BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Vuillier, Gaston

La danse

Paris 1898

4 Gymn. 40 m

urn:nbn:de:bvb:12-bsb00073219-2

00073219

Gaston Tuillier

LE LIED

Hachette et Cie

00073219

4° Gymn. 40 m

00073219

<36628690600011

<36628690600011

Bayer. Staatsbibliothek

00073219

00073219

LA DAME

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

102

00073219

PARIS. IMPRIMERIE LAHURE

00073219

Hachette & Cie

La Danse

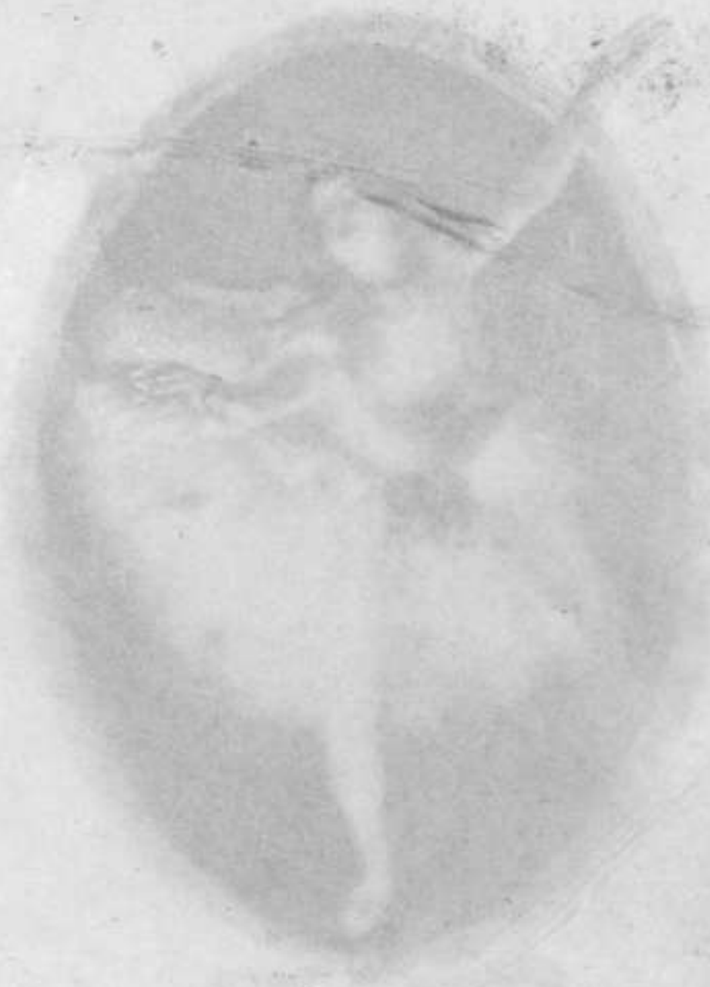
Aimé Morot. La danse à travers les âges
fresque de l'Hôtel de Ville de Paris

Imp. Geiny-Gros Paris

073219

Gaston Xuillier.

LE DANCE



Goupil et Cie

1898

00073219

Gaston Vuillier.

LA DANSE

Hachette et Cie

1898

00073219

00073219

LA DANSE ANTIQUE
D'après le tableau d'Abel Boyé.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

AVANT-PROPOS

DANSEUSE
D'après la statue de J.-L. Gérôme.

La danse est un poème rythmé qui développe devant nous, en de vivants tableaux, la beauté plastique dans la perfection de ses formes et de ses attitudes.

De cet art charmant se dégage une poésie intense, la plus suggestive, la plus abondante en images qu'on puisse concevoir, et qui nous transporte, comme la musique, dans l'illusion et le rêve.

La danse n'éveille que des idées de grâce, de douceur, de légèreté surnaturelle. « Le corps de la femme, dit Jules Lemaître, semble presque affranchi des lois ordinaires de la pesanteur. Il est angélique à demi, tant on sent qu'un esprit subtil, répandu dans toutes ses parties, le gouverne harmonieusement, l'ennoblit et l'allège. On dirait parfois une âme qui danse sous une forme visible. »

Dès l'origine, la danse a été un art, ayant ses règles, ses lois, analogues à celles de la musique et de la sculpture. Et, comme tous les arts qui

consolent de la vie, c'est un don, un présent des dieux. En Grèce, berceau des arts et des fictions radieuses, les Muses, disent les poètes, se présentèrent aux hommes en un chœur que menait Terpsichore. Pan apprend aux bergers de l'Hellade les danses champêtres enguirlandées de fleurs. Dans les bois sacrés de l'Olympe et du Pélion, les Grâces chastes se mêlent aux nymphes des fontaines et leurs rondes s'éclairent des rayons de la lune. Hésiode disait avoir aperçu, au lever de l'aurore, les Muses effleurant en cadence, de leurs pieds d'albâtre, les pentes fleuries du Parnasse.

UNE BACCHANTE
D'après la statue de Delaplanche.

Tout un monde de poésie et de rêve auquel la danse est mêlée, peuple la Grèce d'autrefois. Dans le silence des bois, devant les autels sacrés, les jeunes filles, couronnées de chêne, enguirlandées de fleurs, passent en dansant, célébrant le dieu Pan, Apollon, Diane, l'innocence des premiers âges et les chastes hyménées.

Dans les temples, on danse en l'honneur des divinités propices; et, à la fin des moissons, autour du dernier chariot de blé, sous l'azur du ciel tendu comme un immense vélum de soie, les jeunes filles dansent tandis que les moissonneurs, agitant leurs faucilles, chantent en chœur des hymnes à Cérès, la blonde et bonne déesse qui donne le pain.

Dans l'antiquité païenne et l'antiquité biblique, la danse se confond avec le culte et la religion. Les prêtres d'Osiris exécutent les danses, qui, par leurs figures et leurs mouvements mesurés et graves, symbolisent le cours mystérieux des astres dans les espaces infinis. Les Hébreux dansent en chantant pour célébrer l'Éternel, pour lui témoigner leur amour et leur gratitude. Le roi David lui-même se mêle à ses lévites pour danser devant l'arche.

A côté des danses sacrées, les danses profanes en qui se reflètent les mœurs du temps, nous révèlent les secrets intimes de l'histoire.

Les Romains, imitateurs des Grecs dans tous leurs arts, leur empruntent leurs danses. Cependant la danse, comme les autres arts réfugiés à Rome, ne tarde point à dégénérer. Après les siècles de folie qui amènent l'effondrement du grand peuple, elle disparaît pour renaître à l'époque magnifique des Médicis, en même temps que les arts, avec toute sa poésie, ses gestes et ses pas rythmiques. Alors toute l'Italie chan-

00073219

DANSE CHAMPÊTRE

D'après le tableau de Lancret. (*Musée de Berlin.*)

00073219

tait et dansait. Venise était la ville des fêtes, la ville florissante et heureuse.

Dès que la France fut un peu remise de ses terribles secousses politiques, les arts reprirent leur essor, et la danse reparut dans les palais de nos rois, solennelle et pompeuse. Danseurs et danseuses se pavanaient en dansant la Pavane, réservée, nous dit Jean Tabourot, le chanoine de Langres qui publia le premier livre sur la danse, « aux rois, princes, grands seigneurs, pour se montrer en quelque festin solennel, avec leurs grands manteaux et robes de parade ».

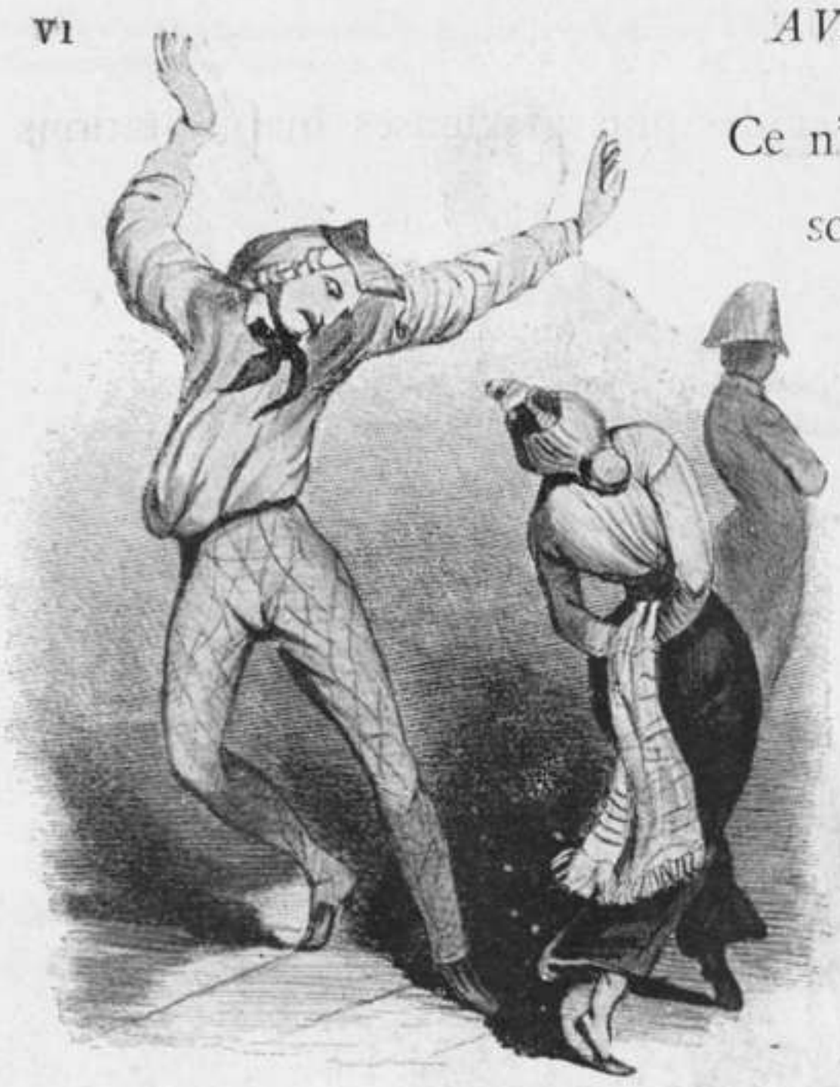
MADEMOISELLE CAMARGO
D'après une gravure du XVIIIe siècle. (*Bibliothèque Nationale.*)

Sous Louis XIII, la Pavane devient la danse favorite des femmes de qualité. Dansée sur une mesure lente à deux temps, au rythme doux, elle a quelque chose de recueilli, de mélancolique comme les graves aïeules des anciens portraits qui regardent dans le passé.

En paraissant lui-même sur la scène devant toute sa cour en costume de guerrier romain, Louis XIV donna à la danse un caractère de noblesse royale.

Mais la poésie de la danse ne commence vraiment à être exquise que sous la Régence, sous Louis XV et Louis XVI. Dans cette atmosphère d'élégance raffinée, la danse s'épanouit comme une fleur vivante, comme une fleur transportée d'une serre en pleine terre, sous le jeune et souriant soleil du printemps. Ce fut une floraison délicieuse de la pimpante gavotte et du gracieux menuet, que Watteau, le peintre de la perfection des formes et des lignes, excelle à rendre, en ses nonchalances voulues, ses jolies révérences mignardes, ses poses cadencées et étudiées, ses retraites fuyantes.

Malgré tout son charme et sa grâce, la danse, sous l'ancien régime, fut, comme la société, comme les mœurs, guindée, sans naturel, sans abandon. Elle était devenue factice en quelque sorte; ce n'était plus un plaisir à proprement parler. Les maîtres à danser exerçaient leur despotisme dans tous les salons, imposaient la même manière uniforme de se présenter, de saluer, de se mouvoir. L'imprévu, l'élan vif et spontané n'étaient jamais de mise.



UN PAS DE CARACTÈRE
Extrait du *Conservatoire de la Danse moderne.*

Ce n'est qu'après la glorieuse épopée impériale que la société nouvelle, composée en partie des enrichis et des parvenus de la veille, se laisse aller à la fantaisie et au luxe, avec un entrain sans égal. Dans les salons de la Chaussée-d'Antin, on danse la valse, aux mouvements glissants et ondulés, la contredanse, l'étourdissant et tourbillonnant cotillon avec sa ronde finale qui ressemble à un ouragan de rubans et de fleurs.

En ce temps, le bal de l'Opéra reprenait, sous Musard, un éclat inaccoutumé. On s'étouffait dans la salle pour voir le roi du quadrille, comme on l'appelait, diriger un orchestre gigantesque auquel se mêlaient les cris de joie et les applaudissements frénétiques d'une foule délirante.

On dansait encore sous le second Empire. Les bals de la cour avaient beaucoup d'éclat ; mais les bals publics, délaissés, l'un après l'autre, fermaient leurs portes. L'ancienne Closerie des Lilas est devenue Bullier ; Mabille n'est plus.

Dans les salons, on n'a conservé que la Valse et le Cotillon. La Grèce moderne, plus fidèle que nous à ses traditions chorégraphiques, se souvient toujours de l'antique Pyrrhique, qui menait les Spartiates au combat.

Si nous avons délaissé de nos jours les danses si gracieuses du temps passé, les ballets semblent du moins briller d'un éclat qu'ils n'avaient jamais eu. C'est au théâtre l'apothéose de la danseuse, si gracieuse et si vivante, qui affirme encore sa royauté légère dans les tableaux et les dessins, œuvres charmantes de maîtres modernes.

Nous ne pouvons avoir la prétention de donner dans les pages qui vont suivre une étude complète et définitive de la Danse. Un volume n'y pourrait suffire ; il appartient d'ailleurs aux érudits et aux spécialistes d'édifier pareil monument.

Les préoccupations habituelles d'un artiste devaient simplement l'inviter à donner ses impres-

LE GALOP INFERNAL À MABILLE
Extrait du *Conservatoire de la Danse moderne.*

00073219

sions sur cet art qui est une des plus attrayantes et des plus gracieuses manifestations de la beauté plastique. Quant aux documents ou tableaux qui décorent l'œuvre présente, leur choix judicieux semble relever davantage encore de sa compétence.

En entreprenant cette œuvre nous avons eu surtout pour but de résumer, rendre intelligible pour tous, vulgariser en quelque sorte les études et les réflexions, en grande partie techniques, de savants devanciers.

Ainsi appuyé par les auteurs anciens et modernes, éclairé au surplus par les conseils

UN PAS D'EXAMEN À L'OPÉRA
D'après un croquis de Paul Renouard.

de professionnels, nous avons pu accompagner de commentaires et d'anecdotes les séduisantes ou curieuses images de la « Danse à travers les âges ».

Que ceux qui ont bien voulu nous prêter leur appui dans cette entreprise nous permettent de leur exprimer ici notre gratitude.

MM. Pottier, conservateur-adjoint du Musée du Louvre, et Maurice Emmanuel, dont la compétence est si grande en la matière, ont bien voulu nous fournir des indications précieuses sur les danses antiques, que leurs recherches et leur science ont éclairées. M. Nuitter, le savant bibliothécaire de l'Opéra, auquel nous devons des œuvres charmantes, nous a guidé de ses conseils. M. Desrat, le professeur de danse bien connu,

00073219

auteur à ses heures, nous a singulièrement facilité la tâche en mettant à notre disposition les livres rares de sa bibliothèque et ses notes personnelles.

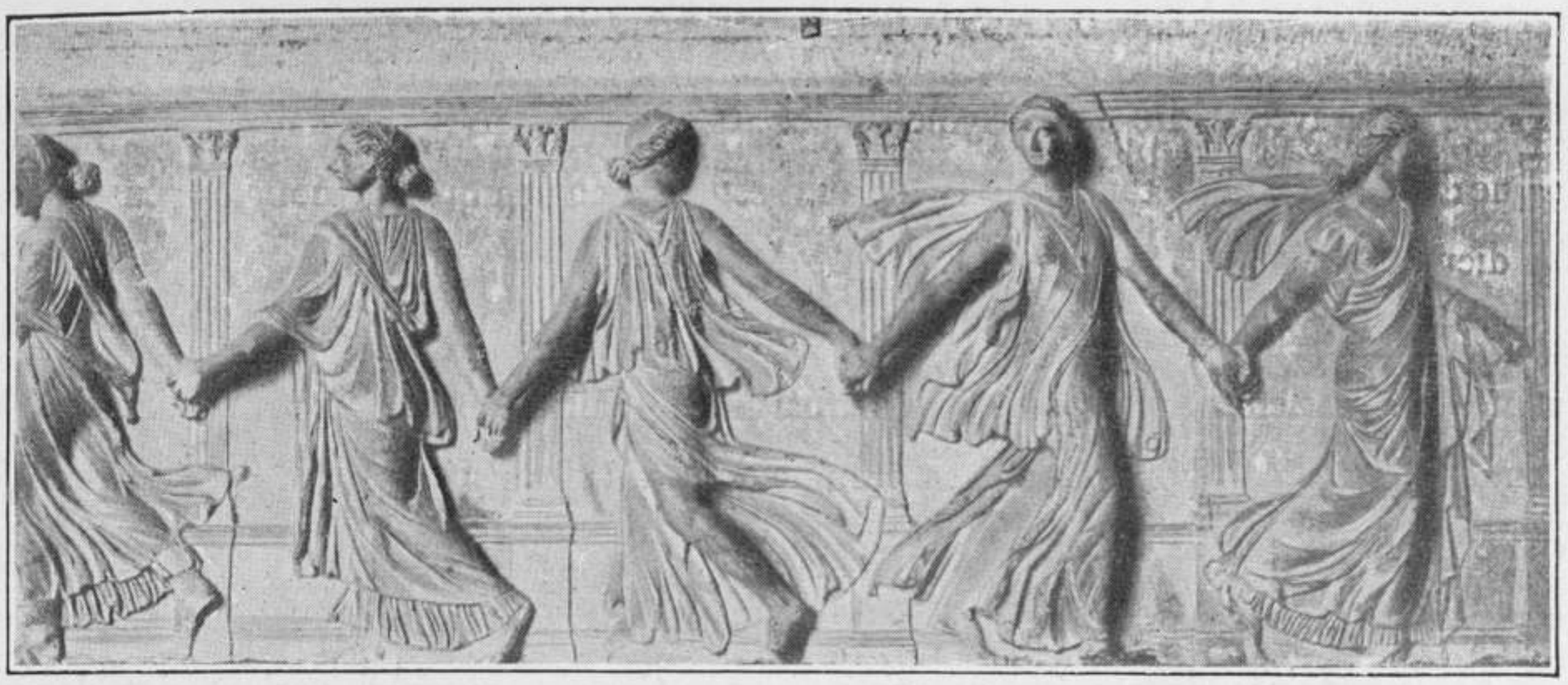
A la Bibliothèque nationale, nous avons trouvé l'appui le plus obligeant auprès de M. Duplessis, conservateur du cabinet des Estampes, et de MM. Henri Bouchot, Raffet, E. Courboin, de la Tour, et de tous leurs collaborateurs.

A la bibliothèque de l'Arsenal, MM. Eugène Muller et Martin ont enlevé pour nous de leurs écrins les plus précieux livres d'heures, que nous avons feuilletés ensemble et auxquels nous avons emprunté quelques sujets. Partout donc nous avons puisé à pleines mains. Des peintres eux-mêmes, et des plus illustres, se sont associés à notre œuvre en nous autorisant à reproduire leurs tableaux.

Grâce à tous ces précieux concours, le Poème de la Danse déroule en nos illustrations ses strophes rapides ou lentes, toujours rythmées et chatoyantes, agréables aux yeux, comme toute manifestation de la Beauté, instructives pour l'esprit, variées comme les peuples et les époques dont elles sont le reflet, comme l'ombre est celui du corps.

L'histoire de la Danse est aussi celle de la civilisation et des mœurs. Plus durable que la pierre des monuments, légère et diaphane, la danse a traversé tous les peuples, toutes les coutumes, toutes les religions, et c'est elle encore qui fournira aux siècles futurs les meilleurs éléments pour mesurer notre degré de politesse et de civilisation.

00073219



DANSE DES NYMPHES
Fragment d'une frise antique (*Musée du Louvre*).

CHAPITRE I

LES DANSES ANTIQUES

DANSEUSE GRECQUE
Statuette en terre cuite de Tanagra.
(*Collection Janzé.*)

LES DANSES SACRÉES CHEZ LES ÉGYPTIENS ET CHEZ LES GRECS. — LA PYRRHIQUE. — LES BACCHANALES. — LES MIMES SOUS L'EMPIRE ROMAIN. — LES DANSES ESPAGNOLES PRIMITIVES.

Comme nous l'avons dit dans les pages qui précèdent, la danse a été dès l'origine un art ayant ses règles et ses lois.

Aussi loin qu'on puisse remonter dans l'histoire, elle apparaît vaguement en théories sacrées, exprimant l'ordre immuable et l'harmonie des astres. Ses premiers mouvements, tels qu'un balancement cadencé d'encensoir, ont eu pour théâtre des sanctuaires de divinités. Devant les hauts frontons des temples, les grands sphinx de granit, les prêtres guidaient ses premiers pas. En faisant éclore la danse sous le ciel d'Égypte, je veux parler simplement des danses dont les traces sont arrivées jusqu'à nous. Mais il est bien certain que la danse est née avec l'homme et que, dès l'origine, elle a été étroitement liée au geste.

Lucien écrivait, dans l'antiquité : « On ne doit pas croire que la saltation soit une invention moderne, née récemment, ou même que nos ancêtres aient vue éclore. Ceux

00073219

qui ont parlé avec vérité de l'origine de cet art affirment 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. »

Dans l'antiquité, la mimique était étroitement liée à la danse. Elle est peut-être même plus ancienne qu'elle, car, dit Bernardin de Saint-Pierre, « la pantomime est le premier langage de l'homme; elle est connue de toutes les nations; elle est si naturelle et si expressive, que les enfants des blancs ne tardent pas à l'apprendre dès qu'ils ont vu ceux des noirs s'y exercer... ».

Les premières danses étaient symboliques. Certains auteurs, parlant des danses astronomiques, prétendent que l'autel, placé au centre des temples égyptiens, représentait l'astre du jour et que les danseurs, figurant les signes du zodiaque, les sept planètes, les constellations, exécutaient la révolution des corps célestes autour du soleil.

UNE BALLADINE ÉGYPTIENNE IL Y A TROIS MILLE ANS
D'après un ostracon du Musée de Turin.

Apis, bœuf noir, étrange et divin, ayant au front une petite tache blanche en forme de croissant, à la langue une marque noire rappelant l'image d'un scarabée, était fêté par des danses spéciales. Des chorégraphies funèbres exprimaient même la douleur causée par sa mort.

Les danses du culte, léguées par les prêtres de la vieille Égypte, furent en grand honneur chez les Hébreux. Moïse, après le passage de la mer Rouge, fit exécuter un ballet solennel. On sait que David dansa devant l'arche d'alliance. « Louez le Seigneur au son des trompettes, dit l'Écriture, louez-le en harpe et psaltérion, louez-le en multitude de chants harmonieux, louez-le par des chœurs et des danses. »

Le chœur du temple de Jérusalem, de même que celui des autres temples hébraïques, était réservé à la danse. Il formait une sorte de scène où les Lévites, tribu sacrée, chantaient en dansant au son d'instruments à vent et à cordes.

Les Hébreux connurent aussi des danses légères; les vierges d'Israël s'y livraient dans les cérémonies publiques. On apprend dans le livre des *Juges* que Zéila, fille de Jephté, vint au-devant de son père accompagnée de joueurs de tambourin et de danseurs. Le

00073219

DANSEUSES ÉGYPTIENNES
D'après un fragment de fresque conservé au British Museum. (*Phot. Clarke et Davies.*)

livre des *Rois* porte que les femmes de toutes les cités sortirent en chantant et dansant au son des cythares, des flûtes et des tambourins de liesse, lorsque David eut tué le Philistin Goliath. Plus tard, les Macchabées instituèrent des danses à l'occasion de la restauration du temple. Judith rapportant la tête d'Holopherne fut reçue par des danseurs.

La plupart des Psaumes portent des traces de danses religieuses chez les Hébreux. Ils célébraient ainsi trois grandes solennités : la fête de mai, la fête des moissons et la fête des tabernacles. Cette dernière était la plus imposante.

Les Hébreux enfin dansèrent autour du veau d'or, et l'on sait quel massacre expiatoire Moïse ordonna à la suite de cette transgression de la loi.

Il est à remarquer qu'aucun peuple de l'antiquité ne s'était autant adonné à la danse que le peuple grec. « On est tellement livré à ce plaisir, dit Gallien, on s'y applique avec tant d'activité, que les arts nécessaires en sont négligés. »

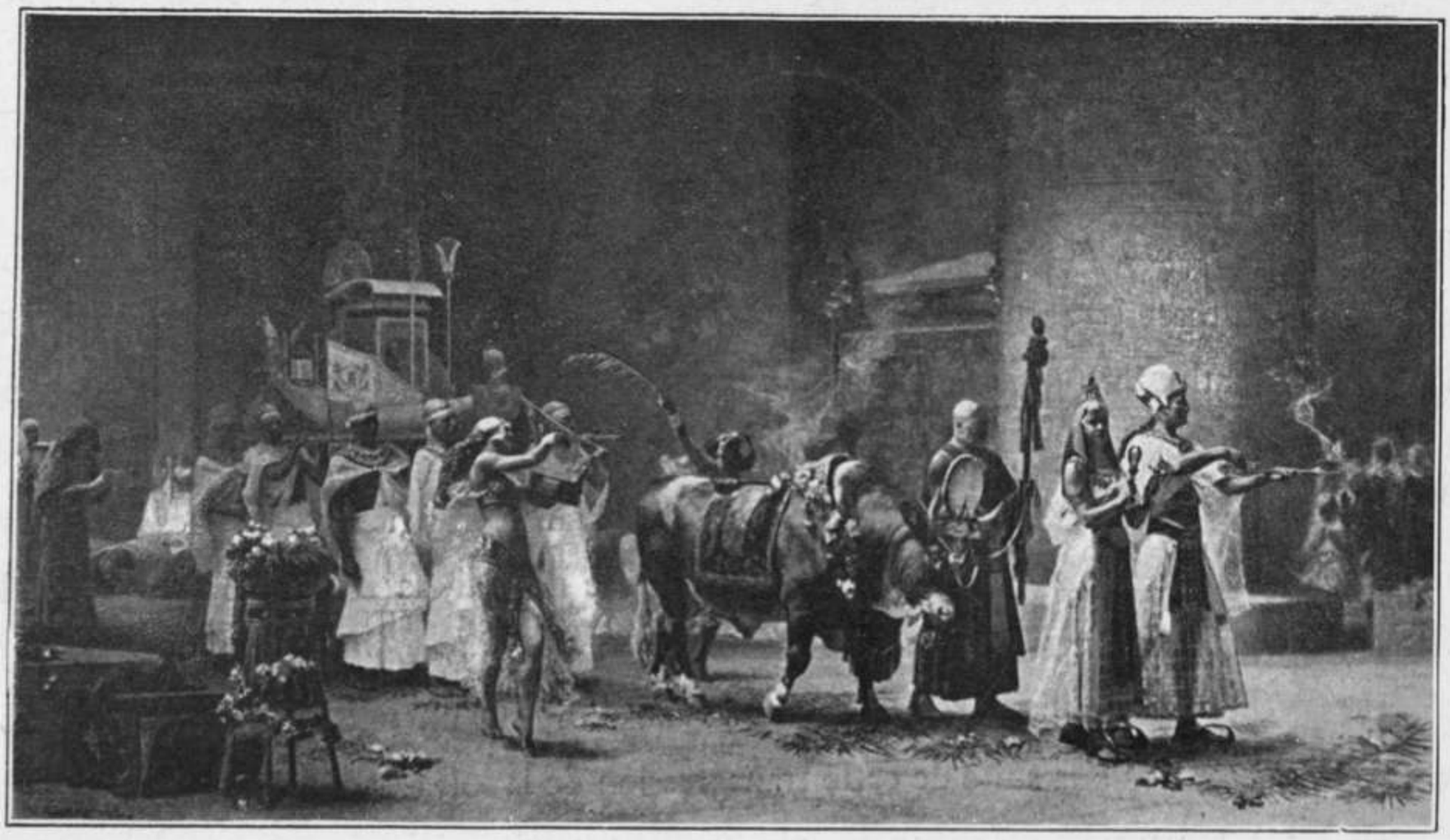
Notons surtout que la danse était en Grèce un véritable langage, interprète de tous les sentiments et de toutes les passions. C'est ce caractère que fait ressortir M. Maurice Emmanuel dans son savant ouvrage intitulé : *La danse grecque antique*. « Platon, Lucien, Athénée, dit-il, — pour ne citer que les trois auteurs les plus utiles à l'art de l'orchestrique, — ne définissent-ils pas en effet la danse, *l'art de tout dire au moyen des gestes* ? »

« 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 mimitique, ou tout au moins symbolique,

00073219

aux mouvements en apparence les plus désordonnés. Pour pénétrer dans l'esprit de leur danse, il faudrait donc connaître toutes les intentions qu'elle impliquait. »

Nous sommes réduits à deviner ces motifs; nous savons du moins que cette danse expressive tenait, chez les Grecs, une place importante dans la religion et les exercices du corps. Aristote parle de saltateurs dont les danses imitaient les mœurs, les passions et les actions des hommes. De son temps, c'est-à-dire plus de trois cents ans avant le siècle d'Auguste, les danses mimées avaient à peu près atteint leur perfection en Grèce. Comme



LES DANSES SACRÉES EN ÉGYPTE. — PROCESSION DU BŒUF APIS
D'après le tableau de Bridgman.

en Égypte, comme en Palestine, la danse présidait toujours chez les Hellènes aux cérémonies du culte. Elle faisait même partie de la gymnastique et comptait au nombre des exercices militaires. « Les Grecs, dit Buteux, donnaient le nom de danse à tous les mouvements mesurés, même au pas militaire. »

Lycurgue, ce surprenant législateur, attacha la plus grande importance à la danse. Il institua un grand nombre d'exercices pour tenir en haleine une jeunesse guerrière, et parmi ces exercices la danse tenait le premier rang. L'éducation des Spartiates surtout se composait d'exercices corporels constants; aussi *dansaient-ils* en allant à l'ennemi.

Du temps d'Aristophane, la danse était ordonnée par les médecins. Elle charmait les festins et animait toutes les fêtes.

« Ce que nous appelons la *danse*, notre danse française, dit A. Baron dans ses *Lettres sur la danse*, était tout à fait inconnu des anciens, si ce n'est des bateleurs et des dan-

00073219

LES PLAISIRS CHAMPÊTRES. — DANSE DE BERGERS EN GRÈCE
D'après le tableau de A.-A. Hirsch.

seurs de corde; leur département à ceux-là était les entrechats, les pirouettes, les *jetés* en avant et en arrière. Presque toutes les fois qu'on trouve le mot *danse* chez les anciens, il faut traduire par geste, déclamation, pantomime, comme musique n'est le plus souvent que philosophie, théologie, poésie. Que si l'on dit que l'actrice *dansait* bien son rôle dans la tragédie de *Médée*, que l'écuyer tranchant découpait les viandes en *dansant*, qu'Héliogabale et Caligula *dansaient* un discours ou une audience, cela veut dire que l'actrice, l'écuyer, l'empereur, déclamaient, gesticulaient, se faisaient entendre dans une langue non articulée. »

La danse avait donc, chez les anciens, une portée bien plus étendue que chez nous; aussi se rapprochait-elle beaucoup plus de la nature.

« Les mouvements mécaniques et les mouvements expressifs ou gestes se distinguent nettement, dit M. Emmanuel, à notre époque et dans les mœurs, des mouvements de la danse ou *mouvements orchestiques*, dans le langage des Grecs. Les mouvements orchestiques ne sont, en effet, ni purement mécaniques, ni proprement imitatifs. Le jeune

00073219

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. Les dieux eux-mêmes se font les conducteurs de ses danses, et le nom de « chœur », χορός, dérive tout naturellement du mot qui signifie « joie », χαρά. Si l'étymologie proposée par Platon est fausse, l'explication qu'il donne du plaisir orchestique est peut-être la seule qu'il faille chercher. La danse est plus qu'un jeu pour l'homme; c'est un exercice du corps qu'il sait embellir par l'art, et la musique, réduite souvent à ses éléments mystiques, en est l'auxiliaire indispensable. »

A Athènes, les cérémonies auxquelles se mêlait la danse étaient innombrables. Outre les jeux *Pythiens*, on comptait encore les *Néméens*, les *Isthmiens*, les *Agraulies*, qu'on célébrait en l'honneur de la fille de Cécrops, les fêtes d'Adonis et d'Ajax, les *Aloennes*, fêtes champêtres en l'honneur de Cérès, les *Amarytiennes* en l'honneur de Diane. Notons aussi les *Anacées* de Castor et Pollux, les *Androgénées*, fêtes funèbres, les fêtes de Bacchus ou *Anthesteries*, les *Apaturies* de Jupiter et de Minerve, les fêtes consacrées à Pallas, à Esculape, à Diane, à Apollon, les *Boreasmies*, ayant pour but d'apaiser Borée, la fête des bœufs, la fête de la terre, la fête des dieux étrangers, celle des citoyens morts en combattant, la fête des Muses, celle qui célébrait la victoire de Marathon, celle de Naxos, le triomphe de Pallas sur Neptune.

DANSE BACHIQUE
Vase grec trouvé en Italie. (*Musée du Louvre.*)

Toutes les cérémonies consacrées à Bacchus commençaient par des danses et des sauts cadencés. D'après Strabon, il ne se faisait aucun sacrifice dans l'île de Délos sans qu'on eût recours à la danse et, par suite, à la musique. Les poètes même récitaient ou chantaient leurs vers en dansant, ce qui les fit appeler des

« danseurs ». Pindare décerne à Apollon le titre de danseur, et Simonide disait : « La danse est une poésie muette. »

Elle accompagnait les jeux Pythiens, représentation que l'on peut considérer comme la première tentative du poème dramatique, car elle était divisée en cinq actes, composée de récits poétiques, de musique imitative de chœurs et, enfin, de danses. Lucien assure que, si la danse ne fit point partie du programme des jeux Olympiques, c'est que les Grecs ne crurent pas trouver des prix dignes d'elle. Dans la suite, cependant, les habitants de la Colchide l'admirent dans leurs jeux publics, et cet usage se répandit chez les Grecs, chez les Romains et chez presque tous les peuples.

DANSEUSE A L'ANNEAU
Statuette en bronze polychrome de J.-L. Gérôme.

Les poètes grecs célèbrent souvent la danse : Homère nous montre Vulcain forgeant en or des figures de danse sur des boucliers. Dans ses odes, Anacréon répète qu'il est toujours prêt à danser. Ce divertissement est prisé de tous. Aristide exécute un pas de danse dans un festin de Denys de Syracuse. Socrate dansa, paraît-il, avec Aspasie. Platon en sourit; mais dans le programme d'une république parfaite, il veut que l'on s'occupe d'abord de la musique pour régler la voix, et de la danse pour apprendre les attitudes nobles, harmonieuses et gracieuses.

Aussi dansait-on partout en Grèce et à tout propos. On dansait dans les temples, dans les bois, dans les campagnes. Chaque événement intéressant la famille était célébré par des danses. Les Grecs s'y livraient à l'occasion des naissances, du mariage et même de la mort. On dansait aussi au renouvellement des saisons, aux moissons, aux vendanges. La belle Hélène ne dansait-elle pas à une fête de Diane lorsqu'elle fut enlevée par Thésée et Pirithoüs? Des danseurs, entrelaçant confusément leurs pas, imitaient les détours infinis de l'inextricable labyrinthe dont Ariane remit le fil libérateur à Thésée[1].

C'est en Grèce que Cybèle, mère des Immortels, enseigna la danse aux Corybantes sur le mont Ida, et aux Curètes dans l'île de Crète[2]. Apollon, par la bouche de ses pro-

1. Homère nous donne la description d'une danse semblable à celle que Dédale inventa pour Ariane. Meursius, qui la nomme Γέρανος, en attribue l'invention à Thésée, environ 1300 ans avant le règne d'Auguste. Au milieu des danseurs, dit Homère, étaient deux saltateurs qui chantaient les aventures de Dédale. Ces saltateurs joignaient le geste au chant, et c'est par cette raison sans doute qu'on les plaçait au centre de la danse, dont ils expliquaient le sujet par la pantomime. (DE LAULNAYE, *De la saltation théâtrale.*)

2. Certains auteurs donnent le nom de Ἔνοπλιος ou *armée* à la danse des Curètes. Cette danse fut instituée par Rhéa dans le but d'empêcher Saturne d'entendre les cris de Jupiter au berceau. Les prêtres de Cybèle étaient appelés *Ballatores*.

00073219

DANSE ANTIQUE
D'après une gravure anglaise du commencement du siècle.

phétesses, y dicta les lois chorégraphiques, comme il révéla celles de la musique et de la poésie. Priape, fils de Bacchus, éleva le dieu de la guerre et, avant de lui apprendre à manier l'épée, il en fit un danseur.

« Vulcain, le divin boiteux, dit Homère dans l'*Iliade*, cisela sur le bouclier d'Achille une danse semblable à celle que Dédale avait révélée jadis dans Cnossus, et qu'il avait composée pour Ariane à la belle chevelure. On y remarquait des jeunes hommes et des jeunes vierges, se tenant par la main et formant avec art des pas cadencés. Ces jeunes filles n'avaient pour tout vêtement qu'un tissu léger; les jeunes hommes, brillants de l'huile dont ils s'étaient frottés au gymnase, portaient des tuniques d'une trame plus forte. A leurs baudriers d'argent, des épées enrichies d'or étaient suspendues, et leurs compagnes avaient ceint leurs fronts de couronnes de fleurs. Ils dansaient une ronde imitant le mouvement circulaire de la roue du potier, lorsque, assis sur un escabeau, il l'essaye avant de la faire tourner avec rapidité. Puis, quittant cette ronde, ils composaient diverses figures. Ils étaient entourés d'un concours de peuple, et, au centre, deux saltateurs, avec des gestes savants, exécutaient une danse particulière qu'ils entremêlaient de chants. »

Les héros suivirent l'exemple des dieux. Thésée célébrait par des danses sa victoire sur le Minotaure. Castor et Pollux créèrent la danse *caryatique* que les Spartiates et les vierges de Laconie, sans voiles, dansaient aux bords de l'Eurotas. Le peuple éleva une statue à Élation parce qu'il avait bien *dansé* le combat. Sophocle, après la bataille de Salamine, dansa autour des trophées du vainqueur en s'accompagnant de la lyre.

La danse charmait les festins dans la Grèce antique, comme nous le voyons dans le huitième livre de l'*Odyssée* et dans d'autres auteurs dont les assertions corroborent les récits d'Homère. Socrate et Platon en ont fait les plus grands éloges. Athénée nous dit qu'Antiochus et Ptolémée s'y exercèrent avec ardeur, parfois en public. Eschyle et Aristophane se montrèrent dansant au théâtre dans leurs propres pièces. Épaminondas fut un danseur émérite, au dire de Cornelius Nepos. Philippe, roi de Macédoine, épousa

00073219

une danseuse et en eut un fils qui succéda à Alexandre. Nicomède, roi de Bithynie, était le fils d'une danseuse, et Aristodème, célèbre danseur, fut envoyé comme ambassadeur auprès de Philippe, roi de Macédoine.

Cet art était en tel honneur chez les Hellènes, que les chorèges se recrutaient parmi les plus notables citoyens de la république; les chœurs présidaient toujours aux fêtes célébrées en l'honneur des dieux et des héros; à Athènes, il se livrait entre eux des luttes fréquentes où l'on couronnait le vainqueur avec toute la pompe imaginable.

Les Grecs disaient des danseurs habiles qu'ils étaient sages des pieds et de la main, parce que leurs gestes exprimaient les mystères de la nature. Athénée prétend que les Arcadiens furent toujours un peuple sage, parce que, disait-il, on s'exerçait chez eux à la danse jusqu'à l'âge de trente ans. C'était chez eux, d'ailleurs, que se recrutaient les meilleurs danseurs de toute la Grèce. Chez les Grecs, le corps et les mains *parlaient*. « La stratégie sortit des Pyrrhiques et autres danses guerrières, » dit Élie Reclus.

Les peintures des vases, les bas-reliefs de marbre, de pierre ou d'airain, les statuettes de Tanagra, si gracieuses et si pures de forme, nous ont transmis les mouvements et les gestes, de même que des poètes et divers auteurs anciens nous donnent les noms et les formules de la danse des Grecs.

Leurs danses, très nombreuses, dérivaient de trois formes de danses fondamentales : les danses sacrées, les danses militaires, les danses protanes.

Les danses sacrées auraient été inspirées par Orphée à son retour d'Égypte; longtemps leur style mystérieux et grave conserva l'empreinte originelle.

D'après M. Desrat, le professeur de danse si compétent en la matière, elles présentent une grande analogie avec les Rondes et les Branles du moyen

DANSE GUERRIÈRE. — UNE PYRRHIQUE
D'après une gravure du XVIII[e] siècle. (*Bibliotheque nationale.*)

00073219

âge. Leur nomenclature est longue, les principales sont surtout : Les *Emmélies*, les *Hyporchêmes*, les *Gymnopédies*, les *Endymaties*.

L'*Emmélie* était essentiellement sacrée. « Ces danses, dit M. de Laulnaye, dans son ouvrage sur *la Saltation théâtrale*, 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 Σχηματισμός, 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. »

Au dire de Platon, elles étaient empreintes de la douceur, de la gravité et de la noblesse qui convenaient pour exprimer les sentiments dont un mortel est pénétré lorsqu'il invoque les dieux. Cette danse, dont les mouvements étaient d'une rare souplesse, se prêtait également au caractère héroïque. Elle pouvait représenter la grâce, la majesté et la force, et produisait, en ses divers modes, de grands effets sur les spectateurs.

Suivant une légende chère aux anciens Hellènes, Orphée, se souvenant des cérémonies religieuses que dirigeaient les prêtres de Saïs et de Colchide, en avait transmis les lois chorégraphiques à la Grèce. Mais, aux accords de sa lyre enchantée, il aurait modifié les cadences primitives, créé des rythmes nouveaux et des mouvements plus en rapport avec le génie de la race à laquelle il les révélait. D'ailleurs les Grecs ne tardèrent pas à dépasser leurs maîtres. Plusieurs auteurs nous apprennent que l'Emmélie embrassait aussi certaines danses tragiques et qu'elle n'était point appuyée, comme d'autres, par la voix et les mouvements des chœurs.

Les *Hyporchêmes*, au contraire, étaient spécialement une danse mimique et lyrique, exécutée par un chœur de chanteurs, que le peuple accompagnait de gestes appropriés. Les poèmes que l'on y chantait portaient le nom d'*Hyporchémates*. C'étaient des danses spéciales aux Doriens; elles accompagnaient les fêtes d'Apollon.

« 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

00073219

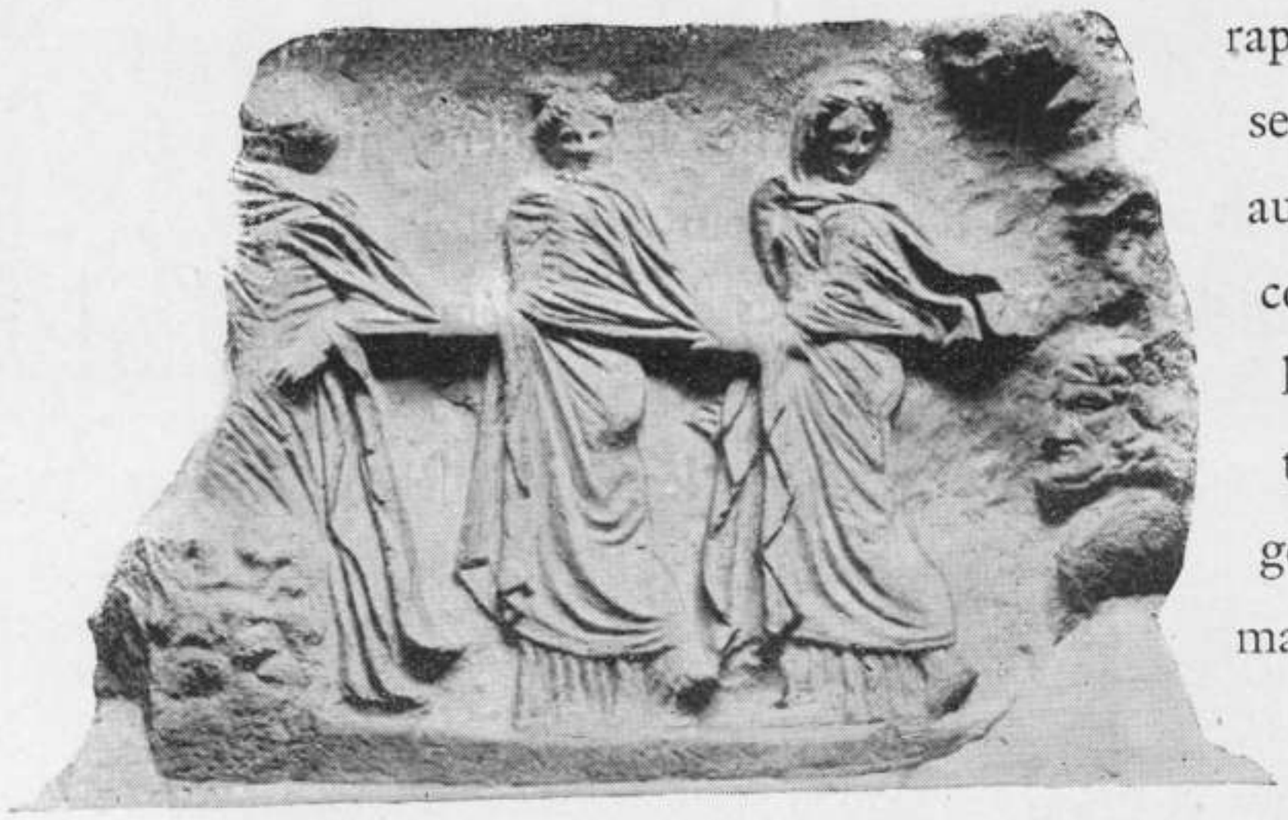
caractère noble et grand, étaient communes aux hommes et aux femmes. Leur origine est incertaine. Les uns veulent qu'elles aient pris naissance chez les Déliens, qui les chantaient autour des autels d'Apollon. D'autres en font honneur aux Crétois, à qui, disent-ils, Thalès les enseigna. Pindare, qui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

Les *Gymnopédies*, chères à Lacédémone, usitées surtout dans les fêtes célébrées en

PASTORALE. — LA PREMIÈRE LEÇON DE DANSE
D'après le tableau de Bouguereau. (*Avec autorisation de J. Boussod, Manzi et Joyant, édit.-propr.*)

l'honneur d'Apollon, servaient souvent d'introduction à la Pyrrhique. Des danseurs nus, le tront ceint de couronnes de palmes, les exécutaient en chantant des poésies.

Les autres danses avaient toutes des rapports plus ou moins étroits avec les danses fondamentales précédentes, et se rattachaient comme elles aux rites sacrés. Elles étaient parfois spéciales à une province, à une cité, et célébraient un dieu, une victoire, un fait mémorable. La *Dionysiaque* était vouée à Bacchus; d'après Athénée, l'*Iambique* était, chez les Syracusains, consacrée à Mars. L'*Hormos*, qu'on dansait en l'honneur de Diane, réunissait toute la jeunesse de Sparte. Comme dans les Gymnopédies, danseurs et danseuses, bien que sans vêtements, n'offensaient jamais la pudeur, tant leurs attitudes en étaient chastement belles. Cette danse nationale, qui aurait quelques



JEUNES FILLES GRECQUES DANSANT
D'après un fragment de bas-relief découvert à Athènes.

rapports avec nos Branles du XVI^e^ siècle, serpentait vive et fière dans les rues, aux jours de fête, conduite par un jeune couple; les gestes et la voix en animaient les mouvements. A un moment donné, tout le monde se réunissait, et jeunes gens et jeunes filles, se tenant par la main en formant une chaîne, exécutaient des pas d'avant et d'arrière, aux sons cadencés de la musique. En ses mouvements rythmiques, l'*Hormos* pouvait se diriger tantôt vers l'Orient, tantôt vers l'Occident; mais il faut se garder de lui donner avec Buteux un caractère astronomique, aussi bien que de voir dans la strophe et l'antistrophe des chœurs de tragédie l'expression du mouvement du soleil et des astres.

C'est Lycurgue qui, d'après la tradition, a institué l'Hormos. Comme des citoyens reprochaient au législateur de laisser ainsi les danseuses nues, il répondit, suivant Plutarque : « 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. »

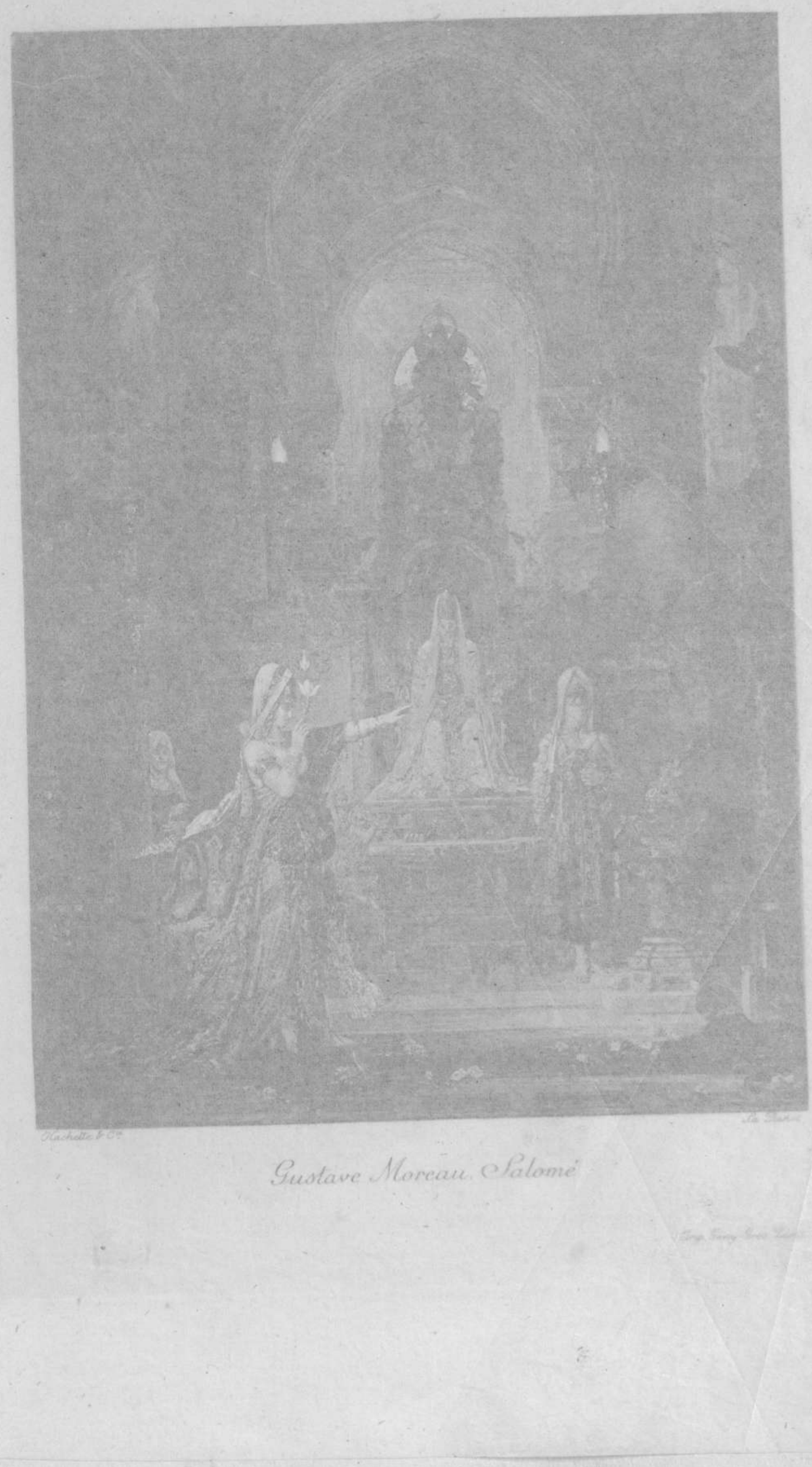
Enfin les danses *Orphiques* célébraient le courage de Castor et Pollux et leurs expéditions lointaines.

A ces danses sacrées il conviendrait d'ajouter celles qui, variées à l'infini, suivaient les processions et les funérailles. Dans les premières, le peuple entier conduisait les victimes à l'autel, à pas cadencés et en chantant des hymnes.

Aux danses des funérailles, les membres du cortège se montraient parfois vêtus de blanc. En tête étaient des groupes qui dansaient au son d'instruments réservés à ces solennités, et, de temps à autre, interrompant leur chorégraphie, ils chantaient des hymnes en l'honneur du défunt. Venaient ensuite les prêtres et des pleureurs ou pleureuses à gages, qui accompagnaient de leurs gestes rythmés les lamentations funèbres.

D'après Platon, les parents et les amis du défunt pouvaient prendre part à la danse ou plutôt, suivant l'expression de M. Emmanuel, à la *mimique funèbre*. Durant un certain temps, l'usage voulait qu'un individu, précédant le convoi, fût vêtu des habits du défunt, pour mieux imiter son allure; il s'occupait de faire tantôt l'éloge et tantôt la satire du mort.

00073219



Hachette & Cie

Gustave Moreau. Salomé

JEUNES FILLES GRECQUES DANSANT
D'après un fragment de bas-relief découvert à Athènes.

rapports avec nos Branles du XVI^e^ siècle, serpentait vive et fière dans les rues, aux jours de fête, conduite par un jeune couple; les gestes et la voix en animaient les mouvements. A un moment donné, tout le monde se réunissait, et jeunes gens et jeunes filles, se tenant par la main en formant une chaîne, exécutaient des pas d'avant et d'arrière, aux sons cadencés de la musique. En ses mouvements rythmiques, l'*Hormos* pouvait se diriger tantôt vers l'Orient, tantôt vers l'Occident; mais il faut se garder de lui donner avec Buteux un caractère astronomique, aussi bien que de voir dans la strophe et l'antistrophe des chœurs de tragédie l'expression du mouvement du soleil et des astres.

C'est Lycurgue qui, d'après la tradition, a institué l'Hormos. Comme des citoyens reprochaient au législateur de laisser ainsi les danseuses nues, il répondit, suivant Plutarque : « 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. »

Enfin les danses *Orphiques* célébraient le courage de Castor et Pollux et leurs expéditions lointaines.

A ces danses sacrées il conviendrait d'ajouter celles qui, variées à l'infini, suivaient les processions et les funérailles. Dans les premières, le peuple entier conduisait les victimes à l'autel, à pas cadencés et en chantant des hymnes.

Aux danses des funérailles, les membres du cortège se montraient parfois vêtus de blanc. En tête étaient des groupes qui dansaient au son d'instruments réservés à ces solennités, et, de temps à autre, interrompant leur chorégraphie, ils chantaient des hymnes en l'honneur du défunt. Venaient ensuite les prêtres et des pleureurs ou pleureuses à gages, qui accompagnaient de leurs gestes rythmés les lamentations funèbres.

D'après Platon, les parents et les amis du défunt pouvaient prendre part à la danse ou plutôt, suivant l'expression de M. Emmanuel, à la *mimique funèbre*. Durant un certain temps, l'usage voulait qu'un individu, précédant le convoi, fût vêtu des habits du défunt, pour mieux imiter son allure; il s'occupait de faire tantôt l'éloge et tantôt la satire du mort.

00073219

Hachette & Cie

La Danse

Gustave Moreau. Salomé

Imp. Geny-Gros. Paris

00073219

00073219

La danse des funérailles revêtait son caractère le plus brillant lorsqu'il s'agissait d'un homme fameux par sa naissance, ses dignités ou sa fortune. Tous ceux qui faisaient partie du convoi étaient vêtus de blanc et couronnés de cyprès; quinze jeunes filles précédaient en dansant le char funèbre; une troupe de jeunes garçons l'entourait; le chant des prêtres accompagnait les danses; enfin le convoi était fermé par des pleureuses couvertes de longs manteaux noirs.

Les danses militaires, moins nombreuses que les danses sacrées, mais ordonnées par les lois, tenaient une grande place dans l'éducation de la jeunesse.

« Pour ceux, dit M. Desrat, qui connaissent l'importance de l'éducation physique chez les Grecs, les danses militaires s'expliquent facilement. Acquérir et conserver le plus longtemps possible l'agilité, la souplesse, la vigueur, résument en peu de mots tout ce que les Grecs recherchaient dans la pratique des exercices du corps.

« C'était en dansant les armes à la main, continue-t-il, que les Grecs, peuple de héros, se formaient à l'art de la guerre corps à corps. Pourquoi ne verrait-on pas une affinité dans leur façon d'aller à la guerre (en dansant) avec notre pas gymnastique? Il est permis de présumer que le pas n'est peut-être qu'un mouvement de danse? On pourrait encore dire que dans l'escrime à la baïonnette on retrouve maints et maints gestes des danses militaires grecques. »

Plutarque a écrit : « Les danses militaires avaient je ne sais quel aiguillon qui enflammait le courage et donnait la force de rester dans le sentier de l'honneur et de la vertu. »

Ces danses guerrières viennent se grouper autour des deux principales : la *Pyrrhique* et la *Memphitique*.

D'après certains auteurs, la Pyrrhique, sorte de pantomime militaire, aurait été créée par Pyrrhus, fils d'Achille, aux funérailles de son père. D'autres en attribuent l'honneur à un certain Pyrrhichus, Crétois ou Lacédémonien; les derniers, enfin, font dériver son étymologie du mot grec πῦρ, « feu », en raison du feu de l'action, de l'énergie

RONDE DE NYMPHES ET DE SATYRES
D'après une gravure du XVIII[e] siècle (*Bibliothèque nationale*)

dévorante déployée par les danseurs. Pindare tire l'étymologie du mot *Pyrrhique* de πυρά « bûcher », et assure qu'Achille se livra le premier à cette danse devant le bûcher de Patrocle. D'après une antique tradition, Minerve l'aurait dansée la première en mémoire de la défaite des Titans, et l'aurait ensuite enseignée aux Tyndarites. Il est certain que cette danse était surtout en usage dans les Panathénées, fêtes en l'honneur de Minerve où elle était exécutée par les jeunes hommes et les jeunes filles. Xénophon, qui l'a décrite, parle même d'une femme dansant seule la Pyrrhique.

L'étymologie, on le voit, n'est point certaine, ce qui tendrait à prouver qu'elle remonte à des temps fort reculés, et cette danse, en si grande faveur chez les anciens, s'est perpétuée jusqu'à nos jours en Grèce. Elle n'était point d'ailleurs uniquement réservée aux hommes, les amazones y excellaient : les Argiennes, les Spartiates et les Arcadiennes s'y livraient avec ardeur.

DAVID DANSANT DEVANT L'ARCHE
D'après le Dominiquin.

La Pyrrhique était la principale des « danses en armes ». Et celles-ci, dit M. Emmanuel, « n'étaient point pratiquées seulement dans les fêtes solennelles, par des ensembles nombreux, en présence du peuple; les particuliers se plaisaient à introduire chez eux, à la fin du repas, des danseurs, hommes ou femmes, qui exécutaient devant les convives les mouvements vifs et variés de la *Pyrrhique* traditionnelle. »

D'après Platon, elle consistait dans la représentation des mouvements du corps lorsqu'on évite les coups portés de près ou de loin, soit en se jetant sur le côté, soit en reculant, soit en se baissant. Elle simulait aussi les mouvements de l'offensive, la posture d'un guerrier décochant une flèche, lançant un javelot, maniant enfin une arme quelconque. Les Grecs avaient plusieurs sortes de Pyrrhiques, dont les noms différaient suivant leur caractère : ainsi l'*Hoplomachie* imitait le combat avec le bouclier et nécessitait au moins deux personnages. La *Monomachie*, à laquelle on se livrait isolément, était, suivant Athénée, en usage dans les festins. Mais il ne faut pas chercher là des noms génériques, comme nous le montre M. Emmanuel.

00073219

« Les auteurs, dit-il, ne distinguent pas explicitement deux espèces de Pyrrhiques, mais leurs descriptions laissent entendre que tantôt cette danse s'exécutait en masse, et tantôt était « représentée » par un seul danseur. Il faut se figurer la *Pyrrhique en masse* comme un ensemble d'évolutions rythmées, savantes, complexes, qui excluaient les mouvements individuels trop violents ou trop étendus; — et la *Pyrrhique à un*, comme un exercice mimétique très actif, fait de pas courus, de pas sautés, de pas rétrogrades, de pas tourbillonnants, d'agenouillements, de mouvements de bras infiniment variés, en un mot de tous les artifices de la lutte et de la danse. »

LA DANSE DES HÉBREUX DEVANT LE VEAU D'OR
D'après une gravure de Scheufelein.

Naturellement existait aussi la *Pyrrhique à deux*. Xénophon décrit une danse guerrière dont furent témoins les députés des Paphlagoniens. Deux Thraces, dit-il, exécutèrent une danse qui représentait un combat singulier. Leurs attitudes étaient cadencées et les coups qu'ils se portaient étaient mesurés sur le rythme des flûtes qui les accompagnaient. Après une lutte acharnée de part et d'autre, l'un des combattants tombe, et son corps est emporté par les siens. Le vainqueur chante son triomphe et s'empare des armes du vaincu. Les spectateurs poussaient des cris, croyant véritablement à la mort du Thrace; mais ce n'était qu'un jeu. Beaucoup plus tard, Apulée nous a fait aussi connaître les divers mouvements de cette danse.

Longtemps la Pyrrhique demeura guerrière, mais elle s'égara ensuite, dit Athénée, dans le culte de Bacchus, et les thyrses et les roseaux remplacèrent les javelots et les boucliers.

La *Memphitique* offrait de grands rapports avec la Pyrrhique. Minerve l'aurait, prétendait-on, également instituée pour rappeler la défaite des Titans. Son origine était donc éminemment sacrée. Les danseurs, comme dans la Pyrrhique, étaient armés de boucliers, d'épées et de javelots; mais, moins belliqueux, ils s'agitaient aux sons de la flûte. Lucrèce attribue la création de la Memphitique aux Curètes et aux Corybantes.

CHŒUR DE BACCHANTES
(*Bibliothèque nationale, collection Armand.*)

Diverses danses étaient dérivées de la Pyrrhique et de la Memphitique : parmi elles, nous citerons la fougueuse *Télésias* qui fut peu pratiquée en dehors de la Macédoine, la *Berekyntiake* et l'*Epieredias*, en honneur chez les Crétois.

De toute ancienneté, la pantomime existait en des danses qui cherchaient à traduire des scènes de la vie[1].

« Nos danses, dit M. Emmanuel, étant gymnastiques bien plus qu'imitatives, le port des bras y est pour ainsi dire systématisé. Les danses grecques, au contraire, sont avant tout plastiques et mimétiques, et la tenue des bras y comporte toutes les nuances du geste décoratif et expressif. Cette orchestique, au rebours de la nôtre, est presque toujours un langage. ».

Voici quelques exemples de cette *Mimétique*.

Dans la *Karpaïa*, le danseur imitait le laboureur ensemençant un champ et attaqué par l'ennemi, et qui, malgré sa défense courageuse, est fait prisonnier et emmené avec sa charrue. Cette danse, moitié rustique, moitié guerrière, était propre aux Magnésiens et tirait son nom du mot grec Καρπός, qui signifiait « semence ».

1. « Cassiodore, nous dit de Laulnaye dans son traité *De la saltation théâtrale*, attribue l'institution des acteurs mimes à Philistion; Athénée, à Rhadamante ou à Palamède. On en distinguait de plusieurs espèces, qui portaient des noms divers chez les différents peuples de la Grèce. Les plus honnêtes étaient nommés *Éthologues* (ce mot, dérivé de Ἦθος et de Λόγος, signifie *Peintres de mœurs*). Un des plus célèbres éthologues fut Sophron, natif de Syracuse. La morale de ses mimes était si pure, que Platon, à son lit de mort, avait sous son chevet les œuvres de ce poète.

« Les mimes grecs imitaient avec tant de vérité les passions et les actions des hommes, que leur jeu était une censure rigide qui donnait d'utiles leçons. Les pièces qu'ils représentaient étaient appelées Ὑπόθεσις ou *Moralités*, et opposées de caractère aux Παιγνίαι, farces qui n'avaient d'autre objet que de faire rire. Les Grecs donnaient en général le nom de Θυμελικοί à ceux des mimes qui jouaient sur les théâtres. Les Athéniens surtout se distinguèrent par leurs jeux scéniques. »

00073219

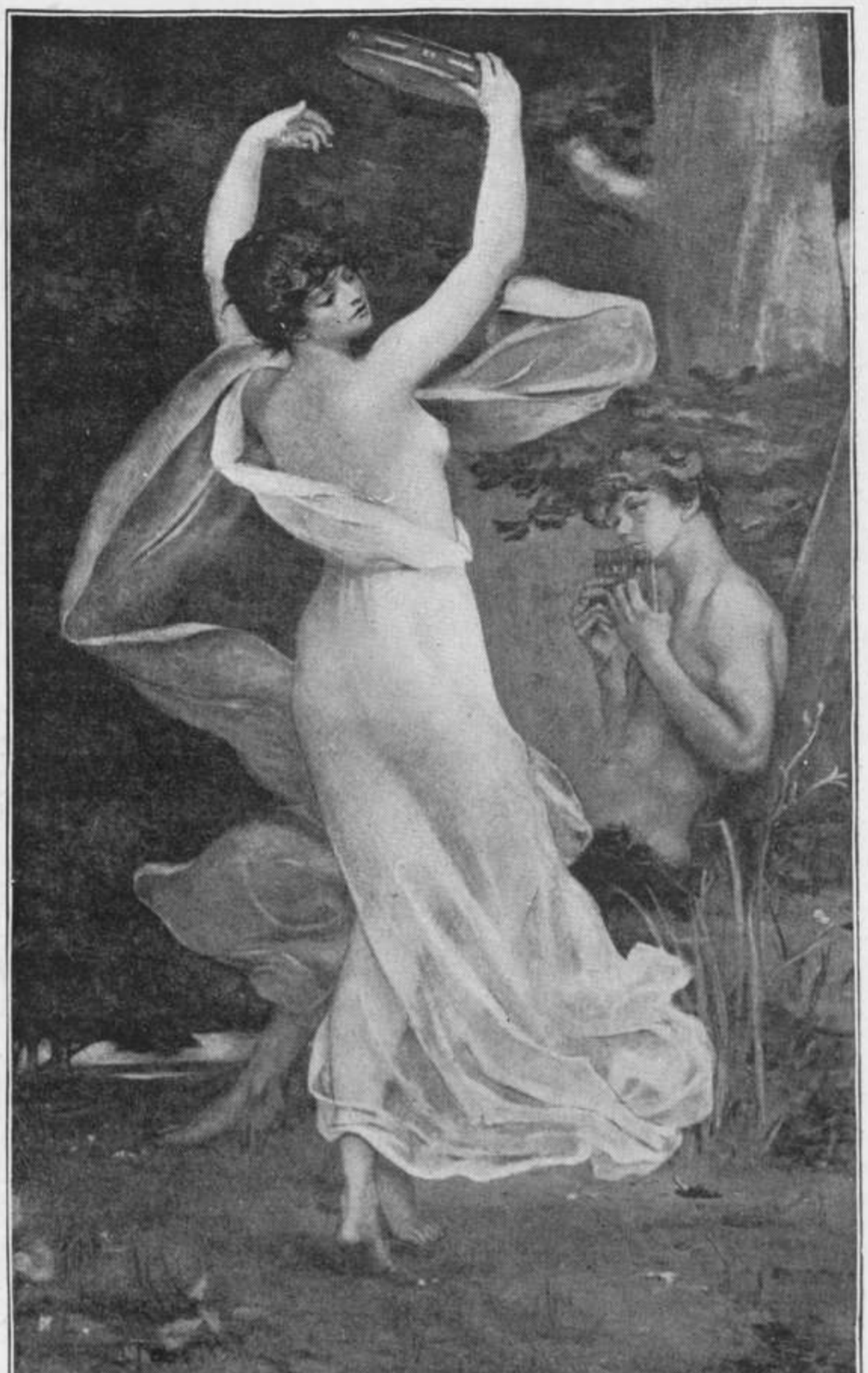
Dans la *Komastike*, deux lignes de guerriers combattaient, se faisant vis-à-vis. La *Poiphygma*, en ses attitudes, inspirait la terreur. La *Lionne* donnait l'idée de la noblesse et de la force du lion ; la *Podismos* figurait la retraite et la poursuite des vaincus après la bataille ; la *Polemike* retentissait du bruit des javelots et des boucliers auquel succédaient les sons très doux des flûtes.

Dans la *Cheironomie*, une des danses grecques les plus antiques, le danseur, selon Pollux, gesticulait en mesure avec ses mains. D'après Hippocrate, cette danse comptait parmi les exercices physiques les plus estimés des disciples de Pythagore.

Les danseurs de l'*Opoplée*, aux sons d'une musique guerrière, célébraient la victoire, s'agitant et tordant leur corps comme des soldats ivres de gloire et de vin.

La *Thermaystris* était une danse d'un genre furieux et parfois tragique. Des hommes aux bras nus, aux cheveux en désordre, sautaient en brandissant des haches et des glaives et en agitant les pieds qu'ils devaient rapprocher en retombant à terre. Ces danseurs arrivaient à un tel état de fureur, qu'on les voyait se mordre les mains et se taillader la chair.

Nous arrivons à la danse tragique. Au théâtre grec, le chœur dansa dès l'origine. Longtemps les acteurs, couverts de leurs masques, accompagnèrent leurs danses de chants ; plus tard, la saltation théâtrale grecque ne développa sa beauté qu'après l'exclusion des bouffons qui parodiaient les vers d'Homère, d'Hésiode et des autres poètes. Les auteurs eux-mêmes parurent alors sur la scène, déclamant leurs œuvres dont les danseurs mimaient en même temps l'action. Cette association de la



IDYLLE
D'après un tableau de Raphaël Collin. (*Photogr. Braun, Clément et Cie.*)

00073219

poésie, de la musique et de la danse plastique donna à la chorégraphie des Grecs une grande beauté et un caractère bien tranché.

Chez les Grecs, des batteurs de mesure accompagnaient la danse, mais dirigeaient l'action, pressant le mouvement, le ralentissant, l'interprétant dans les nuances les plus fugitives. Leurs pieds étaient chaussés de sandales de bois ou de fer, d'épaisseur différente selon les effets qu'ils se proposaient. Dans les cadences légères, ils frappaient l'une contre l'autre leurs mains munies d'écailles d'huîtres ou de coquilles, comme font encore aujourd'hui les Espagnols avec leurs castagnettes.

DANSEUSE GRECQUE
Terre cuite d'Italie. (*Collection Janzé.*)

Les Grecs empruntaient la plupart de leurs danses tragiques à la mythologie et aux souvenirs des héros. Ils représentaient le plus souvent Saturne dévorant ses enfants, les amours de la déesse Cybèle et d'un berger, Jupiter enlevant Europe, Apollon poursuivant Léda ou Daphné, le jugement de Pâris.

Comme danses gaies, ils avaient la *Diplée*, dont les voix marquaient la cadence; l'*Éphilema*, sorte de ronde chantée et accompagnée de musique. La *Niobé* formait un véritable grand ballet, divisé en cinq parties : le prélude, le défi, le combat, le répit et enfin la victoire.

La *Krinon* était un branle d'ensemble dansé et chanté par des chœurs; la *Parabenaï Tettora* était exécutée par quatre acteurs seulement. Une autre, la *Xulon Caralepsis*, se dansait avec un bâton à la main. Pylade excellait dans la *Pyladeios*, qui avait pris son nom et fut sans doute une de ses créations. La *Schistas Elkeim* était majestueuse et des chœurs graves l'accompagnaient.

Les Grecs se livraient aussi aux danses comiques. Elles étaient vives et gaies, souvent bouffonnes, parfois même licencieuses. Les danses comiques, paraît-il, étaient réservées à des gens échauffés par les vapeurs du vin. Théophraste, dans ses *Caractères*, va plus loin encore en mettant au nombre des actions d'un homme qui a perdu toute honte celle de danser la *Cordace* de sang-froid et sans être ivre. Le nom générique de Cordace serait celui d'un satyre auquel on en attribuait l'invention. Elle était le thème de toute danse comique et pouvait s'improviser.

Dans la *Chréon Apokopé* on représentait, en dansant, la coupe des viandes; l'*Hypogonès* mettait en scène des vieillards courbés sur leurs bâtons.

Différentes danses exprimaient des mouvements souvent ridicules, parfois de gaîté folle; dans la *Nibadismos*, par exemple, les danseurs imitaient les bonds capricieux des chèvres.

00073219

LES DANSES ANTIQUES.

Nous citerons encore parmi la vaste chorégraphie que nous offrent chaque race, chaque province, chaque ville même, la danse Bucolique, la danse des Fleurs ou *Anthema*, dans laquelle les Athéniens répétaient : « Où sont les roses ? Où les violettes ?... » Une de ces danses avait pris même le nom d'un vase employé par les fondeurs d'or. Il y avait la danse de la Démarche noble, la Ronde, le Combat, le Mortier, l'Égale, l'Exhortation, les Tourbillons de poussière, le Jugement, les Satyres, la Splendeur. D'aucunes étaient réservées à Hercule victorieux, d'autres représentaient un combat naval, certaines offraient la singularité d'être exécutées par des personnages portant des vases appelés *carnos*. Dans la danse d'Adonis, les *gingrinæ*, flûtes phéniciennes consacrées uniquement au culte de ce dieu, marquaient la cadence.

DANSEUSE GRECQUE
D'après une terre cuite cyrénaïque.
(*Musée du Louvre.*)

DANSEUSE GRECQUE
Statuette trouvée dans les fouilles de Myrina. (*Musée du Louvre.*)

De ces saltations, certaines tiraient leur nom de la flûte des prêtres d'Apollon. Il en était qui indiquaient les inflexions du col, et d'autres qu'on dansait avec des bâtons à la main. Nous citerons encore parmi les plus en honneur les danses des Nymphes, les furieuses rondes des Silènes à Lacédémone, la danse du Javelot, l'Incendie du monde ou la Fable de Phaéton, les danses de la Chevelure, des Genoux, de la Fuite, de la Coupe de verre, la danse Courbée, celle des Éléments, des Jeunes Filles esclaves. Plusieurs ressemblaient à des exercices du corps, on cite notamment une danse rustique consacrée à Bacchus, dans laquelle on sautait à cloche-pied sur des outres pleines de vent et frottées d'huile afin de les rendre glissantes.

DANSEUSE GRECQUE
Statuette trouvée dans les fouilles de Myrina. (*Musée du Louvre.*)

On attribuait à Thésée l'invention d'une danse dont les exercices imitaient les départs des oiseaux migrateurs. Elle peignait, dit Callimaque, les détours infinis auxquels le héros avait été obligé de se livrer pour sortir du labyrinthe. D'ail-

00073219

leurs les pas imitant les allures des animaux étaient nombreux. On comptait le pas du *Hibou*, du *Vautour*, de la *Chouette*, du *Renard*, et bien d'autres encore.

Sous le nom de *Sicinnis* ou danse satirique, les Grecs avaient un troisième genre de danse théâtrale qui les reposait des émotions fortes de la tragédie. Les danses satiriques accompagnaient des chansons lestes, des poèmes licencieux pleins d'allusions scabreuses, de mots risqués. Les danses tragiques étaient quelquefois parodiées par les danses satiriques. Des citoyens étaient même l'objet de ces parodies. Le danseur mettait un masque donnant l'image fidèle de celui qui faisait l'objet de la satire. Les actes publics ou privés de grands personnages officiels étaient tournés en dérision par la Sicinnis. On dit que cette sorte de danse était propre surtout aux peuplades de l'Attique; mais, malgré la finesse de l'esprit athénien, les danses satyriques se dégradèrent au contact des chansons à boire et des poèmes érotiques, accompagnés de gestes indécents, qui firent oublier leur primitive gaîté et leur verve mordante.

UNE BACCHANTE
D après un dessin de Walter Crane.

D'après Ulpien, la Sicinnis était en usage dans les festins. Bacchus avait porté cette saltation aux Indes. C'était la danse particulière aux Satyres. Légère, lascive, variée, suivant certains auteurs, elle fut, selon d'autres, une danse militaire. On sait qu'elle fut pratiquée à Rome dans les *Pompa ludorum* et dans les triomphes. Là, les danseurs s'efforçaient à parodier grossièrement les danses sérieuses.

La danse grecque, si étroitement liée aux cérémonies sacrées, en honneur dans les fêtes publiques et au théâtre, devait se retrouver dans les réunions privées. Aussi toute fête de famille, tout événement heureux, l'arrivée d'un ami, le retour d'un voyage, la naissance d'un enfant, son anniversaire, la moisson, la vendange, les récoltes,

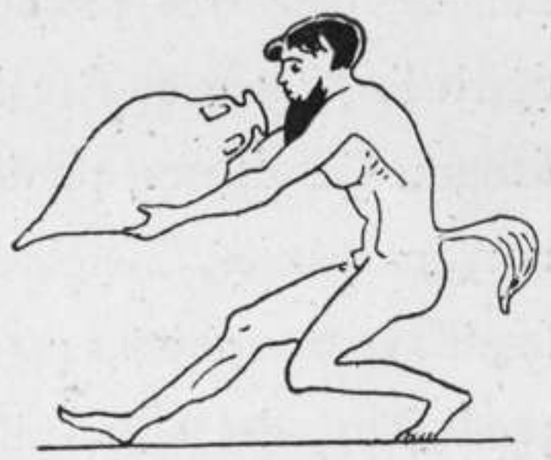
tout était prétexte pour se livrer aux divertissements de la danse. Longus, dans ses pastorales, a décrit l'*Epilenias* ou fête des vendanges. Ces danses, pratiquées à l'origine par les membres de la famille et caractérisées par des sauts prodigieux, des exercices d'adresse avec ou sans accessoires, furent abandonnées ensuite à des baladins de profession et aux parasites. Les statuettes de Tanagra, dont nous avons reproduit quelques-uns des plus beaux spécimens, nous donnent une idée de la grâce des mouvements qu'exécutaient les théories de jeunes femmes, lorsque, dans le décor merveilleux des théâtres antiques, sous le beau ciel de la Grèce, elles se livraient à ces danses tant aimées d'un peuple épris de tout ce qui était beau.

DANSE DE NYMPHES
Gravure du XVIII[e] siècle, d'après Eisen.

Les Grecs, comme le disait justement M. Emmanuel, n'avaient pas seulement des Apelles et des Phidias; ils avaient aussi des Dantans et des Daumiers, des Chérets, des Carans d'Ache et des Forains, tous artistes, chacun dans leur genre, et traduisant avec excellence le même instinct d'art. Mais si nous connaissons assez bien, par Herculanum et Pompéi, la vie familière des Romains, les vases peints de la Grèce ne nous offrent que très incomplètement une histoire de la caricature et de l'impressionnisme. Ce qui nous paraît trop souvent fantaisiste ou ridicule est — nous pouvons nous en rapporter là-dessus au livre de M. Emmanuel — le résultat d'un dessin d'une raideur archaïque ou d'une composition trop naïve ou trop simple.

Mais ces représentations tiennent aussi au caractère de l'orchestique grecque. « La liberté qu'elle laisse au danseur dans le choix et dans l'exécution de ses mouvements, continue notre auteur, permet à la fantaisie de chacun de se donner carrière. Il suffit de parcourir du regard la série des vases peints pour voir les effets de cette indé-

pendance; cette imagerie révèle un art dont les fidèles ont disposé suivant leurs goûts. Il ne leur est enjoint que de respecter quelques formules traditionnelles qui leur servent de thèmes; là-dessus ils peuvent broder toutes les variations que bon leur semblera. »

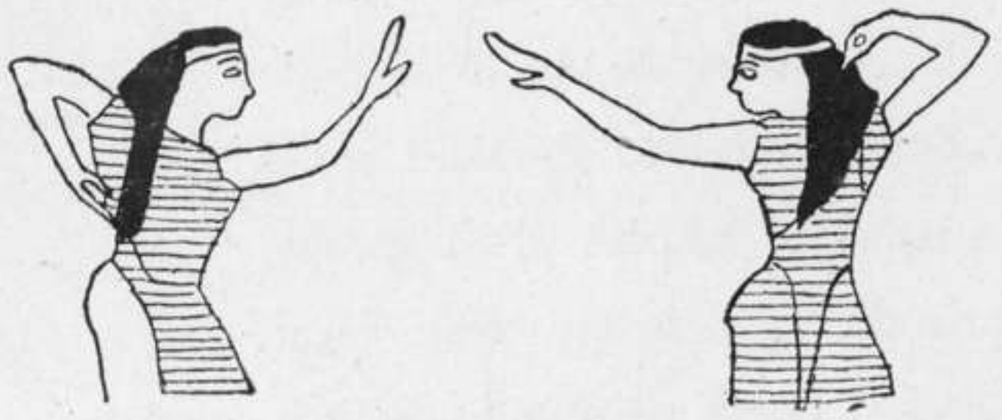


DANSE ACCROUPIE [1]
D'après une peinture de Pompéï.

C'est donc aux sculpteurs plus qu'aux peintres que nous devons nous en rapporter. « Dès lors, dit M. Emmanuel, le mot d'Athénée pourra s'appliquer en toute justesse aux œuvres de la statuaire grecque : « Les anciennes sta-« tues sont pour nous des « monuments de la danse an-« tique. » Les sculpteurs cherchaient à rendre les beaux mouvements, ceux qui étaient élégants et libres. »

PAS DE DEUX

Ainsi le délicieux Éros volant, trouvé à Myrina par MM. Pottier et Reinach, le corps courbé à droite et le bras replié au-dessus de la tête, dessine une courbe d'une parfaite justesse anatomique. Il n'y a là rien de conventionnel; le danseur de nos jours exécute ce mouvement comme il y a deux mille ans. De même, dans telle statuette du IVe siècle représentant une bacchante enveloppée dans une étoffe souple et légère, qui tournoie gracieusement sur elle-même, nous retrouvons les mouvements et l'aspect d'une danseuse vivante.



POSITION DES MAINS DE DANSEUSES GRECQUES

POSITION DES MAINS DE DANSEUSES GRECQUES.

La rapidité et la justesse de vision nécessaires à cette vérité réaliste se perdront bientôt pour céder le pas à la convention, et ce sera l'honneur des marbres modernes d'avoir, grâce à la science, su retrouver la vérité dans la représentation du mouvement.

Cependant la danse grecque est bien différente de la nôtre. Nous devons voir, en effet, dans celui qui l'exécute « un *mime*

1. Les gravures que nous reproduisons ici sont empruntées à l'intéressante étude de M. Maurice Emmanuel : *La Danse antique* (Hachette et Cie, éditeurs). — L'auteur a bien voulu nous autoriser exceptionnellement, et comme éditeurs de son ouvrage, à reproduire dans notre volume ces figures qu'il a recueillies sur des documents antiques. Elles nous donnent une idée très exacte des mouvements exécutés par les danseurs grecs et que nous retrouvons dans la plupart de nos danses modernes.

00073219

au moins autant qu'un *danseur*.... Pour juger l'orchestique grecque dans ses représentations par les monuments figurés, il est indispensable d'envisager toujours la complexité du rôle dévolu à ses interprètes. » Telle est la conclusion que nous empruntons à M. Emmanuel.

THÉORIE DE DANSEURS GRECS
(*Les mouvements de jambes que font ces danseurs sont exactement les mêmes que ceux exécutés par un danseur moderne.*)

« Le danseur grec, ajoute-t-il, ne consentait à perdre son indépendance que dans les ensembles où la figuration chorégraphique exigeait que chacun acceptât de se plier à la règle commune, dans l'intérêt de l'*imitation en masse*. Dans tous les autres cas, il se faisait libre, afin de rester entièrement maître de son *imitation individuelle*.

PAS DE DEUX
D'après un vase du IVe siècle.

« La danse à deux, — homme et femme, — telle qu'elle est pratiquée dans les salons, aurait paru aux anciens un non-sens : ne transforme-t-elle pas le couple en un personnage hybride qui ne peut plus rien exprimer par ses mouvements et à qui tout geste devient

CHŒUR DE DANSE
D'après une amphore à rosette de basse époque.

impossible ? Dans nos danses de société, l'homme et la femme s'enlacent étroitement : chacun des danseurs conserve uniquement l'usage de ses jambes ; le haut du corps et les bras sont presque immobilisés. Même les mouvements des jambes se trouvent limités à tel point, qu'ils se réduisent à la répétition monotone des mêmes formules.

00073219

« L'indépendance est si chère au danseur grec, que l'homme et la femme, en formant un couple orchestique, paraissent craindre de se toucher. Ils s'agitent en face l'un de l'autre, sans souci de la simultanéité de leurs mouvements, ni de leur symétrie. Au milieu des Bacchanales, on peut fréquemment reconnaître des groupes de deux — ou de trois — danseurs qui, tout en exécutant des pas, miment une scène érotique. C'est dans cette mimique qu'il faut chercher la raison d'être du groupe, — dans cette comédie amoureuse qui se joue en même temps qu'elle se danse.

« Toujours, partout, le danseur grec imite. »

Tandis que la Grèce brillait par l'éclat de ses fêtes, célébrant par des danses légères, parfumées de fleurs, les muses, l'amour, la gloire et la beauté, Rome, sévère et primitive, n'avait qu'une danse guerrière, au caractère sauvage, la *bellicrepa*, instituée, disait-on, par Romulus en souvenir de l'enlèvement des Sabines.

DANSE DE BACCHANTES
Reproduction d'une gravure ancienne, d'après N. Poussin.

Plus tard, la nymphe Égérie aurait, suivant la légende, mystérieusement révélé une chorégraphie nouvelle à Numa Pompilius, le souverain pacifique qui n'ouvrit point le temple de Janus et s'attacha à policer les mœurs romaines. Certains auteurs en attribuent l'invention à Salius de Mantinée; quoi qu'il en soit, Numa institua les prêtres Saliens choisis, au nombre de douze, parmi les nobles de naissance. Ils avaient pour mission de célébrer par des danses les dieux et les héros. Revêtus, pour ces cérémonies, de longues tuniques de pourpre, un baudrier d'airain attaché à l'épaule, la tête ornée d'un casque au brillant cimier, ils frappaient en cadence de leur courte épée sur l'*ancyle*, bouclier sacré de provenance divine.

En dehors de ces danses militaires et sacrées, processions monotones plutôt que danses proprement dites, que les prêtres Saliens exécutaient aussi pendant les sacrifices et dans les rues, la cité sévère n'assistait qu'aux jeux de cirque. « Rome héroïque et barbare, dit Élise Voiart, conservait religieusement le souvenir du premier des Brutus,

00073219

TERPSICHORE
D'après un tableau de Schützenberger. (*Musée du Luxembourg.*)

applaudissait au désespoir de Virginius, et dévouait la tête du décemvir aux dieux infernaux. Livrée tout entière à ces grands événements, la cité reine ne connaissait pas encore ces distractions fastueuses, mais nécessaires aux peuples depuis longtemps civilisés. »

Elle devait y arriver bientôt.

Tite-Live nous apprend qu'en l'an 390, on imagina, pour apaiser les dieux et distraire le peuple terrorisé par la peste qui décimait la ville, de lui donner le spectacle de jeux scéniques.

Cependant l'Étrurie, beaucoup plus civilisée que la Rome d'alors, cultivait les arts; elle avait ses danses religieuses, ses mimes et ses représentations étranges qui devaient avoir tant d'influence sur les Romains. Beaucoup de danses étrusques, sacrées ou funèbres, sont reproduites sur des fresques qui nous ont été conservées, et nous pouvons nous faire une idée assez exacte des origines de l'art de la danse en Italie.

Les *Ludions* arrivèrent d'Étrurie, accompagnant leurs danses passionnées du rythme des flûtes. On les nomma histrions, du mot toscan *hister*, qui signifie « saltateur », dit encore Tite-Live; et, au lieu d'employer des vers libres comme ils avaient fait jusqu'alors, car ils n'avaient point de poèmes écrits, ils s'efforcèrent bientôt de suivre un plan déterminé, d'accorder le rythme et la cadence en mesurant leurs gestes. La jeunesse romaine s'y exerça à son tour et régla, au son des instruments, la déclamation des poèmes.

Plus tard, les arts de la Grèce arrivèrent à Rome, et la danse, accompagnée par la

00073219

lyre, la cythare, la flûte et les crotales, brilla d'un vif éclat dans les cérémonies du culte. Souvent alors elle fut grave, mais elle s'efforça aussi d'exprimer, en dehors des fêtes sacrées, la joie et la tendresse. Cependant la danse de Lycurgue, l'*Hormos*, oublia sa gracieuse origine pour devenir plus belliqueuse[1]; la *Grue* dégénérée n'était plus qu'une distraction pour les villageois, dit Lucien, et les danses romaines, perdant leur caractère pudique et leur pureté, ne peignirent désormais que la volupté et l'obscénité.

« Au milieu de l'automne, dit Victor Duruy, Messaline représentait dans son palais une scène de vendange; les pressoirs foulaient les raisins; le vin coulait dans les cuves; des femmes, à demi vêtues d'une peau de daim, comme les bacchantes, dansaient à l'entour, tandis que Messaline, les cheveux épars, le thyrse en main, et Silius couronné de lierre accompagnaient des chœurs lascifs. »

L'austérité des vieux Romains venait en effet de leur pauvreté bien plus que de leur conscience, dit le même historien; il avait suffi de deux ou trois générations pour que la cité, qui n'avait connu que les maigres festins et les fêtes rustiques, devînt une ville de bombance et de plaisir.

« Lorsque j'entrai dans une des écoles où les nobles envoient leurs fils, s'écrie Scipion Émilien, j'y trouvai plus de cinq cents jeunes filles et garçons qui recevaient, au milieu d'histrions et de gens infâmes, des leçons de lyre, de chants, d'attitudes; et je vis un enfant âgé de douze ans, le fils d'un candidat, exécutant une danse digne de l'esclave le plus impudique. »

Les Romains connurent donc comme les Grecs les danses sacrées, de même qu'ils connurent les danses militaires, les danses théâtrales et les danses privées.

En dehors de la danse sacrée des Saliens qui, née à Rome, conservait un caractère guerrier, les Romains empruntèrent aux Grecs les Bacchanales, dont l'origine en Hellade était religieuse. Mais, après avoir été réservées aux prêtres et aux prêtresses de Bacchus, elles accompagnèrent les fêtes nuptiales, tous les citoyens y prirent part, et ces danses, qui avaient honoré le culte et traduit l'amour, se transformèrent en danses lascives et en orgies.

Les Lupercales célébraient le dieu Pan le 15 des calendes de mars. Les prêtres du dieu, les *Luperci*, entièrement nus, parcouraient en dansant les rues de Rome, et parfois, armés d'un fouet, cinglaient la foule. Différents mimes suivaient les processions et les

1. « Minerve s'approche. Près d'elle, armées de glaives nus, marchent la Terreur et la Crainte, compagnes habituelles de la déesse des combats. A sa suite, un joueur de flûte sonne l'Hormos belliqueux et, mêlant aux sons sourds de son instrument des accents aigus pareils à ceux de la trompette, il donne aux chants qu'il module un caractère plus mâle et plus animé. » (APULÉE.)

00073219

unérailles avec les pleureuses et l'archimime qui retraçait la vie du défunt, affublé d'un masque donnant l'image fidèle du mort.

Jusqu'au siècle d'Auguste, la danse fut livrée aux obscénités des célèbres mimes, bouffons toscans. C'est par là que leur influence a été funeste au développement de la chorégraphie romaine.

En développant la pantomime, déjà esquissée dans la mimique grecque, mais créée

LA DANSE DES QUATRE FEMMES
Reproduction d'une gravure de Zoan Andréa, d'après un dessin de Mantegna.

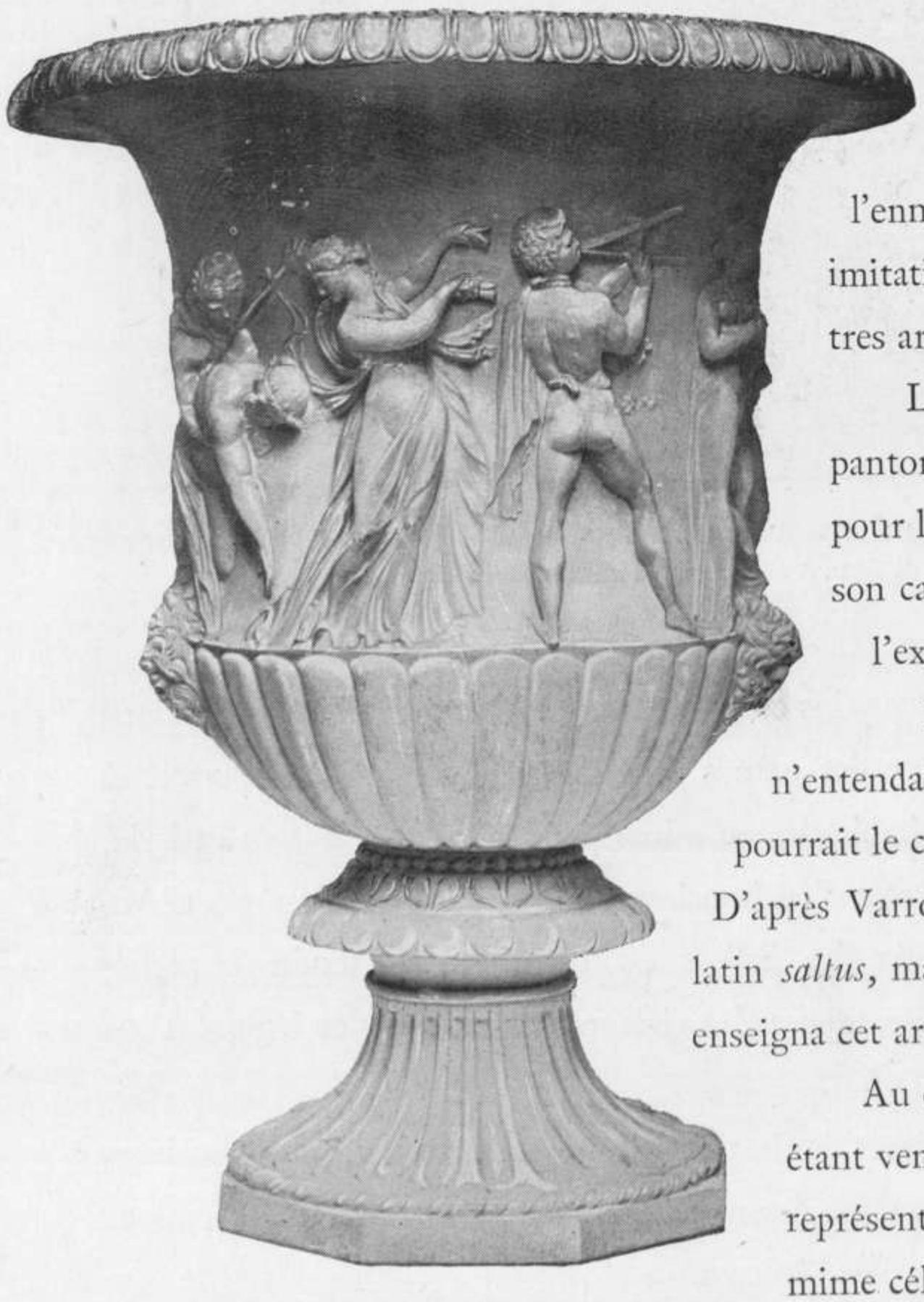
véritablement par les Étrusques, les Romains en firent un spectacle nouveau. Les Ludions avaient vaguement représenté à Rome des scènes qu'on pourrait appeler les premières pantomimes, mais l'invention du véritable drame mimé paraît due à Pylade et Bathyle, deux célèbres acteurs qui se partagèrent l'enthousiasme du public sous le règne d'Auguste. Le premier, né en Cilicie, créa des ballets du genre noble, tendre et pathétique; le second, venu d'Alexandrie, composa des chœurs de danse vifs et légers. Tous deux étaient des esclaves affranchis.

Les pantomimes et les archimimes jouissaient d'une telle faveur, que plusieurs furent parasites des dieux. Certains même furent admis au rang des prêtres d'Apollon, dignité recherchée par les citoyens les plus illustres.

« Les acteurs pantomimes avaient, dit Buteux, la prétention d'exprimer les idées

intellectuelles, comme les temps passés ou futurs, des raisonnements, etc.; bien que ce fût à l'aide de gestes de convention, ce n'en était pas moins excéder les bornes de l'art. Un seul acteur représenta d'abord plusieurs personnages; deux acteurs ont quelquefois suffi pour une pièce, peu compliquée sans doute et plutôt une scène qu'une pièce entière. Par la suite, le nombre des acteurs augmenta et finit par égaler celui des personnages. »

Nous ne pouvons nous former qu'une idée très imparfaite du degré de perfection auquel atteignit, chez les Romains, l'art de la pantomime. Elle embrassait chez eux tout ce qui concerne la fable, la poésie et l'histoire. Les acteurs traduisaient par des gestes ou des mouvements d'une souplesse et d'une précision singulière les sensations les plus subtiles, et les spectateurs entendaient ce langage; il leur parlait même plus vivement que la déclamation. Et ce principe imitatif, ces nuances et cette force d'expression muette firent, de la danse chez les anciens, un grand art. D'ailleurs la danse, privée de cet élément supérieur, n'est plus qu'une suite de pas cadencés qui intéressent simplement comme un gracieux exercice. Ce qui l'élève et l'ennoblit, c'est précisément le principe imitatif qui lui est commun avec les autres arts.



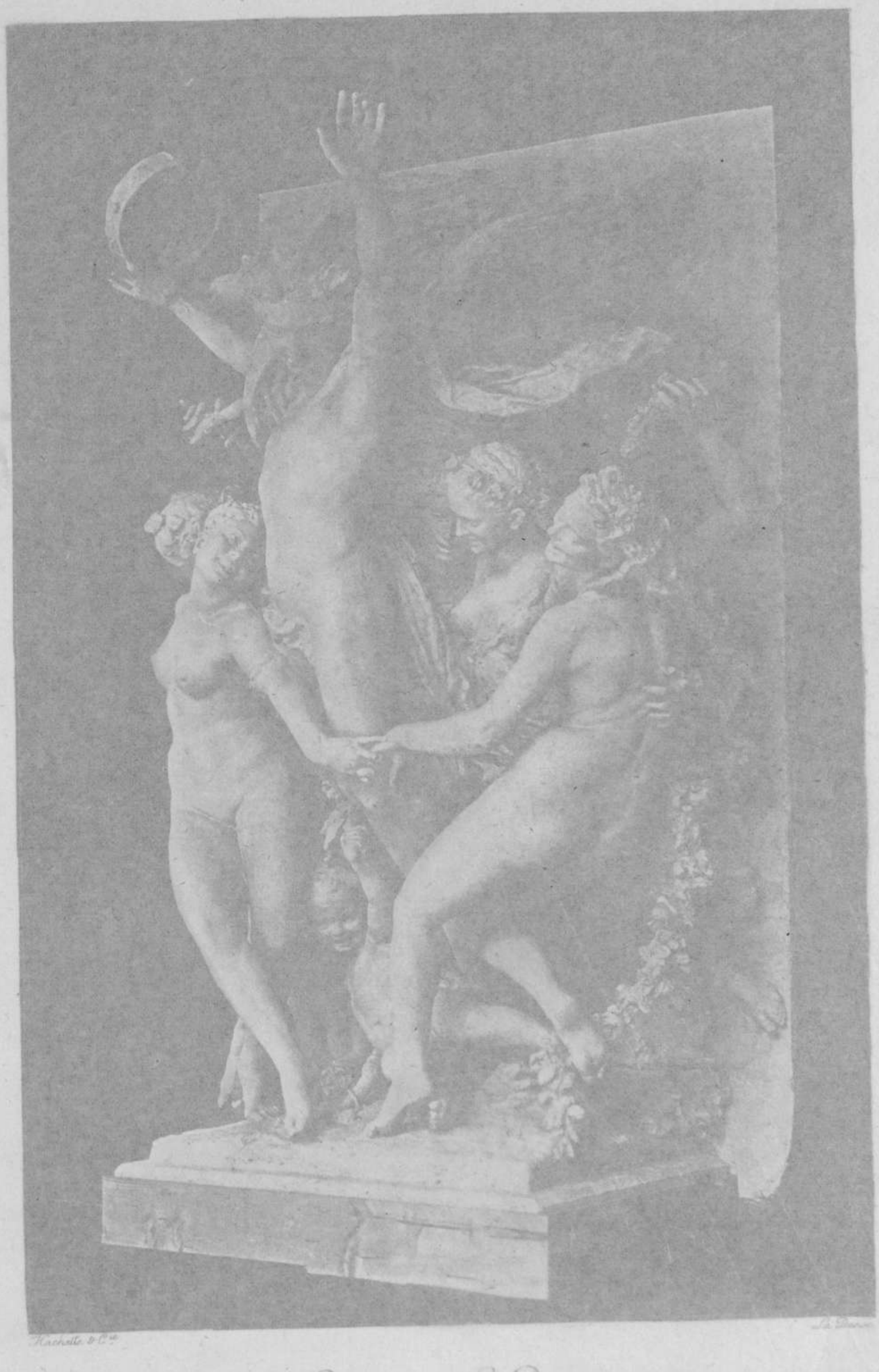
DANSE DE BACCHANTES ET DE SATYRES
Vase Borghèse. (*Musée du Louvre.*)

La passion des Romains pour la pantomime s'explique comme leur mépris pour la danse quand celle-ci, ayant perdu son caractère élevé, ne se prêtait plus qu'à l'expression de jeux obscènes.

Par le mot *saltatio*, les Romains n'entendaient pas l'art de sauter, comme on pourrait le croire, mais l'art du geste en général. D'après Varron, ce mot ne venait point du mot latin *saltus*, mais du nom de l'Arcadien *Salius* qui enseigna cet art aux Romains.

Au dire de Lucien, un prince de Pont, étant venu à la cour de Néron, assista à une représentation au cours de laquelle un pantomime célèbre imitait en sa danse les travaux d'Hercule. Les gestes du danseur étaient

00073219

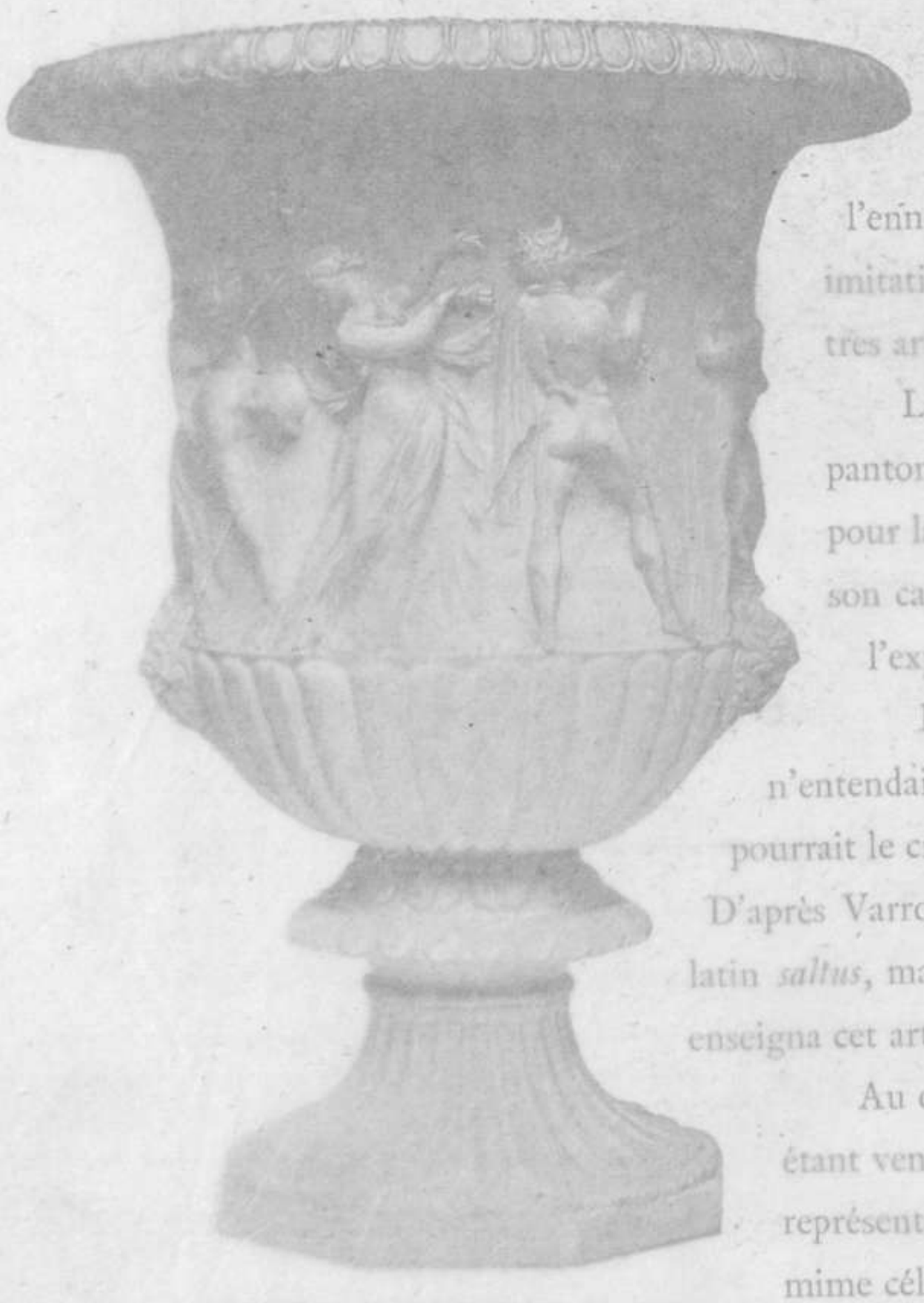


Hachette & Cie

Carpeaux. La Danse

intellectuelles, comme les temps passés ou futurs, des raisonnements, etc.; bien que ce fût à l'aide de gestes de convention, ce n'en était pas moins excéder les bornes de l'art. Un seul acteur représenta d'abord plusieurs personnages; deux acteurs ont quelquefois suffi pour une pièce, peu compliquée sans doute et plutôt une scène qu'une pièce entière. Par la suite, le nombre des acteurs augmenta et finit par égaler celui des personnages. »

Nous ne pouvons nous former qu'une idée très imparfaite du degré de perfection auquel atteignit, chez les Romains, l'art de la pantomime. Elle embrassait chez eux tout ce qui concerne la fable, la poésie et l'histoire. Les acteurs traduisaient par des gestes ou des mouvements d'une souplesse et d'une précision singulière les sensations les plus subtiles, et les spectateurs entendaient ce langage; il leur parlait même plus vivement que la déclamation. Et ce principe imitatif, ces nuances et cette force d'expression muette firent, de la danse chez les anciens, un grand art. D'ailleurs la danse, privée de cet élément supérieur, n'est plus qu'une suite de pas cadencés qui intéressent simplement comme un gracieux exercice. Ce qui l'élève et l'ennoblit, c'est précisément le principe imitatif qui lui est commun avec les autres arts.



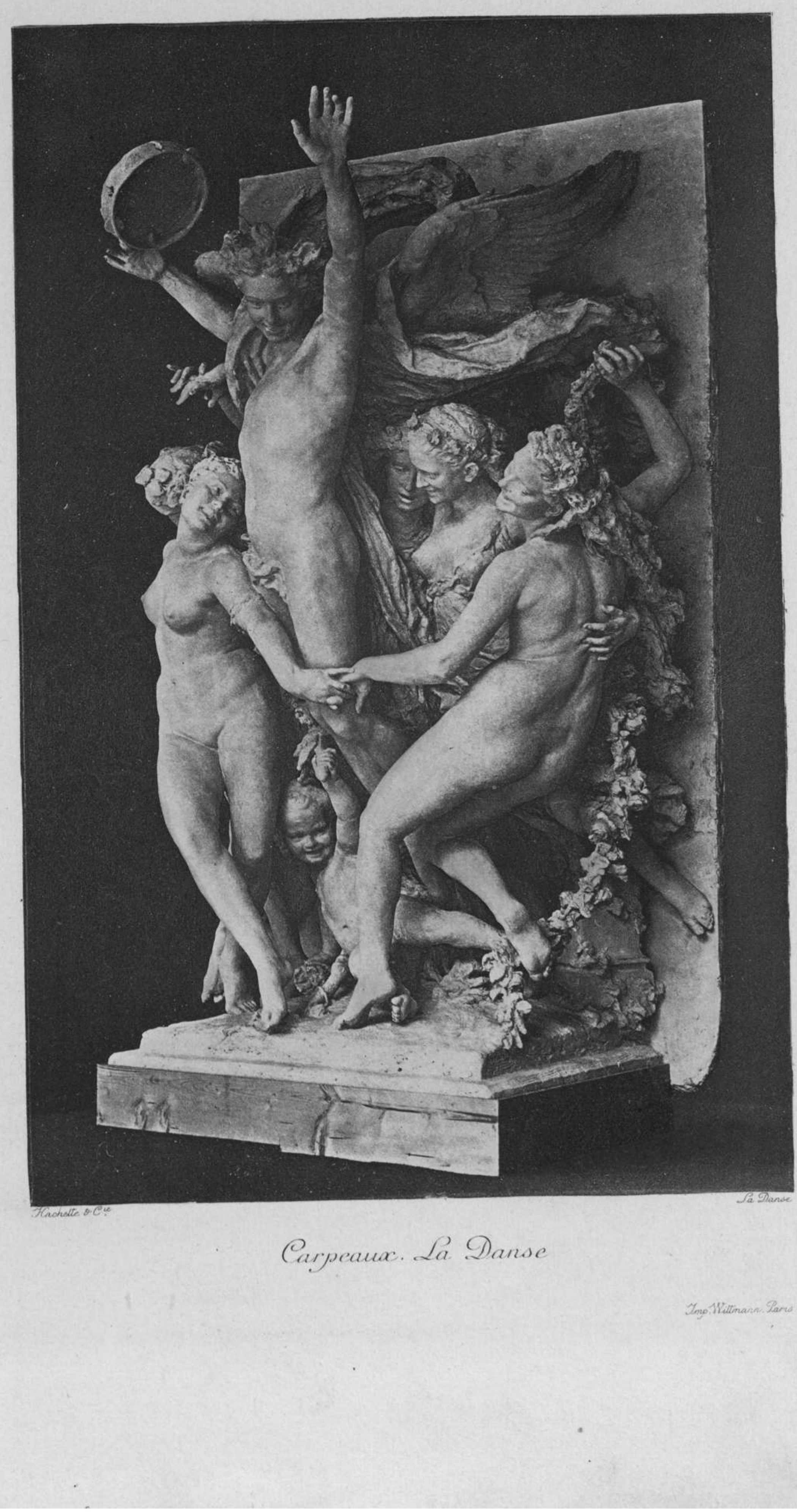
DANSE DE BACCHANTES ET DE SATYRES
Vase Borghese. (*Musée du Louvre.*)

La passion des Romains pour la pantomime s'explique comme leur mépris pour la danse quand celle-ci, ayant perdu son caractère élevé, ne se prêtait plus qu'à l'expression de jeux obscènes.

Par le mot *saltatio*, les Romains n'entendaient pas l'art de sauter, comme on pourrait le croire, mais l'art du geste en général. D'après Varron, ce mot ne venait point du mot latin *saltus*, mais du nom de l'Arcadien *Salius* qui enseigna cet art aux Romains.

Au dire de Lucien, un prince de Pont, étant venu à la cour de Néron, assista à une représentation au cours de laquelle un pantomime célèbre imitait en sa danse les travaux d'Hercule. Les gestes du danseur étaient

00073219



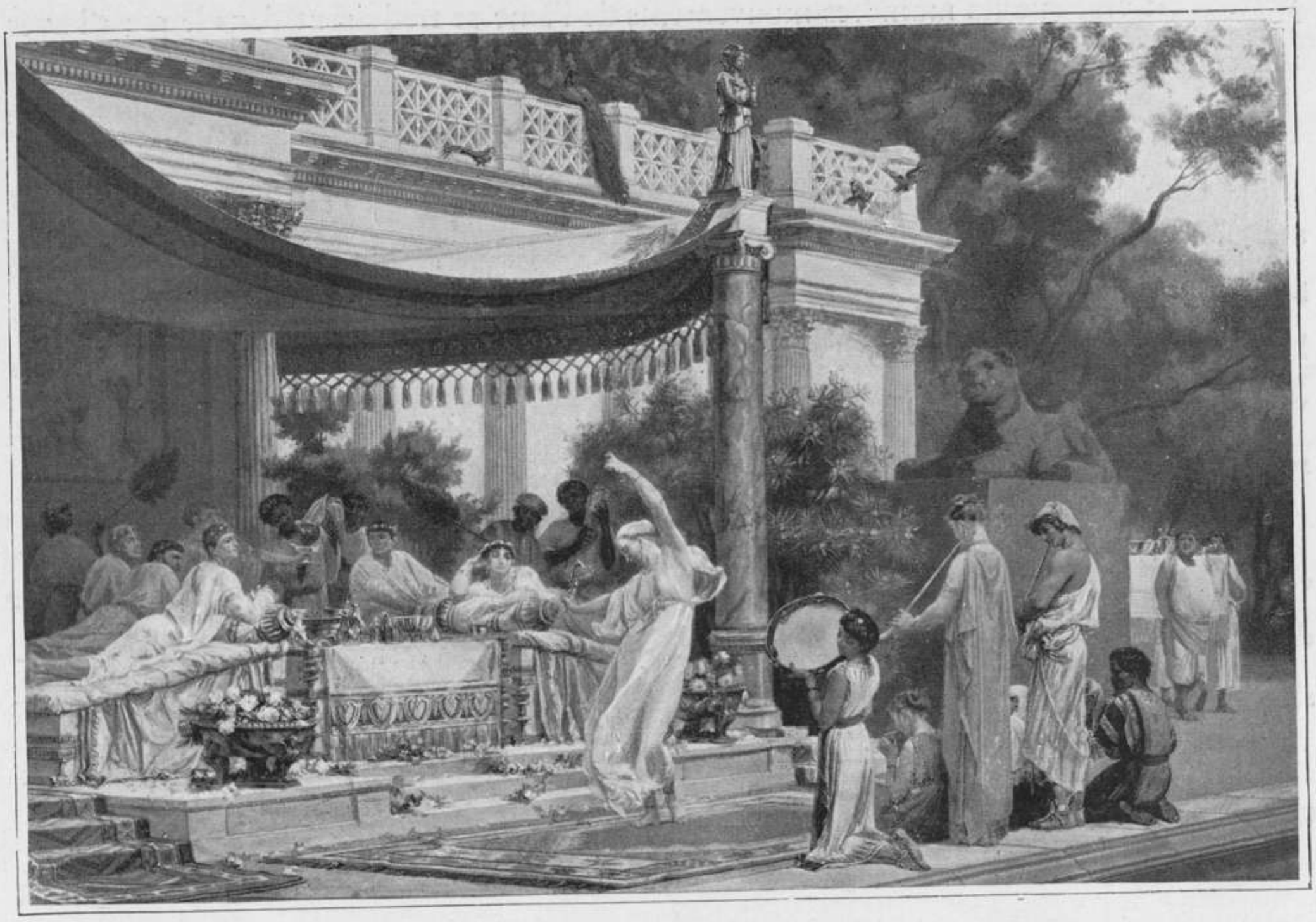
Hachette & Cie

Carpeaux. La Danse

Imp. Wittmann. Paris

00073219

00073219



UN FESTIN CHEZ LUCULLUS

D'après le tableau de Boulanger. (*Avec autorisation de MM. J. Boussod, Manzi et Joyant, édit.-propr.*)

d'une telle expression et d'une telle clarté, qu'ils permirent à l'étranger de suivre l'action sans qu'il y eût la moindre hésitation dans son esprit. Il en fut frappé à tel point qu'en prenant congé de l'empereur, il le pria de lui faire présent de ce danseur. Et comme Néron était surpris de cette demande qu'il ne s'expliquait pas, le prince lui exposa qu'il avait en son voisinage un peuple barbare dont personne n'entendait la langue, et que la pantomime traduirait si fidèlement par des gestes ses intentions, qu'ils les comprendraient aussitôt.

L'épisode est vraisemblable : durant un voyage en Sicile, j'ai pu constater que les Siciliens ont l'habitude de s'entretenir longuement ensemble par des gestes qui échappent au voyageur non prévenu. Cette tradition des Siciliens remonte haut dans l'histoire. Le soupçonneux Hiéron, roi de Syracuse, craignant des conspirations du peuple, avait, prétend-on, défendu tout entretien; ses sujets eurent alors recours aux gestes. Depuis des siècles, les Siciliens sont réputés les meilleurs pantomimes de toute l'Italie : peut-être doivent-ils cette supériorité à l'exercice du langage muet, qui est chez eux de tradition et qu'ils apprennent dès le plus jeune âge.

Un historien de l'antiquité a dit, avec beaucoup d'esprit, que l'*âme danse dans les*

00073219

yeux. Il est vrai que les moindres mouvements de l'âme se traduisent dans le regard avec une mobilité extrême.

C'est en dansant que Salomé obtint d'Hérode la tête de saint Jean-Baptiste.

« Elle dansa, dit Flaubert, devant son trône d'or, en effeuillant des fleurs, comme aux pieds d'une idole. Les grandes lampes qui brûlaient suspendues à la voûte du palais faisaient étinceler de mille feux magiques les calcédoines et les perles de ses colliers, les larges anneaux d'or incrustés de pierreries qui cerclaient ses bras et ses poignets, les voiles noirs lamés d'or et les étoffes légères et chatoyantes qui flottaient au-dessus de ses pieds chaussés de petites pantoufles en duvet de colibri. »

Elle dansa « comme les prêtresses des Indes, comme les Nubiennes des cataractes, comme les bacchantes de Lydie, pareille à une fleur que la tempête agite. Les brillants de ses oreilles sautaient; de ses bras, de ses pieds, de ses vêtements jaillissaient d'invisibles étincelles. »

Hérode, enthousiasmé, lui offrait en récompense jusqu'à la moitié de son royaume : elle ne voulut avoir que la tête de Jean, qu'il dut accorder malgré lui.

Les Romains, en général, ne s'adonnaient pas eux-mêmes à la danse, mais ils aimaient passionnément voir danser.

Pendant longtemps, chez eux comme en Grèce, seuls les hommes eurent le droit de se montrer sur la scène : des jeunes gens jouaient des rôles féminins. Plus tard, les femmes, qui n'étaient même point admises chez les Grecs à jouer la tragédie ni la comédie, prirent à Rome place sur la scène à l'occasion des pantomimes. On cite Arbuscula, Thymèle, Licilia, Denise, Cythéris et Valeria, Cloppia parmi les plus connues.

Nous avons dit que la danse théâtrale avait alors atteint à Rome une perfection inouïe. La cité dégénérée se passionnait tout entière pour deux danseurs rivaux : Pylade et Bathylle. Les plus graves questions d'État étaient négligées pour eux; non contents d'avoir affolé les dames romaines, ils gouvernaient les sénateurs et les chevaliers. Rome n'était plus dans Rome là où n'étaient plus Pylade et Bathylle. Leurs intrigues mettaient la république en émoi, comme devaient le faire plus tard les factions des Verts et des Bleus, à propos des jeux du cirque et des courses de chevaux.

« Les démêlés de Pylade et de Bathylle occupaient les Romains autant que les affaires les plus importantes de l'État, dit de Laulnaye. Ils étaient tous ou Bathylliens ou Pyladiens. En parcourant l'histoire des troubles qu'excitèrent ces deux histrions, 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

00073219

on n'a point fait de solide réponse. Auguste réprimandant un jour Pylade sur ses rixes continuelles avec Bathylle : « César, lui dit le saltateur, il est de ton intérêt que le peuple s'amuse de nos querelles; elles l'empêchent de prendre garde à tes actions! » Réponse hardie sans doute, mais qui prouve combien les disputes des pantomimes occupaient les Romains. Nous voyons même qu'ils furent sur le point de se révolter lorsque Auguste exila Pylade, et que le maître du monde, pour les apaiser, fut contraint de rappeler cet histrion.

« Les auteurs anciens nous donnent différentes raisons de la disgrâce de Pylade. Dion Cassius l'attribue aux intrigues de Bathylle, Macrobe aux disputes d'Hylas et de Pylade, Suétone à l'effronterie de ce dernier qui montra du doigt un des spectateurs qui l'avait sifflé. Rien n'est sans doute moins intéressant qu'une pareille discussion. Au surplus, la hardiesse de Pylade, si le fait rapporté par Suétone est vrai, n'aura plus rien d'étonnant, lorsqu'on saura que, représentant un jour Hercule furieux, il tira des flèches sur les spectateurs. Répétant cette scène en présence d'Auguste, il se permit la même licence, et l'empereur n'en témoigna aucun ressentiment, tant il possédait l'art de la dissimulation. Une autre fois, Pylade jouait le même rôle en public, quelques spectateurs (c'étaient sans doute des partisans de Bathylle) trouvèrent ses gestes outrés. Piqué de cette critique mal fondée, il ôta son masque et leur cria : « Fous, c'est un furieux que je représente! »

LES PLAISIRS DE LA DANSE
D'après une gravure anglaise du commencement du siècle.]

Au cours d'une représentation théâtrale, Hylas tenait le rôle d'Œdipe. Au moment où il venait de se crever lui-même les yeux, son rival Pylade, qui assistait à la représentation, lui cria : « Tu vois encore! » Hylas avait imparfaitement rendu la démarche incertaine et pleine d'appréhension qui caractérise les mouvements des aveugles.

00073219

ÉTUDES DE DANSEURS
D'après un dessin de Batista Franco. *Musée du Louvre.*)

Ce même Hylas fut battu de verges, dit Suétone, sur la plainte du préteur. Ce rude châtiment infligé au fameux mime a lieu de surprendre, et aucun auteur ne donne la raison de cette dérogation aux règles établies. En effet, Auguste, entre autres privilèges accordés aux pantomimes, leur avait donné celui de n'être placé sous la juridiction d'aucun magistrat et avait décidé qu'ils seraient soustraits au supplice des verges[1].

Est-ce à cette décadence qu'il faut attribuer le mépris des Romains pour la danse? Cicéron dit : « Nul homme sobre ne danse, à moins d'être fou ». Il reproche au consul Gabinus d'avoir dansé. Horace reproche aussi la danse aux Romains comme une infamie. Salluste, s'adressant avec aigreur à une dame, écrit qu'elle a dansé avec beaucoup plus d'art qu'il ne convient à une honnête femme. La danse s'était donc profondément pervertie. Les mimographes étaient si corrompus, d'après Valère Maxime, que les Massiliens ne voulurent point leur ouvrir un théâtre, de peur de voir corrompre leurs mœurs par le spectacle de leurs obscénités.

La dépravation avait atteint un tel degré, que Domitien chassa du sénat des Pères conscrits qui s'étaient déshonorés en dansant. Tibère, Néron, Caligula avaient proscrit les baladins, mais pour les rappeler ensuite. Trajan montra plus d'énergie, et pendant plusieurs années il y eut quelque apaisement. Mais les mimes retrouvaient d'ardents appuis auprès des successeurs de Trajan. Constantin, qui avait chassé les philosophes de

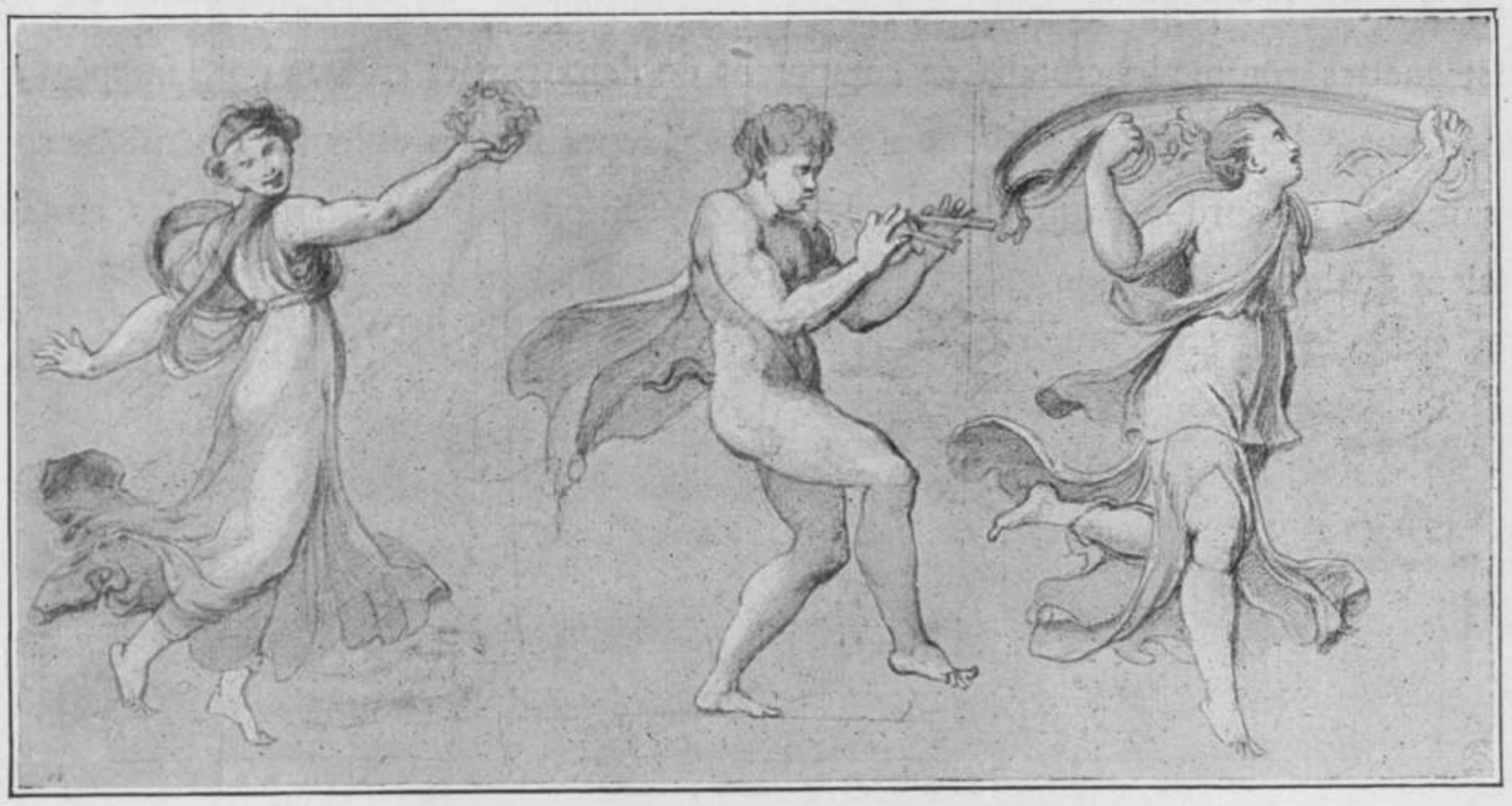
1. « Octave, dit de Laulnaye, punit du même supplice Stéphanio, auteur ou acteur de ces sortes de pièces que les Romains appelaient *togatariæ*, parce que les acteurs y étaient revêtus de la toge. La vie de Stéphanio offre une particularité remarquable, c'est qu'il dansa à deux reprises différentes aux célébrations des jeux Séculaires. Quoique ces jeux, ainsi que leur nom l'indique, ne dussent avoir lieu que tous les cent ans, et que la formule du crieur public fût d'annoncer des solennités qu'aucun homme existant n'avait vues, ni ne verrait jamais, néanmoins l'empereur, qui se moquait des lois et des institutions, voulut célébrer les jeux Séculaires longtemps avant que le siècle fût révolu depuis ceux d'Auguste, et Stéphanio, qui avait dansé dans ces derniers, figura encore dans ceux de Claude. »

00073219

Rome, y conserva trois mille danseurs. C'était la décadence, les mœurs romaines étaient profondément altérées, la fin de l'empire approchait.

En dehors des danses licencieuses du théâtre et des jours de fête, les Romains, toujours à l'exemple des Grecs, appelaient des chœurs de musiciens et des danseurs pour égayer leurs festins. Les uns se montraient déguisés en nymphes, d'autres en néréides, d'autres enfin entièrement nus.

Durant assez longtemps, les *Gaditanes*, célèbres saltatrices de Cadix, passionnèrent la vieille Rome. La danse des Gaditanes était si brillante, si ardente même, que les poètes



ÉTUDES DE DANSEURS
D'après un dessin à la sanguine de Batista Franco. (*Musée du Louvre.*)

déclaraient qu'aucune expression ne pouvait rendre l'étrange charme dont elles enveloppaient les spectateurs.

Un grand nombre d'auteurs anciens en ont fait mention. Martial, qui était Espagnol, les a célébrées dans ses épigrammes. Pline le Jeune en parle dans une lettre à Septicius Clarus; Pétrone, Silias Italicus, Appien, Strabon et nombre d'autres ont signalé le côté séducteur et troublant des danses espagnoles de leur temps.

Un auteur allemand, parlant des danses de l'antique Gadès, a dit qu'elles étaient « la poésie et la volupté ». Un écrivain anglais prétend que la célèbre Vénus Callipyge représentait une danseuse gaditane en grande faveur à Rome, probablement la Telethusa que chanta Martial. Dans ses *Grandezas* de Cadix, le chanoine Salazar, qui vivait au XVII^e^ siècle, dit que les danses andalouses de son temps n'étaient autres que celles si célèbres dans l'antiquité.

00073219

« Le P. Marti, doyen d'Alicante, dit le baron Davillier, connaissait à fond les danses en faveur de son temps à Cadix, et qu'il appelait « délices gaditanes », *delicias gaditanas*. Si nous l'en croyons, c'étaient bien aussi les danses anciennes, mais très perfectionnées. A tel point que celles-ci et même la fameuse *Chordaxa* phrygienne ne devaient être auprès que de simples bagatelles. »

L'usage des castagnettes, qui s'est perpétué pendant près de deux mille ans, prouverait combien les danses espagnoles antiques ont de rapport avec les danses actuelles. A Rome, comme aujourd'hui en Espagne, les castagnettes rythmaient la danse populaire. Les *castañuelas* espagnoles sont, à quelque différence près, les *crotalia* des anciens. Les castagnettes comme les crotalia se composent de deux parties creuses qui, frappées les unes contre les autres, produisent un bruit sec; leurs formes et leurs dimensions sont les mêmes aujourd'hui qu'autrefois. Leur composition seule différait, car les crotalia étaient quelquefois en bronze.

IDYLLE
D'après un tableau de Mme Demont-Breton.

00073219

LA DANSE D'APOLLON ET DES NEUF MUSES
D'après une fresque de Jules Romain.

CHAPITRE II

LA DANSE AU MOYEN ÂGE

LES DANSES RELIGIEUSES. — LES DANSES EN ESPAGNE ET DANS LE MIDI DE LA FRANCE. — LES ORIGINES DE LA DANSE FRANÇAISE. — LE COMMENCEMENT DES MASCARADES ET LES PREMIERS BALLETS.

DANSE ANTIQUE
D'après une statuette moderne imitée des statuettes de Tanagra.

A la suite du sac de Rome par Totila, la danse avait presque disparu. Cependant, dans la Gaule devenue romaine, on dansait encore, malgré la défaveur que les baladins, errants dans les Gaules comme parmi les autres provinces de l'empire, avaient jetée sur leur art. On dansait chez les Francs et chez les Goths. Le culte chrétien avait encouragé d'abord les danses primitives, il se les était même appropriées. Les chrétiens célébraient les Mystères dans les églises par des hymnes et des danses, ainsi que les Juifs avaient jadis coutume de le faire; ils dansaient dans les cimetières pour honorer les morts; peut-être même, les danses étaient-elles un souvenir sacré du culte d'autrefois.

« L'office divin, dit le père Ménestrier, jésuite qui a écrit en 1683 un ouvrage des plus intéressants sur la danse, était composé de psaumes,

00073219

d'hymnes et de cantiques, parce que l'on récitait, l'on chantait et l'on dansait les louanges de Dieu, comme on en lisait les oracles dans ces extraits du vieux et du nouveau Testament que nous nommons encore aujourd'hui du nom de « leçons ». Le lieu où l'on rendait à Dieu ces hommages en eut le nom de « chœur », comme ces parties de la comédie et de la tragédie où l'on joignait la danse au chant pour en faire les intermèdes. Les prélats en furent nommés, en langue latine, *præsules a præsiliendo* parce qu'ils faisaient dans le chœur à l'égard des louanges de Dieu ce que faisait dans les jeux publics celui qui commençait la danse et que les Grecs nommaient *choragos*. »

Scaliger vient corroborer cette assertion. D'après lui, les premiers évêques furent nommés *præsules* parce qu'ils menaient la danse dans les solennités; de même, le premier des prêtres Saliens institués à Rome par Numa avait porté le titre de *præsul*.

La danse était tellement admise par les Pères de l'Église, que saint Grégoire de Nazianze reprochait seulement à l'empereur Julien le mauvais usage qu'il en faisait. « Si tu te plais à danser, lui disait-il, si ton penchant t'entraîne dans ces fêtes que tu parais aimer avec fureur, danse tant que tu voudras, j'y consens; mais pourquoi renouveler à nos yeux les danses dissolues de la barbare Hérodiade et des païens! Exécute plutôt les danses du roi David devant l'arche; danse pour honorer Dieu. Ces exercices de paix et de piété sont dignes d'un empereur et d'un chrétien. »

Le père Ménestrier nous rappelle que Platon considérait la danse comme un remède très efficace, de même espèce que celui dont on se sert pour guérir ceux que les tarentules ont mordu. « Car, dit-il, comme pour faire sortir le venin qui s'est glissé dans leurs veines, on leur chante certains airs propres à échauffer le sang et à ouvrir les pores pour pousser dehors ce poison, la danse sert à modérer quatre passions dangereuses : la crainte, la mélancholie, la colère et la joye; la crainte, la mélancholie, en rendant le corps leste, souple, léger et plus traitable; et les deux autres passions, en adoucissant leurs saillies par des mouvements plus réglés. Mais, si la danse est un remède à l'égard de ces passions, elle est naturelle à la joye, qui est elle-même une danse et une agitation douce et agréable qui se fait par l'effusion des esprits, lesquels se répandent du cœur abondamment par tout le corps. C'est le raisonnement de Platon. »

LA DANSE DE LA REINE ET DE LA MORT
Par Holbein, d'après une gravure ancienne (*Bibliothèque nationale*).

00073219

Vestris nous dit aussi que, dans ses cérémonies religieuses, le christianisme avait suivi la tradition antique (biblique et païenne) et qu'à l'origine, d'après tous les témoignages, la danse sacrée était admise par l'Église avec faveur. Elle devait alors se confondre avec la danse profane, car elle était exécutée par des laïcs et par des clercs. Elle avait lieu à certains jours, à certains moments des offices : par exemple, on formait des rondes en chantant l'hymne *O filii*.

LA MORT ET LE CHEVALIER
Danse macabre (d'après une fresque de l'église Saint-Jean de Bâle).

M. Emmanuel, dans son ouvrage si savant sur la danse grecque que nous avons déjà cité dans le chapitre précédent, rappelle que « si le Guide et Pomeranche ont peint des *ballets d'anges*, c'est que saint Basile, dans son épître à Grégoire, dit que la danse est leur unique occupation dans le ciel et qualifie de bienheureux celui qui pourra les imiter sur la terre[1]. C'est dans cet esprit, ajoute-t-il, que les commentateurs disent que les apôtres et les martyrs sont les soldats vainqueurs qui *dansent* après le combat. »

La plupart des danses religieuses se sont éteintes, quelques-unes se sont perpétuées jusqu'à nos jours. Un des actes des plus récents conciles de Narbonne témoigne que l'usage de danser dans les églises et dans les cimetières, à certaines fêtes, existait encore en Languedoc à la fin du XVI^e^ siècle. Au XVII^e^ siècle, le peuple et le clergé dansaient encore, à Limoges, dans l'église de Saint-Léonard, le jour de la fête de saint Martial, en chantant :

San Martiaou, pregas per nous et nous ébingaren per bous.

Mahomet, imitant les pratiques des chrétiens, créa une secte de danseurs, les derviches, qui tournaient sur eux-mêmes avec une vitesse extrême et allaient ainsi jusqu'à s'évanouir, en l'honneur de leur fondateur Menelaüs. Celui-ci aurait, paraît-il, dansé sans discontinuer durant quarante jours et en aurait été récompensé par une divine extase.

1. « Saint Basile nous exhorte à faire, à l'exemple des anges, des danses sacrées sur terre. *Quid itaque beatius esse poterit quam in terra tripudium Angelorum imitari?* (*Epist. I ad Gregor.*) Il s'est aussi trouvé des philosophes qui ont cru que ces intelligences n'avaient point d'autre manière de se parler que par des signes et des mouvements concertez en forme de danse. Après quoi, il n'y a pas lieu de s'étonner que Virgile fasse danser les mânes et les esprits dans les champs Élyséens au sixième livre de l'*Énéide*. » (LE PÈRE MÉNESTRIER.)

00073219

La naissance de cette secte de danseurs, du reste, ne constitue pas un fait isolé. Au commencement de ce siècle, en 1806, une autre, dite des *Jumpers*, ou sauteurs, prit naissance dans la Nouvelle-Angleterre. Ceux-ci considéraient la danse comme un véritable culte, l'entremêlant aux psaumes qu'ils chantaient, s'y livrant avec la plus grande ferveur pour honorer la divinité. Des heures entières, comme les derviches, ils tournaient sur eux-mêmes et s'affalaient enfin sur le sol, haletants et hors d'haleine. Certains d'entre eux, à l'exemple de Menelaüs, prétendaient arriver à la divine extase. J'ignore si les traditions de cette secte se sont perpétuées.

C'est dans la très catholique Espagne que les danses religieuses se sont surtout perpétuées. Du temps de saint Thomas de Villeneuve, évêque de Valence, on dansait devant le saint Sacrement dans les églises de Séville, de Tolède et de Valence, et, en dépit du pape Zacharie qui avait aboli les danses religieuses, le saint évêque les approuvait en les maintenant.

LE PORTE-LANCE, LE FOU ET LA MORT
D'après une gravure de la « Danse macabre », publiée à Paris en 1490.

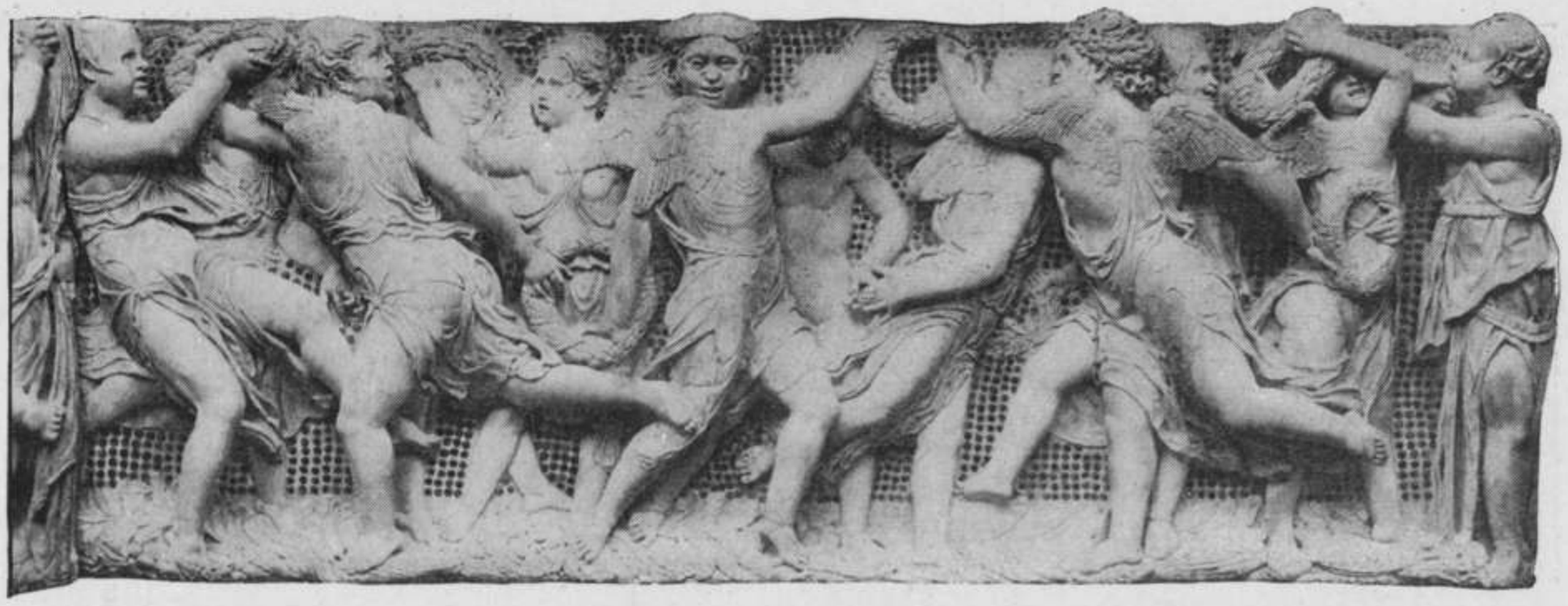
On ne se borna point, en Espagne, à des danses : il y eut au moyen âge ce que l'on appelait les *farsas santas y piadosas*, « les farces saintes et pieuses », qui se jouaient dans les églises et dans les couvents. C'étaient des compositions dévotes agrémentées d'*entremeses* inconvenants et de danses licencieuses.

Le jour de la Fête-Dieu, en Galice, il était d'usage de danser la *Pela*, sorte de pas religieux. Un homme de haute stature, portant sur ses épaules un jeune garçon magnifiquement vêtu, dansait en tête de la procession.

En Catalogne, en Roussillon et dans quelques autres provinces d'Espagne, on donnait encore au XVII^e^ siècle des représentations de mystères mêlés de danses religieuses.

« Un voyageur, qui parcourait l'Espagne au commencement de ce siècle, raconte, dit le baron Davillier, qu'il a vu jouer à Séville *le Légataire universel*, de Regnard, le jour de l'Assomption, et il cite textuellement l'affiche qui était ainsi conçue : « A « l'impératrice du Ciel, mère du Verbe éternel, etc., etc.... C'est à son profit et pour « l'augmentation de son culte que les comédiens de cette ville joueront ce soir une

00073219



ANGES DANSANT
D'après Donatello. — Fragment d'une frise en marbre, (*Galerie des Offices* à Florence.

« très plaisante comédie intitulée *le Légataire universel*.... Le célèbre Romano dansera le *Fandango*, et la salle sera brillamment éclairée avec des *arañas* (lustres). »

Le baron Davillier nous parle aussi des *villancicos*, qui sont des poésies populaires destinées à accompagner les danses religieuses et sont très anciennes en Espagne. Un poète de la fin du xv[e] siècle, Lucas Fernandez, a publié un recueil de *Villancicos para se salir cantando y vailando* « pour aller chantant et dansant », dans lesquels le Christ, la Vierge et les anges jouent le rôle principal.

On chante encore aujourd'hui des *villancicos* sur des airs de *seguidillas*. Certains d'entre eux, les *villancicos de Natividad*, se chantent pendant la nuit de Noël dans presque toute l'Espagne; on les accompagne d'une chorégraphie peu orthodoxe et les refrains mêlent le Rédempteur et la Mère des anges au *turron* et au vin de Manzanilla.

Les *seises*, enfants de chœur de la cathédrale de Séville, ont conservé la tradition des anciennes *representaciones* et *danzas* qui accompagnaient, au moyen âge, les processions de la Fête-Dieu dans toute l'Espagne, et cette danse des *seises* fut autorisée en 1439 par une bulle du pape Eugène IV.

On raconte que don Jayme de Palafox, archevêque de Séville, tenta de les supprimer dans son diocèse. Mais le chapitre fréta un navire, et les seises, sous la conduite du *maestro de capilla*, s'embarquèrent pour Rome et prouvèrent au pape que leurs costumes et leurs danses ne pouvaient qu'ajouter de l'éclat aux cérémonies religieuses.

« Les *seises*, dit le baron Davillier, appartiennent ordinairement à des familles d'ouvriers ou d'artisans : pour être admis, ils doivent avoir moins de dix ans. Il est facile de les reconnaître dans les rues de Séville, à leur bonnet rouge et à leur manteau de même couleur orné d'une espèce de rabat bleu; le reste de leur costume se compose

BAS-RELIEF EN MARBRE
Par Luca della Robbia, exécuté pour l'orgue de Santa Maria del Fiore.
(*Musée des Offices* à Florence.)

de bas noirs et de souliers à bouffettes, ornés de boutons de métal. Le costume de cérémonie des seises est encore exactement celui qu'ils portaient au XVI^e^ siècle : le chapeau, de forme légèrement conique, a le bord relevé d'un côté et retenu par un nœud de velours blanc d'où part une touffe de plumes bleues et blanches. Le justaucorps, en soie de même couleur, est serré à la taille par une ceinture et surmonté d'une écharpe nouée sur le côté; un petit manteau, attaché aux épaules, tombe gracieusement jusqu'à mi-jambes. Mais la partie du costume qui nous parut surtout caractéristique est la *golilla*, espèce de fraise de guipure empesée et tuyautée qui entoure le cou. Des manchettes de dentelle, un haut-de-chausse ou *calzoncillo* à crevés, des bas de soie bleue et des souliers blancs ornés de bouffettes complètent le costume dont Doré fit un croquis lorsque nous les vîmes dans la cathédrale de Séville, le jour de l'octave de la Conception. La danse des seises n'attire pas moins de curieux à Séville que les cérémonies de la semaine sainte, et l'immense cathédrale est trop étroite les jours où ils doivent figurer dans une *funcion*. »

A Alaro, petite ville des Baléares, deux fêtes religieuses accompagnées de danses subsistent encore. Les renseignements suivants m'ont été communiqués à ce sujet par S. A. l'archiduc Salvator.

L'une de ces fêtes a lieu le 15 août, jour de l'Assomption, l'autre le 16 du même mois, à la fête du patron du village d'Alaro. Dans ces deux circonstances, un corps de danseurs qu'on nomme *els Cosiers* joue le principal rôle. Ce sont six jeunes gens vêtus de blanc ce jour-là, parés de rubans aux vives couleurs, coiffés de toques fleuries. L'un d'eux, *la dama*, déguisé en femme, tient un éventail d'une main et de l'autre un mouchoir. Deux autres sont transformés en démons cornus et fourchus. Quelques musiciens suivent le cortège, jouant du *cheremias*, du *tamborino* et du *fabiol*. Après vêpres, les cosiers

00073219

accompagnent la procession qui sort de l'église. Trois d'entre eux se placent de chaque côté de la Vierge, qui est précédée par un démon; tous les trois pas, ils exécutent des gambades. Chaque démon est armé d'une tige flexible avec laquelle il écarte la foule. La procession s'arrête sur les places et aux carrefours où les cosiers exécutent une de leurs danses aux sons du tamborino et du fabiol. Quand la procession est rentrée dans l'église, ils dansent encore autour de la statue de la Vierge. Le lendemain, jour de la

LA RONDE DU PARADIS

Par Beato Angelico, fragment de la fresque du Jugement dernier. (*Académie des Beaux-Arts*, Florence.)

seconde fête, les cosiers, au son de leur musique, exécutent après le salut quelques danses devant le maître autel. Ils se rendent ensuite sur la place publique du village où un bal champêtre est organisé.

Ces processions, véritables ballets ambulatoires, suivaient les traditions du paganisme. Appien, dans sa description des fêtes païennes, en attribue l'invention aux peuples tyrrhéniens. Il raconte que les jeunes gens qui formaient le cortège de ces pompes tyrrhéniques entouraient leur tête de guirlandes d'or et dansaient avec précision et méthode. Martial prétend que ces ballets ambulatoires, nés en Italie, passèrent ensuite en Espagne où ils se sont perpétués jusqu'à nos jours.

Les Portugais ont pratiqué avec passion ce genre de ballet. Longtemps leurs ballets

00073219

ambulatoires ont suivi les rues des villes et ont déroulé leurs anneaux dans les campagnes, à l'occasion des fêtes des saints ou de solennités religieuses.

En 1610, pour la canonisation de saint Charles Borromée, ils organisèrent un ballet ambulatoire demeuré célèbre. Un navire, venant du large et portant une statue de saint Charles, s'avança vers Lisbonne, comme s'il venait prendre possession de la terre de Portugal; tous les bateaux qui se trouvaient dans le port vinrent à sa rencontre. Saint Antoine de Padoue et saint Vincent, patrons de la ville, reçurent le bienheureux au bruit des décharges de l'artillerie des forts et des vaisseaux. Au débarquement, saint Charles Borromée fut accueilli par le clergé qu'accompagnait une procession dont faisaient partie quatre énormes chars; le premier représentait la Renommée, le second la Ville de Milan, le troisième le Portugal et le dernier figurait l'Église. Chaque corps religieux et chaque confrérie admis à la procession portait son saint sur des brancards richement ornés; la statue de saint Charles Borromée était enrichie de pierreries d'une énorme valeur et chaque saint était paré des plus précieux objets. On estime à quatre millions les richesses qui décoraient, ce jour-là, les saintes images.

Entre chacun des chars, des bandes de danseurs exécutaient des scènes diverses. En Portugal, à cette époque, les processions et les fêtes sacrées auraient été incomplètes si elles ne s'étaient accompagnées de danses en signe de joie[1].

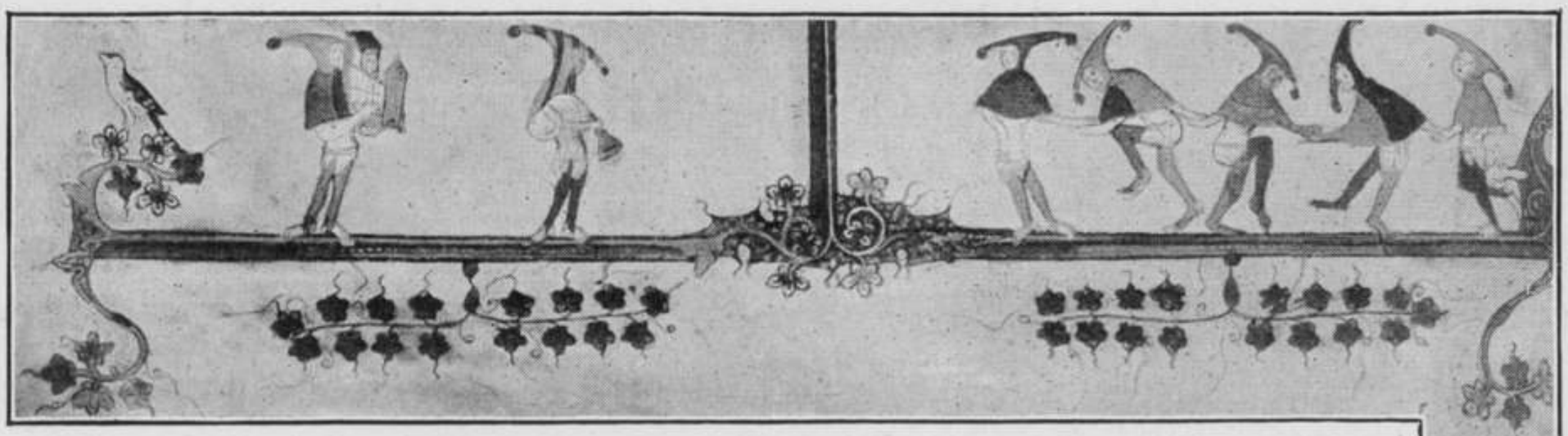
Pour donner de l'éclat à ces solennités, de grands mâts dorés, ornés de couronnes et de bannières aux vives couleurs, se dressaient à l'entrée des églises et sur le parcours de la procession chorégraphique, indiquant ainsi les endroits où le cortège devait s'arrêter pour permettre aux danseurs d'exécuter leurs principales scènes de ballet.

On voyait aussi de ces cérémonies dans le midi de la France. En 1462, René de Provence, le bon roi, organisa, la veille de la Fête-Dieu, une procession, *lou Gué*, véritable ballet ambulatoire qu'accompagnaient des scènes allégoriques, des combats figurés et des danses. Ces scènes allégoriques étaient appelées alors *entremets* : nous en avons fait les « intermèdes »; ils avaient été créés pour occuper les convives des festins dans l'intervalle des services[2].

Le bon roi, en son ballet ambulatoire, avait mêlé le sacré au profane. Une

1. « Ne dia fastidio a nostri d'Italia, massime à Romani, il sentire che nelle processioni de santi, e di tanta divotione como fù questa, si mescolassero e balli e danze, perche in Portogallo non parebbe loro, massime à popolari, fossero processioni nobili e gravi senza simiglianti attioni di giubilo e d'allegrezza. » (Monsignor Accoromboni.)

2. « Mathieu de Coucy parle d'une procession que les ambassadeurs de Bourgogne virent à Milan en 1459, et qui se termina par des spectacles d'hommes et de femmes, comme des gens d'armes, *faisant armes* pour l'amour des dames. La procession d'Aix et le rôle principal que le Prince d'amour y jouait sont une imitation de ces fêtes guerrières, galantes et religieuses. » (Castil-Blaze.)



DANSE DES FOUS
D'après un manuscrit de la Bibliothèque Bodleienne.

Renommée, montée sur un cheval ailé, ouvrait la marche en sonnant de la trompette; des chevaliers, armés de lances, la suivaient; puis venaient, montés sur des ânes, le duc et la duchesse d'Urbin. Pendant trois siècles, cette figure satirique du duc monté sur un âne a suivi le ballet de la Fête-Dieu.

La mythologie était aussi de la fête : on y voyait Mars et Minerve, Pan et Syrinx, Pluton et Proserpine; d'autres divinités encore, avec une suite de faunes, de dryades, de tritons dansant au son des tambourins, des fifres et des crotales, précédant le char de l'Olympe où trônaient Jupiter, Junon, Vénus et l'Amour. Les trois Parques grimaçantes fermaient le cortège. Cette marche des dieux du paganisme était sillonnée de diables cornus harcelant le roi Hérode, de démons poursuivant une âme sur laquelle veillait l'ange gardien; puis les Juifs dansaient une ronde autour du veau d'or, la reine de Saba passait en brillant cortège, les Mages suivaient une étoile qui se balançait au bout d'une longue perche. Venaient ensuite le massacre des Innocents, Jésus portant sa croix, entouré de ses apôtres; saint Luc allait coiffé d'un frontal de bœuf, d'autres grattaient sans répit l'épiderme squameux d'un lépreux. C'étaient enfin des danseurs, des bâtonniers, des troupes régulières et la Mort hideuse chassant avec une faux gigantesque cette foule d'êtres divins ou infernaux, de rois, de héros et de saints.

« Le roi René, dit Castil-Blaze, avait composé ce ballet religieux dans tous ses détails : la mise en scène, les airs de danse, les marches, tout était de sa composition, et cette musique a toujours été fidèlement conservée et exécutée. L'air *dou Gué* est bizarre dans sa modulation; le menuet de la « Reine de Saba », la marche du « Prince d'amour », sur laquelle on a chanté tant de noëls, et principalement *la veïe dé Noué*, sont pleins d'originalité. Mais l'air des « Luttes » est le chef-d'œuvre musical du bon roi René, s'il est vrai qu'il en soit l'auteur, ainsi que la tradition nous l'affirme. Cet air classique a des formes élégantes, une mélodie gracieuse; les ménétriers provençaux le

jouent sur le galoubet avec l'accompagnement rythmique du tambourin, en faisant le tour de l'arène où les lutteurs doivent se disputer le prix. »

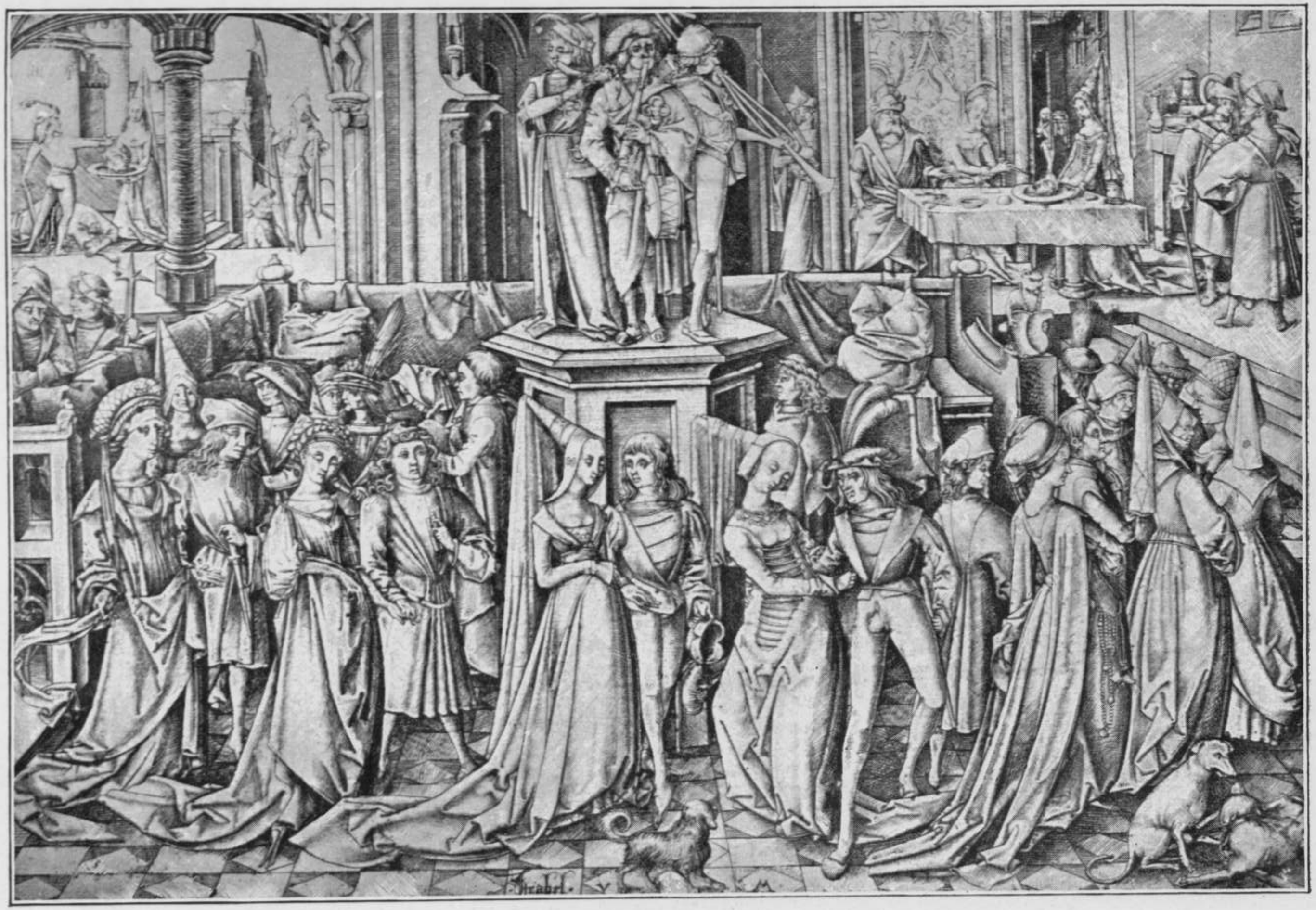
Une représentation extraordinaire des fêtes instituées à Aix par le bon roi René en 1462 fut reprise au commencement de notre siècle, en 1805, en l'honneur de la princesse Pauline Borghèse.

« Les parures les plus riches et les plus élégantes étaient réservées pour ces jours de fête solennelle, dit encore Castil-Blaze. Ces ajustements pouvaient être préparés d'avance. Il n'en était pas de même des poufs, des chignons, des frisures que les dames faisaient élever sur leurs têtes, avant l'ère républicaine. Des légions poudreuses de perruquiers se rendaient à Aix. Leur talent et leur dextérité ne seraient pas venus à bout de la besogne, s'ils ne l'avaient pas commencée avant la fête. Une infinité de dames coiffées avec le plus brillant appareil, frisées, graissées et poudrées, la tête couverte de fleurs, de plumes et de pompons, se résignaient à passer plusieurs nuits, les coudes appuyés sur une table et la tête dans leurs mains, pour ne pas déranger le galant édifice. Il fallait paraître avec éclat pour obtenir un bouquet du Prince d'amour. Les modes ridicules de l'époque étaient soumises à une épreuve qui les frappait souvent de réprobation. La diablesse, représentée par un homme de six pieds, s'en affublait, pour jouer son rôle, et coiffée à la mode du jour, qu'elle exagérait de la manière la plus grotesque. »

DANSE DES VENDANGES
D'apres un recueil de dessins du XIVe siècle. (*Bibliothèque de l'Arsenal.*)

Cependant, en France, comme chez les Grecs et chez les Romains, les danses

0007321g



LA DANSE DEVANT HÉRODIADE

D'après la gravure d'Israel van Meckenen, provenant de la collection de Marolles. (*Bibliothèque nationale.*)

00073219

00073219

religieuses, comme toutes les danses, avaient dégénéré. En 554, le roi Childebert les proscrivait toutes de ses États, et, en 743, une ordonnance du pape Zacharie abolissait les danses *baladoires*[1].

Odon, évêque de Paris au XII^e^ siècle, proscrivait aussi les danses dans les églises, aux processions, et principalement les danses funéraires qu'on faisait, la nuit, dans les cimetières. Beaucoup plus tard, le 3 septembre 1667, nous trouvons un arrêt du Parlement de Paris interdisant les danses sacrées en général : danses publiques du premier janvier, du premier mai, les danses des brandons, du premier dimanche de carême et celles qui se faisaient autour des feux de la Saint-Jean.

Le clergé, pour lequel la permission de danser qu'il accordait contre espèces était une source de revenus, ne voyait pas d'un bon œil ces interdictions, et résistait. On rapporte à ce propos qu'un évêque, propriétaire d'un terrain sur le rivage de la mer Baltique, accorda à ses ouailles la faculté d'y danser, à condition toutefois d'utiliser seulement l'espace qu'on embrasserait en se tenant par la main dans un branle général de toute la population des alentours. Sur cet emplacement s'éleva une ville, raconte la légende, ce fut Dantzick, ville de la danse.

« Cependant, dit M. P. Lacroix, la bonne humeur, la gaîté naturelle des Gaulois, leur passion pour les exercices violents et pour les plaisirs sensuels, tout les disposait à aimer la danse et à s'y livrer avec ardeur; on s'explique donc comment la danse, malgré les répugnances de l'aristocratie romaine, malgré les anathèmes et les interdictions des conciles et des synodes, a toujours été le passe-temps favori des Gaulois et des Français. »

En 1373, sous le règne de Charles V, une maladie inconnue fondit sur la France et sur la Flandre, pour punir le peuple des abus et des méfaits qui signalaient les danses sacrées, disent les vieux historiens. Une foule de gens furent pris de la frénésie de

1. « L'abus que l'on fit avec le temps de ces danses sacrées, qui étaient devenues libres et dissolües, les fit abolir, comme on abolit les *agapes*, ou festins de charité, et les baisers de paix que les fidèles se donnaient dans l'église les uns aux autres. C'est pour la même raison que plusieurs églises ont quitté la musique et les instruments, et plusieurs prélats ont défendu sagement, les trois derniers jours de la semaine sainte, de chanter avec appareil les Lamentations de Jérémie, pour empêcher les désordres qui se commettaient en des jours si saints, par le grand nombre de personnes que la symphonie et les belles voix y attirent, plutôt que la piété.

« J'ay vû encore en quelques églises, le jour de Pâques, les chanoines prendre par la main les enfants de chœur et, en chantant des Hymnes de réjouissance, danser dans l'église; pour ne rien dire des coutumes scandaleuses, que la simplicité avait introduites il y a deux ou trois siècles, et que le libertinage avait tellement corrompues, qu'il a fallu des lois sévères pour les abolir, et autant de zèle et d'application que la plupart de nos prélats en ont eu pour bannir de leurs diocèses ces abus dangereux.

« Nous ne faisons plus des actes de religion des danses, comme ont fait les Juifs et les Infidèles nous nous contentons d'en faire des divertissements honnêtes pour former le corps à des actions nobles et de bienséance. Nous en faisons des réjouissances publiques.... » (LE PÈRE MÉNESTRIER.)

00073219

AMOURS DANSANT
D'après Donatello. Bas-relief de la chaire extérieure de la cathédrale de Prato à Florence.

la danse. Ces étranges malades quittaient leurs vêtements, se couronnaient de fleurs et, se tenant par la main, allaient par les rues et les églises en chantant et en dansant. Plusieurs, à force de tournoyer, étaient hors d'haleine et tombaient. « Ils s'enflaient si fort par cette agitation, dit Mézeray, qu'ils eussent crevé sur la place si l'on n'eût pris soin de leur serrer le ventre avec de bonnes bandes. » Et, chose singulière, à force de regarder passer le tourbillon des danseurs, on était pris de la même frénésie et l'on se joignait aux bandes folles. Cette terrible maladie prit le nom de *danse de saint Jean*. Certains malades durent leur guérison aux exorcismes. Mézeray ajoute : « Cette punition a bien anéanti en France les danses qui se faisaient, les dimanches et fêtes, devant les églises. »

Et déjà, dans l'antiquité, un fait analogue s'était produit. Lucien rapporte que les habitants d'une ville grecque furent pris d'une sorte de frénésie après une représentation de l'*Andromède* d'Euripide. On les vit tout enfiévrés, pâles et décharnés, courir les rues à demi nus en déclamant, avec d'effroyables contorsions, des passages de la pièce. Des saignements de nez avaient déjà soulagé ceux qui étaient atteints de cette maladie, quand elle disparut avec la fraîcheur de l'hiver.

Durant le moyen âge, si la pantomime et le ballet n'existaient plus, la danse fut toujours en honneur. Il est certain qu'elle ne cessa jamais de faire partie des divertissements populaires : on dansait (les très nombreuses interdictions de ce genre de divertissement par les conciles nous l'apprennent) aux fêtes patronales et aux veillées des grandes fêtes de l'Église. La danse, d'abord dédaignée par les hommes, sans doute comme un amusement indigne d'eux, était, dans les premiers temps, réservée exclusivement aux femmes : c'est ce qui explique que les plus anciennes chansons de danse aient été composées par des femmes et mettent surtout en scène des personnages féminins. Les hommes se bornaient à y assister et à les regarder avec un intérêt dont témoignent un grand nombre de poèmes ou romans : « Au pied d'un château qu'on appelle Beau-

00073219

clair, dit une chanson du XII^e^ siècle, en peu de temps fut organisé un grand bal : les damoiselles y vont pour *caroler*, les chevaliers pour regarder. »

Bientôt la haute société emprunta au peuple ce divertissement. Mais ce n'est guère avant le commencement du XIII^e^ siècle, époque où s'adoucit la rigidité des anciennes mœurs, que les deux sexes y participèrent simultanément. Dames et chevaliers se prenaient par la main et formaient des rondes soit fermées, soit ouvertes (voyez plus haut le tableau de Fra Angelico, qui représente une véritable *Farandole*). A défaut d'instruments, la danse était réglée soit par des battements de mains, soit surtout par des chansons, dont les couplets étaient chantés par un soliste et le refrain repris en chœur[1]. C'est la fameuse *Carole*, tant de fois décrite dans les poèmes ou romans du moyen âge, et qui était alors un des divertissements les plus goûtés dans les fêtes ou réunions mondaines.

L'auteur de *Flamenca*, poème provençal du XIII^e^ siècle, raconte que « la Jeunesse et la Joie ouvraient le bal avec leur cousine la Prouesse; la Lâcheté, confuse, allait d'elle-même se cacher ». Paul Lacroix signale un passage du roman de *Perceforêt* où il est dit qu'à la suite d'un repas, pendant qu'on enlevait les tables, tout se prépare pour le bal : les chevaliers ne changent rien à leur accoutrement, mais les dames vont faire de nouvelles toilettes. « Alors, suivant le vieux conteur, les jeunes chevaliers et les pucelles se prindrent (se prirent) à jouer de leurs instruments pour mener la danse ou la carole. De là l'antique proverbe gaulois, ajoute-t-il : « Après la panse vient la « danse. »

LE BAL DES ARDENTS
D'après une miniature des chroniques manuscrites de Froissart.
(*Bibliothèque de l'Arsenal.*)

1. Le prédicateur Jacques de Vitry fait bien comprendre, par une comparaison plus originale que délicate, comment les choses se passaient : parlant des femmes qui conduisent les danses ou les règlent par des chansons, il nous dit qu'elles portaient au cou la clochette du diable, qui les suit des yeux : « C'est ainsi que, dans un troupeau, la vache qui porte au cou une clochette renseigne le berger sur l'endroit où se trouvent ses compagnes. » Ailleurs il compare les gens qui chantent des chansons de danse au chapelain qui chante le verset et aux clercs qui lui répondent.

Bientôt un accompagnement musical, quoique toujours assez maigre, remplaça les chansons. C'est néanmoins de ces danses aux chansons que devaient sortir les ballets ou mascarades. Les chansons, en effet, mettant en scène des personnages (la reine de mai, le jaloux, etc.), il était naturel que ces personnages, d'abord simplement mentionnés dans le texte, fussent ensuite représentés par les danseurs. Il n'y a donc pas de solution de continuité entre les modestes Caroles du XIII^e^ siècle, encore toutes voisines de leur origine populaire, et les somptueuses mascarades du XV^e^ et du XVI^e^.

« Le moyen âge, dit M. Paul Lacroix, est la belle époque des danses, surtout en France. Ce ne sont que fêtes dansantes, et l'on croirait, en lisant les vieux poètes et les vieux romanciers, que les Français n'avaient rien de mieux à faire que de danser à toute heure du jour et de la nuit. Voici la raison bien réaliste et peu poétique qu'en donne Tabourot : « Les danses sont pratiquées pour cognoitre si les amoureux sont sains et « dispos : à la fin desquelles il leur est permis d'embrasser leurs maîtresses, afin que « respectivement ils puissent sentir et odorer l'un et l'autre, s'ils ont l'haleine souefve « (agréable), de façon que de cet endroit, oultre plusieurs commodités qui réussissent « de la danse, elle se trouve nécessaire pour bien ordonner une société. »

Les personnages des ballets et mascarades de la fin du moyen âge, dit M. Desrat dans le *Dictionnaire de la danse*, jouissaient d'une telle liberté d'allures que nous ne pouvons aujourd'hui la comprendre ni l'expliquer. Cette liberté illimitée leur donnait accès dans tous les bals privés, sans y avoir été invités; ils pouvaient danser avec qui que ce fût, sans la moindre observation du maître de céans. Dames ou demoiselles ne refusaient jamais leurs invitations. On connaît les bals dans lesquels Charles VI eut des accès si tragiques, et l'on n'a pas oublié les facéties comiques de Henri IV.

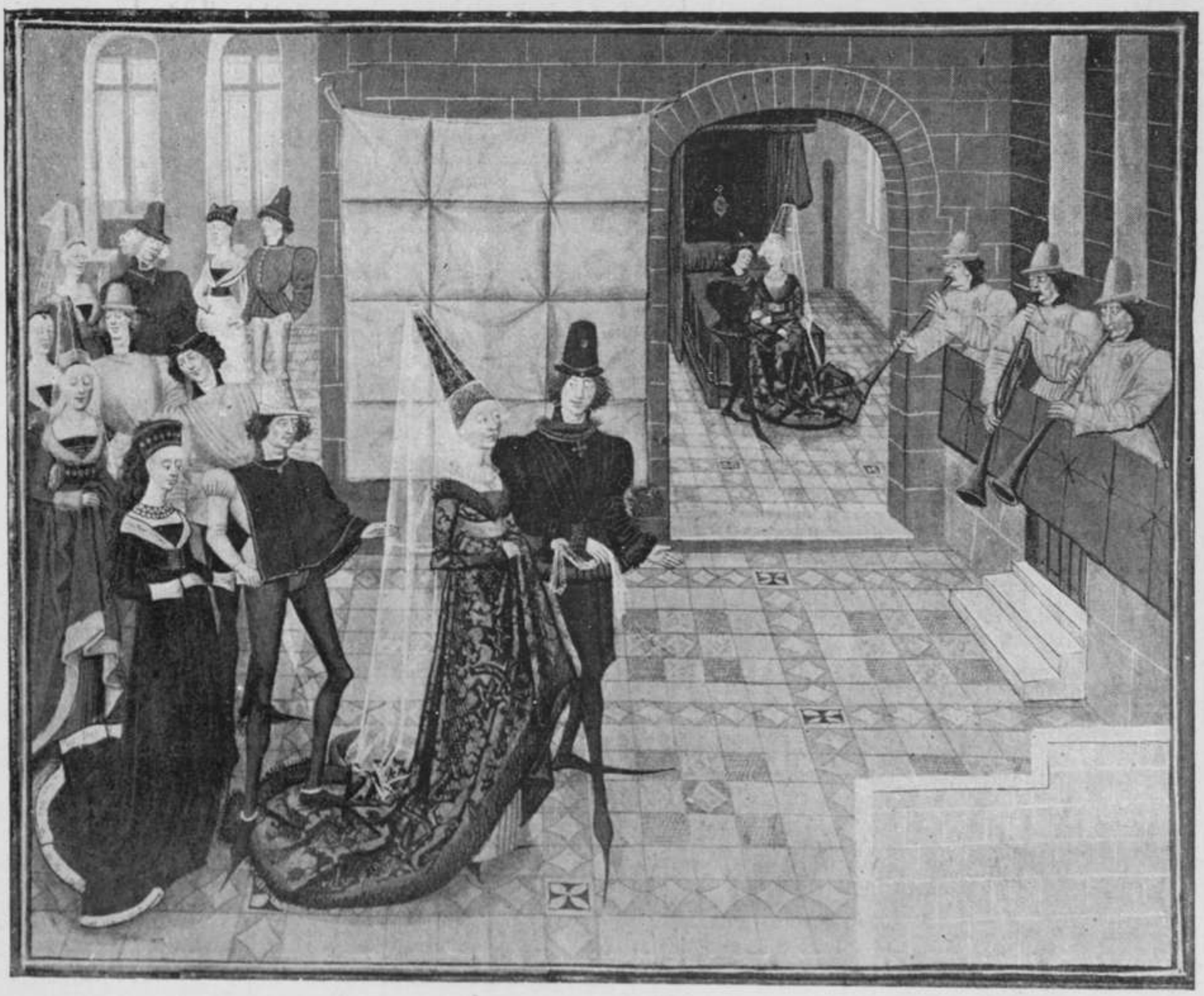
Un autre divertissement en vogue alors était une composition régulière : on choisissait un sujet tiré de la fable ou bien de l'histoire, et, avec les costumes appropriés, on formait deux ou trois quadrilles; parfois on joignait à la danse des récits explicatifs. Enfin le dernier genre se rapprochait du ballet, et on le retrouve en pleine action en 1675. Tout le monde connaît les joyeuses mascarades de Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII. Louis XIV figura en personne dans une mascarade royale donnée chez le cardinal Mazarin, le 2 janvier 1655, et bien d'autres fois, dans les fêtes de l'*Île enchantée* par exemple. Il y a, dans Benserade, un grand nombre de pièces écrites pour être prononcées par ce prince.

Au XV^e^ siècle, à Lille, une fête fut donnée à Philippe le Bon dans laquelle douze dames, représentant chacune une vertu, et douze cavaliers brillamment costumés exécu-

00073219

tèrent une danse. Peu auparavant, Charles VI se voyait offrir par la ville d'Amiens un bal ou peut-être un ballet.

Une autre de ces fêtes, qui eut lieu à Paris en l'hôtel de la duchesse de Berry, fut, comme chacun sait; l'occasion de la folie de ce roi. Elle est demeurée célèbre sous le nom de *Ballet des ardents*. La duchesse offrait un bal à toute la cour. En ces temps déjà,



UN BAL AU XIV[e] SIÈCLE
D'après une miniature d'un manuscrit français du temps. (*Bibliothèque nationale.*)

on se livrait avec passion aux mascarades. Le roi, suivi de quelques compagnons, arriva au bal, déguisé en sauvage. Le duc d'Orléans prit un flambeau pour examiner de près les nouveaux venus et mit le feu à la filasse collée par de la poix qui composait leur accoutrement. Le roi faillit périr; moins heureux que lui, qui pourtant en devint fou, le comte de Jouy, le bâtard de Foix moururent brûlés; le jeune de Nantouillet échappa en se jetant dans une cuve d'eau. Pour expier sa faute involontaire, le duc d'Orléans fit bâtir une chapelle aux Célestins. Malgré cette tragique aventure qui semblait devoir en arrêter la vogue, les mascarades se perpétuèrent longtemps, nous l'avons vu plus haut.

MINIATURE D'UN LIVRE D'HEURES DATANT DE LA FIN DU XV[e] SIÈCLE
Danse des bergers. (*Bibliothèque de l'Arsenal.*)

Vers la fin du moyen âge, la vogue va surtout, en France comme à l'étranger, à une certaine sorte de ballets qui accompagnaient les festins des princes, où l'on déployait les plus somptueuses et les plus bizarres allégories. On sait quel était le faste de la cour de Bourgogne sous Charles VI et ses successeurs, et on connaît le fameux festin où Philippe le Bon, suivi d'une partie de la noblesse française, jura sur le faisan d'aller reprendre Constantinople aux Turcs (1454). Mais c'est peut-être sous Charles le Téméraire que fut déployée la plus grande pompe, lors de ses noces avec Marguerite d'Angleterre. D'immenses tables avaient été dressées, nous raconte Olivier de la Marche, garnies en guise de plats de trente « nefz » ou vaisseaux, chacune d'elles portant le nom et les armes de l'une des seigneuries du duc de Bourgogne, peintes d'or et d'azur, à la mâture dorée, surmontée d'un étendard de soie avec la devise du Téméraire : « Je l'ai emprins ». Chaque nef était entourée de quatre *botequins* ou nacelles chargés de fruits et d'épices. Trente châteaux aux armes des bonnes villes des seigneuries correspondaient aux nefs. Le repas fut interrompu par trois « entremectz mouvans » : c'étaient, pour divertir les convives, les exhibitions les plus bizarres. « Premièrement, dit Olivier, entra

00073219

dans la salle une licorne grande comme ung cheval, toute couverte d'une couverture de soye, paincte aux armes d'Angleterre; et dessus icelle licorne avait un liepart (léopard) moult bien faict, auprès du vif. Cellui liepart avait en sa main senextre une grant bannière d'Angleterre, et a l'autre main une fleur de marguerite moult bien faicte; et après que, a son de trompettes et de clairons, la dicte licorne eust faict son tour devant les tables, on l'ammena devant mon dit seigneur le duc, et la ung des maistres d'hostel d'icelluy seigneur, a ce ordonné, print la dicte fleur de marguerite es mains du dit liepart, et se vint adgenouiller devant mon dit seigneur, et luy dit telles parolles : « Trés excel-« lant, trés hault et trés victorieux prince, mon trés redoubté et souverain seigneur, le « fier et redoubté liepart d'Angleterre vient visiter la noble compaignie, et, pour la « consolation de vous et de vos alyëz, paijz et subjectz, vous faict present d'une noble « marguerite. » Et ainsi receut mon dit seigneur la dicte fleur de marguerite moult cordiallement, et ainsi s'en retourna la dicte licorne par ou elle estoit venue.

« Assez tost après rentra parmy la salle ung grant lyon tout d'or, de aussi grant grandeur que le plus grant destrier du monde. Celuy lyon estoit couvert d'une grande couverte de soye toute paincte aux armes de mon dit seigneur le duc de Bourgoingne; et dessus icelluy lyon estoit assise Madame de Beaugrant, c'est assavoir la naine de Mademoiselle de Bourgoingne, vestue d'ung riche drap d'or, et par dessus ung petit rochet de volet fin; et pourtoit panetiere, houlette et tous habillemens de bergiere, et menoit derriere elle ung petit levrier en lesse; et furent ordonnez deux nobles chevalliers, Monseigneur de Ternant et messire Tristan de Thoulonjon, pour adextrer la dicte bergiere, la quelle bergiere tenoit en sa main une grande bannière de Bourgoingne; et quant le dit lyon entra parmy la salle, il commença a ouvrir la gorge et a

DANSE DE PAYSANS

D'après un manuscrit latin du xv^e^ siècle. (*Bibliothèque nationale.*)

00073219

la reclorre par si bonne façon qu'il prononçoit ce que cy après est escript. Et commença le dit lyon a chanter une chanson faicte a ce propos, a teneur et dessus, qui disoit ainsi :

Bien viegne la belle bergiere
De qui la beaulté et maniere
Nous rent soulas et esperance!
Bien viegne l'espoir et fiance
De ceste seigneurie entiere!
Bien devons celle tenir chiere
Qui nous est garand et frontiere
Contre Dangier, et tant qu'il pense.
Bien viegne!
C'est la source, c'est la miniere
De notre{ orce grande et fiere;
C'est nostre paix et asseurance.
Dieu louons de telle allyance,
Cryons, chantons a lie chiere :
« Bien viegne! »

« En chantant ceste chanson fit le dit lyon son tour parmy la salle; et quant il fut devant Madame la duchesse a present, le dit maistre d'hostel qui avoit fait present de la marguerite s'adgenoilla devant ma dicte dame duchesse nouvelle, et dist les parolles qui s'ensuyvent :

« Ma trés redoubtée dame, les paijs dont au jour d'huy par la grace de Dieu vous estes dame sont moult joyeulx de vostre venue; et en souvenance des nobles bargieres qui par cy devant ont esté pastoures et gardes des brebis de par deça, et qui si vertueusement s'y sont conduictes que les dits paijs ne s'en sçavent assez louer, a ce que soyez mieulx instruicte de leurs nobles meurs et condictions, ilz vous font present de ceste belle bergiere, habillée et embastonnée de vertueulx habillemens et bastons a ce servans et propices, vous suppliant que les ayez en souvenance et pour recommandez. » Et en ce disant, les dicts deux chevalliers prinrent la dicte bergiere, et la presenterent sur la table, et ma dicte dame la receut tres humainement, et n'est pas a oblier que la houlette et pannetiere servans a la bergiere estoient tous paintz et nonmez de vertuz. Et ainsi le lyon recommença sa chanson, et retourna par ou il estoit venu.

« Le tiers et derrenier entremectz pour celluy jour fut ung grant dromadaire qui entra parmy la salle, faict auprès le vif par telle artifice qu'il sembloit mieulx vif que aultrement; et estoit harnaché en la maniere sarasinoise, a grandes campannes dorées, moult riches, et sur son doz avoit deux grans paniers et entre iceulx paniers assis ung homme, habillé d'estrange façon; et quant il entra en la salle, le dit dromadaire remua la teste, et tenoit une contenance saulvaige; et celluy qui estoit dessus ouvrit les paniers, et en tiroit oiseaulx estrangement paintz, comme s'ilz venissent

00073219

d'Ynde, et les gestoit parmy la salle et par dessus les tables; et en tenant ceste contenance, a sons de trompettes et de clairons fist le dromadaire son tour devant les tables, et retourna par ou il estoit venu; et plus n'en fut faict pour celluy jour et ne firent pas après soupper longues danses; car avant que les tables fussent ostées, il sonna trois heures après mynuyt. »

Une des fêtes les plus célèbres de ce genre fut celle que donna, en 1489, Bergonzio

DANSE AUX CHANSONS SOUS LE ROI CHARLES VII
Extrait du roman de Girard de Nevers et de la belle Euriant (Manuscrit français exécuté vers 1440).
(*Bibliothèque nationale.*

di Botta de Tortone en l'honneur de Galeas, duc de Milan, qui venait d'épouser Isabelle d'Aragon.

« L'amphytrion, dit Castil-Blaze, choisit pour théâtre une magnifique salle entourée d'une galerie où plusieurs orchestres avaient été placés; la table vide s'élevait au milieu. Au moment où le duc et la duchesse parurent, on vit Jason et les Argonautes s'avancer fièrement aux sons d'une marche guerrière. Ils portaient la toison d'or, c'était la nappe; ils en couvrirent la table, après avoir exécuté une danse noble qui exprimait leur admiration à la vue d'une princesse si belle et d'un souverain si digne de la posséder. Mercure vint ensuite, et dit comme quoi il avait été assez subtil pour tromper Apollon,

00073219

berger d'Admète, et lui voler un veau gras, qu'il présentait aux nouveaux mariés après l'avoir galamment troussé et fait accommoder par le meilleur cuisinier de l'Olympe. Pendant qu'il le posait sur la table, trois quadrilles qui le suivaient dansèrent autour du veau gras, comme les Hébreux avaient cabriolé jadis autour du veau d'or.

« Diane et ses nymphes succédèrent à Mercure. Les suivants de la déesse portaient un cerf sur un brancard doré. Il est inutile de dire que des fanfares de cors de chasse signalèrent l'entrée de Diane et marquèrent les pas des nymphes.

« La musique changea de caractère; des luths et des flûtes annoncèrent l'arrivée d'Orphée. Je rappellerai en passant à ceux qui pourraient l'avoir oublié, qu'à cette époque on changeait d'instruments selon l'expression diverse des morceaux de musique. Chaque chanteur, chaque danseur avait son orchestre particulier qui lui était départi selon les sentiments que sa voix ou sa danse devaient exprimer. Ce moyen était excellent et servait à varier les jeux de la symphonie; il annonçait le retour du personnage que l'on avait déjà vu, et faisait succéder tour à tour les groupes de trompettes aux sons filés des violons, aux arpèges des luths, à la douce mélodie des flûtes et des musettes. Les partitions de Monteverde prouvent que les compositeurs employaient alors cette variété d'instruments, et cet artifice n'est pas une des moindres causes des succès prodigieux de l'opéra dès les premières années de sa création. Mais revenons au chantre de la Thrace. Il parut, chantant les louanges de la duchesse et s'accompagnant de sa lyre.

« Je pleurais, dit-il ensuite, je pleurais sur le mont Apennin la mort de la « tendre Eurydice. J'ai appris l'union de deux amants dignes de vivre l'un pour l'autre, « et j'ai senti, pour la première fois depuis mon malheur, un mouvement de joie. « Mes chants ont changé avec les sentiments de mon cœur. Une foule d'oiseaux a volé « pour m'entendre, j'ai pris ces imprudents auditeurs et j'en ai fait une brochette pour « le rôti de la plus belle princesse de la terre, puisque la charmante Eurydice a cessé « d'exister. »

« Des sons éclatants interrompirent l'oiseleur virtuose; Atalante et Thésée, escortés d'une troupe brillante et leste, représentèrent par des danses vives une chasse à courre. Elle fut terminée par la mort du sanglier de Calydon, qu'ils offrirent au jeune duc en exécutant un ballet de triomphe. Iris, sur un char traîné par des paons, suivie de nymphes vêtues d'une gaze transparente et légère, parut d'un côté et fit poser sur la table des plats couverts de ces oiseaux superbes et délicats. Hébé, portant le nectar, arriva de l'autre; elle était accompagnée des bergers d'Arcadie, de Vertumne et de Pomone qui servirent les crèmes et les fromages glacés, les pêches, les pommes, les oranges, les raisins. Au même instant, l'ombre du gastronome Apicius sortit de terre. Ce professeur

00073219

LE BAL DE MARIE-MADELEINE
D'après le tableau de Lucas de Leyde. (*Musée de Bruxelles.*)

illustre venait inspecter ce testin splendide et faire part de ses découvertes aux convives.

« Ce spectacle disparut pour faire place à un grand ballet de Tritons et de Fleuves qui portaient les poissons les plus exquis. Couronnés de persil et de cresson, ces dieux aquatiques se dépouillaient de leur coiffure pour former un lit aux turbots, aux truites, aux brochets qu'ils posaient sur la table.

« Ce repas mémorable fut suivi d'un spectacle singulier. Orphée en fit l'ouverture; il conduisait l'Hymen et les Amours; les Grâces présentèrent la Foi conjugale qui s'offrit à la princesse pour la servir. Sémiramis, Hélène, Phèdre, Médée, Cléopâtre interrompirent le solo de la Foi conjugale en chantant leurs fredaines et les charmes de l'infidélité. Celle-ci, que tant d'audace indignait, ordonna à ces reines criminelles de se retirer. Les Amours fondirent sur elles, les poursuivirent avec leurs flambeaux et mirent le feu aux longs voiles dont elles étaient coiffées. Il fallait nécessairement une contre-partie à cette scène épisodique. Lucrèce, Pénélope, Thomyris, Judith, Porcia, Sulpicia vinrent déposer aux pieds de la duchesse les palmes de la pudeur qu'elles avaient méritées pendant leur vie. La danse noble et modeste de ces matrones aurait paru un peu froide pour

00073219

terminer une aussi brillante fête; l'auteur eut recours à Bacchus, à Silène, aux Égypans, aux Satyres, et leurs folies animèrent le final du ballet.

« Cette représentation dramatico-gastronomique fit un effet merveilleux : l'Italie en fut enchantée, elle en envoya des descriptions dans toute l'Europe. »

Mais ce fut là une des dernières fêtes du genre : avec les danses modernes on va créer de grands ballets à machines, des carrousels, souvent plus splendides, mais peut-être aussi moins originaux. Dans ce genre nouveau, l'Italie de la Renaissance allait être la maîtresse, sinon l'inspiratrice de la France.

DANSEUSE
Lettre ornée d'un manuscrit latin du XIV^e^ siècle
(*Bibliothèque nationale.*)

00073219

LA FARANDOLE
D'après le tableau de Jules Garnier. (*Phot. Braun, Clément et Cie, Paris.*)

CHAPITRE III

LE DÉBUT DES GRANDS BALLETS

LES PREMIERS BALLETS EN ITALIE ET EN FRANCE. — LA VOLTE. LA GAILLARDE. — LES BRANLES. — LA PAVANE.

DANSEUSE A L'ÉCHARPE
D'après une statue de Verlet.

Il est singulier de constater que la danse théâtrale moderne s'est révélée, en son principe, vers la fin du XV^e^ siècle, sous Sixte IV, au château Saint-Ange même, où le cardinal Riari, neveu du saint pontife, composait lui-même des ballets qu'il faisait exécuter.

Et, par une curieuse coïncidence, les danses sacrées étaient depuis longtemps prohibées par l'Église, lorsque le cardinal Ximenès rétablit dans la cathédrale de Tolède la messe des *Mussarabes*, laquelle avait été créée par un évêque de Séville et se célébrait par des danses dans la nef même.

Les ballets furent en grand honneur à la cour des papes; ils brillèrent surtout sous le pontificat de Léon X. Les cardinaux de cette époque en firent souvent représenter. Les protestants eux-mêmes n'échappèrent

00073219

pas à la passion commune pour ces divertissements peu austères. Brantôme nous raconte que la reine Élisabeth reçut, en un souper suivi d'un ballet dansé par les dames de la cour, le Grand Prieur de France et le connétable de Montmorency qui étaient allés la visiter. Ce ballet représentait les vierges sages et les vierges folles de l'Évangile. Toutes ces danseuses étaient vêtues de costumes somptueux; les unes portaient des lampes allumées, tandis que celles des autres étaient vides; tous ces flambeaux étaient en argent massif et merveilleusement ciselés.

L'honneur de restaurer entièrement la danse était réservé à Bergonzio di Botta, dont nous venons de voir la fête qu'il avait organisée pour Galéas, duc de Milan.

Le succès de ce merveilleux ballet fut tel, que ce genre de divertissement devint subitement à la mode. De là sortirent les grands ballets d'action allégoriques ou historiques. Ces réjouissances, à l'origine, étaient l'apanage exclusif des cours royales et étaient, en général, organisées pour célébrer les mariages ou les naissances illustres, accompagnant les événements publics importants. Tous alors étaient divisés en cinq actes et deux entrées, qui consistaient en quadrilles de danseurs revêtus d'ordinaire du même costume, et dont les gestes, les attitudes et les mouvements concouraient à expliquer le sens du ballet.

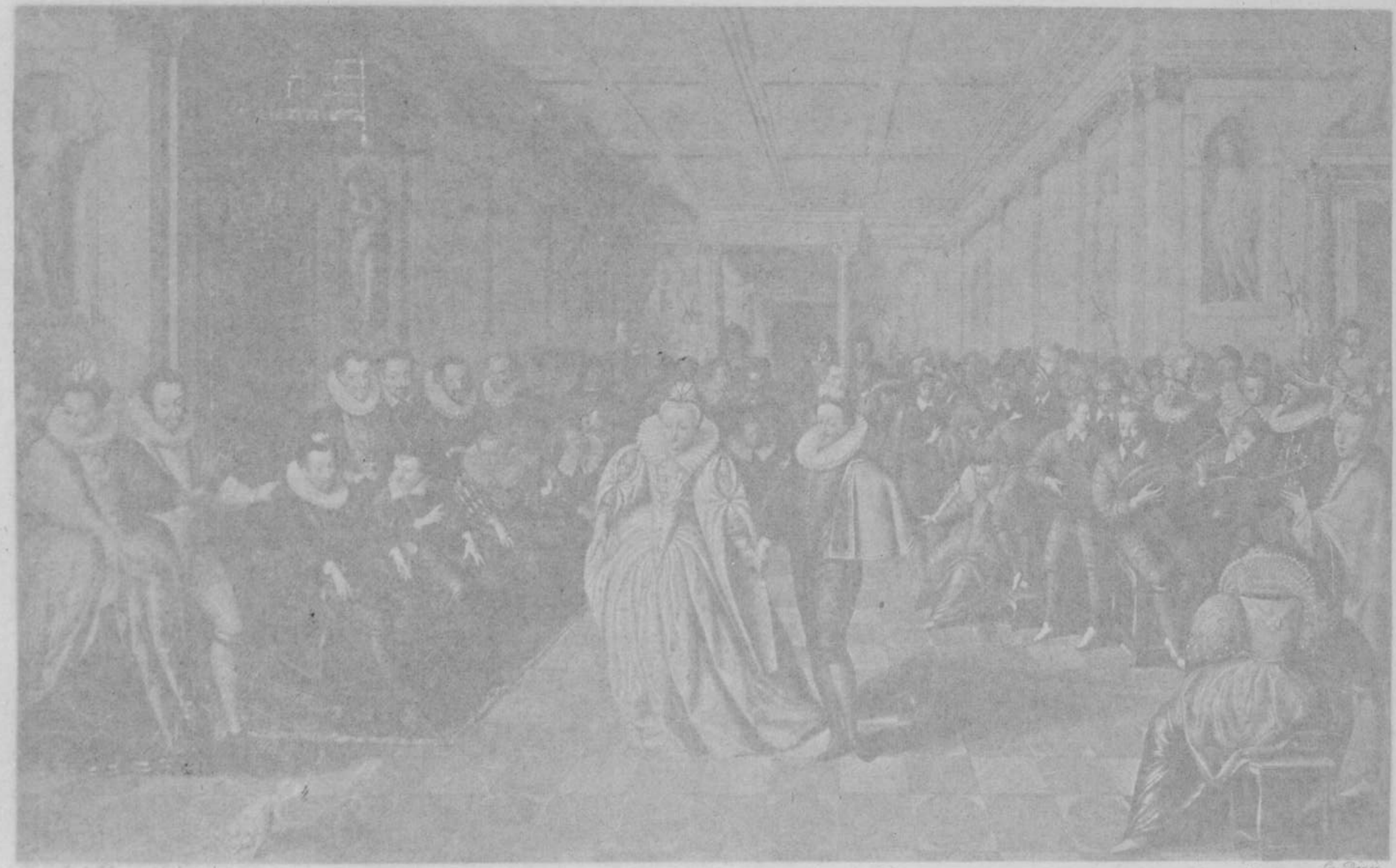
La cour de François Ier se livrait passionnément à la danse. Marguerite de Valois, la gracieuse princesse sœur du roi, obtenait dans les pas qu'elle exécutait un succès sans pareil.

Catherine de Médicis, à son tour, créa à la cour de France des ballets dont la recherche poétique contrastait singulièrement avec l'allure par trop relâchée de certaines fêtes de la cour : on raconte même que Henri III y parut parfois déguisé en femme.

Henri III, d'ailleurs, ne fut pas le seul des personnages de sang royal qui eut le goût des mascarades. D'après le père Ménestrier, « les princes prennent plaisir de se déguiser quelquefois sous des formes ridicules, comme on fait aux *wirtschafts* d'Allemagne. Cet usage tient des saturnales des anciens où les esclaves faisaient les personnages des maîtres, et les maîtres ceux des esclaves. La grandeur est à charge aux grands dans leurs divertissements, et, pour les rendre plus agréables et plus libres, ils sont bien aises de descendre de leur rang pour quelques heures, et de se faire égaux à ceux qu'ils voyent presque toujours à leurs pieds dans toutes les actions de la vie.

« On eut raison, continue-t-il, de traiter de fol et d'insensé cet Antiochus, roi de Syrie, surnommé Epiphanes, et depuis, par dérision, Epimanes, puisqu'il se mêlait à la canaille dans tous les divertissements, gâtant par ces bassesses et des actions indignes de son rang et de sa naissance les immenses profusions qu'il faisait en festins et en spec-

00073219



La Danse

Clouet. Le bal du duc de Joyeuse

(Musée du Louvre)

Phot. Braun, Clément et Cie Paris

Imp. Wittmann Paris

00073219

pas à la passion commune pour ces divertissements peu austères. Brantôme nous raconte que la reine Élisabeth reçut, en un souper suivi d'un ballet dansé par les dames de la cour, le Grand Prieur de France et le connétable de Montmorency qui étaient allés la visiter. Ce ballet représentait les vierges sages et les vierges folles de l'Évangile. Toutes ces danseuses étaient vêtues de costumes somptueux; les unes portaient des lampes allumées, tandis que celles des autres étaient vides; tous ces flambeaux étaient en argent massif et merveilleusement ciselés.

L'honneur de restaurer entièrement la danse était réservé à Bergonzio di Botta, dont nous venons de voir la fête qu'il avait organisée pour Galéas, duc de Milan.

Le succès de ce merveilleux ballet fut tel, que ce genre de divertissement devint subitement à la mode. De là sortirent les grands ballets d'action allégoriques ou historiques. Ces réjouissances, à l'origine, étaient l'apanage exclusif des cours royales et étaient, en général, organisées pour célébrer les mariages ou les naissances illustres, accompagnant les événements publics importants. Tous alors étaient divisés en cinq actes et deux entrées, qui consistaient en quadrilles de danseurs revêtus d'ordinaire du même costume, et dont les gestes, les attitudes et les mouvements concouraient à expliquer le sens du ballet.

La cour de François Ier se livrait passionnément à la danse. Marguerite de Valois, la gracieuse princesse sœur du roi, obtenait dans les pas qu'elle exécutait un succès sans pareil.

Catherine de Médicis, à son tour, créa à la cour de France des ballets dont la recherche poétique contrastait singulièrement avec l'allure par trop relâchée de certaines fêtes de la cour : on raconte même que Henri III y parut parfois déguisé en femme.

Henri III, d'ailleurs, ne fut pas le seul des personnages de sang royal qui eut le goût des mascarades. D'après le père Ménestrier, « les princes prennent plaisir de se déguiser quelquefois sous des formes ridicules, comme on fait aux *wirtschafts* d'Allemagne. Cet usage tient des saturnales des anciens où les esclaves faisaient les personnages des maîtres, et les maîtres ceux des esclaves. La grandeur est à charge aux grands dans leurs divertissements, et, pour les rendre plus agréables et plus libres, ils sont bien aises de descendre de leur rang pour quelques heures, et de se faire égaux à ceux qu'ils voyent presque toujours à leurs pieds dans toutes les actions de la vie.

« On eut raison, continue-t-il, de traiter de fol et d'insensé cet Antiochus, roi de Syrie, surnommé Epiphanes, et depuis, par dérision, Epimanes, puisqu'il se mêlait à la canaille dans tous les divertissements, gâtant par ces bassesses et des actions indignes de son rang et de sa naissance les immenses profusions qu'il faisait en festins et en spec-

0007318

Hachette & Cie

La Danse

Clouet. Le bal du duc de Joyeuse

(Musée du Louvre)

Cliché Braun Clément et Cie Paris

Imp. Wittmann, Paris

00073219

tacles, dansant avec des comédiens et des bouffons, ordonnant lui-même les festins, levant les plats et conduisant les services. Un jour, au milieu d'une feste la plus superbe

SUR UNE PLACE PUBLIQUE AU MOYEN AGE. — DANSE DE TSIGANES
D'après le tableau d'Adrien Moreau. (*Avec autorisation de J. Boussod, Manzi, Joyant et Cie, édit.-propriét.*

qu'on verra jamais, il se fit apporter au milieu de l'assemblée, par une troupe de comédiens, enveloppé dans des draps, d'où, se levant tout à coup, il dansa une entrée d'endormi avec tant d'extravagance, que tout ce qu'il y eut en cette feste de personnes

00073219

raisonnables se retirèrent, ne pouvant souffrir cette indignité. Plaucus ne fit guère une meilleure figure quand, pour représenter Glauque, un dieu marin, il se fit une queue de poisson et dansa sur ses genoux. »

En multipliant ces réjouissances nocturnes et en cherchant à entraîner ses fils dans un tourbillon de plaisirs malsains, Catherine de Médicis cherchait à les éloigner du pouvoir et à masquer ses sombres projets. C'est au milieu de ces fêtes que la Saint-Barthélemy se préparait, comme tous les actes de son ambitieuse et ténébreuse politique.

Cependant la reine, en appelant, pour concourir à l'éclat des ballets, les musiciens d'Italie, fit faire un grand progrès à la musique théâtrale. L'orchestration, plus puissante, soutenait par son rythme les pas cadencés des danseurs.

Baltasarini, un Italien qui, envoyé en France avec des joueurs de violon par le maréchal de Brissac, prit le nom brillant de « Beaujoyeux », régla avec une méthode inconnue jusqu'alors les ballets de la cour. La reine mère se l'attacha en qualité de valet de chambre et le fit ordonnateur des fêtes et des représentations. Ses talents comme grand maître des réjouissances de la cour furent célébrés en ces termes par un poète du temps :

Beaujoyeux qui, premier, des cendres de la Grèce,
Fais retourner au jour le dessein 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.

En 1581, à l'occasion des noces du duc de Joyeuse, l'ingénieux Italien imagina le célèbre *Ballet comique de la Reine* ou ballet de Circé et de ses nymphes, qui passe pour un chef-d'œuvre de composition chorégraphique. L'aumônier du roi, Lachenaye, en donna les paroles; Beaulieu et Salmon, ses maîtres, en notèrent la musique. D'après le *Journal* de L'Estoile, la reine et les princesses représentaient les néréides et les naïades, et c'est à propos de cette fête que Jean-Étienne Despréaux fit, dans son *Art de la danse*, les vers suivants :

Lorsque Circé parut en ce ballet pompeux,
Aux yeux de Médicis, offert par Beaujoyeux,
On choisit les danseurs parmi cette noblesse
Qui joignait au courage et la grâce et l'adresse.

Les princes et les princesses avaient revêtu pour cette solennité des costumes d'une telle richesse que les courtisans eux-mêmes blâmaient cette prodigalité. « Une autre fête ne sera plus possible au roi, disaient-ils. » Certains de ces costumes avaient

00073219

LA DANSE DES ŒUFS
D'après le tableau d'Aertzen. (*Musée d'Amsterdam.*)

coûté 80 000 francs. Les vêtements des majestés surtout étaient ruisselants de broderies d'or et de pierreries. Le roi dépensa à l'occasion de ces noces la somme, énorme pour ce temps, de 120 000 écus.

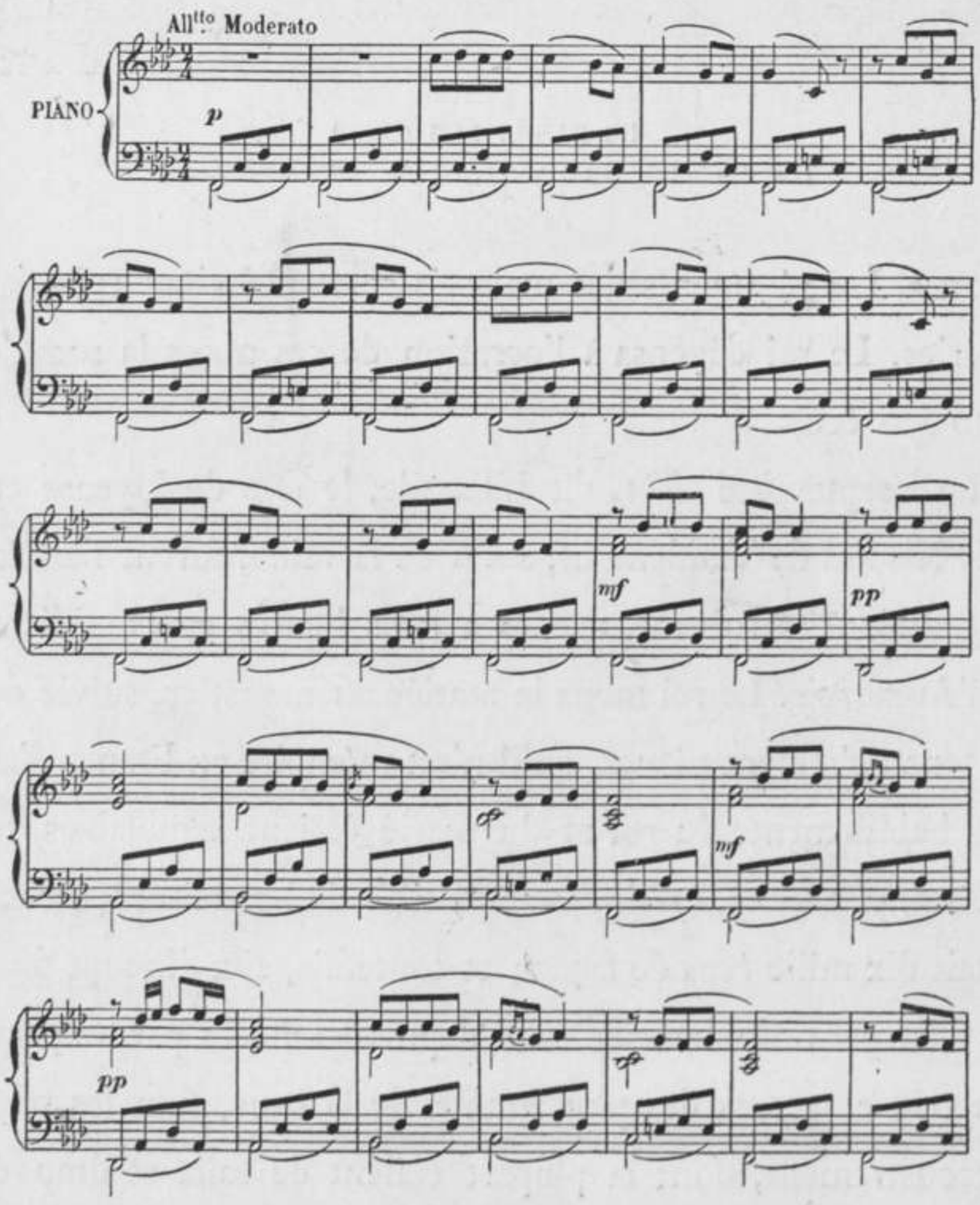
« Le lundi 18 septembre 1581, dit L'Estoile, le duc de Joyeuse et Marguerite de Lorraine, fille de Nicolas de Vaudemont, sœur de la reine, furent fiancés en la chambre de la reine et, le dimanche suivant, mariés à trois heures après midi en la paroisse de Saint-Germain-l'Auxerrois. Le roi mena la mariée au moustier, suivie de la reine, princesses et dames tant richement vêtues, qu'il n'est mémoire en France d'avoir vu chose si somptueuse. Les habillements du roi et du marié étaient semblables, tout couverts de broderies, de perles, pierreries, qu'il n'était possible de les estimer; car tel accoustrement y avait qui coûtait dix mille écus de façon; et toutefois, aux dix-sept festins qui, de jour en jour, furent faits par ordonnance du roi depuis les noces par les princes et seigneurs parens de la mariée et autres des plus grands de la cour, tous les seigneurs et dames changèrent d'accoustrement, dont la plupart étaient de toile et drap d'or et d'argent enrichis de broderies et de pierreries en grand nombre et de grand prix.

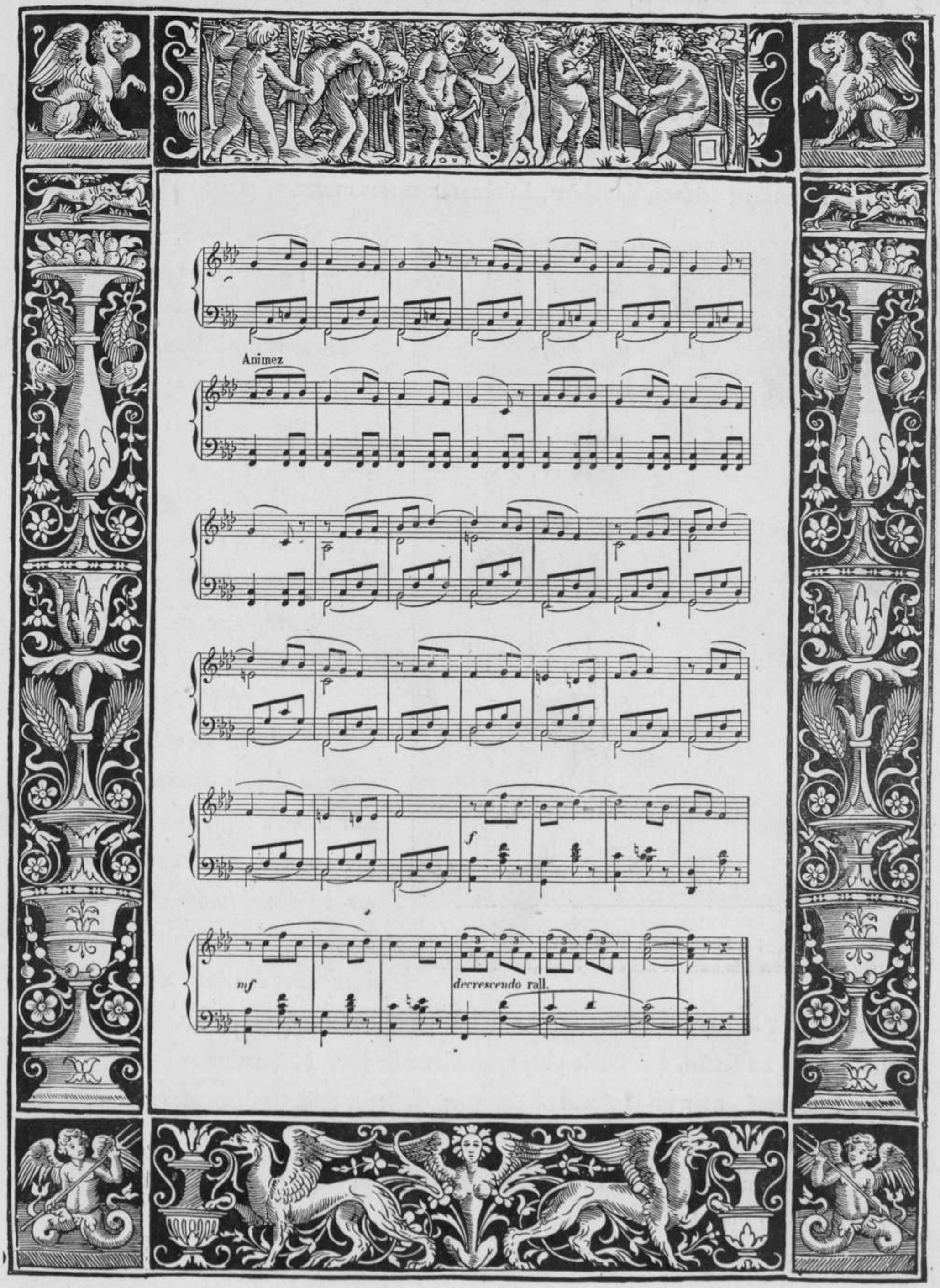
« La dépense y fut si grande, y compris les tournois, mascarades, présens, devises, musique, livrées, que le bruit était que le roi n'en serait pas quitte pour douze cent mille écus. » Nous avons vu plus haut que la dépense fut loin d'atteindre ce chiffre énorme.

Il nous a paru intéressant de donner ici, pour ceux de nos lecteurs qui s'intéressent à la musique, un air de danse du XVI^e^ siècle (*la Romanesca*). Nous devons à l'obligeance de MM. Durand et fils, les éditeurs de musique bien connus, de pouvoir reproduire ce joli morceau d'un compositeur resté inconnu.

00073219

LA ROMANESCA

Gaillarde — *16ème Siècle?*

Extrait des *Échos du Temps passé*. — A. Durand et fils, éditeurs.

00073219

(Extrait des *Échos du Temps Passé.* — A. Durand et fils, éditeurs.)

00073219

« Le mardi 10 octobre, le cardinal de Bourbon fit son festin en l'hôtel de son abbaye de Saint-Germain-des-Prés, et fit faire à grands frais, sur la rivière de Seine, un superbe appareil d'un grand bac accommodé en forme de char triomphant, dans lequel le roi, princes, princesses et les mariés devaient passer du Louvre au Pré-aux-Clercs, en pompe solennelle. Ce beau char devait être tiré sur l'eau par d'autres bateaux déguisés en chevaux marins, tritons, dauphins, baleines et autres monstres marins en nombre de vingt-quatre. En avant desquels étaient portés à couvert, au ventre desdits monstres, trompettes, clairons, cornets, violons, hautbois et plusieurs musiciens d'excellence, même quelques tireurs de feux artificiels, qui, pendant le trajet, devaient donner maints passe-temps, tant au roi qu'à cinquante mille personnes qui étaient sur le rivage. Mais le mystère ne fut pas bien joué, et ne put-on faire marcher les animaux ainsi qu'on l'avait projeté. De façon que le roi ayant attendu depuis quatre heures du soir jusqu'à sept, aux Tuileries, le mouvement et acheminement de ces animaux sans en apercevoir aucun effet, dépité, dit qu'il voyait bien que c'étaient des bêtes qui commandaient à d'autres bêtes. Et, étant monté en coche, s'en alla avec les reines et toute la suite au festin, qui fut le plus magnifique de tous. Nommément en ce que ledit cardinal fit représenter un jardin artificiel garni de fleurs et de fruits, comme si c'eût été en mai, ou en juillet et août.

LA ESMERALDA DANSANT
D'après une gravure à la manière noire de Jazet. (*Biblioth. nation.*)

« Le dimanche 15, festins de la reine dans le Louvre, et, après le festin, le *ballet de Circé et de ses nymphes*. »

A cette fête splendide s'ajouta l'originalité d'un ballet de chevaux. Ces ballets étaient, dans l'antiquité, pratiqués par les Sybarites. On racontait même que leurs chevaux aimaient à tel point la musique, que les Crotoniates s'avisèrent, en un jour

00073219

DANSE DE PAYSANS AU COMMENCEMENT DU XVI[e] SIÈCLE. — UN BRANLE
D'après une gravure du temps. (*Bibliothèque nationale.*)

de combat, de mener avec eux quantité de joueurs de flûte : au son de ces instruments, les chevaux des Sybarites se dressèrent sur les pieds de derrière comme pour danser, jetèrent leurs cavaliers à terre, et passèrent en cadence du côté des Crotoniates.

Il y a plus : les Sybarites se donnaient, dit-on, après leurs festins, le spectacle de chevaux si bien dressés, qu'au son de la flûte ils s'élevaient sur les pieds de derrière et exécutaient, dans cette attitude, une sorte de danse suivant avec précision le rythme des instruments. Arrien nous dit qu'aux Indes on apprenait l'art de la danse aux éléphants. On sait que cet animal est d'une intelligence remarquable; sous le règne de Domitien, un de ces pachydermes, corrigé par son maître pour son peu d'adresse, fut trouvé, dit-on, répétant sa leçon au clair de lune.

Baucher, dans le *Dictionnaire raisonné d'équitation* qu'il publia en 1833, nous donne, à l'article *Contredanse*, d'intéressants renseignements sur les aptitudes chorégraphiques des chevaux.

00073219

LE BALLET DES RIDICULES (1628)
D'après un dessin de la Bibliothèque nationale.

« L'équitation, poussée jusqu'à un certain point, permet de faire exécuter au cheval tous les mouvements imaginables, de former des quadrilles et de retracer réellement les figures de la contredanse; grâce à cet exercice, qui est tout à la fois une étude utile et un plaisir charmant, nos amazones peuvent répéter le matin dans le manège ce qu'elles dansent le soir dans les salons; dans l'un non moins que dans l'autre, elles pourront acquérir de l'aisance et de l'agilité, et déployer la grâce et le tact qu'elles apportent à tout ce qu'elles font; rien n'empêchera dorénavant nos jeunes dandys de parler équitation aux dames. Nos écuyères sauront aussi bien qu'eux en raisonner et, après quelques contredanses équestres, tirer parti d'un cheval avec toute sorte d'adresse et d'élégance.

« Dans mon manège, pour faire exécuter ces figures aux dames, je me contente de leur faire prendre un petit éperon : cet éperon et la cravache employée à propos suffisent pour déterminer le cheval aux mouvements les plus précis; grâce à ces deux aides bien simples, elles exécutent sans rencontrer de sérieuses difficultés une grande partie des airs de manège qu'on avait crus jusqu'ici réservés en propre aux écuyers les plus habiles; j'engage donc mes confrères à relever leurs leçons par ces puissants moyens d'émulation et d'attrait.

« Dès que les élèves se servent avec ensemble de leurs aides, on peut remplacer la haute école par des contredanses, qui les contraignent à plus d'assiduité, par la crainte de laisser les quadrilles incomplets; au bout d'un

BALLET DES RIDICULES. — ENTRÉE DES ESPERDUCATS
D'après un dessin de la Bibliothèque nationale.

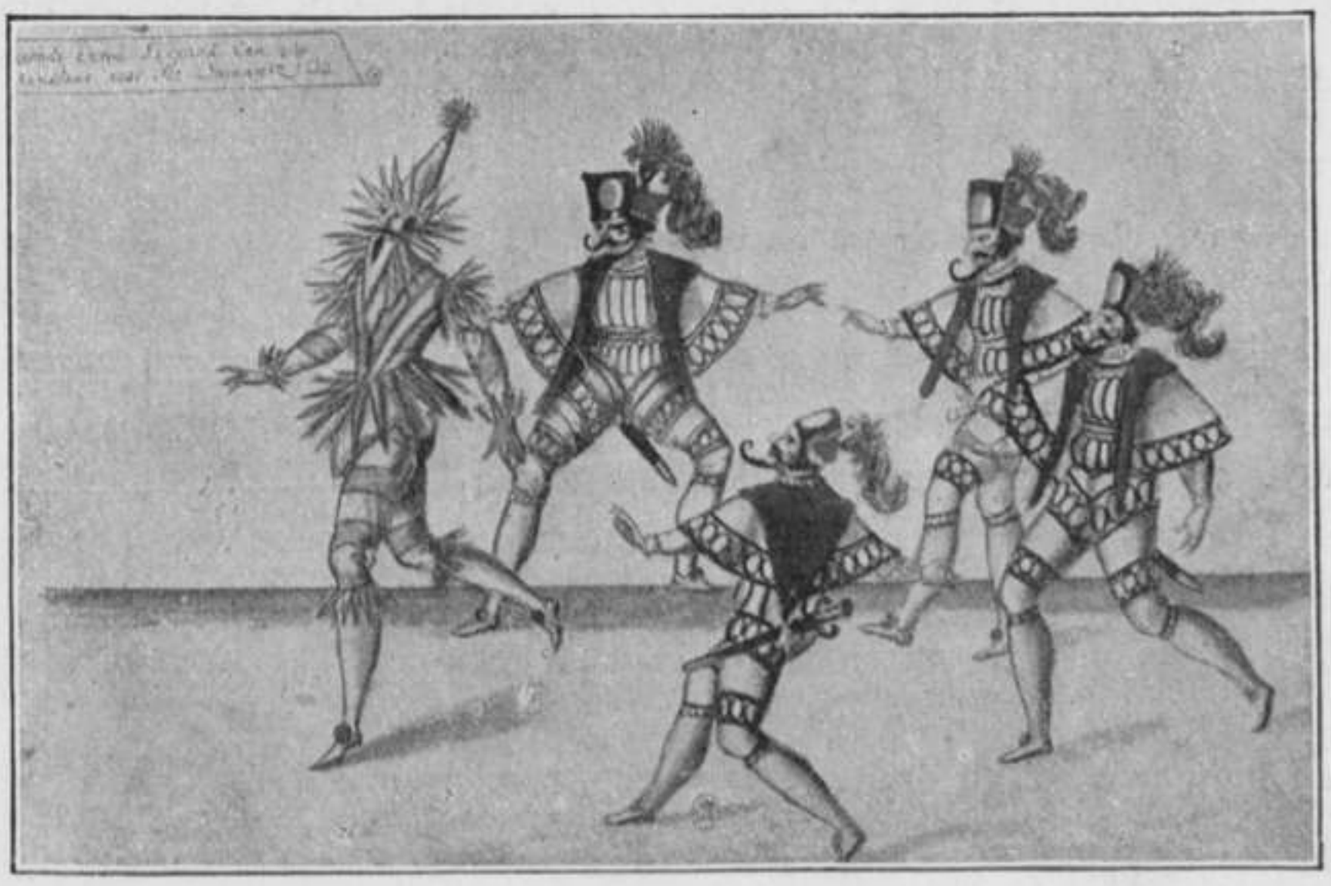
certain temps, ils ont tout le savoir désirable pour prendre leur part à de brillantes fêtes d'apparat[1]. »

LE BALLET DU CHATEAU DE BICÊTRE (1628)
ENTRÉE DES PAYSANS IVRES

Les ballets équestres, nouveaux en France, étaient fort pratiqués en Italie au XVI^e^ siècle. Ce furent des Florentins qui dirigèrent les premiers que l'on vit à Paris au XVII^e^ siècle, en 1608 et en 1615. Ils furent aussitôt fort à la mode et très goûtés de nos rois : Louis XIII et Louis XIV en firent un des attraits de leurs magnifiques carrousels.

Un mois après les fêtes du duc de Joyeuse, un ballet s'ouvrait, aussi sous la présidence du cardinal de Bourbon, en son hôtel de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés. Il représentait le triomphe de Jupiter et de Minerve. La reine y figurait comme première danseuse. La princesse de Lorraine, les duchesses de Mercœur, de Guise, de Nevers, d'Aumale, étaient les secondes danseuses et représentaient les naïades.

Dans ce ballet, on vit apparaître une fontaine monumentale dont les douze côtés étaient surmontés de deux néréides et de musiciens chargés d'accompagner les danses. Au-dessus de cette fontaine, transparente au point qu'on y voyait nager des quantités de poissons, s'en élevait une autre entourée de balustres, entre lesquels des niches étaient ménagées pour recevoir douze nymphes.



BALLET DES QUATRE PARTIES DU MONDE (1628)
SECONDE ENTRÉE DU GRAND CAN

1. Baucher trace ensuite les figures et l'ordre dans lequel on les exécute :

« D'abord la Promenade autour du manège, deux à deux, jusqu'à vos places.

« Le Pantalon, qui comprend la chaîne anglaise, la chaîne des dames, la demi-queue du chat (ces trois figures se font d'une piste, au pas, au trot, ou au galop, selon la force des élèves), balancez, et tour de mains (de deux pistes).

« L'Été. En avant deux

00073219

Sur la face principale, des dauphins supportant une couronne formaient le trône de la reine. Et, comme couronnement du prodigieux édifice, une boule d'or de cinq pieds de tour resplendissait au-dessus de dauphins lançant de brillantes gerbes d'eau! La machine était traînée par des chevaux marins qu'accompagnaient des tritons et des sirènes. La reine et son cortège, formant le corps de ballet, étaient vêtus de robes de crêpe lamées d'argent et portaient à la main des houppes d'or.

Cette représentation dansante commença à 10 heures du soir pour se terminer vers 4 heures du matin! Pour la première fois, on vit distribuer de menus objets en cadeaux aux danseuses et aux danseurs. Le premier de ces objets fut offert au roi par la reine : c'était une médaille représentant d'un côté un dauphin et portant de l'autre ces mots latins : *Delphinum, ut Delphinum rependat*, « je vous donne un dauphin, et j'en attends un autre ».

Le duc de Guise reçut de la duchesse de Nevers une médaille où se trouvait gravé un cheval marin avec ces mots : *Adversus semper in hostem*, « prêt à fondre sur l'ennemi ». M. de Sénevois offrit à la duchesse de Guise une médaille portant cette légende : *Populi superat, prudentia fluitur*, « le peuple en vain s'émeut, la patience l'apaise ». Le marquis de Pons reçut de la duchesse de Joyeuse une sorte de baleine portant sa devise : *Sic famam jungere fame*, qu'un poète traduit librement :

Si vous voulez pour vous fixer la renommée,
Occupez toujours ses cent voix.

La reine remit au duc d'Aumale un triton armé d'un trident voguant sur les flots agités. On lisait au revers : *Commovet et sedat*, « il les trouble et les apaise ». La branche de corail offerte par Mme de Larchant au duc de Joyeuse portait une épigramme en cette devise : *Eadem natura remansit*, « il change en vain, il est le même ».

(d'une piste), chassez, déchassez, traversez, chassez, déchassez, à vos places, balancez, tour de mains (tour de deux pistes).

« L'Anglaise. En avant quatre (de deux pistes), changez de dames (d'une piste), en avant quatre (de deux pistes), même répétition pour reprendre vos places : rond, moulinet, tiroir double sur les côtés (les ronds se pratiquent en plaçant les chevaux à la croupe l'un de l'autre; pour les moulinets, les quatre têtes des chevaux sont en regard et forment la croix; les ronds et les moulinets se font un tour à droite et un à gauche).

« Le Carré de Mahoni double. (Ceux qui chassent en dehors vont de deux pistes, et ceux qui vont en avant, d'une piste).

« Le Moulinet à huit au milieu du manège, (à droite et à gauche, reculer en coupant le manège par huitième).

« La grande Chaîne au galop.

« L'Anglaise à colonnes, pour figure finale. (Descendre l'anglaise par deux au galop, et remonter de deux pistes au pas). »

00073219

M. Desrat a pensé que l'origine de la distribution de jouets qu'on pratique actuellement dans la danse du *Cotillon* pourrait provenir des cadeaux qui marquèrent ce ballet.

Nous avons sur cette fête peu de détails chorégraphiques; encore sont-ils très incertains, un seul auteur nous disant naïvement que les danseurs « dansent de front, dos

LE MENUET
D'après le tableau d'Édouard Toudouze.

contre dos, en rond, en quarré, en croix, en ligne, en fuyant, en s'arrêtant en posture ou en s'entrelaçant les uns les autres ». M. Desrat fait à ce sujet les réflexions suivantes : « Ces pas devaient être peu sautés, puisque la basse danse était encore seule en usage. Les gestes devaient tenir souvent lieu de pas, car l'expression du sujet à représenter dominait toujours dans ces ballets. »

Nous avons dit plus haut que le ballet fut en honneur à la cour des papes. On peut, à l'occasion du concile de Trente, en mentionner un, donné en l'honneur du fils de Charles V, auquel les cardinaux et les évêques avaient pris part et qui avait été ouvert par le cardinal Hercule de Mantoue. Un des plus grands ballets ambulatoires connus fut organisé par l'Église elle-même, en Espagne, à l'occasion des fêtes qui mar-

00073219

FÊTE CHAMPÊTRE
D'après le tableau d'Adrien Moreau.

quèrent la béatification de saint Ignace de Loyola, en 1609. Ce ballet représenta la prise de Troie! Il fut également dansé à Paris quelque temps après. — On y voyait au début le fameux cheval, énorme masse de bois que des mécanismes secrets faisaient mouvoir. Autour de la bête, des danseurs simulaient divers épisodes du siège. Le ballet, suivi du cheval gigantesque, se dirigea lentement vers l'ancienne place Saint-Roch où se trouvait l'église des Jésuites.

Une décoration qui régnait autour de la place représentait la ville de Troie avec ses tours et ses hautes murailles. Mais l'approche du cheval suffit pour les faire écrouler, et les Grecs s'avancèrent au milieu des décombres, en exécutant une sorte de danse guerrière. Et les assiégés s'agitaient au milieu des pièces d'artifice, tandis que des flancs du cheval s'échappaient des fusées dirigées sur la ville fumante. « L'un des plus beaux spectacles, dit le père Ménestrier, fut la décharge de dix-huit arbres tout chargez de semblables feux.... »

Le lendemain, le second acte du ballet continua par une fête nautique où l'on vit quatre brigantins, richement décorés d'or et de banderoles, dans lesquels étaient dissimulés des musiciens. Les danseurs avaient revêtu les plus magnifiques costumes et agitaient de longues banderoles d'or. Cette fête se termina par un grand ballet proces-

0000073219

UN BAL A LA COUR DE L'ARCHIDUC ALBERT D'AUTRICHE, GOUVERNEUR DES PAYS-BAS, AU XVI[e] SIÈCLE
D'après le tableau de Porbus. (*Musée de la Haye. — Phot. Braun, Clément et Cie, Paris.*)

00073219

sionnel dans lequel trois cents cavaliers vêtus à l'antique accompagnaient des ambassadeurs, envoyés des quatre parties du monde au collège des Jésuites. La fin du ballet représenta ces parties du monde elles-mêmes. « Estant arrivez, dit le père Ménestrier, à la place de la Marine (à Lisbonne, je suppose), les ambassadeurs descendirent des brigantins et montèrent en même temps sur des chars superbement ornez, et accompagnez de trois cents cavaliers, s'avancèrent vers le collège, précédez de plusieurs trompettes. Après

DIVERTISSEMENT CHAMPÊTRE AU XVI[e] SIÈCLE
D'après le tableau d'É. Toudouze.

quoi, des peuples de diverses nations, vêtus à la manière de chacun de leurs pays, faisaient un ballet très agréable, composant quatre troupes ou quadrilles pour les quatre parties du monde. Les royaumes et les provinces, représentez par autant de génies, marchaient avec ces nations et ces peuples différents, devant les chars des ambassadeurs de l'Europe, de l'Asie, de l'Afrique et de l'Amérique, dont chacun était escorté de soixante et dix cavaliers. La troupe de l'Amérique était la première, et, entre ces danses, elle en avait une plaisante de jeunes enfants déguisez en singes, en guenons et en perroquets. Devant ce char étaient douze nains, montés sur des haquenées. Le char de l'Afrique était tiré par un dragon. La diversité et la richesse des habits ne faisaient pas le moindre ornement de ce ballet et de cette feste, quelques seigneurs

DANSEURS GROTESQUES
D'après une gravure de Callot. (*Bibliothèque nationale.*)

portant sur eux ce jour-là pour plus de deux cent mille écus de pierreries. »

Tels furent les divertissements grandioses de la cour des Valois. Sous le bon roi Henri, les danses furent simplement joyeuses. Les Béarnais ont toujours passé pour des danseurs émérites. Henri IV excella dans les *Tricotets,* auquel il ajouta même un pas qui garda son nom. Les Tricotets étaient le nom d'une fort ancienne danse très gaie, qu'on avait appelée ainsi parce qu'elle nécessitait un mouvement du pied aussi prompt que celui de la main en tricotant, dit La Monnoye en son *Glossaire des noëls.*

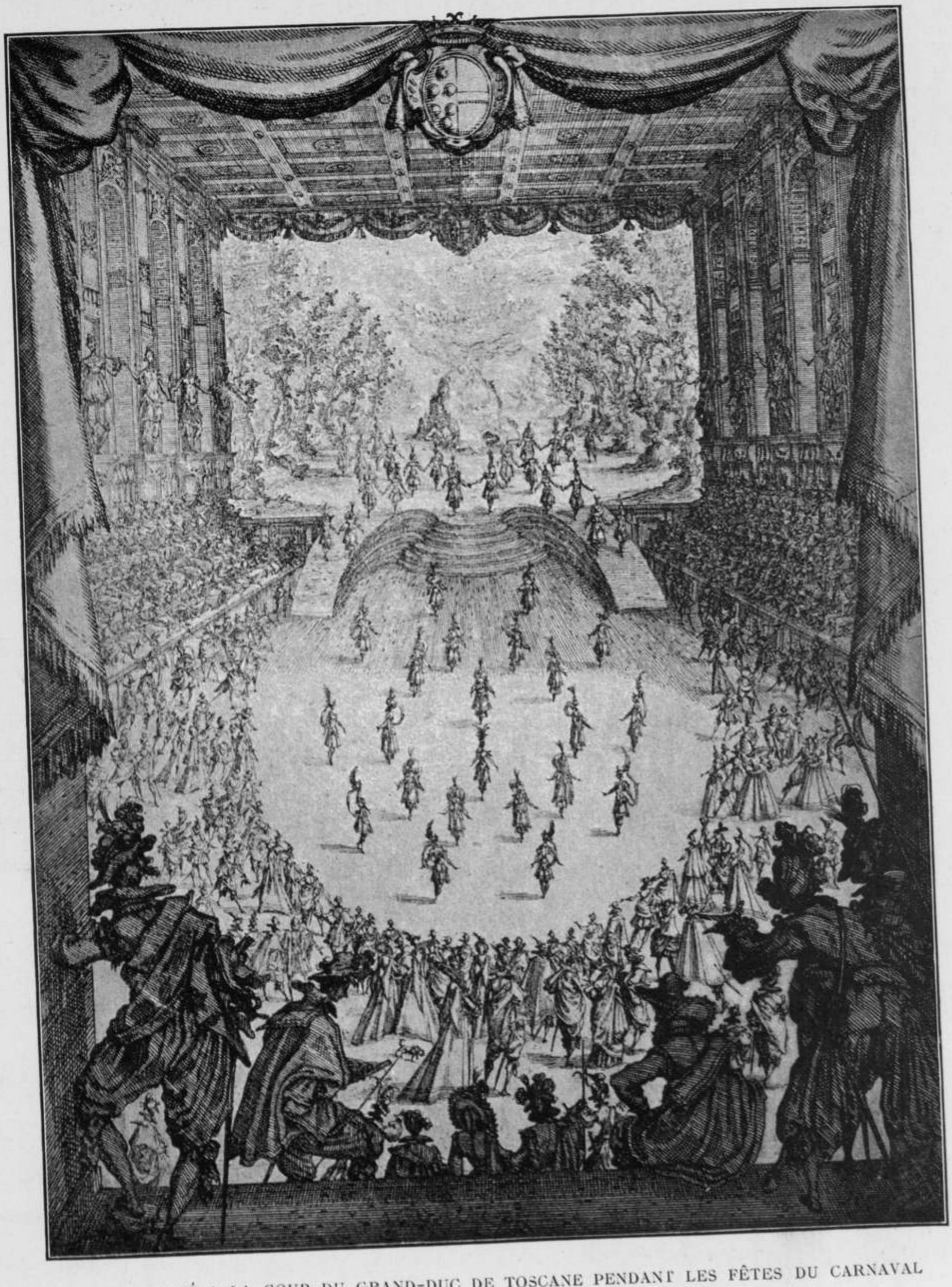
« Ces Tricotets, dit M. Desrat, furent exécutés dans maints ballets sur des motifs divisés en quatre couplets et entrées. Le dernier était dansé sur l'air de *Vive Henri IV !* resté si populaire en France. Gardel l'a placé plus tard, en 1780, dans son ballet de *Minette à la cour,* où il obtint le plus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

DANSEURS GROTESQUES
D'après une gravure de Callot. (*Bibliothèque nationale.*)

DANSEURS GROTESQUES
D'après une gravure de Callot. (*Bibliothèque nationale.*)

Le grave Sully dirigeait lui-même les fêtes. Voici d'ailleurs un passage de ses Mémoires à ce sujet. « Il ne fut question, dit-il, pendant tout le temps du séjour de Henri de Béarn, que de ré-

00073219

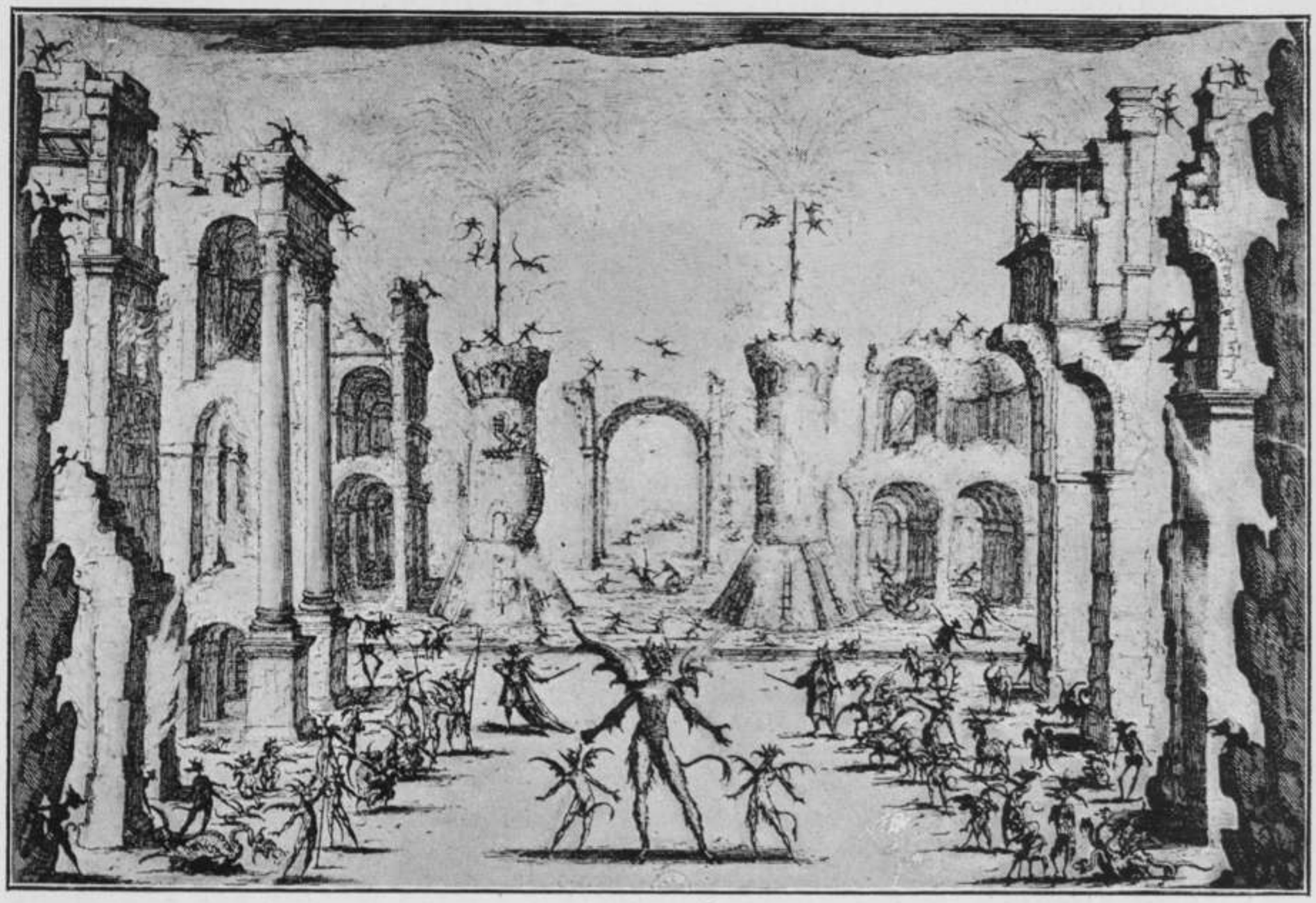


BALLET DONNÉ A LA COUR DU GRAND-DUC DE TOSCANE PENDANT LES FÊTES DU CARNAVAL DE L'ANNÉE 1616

D'après une gravure de Callot. (*Bibliothèque nationale.*)

00073219

jouissances 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 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.... L'Arsenal était toujours l'endroit



LES DIVINITÉS INFERNALES. — BALLET DONNÉ A LA COUR DU DUC DE TOSCANE
D'après une gravure de Callot. (*Bibliothèque nationale.*)

où s'exécutaient ces jeux ou ces spectacles, qui demandaient quelques préparations.... J'avais fait construire à ce sujet une salle spacieuse. »

Pendant les vingt années du règne de Henri IV (1589-1610), plus de quatre-vingts ballets furent organisés à la cour; on donna en outre nombre de bals et de mascarades. « Le roi avait, dit L'Estoile, une véritable passion pour les mascarades; il en fit une de sorciers, le 23 février 1597, premier dimanche de carême, et courut les bals et sociétés de Paris; il alla chez la présidente de Saint-André, chez Zamet et à tout plein d'autres lieux. »

C'est pendant une de ces fêtes que le roi apprit la prise d'Amiens par les Espagnols : « Ce coup est du ciel, s'écrie-t-il; c'est assez fait le roi de France; il est temps de faire le roi de Navarre. » Et s'adressant à la belle Gabrielle, il ajouta : « Ma belle maîtresse, il faut prendre d'autres armes et monter à cheval pour faire une autre guerre.... »

00073219

Si on la compare à celle du Vert-Galant, la cour de Louis XIII devait sembler un peu sombre. Le duc de Nemours composait des ballets afin de l'égayer. Ce prince voulait, dans ces divertissements, remplir exactement son rôle à un tel point, que pour se rendre au singulier *ballet des Goutteux*, donné en 1630, il se fit transporter en litière au milieu de la danse, dont il marqua la mesure avec son bâton.

Le *ballet des Montagnes*, représenté en août 1631, fut également d'une bizarrerie caractéristique. La scène représentait cinq grands monts : *venteux*, *résonnants*, *lumineux* et *ombreux*, et la chaîne des Alpes. Au centre s'étalait le champ de gloire dont les habitants des cinq monts voulaient s'emparer. La Renommée ouvrit le ballet et exposa le sujet. Elle était à dos d'âne, déguisée en vieille, et portait une trompette de bois.

Puis les montagnes, entr'ouvrant leurs flancs, laissent échapper des quadrilles vêtus de couleur de chair, coiffés de moulins à vent et armés de soufflets. Ils représentent les Vents. D'autres, guidés par la nymphe Écho, surgissent bientôt de tous côtés, coiffés de cloches, munis de tambours et couverts de grelots. Le Mensonge s'avance cahin-caha, avec une jambe de bois, des masques pendus à son habit, une lanterne sourde à la main.

Viennent ensuite les habitants des montagnes lumineuses, le Sommeil et les Songes, une Renommée sérieuse, et des cavaliers aux brillants costumes qui chassent les Vents, les Échos, etc.

Certains ballets du règne de Louis XIII où ce roi dansa furent d'une bouffonnerie un peu grossière, tels le ballet de *Maître Galimathias*, le *Grand bal de la douairière de Billebahault et de son fanfan de Sotteville*.

C'est contre ces spectacles peu relevés que le cardinal de Richelieu voulut réagir en organisant le grand ballet de la *Prospérité des armes de France*. Le cardinal avait fait lui-même une annonce qui fut distribuée avec le programme de la pièce. Cette annonce commençait ainsi : « Après avoir reçu, cette année, tant de victoires du ciel, il n'est point assez de l'avoir remercié dans les temples, il faut encore que la reconnaissance de nos cœurs éclate par des réjouissances publiques, etc. »

Au premier acte de ce grand ballet, qui se passait en enfer, on voyait paraître l'Orgueil, l'Artifice, le Meurtre, la Tyrannie, le Désordre, l'Ambition; puis Pluton entrait en scène, entouré des Parques et des Furies. Au deuxième acte, on était remonté sur la terre où des Fleuves italiens, espagnols et français engageaient un combat, à la suite duquel était représenté, sans aucun lien logique apparent, la prise d'Arras. Au troisième acte apparaissaient des sirènes, des néréides, des tritons, au milieu desquels

00073219

DANSE DU FOU
D'après le tableau de P. Codde. (*Musee de la Haye.*)

défilaient les dieux de l'Olympe. C'était, on le voit, fort ennuyeux, d'une complication extrême et d'une grande incohérence.

On connaît les attaques personnelles qui remplissaient, à Athènes, les comédies d'Aristophane et des poètes de la même époque. La France a eu des ballets de ce genre, malheureusement ils tombèrent rapidement dans la plus grossière bouffonnerie. L'un d'eux, donné en 1616 à la cour, rappela un peu les premiers ballets thyméliques par les allusions très nettes qu'il faisait à l'arrestation du prince de Condé, en un dialogue entre deux personnages, Damon et Sylvie :

DAMON.
Qui pourrait de votre face
Voir les lys sans vous servir ?

SILVIE.
Mais vous avez eu l'audace
De me les vouloir ravir.

DAMON.
Le myrthe qui vous couronne
Est fort agréable à voir.

SILVIE.
On doit aimer ma couronne
Sans aspirer de l'avoir, etc., etc.

La cour avait fort heureusement vu des ballets d'un goût plus relevé. Le père Ménestrier nous en décrit un dans ces termes : « Il ne s'est guère vû de grand ballet plus superbe que celuy qui se fit dans la salle de Bourbon, le 19 mars 1615, pour le mariage de Madame de France avec le Roy d'Espagne. Le grand ballet commença par trente génies soutenus en l'air qui vinrent annoncer la venuë de Minerve;

00073219

c'étaient les musiciens de la chambre et de la chapelle du Roy. Un grand char doré, tiré par deux Amours, portait Minerve et quatorze nymphes, ses compagnes; une troupe d'amazones accompagnait ce char et faisait un concert de luths. La reine d'Espagne, qui représentait Minerve, dansa sur cinq airs différents, chacun diversifié de plusieurs figures. Au sixième air, tous les luths, les voix et les violons furent joints ensemble. Minerve et les quatorze nymphes dansèrent ensemble; quarante personnes étaient en même temps sur la scène, trente dans le ciel, six suspendues en l'air, tous dansant et chantant en même temps. »

DANSE AUX FLAMBEAUX
D'après la gravure de Crispin de Pas. (*Bibliothèque nationale.*)

On voit l'importance que prenaient les spectacles de ce genre.

En 1627, le duc de Savoie finit le carnaval par le ballet de *Circe chassée de ses États*, aussi compliqué et aussi extravagant de composition et de mécanisme que la plupart de ceux qui furent donnés à la même époque. Il donnait cette fête aux dames de sa cour. Circé et ses suivantes dansèrent, dit le père Ménestrier, « en faisant leurs sortilèges avec des baguettes, des tours et des enlassements. On vit ensuite, continue-t-il, douze rochers dansant diverses figures pour s'entasser ensuite et ne faire qu'une montagne, des flancs de laquelle sortirent des chiens, des chats, des tigres, des lions, des sangliers, des cerfs, des loups qui mêlèrent leurs cris, leurs miaulements, leurs rugissements et leurs hurlements aux sons de l'orchestre, le tout formant le plus grotesque concert que l'on eût jamais ouï. » Après ce vacarme, une nuée descendit du ciel, couvrit toute la montagne, et les douze blocs de rochers amoncelés se transformèrent miraculeusement en douze brillants cavaliers qui exécutèrent les pas d'un ballet.

La coutume s'introduisit de plus en plus d'organiser des réjouissances somptueuses

0000073219

LES RÉJOUISSANCES DU CARNAVAL AU XVI[e] SIÈCLE. — LA PROMENADE DU BŒUF GRAS
D'après le tableau de Schievard. (*Musée de Bruxelles.*)

00073219

GENTILSHOMMES ET PAYSANS
D'après une gravure de Théodore de Bry. (*Bibliothèque nationale.*

à l'occasion des événements importants de l'État. C'est ainsi qu'à la cour de Savoie on dansa en 1627, pour l'anniversaire de la naissance du duc, un ballet dont le sujet était *Prométhée dérobant le feu du ciel.*

De même, l'année suivante, un ballet fut donné, à l'occasion de la prise de la Rochelle qui amenait l'unité politique de la France, par les pensionnaires du collège de Reims. Le sujet était la *Conquête du char de la Gloire par le grand Théandre.* On voyait là les géants de la tour noire inviter tous les chevaliers errants à la conquête du fameux char. La tour noire était entourée de sortilèges, et l'on ne pouvait en ouvrir les portes qu'au son d'un cor enchanté. Le sujet était enfantin comme l'allusion, car la tour noire était la Rochelle, et les sortilèges qui l'environnaient représentaient l'Hérésie et la Rébellion.

En 1634, on dansa — c'était encore à la cour de Savoie — pour la naissance du Cardinal un « ballet moral » dont le sujet était *la Vérité ennemie des Apparences et soutenue par le Temps.*

Il commença par « un chœur de Faux Bruits et de Soupçons qui précèdent l'Apparence et les Mensonges », dit le père Ménestrier, auquel nous allons laisser la parole pour ne rien perdre de la saveur du récit :

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

Su gli albori matutini
Cot, cot, cot, cot, cot, cantando
Col cucurrir s'inchini
E bisbigli mormorando
Fra i sospetti, e fra i rumori
Cu, cu, cu, cu, cu, cu, cu.
Salutiam del novo sol gli almi sblendori.

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.

00073219

« 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, vêtüe 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.

UN BAL DE SOCIÉTÉ SOUS LOUIS XIII
D'après une gravure d'Abraham Bosse. (*Bibliothèque nationale.*)

« Les Tromperies étaient vêtües de couleur obscure avec des serpens cachéz parmy des fleurs. Les Fraudes, vêtües de rêts, en chasseurs, rompaient des vessies en dansant. Les Flatteries étaient vêtues en singes; les Intrigues, en pescheurs d'écrevisses avec des lanternes à la main et sur la tête; les Mensonges ridicules étaient représentés par des gueux qui contrefaisaient les estropiez 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, rappelant les Heures, elles font avec elle le grand ballet. » Cette description nous prouve que l'art des ballets avait déjà fait de grands progrès à cette époque.

Mais revenons aux danses proprement dites dont la chorégraphie théâtrale nous a éloignés. Vers la fin du moyen âge régnaient deux catégories de danses que Tabourot

00073219

BAL CHAMPÊTRE AU XVII[e] SIÈCLE
D'après une gravure d'Abraham Bosse. (*Bibliothèque nationale.*)

nous a décrites dans son *Orchésographie* : la basse danse et la danse baladine.

La basse danse, nous explique-t-il, était grave et lente : d'abord réservée à la noblesse, elle était tombée déjà de son temps (1588) dans le commun, et il en constate, pour sa part, l'abandon avec peine : « Elles sont hors d'usage, dit-il, depuis quarante ou cinquante ans ; mais je prévois que les matrones sages et modestes les remettront en usage. » On s'adonnait surtout aux Branles, à la Pavane, à la Gaillarde, à la Courante et surtout à la Volte.

La mesure de la basse danse était ternaire et s'accompagnait de la longue flûte et du tambourin[1].

Elle se divisait ainsi : 1° la Révérence; 2° le Branle; 3° les Passes; 4° le Tordion, qui en était indépendant. De ces danses étaient naturellement exclus les mouvements rapides et les sauts.

Voici les recommandations que Tabourot adresse aux danseurs, au sujet de la basse danse :

1. « Le tambourin accompagné de la flûte longue estait, du tems de nos pères, emploié pour ce qu'un seul joueur suffisait à mesner les deux ensemble, et faisaient la symphonie et accordanse entière sans qu'il fust besoing de faire plus grande despense et d'avoir plusieurs aultres joueurs comme violons et semblables. » (THOINOT-ARBEAU, dit TABOUROT.)

00073219

« En premier lieu, quand vous seres entré au lieu où est la compagnie préparée pour la dance, vous choisirés quelque honneste damoiselle telle que bon vous semblera, et, ostant le chapeau ou le bonnet de vostre main gaulche, lui tendrés la main droicte pour la mener dancer. Elle, sage et bien aprise, vous tendra la main gaulche et se levera pour vous suyvre. Lors la conduirés au bout de la salle, à la veue d'un chacun, et advertirés les joueurs d'instruments de sonner une basse dance, car aultrement ils pourroient sonner par inadvertance quelque autre sorte de dance. Et quand ils commenceront à sonner, vous commencerés à dancer, et notterés que leur demandant une basse dance, ils entendront assés qu'en demanderés une régulière et commune. Toustefois, si l'air d'une chanson sur laquelle est formée une basse dance vous agréeoit plus que d'une aultre, pourrés leur nommer le commencement de la chanson. »

Le bon Tabourot donne sur le maintien quelques conseils pleins de bon sens et d'humour.

« Vous avés bien formé vos pas et mouvements et estes bien tumbé en cadence, mais, quand vous dancerés en compagnie, ne baissez point la teste pour contreroller vos pas et voir si vous dancés bien : aiés la teste et le corps droits, la veüe assurée, crachés et mouchés peu, et, si la nécessité vous y contrainct, tournés le visage d'aultre part, et usés d'un mouchoir blanc.

« Devisez gracieusement et d'une parole doulce et honneste; vos mains soyent pendantes, non comme mortes, ni aussi pleines de gesticulations, et soiés habillé proprement avec la chausse bien tirée et l'escarpin propre.

« Vous pourriés (s'il vous plaisoit) mener deux damoiselles, mais il suffict d'une et, dit saigement le commun proverbe, que : « Trop en ha qui deux en meine. » Semblablement quand vous estes planté au bout de la salle avec une damoiselle, ung aultre peut se planter avec sa maîtresse à l'aultre bout de la salle vis-à-vis de vous pour dancer, et, quand vous aprochez les ungs des aultres, il faut retrograder ou user de conversion. »

La *Gaillarde*, connue aussi sous le nom de *Romanesque*, serait venue, raconte-t-on, de la campagne de Rome. Elle y resta même longtemps populaire, prétend Kastner. C'était une basse danse, ignorée par conséquent des gens du peuple, réservée aux gentes dames et aux gentilshommes et réglée comme les autres aux sons du tambourin et du hautbois. Voici ce que dit Tabourot à son sujet :

« Ceux qui, dit-il, dancent la Gaillarde aujourd'hui, par les villes (1588), dancent tumultueusement et se contentent de faire les cinq pas. Au commencement, on la dançoit avec plus grande discrétion, car après que le danceur avait prins une damoiselle et qu'ils s'étoient plantés au bout de la salle, ils faisoient après la révérence un tour ou deux

00073219

simplement. Puis le danceur lachoit la dicte damoiselle en dançant à part jusques au bout de la dicte salle.... Les jeunes gens sont plus aptes à la dancer que des vieillards comme moi. »

La Gaillarde fut longtemps une des danses les plus goûtées et les plus en honneur. Nous avons conservé les titres de quelques-unes des Gaillardes qu'on dansait très sou-

UN MENUET

D'après le tableau d'Adrien Moreau. (*Avec autorisation de J. Boussod, Manzi, Joyant et Cie, édit.-propr.*)

vent à cette époque. C'étaient : la *Traditore my ta morire*, l'*Anthoinette*, la *Milanaise*, la *Baisons-nous, belle*.

Cette dernière aurait été la plus répandue, car, dit Tabourot, « il faut conjecturer que les danceurs l'ont trouvée ainsi de meilleure grâce pour apporter quelque variation délectable. »

Le *Tordion* ou *Tourdion*, qui se dansait d'ordinaire après la basse danse, à laquelle il apportait une diversion par son rythme d'allure plus vive, différait peu de la Gaillarde. Ses pas étaient plus terre à terre, plus pliés, pour ainsi dire : on marchait, on glissait plus qu'on ne dansait. La bizarrerie du Tordion ne pouvait lui assurer une longue

00073219

durée. Écoutons encore le bonhomme Tabourot donnant ses conseils sur la manière de le danser.

« Continuez tant que le joueur d'instrument continuera de jouer, permutez et tumbez réciproquement en cadance. En dançant, on tient toujours la damoiselle par la main; et qui danceroit le dict tourdion trop rudement, en donneroit trop de peines et de *sargots* à ladicte damoiselle. Après que le joueur d'instrument a fini le tourdion, il fault faire une révérence salutatoire pour prendre congé de la damoiselle, et la fault doulcement restituer en la place où l'avés prinse, en la remerciant de l'honneur qu'elle vous a faict. »

La danse haute, ou danse baladine, n'avait pas la gravité et la lenteur de la basse danse : c'était la danse populaire et libre d'allures. Elle consistait en Rondes, Bourrées, Farandoles, et en fantaisies mimiques de toute espèce.

Quant à la *Volte*, qui fit peu à peu délaisser la basse danse, elle date du règne de Henri III. « Henri III dansa le premier la valse à trois temps sous le nom de *Volte* », dit M. Desrat. La description des premiers pas donnée dans l'*Orchésographie* de 1588 établit, en effet, clairement le caractère de cette danse. L'origine de la *Volte*, devenue la *Valse*, est française. Elle arriva de Provence et charma la cour des Valois.

Tabourot écrit, en sa bonhomie quelque peu malicieuse :

« Vous restituerez en sa place la damoiselle ayant volté, où elle sentira, quelque bonne contenance qu'elle tasse, son cerveau esbranlé plein de vertiges et tornoyemants de teste, et vous n'en aurez peult-estre pas moins. Je vous laisse à considérer si c'est chose bien séante à une jeune fille..., et si en ceste volte l'honneur et la santé n'y sont pas hazardés et intéressés.... » On pouvait faire ainsi plusieurs tours de volte, en tournant tantôt à droite, tantôt à gauche; c'était pour le cavalier une difficulté de plus.

Les *Branles*, qui furent en grande vogue jusqu'au XVII^e^ siècle, d'après Jean-Jacques Rousseau, sont probablement le type le plus ancien de nos danses figurées. Le bal commençait par un Branle d'entrée et se terminait d'habitude par un Branle de sortie, comme on faisait naguère pour *la Boulangère*, qui se chantait, comme tous les Branles. Chaque danseur embrassait sa danseuse dans les Branles, de même que dans la Boulangère et, comme dans cette danse, le même refrain se retrouvait à la fin de chaque couplet.

« C'est peut-être la danse qui a laissé dans les jeux populaires, dans les jeux de l'enfance, les traces les plus sensibles, dit M. Celler dans ses *Origines de l'opéra*. »

00073219

L'ANDANTE
D'après le tableau de N. Escalier.

Cet auteur cite à l'appui de son dire *la Boulangère, le Carillon de Dunkerque, le Chevalier du Guet, Vive Henri IV !* etc. Rameau, dans son *Maître à dancer*, nous présente les Branles comme fort graves à la cour de Louis XIV, tandis que Tabourot les décrit gais et vits sous Henri III.

Ses leçons et ses conseils sont toujours amusants. « Le dict Branle, écrit-il, se fait sur quatre mesures de la chanson jouée par la flutte, en tenant les pieds joincts, 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 damoiselle d'une œillade desrobée doulcement et discrètement.

« Les joueurs d'instruments sont tous accoustumés à commencer, en un festin, par un Branle double ou commun, et en après, le Branle simple, puis le Branle gay, et à la fin, les Branles qu'ils appellent Branles de Bourgoigne, et aulcuns, de Champaigne. La suyte de ces quatre sortes de Branles est appropriée aux différentes personnes qui entrent en une dance : les anciens dancent gravement les Branles doubles et simples, les jeunes mariez dancent les Branles gayz, et les plus jeunes dancent legièrement les Branles de

00073219

Bourgoigne et néantmoins tous ceulx de la dance s'acquittent du tout comme ils peuvent. »

Les Branles étaient tellement répandus, que la plupart des provinces avaient les leurs. Parmi les plus connus, nous citerons ceux de Bourgogne et de Gascogne, ainsi que les Branles du haut Barrois, de Poitou, d'Écosse, de Bretagne et de Malte, etc. On dansait les Branles des Pois, de la Moutarde, de l'Antiquaille, etc. Dans le Branle des Lavandières, chacun, à un moment de la danse, frappait dans ses mains pour imiter le bruit des battoirs. Dans le Branle des Hermites, les couples saluaient leur voisin de droite et de gauche en croisant leurs mains sur la poitrine, à l'exemple des moines. Une figure de la ronde enfantine si connue « du pont d'Avignon » rappelle le Branle des Hermites.

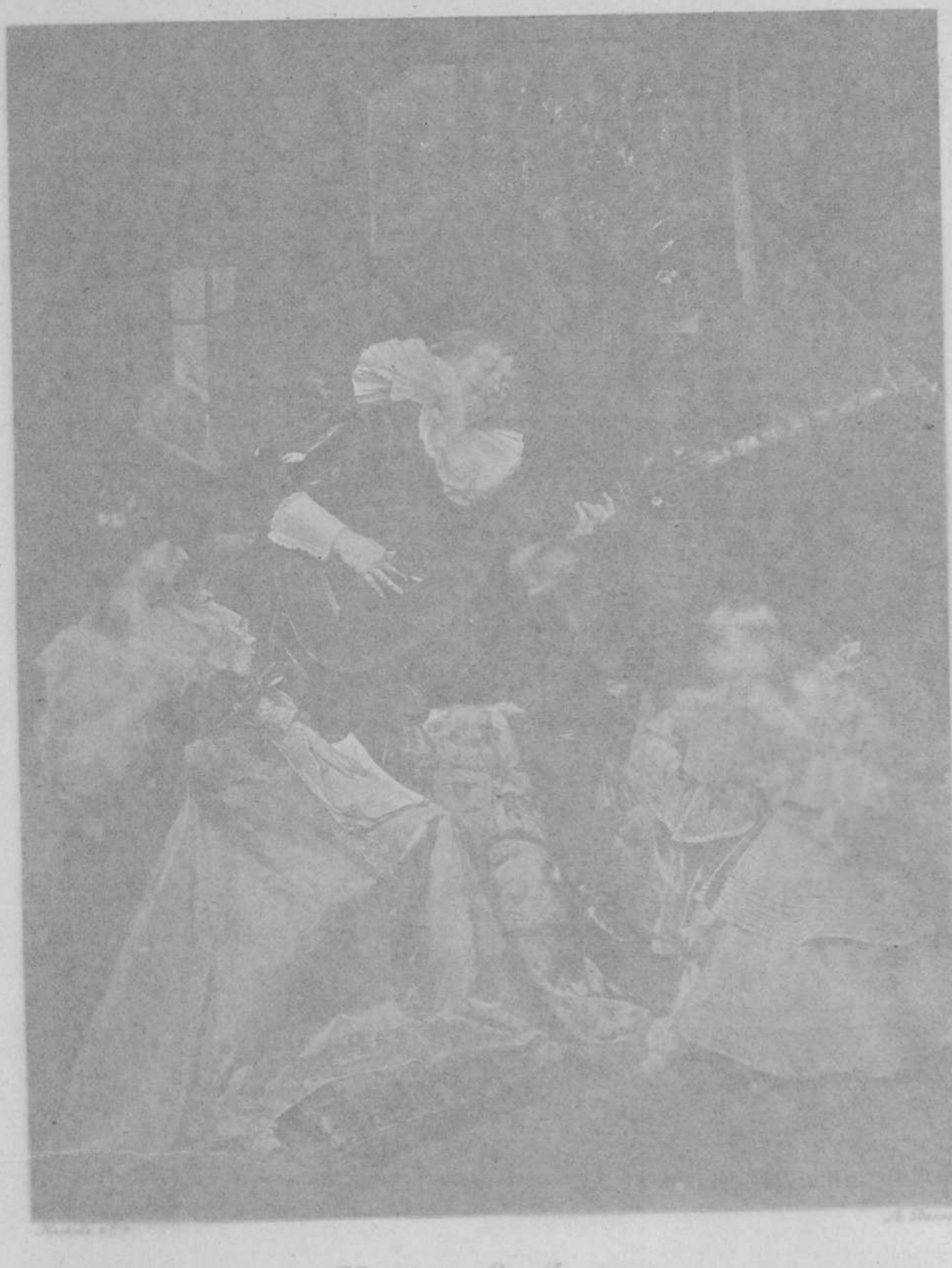
Dans le Branle des Sabots ou des Chevaux, on frappait fortement du pied sur le sol. Les Bourrées auvergnates et limousines rappellent cette singularité. Enfin, dans le Branle de l'Official, se mêlait déjà la Volte. Ce branle était plus lent que les autres et, aux dernières mesures, le danseur, saisissant sa danseuse par la taille, la soulevait en l'air. Cet usage est encore aujourd'hui pratiqué dans les danses populaires du Roussillon.

La reine Marguerite de Valois excellait dans le Branle de la Torche. Cette danse fut en grande vogue dans l'aristocratie. « Un danseur, dit Vestris, tenant un flambeau d'une main, choisissait une danseuse, dansait avec elle un pas de son choix, puis lui remettait le flambeau entre les mains; la danseuse à son tour choisissait un danseur : ce dernier gardait le flambeau et la scène continuait avec d'autres acteurs ». Un souvenir de ce Branle se retrouve, dit M. Desrat, dans la figure du Cotillon qu'on nomme « le Chevalier de triste figure ». Mais ici la danseuse remet le flambeau entre les mains du cavalier qu'elle refuse.

La *Bocane* fut en honneur à la cour sous Louis XIII et la régence d'Anne d'Autriche. Selon Piganiol de la Force, son inventeur Jacques Cordier dit *Bocan* était un maître à danser absolument illettré et ignorant même la musique. Il était de plus cagneux et goutteux, ses mains et ses pieds étaient recroquevillés par le mal, et pourtant ce piètre personnage fut le miracle de son siècle, jouant à merveille du violon et composant des airs charmants. Il fut le professeur de toutes les nobles dames et eut comme élèves les reines de France, d'Espagne, d'Angleterre, de Pologne et de Danemark. Charles I^er^, roi d'Angleterre, l'avait en haute estime, le comblait de présents et l'invitait souvent à sa table.

La *Pavane*, d'après Mme Laure Fonta, fut une belle et noble danse en grande faveur de 1530 environ jusqu'à la minorité de Louis XIV, qui lui préféra la *Courante*.

00073219



Roybet. La Sérénade

00073219

Bourgoigne et néantmoins tous ceulx de la dance s'acquittent du tout comme ils peuvent. »

Les Branles étaient tellement répandus, que la plupart des provinces avaient les leurs. Parmi les plus connus, nous citerons ceux de Bourgogne et de Gascogne, ainsi que les Branles du haut Barrois, de Poitou, d'Écosse, de Bretagne et de Malte, etc. On dansait les Branles des Pois, de la Moutarde, de l'Antiquaille, etc. Dans le Branle des Lavandières, chacun, à un moment de la danse, frappait dans ses mains pour imiter le bruit des battoirs. Dans le Branle des Hermites, les couples saluaient leur voisin de droite et de gauche en croisant leurs mains sur la poitrine, à l'exemple des moines. Une figure de la ronde enfantine si connue « du pont d'Avignon » rappelle le Branle des Hermites.

Dans le Branle des Sabots ou des Chevaux, on frappait fortement du pied sur le sol. Les Bourrées auvergnates et limousines rappellent cette singularité. Enfin, dans le Branle de l'Official, se mêlait déjà la Volte. Ce branle était plus lent que les autres et, aux dernières mesures, le danseur, saisissant sa danseuse par la taille, la soulévait en l'air. Cet usage est encore aujourd'hui pratiqué dans les danses populaires du Roussillon.

La reine Marguerite de Valois excellait dans le Branle de la Torche. Cette danse fut en grande vogue dans l'aristocratie. « Un danseur, dit Vestris, tenant un flambeau d'une main, choisissait une danseuse, dansait avec elle un pas de son choix, puis lui remettait le flambeau entre les mains; la danseuse à son tour choisissait un danseur : ce dernier gardait le flambeau et la scène continuait avec d'autres acteurs ». Un souvenir de ce Branle se retrouve, dit M. Desrat, dans la figure du Cotillon qu'on nomme « le Chevalier de triste figure ». Mais ici la danseuse remet le flambeau entre les mains du cavalier qu'elle refuse.

La *Bocane* fut en honneur à la cour sous Louis XIII et la régence d'Anne d'Autriche. Selon Piganiol de la Force, son inventeur Jacques Cordier dit *Bocan* était un maître à danser absolument illettré et ignorant même la musique. Il était de plus cagneux et goutteux, ses mains et ses pieds étaient recroquevillés par le mal, et pourtant ce piètre personnage fut le miracle de son siècle, jouant à merveille du violon et composant des airs charmants. Il fut le professeur de toutes les nobles dames et eut comme élèves les reines de France, d'Espagne, d'Angleterre, de Pologne et de Danemark. Charles Ier, roi d'Angleterre, l'avait en haute estime, le comblait de présents et l'invitait souvent à sa table.

La *Pavane*, d'après Mme Laure Fonta, fut une belle et noble danse en grande faveur de 1580 environ jusqu'à la minorité de Louis XIV, qui lui préféra la *Courante*.

00073219

La Danse

Hachette & Cie

Roybet. La Sarabande

Imp. Gerry-Gros. Paris

00073219

00073219

« Les historiens, dit-elle, 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, continue cet auteur, 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

UNE KERMESSE AU MOYEN AGE

D'après le tableau d'Adrien Moreau. (*Avec autoris. de J. Boussod, Manzi, Joyant et Cie, édit.-propr.*)

de dire qu'elle était aimable, puisque, dans la basse danse, le cavalier « décoche discrète-« ment une œillade » à sa dame, tandis qu'à la fin de la Pavane il lui dérobe un baiser. »

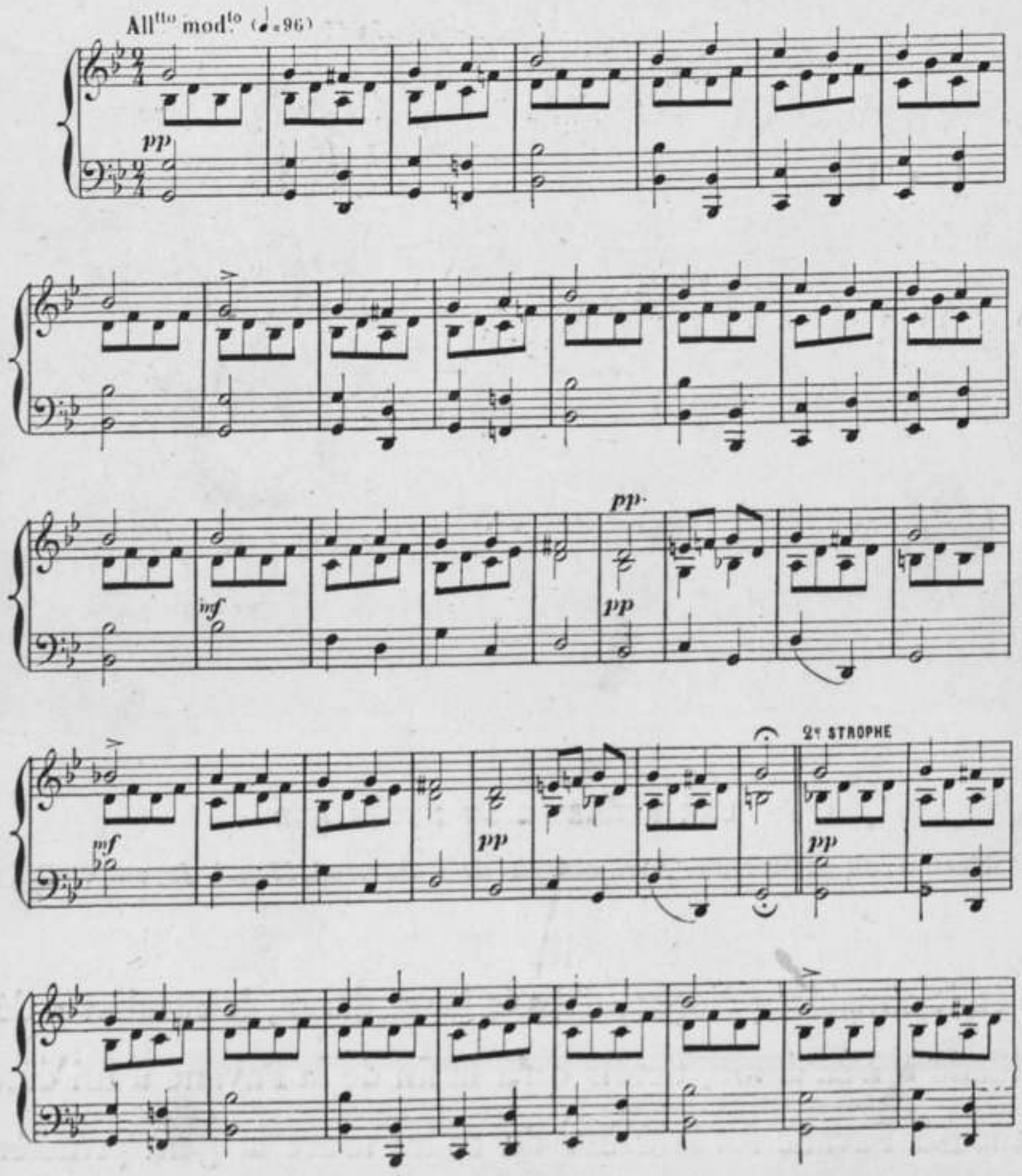
La majestueuse Pavane fut la danse de cour ; toute la gent princière d'Europe s'y livra, chacun tenait à honneur de figurer dans une Pavane. On faisait cercle autour des danseurs qui émerveillaient l'assistance.

C'était vraiment un beau spectacle de voir les rois, les princes et les grands seigneurs, vêtus de lourds manteaux, que l'épée soulevait, les reines et les princesses, en robe de parade dont la longue traîne était souvent soutenue par les demoiselles d'honneur, s'avancer au son des instruments et marcher, plutôt que danser, en cadence, en une pompe et une majesté de dieux et de déesses.

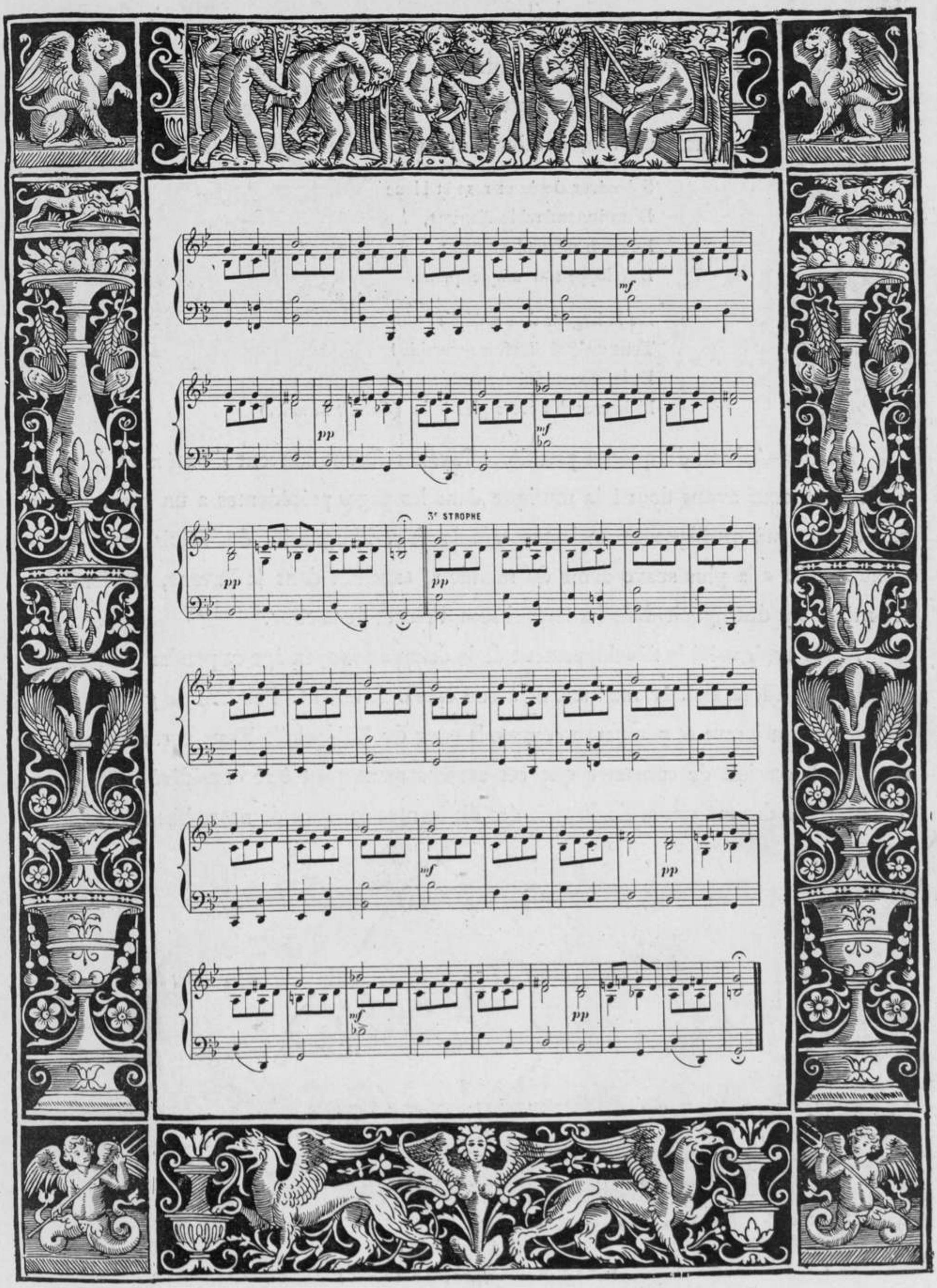
00073219

BELLE QUI TIENS MA VIE

— *Pavane.* —

Auteur inconnu. .1579.

(Extrait des *Échos du Temps Passé.* — A. Durand et fils, éditeurs.)

00073219



(Extraits des *Échos du Temps Passé.* — A. Durand et fils, éditeurs.)

00073219

On comprend que la Pavane ait pu nous venir d'Espagne, on peut admettre aussi l'étymologie que lui prêtent certains auteurs qui tirent son nom du mot latin *pavo* « paon », car les danseurs rappelaient cet oiseau au merveilleux plumage, étalant orgueilleusement, en sa démarche lente, les étincelantes moires de sa queue lorsqu'il fait la roue.

Splendeur dorée et rose et bleue
D'un innombrable diamant,
Le paon miraculeusement
Développe son ample queue.

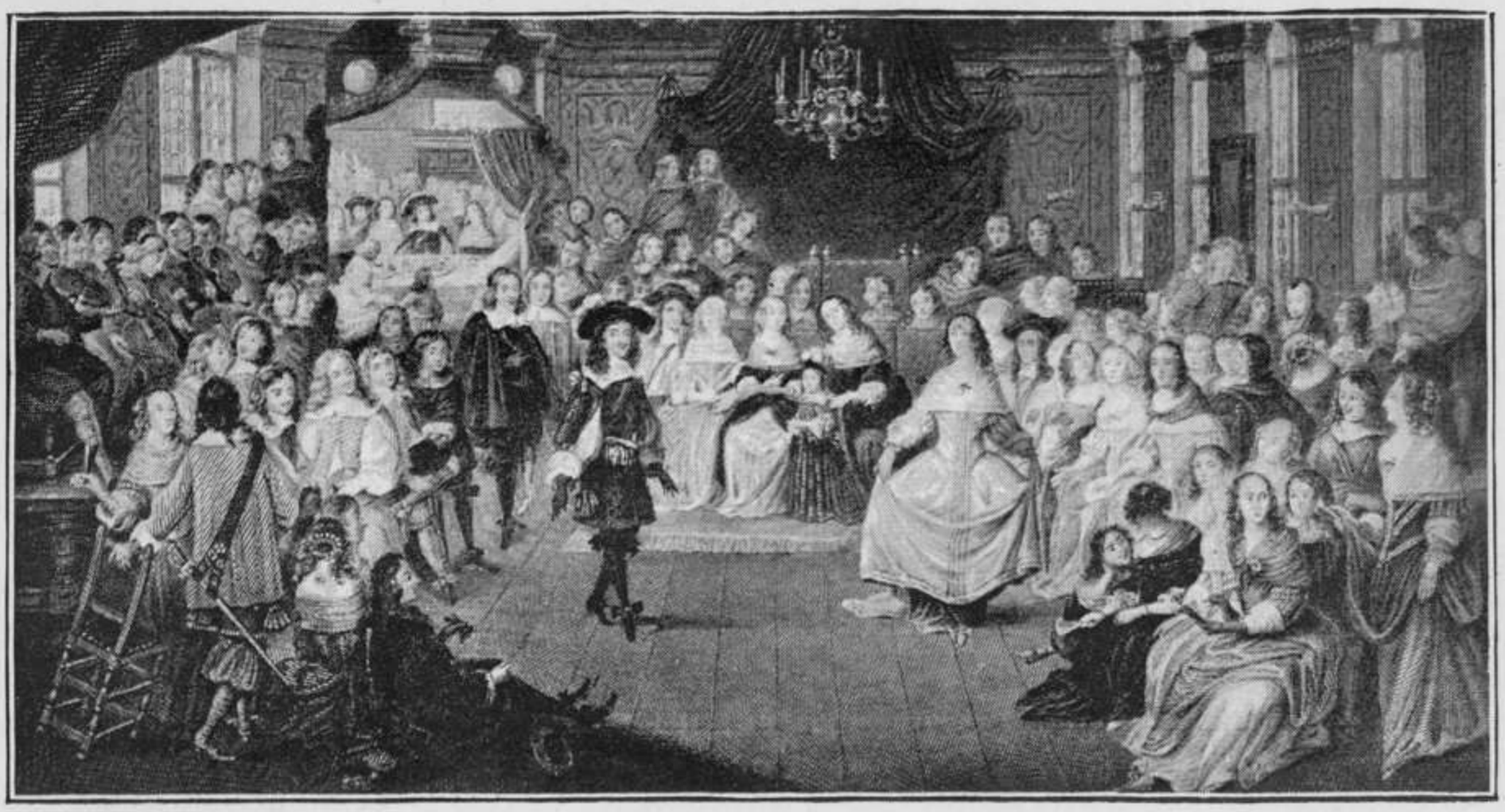
En la largeur de ses déplis
Tout un étal d'orfèvre tremble !
Et la Pavane lui ressemble
Mais avec des pieds plus jolis. (*Catulle Mendès.*)

Thoinot-Arbeau dit que les premières Pavanes furent souvent chantées et dansées. Celle dont nous avons donné la musique dans les pages précédentes a un charme tout particulier, mélancolique et majestueux à la fois. Marguerite de Valois, que Brantôme appelle « la plus suave dame du monde », excellait dans la Pavane, et Henri III lui-même s'y distinguait dans les fêtes si somptueuses de la cour.

Après avoir suivi le développement de la danse au moyen âge et pendant la Renaissance, nous allons assister maintenant à son épanouissement. Pendant le grand siècle, elle deviendra grave et pompeuse comme la cour du Roi-Soleil. Nous aurons, une fois de plus, l'occasion de constater que cet art charmant peut être considéré comme un reflet sincère des mœurs et de l'esprit des différentes époques de notre histoire.

DANSEURS GROTESQUES
Par Callot. (*Bibliothèque nationale.*)

00073219



LE ROI CHARLES II ET LA PRINCESSE ÉLISABETH DANSANT DANS UN BAL A LA HAYE
D'après le tableau de Janssens. (*Château de Windsor.*)

CHAPITRE IV

LA DANSE AU GRAND SIÈCLE

LES GRANDS BALLETS SOUS LOUIS XIV. — LES BALS MASQUÉS. LA PAVANE. — LA GAVOTTE. — LES CHACONES. — LA SARABANDE. — L'ALLEMANDE. — LE PASSEPIED. — LA PASSACAILLE.

COSTUME DE BALLET
D'après une gravure du XVIII[e] siècle.

CATHERINE de Médicis, Henri IV, le cardinal de Richelieu, passionnés pour les spectacles chorégraphiques, les avaient soutenus et mis en honneur. Louis XIV fit plus encore : la continuité des spectacles de ce genre donnés, sous son règne, à la cour et à la ville fit entrer définitivement la danse dans les habitudes de la société française. Cette influence s'étendit sur tout le XVIII[e] siècle et persiste encore de nos jours. On dansa beaucoup à cette époque, et un poète put dire :

.... On n'a de plaisir que d'exercer des violons,
Dancer un peu de chaque dance
Et les tricotets d'importance.

Les spectacles chorégraphiques s'étaient généralement bornés jusqu'alors à l'amusement des cours. Maintenant Louis XIV s'occupe des plai-

BIBLIOTHEC
REGIA
MONACENSIS

00073219

sirs de ses sujets, il monte en personne sur la scène, les portes du théâtre s'ouvrent devant la foule qui se passionne aussitôt :

Au siècle des beaux-arts, lorsque le chef suprême
Voulait se délasser du poids du diadème,
Dans des ballets brillants, que la France admirait,
Entouré de sa cour, lui-même il figurait.
On a vu ce héros, à la fleur de son âge,
D'un masque sérieux habillant son visage,
Sous les habits d'un dieu, danser seul à Versailles
En pas majestueux la grave Passacaille.

Sous l'impulsion venue de si haut, la danse, comme les autres arts, brille d'un éclat sans pareil. Le ballet poursuit des combinaisons nouvelles, il a des hardiesses heureuses et arrive à de grands effets; c'est en s'adonnant à ce genre que poètes et musiciens conquièrent le plus sûrement les faveurs du roi. Le grand ballet d'action, qui donne un développement considérable à la danse théâtrale, domine donc toute la chorégraphie du siècle de Louis XIV. Toutefois, à la cour même, en dehors de ces fêtes, on se livrait au Menuet, à la Gavotte, à la Courante, à la Pavane, à la Passacaille et au Passepied. La bourgeoisie dansait la Pavane et les Brandons; le peuple s'adonnait aux Branles, aux Rondes et aux vieux pas champêtres.

En 1661, une ordonnance royale créait l'Académie de danse; mais les personnages qui furent nommés membres de cet aréopage nouveau s'y intéressèrent peu et s'occupèrent surtout à festoyer au cabaret de l'Épée-de-bois qu'ils avaient choisi pour se réunir.

Sans parler des ballets qui entraient dans la composition des opéras de Lulli ou des autres musiciens de l'époque, plusieurs furent organisés aux Tuileries, certains au Louvre; d'autres eurent lieu à Versailles, à Fontainebleau. A treize ans, en 1651, le roi dansait en public pour la première fois dans la *Mascarade de Cassandre*. Ce ne fut qu'en 1670 qu'il cessa de se donner en spectacle. Les vers suivants de *Britannicus* que Racine applique à l'empereur Néron le firent, dit-on, renoncer à paraître sur la scène :

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,
A venir prodiguer sa voix sur un théâtre,
A réciter des chants qu'il veut qu'on idolâtre.

Le grand roi représenta souvent les dieux, mais il prit quelquefois des rôles moins pompeux. Dans *le Triomphe de Bacchus*, par exemple, il se montrait en voleur, échauffé par de copieuses libations.

00073219

Dans le ballet de *la Prospérité des armes de la France*, le roi, entouré de toute sa cour, tenait le premier rôle. Cette apparition du monarque sur la scène causa quelque surprise aux Parisiens, qui accoururent en foule pour le voir.

Comme il était d'usage dans les ballets de la cour, le roi portait un masque, et, de même que sur les scènes antiques, ce masque répondait au caractère du rôle[1].

Le père Ménestrier décrit ce bal, bizarre assemblage du siège de Cassel, de la prise d'Arras, de Flamands francs buveurs, d'Espagnols et de Français combattant en cadence et de dieux de la mythologie.

Il serait long et oiseux de mentionner tous les ballets qui furent joués à la cour. Il suffira de dire que le roi se montra au public en danseur dans vingt-sept grands ballets, sans compter les intermèdes des tragédies lyriques et des comédies-ballets.

LE TRIOMPHE DE L'AMOUR
D'après une gravure ancienne. (*Bibliothèque nationale.*)

Nous noterons, à titre d'exemple, le célèbre *ballet du Carrousel*, donné en 1662, en face des Tuileries, dans une vaste enceinte. Le roi dansait en tête des Romains, son frère en tête des Persans, le prince de Condé commandait aux Turcs, et le duc de Guise aux Américains. Dans le *grand ballet du Roi* donné au Louvre en 1664, Mercure, Vénus et Pallas chantèrent un prologue. Des Amours déguisés en forgerons quittaient, au bruit des marteaux, les profondeurs de la grotte de Vulcain. Vénus apparut ensuite montrant Marc-Antoine et Cléopâtre dans

1. Gardel l'aîné parut le premier au théâtre à visage découvert. Et, chose singulière, cette innovation ne fut pas du goût des spectateurs. Cependant elle persista, et, deux années après, invité à reprendre un masque, le danseur Gaëtan Vestris ne s'y pouvait résoudre.

00073219

une galère conduite par des Amours, tandis qu'à l'horizon se livrait un combat naval. Puis venaient Pluton enlevant Proserpine, des nymphes, et toujours et encore des Amours. On vit les jardins de Cérès, les jardins d'Armide et Regnault. Ce fut un des plus merveilleux ballets du temps.

L'année suivante fut donné à Versailles le ballet poétique de *la Naissance et de la Puissance de Vénus* où, naturellement, figuraient des dieux de l'Olympe.

« Neptune et Thétis, suivis de plusieurs Tritons, qui composaient le corps de la musique, raconte le père Ménestrier, firent entendre la gloire qu'ils avaient qu'une déesse d'une incomparable beauté, qui devait régner dans tout l'univers, naquît dans leur empire. Neptune commença ainsi :

Taisez-vous, flots impétueux,
Vents, devenez respectueux,
La mère des Amours sort de mon vaste empire.

THÉTIS.

Voyez comme elle brille en s'élevant si haut,
Jeune, aimable, charmante, et faite comme il faut
Pour imposer des lois à tout ce qui respire.

LES TRITONS.

Quelle gloire pour la Mer
D'avoir ainsi produit la merveille du monde.
Cette divinité sortant du sein de l'onde
N'y laisse rien de froid, n'y laisse rien d'amer.
Quelle gloire pour la Mer!

UN SEIGNEUR DE LA COUR EN COSTUME
Dans le ballet de *la Nuit* (1653).

« Elle sort de la mer sur un trône de nacre, environnée de Néréides, et, peu après, est enlevée au ciel par Phosphore et les Heures. Les dieux marins et les déesses se pressent de la voir. Les Vents arrivent au bruit. Éole, qui craint les désordres qu'ils ont coutume de faire, les resserre dans leur caverne. Castor et Pollux assurent qu'en faveur de cette naissance la navigation sera désormais heureuse. Des capitaines de navire, des marchands et des matelots s'éjouissent à leur vue. Les Zéphirs, qui avaient quitté les autres Vents pour porter sur terre cette heureuse nouvelle, en font la première part au Printemps, aux Jeux, aux Ris, et tous ensemble se dévouent à cette nouvelle divinité. Flore et Palès, avec une troupe de bergers et de bergères, protestent de ne jamais recevoir d'autres lois que les siennes. Le ballet de *la Naissance de Vénus*

00073219

finissait là, car la seconde partie était consacrée à sa *Puissance*. Les Grâces en firent le récit et publièrent que la puissance de cette déesse s'étendait par tout l'univers. Toute l'invention de cette pièce allégorique, composée pour feu Madame, n'était qu'une douzaine d'entrées des Amours, de Jupiter, d'Apollon et de Bacchus, de Sacrificateurs, de Philosophes, de Poètes, de Héros et d'Héroïnes soumis à la Beauté, aussi bien qu'Orphée qui va chercher son Eurydice jusques dans les Enfers. »

Le ballet d'*Hercule amoureux* fut représenté pour les noces du roi en 1660; il est demeuré célèbre par l'ingéniosité de sa machination.

Le premier tableau montrait une terre couverte de rochers avec un fond de montagnes et la mer. Sur les monts, quatorze Fleuves soumis à la domination française étaient accoudés. Des nuages descendaient du ciel et s'ouvraient près du sol; quinze femmes, symbolisant les quinze familles impériales d'où est issue la maison de France, s'en échappaient. Après une danse grave et majestueuse, le nuage les reprenait et, avec lui, elles remontaient aux cieux. Alors les Montagnes, les Rochers, le Ciel et la Mer, la Lune et les Étoiles dansaient en chantant les louanges du roi et de la reine.

LOUIS XIV EN COSTUME DE ROI SOLEIL
Dans le ballet de *la Nuit* (1653).

Le ballet de *l'Amour et de Bacchus*, dont la musique était de Lulli, et la partie chorégraphique de Beauchamp, fut dansé en 1672 par le grand écuyer, les ducs de Montmouth et de Villeroy et le marquis de Rossey, devant les dames de la cour.

Le 14 février 1667, on donnait à Saint-Germain-en-Laye le ballet des *Muses*, de Benserade, dans lequel furent intercalées, d'abord, la *Mélicerte* et la *Pastorale comique*, de Molière, puis sa petite comédie du *Sicilien ou l'Amour peintre*. Une mascarade de Maures finissait la comédie et terminait tout le ballet. Quatre Maures et quatre Mauresques de qualité y furent représentés par le Roi, M. Le Grand, le marquis de Villeroy, le marquis de Rossan, Mme Henriette d'Angleterre, Mlle de la Vallière, Mme de Rochefort, Mlle de Brancas. *Le Sicilien* fut, quelques mois après, représenté à Paris, sur le théâtre de Molière, au Palais-Royal, par Molière lui-même, La Grange, La Thorillière, du Croisy, Mlle de Brie et Mlle de Molière[1].

1. Le 20 janvier 1861, la Comédie-Française reprenait la comédie-ballet. Aux intermèdes avec

00073219

Dans *le Triomphe de l'Amour*, en 1681, les femmes se montrèrent pour la première fois sur la scène : les rôles étaient jusqu'alors remplis par des hommes travestis. Quinaut et Lulli, dérogeant à l'usage, firent jouer quatre grandes dames, entre autres Madame la Dauphine, la princesse de Conti, Mlle de Nantes.

L'Impatience était un ballet comique qui se distinguait par une suite de scènes isolées se rapportant toutes au titre de la pièce. Il était fort curieux. Des personnes affamées, en leur hâte de manger leur soupe trop chaude, se brûlaient; des chasseurs à la chouette attendaient en vain devant les pièges à glu; des créanciers impatients s'y montraient, des plaideurs, etc. Dupin, remplissant le rôle de chouette, récitait ces vers :

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 disait dans son rôle :

De la terre et de moi qui prendra la mesure
Trouvera que la terre est moins grande que moi.

Parmi les ballets remarquables ou curieux, nous citerons encore celui du *Jeu de piquet*, qui fut un intermède du *Triomphe des dames*[1], œuvre de Thomas Corneille, en 1676.

musique de Lulli on substitua un Pas-de-trois dansé par Mlle Nathan, Morando et Génat, de l'Opéra. La danse dite de *l'Hirondelle*, qui fait partie du ballet, se rattache à la phrase d'Isidore, l'un des personnages : « Quelle obligation vous ai-je, si vous changez mon esclavage en un autre plus rude, si vous ne me laissez jouir d'aucune liberté? » Cette danse est une imitation d'un jeu de jeunes filles grecques dont la tradition s'est perpétuée jusqu'au XVIII[e] siècle (voir les lettres de la mère d'André Chénier). Dans ce jeu, une jeune fille tient une hirondelle prisonnière. Elle s'échappe, toutes se mettent à sa poursuite, et l'une d'elles s'en empare.

Dans la dernière représentation qui fut donnée à l'Opéra le 19 mars 1892 pour la fête franco-russe, au bénéfice des ambulances urbaines et des victimes de la disette de Russie, on intercala dans l'entrée de la mascarade mauresque : quatre couples d'Arlequins, quatre couples de Pages Louis XIII et Soubrettes, huit couples de Jardiniers et Jardinières. On dansa : un Rigodon de Rameau, une Chacone de Lulli, une Sicilienne de Bach, un air gai de Rameau et une Forlane des *Fêtes vénitiennes* de Campra.

1. Les quatre Valets paraissent d'abord avec leurs hallebardes pour faire ranger les curieux et préparer la scène. Ensuite les Rois arrivent successivement, donnant la main aux Dames, dont la queue est portée par des esclaves. Ces esclaves, au nombre de quatre, représentent la Paume, le Billard, les Dés, le Trictrac et portent des habits emblématiques; les Rois, les Dames, les Valets ont le costume ordinaire des figures tracées sur les cartes. Après avoir formé avec leur suite nombreuse d'As, de Huit, de Neuf, etc., 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, tous les Noirs d'un côté et les Rouges de l'autre, ils finissent le ballet par un ensemble où toutes les couleurs se mêlent sans ordre.

Sainte-Foix pense que cet intermède n'était pas nouveau, et que Th. Corneille ou ses collaborateurs en avaient puisé l'idée dans un grand ballet exécuté à la cour de Charles VII. Ce ballet fit imaginer le jeu de piquet, vers la fin du règne de ce prince. Ceci, pour les personnes qui jouent tous les jours au piquet

00073219

UN BALLET A LA COUR DU GRAND ROI

D'après la gravure de Sébastien Le Clerc. (*Bibliothèque nationale.*)

00073219

00073219

Tous les ballets historiques ou allégoriques dansés sous Louis XIV se distinguent par la complication vraiment extraordinaire de la machination et une pompe théâtrale, une recherche d'effets grandioses ou étranges, inconnus jusqu'alors.

Nous avons dit que les compositeurs avaient été secondés dans ces conceptions, souvent magnifiques, par des interprètes rares.

La Bruyère a comparé soit Pécourt, soit le Basque (deux danseurs de l'Opéra), à Bathylle de la vieille Rome : « Il faisait tourner la tête aux femmes par sa légèreté », dit-il encore.

Beauchamp, qui le premier traça l'écriture chorégraphique, artiste consommé et compositeur savant, fut directeur de l'Académie royale de danse, maître et surintendant des ballets du roi, et plus tard maître de ballet de l'Académie royale. Il excellait dans le genre noble et dansa souvent aux côtés du roi.

Plus tard, Dupré, *le grand*, devait encore surpasser ses prédécesseurs par la distinction gracieuse de ses pas et la noblesse de ses attitudes. Noverre, dans ses *Lettres*, nous dit : « C'est cette harmonie rare dans tous les mouvements qui a décoré le célèbre Dupré du titre glorieux de « dieu de la danse ». En effet, cet excellent danseur avait moins l'air, sur la scène, d'un homme que d'une divinité. »

MADEMOISELLE MAUPIN DANSANT
D'après une gravure du temps. (*Bibliothèque nationale.*)

Enfin Ballon parut : il justifiait son nom par la légèreté de ses pas.

Les bals donnés par Louis XIV étaient d'une grande magnificence, mais l'on ne s'y amusait guère. Le froid cérémonial est naturellement l'ennemi du plaisir. Le plus beau de ces bals fut peut-être celui que le roi donna à l'occasion du mariage du duc de Bourgogne.

sans en connaître l'origine. (CASTIL-BLAZE.) — Il fut un moment question, en 1892, à Angers, de remettre à la scène le divertissement du *Jeu de tiquet*, à l'occasion du cinquième centenaire de l'invention des jeux de cartes.

COSTUME DE BALLET ET D'OPÉRA
D'après un dessin du XVII^e siècle.
(*Bibliothèque nationale.*)

« On partagea, dit un témoin oculaire, en trois parties égales la galerie de Versailles par deux balustrades dorées de quatre pieds de hauteur. La partie du milieu faisait le centre du bal; on y avait placé une estrade de deux marches, couverte des plus beaux tapis des Gobelins, sur laquelle on rangea, dans le fond, des fauteuils de velours cramoisi, garnis de grandes crépines d'or. C'est là que furent placés le roi, le roi et la reine d'Angleterre, Madame la duchesse de Bourgogne, les princes et les princesses du sang.

« Les trois autres côtés étaient bordés, au premier rang, de fauteuils très riches pour les ambassadeurs, les princes et les princesses étrangers, les ducs, les duchesses et les grands officiers de la couronne. D'autres rangs de chaises, derrière ces fauteuils, étaient remplis par des personnes de considération de la cour et de la ville. A droite et à gauche étaient des amphithéâtres occupés par la foule des spectateurs. Pour éviter la confusion, on entrait par un moulinet l'un après l'autre. Il y avait encore un petit amphithéâtre séparé où étaient placés les vingt-quatre violons du roi avec six hautbois et six flûtes douces.

« Toute la galerie était illuminée par de grands lustres de cristal et quantité de girandoles garnies de grosses bougies. Le roi avait fait prier par billets tout ce qu'il y a de personnes les plus distinguées, avec ordre de ne paraître au bal qu'en habit des plus propres et des plus riches; de sorte que les moindres habits d'hommes coûtaient jusqu'à trois ou quatre cents pistoles. Les uns étaient de velours brodé d'or et d'argent, doublés d'un brocart qui coûtait jusqu'à cinquante écus l'aune; d'autres étaient vêtus de drap d'or ou d'argent. Les dames n'étaient pas moins parées; l'éclat de leurs pierreries faisait, aux lumières, un effet admirable.

« Comme j'étais appuyé sur une balustrade, vis-à-vis de l'estrade où était placé le roi, je comptai que cette assemblée pouvait être composée de huit cents per-

COSTUME DE BALLET
D'après une gravure ancienne
du XVII^e siècle.

00073219

sonnes, dont les différentes parures formaient un spectacle charmant.

« Mgr et Madame de Bourgogne ouvrirent le bal par une Courante, ensuite Madame de Bourgogne prit le roi d'Angleterre, lui la reine d'Angleterre, elle le roi, qui prit Madame de Bourgogne; elle prit Monseigneur, il prit Madame qui prit M. le duc de Berri. Ainsi, successivement, toutes les princesses du sang dansèrent chacune selon son rang.

MADEMOISELLE DUFORT
D'après une gravure du XVII^e^ siècle.
(*Bibliothèque nationale.*)

« M. le duc de Chartres, aujourd'hui régent, y dansa un Menuet et une Sarabande de si bonne grâce avec Mme la princesse de Conti, qu'ils s'attirèrent l'admiration de toute la cour.

« Comme les princes et les princesses du sang étaient en grand nombre, cette première cérémonie fut assez longue pour que le bal fît une pause, pendant laquelle les Suisses, précédés des premiers officiers de bouche, apportèrent six grandes tables ambulatoires, superbement servies en ambigus, avec des buffets chargés de toutes sortes de rafraîchissements qui furent placés au milieu du bal. Chacun eut alors la plus entière liberté d'aller manger et boire à discrétion pendant la demi-heure qui suivit.

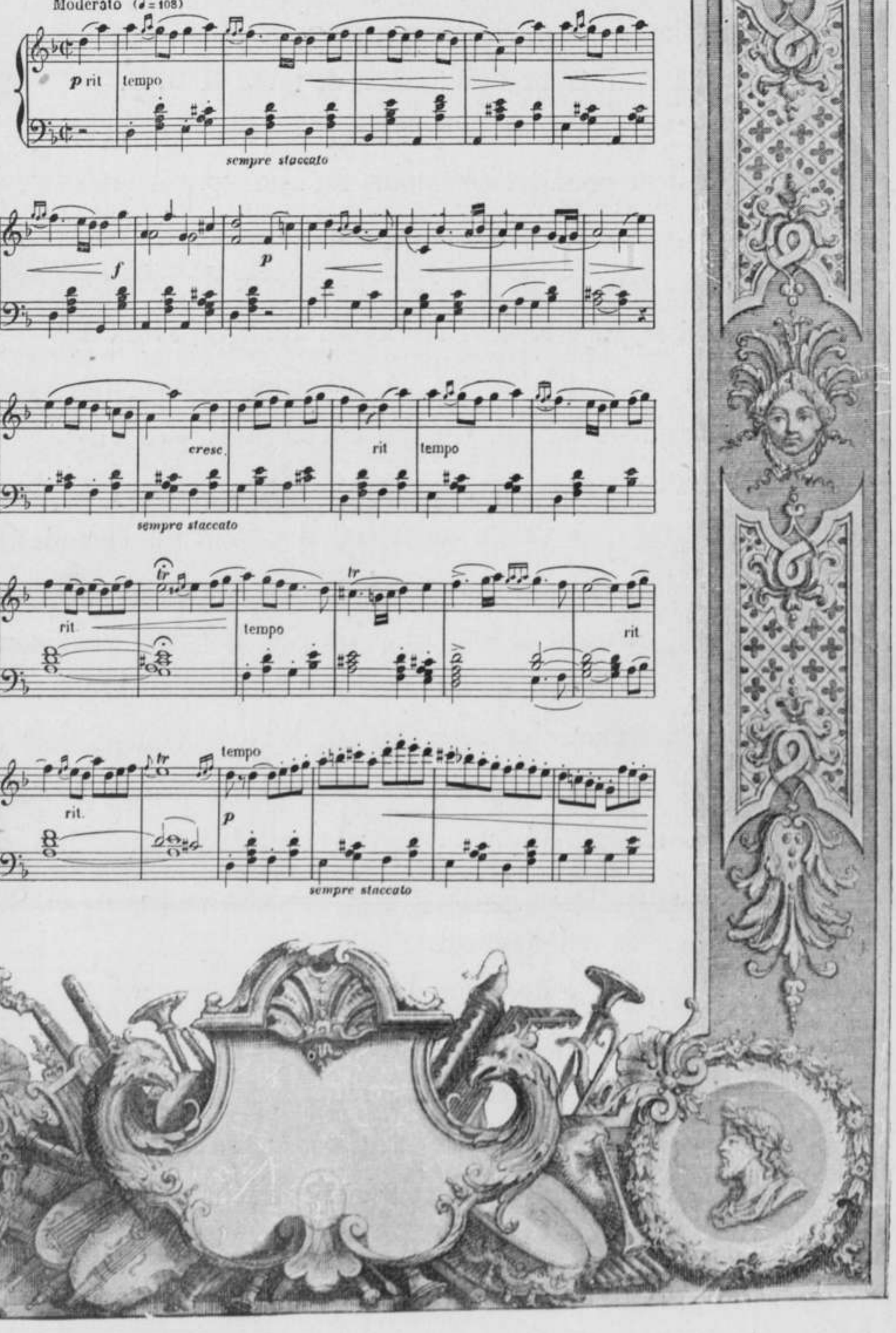
DANSEUR EN HABIT GROTESQUE DE PAYSAN
D'après une gravure ancienne du XVII^e^ siècle.

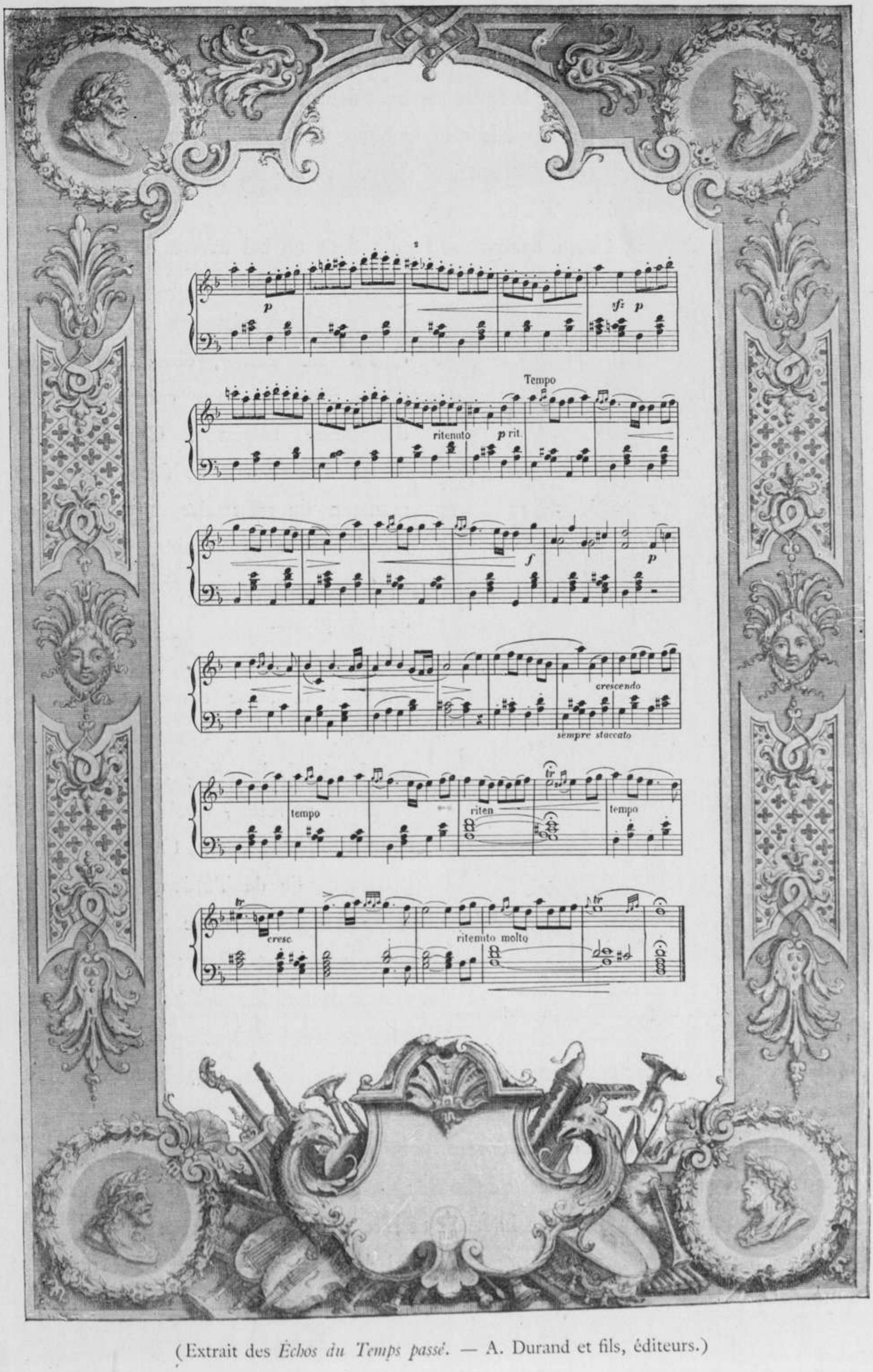
« Outre ces tables, il y avait une grande chambre, à côté de la galerie, qui était garnie sur des gradins d'une infinité de bassins remplis de tout ce qu'on peut imaginer pour composer une superbe collation, dressée avec une propreté enchantée. Monsieur et plusieurs dames et seigneurs de la cour vinrent voir ces appareils et s'y ratraîchir; je les suivis aussi. Ils prirent seulement quelques grenades, citrons, oranges et quelques confitures sèches. Sitôt qu'ils furent sortis, on abandonna tout au public, et cet appareil fut pillé en un moment.

« Il y avait, dans une autre chambre, deux grands buffets garnis, l'un de toutes sortes de vins, et l'autre de toutes sortes de liqueurs et d'eaux rafraîchissantes. Les buffets étaient séparés par des balustrades, et, en dedans, une infinité d'officiers du gobelet avaient le soin de donner à qui en voulait tout ce qu'on leur demandait pendant le bal, qui dura jusqu'au matin. Le roi en sortit à onze heures avec le roi d'Angleterre, la reine et les princes du sang, pour aller souper.

00073219

GAVOTTE
DU
BALLET DU ROY

Lulli *1659*

(Extrait des *Échos du Temps passé*. — A. Durand et fils, éditeurs.)

00073219

(Extrait des *Échos du Temps passé*. — A. Durand et fils, éditeurs.)

00073219

Pendant tout le temps qu'il y fut, on ne dansa que des danses graves et sérieuses, où la bonne grâce, la noblesse de la danse parurent dans tout leur lustre. »

Les bals masqués, fort à la mode sous le règne de Louis XIV, ne commençaient qu'après minuit. La plupart se distinguaient de ceux de la cour par une grande liberté d'allures, sans que cela nuisît à leur beauté.

Lorsqu'on désirait, à cette époque, se rendre dans un bal avec la volonté de ne point prendre part à la danse, il suffisait de s'envelopper dans un large manteau. Quant aux dames, elles s'entouraient d'une écharpe. Cette convention était d'ordinaire respectée. Cependant les dames s'efforçaient de faire tomber le manteau du réfractaire et de lui faire abandonner sa résolution. Elles attachaient beaucoup de prix à la réussite de leur projet.

M. BALLON, DANSEUR A L'OPÉRA
D'après une gravure du temps. (*Bibliotheque nationale.*)

L'antique Pavane, qui jadis avait remplacé la basse danse dans les solennités, la noble danse de la cour de Henri III, le *grand bal*, comme on l'appelait autrefois, vivait encore à la cour de Louis XIV. Ce n'était plus pourtant celle de Tabourot :

« Le gentilhomme la peut dancer ayant la cappe et l'espée; et vous aultres, vestus de vos longues robes, marchant honnestement avec une gravité posée et les damoiselles avec une contenance humble, les yeulx baissés, regardant quelquefois les assistans avec une pudeur virginale.... »

Ce sont des Pavanes, disait-il encore, « que nos joueurs d'instruments sonnent quand on meyne espouser en face de la Sainte Église une fille de bonne maison... et lesdites Pavanes sont jouées par hautbois et sacquebutes, qui les appellent le grand bal et les font durer jusques à ce que ceux qui dancent aient circuit deux ou trois tours dans la salle, si mieux ils n'aiment la dancer par marches et desmarches. »

Durant près d'un siècle, les grands sujets des premiers ballets avaient fait leurs

00073219

entrées aux sons de la Pavane. Et non seulement elle fut en vogue dans les théâtres et dans les cours, mais la bourgeoisie française s'y adonnait avec passion.

On voyait alors le cavalier, le chapeau d'une main, l'épée au côté, un grand manteau relevé sur le bras, offrant gravement la main droite à sa dame, rigide en sa robe à traîne, pesante, chamarrée d'or et de pierreries. Tel qu'un couple d'idoles, le seigneur et la dame allaient, solennels, en cadence lente.... Avant de commencer la danse, ils s'étaient gravement promenés autour de la salle, et étaient allés saluer les maîtres de la maison. Pour égayer un peu l'assistance, on dansait quelquefois une Gaillarde après l'altière Pavane.

MADEMOISELLE SUBLIGNY
D après une gravure du temps. (*Bibliothèque nationale.*

La Pavane était donc par excellence une danse d'apparat[1].

Mais, après avoir subi des modifications qui, à la longue, avaient altéré son primitif caractère, cette danse était devenue tout à fait prétentieuse sous Louis XIV. Elle disparut[2].

Le grand roi lui avait préféré la *Courante*, qui avait été fort à la mode au XVI^e^ siècle. C'était une des plus anciennes danses figurées. Tabourot a décrit une petite scène de ballet qui, dans sa jeunesse, servait d'introduction à cette danse[3].

1. « Elle sert aux rois, princes, seigneurs graves pour se montrer en quelque jour de festin solennel avec leurs grands manteaux et robes de parades; et lors, les roynes, princesses et dames les accompaignent, les grand'queues et leurs robbes abaissées et traînant, quelquefois portées par damoiselles. On se sert aussi des dictes Pavanes quand on veult faire entrer en une mascarade chariots triomphants de dieux, déesses, empereurs, etc....

« On peult jouer les Pavanes avec épinettes, fluttes traverses, haultbois et aultres, voires chanter avec les voix, mais le tambourin aide merveilleusement, par ses battements uniformes, à faire les mouvements. »

2. Il est intéressant de voir la théorie de la Pavane transcrite par le professeur Desrat, et dont la musique a été reconstituée par Signoret. (BORNEMAN, éditeur, 15, rue de Tournon.)

3. « Dans mon jeune âge, ils dressoient sur la Courante une forme de jeu et ballet; car trois jeunes hommes choisissoient trois jeunes filles, et s'estant mis en renc, le premier danseur avec sa damoiselle la menoit en fin sister (se placer) à l'aultre bout de la salle, et retournoit seul avec ses compaignons; le deuxième en faisoit de mesmes, puis le troisième... et quand le troisième estoit de retour, le premier allait en gambadant et faisant plusieurs mines et contenances d'amoureux... requerir sa damoiselle, laquelle lui faisoit reffus de la main, ou luy tornoit le dos; quoi voyant, le jeune homme s'en retornoit en sa place, faisant contenance d'estre désespéré; les deux aultres en faisoient autant. Enfin ils alloient tous trois

00073219

ACTRICE DANSANT
D'après une gravure de la fin du XVII[e] siècle.
(*Bibliothèque nationale.*)

La gravité et la noblesse de son caractère l'avaient fait adopter dans les réceptions de la cour et dans les nobles maisons. La collection Philidor contient plusieurs Courantes dansées devant les rois Henri II, Charles IX et Henri III. Cahuzac nous apprend que Louis XIV s'y montrait cavalier accompli. Le théâtre du temps est plein d'allusions qui témoignent de la vogue de cette danse :

« Pécour, tous les matins, lui montre la Courante », dit Regnard;

« Baptiste (Lulli), le très cher, n'a point vu ma Courante », dit Molière.

D'après Littré, la Courante commençait par des révérences, après quoi le danseur et la danseuse décrivaient un pas de Courante, c'est-à-dire une figure réglée qui formait une sorte d'ellipse allongée. Ce pas se composait de deux parties : la première consistait à faire un plié relevé en même temps qu'on ramenait le pied de derrière à la quatrième position en avant par un pas glissé (qui est passer doucement le pied devant soi en touchant légèrement le parquet); la deuxième consistait en un demi-jeté d'un pied et un coupé de l'autre pied. « On voit par là, ajoute-t-il, que la Courante était plutôt une marche pleine de belles attitudes qu'une danse proprement dite, puisqu'on ne s'enlevait pas de terre. »

Le pas de la Courante a beaucoup d'analogie avec celui du *Menuet*. C'est une danse purement française, toute remplie d'allées et de venues, et qu'on a assimilée à la *Seguidilla* espagnole.

Quant à la *Gavotte* qu'on dansait sous Louis XIV, nous la retrouverons avec Marie-Antoinette et après la Révolution.

L'origine de la *Chacone* est obscure. Cervantès prétend qu'elle fut primitivement

ensemble requerir lesdites damoiselles, chacun la sienne, en mettant le genoil en terre et demandant merci les mains jointes; lors les dites damoiselles se rendoient entre leurs bras et dançoient la dicte Courante pesle mesle. »

00073219

une danse de nègres et de mulâtres importée à la cour de Philippe II, et dont la gravité castillane aurait modifié le caractère. La Chacone, danse savante et théâtrale plutôt que danse de ville, se distinguait par la noblesse de son style et sa recherche artistique. En France, elle obtint le plus vif succès comme danse noble à la cour de Louis XIII et à la cour de Louis XIV.

La plupart des grands opéras se terminaient par la Chacone, dont la musique variée et charmante permettait de composer dans les ballets des sortes de tableaux vivants, pendant que le danseur isolé développait des pas de précision et d'adresse. Au XVIII^e^ siècle encore, Gaëtan Vestris obtint de grands succès dans la Chacone. Son maître, le célèbre danseur Dupré, se distinguait surtout dans les Chacones de Rameau.

Jean-Étienne Despréaux, comparant cette danse à l'ode poétique, dit :

> De l'ode la Chacone a l'éclat, l'énergie :
> Élevant jusqu'au ciel son vol audacieux,
> La Chacone sans doute est la danse des dieux....

La *Sarabande*, venue d'Espagne, était une danse à la fois noble et passionnée.

Nombre d'auteurs espagnols ont disserté au XVI^e^ siècle sur l'origine de la *Zarabanda*. Elle apparut, dit-on, vers 1588 pour la première fois à Séville. L'historien Mariana déplore la folie qui semblait s'être emparé de tous à l'occasion de la Sarabande, qu'il appelle *el pestifero bayle de Zarabanda* « la danse pestiférée de la Sarabande ».

D'après Gonzalès de Salas, qui a écrit au XVII^e^ siècle, on faisait une distinction en Espagne entre les *Danzas* et les *Bayles*.

Les Danzas se composaient de pas graves, solennels, mesurés, les bras ne participant jamais à l'action.

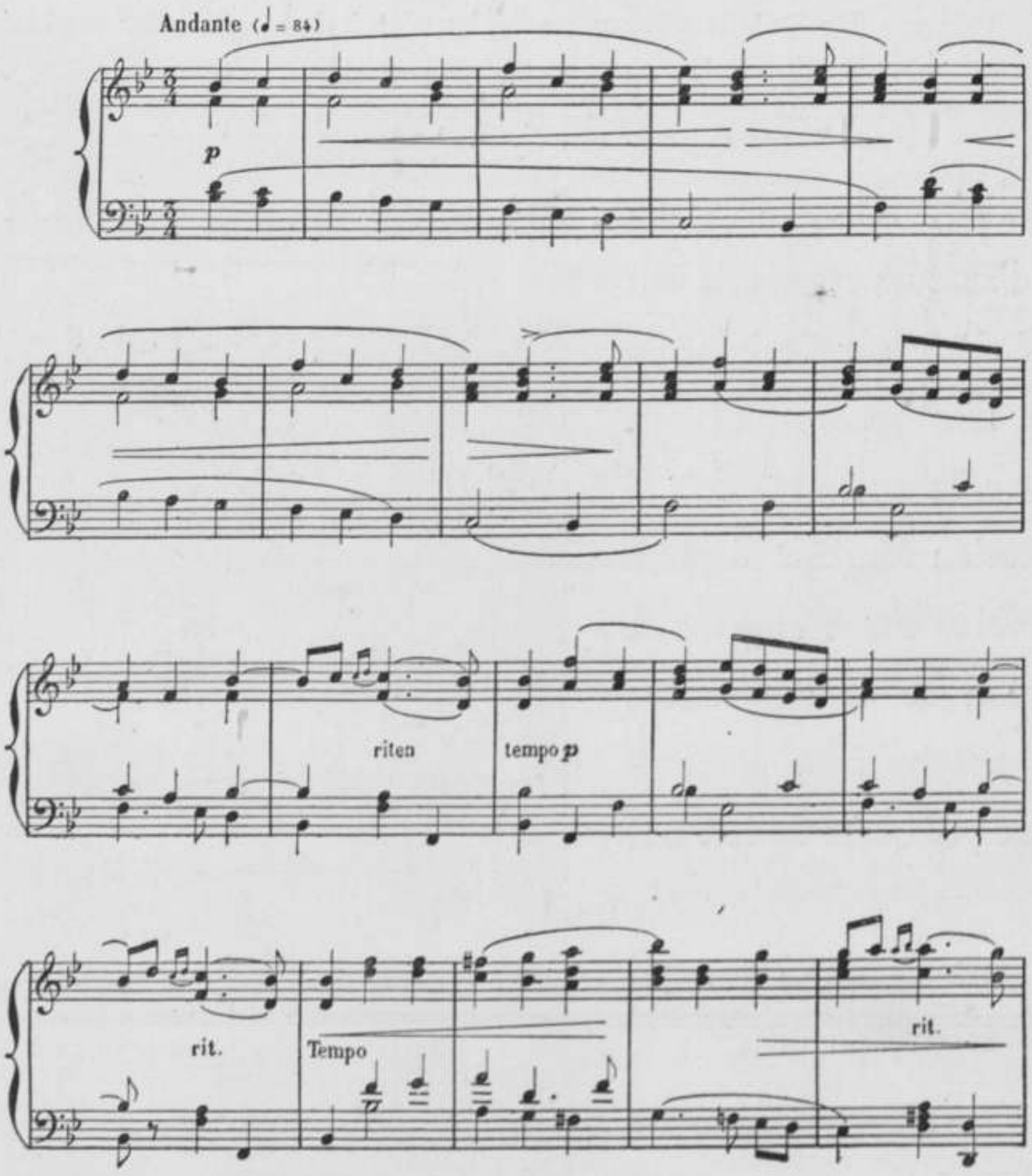
Dans les Bayles, au contraire, d'où dérivent la plupart des danses espagnoles actuelles, les mouvements

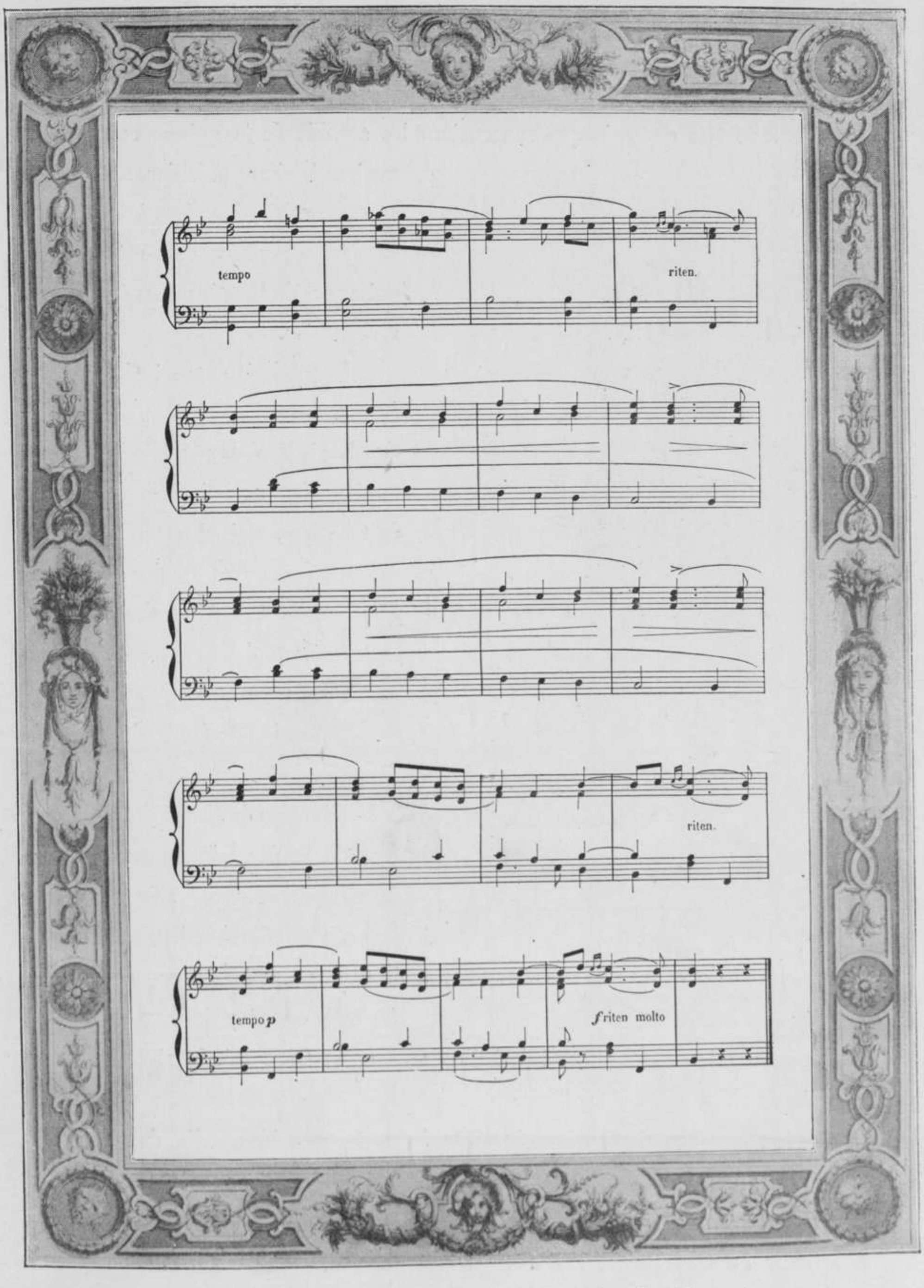
LE BALLET DE LA JEUNESSE (1680)
D'après une estampe de la collection Hennin.
(*Bibliothèque nationale.*)

00073219

LE CARNAVAL

Sarabande

Lulli 167C

(Extrait des *Échos du Temps passe.* — A. Durand et fils, éditeurs.)

00073219

(Extrait des *Échos du Temps passe*. — A. Durand et fils, éditeurs.)

00073219

du corps tout entier avaient la plus grande liberté. Plusieurs de ces Bayles, les *Picarescos* entre autres, étaient d'un caractère presque inconvenant. L'un d'eux, *el Escarraman*, fut longtemps en grande faveur, mais aucun n'atteignit au succès de la *Zarabanda*.

La Sarabande était généralement dansée par des femmes, au son de la guitare. Quelquefois les flûtes et les harpes soutenaient les accords de la guitare et accompagnaient le chant et la danse. Des danseuses, parfois, dansaient la *Zarabanda* en s'accompagnant elles-mêmes de la guitare et de la voix; elles étaient fort recherchées.

FEMME DE QUALITÉ DANSANT
D'après une gravure de la fin du XVII[e] siècle.
(*Bibliothèque nationale.*)

Le prodigieux succès de la *Zarabanda* passa les Pyrénées; dans un bal que Louis XIV donna à l'occasion du mariage du duc de Bourgogne, le duc de Chartres, qui plus tard devint le Régent, dansa une Sarabande avec la princesse de Conti, et tous les deux provoquèrent des exclamations admiratives de la cour.

La Sarabande fut le triomphe de Ninon de Lenclos; le duc de Chartres et la princesse de Conti y excellaient.

Un Italien, du nom de Francisco, avait composé l'air d'une des plus célèbres Sarabandes. Le chevalier de Grammont écrit à ce sujet : « Elle charmait ou désolait tout le monde, car toute la guitarerie de la cour se mit à l'apprendre, et Dieu sait la râclerie universelle que c'était.... »

La passion que ces airs avaient inspirée fut telle, que Vauquelin des Yveteaux voulait trépasser aux sons d'une Sarabande « afin, disait-il, que son âme passât plus doucement ». Il avait quatre-vingts ans!

A la cour de Charles II, roi d'Angleterre, la Sarabande fut aussi en grande faveur.

Mais la vogue de la Sarabande ne persista guère au delà du XVII[e] siècle. Jean-Jacques

00073219

UN BAL A LA FRANÇAISE EN 1682
D'après un almanach du temps. (*Bibliothèque nationale.*)

00073219

00073219

Rousseau constate que, de son temps, elle n'est plus en usage, si ce n'est dans quelques vieux opéras français.

Le *Menuet*, au contraire, fut surtout la danse favorite de la cour de Louis XV : cependant Louis XIV dansa plusieurs Menuets dont Lulli avait composé la musique tout exprès pour lui.

L'*Allemande* était une danse très ancienne, un peu lourde et qui manquait de

DANSE DE PAYSANS FLAMANDS
Gravure du temps d'après le tableau de Jean Miel. (*Bibliothèque nationale.*)

grâce et d'élégance; on la dansa en 1540 aux fêtes que François Ier donna à Charles-Quint. Une des particularités de cette danse est que le cavalier ne quittait point les mains de sa dame dans ses tours et ses évolutions.

Tabourot nous dit : « Vous la pourrés dancer en compaignie, car ayant une damoiselle en main, plusieurs aultres se pourront planter derrière vous, chascun 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 sault, et quand vous aurés marché jusques au bout de la salle, pourrés dancer en tornant sans lascher votre damoiselle. Les aultres suivront de mesure, et, quand les joueurs d'instruments cesseront cette première partie,

LA DANSE FRANÇAISE
D'après un dessin du XVII[e] siècle. (*Bibliothèque nationale.*)

chacun s'arrestera et devisera avec sa damoiselle, et recommencerés comme auparavant pour la deuxième partie; la troisième, vous la dancerés par la mesure binaire, mais plus légère et concitée (vive), en y ajoutant des petits saults comme à la Courante.

« En dançant l'Allemande, observe notre auteur, les jeunes hommes quelques fois desrobent les damoiselles, les ostant des mains de ceulx qui les meynent, et celui qui est spolié se travaille d'en ravoir une aultre. Mais je n'approuve point ceste façon de faire, parce qu'elle peult engendrer des querelles et mécontentements. »

L'Allemande fut en faveur jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle.

Cette danse présentait ce caractère particulier d'être exécutée par un grand nombre de personnes, dirigées par un couple; elle doit donc être regardée comme une sorte de Branle. La théorie qu'en donne Thoinot montre, d'autre part, qu'elle est assez semblable à la danse anglaise appelée *Sir Roger de Coverley*, danse dans laquelle les cavaliers et les dames sont placés vis-à-vis les uns des autres sur deux lignes parallèles. Un couple marchait suivi de tous les autres, et, après avoir traversé la salle de bal, tous rétrogradaient et tournaient sans quitter les dames. L'air de la première Allemande est, dans l'*Orchésographie*, accompagné des pas de danse. Il y a loin de cette ancienne Allemande à l'Allemande moderne, car danse et musique diffèrent essentiellement.... Le célèbre maître de danse de l'Opéra sous Louis XIV, Pécour, nous a laissé dans la *Chorégraphie* de Magny la musique de l'ancienne Allemande, musique assez gaie pour l'époque et écrite en six-huit. Les pas principaux sont des temps de Courante et des pas de Gaillarde; les deux danseurs traversent la salle, se séparent en tournant, l'un à droite, l'autre à gauche; après quelques pas faits en tournant, ils se réunissent au milieu, se séparent et se promènent isolément sur les côtés. Le cavalier, placé dans l'un des angles, et sa dame, dans l'angle

Teniers. Noce de payzans
Musée de Munich

LA DANSE FRANÇAISE
D'après un dessin du XVII^e siècle. (*Bibliothèque nationale.*)

chacun s'arrestera et devisera avec sa damoiselle, et recommencerés comme auparavant pour la deuxième partie; la troisième, vous la dancerés par la mesure binaire, mais plus légère et concitée (vive), en y ajoutant des petits saults comme à la Courante.

« En dançant l'Allemande, observe nôtre auteur, les jeunes hommes quelquesfois desrobent les damoiselles, les ostant des mains de ceulx qui les meynent, et celui qui est spolié se travaille d'en ravoir une aultre. Mais je n'approuve point ceste façon de faire, parce qu'elle peult engendrer des querelles et mécontentements. »

L'Allemande fut en faveur jusqu'à la fin du XVIII^e siècle.

Cette danse présentait ce caractère particulier d'être exécutée par un grand nombre de personnes, dirigées par un couple; elle doit donc être regardée comme une sorte de Branle. La théorie qu'en donne Thoinot montre, d'autre part, qu'elle est assez semblable à la danse anglaise appelée *Sir Roger de Coverley*, danse dans laquelle les cavaliers et les dames sont placés vis-à-vis les uns des autres sur deux lignes parallèles. Un couple marchait suivi de tous les autres, et, après avoir traversé la salle de bal, tous rétrogradaient et tournaient sans quitter les dames. L'air de la première Allemande est, dans l'*Orchésographie*, accompagné de pas de danse. Il y a loin de cette ancienne Allemande à l'Allemande moderne, qui donne un exemple différent essentiellement.... Le célèbre maître de danse de l'Opéra sous Louis XIV, Pécour, nous a laissé dans la *Chorégraphie* de Magny la musique de l'ancienne Allemande, musique assez gaie pour l'époque et écrite en six-huit. Les pas principaux sont le temps de Courante et des pas de Gaillarde; les deux danseurs traversent la salle, se séparent en tournant, l'un à droite, l'autre à gauche; après quelques pas faits en tournant, ils se réunissent au milieu, se séparent et se promènent isolément sur les côtés. Le cavalier, placé dans l'un des angles, et sa dame, dans l'angle

Hachette & Cie

La Danse

Téniers. Noce de paysans

Musée de Munich

Imp. Wittmann, Paris

00073219

00073219

opposé, exécutent quelques pas en formant un carré, tous deux se rapprochent et reprennent leur place primitive pour terminer. (Desrat.)

Le *Passepied*, danse figurée venue de Bretagne, dit-on, fut longtemps aimé à la cour, malgré la vivacité de son mouvement rythmé à trois temps.

Mme de Sévigné dansait des Passepieds aux fêtes données à Rennes à l'occasion des États de Bretagne. D'ailleurs sa fille, Mme de Grignan, une des meilleures danseuses de ce temps, affectionnait particulièrement cette danse. Le Passepied était une

DANSE DE PAYSANS DANS UN CABARET FLAMAND. — UN PAS DE BOURRÉE
D'après un tableau de Téniers. (*Musée de Münich.*)

sorte de Menuet de vive allure. Noverre, dans ses *Lettres sur la danse*, parlant de Mlle Prévost, de l'Opéra, nous dit qu'elle courait le Passepied avec grâce : « Le léger Passepied doit voler terre à terre. »

Cette danse, fort répandue en Bretagne, était caractérisée par la rapidité avec laquelle les pieds se croisaient et s'entrecroisaient en glissant. « Notre pas de Bourrée, dit M. Desrat, semble une dérivation de ce pas de Passe-pied. »

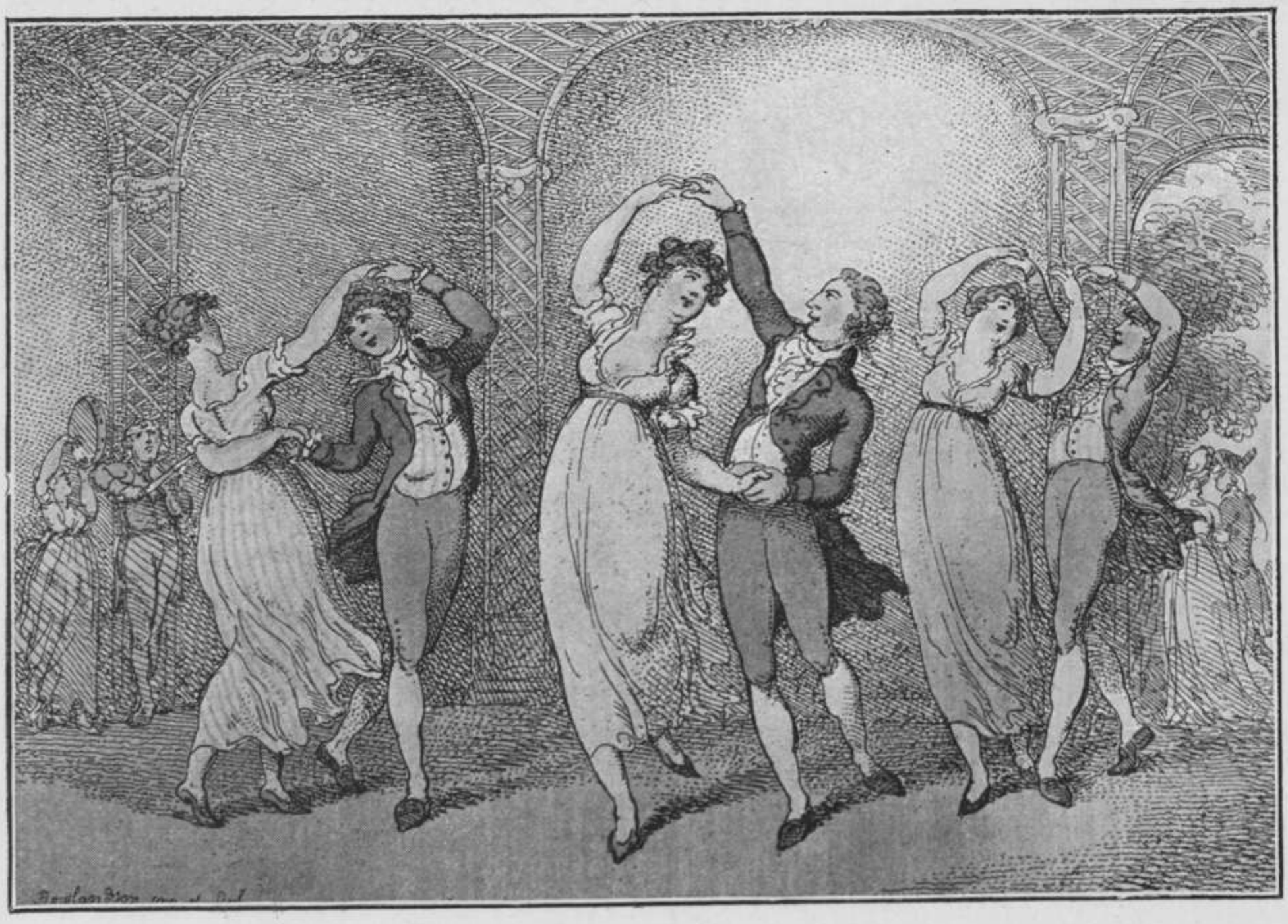
Mme de Sévigné a parlé de cette danse à diverses reprises dans ses lettres, notamment dans celle du 12 août 1671 où elle dit : « Le soir, on soupa, et puis le bal. Je voudrais que vous eussiez vu l'air de M. de Lomaria, et de quelle façon il ôte et remet son cha-

00073219

peau; quelle légèreté! quelle justesse! Il peut défier tous les courtisans et les confondre, sur ma parole. »

« La *Passacaille*, dit le professeur Desrat, serait venue d'Italie ». Son mouvement lent et grave, à trois temps, avait beaucoup de grâce et d'harmonie. Les dames se livraient avec plaisir à cette danse : leurs grandes robes à traîne y ajoutaient un certain caractère de majesté. Telles sont, en résumé, et en dehors des ballets, les principales danses qui furent en faveur au grand siècle.

Les Branles, les Brandons, les Rondes, dit M. Desrat, jouaient aussi un grand



L'ALLEMANDE
D'après une gravure anglaise du XVIII[e] siècle.

rôle dans les plaisirs du temps. La plupart des bals s'ouvraient par un Branle. Nous trouvons dans l'*Orchésographie* de Thoinot-Arbeau les noms d'un grand nombre des vieux Branles accompagnés de leur théorie. C'étaient ceux du *Haut-Barrois*, du *Moustier en Der*, de *Haynaut*, d'*Avignon*, etc., etc. Les Branles du Poitou et d'Écosse se distinguaient des autres par leur mesure à trois temps. Le Branle des *Lavandières*, dont parle Thoinot, a souvent été reconstitué depuis et toujours avec succès. « Les danseurs s'y accompagnent en frappant dans leurs mains comme dans la Ronde du Carillon de Dunkerque. »

00073219

KERMESSE FLAMANDE.
D'après le tableau de Tèniers. (*Musée de Munich.*)

Mais les danses de cour se ressentaient du froid cérémonial, du silence et de la contrainte officielle.

Les ballets allégoriques du règne précédent où l'on représentait l'Apparence avec une jupe étoilée de glaces, des ailes et une queue de paon, le Temps avec une horloge à la main, le Mensonge par une lanterne sourde, étaient remplacés par les grandes scènes mythologiques. Mais des idées bizarres étaient passées par la tête du roi. Durant sa jeunesse, il était agréable et dansait à merveille; on le vit, au ballet des *Saisons*, dansé à Fontainebleau le 23 juillet 1661, s'affubler d'une tunique grecque et d'une couronne d'épis d'or pour représenter la déesse de la moisson.

Benserade, pour qui une sottise royale était une occasion d'allumer sa verve, ne pouvait manquer de s'escrimer à propos de ce projet. Il rima des vers qui furent dits par la *Cérès-roi*, que n'arrêtèrent ni la grossièreté de l'apologue, ni les énormes flatteries qu'il contenait.

Racine lui-même écrivit les paroles d'un divertissement exécuté devant le roi à Sceaux, dans le château de Colbert; on y chantait en chœur une bien singulière strophe!

Racine s'est bien gardé de joindre *l'Idylle de Sceaux* à la collection de ses œuvres.

« Tandis que des Français débitaient des sottises à Louis XIV, dit Baron, d'autres

00073219

Français, que la Chambre des pairs d'Angleterre avait invités à célébrer le retour de Charles II par un ballet poétique, supposaient qu'Alithie, la vérité de la Religion, s'étant réfugiée dans cette île, Atlas et les Muses lui amenaient toutes les nations pour lui faire leur compliment. »

On entendait dans ce ballet des vers tels que ceux-ci :

Sortez, Afrique monstrueuse
En erreurs plus qu'en animaux....

Et combien d'autres de cette force!

En résumé, les spectacles de cette époque se distinguaient plus par la pompe, la magnificence et l'ordonnance que par le goût. On lui doit des recherches nouvelles, des idées neuves et des combinaisons scéniques inattendues. On pourrait appliquer encore à ce règne les paroles du maréchal de Richelieu : « En France, on ne fait de haute politique qu'au bal; le Conseil des ministres n'a été inventé que pour approuver les projets conçus entre deux Menuets. »

COSTUMES DE BALLET DU XVIII[e] SIÈCLE
D'après une gravure de la collection Hennin.
Bibliothèque nationale.)

00073219

MADAME COCHOIS DANSANT
D'après le tableau d'Antoine Pesne (1745). (*Musée de Berlin.*)

CHAPITRE V

LA DANSE SOUS LOUIS XV

LES PEINTRES DES FÊTES GALANTES. — LE MENUET. — LA GAVOTTE.
MADEMOISELLE SALLÉ ET LA CAMARGO.

PAYSANNE DANSANT
Par A. de Saint-Aubin.

A la fin du XVII^e^ siècle, de vagues aspirations entraînaient les arts vers de nouvelles destinées. Aussi le commencement du siècle suivant fut-il marqué par l'explosion d'une réaction qui, lentement, s'était préparée contre la majestueuse solennité des dernières années du grand roi, contre l'étiquette outrée et la dévotion officielle. L'époque nouvelle s'éprend d'un art un peu factice, il est vrai; mais un singulier charme la distingue entre toutes. La haute société du XVIII^e^ siècle est moins fastueuse que celle d'autrefois, mais infiniment plus raffinée; les mécènes de la finance copient la noblesse et encouragent l'éclosion des talents et de toutes les élégances.

C'est le règne de la délicatesse et du goût, goût subtil, délicatesse un peu mièvre,

un peu maniérée. L'art pictural est privé de puissance et d'émotion, et, par suite, de grandeur; mais il est joli et séduisant. La décoration elle-même s'attache à charmer les regards, les trumeaux s'encastrent dans les boiseries aux fines volutes, et, dans les boudoirs et les petits salons aux nuances nacrées semées de fleurettes, dans les parfums d'ambre et de benjoin, serpentent les caprices d'un art ornemental très frêle, brillent les meubles de l'école de Boule ou les panneaux en vernis Martin aux couleurs tendres semées de guirlandes fleuries et d'entrelacs d'or. Les orfèvres révèlent des formes variées, contournées et gracieuses. Les miniatures s'enchâssent en de précieux écrins. Les femmes se vêtent d'étoffes légères, ornées de rubans mauves et de chatoyantes et délicates fleurs; elles piquent leurs joues de mouches, mettent du rose sur leurs lèvres, se haussent sur de fins talons.

MADEMOISELLE SALLÉ, LA TERPSICHORE FRANÇAISE
D'après une gravure du temps

L'engouement général est aux peintres des fêtes galantes, à Watteau, qui florissait déjà à la fin du règne de Louis XIV, à Lancret, à Boucher. La plupart s'inspirent du théâtre, vers lequel une passion nouvelle entraîne la foule. Watteau, qui personnifie le mieux son époque, pare ses personnages de costumes élégants, les attire de jabots et de manchettes. Il peint *l'Embarquement pour Cythère*. Boucher, premier peintre du roi, ne cesse de faire couler de sa palette des Amours et des roses; ses œuvres sont merveilleusement appropriées aux lambris clairs, vert d'eau, bleu pâle ou ivoire, rehaussés d'or. Boucher et Watteau, peintres de boudoirs, font mener des moutons frisés en de vertes prairies par des bergers et des bergères enrubannés. Lancret fait danser le Menuet à des femmes de rêve, à des gentilshommes d'une cour radieuse, sur des rives fleuries aux frais ombrages, sur des fonds de coteaux bleus et roses. Latour, le pastelliste aimé d'une danseuse, s'inspire, à son insu peut-être, des gazes légères dont s'entoure sa maîtresse, et modèle ses pastels

en tons diaphanes, vaporeux et d'une rare fraîcheur.

La danse avait suivi l'expression des autres arts dans l'ère nouvelle qui s'ouvrait. La majestueuse et froide Pavane disparaissait peu à peu pour faire place au gracieux et noble Menuet, au Passe-Pied rapide, à la Gavotte vive. Les ballets, par la variété des pas, des attitudes et des combinaisons d'ensemble, des recherches d'élégance, suivent la même voie sous l'impulsion de Noverre, qui crée une centaine de ballets dont le succès ne se dément pas. Nous aurons, d'ailleurs, occasion de parler longuement de Noverre dans le cours de ce chapitre.

LE FEU DE LA SAINT-JEAN
D'après une gravure de Moreau le jeune, publiée dans les *Chansons* de M. de Laborde.

Deux figures de femmes, deux danseuses, se partagent les faveurs de la cour et de la ville pendant le XVIII^e^ siècle : Mlle Sallé, Mlle de Camargo. Voltaire s'écrie :

> 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 dansent comme vous,
> Et les Grâces dansent comme elle!

Mlle Sallé avait une danse expressive, et jamais elle ne connut ni ne voulut tenter les sauts, de même que, malgré les vives instances de ses plus fervents admirateurs, elle ne voulut pas se soumettre aux autres caprices chorégraphiques.

L'enthousiasme qu'elle inspirait allait jusqu'à l'idolâtrie. A la porte du théâtre où une foule énorme se pressait, le désir qu'on avait de la contempler amenait quelquefois des batailles. Des spectateurs passionnés, qui avaient payé fort cher leurs places, n'arrivaient à pénétrer dans la salle qu'en jouant du poing. A Londres, lors d'une représentation donnée à son bénéfice, au moment où, faisant sa révérence dernière au

COSTUMES DE BALLET (XVIII^e SIÈCLE)
D'après une gravure de la collection Hennin.
(*Bibliothèque nationale.*)

public, elle allait quitter la scène, l'artiste vit tomber à ses pieds et s'amonceler devant elle des bourses gonflées de guinées et de bijoux. L'essaim d'Amours qui entourait la danseuse et deux Satyres « enlevèrent en cadence le sac de la recette improvisée ». En ce soir mémorable, Mlle Sallé fit une recette de plus de deux cent mille francs.

Mlle de Camargo, fille d'un maître à danser, était née à Bruxelles; son grand-père avait épousé une Espagnole de la noble famille de Camargo, à laquelle l'Église devait un évêque, un archevêque et un cardinal, doyen du sacré collège sous Léon X.

« Pendant que Mlle Camargo, dit Castil-Blaze, ravissait les Parisiens en dansant des Loures et des Musettes, son oncle, Don Juan, s'exerçait à faire brûler des juifs et des sorciers. Don Juan de Camargo, évêque de Pampelune, remplaça don Diegue d'Astorga y Cespedes le 18 juillet 1720, et fut le trente-cinquième inquisiteur général en Espagne. »

COSTUMES DE BALLET (XVIII^e SIÈCLE)
D'après une gravure de la collection Hennin.
(*Bibliothèque nationale.*)

La jeune danseuse n'avait que dix-huit ans, quand le comte de Melun l'enleva; sa petite sœur voulut être enlevée avec elle! Ferdinand de Cupis de Camargo, père des deux jeunes filles, s'adressa au cardinal de Fleury, le priant, dans son placet, d'obliger le comte à épouser sa fille aînée et à doter la cadette.

COSTUMES DE BALLET (XVIII^e SIÈCLE)
D'après une gravure de la collection Hennin.
(*Bibliothèque nationale.*)

Mlle de Camargo n'avait, paraît-il, aucune vocation pour le mariage, car elle quitta bientôt M. de Melun pour M. de Marteille, son cousin, lieutenant aux armées du roi. Mais le brillant officier fut tué dans les Flandres, et la danseuse, profondément affectée, quitta aussitôt le théâtre pour n'y rentrer que six ans plus tard.

0007321

BAL DU MAY DONNÉ À VERSAILLES PENDANT LE CARNAVAL DE L'ANNÉE 1763
D'après la gravure d'A. de Saint-Aubin. (*Bibliothèque nationale.*

00073219

00073219

Le talent de la future artiste se révéla dès la plus tendre enfance. On racontait qu'étant encore dans les bras de sa nourrice, un air de violon, entendu par hasard, l'agita de mouvements si vifs et si cadencés à la fois, que les témoins en augurèrent aussitôt que la virtuose de dix mois serait sans doute une des premières danseuses du monde.

LA DANSE SOUS LES PORTIQUES
D'après le tableau peint par A. Watteau. (*Nouveau Palais, à Berlin.*)

Cet horoscope, tiré des premiers trémoussements d'une enfant, aux sons fortuits d'un violon, parut rapidement justifié. Elle n'avait que dix ans quand la princesse de Ligne, qui avait constaté ses merveilleuses aptitudes, offrit à ses parents de payer les frais de son éducation de danseuse et de l'envoyer à Paris. Ces offres furent acceptées, et elle devint l'élève de Mlle Prévot, celle qui, nous l'avons vu, « courait joliment le

00073219

BARBARA CAMPANINI, DITE LA BARBARINA
D'après le tableau d'Antoine Pesne.
(*Château de Berlin.*)

Passe pied ». Trois mois après, elle débutait à Rouen. A seize ans, elle entrait à l'Opéra, obtenait un succès inouï dans les *Caractères de la Danse*. Agile et pimpante, d'une légèreté de sylphide, elle pétillait d'esprit. « Elle réunit bientôt, dit Castil-Blaze, la noblesse et le feu de l'exécution à la gaieté ravissante qu'elle tenait de la nature. Sa conformation était la plus favorable à son talent : ses pieds, ses jambes, sa taille, ses mains étaient de la forme la plus parfaite; sa figure expressive n'offrait cependant rien de remarquable sous le rapport de la beauté. Comme le fameux arlequin Dominique, Mlle de Camargo était fort gaie sur la scène et fort triste à la ville. »

Comme on l'avait fait pour Mlle Sallé, on se battit encore aux portes de l'Opéra pour la voir. Cette danseuse fut l'objet des plus vives polémiques; les modes nouvelles s'autorisaient de son nom, et un cordonnier fit fortune en chaussant à la *Camargo* les dames les plus élégantes de Paris. Rencontrée aux Tuileries par la maréchale de Villars, l'artiste reçut une véritable ovation. Cet éclatant triomphe causa les plus vives alarmes à Mlle Prévot, qui refusa de lui continuer ses leçons et ourdit même des intrigues contre sa brillante élève. La Camargo prit alors les conseils du célèbre danseur Blondi.

Cependant, en dépit de son foudroyant succès, elle dut se résigner à prendre place dans le corps de ballet et accepter le modeste emploi de figurante. Elle figurait donc, un soir, dans une entrée de démons dans laquelle Dumoulin, surnommé *le Diable*, devait danser un solo. Mais l'artiste ne faisait point son entrée, alors que les symphonistes attaquaient son air. Une inspiration soudaine saisit la Camargo : elle quitte son rang, improvise avec une verve endiablée le pas de la Dumoulin, devant les spectateurs enthousiasmés.

Par sa fantaisie et le caractère d'improvisation de son art, où elle se jouait des plus grandes difficultés d'exécution, la Camargo fit une véritable révolution à l'Opéra. Les vieux classiques, mécontents, chantonnaient :

Cette admirable gigotteuse
Grande croqueuse d'entrechats....

C'est en 1730 qu'elle exécuta ses premiers entrechats, croisant plusieurs fois les

00073219

A. Watteau : Les plaisirs de la danse

BARBARA CAMPANINI, DITE LA BARBARINA
D'après le tableau d'Antoine Pesne.
(*Château de Berlin.*)

Passe pied ». Trois mois après, elle débutait à Rouen. A seize ans, elle entrait à l'Opéra, obtenait un succès inouï dans les *Caractères de la Danse*. Agile et pimpante, d'une légèreté de sylphide, elle pétillait d'esprit. « Elle réunit bientôt, dit Castil-Blaze, la noblesse et le feu de l'exécution à la gaieté ravissante qu'elle tenait de la nature. Sa conformation était la plus favorable à son talent : ses pieds, ses jambes, sa taille, ses mains étaient de la forme la plus parfaite; sa figure expressive n'offrait cependant rien de remarquable sous le rapport de la beauté. Comme le fameux arlequin Dominique, Mlle de Camargo était fort gaie sur la scène et fort triste à la ville. »

Comme on l'avait fait pour Mlle Sallé, on se battit encore aux portes de l'Opéra pour la voir. Cette danseuse fut l'objet des plus vives polémiques; les modes nouvelles s'autorisaient de son nom, et un cordonnier fit fortune en chaussant à la *Camargo* les dames les plus élégantes de Paris. Rencontrée aux Tuileries par la maréchale de Villars, l'artiste reçut une véritable ovation. Cet éclatant triomphe causa les plus vives alarmes à Mlle Prévot, qui refusa de lui continuer ses leçons et ourdit même des intrigues contre sa brillante élève. La Camargo prit alors les conseils du célèbre danseur Blondi.

Cependant, en dépit de son foudroyant succès, elle dut se résigner à prendre place dans le corps de ballet et accepter le modeste emploi de figurante. Elle figurait donc, un soir, dans une entrée de démons dans laquelle Dumoulin, surnommé *le Diable*, devait danser un solo. Mais l'artiste ne faisait point son entrée, alors que les symphonistes attaquaient son air. Une inspiration soudaine saisit la Camargo : elle quitte son rang, improvise avec une verve endiablée le pas de la Dumoulin, devant les spectateurs enthousiasmés.

Par sa fantaisie et le caractère d'improvisation de son art, où elle se jouait des plus grandes difficultés d'exécution, la Camargo fit une véritable révolution à l'Opéra. Les vieux classiques, mécontents, chantonnaient :

Cette admirable gigotteuse
Gratide croqueuse d'entrechats....

C'est en 1730 qu'elle exécuta ses premiers entrechats, croisant plusieurs fois les

0007219

Hachette & Cie

La Danse

A. Watteau. Les plaisirs de la danse

Imp. Wittmann, Paris

00073219

00073219

pieds l'un devant l'autre pendant chaque saut. Mais les classiques se plaignaient bien à tort du « gigottage » de la Camargo, car elle ne battait que quatre fois les pieds dans un saut, tandis que, trente ans plus tard, la danseuse Lamy, de l'Opéra, les croisa six fois, et d'autres arrivèrent jusqu'à huit. « J'ai vu dernièrement un danseur les frotter à seize en avant, dit le fameux comédien Baron, mais croyez-vous que j'admire beaucoup ces tours de force ? Il en est de même de vos pirouettes. »

Mlle Camargo se retira définitivement du théâtre en 1741, pour vivre, jusqu'à sa

LE CARNAVAL A VENISE
Par Tiepolo, d'après une gravure ancienne. (*Bibliothèque nationale.*)

mort, dans la retraite pleine de calme et de tranquillité. « Ses voisins et ses amis la regrettèrent comme un modèle de charité, de modestie et de bonne conduite, » dit un auteur. On lui fit les honneurs d'un enterrement blanc : on avait oublié ses nombreuses amours, le duc de Richelieu, le comte de Clermont, et les autres. On se souvenait seulement de la douce et grave créature dont les dernières années s'étaient écoulées dans l'isolement et le recueillement.

Les bals de l'Opéra avaient été inaugurés aux premiers jours de la Régence, et le succès en avait été si grand, qu'on en donna trois par semaine durant tout le carnaval. Les bâtiments du théâtre occupaient alors une partie du Palais-Royal. Les jours de bal, la salle formait une galerie de quatre-vingt-huit pieds de long; « les loges étaient ornées

00073219

PASSEPIED en ROMDEAU

Destouches 1693

All°. vivace

PIANO

f

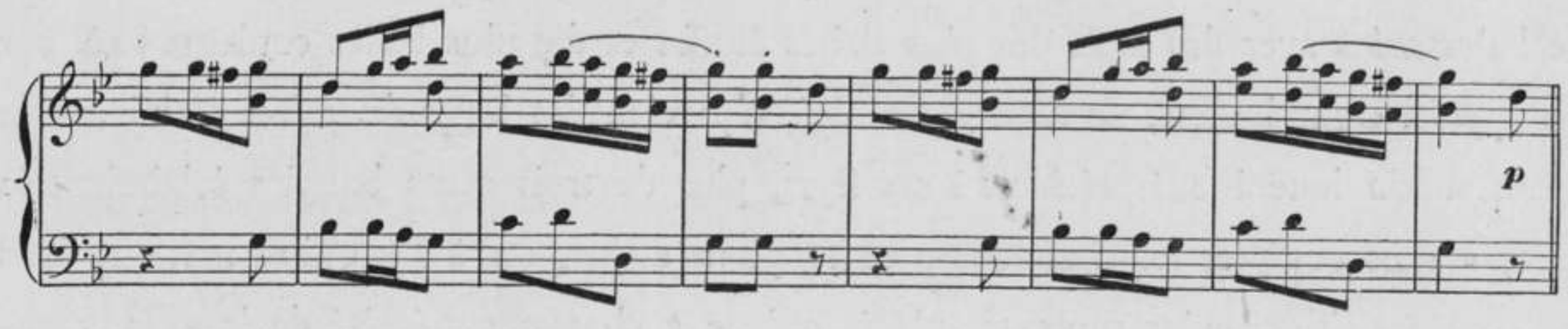
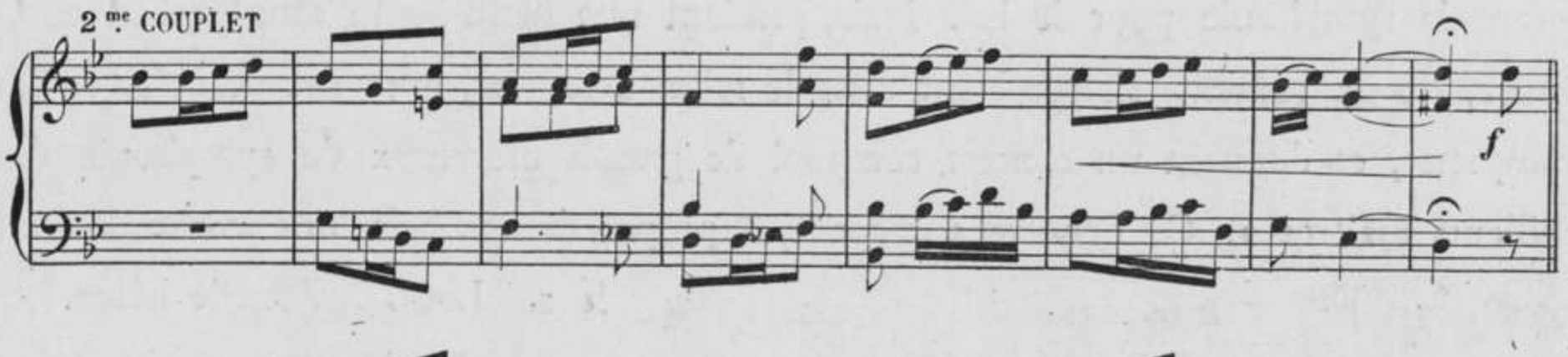
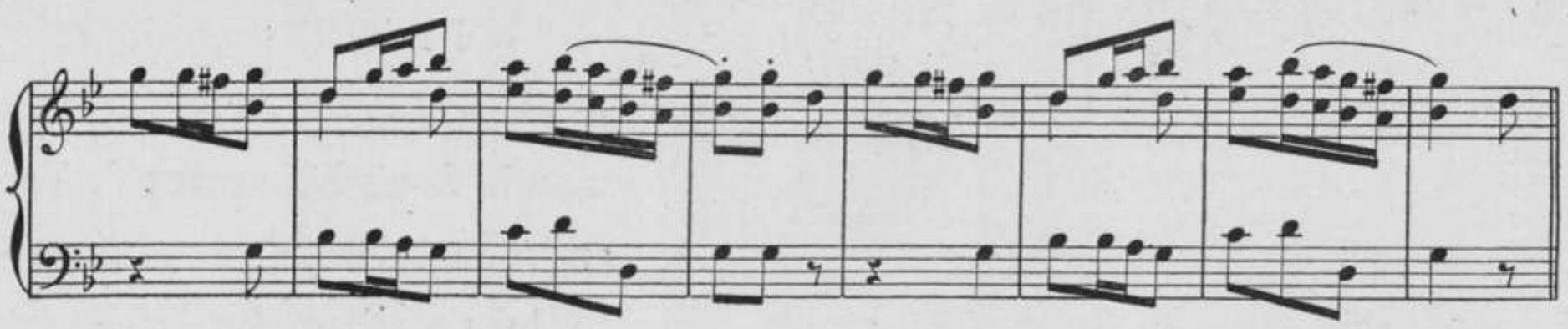
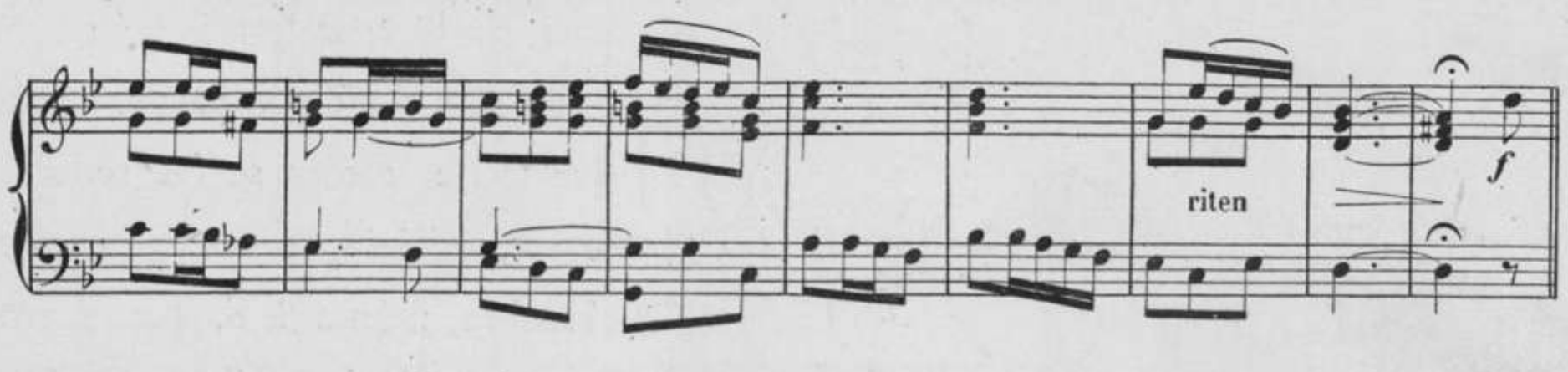
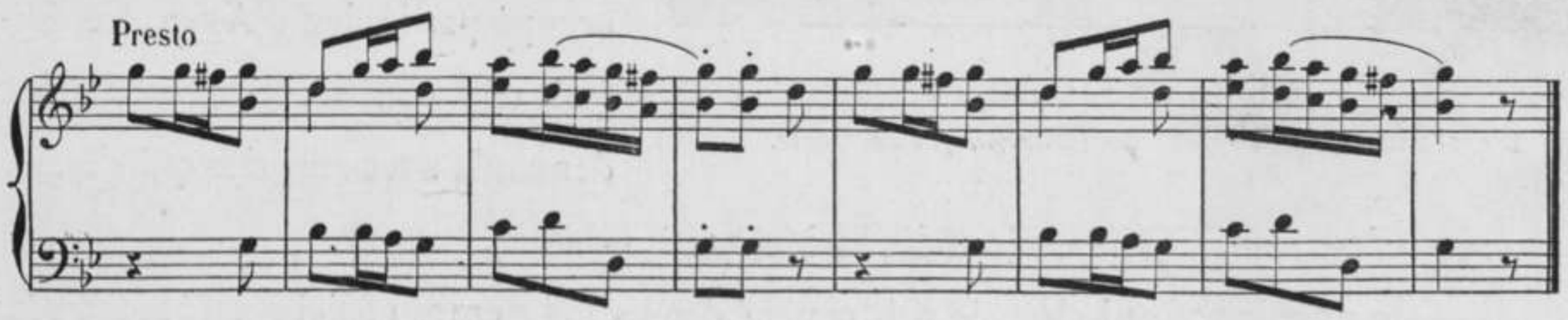
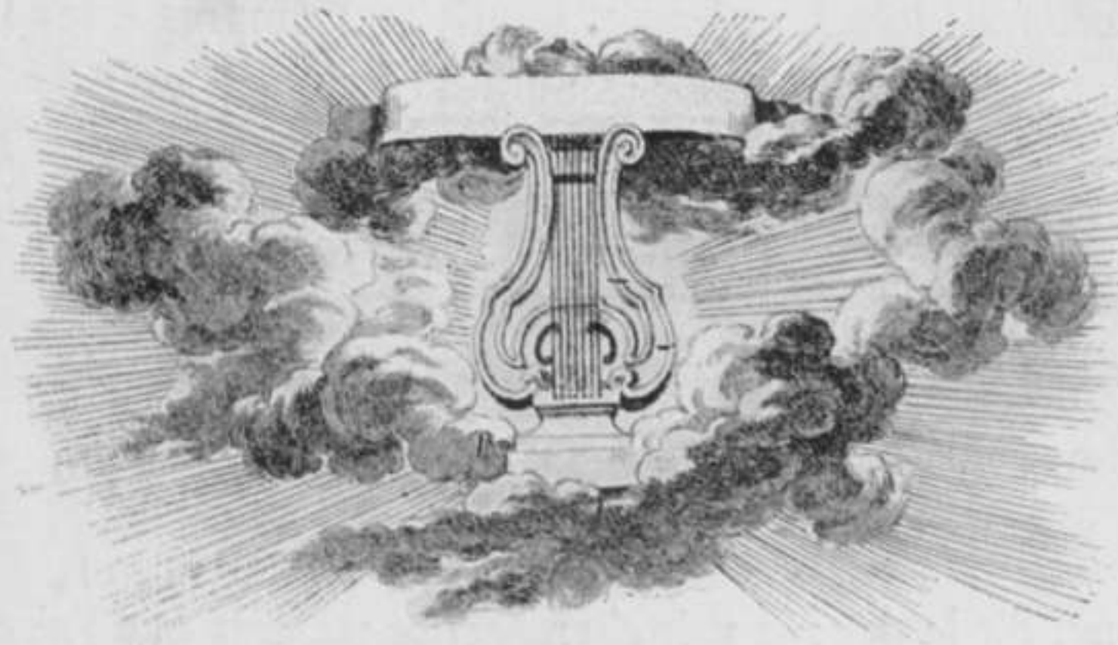
1er COUPLET

f

p

f

(Extrait des *Échos du Temps Passé.* — A. Durand et fils, éditeurs.)

00073219

2 me COUPLET

Presto



(Extrait des *Échos du Temps Passé*. — A. Durand et fils, éditeurs.)

00073219

de balustrades avec des tapis des plus riches étoffes et des plus belles couleurs jetés sur les appuis. Deux buffets, un de chaque côté, séparaient les loges du salon établi sur la scène ». Un luxe inouï présidait à ces fêtes, plus de trois cents bougies éclairaient la salle, « sans compter les chandelles, les lampions et les pots à feu qui se mettent dans les coulisses. Trente instruments, placés quinze à chaque extrémité de la salle, composent la symphonie pour le bal. Mais, pendant une demi-heure avant qu'on commence, les instruments s'assemblent dans le salon octogone, avec des timbales et des trompettes, et donnent un concert composé de grands morceaux de symphonie des meilleurs maîtres ». G. Lenôtre a raconté, à propos de ces bals, une aventure dont le roi Louis XV fut le héros.

COSTUMES DE BAL MASQUÉ
D'après une gravure ancienne. (*Bibliothèque nationale.*

« Le lundi gras de 1737, dit-il, le *Journal de Barbier* nous montre Louis XV venant de Versailles au bal de l'Opéra, incognito, lui neuvième. Le duc d'Ayen avait soupé avec le roi, qui ne lui avait rien dit de la partie. Après que toute la cour se fut retirée, le roi, éclairé par un garçon de chambre, monta à l'appartement occupé par le duc d'Ayen. Ce dernier était déjà couché. Il cogna. Le duc demanda avec surprise qui c'était.

« — C'est moi. Ouvrez, répondit Sa Majesté à mi-voix.

« — Je ne sais pas qui c'est, je suis couché depuis longtemps et j'ai grand sommeil.

« — C'est le roi. »

« Le duc, qui reconnut le roi, se leva et ouvrit avec empressement :

« — Et où allez-vous, sire, à l'heure qu'il est? s'écria-t-il.

« — Habille-toi promptement.

« — Je vais sonner mes gens, je n'ai point ici de souliers.

« — Non, reprit le roi, que personne ne vienne, je ne veux pas être reconnu.

« — Où allons-nous?

« — Au bal de l'Opéra.

« — Allons donc, dit le duc; je vais chercher les souliers que j'ai quittés. »

« Quand le duc fut habillé, ils descendirent dans les cours. Le roi, qui n'avait pas

00073219

LA CONTREDANSE
Par A. Watteau, d'après la gravure conservée à l'École des Beaux-Arts.

de cordon bleu, prit le duc sous le bras pour passer les sentinelles. Le roi gardant toujours l'incognito, son compagnon seul se fit reconnaître :

« — C'est moi, le duc d'Ayen.

« — J'ai bien l'honneur de vous reconnaître, Monseigneur, » dit le garde.

« Ils passèrent et allèrent joindre les calèches qui attendaient hors des grilles : des relais étaient postés à Sèvres, dès six heures du soir.

« Le roi avait une robe bleue avec un domino couleur de rose. Il descendit de voiture dans la rue Saint-Nicaise, et se dirigea avec ses huit compagnons, couverts de dominos, vers l'Opéra. Comme ils n'avaient pris, par inattention, que sept billets, on les arrêta à la porte et ils donnèrent deux écus de six francs pour entrer ensemble. Le roi fut plus d'une heure et demie sans être reconnu de personne; il se divertit beaucoup, il fut bien poussé, et ne reprit le chemin de Versailles qu'à six heures du matin.

« Mais il fallut passer par les appartements, qui étaient fermés et gardés. On frappa à une porte. Le garde du corps ayant demandé qui c'était, on lui dit aussitôt :

« Ouvrez, c'est le roi. — Le roi est couché à présent, je n'ouvrirai point, et vous ne passerez pas, qui que vous soyez. » Il fallut attendre et chercher de la lumière. Alors la sentinelle, ayant ouvert, reconnut le roi. « Sire, je demande excuse à Votre Majesté, mais je ne dois laisser passer ici personne; ainsi ayez la bonté de me relever de ma consigne. »

« Le roi, ajoute Barbier, a été très content de l'exactitude du garde. »

A la cour, la faveur des ballets, qui avait été si grande sous Louis XIV, ne se maintint guère après lui. Quant à la danse proprement dite, jusqu'au règne de Louis XV, nous avons vu que, malgré les transformations qu'elle avait subies, elle avait conservé son caractère grave : « Les courtisans de Henri II, dit Élise Voïart, les cruels compagnons de Charles IX, les mignons de Henri III, les nobles guerriers de Henri IV, les flatteurs du cardinal ministre, les grands hommes de Louis XIV, les compagnons des orgies de la Régence, tous dansaient également la danse haute et sévère. » A la fin des bals seulement, on se livrait à des danses joyeuses.

LE MAGNIFIQUE BALLET DU ROI LOUIS XV
DONNÉ À CHANTILLY POUR LE PLAISIR DE SA MAJESTÉ
D'après une gravure du temps

Le Menuet, danse des petits pas, comme son nom l'indique, était venu du Poitou, où il contrastait vivement avec le Branle poitevin accompagné du bruit des sabots. C'était, à l'origine, une danse vive et gaie, simple et non dépourvue de noblesse. Introduit à la cour, il perdit sa grâce première, sa vivacité et son enjouement, pour devenir un pas grave et lent, plus gracieux toutefois que les autres danses en usage.

C'est sous cette forme que nous avons vu Louis XIV le danser. Pécour, le grand danseur, mit le Menuet en vogue en le ramenant au charme originel. Il remplaça la figure de l'*S* (sa première forme) par celle du *Z*, dans lequel les pas comptés obligent les danseurs à conserver une régularité rigoureuse. On lui doit la chorégraphie du premier Menuet inséré dans un ballet.

En dépit des modifications qu'elle a subies, cette danse a toujours gardé un certain caractère de noblesse dans son élégante simplicité.

La véritable époque du Menuet fut le règne de Louis XV, où cette danse occupa le premier rang. Il fut alors à la mode à la cour et à la ville.

Le Menuet de la cour était dansé par deux personnages, un cavalier et une dame, sur un mouvement modéré à trois temps. Il était généralement suivi de la Gavotte[1].

BALLET DU PRINCE DE SALERNE
D'après une gravure du temps.

1. « Le pas de Menuet a trois mouvements et un pas marché sur la pointe du pied, savoir : le premier est un demi-coupé du pied droit et un de gauche; le deuxième, un pas marché du pied droit sur la pointe et les jambes étendues; le troisième à a fin de ce pas, vous laissez doucement poser le talon droit à terre pour laisser plier le genou qui, par ce mouvement, fait lever la jambe gauche, laquelle passe en avant en faisant un demi-coupé échappé, ce qui est le troisième mouvement de ce pas de Menuet et son quatrième pas. »

Le vrai pas de Menuet est composé de quatre pas, qui cependant, par leurs liaisons (selon les termes de l'art), ne sont qu'un seul pas.

BALLET DE PYGMALION (1769)
D'après une gravure du temps. (*Bibliothèque nationale.*

Il y avait aussi une seconde manière plus facile d'exécuter le Menuet : « Ayant le pied gauche devant, vous portez le corps dessus en approchant le pied droit auprès du gauche, à la première position, que vous pliez sans poser le droit à terre; lorsque vous êtes assez plié, vous passez le pied droit devant vous à la quatrième position, et vous vous élevez du même temps sur la pointe du pied, en étendant les deux jambes l'une près de l'autre, et de suite vous posez le talon droit à terre, pour avoir le corps plus ferme et plier du même temps sur le droit sans poser le gauche et, de là, le passer devant de même que vous avez fait du pied droit jusqu'à la quatrième position, et, du même temps, se lever dessus et marcher les deux autres pas sur la pointe du pied, l'un du droit, l'autre du gauche, mais au dernier il faut poser le talon afin de prendre votre pas de Menuet avec plus de fermeté » (VESTRIS).

Compan dit : « Le nombre des mesures d'air, dans chacune de ces reprises, doit être de quatre ou d'un multiple de quatre, parce qu'il en faut autant pour achever le pas de

00073219

LA VIEILLESSE D'UN PRINCE

D'après le tableau de Rossi. (*Avec autorisation de J. Boussod, Manzi, Joyant et Cie, édit.-propr.*)

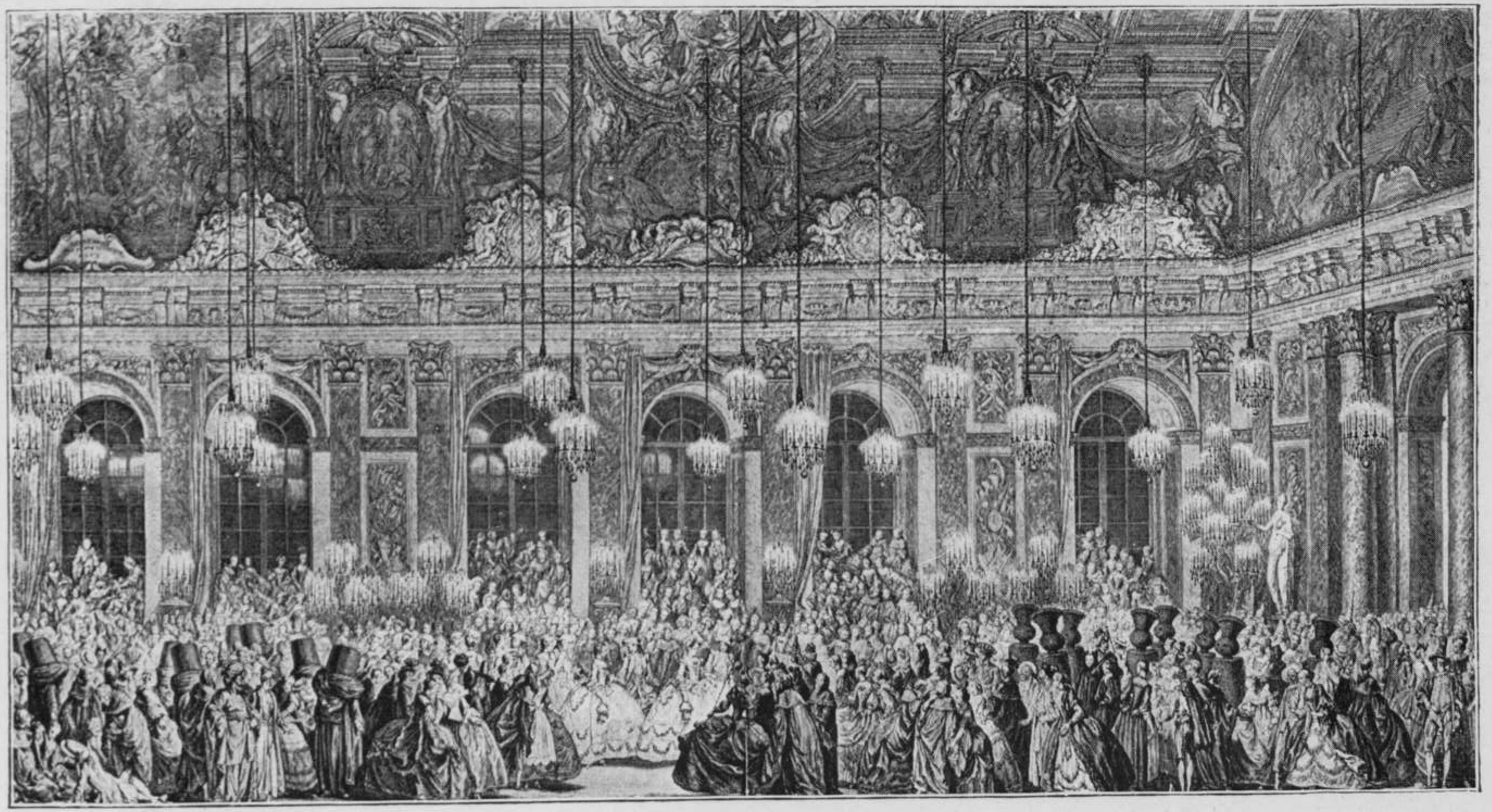
Dans son *Dictionnaire de la Danse*, Compan, qui s'étend longuement sur le Menuet, nous apprend que dans les *bals réglés* il y avait un Roi et une Reine qui ouvraient la danse. Ce premier Menuet terminé, la Reine invite un autre cavalier à venir danser avec elle; celui-ci, la danse terminée, va reconduire la Reine et lui demande, en faisant sa révérence, quel est le nouveau cavalier qu'elle désire. La Reine ayant désigné la personne de son choix, l'autre se dirige vers cette dernière, s'incline profondément et la convie à danser.

Le Menuet fut introduit dans les opéras-ballets. « Les compositeurs en avaient intercalé les airs dans les sonates, les duos et autres espèces de morceaux, dit Vestris, comme ils avaient fait pour la Gigue et la Gavotte. Mais le Menuet seul, ajoute-t-il, eut une longue durée, et aujourd'hui même il a cours dans la symphonie. »

Menuet, et le soin du musicien doit être de faire sentir cette division par des chutes bien marquées pour aider l'oreille du danseur et le maintenir en cadence. »

Il y avait différents autres pas de Menuet : le Menuet en arrière, le Menuet de côté, qu'on appelait aussi Menuet ouvert, mais ils n'étaient que des variantes du Menuet véritable. Les quatre anciens Menuets qui ont marqué dans les annales de la danse sont : le Menuet du Dauphin, le Menuet de la Reine, le Menuet d'Exaudet et le Menuet de la Cour.

0000073219



BAL MASQUÉ DONNÉ PAR LE ROY

D'après la gravure de A. de Saint-Aubin. (*Bibliothèque nationale.*)

00073219

00073219

Avec le Menuet, le Passe-Pied et la Gavotte étaient les danses les plus en vogue.

Nous avons déjà parlé du premier; quant à la seconde, elle fut en vogue sous Louis XV, mais c'est sous Louis XVI qu'elle prédomina dans l'art chorégraphique, et nous la retrouverons bientôt dans sa plus brillante floraison.

En 1745, le grand Rameau avait introduit la Contredanse dans les ballets. Elle fut accueillie avec une telle faveur, qu'elle fit négliger les Bourrées, le Menuet, la Cosaque et diminua même un instant l'éclat de l'ambitieuse Gavotte.

La plupart des auteurs attribuent l'origine du mot « contredanse » à *Country-dance*,

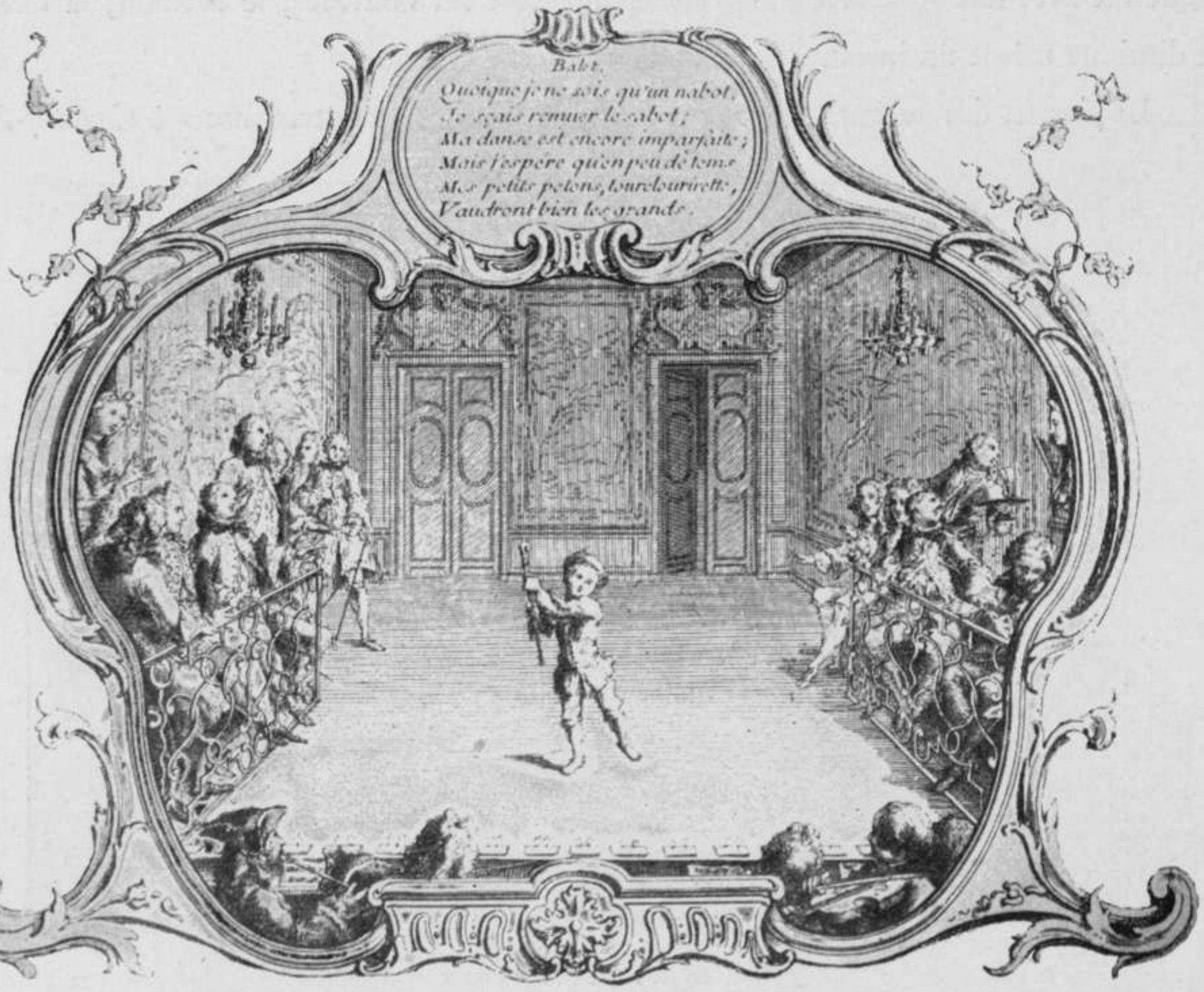
MENUET DE LA COUR
D'après une gravure du XVIII^e^ siècle. (*Bibliothèque nationale.*)

c'est-à-dire « danse champêtre ». La Contredanse serait donc venue d'Angleterre. Quoi qu'il en soit, elle ressemble un peu à notre Quadrille actuel.

A l'époque où nous sommes, la pléiade des grands compositeurs, des grands chorégraphes, compte déjà Pécour, Beauchamp, Dupré, Feuillet, Desax et Ballon, qui fut le maître à danser de Louis XV. Mais, en dépit de l'éclat qui signala leur passage, ils ne s'écartaient guère de la vieille routine et n'apportaient aucune modification au fond même des ballets-opéras et des divertissements des opéras. Tout opéra, à cette époque, débutait par des Passe-Pieds au prologue; venaient ensuite les Musettes au premier acte, les Tambourins au second, et des Chacones et des Passe-Pieds aux actes suivants. C'était la formule consacrée dont on n'osait ou dont on ne voulait pas se départir.

« En tout cela, dit Baron, 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 Chacones, telle danseuse dans les Musettes. Or, comme il fallait que dans chaque opéra tous les premiers sujets dansassent chacun dans leur genre, et que le meilleur dansât le dernier, c'était d'après cette loi, et non d'après l'action du poème, que les pas étaient réglés; et cela était d'autant plus inévitable, que jamais le poète, le musicien, le costu-



LES PETITS COMÉDIENS
Reproduction d'une gravure ancienne d'après Gravelot. (*Bibliothèque nationale.*)

mier, le décorateur ne se consultaient sur rien. Les lignes étaient tracées; chacun de son côté parcourait éternellement les mêmes, sans s'inquiéter si elles aboutissaient 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'entendît, qu'on se concertât; et c'était demander l'impossible. »

Enfin Noverre vint, et, le premier en France....
Du feu de son génie il anima la danse.
Aux beaux temps de la Grèce il sut la rappeler :
En recouvrant par lui leur antique éloquence,
Les gestes et les pas apprirent à parler.

Nous allons voir que ces éloges étaient justifiés et combien grand fut son rôle.

Noverre, célèbre maître de ballet de la cour de France, et de celles de Stuttgard, de Vienne et de Saint-Pétersbourg, ressuscita l'art de la pantomime et créa le grand ballet d'action tel que nous le possédons encore de nos jours. Maximilien Gardel, d'Auberval et Gardel jeune le perfectionnèrent et y ajoutèrent une correction plus parfaite, une élégance plus raffinée et mieux étudiée.

MADEMOISELLE ALLARD DANS LE BALLET « HÉBÉ »
D'après un dessin du temps.

Noverre révolutionna la danse; il substitua les inspirations de la nature à la banalité routinière. « Un ballet, disait-il, est un tableau ou plutôt une suite de tableaux reliés entre eux par l'action qui forme le sujet du ballet. » Pour lui, la scène est une toile sur laquelle le compositeur marque ses idées, note sa musique, agence la décoration à laquelle les costumes donnent la couleur. Le compositeur de ballets poursuit une œuvre analogue à celle du peintre. « Bien plus, ajoutait Noverre, un tableau n'est qu'une copie de la nature; un beau ballet est la nature elle-même, ennoblie de tous les charmes de l'art. » Nous ne discutons pas le jugement de Noverre sur l'œuvre peinte, ce serait sortir de notre sujet. Mais, à cette comparaison, il en ajoutait une autre : « La musique est à la danse ce que les paroles sont à la musique ». Ce parallèle signifie simplement que la musique dansante est ou devrait être le poème écrit qui fixe et détermine les mouvements et l'action du danseur; celui-ci doit donc le réciter et le rendre intelligible par l'énergie et la vivacité de ses gestes, par l'expression vive et animée de sa physionomie; par conséquent, la danse en

MADEMOISELLE VESTRIS EN COSTUME DE BERGÈRE
D'après un dessin du temps. (*Bibliothèque nationale.*)

00073219

action est l'organe qui doit rendre et expliquer clairement les idées écrites de la danse.

Non seulement Noverre poussa le scrupule jusqu'à l'excès dans l'ordonnance du ballet, mais il se persuada que la danse pouvait tout exprimer,

> Noverre, sur un art qu'il crut universel,
> Du ton le plus auguste endoctrinant l'Europe,
> Eût fait danser Joad, Phèdre et le Misanthrope.

Et d'ailleurs un maître de ballet, facétieux, j'imagine, ne prétendait-il point traduire en entrechats et en jetés battus les épigrammes de Beaumarchais ?

Noverre fit tous ses efforts pour supprimer au théâtre les masques[1], les paniers et les tonnelets; il s'attacha beaucoup aussi à relever le costume. Les acteurs étaient souvent forcés de se négliger, faute de ressources. A cette époque, les premiers sujets recevaient cent louis par an, et les figurants, chanteurs ou danseurs s'estimaient fort heureux avec quatre cents livres. Des chanteurs portaient sur la scène des costumes qui leur servaient depuis huit ans quelquefois, et dont les paillettes flétries ne montraient plus que l'étain et le cuivre. Il eut les plus grandes peines à secouer la torpeur qui endormait le théâtre. Il discutait même pied à pied avec le costumier, qui haussait les épaules et l'envoyait dessiner ses pas.

Dans le ballet des *Horaces*, une de ses compositions, Camille apparaissait affublée de deux monstrueux paniers sur les hanches, avec une coiffure de trois pieds de haut, faite de fleurs et de rubans. Ses frères s'avançaient avec un tonnelet de chaque côté. Les Horaces étaient vêtus de drap autrefois tissé d'or, et les Curiaces de drap tissé d'argent. Cinq boucles de cheveux poudrés à frimas se balançaient à chacune de leurs tempes qu'elles prétendaient orner, et un haut toupet à la grecque, comme on disait, s'élevait en pyramide au-dessus de leur tête, à la manière des toupets des clowns de nos cirques.

1. Il n'y parvint pas entièrement, d'après Castil-Blaze. Celui-ci raconte en effet que « le 21 janvier 1772 on jouait *Castor et Pollux*, opéra de Rameau, chéri des dilettanti, et dont ils étaient privés depuis quelque temps. Gaëtan Vestris devait y danser, au cinquième acte, l'entrée d'Apollon; il représentait le blond Phébus avec une énorme perruque noire, un masque et un grand soleil de cuivre doré rayonnant sur sa poitrine. Je ne sais quelle raison empêcha Gaëtan Vestris de remplir son rôle ce jour-là, mais Maximilien Gardel fut rappelé pour le remplacer; il y consentit, à condition qu'il paraîtrait avec ses longs cheveux naturellement blonds, sans masque et débarrassé des attributs ridicules dont on affublait Apollon. Cette heureuse innovation fut approuvée par le public, et dès ce moment les premiers sujets abandonnèrent le masque. On le conserva pendant quelques années encore pour les choristes dansants, pour les Ombres, dont le masque entièrement blanc paraissait convenir parfaitement aux personnages représentés, pour les Vents et les Furies. En 1785, les Vents figuraient encore dans le prologue de *Tarare* avec leurs masques bouffis, mais ils n'avaient pas le soufflet à la main, comme autrefois ». — Sans remonter jusqu'aux traditions de la comédie antique, on sait qu'en France, à la ville, le masque avait été d'un usage fréquent pour les femmes au XVI^e^ siècle et jusque sous Louis XIII.

0000073219

LE BAL

D'après le tableau de Lancret. (*Musée de Berlin.*)

00073219

00073219

Aussi quelle piteuse mine faisait Noverre en considérant l'affublement des personnages de son ballet. Il triompha pourtant, mais après combien de luttes!...

La révolution que Noverre apporta dans la danse théâtrale s'imposait. On avait de fort habiles danseurs, les Vestris, les Gardel, les Dauberval, mais ils n'étaient point en état d'exécuter de véritables danses. Ils arrivaient sur la scène, la tête couverte d'un casque ombragé d'un énorme panache, et leur visage disparaissait sous le masque. Du fond du théâtre, ils s'avançaient sur la scène avec des bonds prodigieux en déployant avec beaucoup d'art la souplesse de leur taille, chacun faisant valoir la beauté de son bras, la perfection de sa jambe : ce n'était point là de la danse proprement dite.

LA LEÇON DE DANSE
Par Pietro Longhi, d'après une gravure du temps.

« Voulez-vous savoir ce qu'est la danse théâtrale? s'écriait un auteur du temps. Transportez-vous aux temps heureux de Pylade et de Bathylle; voyez Pylade plonger les spectateurs dans la douleur la plus profonde, voyez-les pâlir lorsque danse Oreste, entendez les cris passionnés des dames romaines. Voulez-vous prendre encore une idée de la danse théâtrale? Ce siècle vous fournit trois ou quatre ballets dans le vrai genre. Quelle impression ne font pas sur vous les fureurs de Médée dans le ballet de l'illustre Noverre! Comme notre attention est captivée par la vérité du jeu de Mlle Allard! Comme vous ressentez les douleurs de Créuse, représentée par Mlle Guimard! Comme Jason vous attache! Voilà de la danse théâtrale! »

Parmi les exemples qu'allègue l'écrivain, il n'a garde d'oublier le charmant pas de *Sylvie*, inventé par Dauberval. Ce n'était ni le nombre des danseurs, ni la richesse des costumes et de la décoration, ni les beaux développements des bras et des jambes qui le rendaient intéressant. La scène était très simplement décorée et deux acteurs l'occu-

paient tout entière de leurs danses. « Ne devinez-vous pas tout ce qu'ils pensent? continue-t-il. Ne lisez-vous pas dans leur âme? Ne voyez-vous pas l'amour le plus vif et le plus tendre, mais l'amour le plus respectueux en même temps briller dans les yeux du Faune? Ceux de la Nymphe ne sont-ils pas d'accord avec ses gestes pour exprimer les sentiments d'un cœur qui peut aimer, mais qui sait préférer son devoir avant tout?

BALLET DANSÉ AU THÉATRE DE L'OPÉRA
Dessin d'A. de Saint-Aubin, gravé par Basan. (*Bibliothèque nationale.*

« Quel moment délicieux que celui où le Faune se trouve enfin entre les bras de sa chère Sylvie qui l'avait évité, et qu'il avait été forcé d'éviter lui-même :

Le feu de leurs regards s'anime avec la danse;
L'Amour, sans se montrer, fait sentir sa présence.
Et, plein d'un sentiment vif et délicieux,
Chacun sent le plaisir qu'il a vu dans leurs yeux.

« Voilà de la danse! Nous ne manquons donc pas de sujets habiles, mais nous manquons de vraie émulation; il semble même qu'on ne se soucie pas beaucoup de l'exciter. Que je me plairais à voir un grand danseur, sans panache, sans perruque, sans

masque, danser un personnage noble dans une pantomime! C'est alors que j'applaudirais avec satisfaction à la sublimité de ses talents, et je pourrais très justement lui accorder le titre de grand, au lieu qu'aujourd'hui je peux tout au plus dire : *Ah! la bella gamba!* Ainsi il y a, comme on le voit, bien des réformes à faire dans la danse théâtrale. Il est impossible qu'on les fasse toutes en même temps, mais au moins faut-il commencer. Qu'on arrache donc ces masques froids et enluminés, qui nous privent de ce que nos *pas de deux* ordinaires pourraient avoir de plus agréable, je veux dire de l'expression du visage. Il est naturel que le règne des perruques cesse ensuite, et qu'on ne danse plus un berger avec un casque et un panache. Voyez quelle satisfaction un seul masque arraché a causé au public; voyez combien Vestris, dansant le visage découvert dans les Champs Élysées, est supérieur à Vestris dansant un berger en perruque et en masque; voyez combien on aime mieux Gardel dansant le Soleil sans masque, sans perruque, etc.; voyez comme on admire, comme on applaudit Dauberval, parce qu'il a terrassé la coutume, parce qu'il danse un berger en berger, parce qu'il donne l'expression nécessaire à ses pas, à ses gestes, à sa figure! »

LA PREMIÈRE FIGURE DU MENUET
D'après un dessin de Gravelot.

Noverre s'adonna surtout au genre grave dans ses ballets, et toutes ses compositions se distinguaient par une grande ingéniosité. Elles eurent à l'époque un très grand succès.

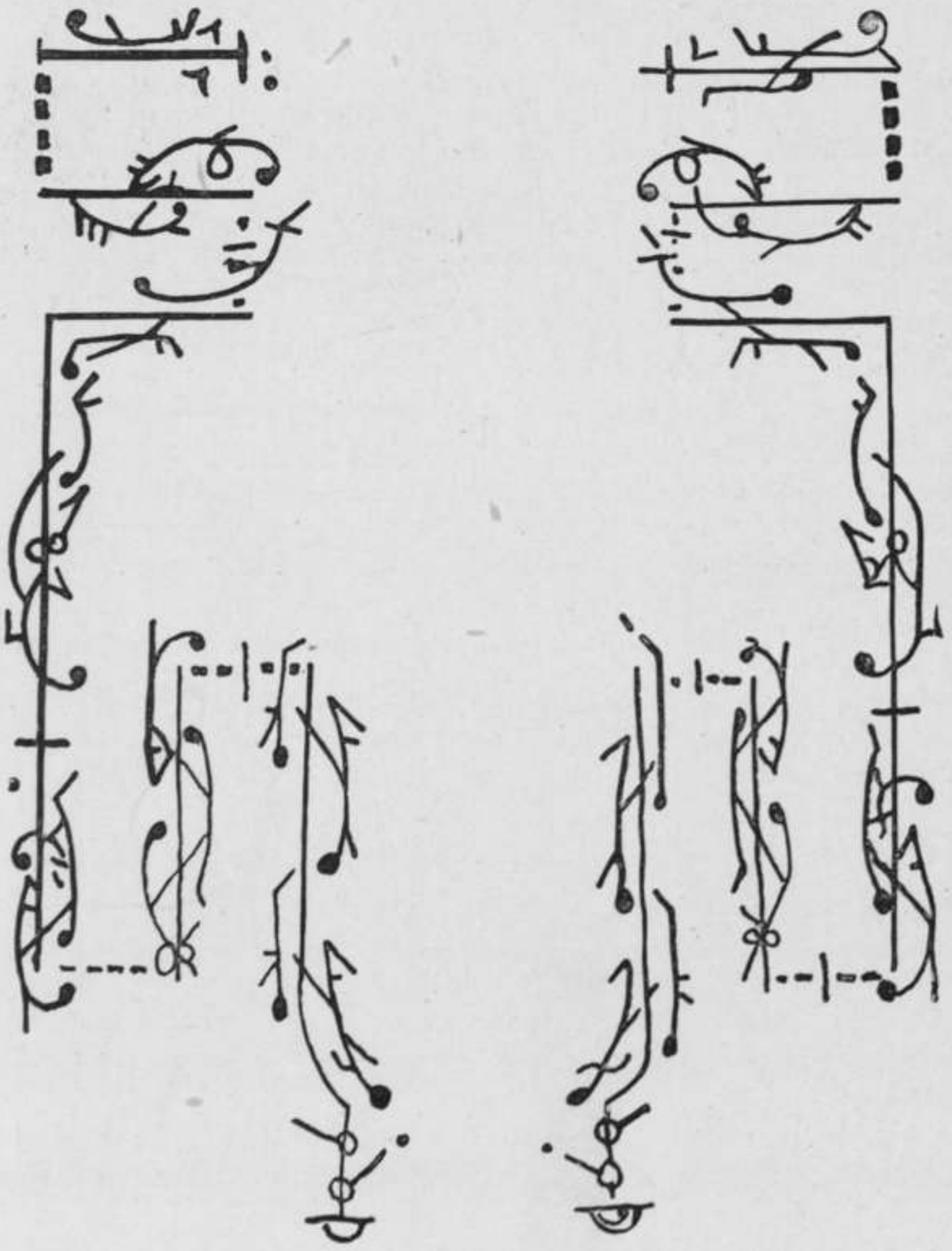
Parmi ses principales œuvres chorégraphiques, il convient de citer *la Mort d'Ajax*, *le Jugement de Pâris*, *la Descente d'Orphée aux Enfers*, *Renaud et Armide*, *les Caprices de Galathée*, *la Toilette de Vénus* ou *les Roses de l'Amour*, *les Jalousies du sérail*, *la Mort d'Agamemnon*, *Télémaque*, *la Clémence de Titus*. Mais Noverre abandonna parfois le ballet sérieux pour des œuvres plus légères, telles : *l'Amour corsaire* et *l'Embarquement pour Cythère*.

De même que Mlles Sallé et Camargo inspirèrent les brillantes danseuses de la fin du XVIII^e^ siècle, c'est à l'initiative de Noverre qu'on doit la pléiade de compositeurs de ballets qui lui succédèrent avec éclat : Gardel, Dauberval, Duport, Blasis Milon et les Vestris; et les chorégraphes et les librettistes de notre temps peuvent encore trouver dans ses *Lettres sur les arts imitateurs* les plus savants conseils.

Noverre avait cherché à fixer définitivement par l'écriture les pas chorégraphiques que le succès accueillait, et dont l'Académie de musique ne paraissait pas se préoccuper.

00073219

Les Égyptiens, dit-on, avaient imaginé déjà des caractères hiéroglyphiques pour représenter la danse. Les Romains avaient une méthode pour peindre le geste dans la saltation. Sous Louis XIV, le danseur Beauchamp donna à cette notation une nouvelle forme, et un arrêt du Parlement l'en déclarait l'inventeur. Dans le *Traité de chorégraphie* de Feuillet et Desaix, qui fut publié à Paris vers 1713, une cinquantaine de gravures représentaient les danses par les caractères gravés. On eût dit des formules d'incantation, les pages étranges d'un livre de magie. Des lignes perpendiculaires, horizontales, obliques et courbes enchevêtrées, de bizarres assemblages de traits rappelant par instants des formes de lettres arabes, des sortes de notes de musique jetées, semble-t-il, au hasard, y représentaient, avec une logique précise, les mouvements des pieds des danseuses.



NOTATION CHORÉGRAPHIQUE DU MENUET « DAUPHIN »
D'après les *Principes de Chorégraphie* de Magny.

Nous reproduisons ci-contre la notation de la première figure du menuet Dauphin telle qu'elle est donnée dans le curieux volume *Principes de Chorégraphie*, par M. Magny, maître à danser (Paris, 1765); et, en analysant les deux premières mesures de ce morceau, nous essaierons avec l'aide de Baron de donner l'explication de ces caractères si bizarres.

Les lignes du haut de la page représentent, en quelque sorte, la place occupée par l'orchestre. La danseuse qui va commencer le pas se tiendra au bas du dessin ci-contre, en face de l'orchestre vers lequel elle va se diriger; elle est représentée par deux demi-cercles, et le danseur qui se tient à côté d'elle, par un seul. La ligne qui coupe les demi-cercles indique de quel côté est tourné le visage de l'exécutant.

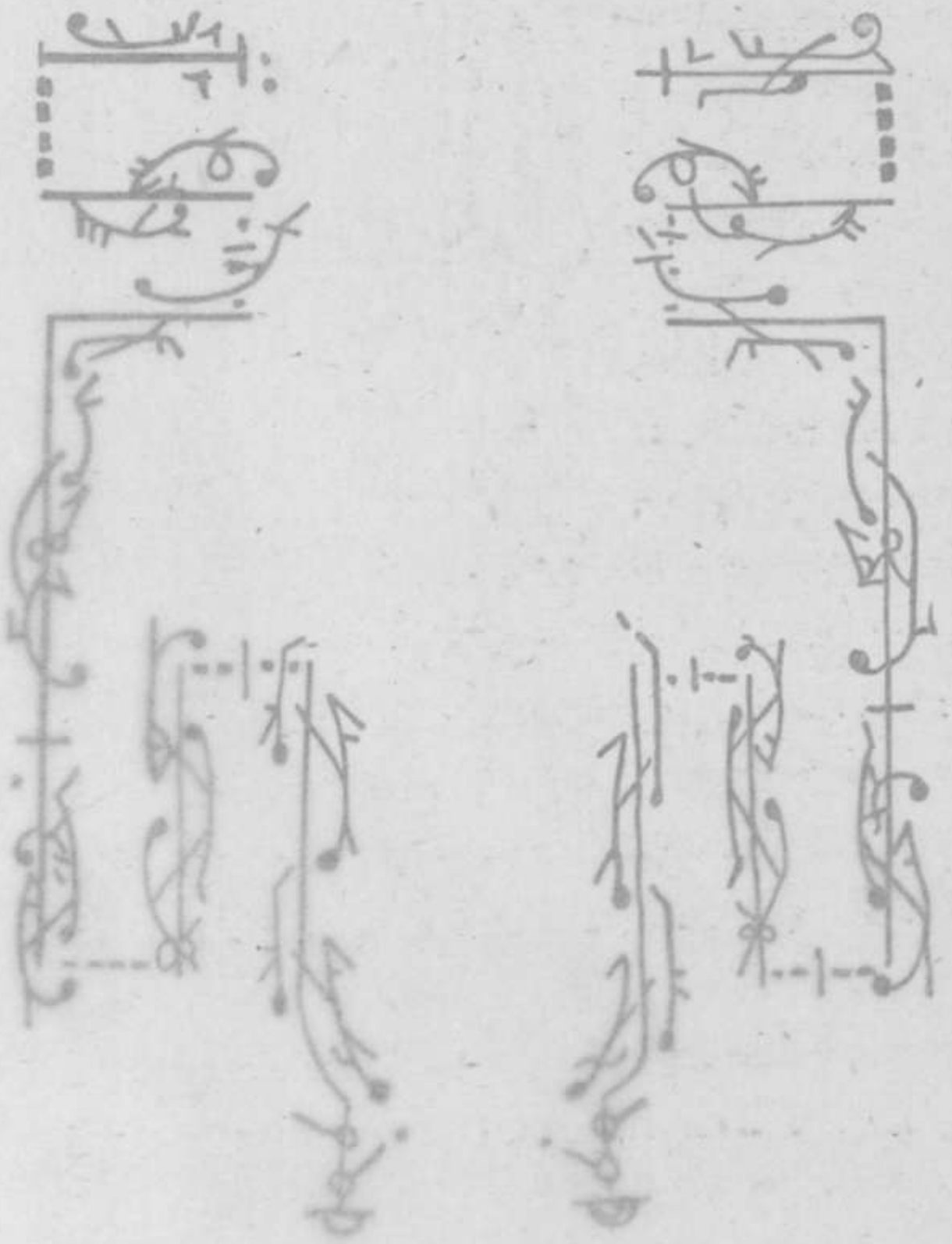
Les grandes lignes droites ou courbes, qui forment pour ainsi dire la construction ornementale du dessin, tracent le chemin que les exécutants suivront dans le cours de

0007219

Augustin de Saint-Aubin. Le Bal

00073219

Les Égyptiens, dit-on, avaient imaginé déjà des caractères hiéroglyphiques pour représenter la danse. Les Romains avaient une méthode pour peindre le geste dans la saltation. Sous Louis XIV, le danseur Beauchamp donna à cette notation une nouvelle forme, et un arrêt du Parlement l'en déclarait l'inventeur. Dans le *Traité de chorégraphie* de Feuillet et Desaix, qui fut publié à Paris vers 1713, une cinquantaine de gravures représentaient les danses par les caractères gravés. On eût dit des formules d'incantation, les pages étranges d'un livre de magie. Des lignes perpendiculaires, horizontales, obliques et courbes enchevêtrées, de bizarres assemblages de traits rappelant par instants des formes de lettres arabes, des sortes de notes de musique jetées, semble-t-il, au hasard, y représentaient, avec une logique précise, les mouvements des pieds des danseuses.



NOTATION CHORÉGRAPHIQUE DU MENUET « DAUPHIN »
d'après les Principes de Chorégraphie de Magny

Nous reproduisons ci-contre la notation de la première figure du menuet Dauphin telle qu'elle est donnée dans le curieux volume *Principes de Chorégraphie*, par M. Magny, maître à danser (Paris, 1765); et, en analysant les deux premières mesures de ce morceau, nous essaierons avec l'aide de Baron de donner l'explication de ces caractères si bizarres.

Les lignes du haut de la page représentent, en quelque sorte, la place occupée par l'orchestre. La danseuse qui va commencer le pas se tiendra au bas du dessin ci-contre, en face de l'orchestre vers lequel elle va se diriger; elle est représentée par deux demi-cercles, et le danseur qui se tient à côté d'elle, par un seul. La ligne qui coupe les demi-cercles indique de quel côté est tourné le visage de l'exécutant.

Les grandes lignes droites ou courbes, qui forment pour ainsi dire la construction ornementale du dessin, tracent le chemin que les exécutants suivront dans le cours de

0007321

Augustin de Saint-Aubin. Le Bal

Imp. Wittmann Paris

00073219

00073219

leur danse ; ce chemin est coupé par autant de petites lignes qu'il y a de mesures dans l'air à danser.

Les deux danseurs sont donc placés le visage vers l'orchestre, et devant eux s'allonge ou se recourbe le chemin qu'ils vont suivre. La position de leurs talons est indiquée par deux petits ronds, et les virgules qui les accompagnent montrent la direction de la pointe des pieds.

Fig. 1.

Pour ne parler que de la danseuse, voici l'indication des mouvements qu'elle aura à faire pendant la première mesure : elle a les deux pieds en dehors, le pied gauche porte sur la pointe, le pied droit porte sur le talon (fig. 1). La danseuse avancera d'abord le pied gauche, elle pliera en marchant en faisant un demi-quart à gauche et s'élèvera sur la pointe après avoir marché (fig. 2). Puis elle avancera le pied droit qu'elle élèvera en marchant (fig. 3). Ensuite elle pliera le pied gauche avant de marcher et l'élèvera après avoir marché (fig. 4). Enfin elle avancera le pied droit et posera la pointe du pied (fig. 5).

Fig. 2.

Tous les pas, tous les gestes dans leur plus petit détail étaient ainsi indiqués, et ceux qui ont inventé ou préconisé cette notation soutenaient qu'elle pouvait être lue à livre ouvert et comprise par tous les hommes de l'art. Cette prétention paraît excessive, car même les maîtres de ballets les plus expérimentés avouent ne pouvoir pas maintenant déchiffrer tous ces hiéroglyphes dont un bon nombre leur échappe, et déclarent en tout cas qu'il ne serait probablement pas possible de faire exécuter les mouvements tels qu'ils sont écrits dans ces livres.

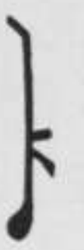


Fig. 3.

Fig. 4.

On indiquait ainsi toutes les espèces de pas en usage alors, même les plus compliqués : les droits, les ouverts, les ronds, les tortillés, les battus, les croisés, les emboîtés, les coupés, les jetés, les chassés, etc., etc. Et non seulement le mouvement des pieds se trouvait indiqué, mais même les inflexions de jambes qui accompagnaient le pas : les grands et petits ronds, les sauts, les cabrioles, les pirouettes et les entrechats.

Fig. 5.

On écrivait aussi l'action des bras, les mouvements du coude, du bras et du poignet. Dans le couplet des *Folies d'Espagne*, tous ces mouvements sont tracés de chaque côté du chemin des danseurs ; de plus, les notes placées au-dessous de la phrase musicale y marquent le « battu » et le « roulé » des castagnettes dont on se servait pour accompagner cette danse.

Après la retraite de la Camargo, les triomphes scéniques furent le partage du célèbre Gaëtan Vestris, élève de Dupré, qu'il avait remplacé.

La famille Vestris était originaire de Florence ; elle régna sur la danse française

MADEMOISELLE ALLARD
DANS LE BALLET « ULYSSE ET PÉLÉE »
D'après un dessin du temps.

durant près d'un siècle. Gaëtan, qu'on appelait le *beau Vestris* pour le distinguer de ses quatre frères qui suivaient la même carrière, parut en 1748 à l'Opéra, qu'il ne quitta définitivement qu'en 1800.

« Peu de danseurs ont été aussi favorisés de la nature, dit A. Baron. C'était un homme d'à peu près cinq pieds six pouces, la jambe fine, la figure noble et expressive. Il débuta en 1748, et se retira en 1781; mais, ayant eu, comme l'acteur Baron, le rare privilège de conserver jusque dans la plus extrême vieillesse toute sa vigueur et toute sa grâce, il reparut par intervalles en 1795, 1799 et 1800, et fut toujours excessivement applaudi. »

Sa danse était empreinte tout à la fois de grandeur et de grâce. Il avait de plus un port noble et majestueux. Il surpassa le grand Dupré lui-même. Son infatuation était devenue proverbiale. Il disait souvent : « Il n'y a que trois grands hommes dans le siècle : moi, Voltaire et le grand Frédéric. » On connaît à son sujet les vers de Berchoux :

> Ses yeux ne daignaient voir de son temps sur la terre
> Que trois grands hommes : lui, Frédéric et Voltaire,
> Quand il fallait entre eux déterminer son choix,
> Il se mettait toujours à la tête des trois.

La vanité du professeur Marcel, dont la vogue fut considérable sous Louis XV, était moins naïve. Ce fut un homme charmant et très original. C'est lui qui s'écria, dit-on, les yeux perdus au ciel en voyant danser une de ses élèves : « Que de choses dans un menuet! » La démarche des gens lui révélait, à son dire, leur caractère et leur humeur. On lui attribue quantité d'anecdotes. Un jour que quelqu'un lui était présenté comme Anglais : « Vous, Anglais, Monsieur! s'écrie-t-il : à ces jambes pliantes, à cette habitude de corps voûté, je ne reconnais pas l'habitant d'un pays libre! » Un danseur célèbre en Angleterre arrive à Paris et descend chez Marcel : « Je viens, lui dit-il, vous rendre un hommage que vous doivent tous les gens de notre art. Souffrez que je danse devant vous et que je profite de vos conseils. — Volontiers, » lui dit Marcel. L'Anglais exécute des pas de grande difficulté et des entrechats variés. Marcel le quitta brusquement, disant : « Monsieur, on saute à l'étranger, mais on ne danse qu'à Paris! »

0000079219

SUR LA PLACE DES HALLES

D'après la gravure de Jeaurat. (*Musée Carnavalet.*)

00073219

Le professeur Marcel devait surtout la grande vogue dont il jouissait à l'habileté avec laquelle il avait appris à se servir de ces longues robes de cour à queue traînante, dans lesquelles il était fort difficile de ne pas s'embarrasser.

« Il préservait, dit Baron, les dames d'une chute qui eût amusé l'impertinence des

L'AMOUR AU THÉATRE-FRANÇAIS
Reproduction d'une gravure d'après Watteau. (*Bibliothèque nationale.*)

marquis par un coup de talon ou par un écart de la jambe entière; mais la difficulté consistait en ce que le buste ne se déplacât pas, et que le corps restât tranquille et ne cédât point aux mouvements des pieds et de la jambe.

Marcel était un homme d'une belle figure, bien fait et qui chantait fort agréablement. Sa réputation commença en 1710 et alla toujours croissant; c'était une vraie fureur.

« Marcel, assis dans un fauteuil, au milieu d'un salon tout en glaces et magnifiquement éclairé, recevait tout ce qu'il y avait de plus grand dans les deux sexes, à la cour, à la ville et à l'étranger; les moindres révérences se payaient 6 francs, et quant à celles de présentation à la cour, quant aux Menuets dansés dans les grands bals parés, ils allaient jusqu'à 300 francs. Mais une chose curieuse, c'était de voir ce même Marcel dix ans après. Ce papillon ne pouvait plus se remuer; rongé de goutte, portant une

L'ÉCOLE DE DANSE
D'après une gravure du XVIIIe siècle. (*Bibliothèque nationale.*)

perruque à la Louis XIV, une canne à pomme d'or, et ayant deux laquais qui lui servaient de béquilles, il offrait un nouvel exemple des vicissitudes humaines. Il mourut en 1759. »

Trénis, dont la fatuité fut légendaire, lui,

> Qui disait aux beautés sur ses traces pressées :
> « Mesdames, pour me voir étiez-vous bien placées?
> Avez-vous remarqué mon mollet sémillant,
> Ma jambe libertine et mon pied agaçant? »

Trénis, devint fou. Et il est douloureux de songer à la triste fin de la plupart de ces brillantes figures. Malgré les ridicules de ces personnages, c'est aux Marcel et aux Trénis que l'on doit la perfection à laquelle arriva plus tard la danse de société.

On peut même dire que ce souci de la perfection fut exagéré, car les danses de société perdant leur caractère de joie naïve et familière, devinrent un exercice fatigant qui demandait une trop sérieuse étude. Les bals champêtres eux-mêmes se ressentirent de ce perfectionnement et perdirent leur charme. Baron déclare avoir vu à Tivoli et à

00073219

Sceaux des Contredanses qui, par la complication des notes, des pas et des figures, présentaient à l'orchestre et aux danseurs presqu'autant de difficultés que les danses théâtrales. « Non, non, s'écriait-il, ce n'est pas sous l'ombrage des hêtres ou sous le dôme des pavillons chinois, que je demande la perfection de la science; c'est sur le théâtre, ou bien encore dans ces soirées où M. Coulon, l'un des patriarches de la chorégraphie, par exemple, rassemblait tout ce que son école avait produit de plus parfait.... »

Au temps des Vestris, les trois genres de danse, le sérieux, le demi-caractère et le comique, étaient scrupuleusement observés. Le plus célèbre de tous les danseurs comiques du temps fut Lany, qui entra à l'Opéra en 1750 et ne le quitta qu'en 1769. La bouffonnerie de son jeu ne descendit jamais à la trivialité. Il fut inimitable dans les rôles de pâtre.

LA LEÇON DE DANSE
D'après le tableau de Cariot, gravé par Lebas (1745).
(*Bibliothèque nationale.*)

Auguste Vestris, fils de Gaëtan, débuta à l'Opéra le 25 août 1772 dans le ballet de *la Cinquantaine*, où il obtint le plus vif succès. Il était né en mars 1760 et, par conséquent, n'avait encore que douze ans. C'était un petit prodige. Sa mère, Mme Allard, qui était danseuse à l'Opéra, racontait que les premiers pas de son fils avaient été des pas de danse. Le père, avec sa fatuité vraiment unique, reconnaissait au petit une exécution supérieure; il le nommait le « dieu de la danse », mais se proclamait d'abord un génie créateur. En deux enjambées, le jeune Auguste descendait du fond de la scène à la rampe, et il bondissait si haut que le père lança un jour cette gasconnade si connue : « Si Auguste ne reste point en l'air et consent à revenir toucher terre, c'est pour ne point humilier ses camarades! »

En somme, les trois grands noms qui dominent l'art chorégraphique de cette période sont ceux de Vestris, de Gardel et de Dauberval; l'un était la noblesse et l'élégance même, l'autre avait surtout pour lui la vigueur; la danse de Dauberval était incomparable d'expression et de légèreté, et il semble que ce dernier ait dépassé

00073219

ses rivaux par le talent proprement dramatique qu'il déployait dans tous ses rôles :

La danse n'avait pas été négligée à la cour.

La marquise de Pompadour avait imaginé de donner dans l'intérieur du palais des représentations de comédie, d'opéra et de ballet dont les actrices et les acteurs devaient être choisis parmi les dames et les gentilshommes. Ces divertissements s'appelèrent « spectacles des petits cabinets ou des petits appartements ». Le cabinet des Médailles au palais de Versailles fut transformé en théâtre dans ce but. La marquise en était la première actrice. Les courtisans recherchaient à l'envi des rôles, et les plus jeunes dansaient dans les ballets. Le duc de la Vallière était le directeur de la troupe; l'abbé de la Garde, secrétaire de Mme de Pompadour, faisait fonction de souffleur.

C'était, à coup sûr, l'époque la plus gracieuse et la plus aimable, et la danse s'identifiait à cette société charmante qui allait vers l'abîme en habit de gala, au son des instruments joyeux.

DANSE CHAMPÊTRE

Fragment d'un tableau de Watteau. (*Musée de Berlin.*)

00073219

LE RETOUR DES VENDANGES
D'après le tableau de Delort. (*Avec autoris. de Jean Boussod, Manzi, Joyant et Cie, édit.-prop.*)

CHAPITRE VI

LES DÉBUTS DE LA DANSE MODERNE

LA GAVOTTE. — MADELEINE GUIMARD. — BALS ET BALLETS DU DIRECTOIRE, DE L'EMPIRE ET DE LA RESTAURATION. — MARIE TAGLIONI.

MADEMOISELLE GUIMARD
D'après une lithographie.

Vers la fin du siècle dernier, une brillante danseuse apparut qui, durant vingt-six années, passionna la cour et la ville. « C'est une ombre qui parcourt les bosquets de l'Élysée, disait un auteur du temps, c'est une muse gracieuse qui captive les mortels. » Elle ne se contenta pas d'enchanter les spectateurs par l'expression douce de sa danse, par la grâce voluptueuse de ses mouvements, la gracieuse cadence de ses pas. Elle éblouit ses contemporains par son faste, le luxe inouï de ses fêtes, qui rivalisèrent souvent avec celles de la cour et surprit par ses prodigalités. Elle était née à Paris en 1743. On raconte que, dès son enfance la plus tendre, elle fut merveilleusement douée. On

lui prête une infinie délicatesse de formes, une souplesse rare, une extrême distinction ; on dit aussi qu'elle était impressionnable, sensible et bonne.

Pendant qu'on construisait son hôtel, elle vit un jeune artiste, employé aux peintures des panneaux, qui paraissait fort triste; elle lui demanda la cause de son ennui et apprit que ce jeune homme se désolait de sa pauvreté qui ne lui permettait pas de continuer ses études. Elle lui fit obtenir immédiatement une pension afin qu'il pût aller à Rome.

Ce peintre était David.

MADEMOISELLE GUIMARD DANS LE BALLET DU « NAVIGATEUR »
D'après une lithographie de 1840.

Elle fut aussi la protectrice de Fragonard, qui fréquentait assidûment les petits théâtres qu'elle s'était fait construire dans sa maison de campagne de Pantin et dans son hôtel de la Chaussée-d'Antin, et qui leur a certainement emprunté quelques-unes de ses plus jolies scènes, la plupart de celles sans doute où ses personnages sont masqués : nous savons déjà que, malgré ses efforts, Noverre n'avait pas entièrement aboli l'usage du masque au théâtre.

Tous les ans, le prince de Soubise, à l'époque du jour de l'an, avait coutume de lui faire cadeau de quelques bijoux. Une année, l'hiver ayant été plus rigoureux que de coutume, elle écrivit au prince pour lui demander de lui envoyer en argent la valeur du présent qu'il avait l'intention de lui faire. M. de Soubise lui fit parvenir six mille livres. Immédiatement elle se mit à parcourir les ruelles sombres et tortueuses, à visiter les maisons obscures et les mansardes qu'habitaient les pauvres, et distribua la somme en aumônes.

« A côté de ces élans de charité, de cette pitié pour les humbles et les souffrants, dit M. Henri Bauer, elle avait un esprit d'intrigue endiablé et fut l'âme de toutes les cabales qui désolaient l'Opéra. Appuyée sur la Saint-Huberty, elle gouvernait le théâtre

à sa guise, imposait son autorité à la cour, à ses camarades, au public lui-même et ne souffrait point de rivale à ses côtés. »

Nature vibrante et fière, généreuse et passionnée, elle dépensa des richesses sans compter et donna éperdûment aussi les trésors de son cœur.

« Rien de ravissant, dit le même auteur, comme le coup d'œil de cette salle délicieuse! Les plus jolies femmes de Paris y luttaient de beauté, de grâce et de toilettes. Comme hommes, on y voyait des princes du sang, des seigneurs de la cour, des présidents au Parlement et, dans les loges plus sombres, souvent des prélats, parfois des académiciens. « C'était jour de fête, « dit Fleury, pour l'un des nôtres, quand il pouvait « s'échapper de son désert de la Comédie-Française et « se présenter sur les planches d'un théâtre si agréable- « ment meublé. » En dehors des personnalités illustres du monde, Mlle Guimard recevait surtout les gens qui fréquentaient la cour, et se plaisait à les contrarier, chaque fois qu'elle en trouvait l'occasion, en faisant coïncider ses fêtes, très courues, avec celles que donnait le roi. Elle discutait avec la reine, qui recherchait ses conseils pour le choix de ses vêtements ou de sa coiffure.

LA REINE MARIE-ANTOINETTE
DANS UN ROLE DE BALLET
D'après un dessin anonyme (1770).

MADEMOISELLE GUIMARD
D'après un dessin de 1770. (*Bibliothèque nationale.*)

La tourmente révolutionnaire qui emporta tant de choses ruina la Guimard. « Déjà, quelques années auparavant, pour se dégager de difficultés d'argent, conte M. Henri Bauer, Mlle Guimard avait dû se débarrasser de son hôtel de la Chaussée-d'Antin. Elle choisit, pour le vendre, un moyen assez original : elle le mit en loterie et fit tirer 2 500 billets au prix de 120 livres chacun. Tous les billets furent gagnés par la comtesse du Lau, qui revendit immédiatement l'hôtel 500 000 livres au banquier Perregaux. Soixante-quinze ans plus tard, M. Arsène Houssaye devait y célébrer ses fiançailles avec sa seconde femme, Mlle Jane della Torre. »

Mlle Guimard avait quitté l'Opéra en 1789 et avait épousé le danseur Despréaux.

Après avoir connu toutes les joies, toutes les splendeurs, elle devait, en ses vieux jours, se dé-

LES GRACES MODERNES
D'après une caricature anglaise de l'époque de la Révolution, par Cruikshank.

battre dans la gêne, presque la misère, et mourir dans l'abandon à l'âge de soixante-treize ans[1].

La Gavotte fut la danse préférée sous Louis XVI et durant la période du Directoire. Elle était d'ailleurs fort ancienne et remontait au XVI^e siècle. C'était, nous l'avons vu, une sorte de Branle.

1. « M. de Goncourt, dit M. Henri Bauer, nous a tracé un tableau tout à fait touchant de sa vieillesse. Elle demeurait rue Ménars, au coin de la rue de Richelieu, et recevait encore nombre de ses anciens amis et de ses camarades. La conversation portait naturellement sur le passé et sur les brillants succès qu'elle avait remportés sur cette scène de l'Opéra, qui l'intéressait toujours. On la pressa vivement, un jour, de danser avec son mari, Jean-Étienne Despréaux, quelques-uns des pas qui l'avaient rendue si célèbre. Ils s'y refusèrent longtemps, puis finalement se laissèrent séduire. Des tréteaux furent dressés dans une pièce; mais, par une coquetterie qui nous paraît tout à fait délicate, ils firent descendre un rideau qui cachait la moitié de la scène, de façon qu'on ne pût voir que leurs jambes. Ceux qui assistèrent à cette représentation furent enthousiasmés, et des ovations chaleureuses furent faites aux deux danseurs, qui étaient restés deux grands artistes. C'est en vain qu'on les pressa de recommencer cette expérience, leur promettant même qu'elle leur rapporterait un gros bénéfice; ils eurent la sagesse de ne pas la renouveler, sachant bien que les belles journées de l'hiver de la vie n'ont pas de lendemains.

« Les pieds sur sa chaufferette, elle parlait volontiers du passé, et, quand sa mémoire ramenait dans la conversation les souvenirs des ballets où elle avait dansé, elle prenait à côté d'elle, caché sous sa robe, un petit théâtre d'enfant, passait la main dans l'ouverture, et, de ses doigts maigres, décharnés, aux osselets saillants, elle indiquait avec quelques gestes rapides et justes ses pas, ses mouvements, ses attitudes et ceux de ses camarades. »

00073219

BAL MASQUÉ DONNÉ PAR LA VILLE DE PARIS POUR LA NAISSANCE DE MGR LE DAUPHIN

D'après la gravure de Moreau le jeune.

00073219

00073219

Dans *Sandrin ou Vert-Galant*, nous lisons le compte rendu d'une Gavotte où les baisers ne furent point échangés, mais où l'on se fit de petits cadeaux.

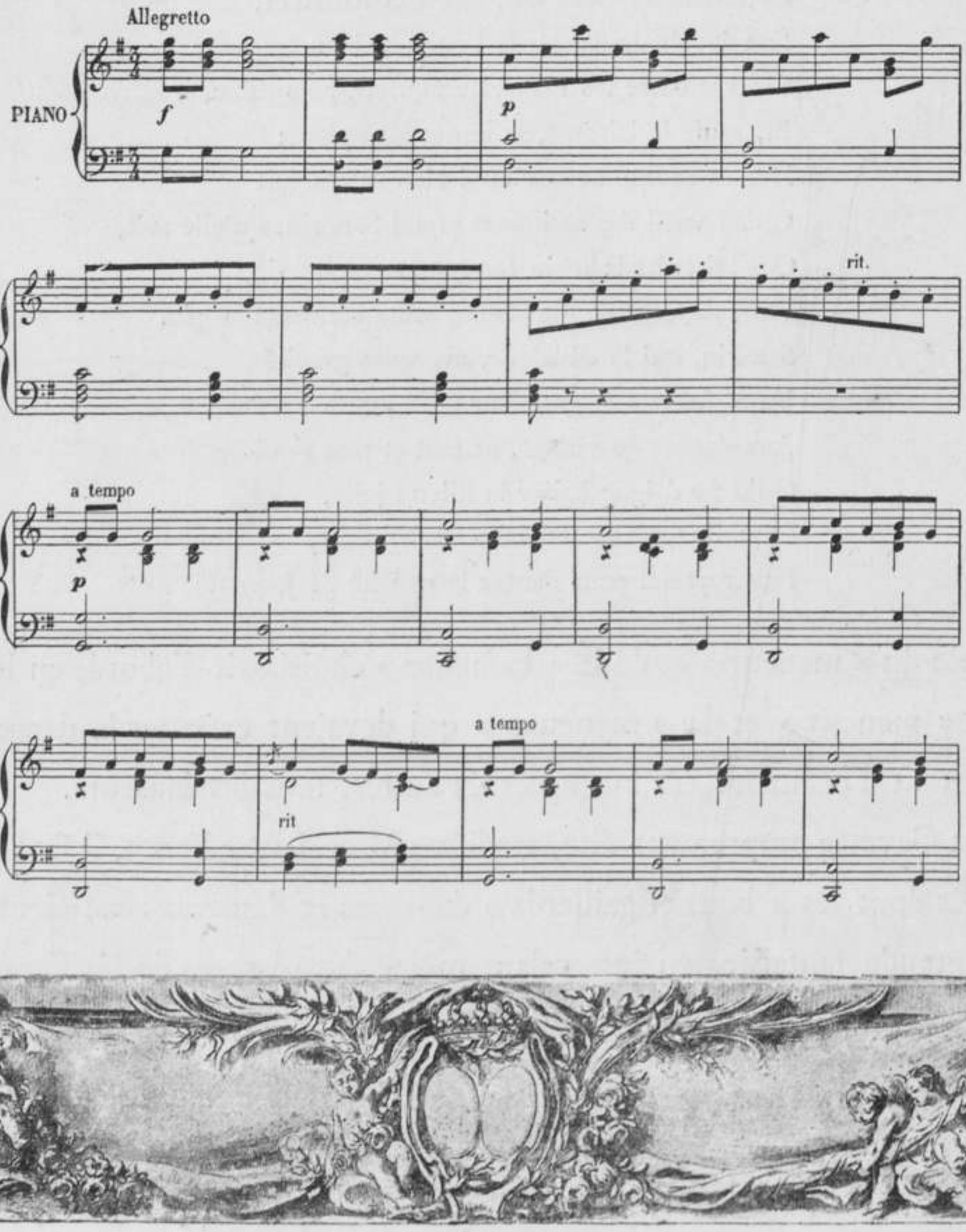
Michaud prend Marion, la tire de la dance,
Et, après avoir fait sa noble révérence,
Il la baise à la bouche et, cliquetant des dois,
Monstre qu'à bien dancer il ne craint villageois.
Or il a les deux mains au côté, puis se tourne
Et devant Marion présente sa personne;
Puis, ressautant en l'air, gambade lourdement,
Haut troussant le talon d'un sot contournement.
La fille s'enhardit et son homme regarde,
Et à tout ce qu'il fait de près elle prend garde.
S'il fait un saut en l'air, Marion saute aussi,
S'il dance de costé, elle fait tout ainsi;
Tant qu'à les voir dancer, à tout le monde il semble
Qu'ils aient recordés leurs tricotis ensemble.
Or, Michaud ayant fait, suant et halletant,
Son devoir de dancer le bouquet, bien content,
Se livre entre les mains de Marion, puis passe,
Et, seule la laissant, se remet à sa place;
Marion tourne autour et si bien se conduit
Qu'au vueil des assistants prend Sandrin, qu'elle suit,
Qui lui prête la main comme par moquerie,
Puis, dançant de plus beau, saute comme une pie.
Sandrin, qui la dédaigne, avecques gravité
Vous dance à la grandeur d'un pas non usité
Aux dances du village, et tant et tant s'oublie
Qu'il ne daigne baiser la fillette jolie,
Laquelle souriant lui laisse le bouquet,
Puis reprend pour dancer la gauche de Jaquet.

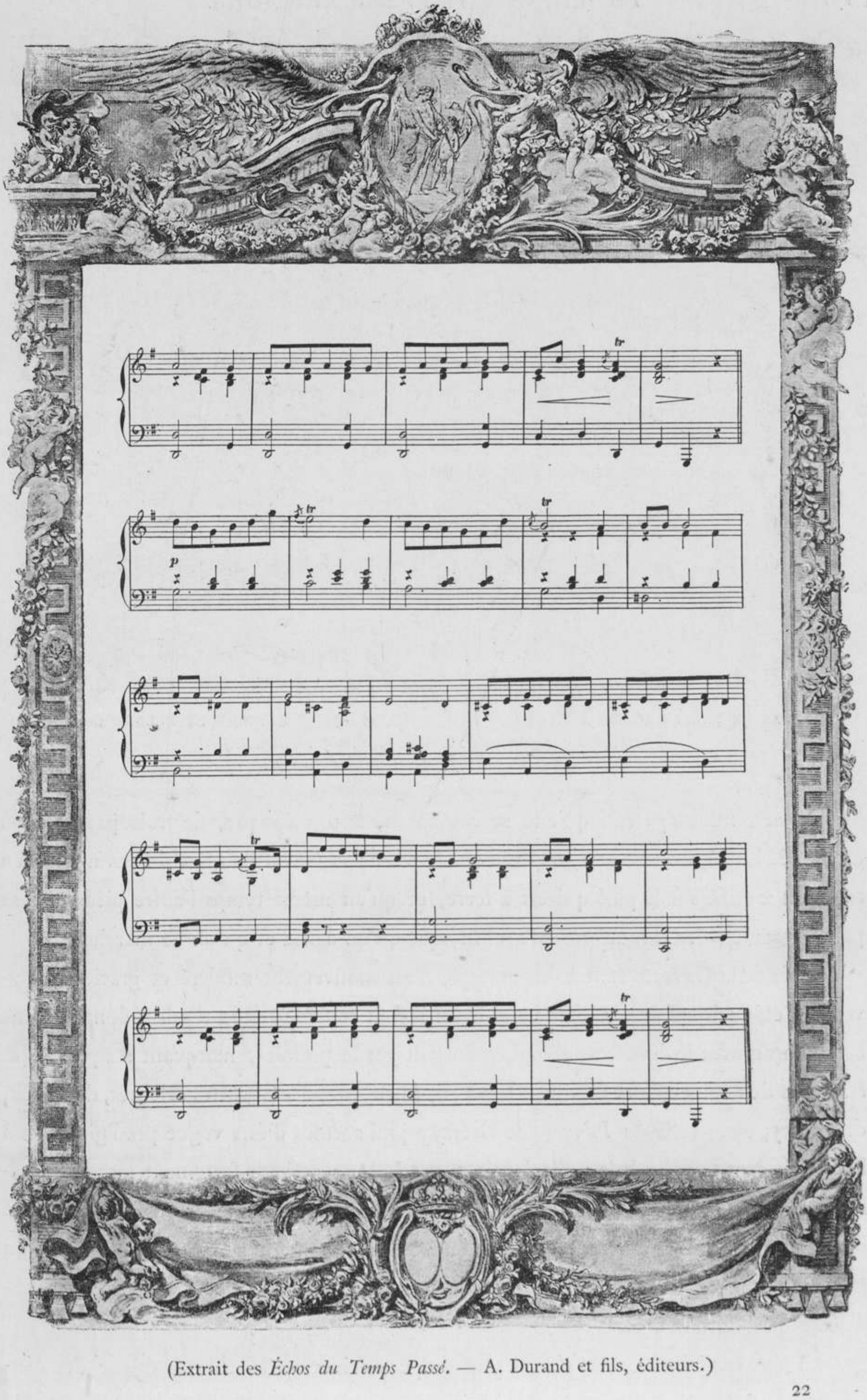
Le couple du « meneur » et de la « meneuse » choisissait d'abord, en leur donnant un baiser, le « meneur » et la « meneuse » qui devaient exécuter la danse après eux; puis il embrassait d'ordinaire, les uns après les autres, tous les danseurs.

« Par la Gavotte proprement dite, explique Mme Laure Fonta, il faut entendre les Branles coupés dont les « bons et gaillards » danseurs et danseuses variaient les *passages* avec la plus grande fantaisie, en intercalant même des passages de *Gaillarde* du rythme ternaire sur le rythme binaire de ces Branles. »

Mais cette danse vive et pétillante se modifia, comme tant d'autres qui ont subi l'influence des milieux et des temps. Au XVIII^e^ siècle, la Gavotte a des points de ressemblance avec le Menuet : elle est devenue traînante et glissée, un peu grave, passablement prétentieuse.

00073219

LE CÉLÈBRE
MENUET D'EXAUDET

(Extrait des *Échos du Temps Passé*. — A. Durand et fils, éditeurs.)

00073219

(Extrait des *Échos du Temps Passé.* — A. Durand et fils, éditeurs.)

00073219

UN PAS DE BALLET DANSÉ À L'OPÉRA PAR DAUBERVAL, MLLES GUIMARD ET ALLARD EN 1779
D'après une gravure du temps. (*Bibliothèque nationale.*)

Vestris nous apprend qu'elle se composait, à son époque, de trois pas et d'un assemblé. Littré, d'autre part, observe que le pas de la Gavotte diffère du pas naturel en ce qu'on sautille sur le pied qui est à terre, et qu'en même temps l'autre pied tend sa pointe vers le sol. Ce mouvement seul indique qu'on danse et qu'on ne marche pas.

L'air de la Gavotte était à deux temps, d'un mouvement modéré et gracieux, souvent gai et, quelquefois aussi, tendre et lent : il était coupé en deux reprises dont chacune commençait avec le deuxième temps et finissait sur le premier, marquant ses phrases et ses repos de deux en deux mesures. Il y a eu, au théâtre, des Gavottes célèbres, de Gluck, de Grétry, etc. ; celle du *Panurge* de Grétry a joui surtout d'une vogue prodigieuse ; on la dansait dans tous les bals : elle devait ce succès à un rythme fortement marqué, qualité précieuse pour les danseurs ordinaires. Cette Gavotte n'avait pas de deuxième partie, et, pour y suppléer, l'auteur avait fait redire la première à la quarte, ce qui est un procédé commode assurément, mais bien trivial, avec les répétitions incessantes et fastidieuses qu'il entraîne.

La Gavotte, dit Vestris, n'était plus guère exécutée qu'au théâtre et par des dan-

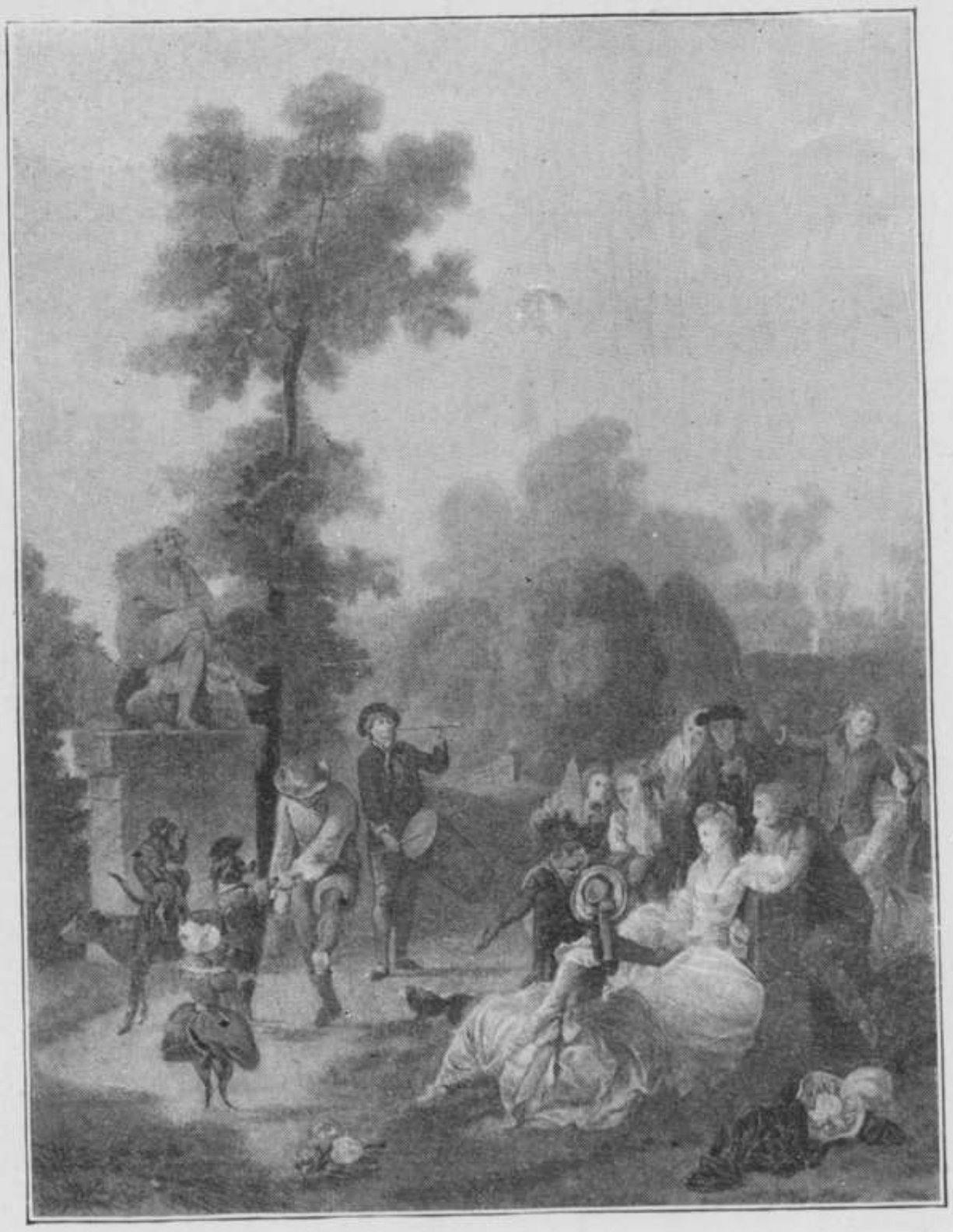
00073219

seurs de profession, quand la reine Marie-Antoinette la remit à la mode. On sait que cette gracieuse Majesté dansait parfaitement le Menuet; or elle avait pris en faveur celui que Grétry, dans son opéra de *Céphale et Procris*, avait composé et fait danser sur un air de Gavotte; l'air de Grétry manquait cependant d'agrément et d'allure, et en rendait, assure-t-on, les pas difficiles. Ce n'en est pas moins à partir de ce moment que la Gavotte reprit sa vogue et reparut dans les bals de société, avec quelques autres danses réservées aux amateurs distingués. D'ailleurs il est, à cette époque, des Gavottes de rythmes différents, tendres, légers, gracieux pour la plupart!

Fertiault, dans son *Histoire de la danse*, nous la dépeint comme il suit :

« Fille savante et agréable du Menuet, parfois gaie, mais souvent tendre et lente, dans laquelle on s'embrassait et on se tendait un bouquet. » Ceci, au dire de Vestris, s'entendrait de la Gavotte transformée.

De toute évidence, pour d'autres, cette Gavotte ressemble beaucoup au Branle naïf de l'origine. Et cette danse, qui a joui d'une grande faveur durant six cents ans, avait conservé encore sous le Directoire et au commencement du siècle les trois premiers pas du Branle, dont elle était issue.



LA DANSE AU TAMBOURIN
D'après une gravure en couleurs de Taunay.

Mais sa durée fut éphémère; la Gavotte, en dépit de sa grâce, avait le grave inconvénient d'attirer l'attention sur un nombre restreint de danseurs au préjudice des autres; au surplus, elle devint prétentieuse ou commune, ce qui la discrédita et la fit reléguer en province. Elle n'est plus qu'un souvenir étroitement lié aux Merveilleuses et au Directoire.

La vieille Gavotte avait donc eu un moment de vogue surtout après la Terreur.

00073219

Gardel, le célèbre chorégraphe de ce temps, en avait composé une nouvelle sur l'air de la Gavotte de Grétry dans *Panurge*. Elle fit fureur. Un jeune négociant bordelais, Trénis, se fit remarquer à tel point par la brillante exécution de cette danse, qu'il a laissé son nom à l'une des figures de la Contredanse.

« En 1779, raconte G. Lenôtre, les lettres du comte de Mercy nous montrent Marie-Antoinette au bal de l'Opéra. Elle y était allée une première fois avec le roi, qui

DANSE SYMBOLIQUE DES TROIS ORDRES : CLERGÉ, NOBLESSE ET TIERS-ÉTAT
D'après un dessin de Louvet. (*Bibliothèque nationale.*)

l'engagea à y retourner seule, dans le plus grand secret, accompagnée seulement d'une dame du palais.

« La reine partit donc de Versailles sans suite, et, arrivée aux barrières, monta dans une voiture de louage pour ne pas être reconnue. Malheureusement cette voiture était si vieille et si mauvaise, qu'elle cassa dans une rue à quelque distance du théâtre. La reine fut, avec la comtesse d'Hénin qui l'accompagnait, obligée de rentrer dans la première maison qui se rencontra et qui était celle d'un marchand de soieries; elle ne se démasqua pas, mais, comme il fut jugé impossible de raccommoder la voiture, on arrêta le premier fiacre qui vint à passer, et Marie-Antoinette arriva au bal en cet équipage. Elle y trouva plusieurs personnes de sa suite qui s'y étaient rendues séparément et qui ne la quittèrent

00079219

Mademoiselle Camargo

Peint par Lancret. Nouveau Palais. Berlin

00073219

Gardel, le célèbre chorégraphe de ce temps, en avait composé une nouvelle sur l'air de la Gavotte de Grétry dans *Panurge*. Elle fit fureur. Un jeune négociant bordelais, Trénis, se fit remarquer à tel point par la brillante exécution de cette danse, qu'il a laissé son nom à l'une des figures de la Contredanse.

« En 1779, raconte G. Lenôtre, les lettres du comte de Mercy nous montrent Marie-Antoinette au bal de l'Opéra. Elle y était allée une première fois avec le roi, qui

DANSE SYMBOLIQUE DES TROIS ORDRES : CLERGÉ, NOBLESSE ET TIERS-ÉTAT
D'après un dessin de Louvet. (*Bibliothèque nationale.*)

l'engagea à y retourner seule, dans le plus grand secret, accompagnée seulement d'une dame du palais.

» La reine partit donc de Versailles sans suite, et, arrivée aux barrières, monta dans une voiture de louage pour ne pas être reconnue. Malheureusement cette voiture était si vieille et si mauvaise, qu'elle cassa dans une rue à quelque distance du théâtre. La reine fut, avec la personne qui l'accompagnait, obligée de rentrer dans la première maison qui se rencontra et qui était celle d'un marchand de soieries; elle ne se démasqua pas, mais, comme il fut jugé impossible de raccommoder la voiture, on arrêta le premier fiacre qui vint à passer, et Marie-Antoinette arriva au bal en cet équipage. Elle y trouva plusieurs personnes de sa suite qui s'y étaient rendues séparément et qui ne la quittèrent

0007321

Hachette & Cie

La Danse

Mademoiselle Camargo

d'après Lancret. Nouveau Palais, Berlin

Imp. Gerny Frères Paris

00078219

plus. Les circonstances de ce petit événement ne produisirent d'autre effet à Versailles que celui de faire rire le roi et de donner matière à quelques plaisanteries sur la nécessité d'aller en fiacre.

« M. de Mercy se trompe, ajoute Lenôtre. Les nombreux ennemis qu'avait déjà l'infortunée reine ne laissèrent point passer une si belle occasion de calomnie.

« Les bals de l'Opéra, dit encore Lenôtre, étaient alors fertiles en incidents de tous genres. Deux jours après l'aventure survenue à Marie-Antoinette, un autre fait s'y passa qui devint une affaire importante. La nuit du mardi gras, le comte d'Artois tint sous le masque des propos assez lestes, paraît-il, pour offenser la duchesse de Bourbon, au point que, dans un mouvement de colère, elle releva d'un coup de son éventail la barbe de mousseline qui couvrait le visage du futur Charles X. Le prince, piqué, la sépara avec vivacité du bras de son cavalier, M. de Toncherolles, et lui froissa son masque sur la figure.

VESTRIS JUNIOR
DANS LE RÔLE DE COLAS
D'après une gravure du temps.

« LES TROIS GRACES »
D'après une gravure anglaise de l'époque de la Révolution.

« Le lendemain, M. de Bourbon provoquait en duel son cousin, auquel le roi fit faire défense de répondre. Le comte d'Artois ne voulait pas désobéir à son frère; mais la plupart des princes et des grands avaient arrêté entre eux et fait notifier au prince que, s'il ne consentait pas à donner satisfaction au duc de Bourbon, les grands du royaume s'entendraient pour lui refuser le service et les

00073219

honneurs, que son régiment même ne le reconnaîtrait plus digne de le commander.

« Les deux princes se battirent donc. M. de Crussol, capitaine des gardes, au moment de croiser les épées, pria les combattants de ménager un sang précieux pour une occasion utile à l'État. Le duel avait lieu au bois de Boulogne, et, pendant le combat, la reine et sa suite, assez inquiètes et tristes, assistaient à la Comédie-Française à la première représentation d'*Irène*. Tout à coup le parterre se lève et bat des mains. Le comte d'Artois, légèrement blessé à la main, entre tenant par le bras le duc de Bourbon. La salle entière est debout et crie bravo, et la joie populaire ne connut plus de bornes, lorsqu'on vit le frère du roi s'avancer sur le bord de sa loge et saluer galamment, de sa main blessée, Mme la duchesse de Bourbon, dissimulée dans l'ombre d'une baignoire. »

LE MENUET D'YORK
D'après une caricature de Gillray.

Nous avons vu que Auguste Vestris, fils de Gaëtan, celui « qui ne restait point en l'air pour ne pas humilier ses camarades », avait débuté à l'Opéra le 25 août 1772 dans le ballet de *la Cinquantaine* où il avait obtenu le plus vif succès. Nous le retrouvons donc sous Louis XVI et nous pourrons le suivre encore plus tard, car durant trente-six ans il est resté premier danseur de l'Opéra, retenant jusqu'à la fin les suffrages du public.

Et cette faveur il la retrouva encore à 66 ans, retraité et professeur au Conservatoire. C'était en 1826 : l'Opéra donnait *Paul et Virginie* en représentation à bénéfice. Vestris tint le rôle du nègre Domingo et fut fort acclamé.

« Il mourut en 1842, âgé par conséquent de 82 ans. Ces exemples de longévité sont fréquents parmi les danseurs, dit M. Bauer. Vestris I^er^ avait atteint 79 ans, la Guimard ne devait mourir qu'à 73 ans et la Camargo à 60. Dauberval, Despréaux et Noverre vécurent également très vieux. »

« Le 11 juin 1778, raconte M. Pierre Veber, Mlle Guimard et Vestris le jeune dansaient, avec Dauberval et Mlle Agelin, un ballet nouveau : *les Petits riens*. Le succès

00073219

fut considérable. Le seul auteur nommé fut Noverre, le célèbre chorégraphe. Celui-ci avait trouvé dans son imagination trois scènes, les trois *petits riens* qui, en effet, constituaient son ballet. La première scène représentait l'Amour pris au filet et mis en cage; la seconde, un jeu de colin-maillard. Dans la troisième, celle qui devait emporter le succès, on voyait l'Amour conduisant deux bergères devant une autre déguisée en berger, et celle-ci découvrait son sein pour désabuser les deux infortunées. *Bis!* cria-t-on dans la salle. Mlle Guimard, Vestris le jeune, Noverre furent applaudis. Mais il n'y eut pas un bravo pour le musicien, et ce musicien n'était autre que le divin Mozart.

LA VALSE EN 1796
Extraite d'un recueil de caricatures intitulé le *Bon genre*.

« Mozart végétait alors à Paris, dans l'obscurité et la détresse, lui qui, quinze ans auparavant, avait été accueilli dans cette même ville comme un enfant prodige doublé d'un merveilleux compositeur. Le succès de ces *Petits riens* ne fut pas sans doute une meilleure aubaine, puisque, peu de jours après cette représentation, nous le voyons quitter Paris pour aller chercher ailleurs un emploi d'organiste qui lui donnât le pain assuré! »

Au commencement du règne de Louis XVI, Mme Allard partageait encore les succès du grand maître Dauberval, en dansant le *pas de six* avec lui.

LA VALSE EN 1796
Caricature extraite du *Bon genre*.

Mademoiselle Allard fut aussi charmante que la Camargo, mais elle ajouta à la grâce de sa devancière la vivacité et la fougue en même temps qu'une souplesse extrême. C'était tantôt, disait-on, Sylvia timide et craintive, tantôt la terrible Médée; c'était ici la grâce aérienne de la déesse des fleurs; là, le charme voluptueux d'une sultane.

Dorat, dans son poème sur la danse, s'écriait :

Que n'ai-je le génie et le pinceau d'Apelle!
Allard, à mes esprits ce tableau me rappelle :
Jamais nymphe des bois n'eut tant d'agilité;
Toujours l'essaim du ris voltige à tes côtés.
Que tu mélanges bien, ô belle enchanteresse,
La force avec la grâce et l'aisance et l'adresse!

00073219

LA DANSE POPULAIRE
D'après une caricature de Gillray.

Au moment où Dauberval succédait à Vestris, le fameux *Dieu de la Danse*, et dansait à l'Opéra avec Mme Allard le divertissement de *Sylvie*, le théâtre de la Porte-Saint-Martin était déjà en concurrence avec l'Académie de danse. De grands ballets s'y étaient montés avec une mise en scène luxueuse, on y applaudissait *le Déserteur*, *la Fille mal gardée*, *les Jeux d'Églée*, *Jenny* et diverses compositions de Dauberval qui toutes obtenaient le plus éclatant succès.

Vers ce même temps, les frères Gardel composaient des chefs-d'œuvre de danse théâtrale. Nous avons parlé de l'aîné, Maximilien, qui, né à Munich, mourut d'accident en 1787, après avoir été premier danseur et maître de ballet et s'être distingué comme violoniste, harpiste et violoncelliste. Son frère Pierre lui succéda dans ses fonctions et composa nombre de ballets qui ont tenu longtemps le répertoire : *Télémaque*, *Psyché*, *le Jugement de Pâris*, *la Dansomanie*, *Alexandre chez Apelle*, *Paul et Virginie*, *l'Oracle*, *le Déserteur*, *le Coq du village*, *le Retour de Zéphyre*, *Austerlitz*, etc., etc.

Le ballet-pantomime en trois actes de *Psyché* fut représenté pour la première fois le 14 décembre 1790 sous la Constituante au théâtre des Arts et passa beaucoup plus tard sur la scène de l'Académie de danse. Il eut 912 représentations !

La Dansomanie, célèbre folie-pantomime, en deux actes, fut représentée le 20 prairial an VIII

LA VALSE AU MOUCHOIR
D'après une caricature de Gillray.

00073219

de la République. Ce ne fut pas, dit-on, la meilleure œuvre du répertoire de Dauberval, et il est possible que les troubles de l'époque qu'on venait de traverser aient porté quelque atteinte à ses brillantes qualités. Aussi l'auteur, dans une sorte d'exposé au public, écrivait-il :

« Depuis le 5 mars 1793, je suis resté dans une apparente oisiveté; je m'en suis mille fois désespéré, mes amis s'en sont plaints, d'autres m'ont dénoncé comme coupable de stérilité; j'ai opposé à mon désespoir ma raison; aux plaintes de mes amis, les

UN PAS DE BALLET
D'après une caricature de Gillray.

motifs de cette oisiveté, et j'ai laissé parler et écrire les autres. Mais enfin, arrivé au moment de soumettre une de mes nouvelles productions aux lumières du public, je lui dois toute la vérité. Je profite donc de cette circonstance que me voilà affiché pour dire : Est-ce un ballet que je vais faire? je réponds : non, c'est une plaisanterie, une véritable bleuette, un rien, sans autre prétention que celle d'offrir, sous le masque de la gaieté, les grâces et les divins talents que le public chérit à tant de titres; etc. »

« Pour tous ceux qui connaissent la Révolution, dit M. Desrat, il est facile de lire à mots couverts entre les lignes et de voir que Gardel a écrit son ballet de *la Dansomanie* sous l'empire de la tristesse et avec la préoccupation constante de ne point rappeler ses premiers ballets. »

Et le même écrivain ajoute : « *La Dansomanie* n'en eut pas moins un grand succès dès sa première représentation; ce succès ne se démentit point par la suite, cette pièce fut même représentée longtemps après.

« Le sujet en était folâtre et destiné à plaire aux goûts plus difficiles de l'époque. Dans le divertissement du premier acte, des gros paysans, des villageois et des fermiers savoyards occupaient la scène; des paysans costumés en Turcs étaient les héros du

UNE RONDE DANS LE JARDIN DES TUILERIES (1808)
D'après le dessin de Norblin. (*Musée Carnavalet.*)

second acte; puis entraient des Basques et des Chinois. Les premiers danseurs, Milon, Beaupré, Vestris et Mme Gardel, y dansèrent, ainsi que Mlle Chameron dans les seconds emplois.

« Dans ce ballet, la valse fut dansée à l'Opéra pour la première fois. »

Le ballet théâtral avait perdu sous la Révolution sa vieille splendeur; il ne s'associa aux fêtes de la République que sous la forme du ballet ambulatoire, depuis des siècles oublié, et nous devons reconnaître que ces ballets reprirent une certaine solennité.

Comme on le sait, on s'est inspiré beaucoup à cette époque des souvenirs de l'antiquité. Aussi ne doit-on pas être surpris de voir les librettistes et les chorégraphes en traduire dans leurs ballets les costumes grecs et romains et faire évoluer danseurs et danseuses au milieu de paysages antiques.

COSTUME DE BAL VERS 1800
D'après une gravure de l'époque.

Les acteurs de l'Opéra figurèrent au premier rang dans ces ballets ambulatoires, en costume antique, accompagnés des chœurs du Conservatoire qu'on désignait sous le nom d' « Institut de musique ». Ils chantaient des hymnes patriotiques et des cantates.

Gardel avait composé le ballet de *Guillaume Tell*, que le Comité de salut public avait accueilli avec enthousiasme.

Les cinquante mille francs nécessaires à sa mise en scène furent votés par acclamation, mais par deux fois ils disparurent de la caisse sans que personne osât en chercher la cause. Un silence prudent se fit sur cette affaire, et on ne parut même pas s'occuper de rechercher l'auteur de ces détournements; l'auteur lui-même s'empressa de reprendre son ballet sans protester.

COSTUME DE BAL VERS 1800
D'après une gravure de l'époque.

Gardel eut l'idée de faire de *la Marseillaise* une sorte de représentation spéciale à l'Opéra. Les trompettes préludaient; à leur appel, une foule composée de guerriers, de femmes et d'enfants accouraient. On se préparait au combat par des danses, et des sortes de tableaux vivants se formaient après chaque couplet.

La dernière strophe était chantée comme une prière, à demi-voix. Acteurs et spectateurs étaient à genoux devant la Liberté que représentait Mlle Maillard. Après un religieux silence, les trompettes tout à coup appelaient les vaillants défenseurs, on entendait le tocsin, des tambours battaient la générale, le canon tonnait, les acteurs se levaient, brandissaient des armes et la foule envahissait la scène, armée de haches et de piques; et tous, avec frénésie, entonnaient le refrain.

00073219

LA CARMAGNOLE
D'après une gravure de 1793. (*Bibliothèque nationale.*)

La fête de l'*Être suprême*, décrétée par la Convention nationale, dessinée par David et conduite par Robespierre, fut le plus important des ballets ambulatoires de ce temps-là. Ce fut une fête d'un caractère antique et d'une allure qui, avec quelque chose de déclamatoire, ne manquait pas de grandeur.

A Paris, le matin du 20 prairial an II, toutes les portes et toutes les fenêtres étaient enguirlandées de fleurs et de rameaux de chêne. Les habitants, joyeux, appelés par le tambour, se rendaient à leurs sections; les femmes et les jeunes filles étaient vêtues de blanc, couronnées de pampres et portaient des roses à la main. Les sections arrivèrent en bon ordre au *Jardin national* où s'élevait, au milieu d'un bassin, une statue colossale représentant la Sagesse, qui d'une main montrait le ciel et tenait de l'autre une couronne d'étoiles. On chantait et l'on dansait sous les arbres séculaires, et c'était le charme des idylles, un rayon de joyeuse lumière traversant les sombres jours. Bientôt les membres de la Convention prirent place sur une estrade, et des chœurs de musique entonnèrent un hymne à l'*Être suprême*. Le président prononça un discours et, quittant ensuite l'estrade, mit le feu à l'aide d'une torche à une figure représentant l'Athéisme.

Les membres de la Convention, dont chacun portait à la main un bouquet d'épis, de fleurs ou de fruits, se rendirent ensuite au *Champ de la réunion* entre deux rangs parallèles formés par le

LA FOLIE DU JOUR. — LES DÉBUTS DE LA VALSE
par Carle Vernet. (*Bibliothèque nationale.*)

00073219

L'Archiduchesse Marie-Antoinette
dans le ballet dansé à Vienne le 23 Janvier 1768

LA CARMAGNOLE
D'après une gravure de 1793. (*Bibliothèque nationale.*)

La fête de l'*Être suprême*, décrétée par la Convention nationale, dessinée par David et conduite par Robespierre, fut le plus important des ballets ambulatoires de ce temps-là. Ce fut une fête d'un caractère antique et d'une allure qui, avec quelque chose de déclamatoire, ne manquait pas de grandeur.

A Paris, le matin du 20 prairial an II, toutes les portes et toutes les fenêtres étaient enguirlandées de fleurs et de rameaux de chêne. Les habitants, joyeux, appelés par le tambour, se rendaient à leurs sections; les femmes et les jeunes filles étaient vêtues de blanc, couronnées de pampres et portaient des roses à la main. Les sections arrivèrent en bon ordre au *Jardin national* où s'élevait, au milieu d'un bassin, une statue colossale représentant la Sagesse, qui d'une main montrait le ciel et tenait de l'autre une couronne d'étoiles. On chantait et l'on dansait sous les arbres séculaires, et c'était le charme des idylles, un rayon de joyeuse lumière traversant les sombres jours. Bientôt les membres de la Convention prirent place sur une estrade, et des chœurs de musique entonnèrent un hymne à l'*Être suprême*. Le président prononça un discours et, quittant ensuite l'estrade, mit le feu à l'aide d'une torche à une figure représentant l'Athéisme.

Les membres de la Convention, dont chacun portait à la main un bouquet d'épis, de fleurs ou de fruits, se rendirent ensuite au *Champ de la réunion* entre deux rangs parallèles formés par le

LA FOLIE DU JOUR. — LES DÉBUTS DE LA VALSE
par Carle Vernet. (*Bibliothèque nationale.*)

00073219

Hachette & Cie

La Danse

L'Archiduchesse Marie-Antoinette

dans le ballet dansé à Vienne le 23 Janvier 1765

Imp. Wittmann, Paris

00073219

00073219

peuple qui les accompagnait, les hommes d'un côté et les femmes de l'autre. Ils entouraient un char, traîné par des taureaux aux cornes dorées, sur lequel se dressait la statue de la Liberté, assise à l'ombre d'un arbre et entourée de gerbes de blé et d'instruments de labour. Sur des gradins s'étalaient les attributs des métiers : la presse d'imprimerie, le marteau, l'enclume, etc.[1], et un trophée d'instruments de musique indiquait qu'un art charmant n'était pas oublié.

Des groupes symboliques marchaient aux côtés des représentants, c'étaient l'*Enfance*,

LA TRENIS. — L'UNE DES FIGURES DE LA CONTREDANSE EN 1797
D'après une gravure extraite du *Bon genre*.

parée de violettes, l'*Adolescence* couronnée de myrte, la *Virilité* le front ceint de feuilles de chêne, et la *Vieillesse* dont les cheveux blancs s'entremêlaient de pampre et d'olivier.

Durant la marche, la statue de la Liberté fut couverte d'offrandes et de fleurs.

Au *Champ de la réunion*, une montagne dont la cime portait l'arbre de la liberté figurait l'autel de la patrie.

« Ames pures, cœurs vertueux, s'écrie l'auteur du compte rendu de la fête, c'est ici

1. « Vous qui vivez dans le luxe et la mollesse, disait une gazette du temps, vous dont l'existence n'est qu'un pénible sommeil, peut-être oserez-vous jeter un regard de mépris sur ces utiles instruments. Ah ! fuyez, fuyez loin de nous ! Vos âmes corrompues ne sauraient goûter les jouissances simples de la nature ! »

LA SAUTEUSE
Pas qui terminait la Valse à la fin du siècle dernier
D'après une gravure du temps. (*Bibl. nat.*)

que vous attend une scène ravissante, c'est ici que la liberté vous a ménagé ses plus douces jouissances. »

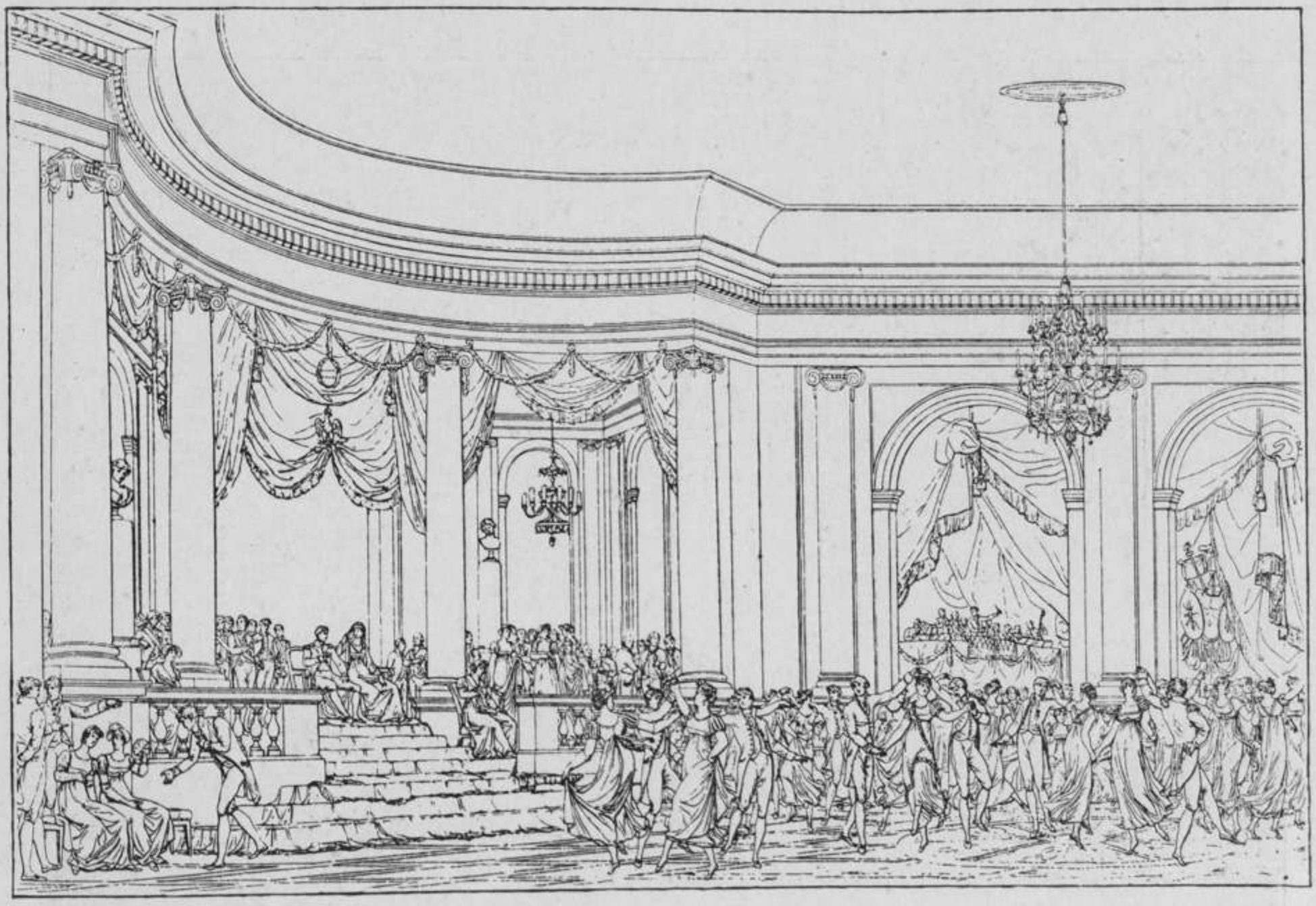
« Une montagne immense, dit Castil-Blaze, devient l'autel de la patrie; sur sa cime s'élève l'arbre de la liberté : les représentans s'élancent sous ses rameaux protecteurs; les pères avec leurs fils se groupent sur la partie de la montagne qui leur est désignée; les mères avec leurs filles se rangent de l'autre côté; leur fécondité et les vertus de leurs époux sont les seuls titres qui les y ont conduites. Un silence profond règne de toute part; les accords touchans d'une musique harmonieuse se font entendre : les pères, accompagnés de leurs fils, chantent une première strophe; ils jurent ensemble de ne plus poser les armes qu'après avoir anéanti les ennemis de la République : tout le peuple répète la finale. Les filles avec leurs mères, les yeux fixés vers la voûte céleste, chantent une seconde strophe : celles-ci promettent de n'épouser jamais que des hommes qui auront servi la patrie : les mères s'enorgueillissent de leurs fils.... Nos enfans, disent-elles, après avoir purgé la terre des tyrans coalisés contre nous, reviendront s'acquitter d'un devoir cher à leur cœur; ils fermeront la paupière de ceux dont ils ont reçu le jour. Le peuple répète les expressions de ces sentimens sublimes inspirés par l'amour sacré des vertus.

« Une troisième et dernière strophe est chantée par le peuple entier. Tout s'émeut, tout s'agite sur la montagne : hommes, femmes, filles, vieillards, enfans, tous font retentir l'air de leurs accens. Ici les mères pressent les enfans qu'elles allaitent; là, saisissant les plus jeunes de leurs enfans mâles, ceux qui n'ont point assez de force pour accompagner leurs pères, et les soulevant dans leurs bras, elles les présentent en hommage à l'auteur de la nature; les jeunes filles jettent vers le ciel les fleurs qu'elles ont apportées, seule propriété dans un âge aussi tendre. Au même instant, et simul-

LA SAUTEUSE
D'après une gravure extraite du *Bon genre*.

00073219

tanément, les fils, brûlant d'une ardeur guerrière, tirent leurs épées, les déposent dans les mains de leurs vieux pères; ils jurent de les rendre partout victorieuses; ils jurent de faire triompher l'égalité et la liberté contre l'oppression des tyrans. Partageant l'enthousiasme de leurs fils, les vieillards ravis les embrassent, et répandent sur eux leur bénédiction paternelle. Une décharge formidable d'artillerie, interprète de la vengeance nationale, enflamme le courage de nos républicains; elle leur annonce que le jour de la



UN BAL A LA COUR DE NAPOLÉON I^er^
D'après la gravure de B. Zix. (*Bibliothèque nationale.*)

gloire est arrivé. Un chant mâle et guerrier, avant-coureur de la victoire, répond au bruit du canon. Tous les Français confondent leurs sentimens dans un embrassement fraternel; ils n'ont plus qu'une voix, dont le cri général *Vive la République!* monte vers la Divinité.

« Le 20 prairial de l'an II doit être noté en lettres indélébiles dans les fastes de notre histoire. Le nom de l'Être suprême retentissant au même jour, à la même heure, d'un bout de la France à l'autre! Vingt-cinq millions d'hommes assemblés à la fois sous la voûte du ciel, adressant à l'Éternel des hymnes, des chants d'allégresse! »

Quant à la danse proprement dite, on pourrait croire que les événements de la Révolution lui portèrent un coup mortel : la vérité est qu'au lendemain de la Terreur,

00073219

« vingt-trois théâtres et dix-huit cents bals étaient ouverts tous les jours » à Paris, si l'on en croit l'auteur de *Paris pendant la Révolution*.

« Relisez, dit M. Henry Fourment, le tableau de Mercier, *les Bals à la victime*. Les femmes ont copié leurs costumes sur ceux d'Aspasie. Les bras nus, le sein découvert, les pieds 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.

« Il y a longtemps que la chemise est bannie et remplacée par un corset en tricot

UN BAL DE SOCIÉTÉ SOUS LE PREMIER EMPIRE
D'après une gravure en couleurs de Bosio. (*Bibliothèque nationale.*)

de soie couleur de chair, qui colle sur la taille.... Voilà ce que l'on appelle être vêtue à la sauvage. »

« Croira-t-on, dans la postérité, raconte Mercier, que des personnes dont les parents étaient morts sur l'échafaud avaient institué non des jours d'affliction solennelle et commune où, rassemblées en habits de deuil, elles auraient témoigné leur douleur sur des pertes aussi cruelles, aussi récentes, mais bien des jours de danse où il s'agissait de valser, de boire et de manger à cœur-joie! Pour être admis au festin et à la danse, il fallait exhiber un certificat comme quoi l'on avait perdu un père, une mère, un mari, une femme, un frère ou une sœur sous le fer de la guillotine. La mort des collatéraux ne donnait pas le droit d'assister à une pareille fête.

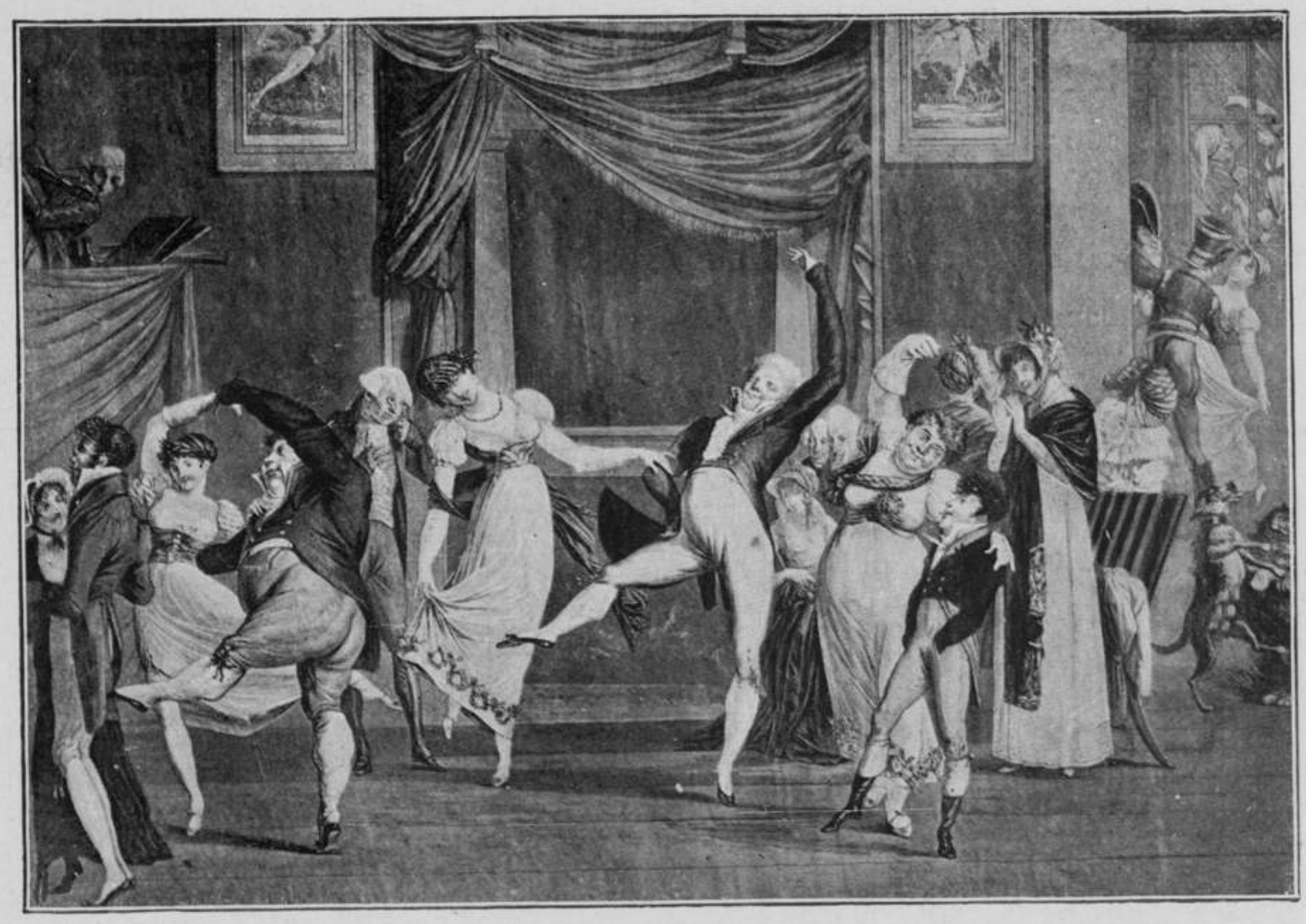
0007219

UN DIVERTISSEMENT IMPROVISÉ SUR UNE PLACE PUBLIQUE

Par Carle Vernet, d'après une estampe en couleurs de l'époque du premier Empire. (*Bibliothèque nationale.*)

00073219

00073219



LA MANIE DE LA DANSE
D'après une gravure de Debucourt. (*Bibliothèque nationale.*)

« D'ailleurs on danse partout. On danse aux Carmes où l'on égorgeait; on danse au noviciat des Jésuites; on danse au couvent des Carmélites du Marais; on danse au séminaire Saint-Sulpice; on danse aux Filles de Sainte-Marie; on danse dans trois églises ruinées de ma section et sur le pavé de toutes les tombes que l'on n'a point encore enlevées.

« On danse dans chaque guinguette des boulevards, aux Champs-Élysées, le long des ports. On danse chez Ruggieri, chez Lucquet, chez Mauduit, chez Wenzel, chez Montausier. Il est des bals pour tous les états. Danser est peut-être une façon d'oublier. »

Sous le Consulat, nous ne relevons au théâtre qu'un ballet, en un acte, *Lucas et Laurette*, donné à l'Opéra le 3 juin 1803, dansé par Goyon, Vestris et Mme Gardel. C'était l'œuvre du compositeur Milon, qui devint maître de ballet de 1813 à 1815, et auquel, outre *Lucas et Laurette*, on doit *le Retour d'Ulysse*, *les Sauvages de la mer du Sud*, *Pygmalion*, *Héro et Léandre*, *les Noces de Gamache*, *Clary*, *les Fiancés de Caserte*, *l'Échange des roses*, *la Promesse de mariage*, *Nina*, *l'Épreuve villageoise* et *le Carnaval de Venise*.

Sous l'Empire, il est certain que la danse ne brilla point d'un très vif éclat, on le conçoit aisément. Cependant M. Nuitter, le savant bibliothécaire de l'Opéra, nous fait, au sujet des danses de ce temps, de curieuses révélations.

00073219

« Maintenant, dit-il, que le rôle des danseurs se borne le plus souvent à soutenir ou à enlever la danseuse, il peut paraître surprenant que, dans la danse, les hommes aient eu autrefois autant et parfois plus de succès que les femmes. Cela est arrivé pourtant, non seulement sous l'ancien régime, du temps des Vestris, mais à une époque de gloire militaire où, certes, les mœurs n'étaient pas efféminées. C'était au commencement de l'Empire. Le danseur Duport brillait alors; ses appointements étaient égaux à ceux des premiers chanteurs; pour tenir son rang, il avait 6000 francs de loyer; sa table lui en coûtait autant, son cabriolet 2900. Quand il dansait, on faisait augmenter la garde ordi-

LA VEILLE DE LA BATAILLE
D'après une lithographie de Raffet. (*Bibliothèque nationale.*)

naire de cinq hommes de cavalerie. On coulait son buste en bronze, et, ne se contentant pas d'interpréter les œuvres des autres, il prétendait composer des ballets. Il semble que ce ne soit pas là une affaire d'État et qu'il n'y eût qu'à voir si ses ballets valaient ceux de ses confrères. Mais il n'en était pas ainsi, et de Lyon, le 20 germinal an XII, Napoléon prend la peine d'écrire à Cambacérès qu'il lui paraît inconcevable de laisser faire des ballets à Duport. « Ce jeune homme n'a pas encore un an de vogue. Quand on réussit « d'une manière aussi éminente dans un genre, c'est un peu précipité que de vouloir « enlever ceux des gens qui ont blanchi dans ce travail. » Lorsque le souverain, au milieu des soins du gouvernement, est si bien au courant des succès d'un danseur et a le temps de s'occuper si sérieusement d'une question de chorégraphie, il n'y a qu'à s'incliner une fois de plus devant l'empire tout-puissant de la mode. »

Bonaparte, du reste, paraît avoir fait cas de tout temps de l'art de la danse. Dans une note du général en chef de l'expédition d'Égypte, à la suite de l'énumération des objets de toute sorte qu'il réclame pour le corps expéditionnaire, canons, fusils, vivres, etc., on trouve cette mention : « Une troupe de ballerines[1]. »

UNE LEÇON DE DANSE SOUS LE PREMIER EMPIRE
D'après le tableau d'Émile Adam.

A l'occasion du mariage de l'empereur et de l'archiduchesse Marie-Louise d'Autriche, un bal eut lieu à Vienne, dans les salons de la redoute impériale. Les invités, au nombre de six mille, y entrèrent en domino et sous un déguisement décent, avec ou sans masque; on pouvait paraître en frac élégant, ou bien en habit hongrois sans éperons. On avait fait construire dans une salle un temple magnifique; au milieu, on voyait un génie appuyant la main gauche sur les armes de France et d'Autriche, et les couronnant de lauriers. Deux autres génies sur le fronton tenaient des écussons surmontés de couronnes impériales avec les chiffres de Napoléon et de Louise. L'empereur, l'impératrice, l'archiduchesse Marie-Louise, la famille impériale et l'ambassadeur français parurent dès le commencement du bal.

Parmi les ballets de l'Empire, nous signalerons *les Filets de Vulcain*, de Blache, représenté à l'Opéra le 27 juin 1806. Ce ballet, qui avait été déjà donné à Lyon, où Blache était maître de danse, eut à Paris un très grand succès.

1. Fait rapporté par le journal *l'Illustration*, dans son numéro de décembre 1894.

00073219

La Laitière polonaise, du même auteur, excita le plus vif enthousiasme. On y remarqua surtout une danse de patineurs, dont le souvenir a bien pu inspirer plus tard le ballet du troisième acte du *Prophète*[1].

Le Retour d'Ulysse, de Milan, dont nous avons déjà parlé, fut joué pour la première fois le 27 février 1807. Mlle Chevigny, dans le rôle d'Euryclée, y obtint un vif succès. Mais cette représentation fut troublée par un triste accident : Mlle Aubry tomba d'un

LE DANSEUR MALADROIT
D'après une caricature de Gillray.

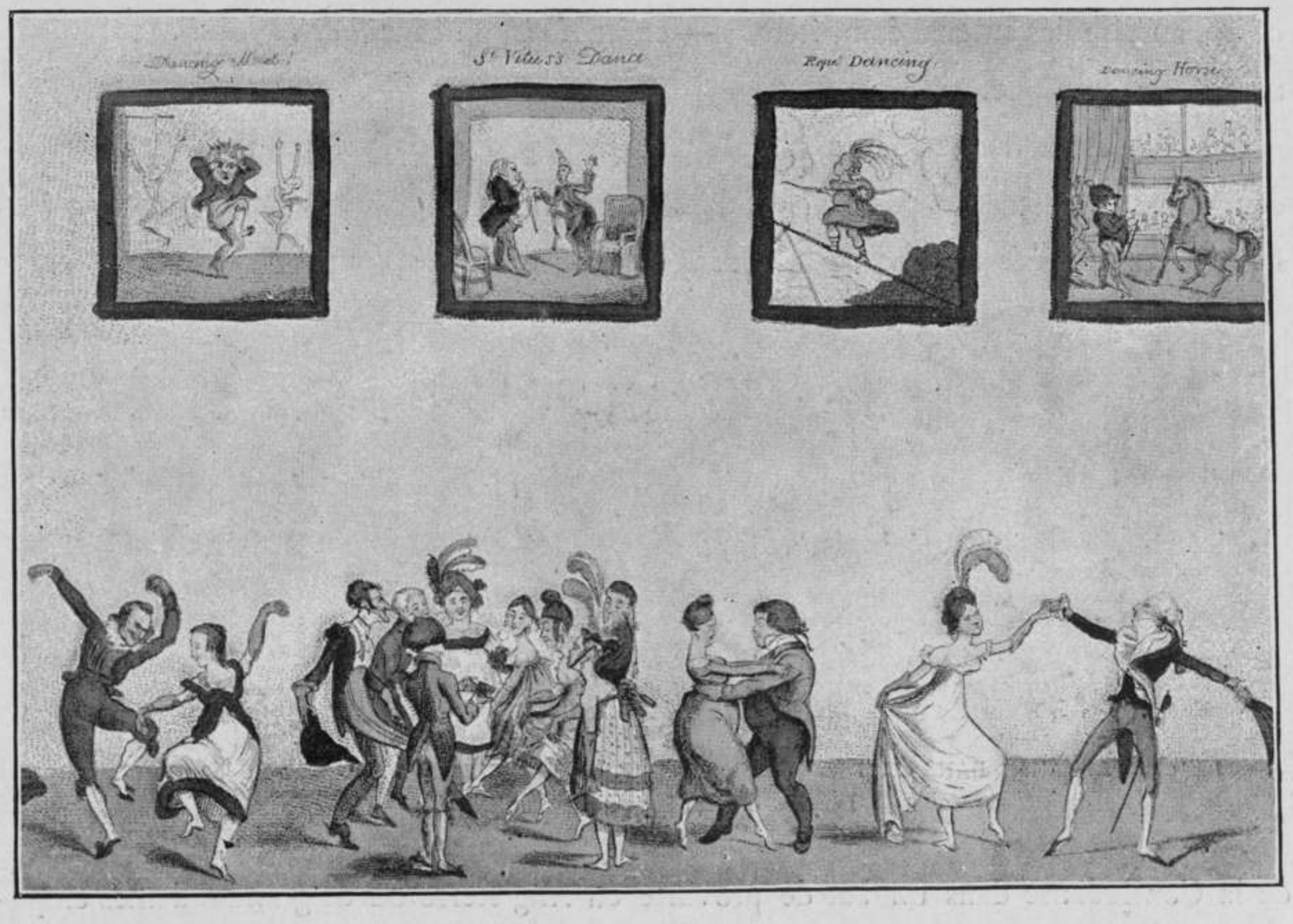
nuage sur lequel elle trônait, et se brisa un bras ; elle ne se remit jamais de sa blessure et ne reparut plus sur la scène.

Quant à Mlle Chevigny, on peut encore signaler l'éclatant succès qu'elle remporta dans le rôle d'Octavie du ballet d'*Antoine et Cléopâtre*. La musique de ce ballet, qui fut représenté pour la première fois le 8 mars 1808, était de Kreutzer.

1. Blache composa encore *le Retour d'Apollon*, *les Amours de Mars et de Vénus*, *Diane et Endymion*, *le Triomphe de l'hymen*, *l'Amitié cède à l'Amour*, *l'Amour et les Vendangeurs*, *Zéphyre et Flore* et *la Chaste Suzanne*.

Un de ses fils, Isidore-Auguste, composa pour le célèbre danseur Mazurier les ballets de *Polichinelle* et de *Joco*, représentés à la Porte-Saint-Martin. Le rôle de singe du ballet de *Joco* fut repris dans la suite par le danseur Paul avec une telle agilité, qu'il fut surnommé *Paul l'aérien*, tant il sautait légèrement d'arbre en arbre.

Un second fils de Blache fut également maître de ballets à la Porte-Saint-Martin durant trois années ; il se rendit ensuite à Saint-Pétersbourg où il donna avec succès *Don Juan*, *Gustave Vasa*, *les Grecs*, *Malakavel* et *Amadis des Gaules*.



LA BELLE ASSEMBLÉE
D'après une caricature de Cruikshank.

Desdetot, de l'Académie royale, maître de ballet de la cour de Russie, composa le ballet anacréontique de *Zéphyre et Flore*, qui fut représenté à Saint-Pétersbourg et à Paris en 1815. Les deux actes de ce ballet comportaient une grande figuration de danseuses surtout. Beaupré tenait le rôle de Pan, et Albert celui de Zéphyre. Le livret était vivant, la mise en scène très soignée : le succès du ballet fut considérable.

Blasis, dont les ballets semblent terminer le siècle des *grands ballets d'action*, fut premier danseur du théâtre du roi d'Angleterre, et sa réputation de maître de ballet égala celle de Dauberval et de Gardel.

Outre un excellent ouvrage sur la danse, il a composé plusieurs ballets, parmi lesquels il en est six qu'on doit surtout citer :

Achille à Scyros, qui porte le même titre qu'un ballet de Gardel, mais qui en diffère absolument par l'intrigue; — *Mokanna*, dont le sujet est oriental : c'est un ballet en quatre actes, tiré du poème anglais de Thomas Moore, *le Prophète voilé*; l'action se déroule en Perse en l'an 163 de l'hégire; — *Vivaldi*, grand ballet en deux actes, nous reporte à Venise, vers le milieu du XVI[e] siècle; — *Les Aventures nocturnes* sont un ballet comique, qui contraste avec les autres productions de Blasis, et qui obtint un grand succès d'hilarité; — dans *Zara*, le caractère romantique domine : c'est une œuvre de premier

ordre, au dire des auteurs compétents; — enfin *Alcide* ou *l'Essai de la Jeunesse* se rattache au genre allégorique.

Dans les salons, la danse n'avait plus la vogue que l'on pourrait supposer en considérant les estampes postérieures dans lesquelles les Anglais exercèrent leur humour. La plupart se préoccupaient de la danse. Newton avait beaucoup diverti avec sa charge

LA CONTREDANSE DANS UN BAL DE PROVINCE EN ANGLETERRE A LA FIN DU XVIII[e] SIÈCLE
D'après une caricature de R. Newton.

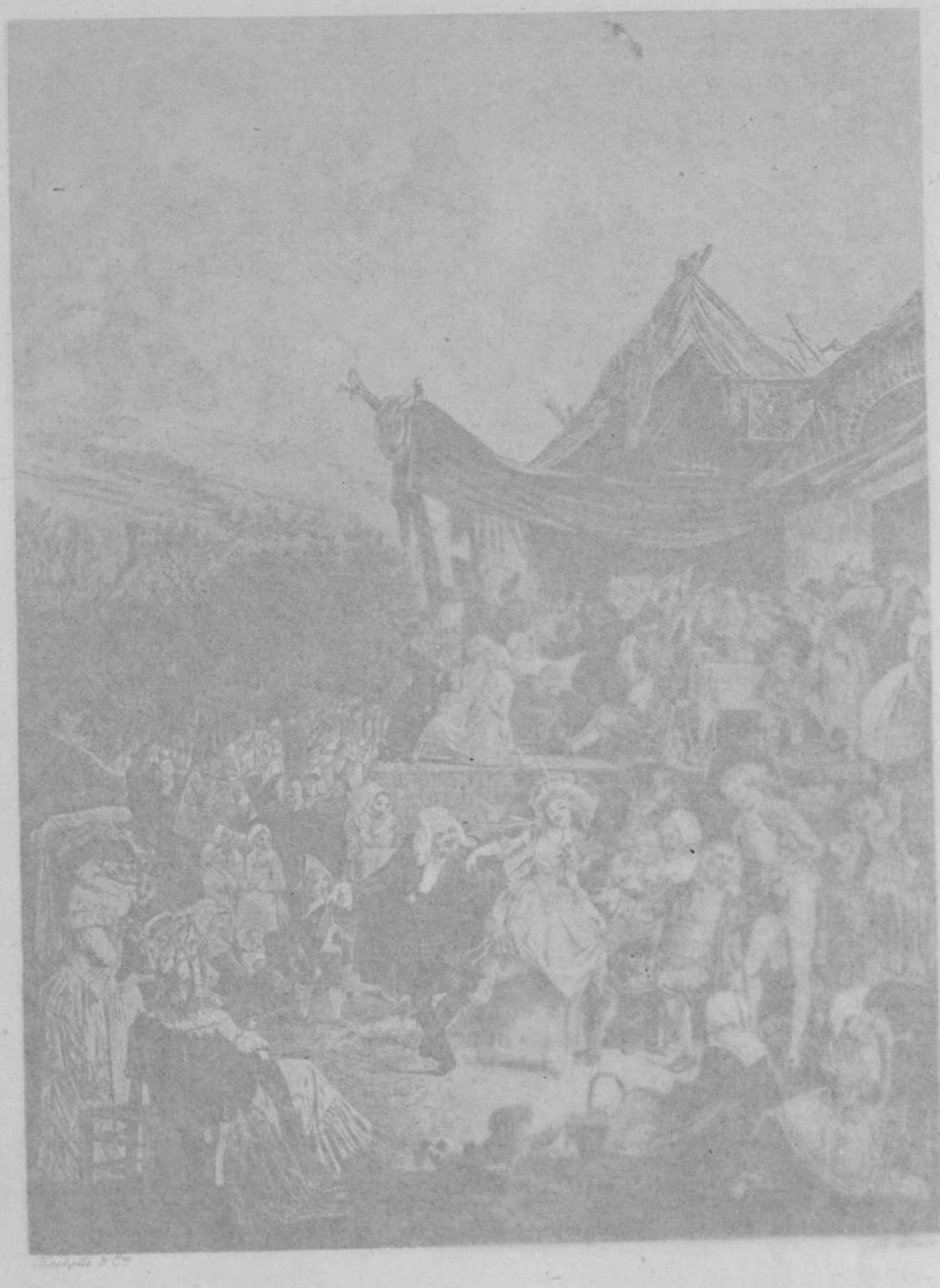
de la Contredanse dans un bal de province en Angleterre où de grandes dames empanachées s'avançaient au milieu de danseurs bedonnants et fort maigres et en perruque.

UN COTILLON A LA FIN DU XVIII[e] SIÈCLE
D'après une caricature anglaise de W. H. Kingsburg.

Kingsburg ridiculisait un Cotillon dans lequel les dames, aux coiffures poudrées énormes, minaudaient et faisaient leurs grâces.

Cruikshank représentait de belles assemblées, c'est-à-dire des bals où tout un monde bizarre s'agitait en attitudes comiques. Des tableaux décoraient les murs de ces salons, et c'étaient la danse du cheval, une danseuse de corde, des danses de chiens savants, d'ours muselés portant un singe danseur sur leur tête, de paysans et de matelots. A cette même époque, James Gillray déridait ses contemporains avec ses charges si vivantes et d'un comique achevé.

00073219



Debucourt. Le menuet de la mariée

ordre, au dire des auteurs compétents; — enfin *Alcide* ou *l'Essai de la Jeunesse* se rattache au genre allégorique.

Dans les salons, la danse n'avait plus la vogue que l'on pourrait supposer en considérant les estampes postérieures dans lesquelles les Anglais exercèrent leur humour. La plupart se préoccupaient de la danse. Newton avait beaucoup diverti avec sa charge

LA CONTREDANSE DANS UN BAL DE PROVINCE EN ANGLETERRE A LA FIN DU XVIII[e] SIÈCLE
D'après une caricature de R. Newton.

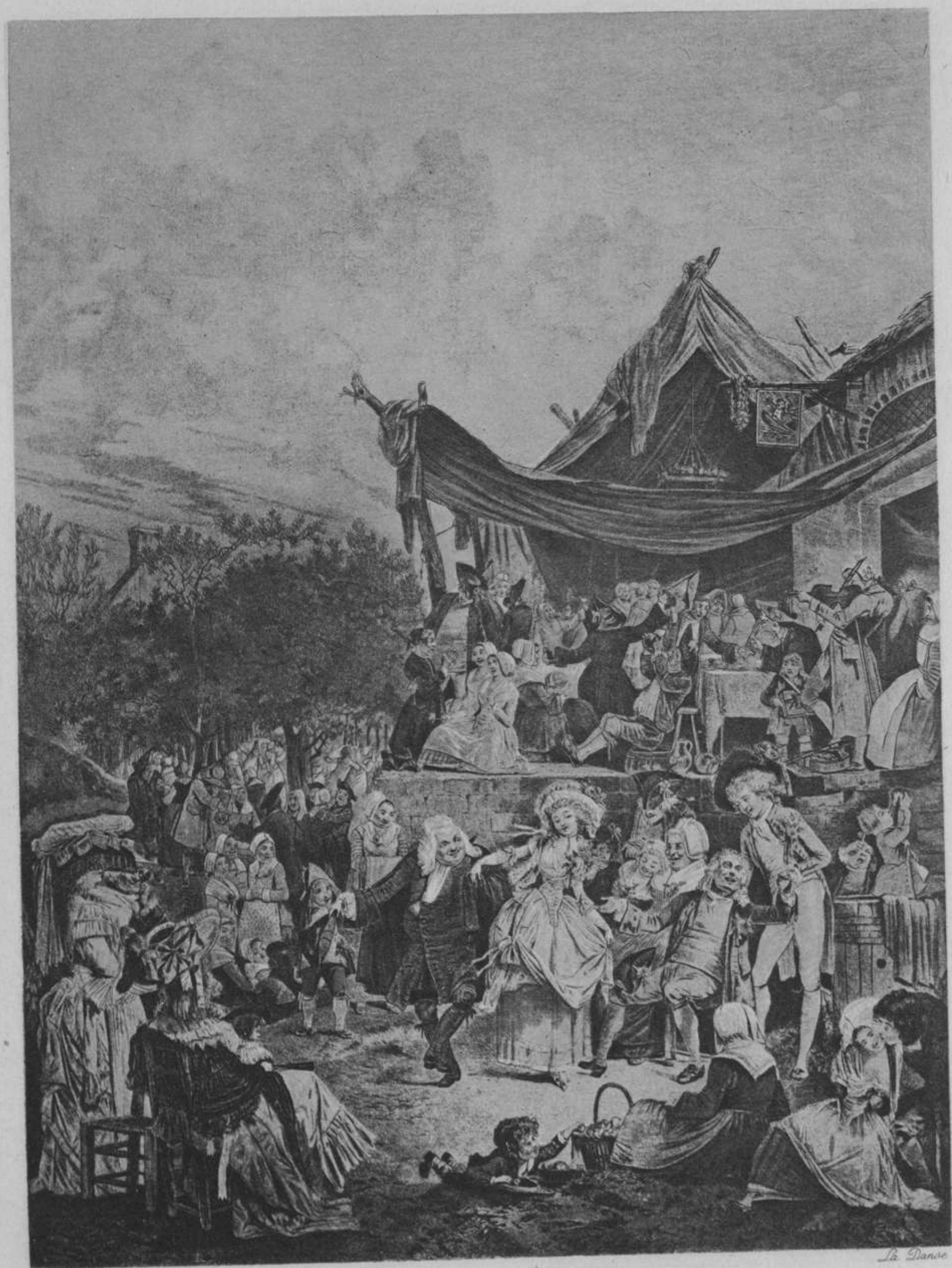
de la Contredanse dans un bal de province en Angleterre où de grandes dames empanachées s'avançaient au milieu de danseurs bedonnants et fort maigres et en perruque.

UN COTILLON A LA FIN DU XVIII[e] SIÈCLE
D'après une caricature anglaise de W. H. Kingsburg.

Kingsburg ridiculisait un Cotillon dans lequel les dames, aux coiffures poudrées énormes, minaudaient et faisaient leurs grâces:

Cruikshank représentait de belles assemblées, c'est-à-dire des bals où tout un monde s'agitait en attitudes comiques. Des tableaux décoraient les murs de ces salons: on y voyait la danse du cheval, une danseuse de corde, des danses de chiens savants, d'ours habillés portant un singe danseur sur leur tête, de paysans et de matelots. A cette époque, James Gillray déridait ses contemporains avec ses charges si vivantes et d'un comique achevé.

00073219



La Danse

Hachette & Cie

Debucourt. Le menuet de la mariée

Imp. Geny-Gros Paris

00073219

Les maîtres de danse d'alors jouissaient d'une faveur et d'une autorité despotique qu'ils n'ont plus retrouvées. Dans la *Chorégraphie* de Guillemain, on voit avec quelle considération les élèves doivent traiter leurs maîtres de danse : « Il convient, dit-il, que l'écolier s'empresse d'aller au-devant de lui quand il arrive ; on doit le recevoir très poliment, lui faire deux révérences : la première très profondément, la seconde moins bas; on doit ensuite le faire entrer dans l'appartement, lui présenter un fauteuil pour s'asseoir. La leçon finie, l'élève aura l'attention de conduire le maître jusqu'à la porte

LA BELLE ASSEMBLÉE
D'après une caricature de Cruikshank.

de l'appartement; il lui fera ensuite deux révérences, la première bas, la seconde moins; il le remerciera poliment des peines qu'il s'est données et des attentions qu'il a prises.... »

En l'an VII de la République, une demoiselle Taglioni se montra avec quelque succès à l'Opéra. Son nom figura plusieurs fois sur l'affiche de 1804 à 1806; elle tenait des rôles dans *la Caravane*, dans *le Connétable de Clisson* et dans *les Noces de Gamache*.

C'était la tante de la célèbre Marie Taglioni qui, vingt ans après, obtenait des succès prodigieux sur la même scène.

Marie Taglioni était née à Stockholm, d'un Italien et d'une Suédoise, et avait

débuté à Vienne en 1822, dans un ballet composé tout exprès par M. Taglioni pour sa fille : *Réception d'une jeune nymphe à la cour de Terpsichore.*

En 1827, elle débutait à Paris dans *le Silicien* et paraissait dans *la Vestale, Mars et Vénus, Fernand Cortès, les Bayadères* et *le Carnaval de Venise.*

Son talent, fait de grâce naïve et pudique, sa légèreté, la souplesse voluptueuse et décente tout à la fois de ses attitudes firent sensation. Elle révélait une danse nouvelle, un art virginal et diaphane, tout d'inspiration, où se perdaient les procédés chorégraphiques connus et les traditions d'école. Après être apparue quelques jours à peine sur notre scène, mirage charmant aussitôt évanoui, elle repartit en plein triomphe pour Munich et Stuttgart.

Mais elle revint. Un accueil enthousiaste l'attendait.

Dans *les Bayadères* et surtout dans *la Sylphide*, son art atteignit les limites de l'immatériel.

La Sylphide fit revivre, un instant, la mythologie dont l'action théâtrale se privait depuis longtemps. « Mlle Taglioni, dit Castil-Blaze, la sylphide par excellence, remplissait le principal rôle dans ce ballet, dont M. Taglioni avait ajusté les danses sur le livret composé par M. Adolphe Nourrit, premier ténor de l'Académie royale de musique. On a su gré aux auteurs d'avoir beaucoup fait danser Mlle Taglioni.... Le second acte offrait une entrée d'un effet original : les danseuses, groupées par quatre, arrivaient par le fond jusque sur l'avant-scène, et formaient ensuite un ensemble ravissant. On avait reproduit les vols audacieux que l'on admirait dans *Flore et Zéphire*; mais, dans ce ballet, les acteurs principaux avaient des remplaçants qui s'exposaient aux chances du fil de laiton. C'est Mlle Taglioni qui prend sa volée dans *la Sylphide*, et ses compagnes la suivent à travers les arbres et les frises. On n'avait que deux danseurs volants; *la Sylphide* en présente une douzaine qui fendent l'air avec leurs ailes de papillon ou de demoiselle. »

Et, au milieu de ses éclatants succès, passionnant et enivrant les foules, distinguée par la reine de Wurtemberg, qui en avait fait son amie, la Taglioni était restée douce, simple et réservée.

Elle avait épousé en 1832 le comte Gilbert des Voisins; mais cette union fut de bien courte durée, car, dès le lendemain des noces, le comte l'avait déjà oubliée.

« Arsène Houssaye, dit M. Henri Bauer, nous a raconté leur dernière entrevue dans un dîner donné vingt ans après, en 1852, par le duc de Morny, et auquel assistaient Rachel et la Taglioni. Le comte Gilbert des Voisins arriva quand on était déjà à table. Son premier mot fut celui-ci : « Quelle est donc cette institutrice qui est à droite

« de Morny? » (elle était fort instruite et parlait toutes les langues de l'Europe). On ne craignit pas de lui faire trop de peine en lui disant : « C'est votre « femme. »

« Il chercha bien loin dans ses souvenirs, puis répondit : « Après « tout, c'est possible. »

« Mlle Taglioni, indiquant son mari, demanda à Morny pourquoi il avait eu la singulière idée de la faire dîner en si mauvaise compagnie.

« Après le dîner, Gilbert des Voisins, qui n'avait peur de rien, pas même de sa femme, eut l'impertinence de se faire présenter à Marie Taglioni. Elle prit bien la plaisanterie :

« Il me semble, Monsieur, lui « dit-elle, que j'ai déjà eu l'hon- « neur de vous être présentée vers 1832. » C'était l'année de leur mariage. »

MADEMOISELLE TAGLIONI
DANS LE BALLET « LA SYLPHIDE »
D'après une lithographie anonyme de l'époque de 1830.

Marie Taglioni, avant de se rendre en Russie, donna sa représentation d'adieu en 1837.

Plus tard on la retrouve à Londres, en proie à la misère, donnant des leçons de danse et de maintien. « C'était un triste spectacle, dit M. Henri Bauer, de la voir en cheveux blancs, conduire toute une école anglaise, à Hyde-Park en hiver, à Brighton en été, et, accompagnée d'un vieil Italien tout petit, qui jouait de la pochette du maître à danser, enseigner les danses de caractère et les révérences royales aux filles orgueilleuses de la *gentry*. »

Quel triste retour des choses! Elle avait traversé Londres autrefois pour se rendre en Écosse où tous les bras se tendaient vers elle, et, pour assurer sa tranquillité, la *Sylphide* avait dû cacher ses ailes. Elle était si heureuse de voyager incognito! Arrivée à Perth, elle eut l'imprudence d'écrire son nom à l'hôtel, sur le livre des voyageurs. Aussitôt la nouvelle se répand, une députation de la *gentry* et de la *nobility* accourt. On la prie, on la supplie de donner une représentation. Mais où et comment? car

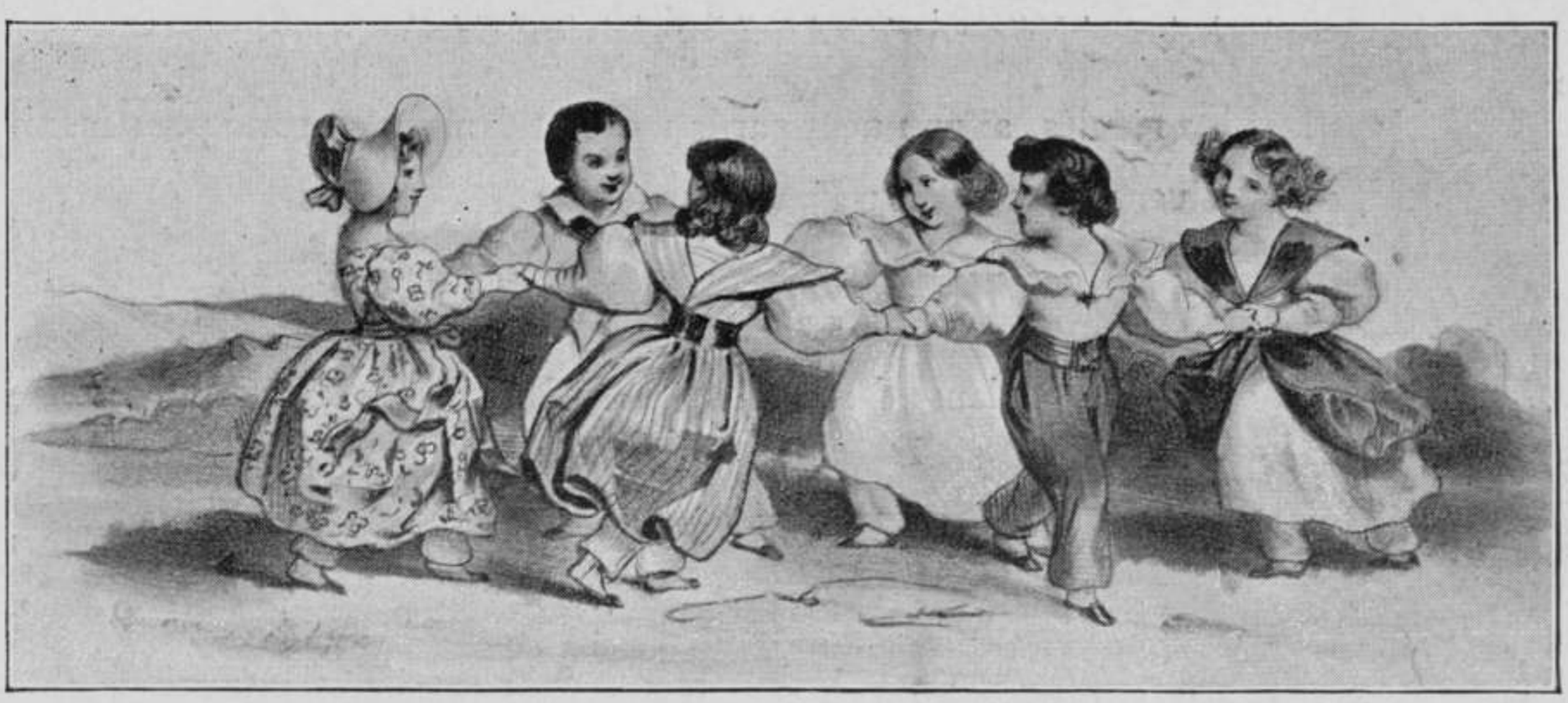
00073219

enfin, pour danser dans un ballet, il est nécessaire d'avoir un corps de ballet, il faut un théâtre, un matériel, et rien de tout cela n'existait. On improvise un théâtre. Au moment de lever la toile, on s'aperçoit qu'un mannequin indispensable dans la pièce a été oublié. Elle ne s'émeut pas : « Pierre, dit-elle à son domestique, vous remplirez le rôle de mannequin ». Et elle entre en scène. On s'aperçoit, après avoir affublé Pierre du costume de rigueur qu'il a des favoris, et le rôle n'en comporte pas. On parle de le raser, le mannequin s'y refuse énergiquement. Le public, qui attend, se fâche. On saisit enfin mon Pierre, et on lui coupe de force ses favoris! Cette soirée fut un triomphe de plus pour la danseuse.

Après tous ces succès éclatants Marie Taglioni mourut à Marseille, très âgée et fort pauvre.

LA DANSE INCROYABLE
Première forme de la Valse
D'après une gravure de l'époque du Directoire.

00073219



« NOUS N'IRONS PLUS AU BOIS, LES LAURIERS SONT COUPES.... » — RONDE ENFANTINE
D'après la lithographie de Devéria. (*Bibliothèque nationale.*)

CHAPITRE VII

LES DANSES Cchampêtres

LA RONDE. — LES BOURRÉES. — LES « BAILS CATALANS » ET LES FARANDOLES. DANSES BRETONNES. — BALS CHAMPÊTRES A L'ÉTRANGER.

DANSE VILLAGEOISE
D'après l'aquarelle de M. Tenré.

Aux âges de rêve, les nymphes des fontaines, effleurant de leurs pieds emperlés de rosée les herbes et les fleurs, formaient, sous les pâles rayons de la lune, des rondes virginales. Les Grâces, se tenant par la main, ondoyaient chastement, déployant dans les clairières leurs blanches théories, et c'est ainsi que Terpsichore, menant son gracieux cortège, apparaissait aux mortels. Nous avons vu les jeunes Grecques, enivrées par des fictions radieuses, danser en cadence sous les ramures, pour honorer les divinités des bois et pour célébrer dans leurs fêtes mystérieuses le printemps nouveau....

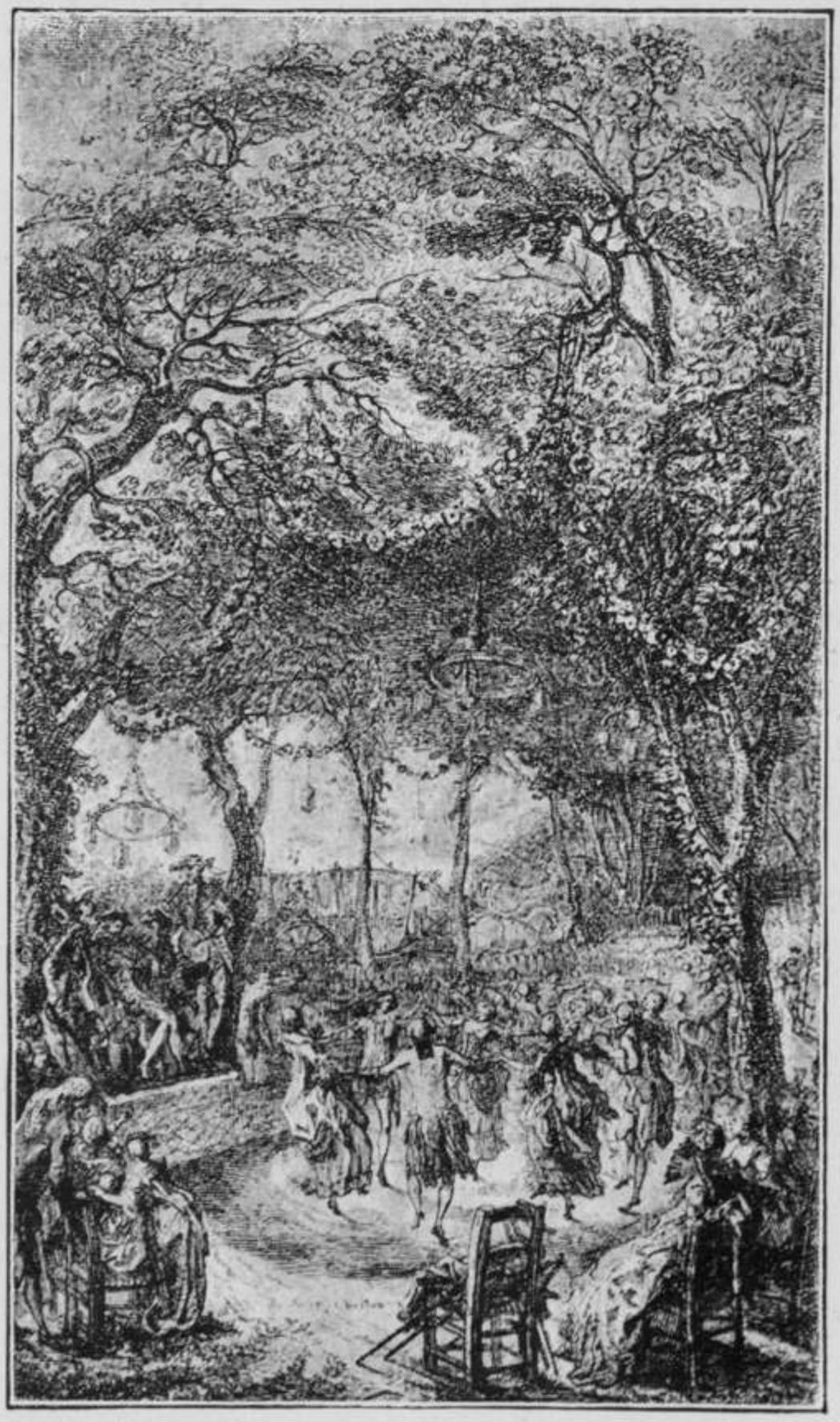
Que reste-t-il de ce rêve divin et des pratiques charmantes d'un culte disparu, sinon la *Ronde?*

La Ronde fut partout la première expression de la danse, et les enfants, aujourd'hui

comme aux âges les plus reculés, se prennent par la main et dansent en rond pour manifester leur joie, pour saluer même de beaux jours évanouis :

Nous n'irons plus au bois,
Les lauriers sont coupés.

Tout un monde sépare de la danse des civilisations raffinées cette expression joyeuse et spontanée qui unit involontairement leurs mains, les enchaîne les uns aux autres, mêle et confond leurs mouvements dans un élan d'ensemble.



LE BAL DE SAINT-CLOUD
D'après A. de Saint-Aubin. (*Bibliothèque nationale.*)

La Ronde est la danse primitive, la véritable danse champêtre; elle existait avant même que Syrinx plaintive, sous les lèvres brûlantes du dieu Pan, eût initié les danseurs à des plaisirs nouveaux[1], et elle a quelque chose de si naturel, de si instinctif, qu'on doit la retouver dans tous les milieux primitifs et champêtres.

C'est ainsi qu'autrefois, dans les prairies de notre Limousin celtique, rude par la race, mais adouci par les mœurs gallo-romaines, les jeunes filles célébraient selon de vieux rites la « venue du temps clair ». Le charme du renouveau enlaçait leurs doigts, rythmait leurs mouvements et leurs attitudes. C'étaient les rondes de mai, les *Maïades*, d'antique origine; les grands hêtres sous lesquels ces danses avaient lieu étaient les *arbres des Maïades*. A Merlines, un plateau porte encore le nom de *Coudert des Maïades*, et, dans la forêt de Chavanon, l'arbre des Maïades étendait encore ses vieux rameaux en ces derniers temps. On entendait aussi par ce mot les endroits propices à la danse, et surtout les auberges

1. Pan était regardé par les anciens comme l'inventeur des danses champêtres. — Syrinx était une nymphe d'Arcadie, fille du fleuve Ladon. Poursuivie par Pan, elle s'enfuit vers les bords de ce fleuve et disparut. Pan ne trouva à sa place que des roseaux, dont il fit la flûte à sept tuyaux unis, qui fut elle-même appelée *syrinx*.

DANSE DES BERGERS
D'après le tableau de Lancret. (*Musée de Berlin.*)

isolées où, par les beaux dimanches, des couples joyeux se réunissaient pour danser.

On appelait la chanson de mai à danser : *calenda maïa*, et la reine du printemps, pour laquelle on dansait, se nommait dans les poésies limousines du joli nom de *regina avrilloza*.

La Ronde antique florissait encore dans les derniers siècles, et cette maïade du Limousin et du Poitou ne serait autre que la danse d'Ariane, la *Candiote*, ciselée sur le bouclier d'Achille par le divin boiteux. Les jeunes Grecques la dansent encore aujourd'hui, et l'une d'elles conduit le Branle en tenant à la main un mouchoir ou un cordon de soie en souvenir du fil libérateur qui permit à un héros de s'échapper du labyrinthe.

Cette danse de mai que nous transmirent les Romains était formée par une chaîne qui ondulait, rythmée d'habitude par le chant et quelquefois par le son des instruments.

Elle était menée, comme la danse décrite par Homère, par un chorège chanteur.

« La danse, dit M. Bédier, dans son étude sur les fêtes de mai, allait de droite à gauche.... Elle consistait en une alternance de trois pas faits en mesure vers la gauche et de mouvements balancés sur place; un vers ou deux chantés par le coryphée remplis-

saient le temps pendant lequel on faisait les trois pas, et le refrain, repris par les danseurs, occupait le temps consacré au mouvement balancé.»

Les études de cet auteur sur les fêtes de mai et les commencements de la poésie lyrique au moyen âge ont éclairé le mystère qui enveloppait les maïades limousines. D'après M. Gaston Paris, la danse de mai est une ronde accompagnée par les chants d'un soliste et d'un chœur. — En une de ses figures, *la Balerie*, la danse de mai se trouve

A LA GUINGUETTE
D'après le dessin de A. de Saint-Aubin, gravé par Basan. (*Bibliothèque nationale.*)

mimée en même temps que chantée par deux ou trois personnages placés au milieu de la ronde, tandis que les danseurs et les danseuses tournoient doucement autour d'eux.

« Les diverses figures de ces danses, dit Jean Dutrech dans la *Revue limousine*, constituaient de véritables petits ballets, chantés et mimés, qui formèrent plus tard la pastorale, de laquelle, à son tour, devait sortir le ballet, illustré par le talent de Lulli, de Rameau, d'Hérold, d'Adam et, plus près de nous, par celui de Léo Delibes. » Nous ne discuterons pas avec M. Jean Dutrech sur les origines qu'il attribue au ballet, nous l'avons vu naître dans l'antiquité, se développer d'une tout autre manière et nous avons

00073219

DANSE PAYSANNE

D'après une gravure du tableau de Watteau. (*École des Beaux-Arts.*)

00073219

00073219

UN BAL AU CHATEAU. — LA CONTREDANSE
D'après un tableau de Lancret. (*Nouveau Palais de Potsdam.*)

assisté à ses transformations successives. Les documents qui l'établissent ne nous ont pas manqué. Quant à la Maïade limousine, elle s'est transformée à son tour en *Ronde nuptiale* et en une danse populaire appelée *la Promenade*. Les enfants se livrent à la Ronde nuptiale les soirs de noce, après le repas, devant la famille assemblée.

La Ronde nuptiale, raconte Jean Dutrech dans la *Revue limousine*, est composée d'un nombre indéterminé de jeunes danseurs qui forment une chaîne tantôt ouverte et tantôt fermée. En voici les deux premiers couplets dans toute leur charmante naïveté :

On dit, Monsieur, que vous êtes
Amoureux d'une beauté;
Auriez-vous bien la bonté
De nous la faire connaître,
En donnant un doux baiser
A celle que vous aimez?

Et vous, charmante brunette,
Qui captivez tous les cœurs,
Cessez, cessez vos rigueurs,
Ne faites pas la sévère,
Embrassez le serviteur
Qui a su charmer votre cœur.

Cette danse ramiliale emprunte tout son charme à sa naïveté. Les paroles mêmes des

00073219

couplets qui l'accompagnent en ses mouvements gracieux et souples ajoutent une fraîcheur d'idylle à la Ronde nuptiale qui déroule ses anneaux dans la réunion des parents et des amis qui suit les épousailles. Le couplet suivant, repris en chœur, accompagne aussi souvent la ronde joyeuse :

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.

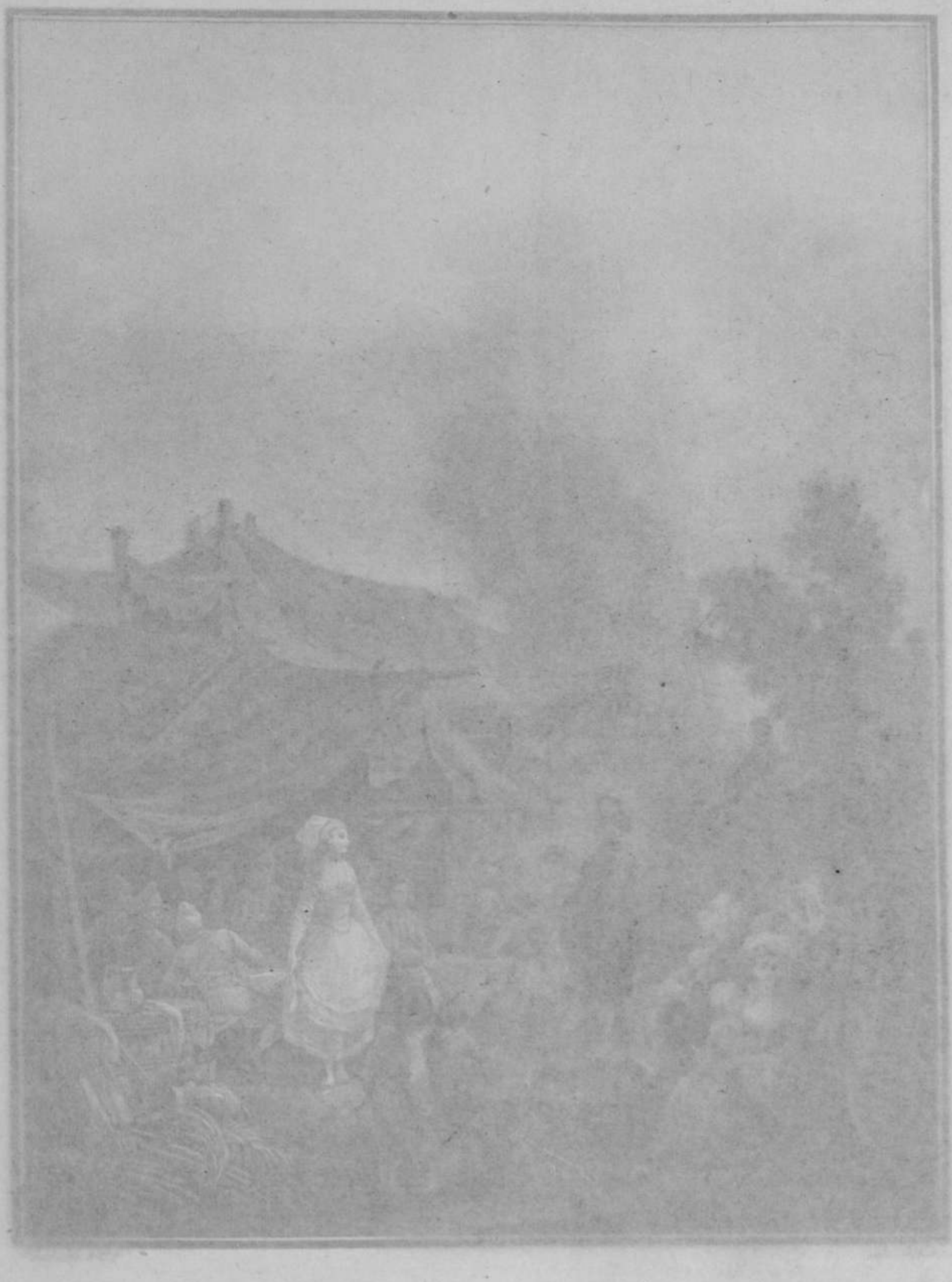
« La personne à qui s'adressent toutes ces objurgations, dit Jean Dutrech, va

BAL CHAMPÊTRE
D'après une gravure de Ch. Eisen. (*Bibliothèque nationale.*)

embrasser un des danseurs ou une des danseuses. Elle revient se placer au milieu du cercle avec le cavalier ou la cavalière choisie. La ronde se remet à tourner et à chanter :

. . . . . .
C'est la fille à Guillaume
Et le fils à Gendremont,
Qui aiment le pain tendre,
Qui aiment le pain tendre ;
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 (*bis*)
Sur l'air du tra deridera
Et lon lon la !

00073219



Tauray. Le vieux en rêlage

00073219

couplets qui l'accompagnent en ses mouvements gracieux et souples ajoutent une fraîcheur d'idylle à la Ronde nuptiale qui déroule ses anneaux dans la réunion des parents et des amis qui suit les épousailles. Le couplet suivant, repris en chœur, accompagne aussi souvent la ronde joyeuse :

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.

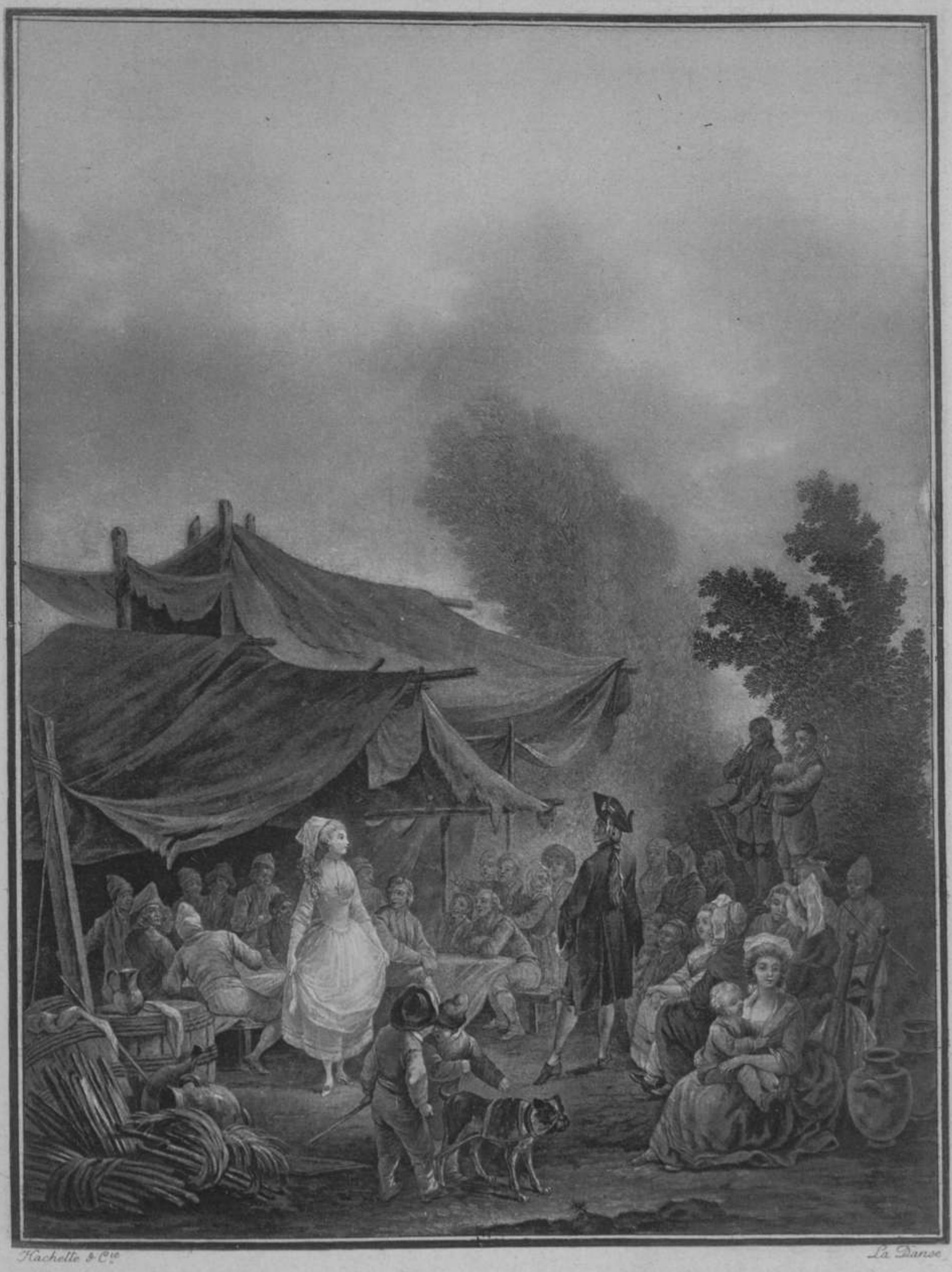
« La personne à qui s'adressent toutes ces objurgations, dit Jean Dutrech, va

BAL CHAMÊTRE
D'après une gravure de Ch. Eisen. (Bibliothèque nationale.)

embrasser un des danseurs ou une des danseuses. Elle revient se placer au milieu du cercle, va chercher un cavalier choisi. La ronde se remet à tourner et à chanter

Mettez-vous à genoux
Et le fils à Guillaume
Et le fils à Gérard-mont,
Qui aiment la plus tendre,
Qui aiment la plus tendre ;
Baisez donc ce petit rond,
Ce rond rond,
Et jurez devant tous
D'être fidèles époux,
Et puis embrassez-vous,
Sur l'air du tra la la la *(bis)*
Sur l'air du tra-deridera
Et lon lon la !

00073219



Hachette & Cie

La Danse

Taunay. La noce au village

Imp. Gény-Gros Paris

00078219

00073219

« Quand cette ronde a lieu le jour du mariage, c'est par un des nouveaux mariés qu'on commence le jeu, qui se continue ainsi jusqu'à ce que le nombre des danseuses ait été épuisé.

FÊTE VÉNITIENNE
D'après le tableau de Watteau.

« Dans la *Permenada*, un nombre indéterminé de danseurs se donnent la main, sur un même rang, et, en chantant, en formant des figures, en sautant, s'avancent vers une autre personne placée devant eux, comme dans la ronde enfantine : *C'est le chevalier du roi.* »

00073219

Sous une forme ou sous une autre, la Ronde est, en somme, essentiellement une danse joyeuse. Je relève toutefois dans l'histoire de cette danse une singulière anecdote.

Un peintre très célèbre en son temps mourut à Harlan vers 1574, à 76 ans. Comme il était fort riche et qu'il ne laissait point d'héritier, il s'avisa de consacrer, par testament, une partie de sa fortune à mettre en ménage, tous les ans, deux couples de son village. Il avait mis comme condition expresse à cette libéralité que, le jour des noces, les époux

LA PASTOURELLE. — « DOUCEMENT, LA PETITE, JE N'AI PLUS QUINZE ANS! »
D'après une lithographie de Raffet.

et les convives qui assisteraient au banquet iraient ensuite former ensemble une ronde autour de sa sépulture, et danser joyeusement, au son des violons et des hautbois!

D'autres danses sont propres au Limousin. Nous signalerons la *Sautieira*, qui offre une certaine analogie avec le Quadrille ordinaire. Les danseurs et les danseuses, se faisant vis-à-vis, s'avancent et reculent, sautent, s'entrecroisent et tournent en chantant. L'*Aigua de rosa*, « l'eau de rose », a été empruntée à la haute Auvergne. Les danseurs enlacés s'avancent, formant des pas analogues à ceux de la mazurka; puis le rythme change, « ils se détachent et glissent en se faisant face, par de grands pas vifs, mesurés et cadencés. »

La *Farandole* provençale a été introduite en Limousin; on ne saurait en préciser l'époque. Autrefois, à Tulle, *far la farandola* signifiait défiler dans les rues, en nombre,

00073219

AU PAYS BRETON. — LA DANSE IMPROVISÉE
D'après le tableau de Deyrolle.

en se tenant par la main, ou devant la demeure des gens auxquels on voulait faire honneur. « Pendant la Révolution, dit Jean Dutrech, les Farandoles furent fréquentes à Tulle. Elles prirent alors le caractère d'une manifestation violente contre les personnes ou les choses qui rappelaient l'ancien régime. La tourmente passée, la Farandole n'évoqua plus, dans l'esprit des gens, une danse; elle fut inséparable du souvenir des journées révolutionnaires et prit alors moins de place dans les divertissements populaires. Aujourd'hui encore, les soirs d'élections, les habitants se servent du mot « farandole » pour désigner les manifestations favorables ou hostiles qui se produisent pour ou contre les candidats heureux ou malheureux. »

Au cours de mes voyages, j'ai vu danser une bien gracieuse Ronde chez les paysans de la Sardaigne : ils accompagnaient leur danse d'un chant rythmé à la manière sarde et qui constituait la plus étonnante musique qu'on pût entendre. Ce n'est point vraiment le son de la voix humaine, mais un bourdonnement musical qui s'enfle, puis décroît, pour s'enfler encore. Parfois une note élevée domine, sonore et pure; puis c'est la basse qui résonne à son tour. Par instants, les voix donnent à l'unisson en formant une sorte d'accompagnement en sourdine, sur lequel un soliste brode des phrases de mélopée. Ce chant particulier, étrange, qu'il est difficile d'analyser, pourrait se comparer à des canti-

00073219

UNE FÊTE AU VILLAGE. — LA VALSE DU VOLTIGEUR
D'après la lithographie de H. Bellangé.

lènes arabes, auxquelles les bourdonnements graves de l'orgue et quelque chant sacré lointain serviraient d'accompagnement.

C'était dans le village de Belvi, en Sardaigne, sur les flancs du grand Gennagentu, le « mont d'Argent ».

Au son de cette musique singulière, jetée aux vents du soir par ces musiciens des montagnes, se tenant debout, enlacés presque, les jeunes hommes et les jeunes filles se sont avancés pour former un cercle autour d'eux. Puis les jeunes filles se sont prises par la main et se sont serrées les unes contre les autres; les jeunes gens ont fait comme elles, les deux groupes se sont unis par un côté, et, doucement, cette sorte de ronde enveloppant les danseurs a tourné, avançant et reculant, réglant la cadence suivant la mélodie des voix.

Tel est le rythme sarde et la danse du *douro-douro*. La musique est grave et belle, grave aussi la danse, qui est plutôt un pas qu'une danse.

Nous trouverons encore en Gascogne la Ronde s'associant aux fêtes populaires et aux cérémonies du mariage.

Mon ami P. Kauffmann entendit un jour, dans ce pays, au sortir d'une messe de mariage, des musiciens entonner un chant aux modulations douces et lentes auquel s'associèrent tous les invités qui formaient le cortège des époux.

« Le marié, dit-il, pre-

LE SERGENT BELLEPOINTE FAIT DANSER CATIN
D'après la lithographie de Charlet.

nant 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 graçieux 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 rappelait un peu la Farandole des pays provençaux. Cette danse s'appelle le *Rondo*.

UN FÊTE DE FAMILLE EN DANEMARCK
D'après le tableau de Monies.

Toujours dansant, nous arrivâmes à la maisonnette rustique, dans la cour de laquelle, sous des ombrages de verdure empruntés à la forêt voisine, un excellent repas, en rapport avec la sobriété connue des invités, était offert par M. B.... Nous ne nous fimes pas faute d'y assister et d'y faire honneur.

« ... Les braves Landais, continue-t-il, si passionnés pour la danse, quittaient la table pour se lancer 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

00073219

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. »

M. Georges Perrot, dans son intéressant voyage chez les Slaves du Sud, nous parle d'une *danse romaïque* qui ne serait, d'après lui, qu'une variété de la Ronde.

« En Orient, dit-il, il y a très peu de danses où se mêlent les deux sexes, et encore quand cela arrive, comme dans différentes variétés de la *Romaïque*, n'est-ce que dans une sorte de ronde où figurent d'abord, se tenant par la main, tous les hommes, puis à la suite toutes les femmes; on ne danse jamais par couples. Dans la Romaïque même, celui-là seul danse qui conduit la ronde; les autres font nombre et marchent pendant que le chorège saute et bondit. En dehors de cet exercice, qui rappelle le chœur homérique, et auquel prend part tout un village, la danse n'est guère qu'un spectacle comme celui de nos ballets. »

LA PREMIÈRE LEÇON DE DANSE
D'après une lithographie de Grenier.

M. Charles Yriarte nous parle longuement de la danse nationale dalmate appelée le *Kollo*.

« Le mot *kollo* signifie cercle; on danse en rond, alterné par couples des deux sexes, avec cette particularité que l'homme ne donne pas la main à sa voisine, mais, passant son bras sous celui de la danseuse à côté de laquelle le sort l'a placé, va chercher la main de celle qui la suit. Toute la chaîne s'entremêle ainsi et frappe le sol en chantant un air monotone, un peu triste, mais qui n'est pas sans charme. A Gradisca, un dimanche, sur une lieue de longueur, toute la rive de la Save était semée de groupes de femmes étrangement parées de verroteries, de grosses couronnes, de fleurs artificielles, de perles fausses énormes, de bijoux d'une forme rare et curieuse, de couleurs vives tranchant sur des corsages blancs richement ouvragés : c'était le jour de je ne sais quelle fête locale; les femmes seules dansaient par groupes,

BOURRÉE D'AUVERGNE
D'après une lithographie anonyme.

lentement, sans avancer et sur place, imprimant à tout le corps une sorte de *ménéo* provoquant. »

D'après M. Dora d'Istria, cette ronde change de physionomie suivant l'âge et le caractère des femmes qui y prennent part. « Tantôt une jeune vierge, dit-il, n'y paraît que pour faire admirer sa grâce et sa modestie, tantôt l'épouse étrangement belle d'un Bosniaque y trouble les cœurs par l'expression captivante qu'elle donne à tous ses mouvements. »

Voici un exemple que donne M. Dora d'Istria pour faire comprendre le charme intense qui peut se dégager de la danse du Kollo :

Le *haidouk* Radoïtza, plongé dans un cachot de Lara, faisait si bien le mort, que Békis ordonne de l'enterrer. La femme de l'*aga*, peu convaincue de la réalité d'un trépas si soudain, conseille d'allumer du feu sur la poitrine du haidouk, pour voir si « le brigand » ne bougera pas. Radoïtza, doué d'un cœur héroïque, ne fait pas un seul mouvement. La Turque exige qu'on poursuive l'épreuve; on met dans le sein de Radoïtza un serpent chauffé par le soleil; le haidouk reste immobile et n'a pas peur. La femme de l'aga conseille alors de lui enfoncer vingt clous sous les ongles; il continue de montrer un cœur ferme, et ne laisse pas échapper un soupir. La méchante ordonne enfin qu'on forme un Kollo autour du prisonnier, dans l'espoir que Haïkouna arrachera un sourire au haidouk. Haïkouna, la plus belle et la plus grande des filles de Lara, conduit la ronde : le collier suspendu à son cou résonne à chaque pas, on entend frémir son pantalon de soie; Radoïtza, inébranlable devant les tortures, ne peut résister à tant de charmes, et la regarde et sourit; mais la jeune Serbe, à la fois fière et attendrie de son triomphe, laisse tomber sur le visage de Radoïtza son mouchoir de soie, afin que les autres filles ne voient pas le sourire du haidouk. L'épreuve terminée, on jette Radoïtza dans la mer profonde; mais, merveilleux nageur, il revient la nuit dans la maison de Bekis-aga, lui abat la tête, tue « la chienne de Turque » en lui enfonçant sous les ongles les clous qu'il a retirés

00073219

de ses mains, enlève Haïkouna « cœur de sa poitrine », l'emmène en terre de Serbie et l'épouse dans une blanche église.

Aux sons traînants d'une cornemuse, une antique ronde appelée la *Hora* balance en Roumanie sa cadence languissante. Les garçons qui la dansent, se tenant par la main, avancent vers la gauche de quatre à cinq pas, à la suite desquels ils piétinent sur place. Puis ils s'arrêtent pour recommencer.

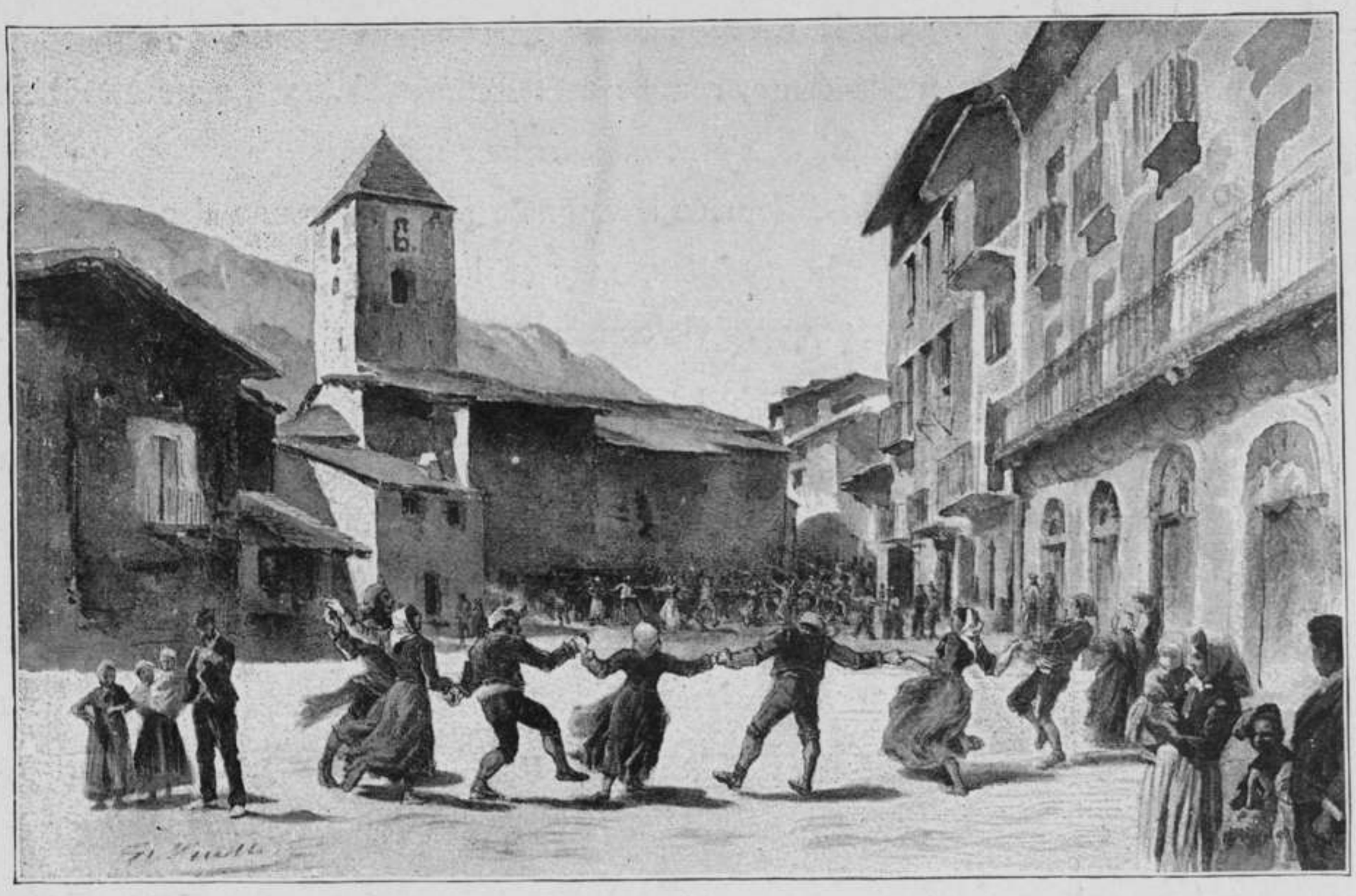
« Peu à peu, dit M. Lancelot, la mandoline égaye la lente mesure et semble, en jetant quelques notes sonores, presser la marche; mais rien n'émeut la cornemuse : elle s'obstine dans son rythme indolent. Enfin arrive une phrase d'appel trois fois répétée, que les danseurs accompagnent chaque fois de trois frappements de pied sur le sol en regardant les filles groupées derrière eux. Elles hésitent : on dirait qu'elles se consultent du regard; puis elles se prennent aussi par la main et forment un cercle autour du premier. A un autre appel plus impérieux, elles le rompent et se mêlent à la ronde des garçons.

« A ce moment, le vieux tzigane ouvre ses petits yeux vifs en même temps qu'il montre dans un sourire de macaque ses dents blanches et aiguës, et, secouant avec enthousiasme au-dessus de la gracieuse théorie une pluie de cadences joyeuses et pressées, il exprime très bien par son harmonie tourmentée, le doux frémissement qui doit courir dans toutes ces mains unies.

« Dès lors, la *Hora* est formée; elle dure longtemps, mais sans jamais s'écarter très sensiblement de son caractère d'indolence marqué dès le début. Il s'y rencontre toutefois une scène de pantomime charmante. Après avoir marché en tournant et en se tenant les bras allongés, danseurs et danseuses font face au centre du cercle qu'ils décrivent, rétrécissent ce cercle en marchant droit devant eux et, près de se toucher les épaules, inclinent la tête sous leurs bras levés et se regardent dans les yeux. Seulement cette figure perd de son effet pour être trop souvent répétée; ce qui lui nuit surtout, ce qui lui ôte tout parfum d'antiquité, c'est la placidité froide avec laquelle les danseurs regardent alternativement leur compagne de gauche et leur compagne de droite.

« On a voulu voir dans la *Hora* la danse romaine fréquemment figurée sur les anciens bas-reliefs : la chose est possible; mais qu'il y a loin de cette marche traînante des Roumaines, sans tressaillements et sans rires, à la fougue passionnée qu'il est permis de supposer aux filles de Rome, si l'on en juge par la franchise d'allures et la gaieté de leurs descendantes du Transtévère dans leurs rondes animées et bruyantes! »

... J'errais un soir dans la lande. Le soleil allait se coucher et ses rayons mourants souriaient encore dans le lointain sur les monts d'Auvergne, sur les cimes roses du Puy



UNE FARANDOLE À ANDORRE LA VIEILLE
D'après l'aquarelle de G. Vuillier.

Mary et du Puy Violent. La lande n'avait plus de soleil, mais elle était claire encore, les reflets du ciel lumineux nuançaient de nacre les bruyères et les ajoncs. Çà et là, dans les bas-fonds, à travers les chênes, miroitaient immobiles les étangs endormis. Je regagnais lentement le village, lorsque les sons d'une musette jouant une Bourrée montèrent dans la solitude. Et ces notes nasillardes et un peu vulgaires dans les cabarets prenaient ici, dans la paix du soir épandue sur ces champs tranquilles que bordaient les cimes lointaines, une expression pénétrante. Cela n'était ni joyeux, ni triste, mais d'une infinie douceur. Et cette musique s'identifiait à la mélancolie sereine de la lande, aux grandes lignes de l'horizon et semblait s'exhaler avec les brumes des vallées.

Des pâtres, avant de rentrer au village avec leurs troupeaux, dansaient une Bourrée aux sons chevrotants de la musette que les voix des bergères accompagnaient :

Baïssa te mountanha,
Naüta te valoun
Me gardas de veïra
La mia Janetoun

L'aï bé tant charchada
Bouïssou per bouissou
Qu'enfin l'aï troubada
En d'un aütre garsoun....

« Baisse-toi, montagne, — lève-toi, vallon, — tu m'empêches de voir — ma Jeanneton.

« Je l'ai bien tant cherchée — de buisson en buisson — qu'enfin je l'ai trouvée — avec un autre garçon. »

UNE FIGURE DU BAIL CATALAN
D'après un dessin de Maurin.

Je remarquai une fois de plus alors que la musique et la danse, comme toutes choses, doivent, pour être bien comprises, s'écouter dans leur milieu.

La Bourrée auvergnate passe pour une danse lourde, un peu grossière, avec ce bruit de sabots ou de souliers ferrés frappés violemment contre le sol, qui marque le troisième temps de la mesure. Surprenez comme moi les couples dans la lande ou dans les pâturages solitaires par un beau soir d'été, et quelle jolie et poétique vision vous conserverez de la scène!

La *Bourrée* est originaire d'Auvergne, on la dit dérivée d'un Branle très ancien. Elle est pratiquée couramment dans les départements du Cantal, du Puy-de-Dôme, de la Corrèze, de la Haute-Vienne, de la Creuse, dans une partie des départements de la Dordogne, du Lot, de l'Aveyron, du Cher, de l'Indre, de la Vienne, de la Charente et de la Haute-Loire, c'est-à-dire le Limousin et l'Auvergne en entier, le Quercy, le Rouergue, le Berri et le Poitou en partie.

D'après un vieux dicton, qui se trouve même répété dans une chanson à danser, les Auvergnats ont la prétention d'être plus habiles à danser la Bourrée que les Limousins, et ceux-ci répliquent que les femmes de leur pays la chantent mieux que les femmes de l'Auvergne :

Per ben la dansar, *Per ben la chantar,*
Viva lous Auvernatz! *Viva las Limouzinas!...*

Et, en effet, les femmes limousines ont un répertoire de Bourrées aussi original que varié. Ces chants, vous les entendrez sur les plateaux rougis par les bruyères, dans les gorges où roulent les écumeux torrents, sous les chênes des forêts mystérieuses, et, comme moi, longuement vous écouterez pensifs et charmés.

La Bourrée fut mise à la mode à la cour des Valois par Marguerite, fille de Catherine de Médicis. Le succès qu'elle y obtint persista jusqu'à la fin du règne de Louis XIII. C'est une danse mimée. La femme, en ses mouvements, tourne autour de l'homme comme pour s'en rapprocher, et lui

UNE FIGURE DU BAIL CATALAN
D'après un dessin de Maurin.

s'éloigne et revient pour fuir encore, claquant ses doigts, poussant un cri sonore, frappant du pied en signe d'allégresse et de force. Bach, Haendel, Rameau et d'autres maîtres encore ont composé des Bourrées dont le rythme diffère un peu de la Bourrée

MENUET DANS UN PARC
D'après le tableau de Lancret. (*Musée de Berlin.*)

traditionnelle. Quelques-uns de nos maîtres modernes en ont écrit également des motifs : M. Saint-Saëns, entre autres, dans sa *Rapsodie d'Auvergne*, M. Raoul Pugno, dans l'entr'acte de *Petite Poucette*, et M. Sylvio Lazzari dans sa jolie Suite d'orchestre.

Les danses catalanes n'ont aucun rapport avec les Bourrées auvergnates ou limousines; elles se distinguent même de toutes les danses par une mise en scène toute spé-

ciale. Les *Bails catalans* rappellent un peu le sentiment qui présidait à l'antique *Hormos* où la grâce virginale s'alliait à la force masculine. Maintes fois, dans mon enfance, j'ai assisté au Bail roussillonnais et j'en ai gardé le plus gracieux souvenir.

Et d'abord, au son d'un flageolet court et d'un petit tambourin pendu au bras, qui constituent tout l'orchestre, les danseurs, coiffés du bonnet rouge retombant, vêtus d'une veste courte aux boutons de métal, une large ceinture, la *faxa*, roulée autour de

UNE VOCATION

D'après le tableau de Worms. (*Avec autorisation de Jean Boussod, Manzi, Joyant et Cie, édit.-propr.*)

la taille, le pantalon collant, les pieds chaussés de *l'aspardenya* légère, débutaient par un bond durant lequel le pied droit passait par-dessus la tête de la danseuse. Cet exercice, qui demande une extrême agilité, se nomme la *Camada redona*. La danseuse reculait aussitôt pour revenir en courant vers le cavalier, qui s'effaçait aussitôt. Puis les couples changeaient alternativement et à diverses reprises, l'un de dame, l'autre de danseur. Ils se réunissaient enfin pour former la ronde, et subitement les danseuses, appuyant leurs mains sur les épaules des cavaliers voisins, s'élevaient d'une envolée au-dessus d'eux. Ceux-ci, s'arc-boutant, les soutenaient, plaçant leurs mains sous leurs aisselles; elles, alors, rapprochant leurs visages, s'embrassaient dans les airs.... Et c'était

0000079219

UN JOUR DE PARDON EN BRETAGNE. — UNE GAVOTTE
D'après le tableau de Deyrolle.

00073219

00073219

DIVERTISSEMENT CHAMPÊTRE
D'après le tableau de Lancret. (*Nouveau Palais, Berlin.*)

un radieux spectacle sous le soleil que tous ces costumes aux vives couleurs, ces jeunes visages colorés et animés par le plaisir....

Quelquefois la danseuse s'élançait vivement vers le cavalier et mettait sa main gauche dans la droite qu'il lui tendait et, dans un élan, raidissant son bras gauche, s'appuyait de la main droite sur son épaule. Lui aussitôt la soulevait sans effort apparent, et la tenait assise dans sa main au-dessus de sa tête.

D'autres fois, au lieu d'être assise, elle était vivement soulevée à bout de bras par son cavalier et, toujours gracieuse, souriante, se trouvait en l'air, ployée en deux.

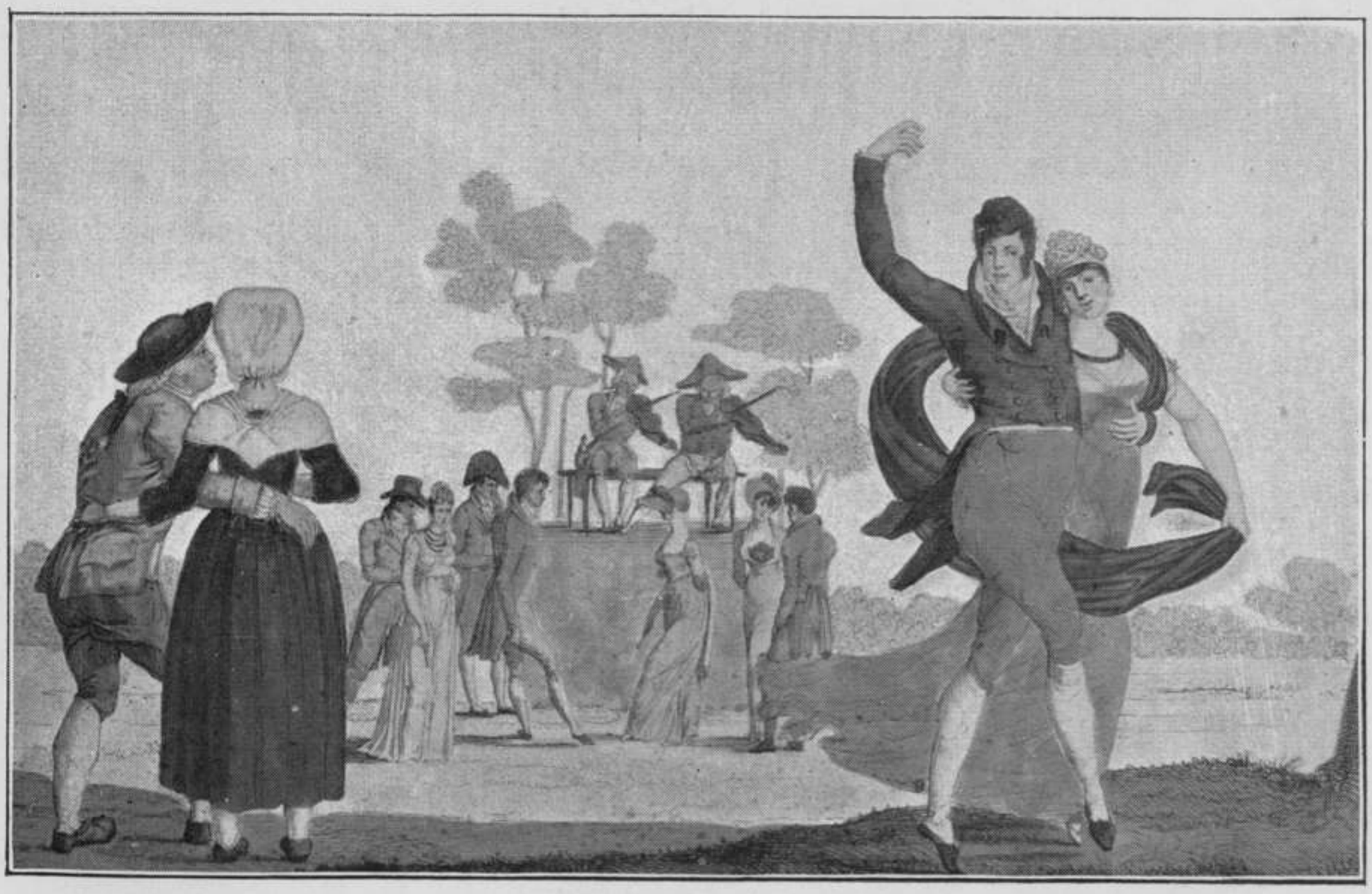
La danse catalane sembla si poétique au père Vanière, jésuite de Béziers, qu'il lui donna place dans son *Prædium rusticum*. Il en fait un des plaisirs les plus charmants du temps de la moisson.

« La beauté de ces danses, dit un admirateur des Bails catalans, 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

00073219

00073219

Le *Contrepas* est une danse purement catalane à laquelle fort rarement les femmes prennent part. Les danseurs se tiennent par la main et se meuvent dans un sens circulaire. C'est donc une sorte de ronde menée par deux chorèges qui donnent le mouvement. Ces chorèges font quelques pas d'un côté, les répètent de l'autre, et le même mouvement est suivi par tous les danseurs. Ce balancement serait monotone, s'il n'était interrompu par un battement rapide du talon contre le cou de pied. Malgré cette fiori-



LA DANSE AU BOIS DE VINCENNES
D'après une gravure de l'époque du Consulat.

ture, le « contrepas » reste une danse grave. C'est une simple curiosité chorégraphique que l'absence de l'élément féminin prive de charme.

Comme on le voit, certaines régions de la France ont conservé les vieilles danses qui leur sont propres. Le littoral de la basse Bretagne offre encore des exemples de danses rustiques, dont les origines se perdent dans le passé.

« A Pontivy, près de Vannes, dit Élise Voïart, des couples qui se suivent figurent alternativement de droite à gauche, et de gauche à droite; l'exécution de ces mouvements monotones s'appelle *danse* : c'est une espèce de Branle. Le nombre des figurants n'est point fixé, on en admet autant que le terrain peut en contenir. Le son de la musette et du hautbois règle ces danses sauvages, dont les airs sont composés de trois mesures qui se répètent en variant toujours du grave à l'aigu. Dans la haute Bretagne, aux

00073219

environs de Nantes, la danse admet plus d'art dans son exécution. Chaque couple danse les bras entrelacés, c'est-à-dire la main droite de la femme dans la main droite du cavalier; et la gauche de même, à la manière de l'*Allemande* : on frappe des mains en mesure, puis on retourne à sa place. Cet exercice se répète jusqu'à ce que l'air soit fini, ou que la fatigue oblige les danseurs à se retirer. »

M. Bourgault-Ducoudray, qui a étudié avec passion les mélodies populaires bretonnes, a bien voulu me fournir quelques renseignements sur la danse. De lui j'ai appris qu'elle n'était point très variée. Elle est souvent lourde chez les hommes, hiératique et comme « figée » chez la femme. La nomenclature des danses bretonnes est, en réalité, plus variée que les danses elles-mêmes. Il y a le *Bal*, la *Gavotte*, le *Jabadao*, la *Dérobée*, etc. Les danses très intéressantes, d'après M. Bourgault-Ducoudray, sont celles auxquelles on se livre dans le canton de Carhaix, et ce n'est pas au son du biniou, mais au son de la voix ou plutôt de deux voix alternées.

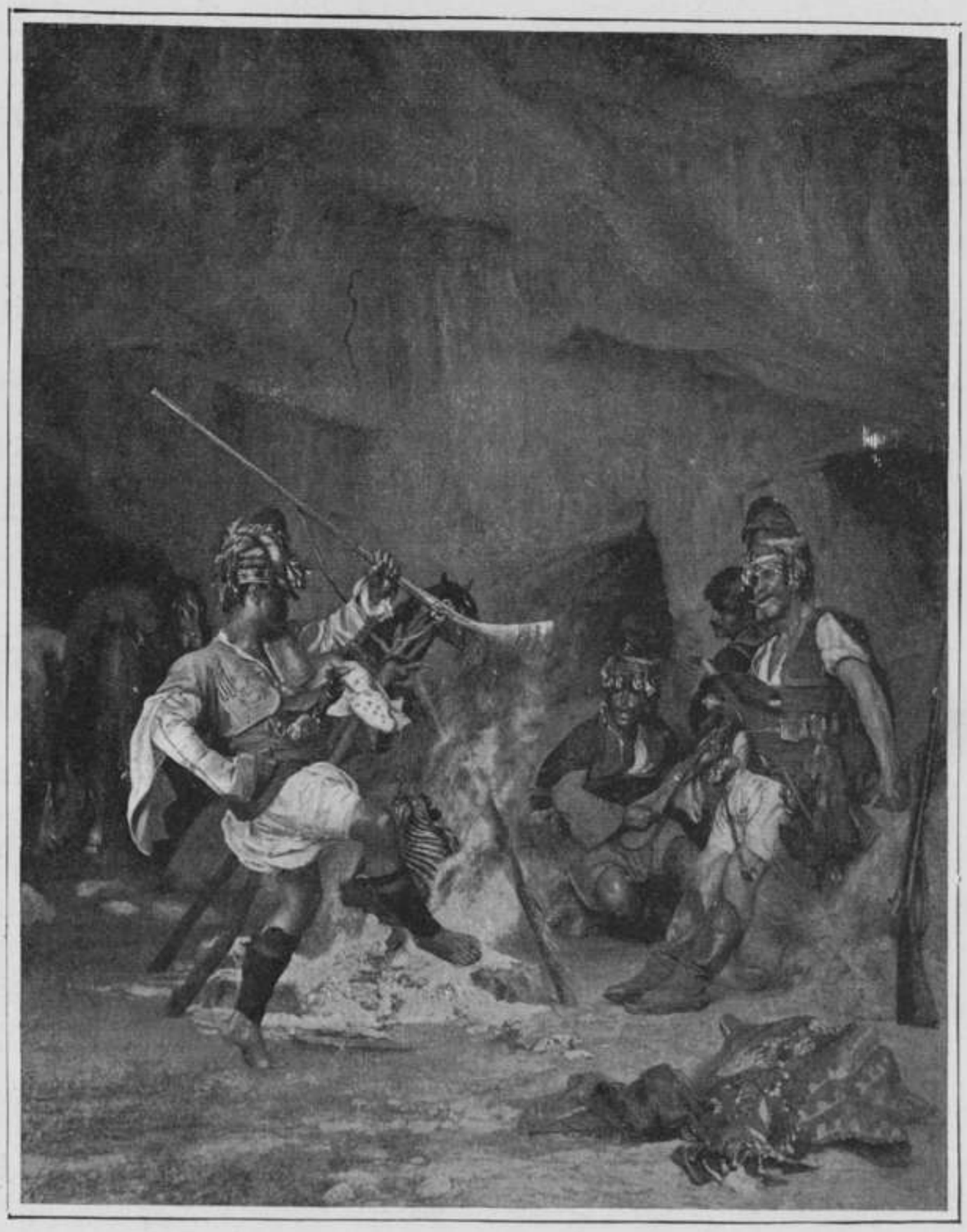
Je dois à l'obligeance de M. Merguillier, auquel la Carinthie est familière, quelques renseignements sur une antique danse champêtre usitée en Gailthal. Elle a lieu chaque année dans certains villages de cette contrée, sous un tilleul de la place publique, à midi, et seules les jeunes filles y peuvent prendre part. Chaque jeune homme choisit sa danseuse, et c'est une grande déception et une grande honte pour une fille de n'être pas invitée. Cette danse dure environ un quart d'heure le matin, et se continue le soir dans les auberges.

Les peuples lointains semblent avoir conservé les fêtes champêtres ayant une signification précise. Le Japon en offre un exemple avec sa danse du *Riz*. Cette danse compte une trentaine de figures, exécutées par des hommes seuls, ayant pour tout costume une ceinture de paille de riz, un chapeau rond de même matière, rabattu sur les yeux, et, flottant sur la taille, un petit manteau dont les larges manches simulent une paire d'ailes de papillons de nuit.

Les mascarades, accompagnées de danses nationales, figurent au premier rang des plaisirs populaires. On en peut également signaler au Japon. Telle est, dans ce pays, la danse du *Lion de Corée*. Elle parcourt les rues, et les sons discordants du fifre, du timbre et des tambourins annoncent son approche. M. Aimé Humbert nous la décrit ainsi :

« Une troupe de quatre histrions débouche d'une rue. Il y en a trois qui forment l'orchestre, le quatrième donne la représentation. Il s'est affublé d'un très ample manteau rayé ou tigré, surmonté d'une énorme tête de lion fantastique. Le monstre s'allonge à volonté et domine soudainement de un à deux mètres les gens qui l'accompa-

gnent. Les enfants, tout à l'entour, poussent des cris où l'effroi se mêle à la provocation. Quelques petits audacieux s'aventurent jusqu'à soulever les pans du manteau et même à pincer les jambes du mystérieux saltimbanque. Tantôt celui-ci les menace et tourne la tête de leur côté, en ouvrant la gueule et en secouant l'épaisse crinière de morceaux de papier blanc qui encadre sa face écarlate; tantôt il se met à sauter en cadence, aux sons des instruments de ses acolytes. Lui-même est d'ailleurs muni de son propre tambourin; mais, dès qu'il cesse de danser, il le dépose, et s'affaissant tout à coup, il se transforme en quadrupède, exécute quelques grotesques cabrioles, et finit par se dépouiller de son accoutrement. Alors le monstre s'évanouit, mais le jongleur reste. »



DANSE DE BACHI-BOUZOUKS
D'après le tableau de Gérôme. (*Avec autorisation de J. Boussod, Manzi, Joyant et Cie, éditeurs-propriétaires.*)

Le même auteur nous décrit aussi les fêtes bourgeoises champêtres de la banlieue de la capitale : on y invite des danseuses ambulantes, dont la spécialité consiste à exécuter des pantomimes, des poses et des figures de caractère. La plus gracieuse de leurs danses est celle des *Éventails*, qui est une sorte de pantomime.

« Il existe d'ailleurs, dit encore M. Humbert, des danses nationales que l'on cultive au sein de la société bourgeoise et qui trouvent naturellement leur place dans les divertissements des parties champêtres. Ordinairement les dames dansent seules. Elles forment un quadrille dont chaque figurante reste en place, en se bornant à se balancer sur les hanches, à tourner ou à pencher la tête, à étendre les bras et les mains, tantôt à droite, tantôt à gauche, non sans grâce mais avec une grande monotonie d'action. »

Je regrette que le voyageur ne nous ait pas donné l'explication de ces mouvements et de ces attitudes qui ont évidemment une signification précise et une logique.

« Un homme, continue-t-il, ne danse jamais que pour le plaisir d'exécuter, dans un cercle d'intimes, quelque prouesse chorégraphique, ordinairement inspirée par les fumées du saki, ou pour faire sa partie dans les rondes qui animent souvent la fin des banquets de famille. »

DANSE JAPONAISE (DÉBUT DU XVIII[e] SIÈCLE)
D'après une estampe de Kiyonobou. (*Collection Vever.*)

La danse du *Riz* est connue à Madagascar comme au Japon : c'est une véritable pantomime exécutée par un homme. Le danseur imite d'abord le défrichement, les coups de hache, la chute des arbres. C'est ensuite l'incendie de la forêt abattue : l'homme court de tous côtés, stimulant de son souffle l'action du feu et, toujours observant la cadence et la mesure, il fait entendre le pétillement de la flamme, les crépitements des branches. Puis ce sont les semailles, et, après que le grain est enfoui dans la terre, l'invocation suppliante aux esprits.

M. Désiré Charnay, auquel nous devons ces détails, nous décrit en phrases colorées la danse des *Oiseaux* chez les Malgaches.

« Le corps penché en avant, les bras étendus comme une sybille antique, la danseuse frappe lentement le sol de ses pieds nus; ses bras avancent, reculent, s'abaissent et s'élèvent; elle tient à la terre et ne peut s'envoler. L'accompagnement va *crescendo*, les voix grossissent, les mains battent plus fort, la Malgache précipite ses coups; le buste reste à peu près immobile pendant que les bras, semblables à deux ailes, semblent vouloir la transporter dans l'espace; vains efforts! L'impatience gagne alors la danseuse, une sorte de rage s'empare de tout son être; elle parcourt haletante le cercle qui l'enferme; le sol devient sonore

00073219

sous le frémissement de ses pieds, et ses bras, ses mains, ses doigts semblent se tordre en convulsions désespérées. Vaincue, elle s'arrête; nous l'applaudissons. »

DANSE JAPONAISE (FIN DU XVIII[e] SIÈCLE)
D'après une estampe de Kiyonaga. (*Collection Vever.*)

Les indigènes des Nouvelles-Hébrides se livrent à des danses à l'occasion de la récolte des bananes. « Tous les âges y participent, dit le docteur Hagen, depuis l'enfant à la mamelle, qui est porté à califourchon sur les hanches de sa mère, jusqu'à la vieille édentée.... Ces danseuses sont affublées d'oripeaux de toutes couleurs et forment un cercle duquel chacune se détache à son tour; elle entonne un couplet et les autres danseuses lui répondent en s'avançant vers elle et reculant ensuite. »

Ainsi la danse, reflet des passions humaines, à toutes les époques mêla sa cadence lente ou rapide aux scènes de la vie. On la trouve aussi bien sous le ciel froid du nord que sous le soleil brûlant de l'équateur et dans les îles les plus lointaines du Pacifique, car elle est également pour tous les peuples un véritable langage.

En Danemark, dans les cabarets champêtres, les pères, sous l'archet des violoneux, exercent les enfants; les familles d'Espagne, aux sons de la guitare, regardent avec orgueil les petits s'y livrer, et quelle joie de découvrir chez la fillette une vocation!

Les bachi-bouzoucks exécutent leur danse guerrière devant les feux du bivouac; tziganes et gitanes rassemblent encore la foule, comme au moyen âge lorsqu'elles allaient de ville en ville, portant à travers l'Europe le charme voluptueux des danses orientales.

Il est à remarquer en même temps que la danse subit l'influence du climat. Elle n'est

00073219

qu'un plaisir plus ou moins recherché dans les régions septentrionales ou tempérées; pour les méridionaux, c'est un objet de passion. Ainsi l'âme de chaque peuple se peint dans sa danse : chez les uns, la férocité, la joie sanguinaire excitent une cadence frénétique; les autres y cherchent un délassement reflétant les douceurs de leurs mœurs. Elle a, chez certaines peuplades sauvages, scellé les traités de paix ou donné le signal de la guerre. Les Iroquois attachent, dit-on, à la danse du *Calumet* toute la valeur d'une institution nationale et consacrée par la loi.

RONDE ENFANTINE
D'après une lithographie de Mouilleron (1850).

00073219

UN BAL À LA CHAUSSÉE D'ANTIN : LE CASINO CADET
D'après la lithographie de Gavarni.

CHAPITRE VIII

LA VALSE ET LA POLKA — LES BALS PUBLICS

LA FIN DU BAL
D'après une lithographie de Pigal.

LA VALSE. — LE GALOP. — LA POLKA. — CELLARIUS, MARKOWSKI ET LABORDE. — MABILLE ET LES BALS PUBLICS D'AUTREFOIS.

On valsait beaucoup en 1830; ce fut même une véritable passion que seule l'introduction de la *Polka* vint calmer un peu. Or la Volte, que Henri III dansa le premier et qui fit les délices de sa cour, n'était, nous l'avons dit, qu'une Valse à trois temps. La description donnée en 1589 par Thoinot-Arbeau montre nettement que ce qu'il nomme *Saltatio duorum in gyrum* (littéralement : la danse de deux personnes dans un mouvement tournant) est exactement ce que nous désignons maintenant sous le nom de « Valse ». Ce n'est pas seulement une analogie que le vieux chanoine de Langres révèle entre la Volte et la Valse; il nous donne la démonstration intégrale de la Valse à trois temps.

« La Valse, que nous avons reprise des Allemands en 1795, était depuis quatre

00073219

cents ans une danse française », dit Castil-Blaze. C'est donc une de nos vieilles danses qui rentrait en faveur. C'est certainement aussi la plus gracieuse et la plus séduisante de toutes les danses connues.

Que les accords de la Valse évoquent devant nous le murmure éternel d'un *Torrent* ou qu'ils nous fassent suivre, avec Strauss, le cours du beau *Danube Bleu*, c'est toujours la même danse au charme délicat et pénétrant, le mouvement de rêve qui nous emporte en un léger tourbillon. Certains enthousiastes lui prêtèrent une origine mystique,

UN BAL DE SOCIÉTÉ VERS 1830. — LA CHAÎNE DES DAMES DANS LA CONTREDANSE FRANÇAISE
D'après une lithographie de Lecomte. (*Bibliothèque nationale.*)

d'autres en firent remonter la création à Jupiter. Les plus grands poètes en ont célébré la grâce : Victor Hugo, Alfred de Musset, Alfred de Vigny et combien d'autres encore. On connaît les jolis vers que ce dernier lui a consacrés dans son volume de poésies :

La harpe tremble encor et la flûte soupire,
Car la valse bondit dans son sphérique empire,
Des couples passagers éblouissent les yeux,
Volent entrelacés en cercle gracieux;
La danseuse, enivrée aux transports de la fête,
Sème et foule en passant les bouquets de sa tête....

L'étude technique de la Valse ne rentre point dans le cadre de cet ouvrage. Le

UN BAL POPULAIRE EN ANGLETERRE
D'après une caricature de Cruikshank.

Dictionnaire de la Danse de M. Desrat donne, en même temps que l'historique de cette danse, l'explication des divers mouvements dont elle se compose.

Cependant il sera curieux de rappeler les « Commandements du Valseur » selon Saint-Ibald, qui, en vers humoristiques, en résume les pas et les attitudes :

En dehors tes pieds tourneras
Et tes jambes également.
Haute toujours ta tête sera
Et portée gracieusement.
Au bras droit ta dame enlaceras,
La conduisant solidement.
Ta main gauche légère auras
Et ton bras gauche mêmement.
Toujours dans ton pas glisseras
Tes deux pieds aussi souplement.
Joyeux et gai tu valseras,
Sans jamais sauter follement.
Trois pas égaux, rythmés, feras
En l'antique valse à trois temps.
Du pied gauche commenceras,
Et du droit suivras lentement.
En avant, en arrière iras,
Et ta dame réciproquement.
De la mesure esclave seras
Et ta valseuse également.
Quand la valse tu finiras,
Dame remercieras poliment.

A ces « Commandements » auxquels se conforment les bons danseurs, Bellangé ajoutait une recommandation expresse : « N'oubliez jamais de faire danser la mère! » Et ce conseil, dans l'esprit de l'artiste, ne s'appliquait pas seulement à la Valse, mais à toutes les danses des salons. Le conseil est toujours de saison et figure certainement dans les « Moyens de parvenir ».

Les danses des salons! Comme elles exercèrent la verve de Cruikshank! Voyez

LA TRÉNIS
D'après une caricature de Cruikshank.

dans la Pastourelle les minauderies de ces femmes étiques si drôlement accoutrées. Dans la ronde dite « le Moulinet », les danseurs tournent comme pris de folie, agitant des jambes grêles telles que des pattes d'araignée. Tous ces danseurs de quadrille, raides et secs, visant aux belles manières, sont évidemment peu exercés, car les voici se heurtant dos à dos au lieu de se trouver face à face. Le « Vis-à-vis » n'est-il pas réjouissant aussi avec ce danseur qui tombe à plat en faisant sans doute des grâces et qui, pour se retenir, risque de faire choir une dame. Les caricatures de la « Trénis » et du « Bal » sont du dernier grotesque, et Rowlandson, faisant la charge d'une soirée dansante travestie, atteint, à son insu peut-être, à une grande intensité de mouvement.

Outre la Valse, le *Galop* était en faveur dans la société parisienne vers 1830.

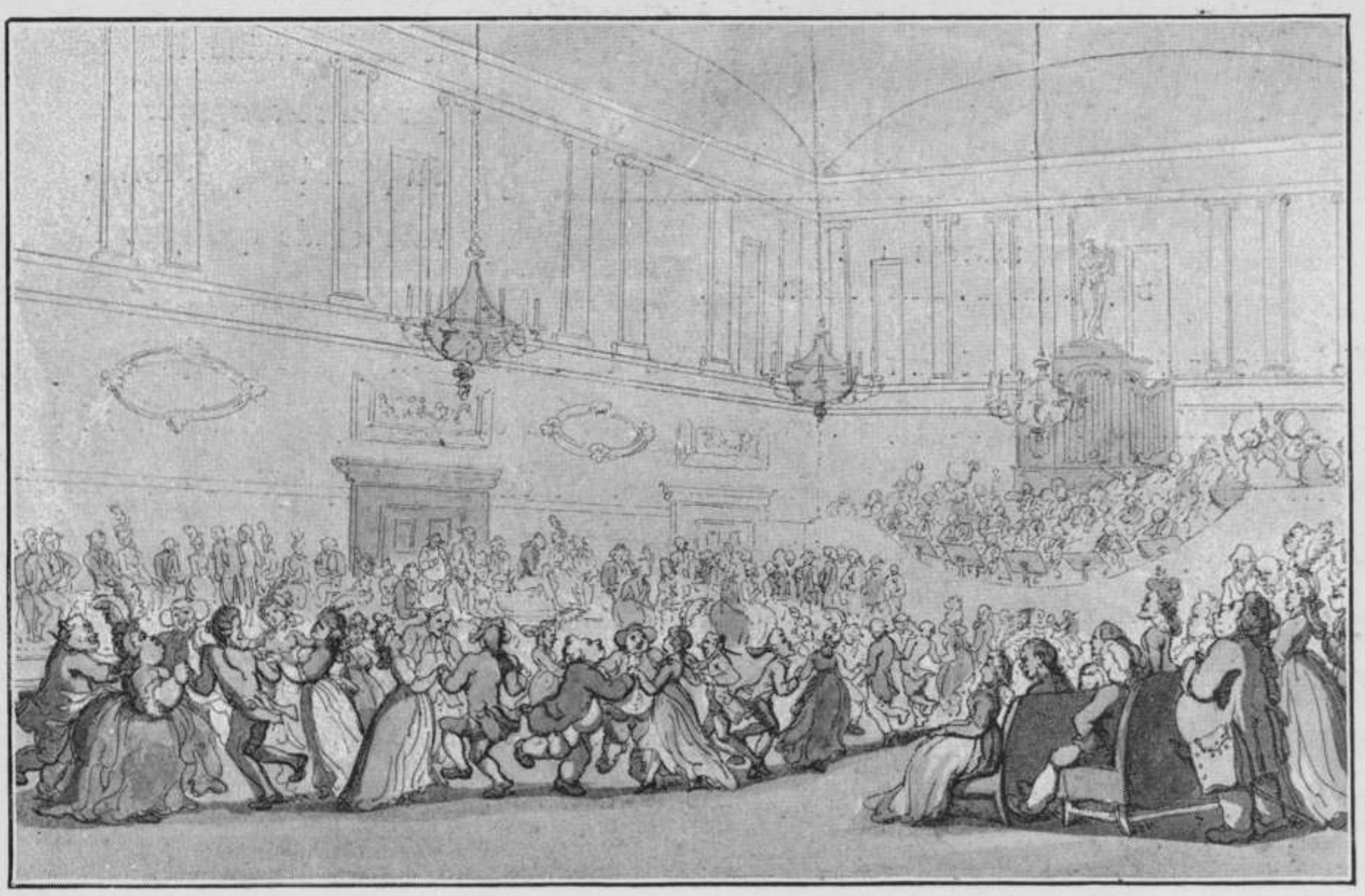
Quant à la Valse « improprement appelée *à deux temps*, au lieu de *à deux pas* », dit M. Desrat, elle est originaire de Russie.

« On aurait dû l'appeler *Valse à deux pas*, ajoute-t-il, parce qu'elle ne comporte que *deux pas*, exécutés sur une mesure à *trois temps*, rythme habituel des Valses[1]. »

1. « Je puis parler en connaissance de cause de l'introduction en France, en 1815, de la Valse à deux pas, car elle fut enseignée à mon père, à cette époque, dans les circonstances suivantes. En janvier 1839, le baron de Nieuken, attaché à la légation russe, prenait des leçons de danse de mon père, et les prenait telles qu'elles se pratiquaient à l'époque, composées de tous les exercices fondamentaux de la danse : pliés, battements, etc. Notre baron devait, le soir, se rendre à un grand bal donné par le comte Molé, alors ministre des Affaires étrangères, et devait valser avec de charmantes Moscovites. Il demanda donc à son professeur de lui faire répéter le pas. Fureur de mon père aux mots de « Valse à deux pas », car il trouvait un contre-sens manifeste avec la mesure ordinaire de la Valse à trois temps. Mais tout s'arrangea promptement quand il vit son élève faire le chassé de la Valse en exécutant le premier temps du pas sur les deux premiers temps de la mesure, et le second temps sur le troisième de cette mesure. Tout de suite, mon père comprit que le chassé était fait en le commençant lentement et le terminant brièvement. Élève et professeur valsèrent ensemble, et le succès de M. de Nieuken fut tel qu'à partir de ce jour toute l'aristocratie sacrifia la Valse à trois temps à la Valse à deux pas. » (DESRAT, *Dictionnaire de la danse.*)

00073219

On croit le *Galop* venu de Hongrie. Pourtant c'est encore une ancienne danse à laquelle on se livrait à la suite des Voltes et des Contredanses, comme pour faire diversion aux mouvements un peu lents et solennels des anciens pas. Vers 1815, le Galop recommença à former une danse spéciale, ainsi que cela avait lieu autrefois. Pendant longtemps, on a donné le nom de « saint-simonienne » à la cinquième figure de notre Quadrille français, parce qu'elle était dansée avec le Galop.

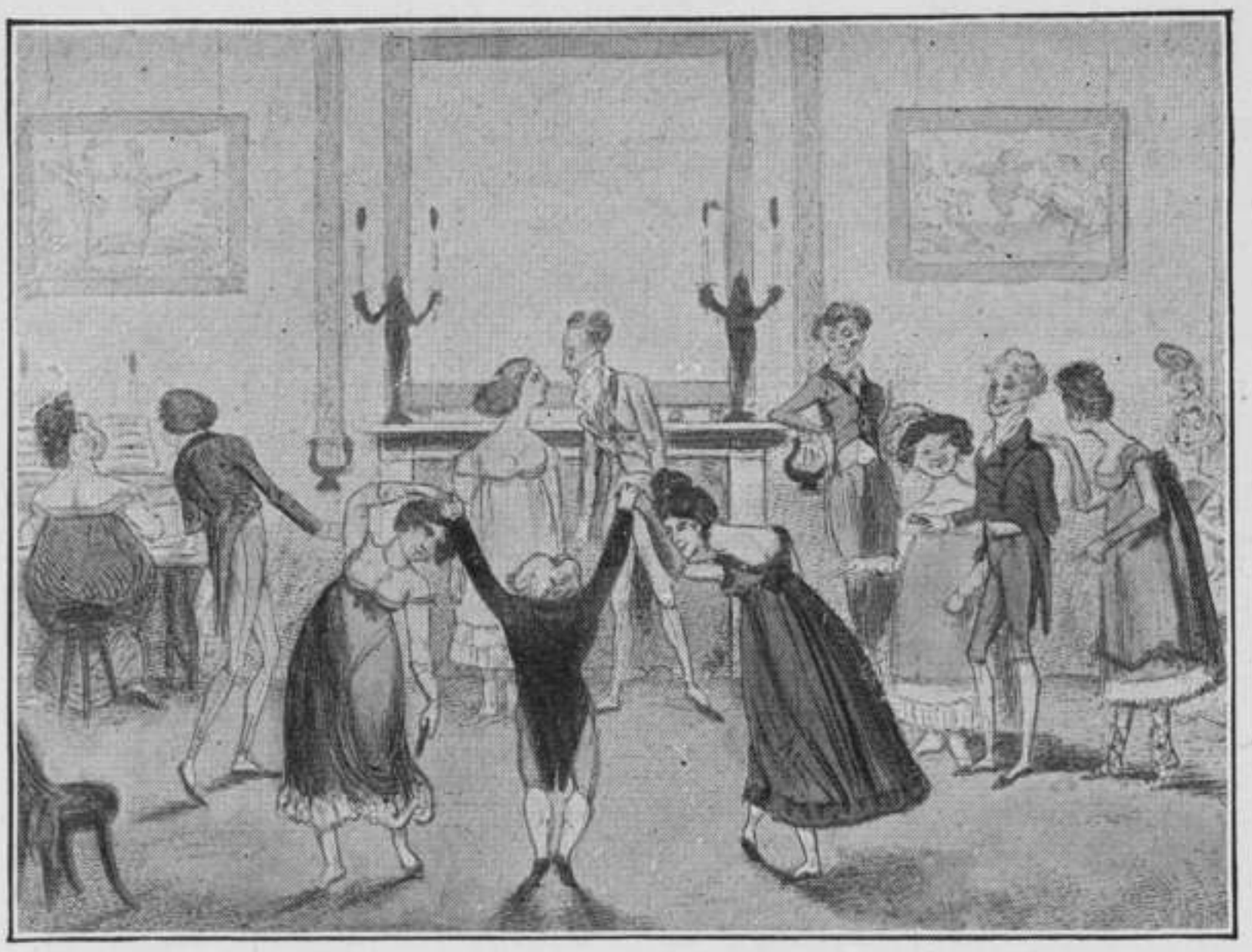


LA RONDE FINALE DANS UN BAL DE PROVINCE EN ANGLETERRE
D'après une caricature de Rowlandson.

Aux Tuileries, sous Louis-Philippe, on donnait tous les hivers quatre grands bals, deux petits bals chez la reine et un bal chez le duc d'Orléans après son mariage. Aux bals de la reine, les invités n'étaient pas en costume de cour à proprement parler. Les hommes, en dehors de ceux qui avaient un uniforme de rigueur, endossaient un habit bleu orné au collet et aux parements de broderies fantaisistes, et portaient un pantalon de casimir blanc à larges bandes d'or. Les dames étaient toujours en grande toilette. Lorsqu'il s'agissait d'un petit bal, soit chez la reine, soit chez le duc d'Orléans ou le duc de Nemours, le pantalon à bandes d'or était remplacé par la culotte courte en casimir blanc et le soulier à boucle.

Il était d'usage à cette époque, à l'ambassade d'Angleterre, de fêter l'anniversaire de la reine Victoria par un grand bal.

00073219



PASTOURELLE
D'après une caricature de Cruikshank.

« Le souper, dit M. de Beaumont, était disposé dans la serre artistement décorée des plantes et des fleurs les plus rares, et les invitées de lady Grenville, sur un mot d'ordre, apparaissaient vêtues de blanc et de rose, les couleurs de la reine. Les hommes, par contre-coup, portaient tous un petit bouquet formé d'une rose et de quelques tiges de muguet : l'homme politique, l'homme grave, était voué au rose et au blanc tout aussi bien que le dandy. »

A l'ambassade d'Autriche, on avait inauguré les célèbres *déjeuners dansants*. « On arrivait en plein soleil, à deux heures et demie. En entrant, chaque femme recevait un bouquet et pénétrait dans les riches salons dont la comtesse Appony allait si gracieusement faire les honneurs, car elle personnifiait littéralement la vieille tradition de la haute société d'autrefois. Le comte, avec la Toison d'or au cou et la plaque de Saint-Étienne sur la poitrine, offrait un type de grand seigneur affable et plein de dignité. Les danses commençaient. La Valse à deux temps faisait fureur.... Chacun s'élançait sur les traces des deux Rodolphe et de Julio Appony.... Les ducs d'Ossuna, de Valençay et de Dino, les comtes Esterhazy, Zichy, de Morny, de Châteauvillars, de Jumilhac, de la Tour-du-Pin, Guillaume de Knyff; puis les grandes individualités de la finance, les Rothschild, les Hope, les Baring, les Thorn.... Parmi les femmes, on remarquait, dans ces salons de la suprême élégance parisienne : Mlles Fitz-William, de Terzzi, de Stackelberg, de Chanterac, de Ganay, de Nicolaï, de

LE QUADRILLE — DOS À DOS
D'après une caricature de Cruikshank.

00073219

LE MOULINET
D'après une caricature de Cruikshank.

Virieu, lady Canterbury, la duchesse de Sutherland, la princesse de la Trémouille, la marquise de Contades, les duchesses d'Istrie, d'Otrante, de Plaisance, Mmes de Vernant, de Magnoncourt, d'Haussonville.... Vers cinq heures, les danses s'interrompaient et l'on descendait les marches du perron qui conduisait au jardin. Là étaient disposées, sous les ombrages et au milieu des massifs, une foule de petites tables élégamment servies où l'on s'installait, soit au hasard, soit par coteries, et où les charmes d'une causerie animée par le vin de Champagne prolongeaient ou ravivaient les agréables émotions de la Valse et du Galop.... »

Vers 1844, on délaissait un peu la Valse à laquelle on s'était livré longtemps avec passion, et le Galop ne se dansait plus que dans les bals du carnaval.

L'avènement de la *Polka* amena une révolution foudroyante dans la danse. Ce fut une véritable fureur dans la bourgeoisie et dans le peuple, une épidémie chorégraphique à laquelle personne n'échappait. Ils ne mouraient pas tous, mais tous étaient frappés....

Le monde résista un peu à l'entraînement; jusqu'ici il avait donné le ton à la mode, et voici qu'il s'agissait de suivre le mouvement. Mais enfin le retentissement et la vogue de cette danse étaient tels, qu'une duchesse lui ouvrit la première la porte de ses salons et la Polka régna aussitôt en haut lieu.

UN QUADRILLE. — LE VIS-À-VIS
D'après une caricature de Cruikshank.

Une plaquette du temps, intitulée : *La Polka enseignée sans maître*, nous donne de curieux détails sur cette danse chez les élégants de la fin du

00073219

règne de Louis-Philippe : « La première fois qu'elle fut dansée dans le monde avec préméditation, ce fut chez M. G..., le Lucullus de notre temps. Les gentlemen-riders les plus à la mode et foule de jolies femmes assistaient à cette solennité, où M. Cellarius devait se trouver face à face avec M. Eugène Coralli. Le monde polkant était dans l'attente. Chlédowski lui-même avait composé la musique.

« Cellarius était là, bien frisé, la barbe lisse, triomphant par avance au milieu de

LA VALSE EN 1840
D'après une lithographie de J. David.

quatre ou cinq échantillons laborieusement choisis parmi ses meilleurs élèves. Cependant une anxiété visible se trahissait dans les traits du maître; à chaque instant, on le voyait grimper d'un pied agile sur l'estrade des musiciens pour s'y faire jouer la production nouvelle, la troisième Polka qui eût paru; puis il revenait en hâte auprès de ses disciples, parcourant les rangs, les haranguant d'une voix brève et saccadée, leur prodiguant ses derniers conseils et les animant à la fois du geste et du regard, comme un habile général qui prépare ses soldats à la bataille. Le grand Germanicus ne fit pas mieux, quoi qu'en dise Tacite.

« Ainsi faisait le maître, tandis que, dans le camp opposé, Eugène Coralli, Lucien

Petipa et deux ou trois autres Labordiens consommés gardaient un silence dédaigneux et un calme redoutable. On se mesurait du regard.

« Enfin l'orchestre donne le signal du combat, les rangs s'écartent avec respect, Cellarius prend la main de l'une de ses sœurs, toute de blanc vêtue, telle qu'une chaste vestale, et s'élance dans la carrière, suivi de sa fidèle cohorte.

« Vous eussiez dit Achille se précipitant sous les murs de Troie, pour défier Hector et venger la mort de Patrocle; mais

O rage! ô désespoir! ô fortune ennemie!
N'avait-il tant polké que pour cette infamie?

« O douleur! personne ne sait danser sur l'air nouveau; il faut

UN COUPLE DE VALSEURS
D'après Gavarni.

cette vieille routine avec laquelle ils ont suçé le lait de la mère Polka! On se regarde, on s'arrête, on s'étonne; le maître, en ce pressant danger, en vain cherche à ranimer leur audace : « Donnez-nous, disent-ils, des ennemis que nous puissions combattre ». Ces mots sont une inspiration pour le chef, il court à l'orchestre, lui jette la partition traditionnelle, et voilà l'orchestre complaisant qui reprend cet air si ennuyeux, le plus ennuyeux qui ait jamais été écrit, à l'exception du *Bolero di doña Lola Montes*! Cependant, à ces accords connus, les Cellariens reprennent courage, ils s'élancent, balancent audacieusement leurs talons jusque dans les profondeurs de leurs basques d'habits, et restent maîtres du champ de bataille.

« Mais leur triomphe ne devait pas être de longue durée; la foule s'entr'ouvre bientôt pour laisser passer leurs terribles rivaux, et dès le premier pas c'en est fait des Cellariens, toute la cohorte se disperse, et le chef infortuné, l'œil en feu, la rage dans le cœur, se retire à l'écart pour dévorer son affront.

« Telle fut cette mémorable journée, qui prête si fort au poème héroï-comique que notre prose même s'en est ressentie. C'est maintenant, entre les deux écoles, une haine inextinguible, plus mortelle mille fois qu'entre les Capulets et les Montaigus; car on dit

00073219

qu'aussitôt après leur défaite, retirés dans le petit *boudoir rose*, les Cellariens ont juré à leurs vainqueurs une inimitié qui pourra bien, quelque jour, s'exprimer autrement qu'en paroles. »

La Polka était venue de Bohême. Elle était apparue tout d'abord à Vienne, elle brilla ensuite à Bade. A Paris, elle fut lancée par Cellarius, professeur de danse, dont les leçons étaient suivies par des Hongrois, des Polonais et des Valaques. Ceux-ci jouaient au piano leurs danses nationales que les autres exécutaient. Les salons de Cellarius, rue Vivienne, n° 41, au fond de la cour, étaient devenus le sanctuaire de la danse nouvelle, qui devait un peu de son succès aux éperons d'or obligatoires pour tout fier danseur. Le jeune professeur devint l'homme du jour. Les gens du monde — et du demi-monde — emplissaient ses salons du matin au soir. Tous les dimanches, lundis, mercredis et samedis, de 8 à 11 heures, avaient lieu des soirées dansantes, et l'hiver, tous les mercredis, des fêtes de nuit. Cellarius donnait de plus, chaque année, des bals de quinzaine où toutes les dames étaient admises à la seule condition d'être en toilette extrêmement élégante.

LA GALOPE OU GALOP
D'après une lithographie de Gavarni.

Il fit ensuite ce qu'on pourrait appeler un coup d'État, en organisant des bals d'artistes où l'on n'était reçu que sur le vu d'une lettre d'invitation signée la plupart du temps par quelque danseuse célèbre de l'Opéra.

C'est que la lutte était ardente : des professeurs rivaux s'étaient levés, Markowski et Laborde, ce dernier disputant à Cellarius l'introduction de la Polka en France.

Le roi dansa-t-il la Polka ?

Un irrespectueux couplet du temps l'affirmait. En tout cas, les livres, les feuilletons,

00073219

les opuscules, les romans, les poésies, les pièces de théâtre, de musique, tout fut à la Polka : il y eut même, en 1845, l'almanach de la Polka!

Elle se mêlait à la politique, on récitait partout la *diva polka* :

Danse de liberté, d'amour, de poésie,
Que viens-tu donc chercher, ô Polka, parmi nous?

s'écriait le poète, et, dans son lyrisme, invoquant ce « pur flambeau », il espérait que la Polka, accomplissant son « œuvre sociale », ramènerait enfin la poésie, la liberté et les grandes vertus disparues!

« N'OUBLIEZ JAMAIS DE FAIRE DANSER LA MÈRE »
D'après la lithographie d'H. Bellangé.

« Primitivement, dit M. Desrat dans son *Traité de la danse*, la Polka fut dansée avec des figures exécutées par le cavalier et sa dame; après quelques pas faits en tournant, ils s'éloignaient, se rapprochaient l'un de l'autre en mettant les deux mains sur les hanches; parfois ils tournaient en passant sous les bras l'un de l'autre. Toutes ces variations ne durèrent qu'une année, bien qu'elles fussent pratiquées par tous les danseurs jeunes ou vieux, depuis l'aspirant docteur en droit jusqu'à son professeur, depuis le plus humble avocat jusqu'au plus grave pair de France.

UN COUPLE DE VALSEURS AU TYROL
D'après une lithographie.

« La Polka n'amena pas seulement un grand changement dans la danse, elle y introduisit une foule de nouveautés, dont quelques-unes

DANSE DU SCHALL
D'après un dessin de Lenté, dans le *Bon genre*.

seulement ont été conservées; la *Varsoviana*, la *Villeïka*, la *Sicilienne*, ont vécu peu de temps, et encore n'ont-elles trouvé de bien fervents adeptes qu'au Prado et au Casino Cadet. »

Marie Taglioni dînait un jour à Milan chez le général Walmoden, et occupait la place d'honneur. Pendant le repas, la musique militaire exécuta une mélodie vive et originale. « C'est la Polka, » dit le général à la danseuse qui l'interrogeait, « la danse de nos paysans hongrois. » Aussitôt les portes s'ouvrent, des rideaux sont tirés, et l'on aperçoit cinquante grenadiers hongrois exécutant la Polka.

« Cette galanterie toute française, dit Charles de Boigne, porta bien vite bonheur à la Polka; Mlle Taglioni la prit sous sa protection et la Polka a fait le tour de l'Europe, le tour du monde. » On ne parlait plus que de cette danse : mille brochures ou plaquettes lui furent consacrées.

La Contredanse, disait-on, convient aux caractères sanguins, le Galop aux bilieux, la Valse aux lymphatiques, la Polka aux nerveux et aux passionnés.

On répétait ces aphorismes :

« Dis-moi comment tu polkes, je te dirai comment tu es. — Il n'y a pire polkeuse que celle qui dort. — Où il n'y a rien, le polkeur perd son droit. — On confie son secret dans la Contredanse, mais il échappe dans la Polka. — Le commencement et le déclin de l'amour se font sentir par l'embarras où l'on est de polker ensemble. »

Un amusant opuscule du temps fait les réflexions suivantes :

« L'entrée de la Polka à Paris s'est effectuée sans aucune pompe, sans la moindre réjouissance publique, sans le plus infime sergent de ville.

« Aucun miracle ne précéda son apparition : les chiens n'ont pas hurlé comme à la mort de César; les cheminées n'ont pas été renversées par le vent comme à la mort de Macbeth! »

Cependant l'étoile brillante de Markowski venait de se lever, et la rivalité entre Cellarius et Laborde s'accentuait; des polémiques s'engageaient dans les journaux au

sujet de ces professeurs. Au dire de Delvau, Mme de Girardin et Eugène Vitu se donnaient la peine de discuter cette danse polonaise.

« Le Labordien, disait l'un d'eux, danse le pied en dedans, ce qui imprime à son pas le vrai cachet étranger; il ne relève que fort peu le talon en arrière, et enfin se balance davantage sur la pointe du pied, ce qui donne à sa danse plus de légèreté, et en même temps plus d'élégance.

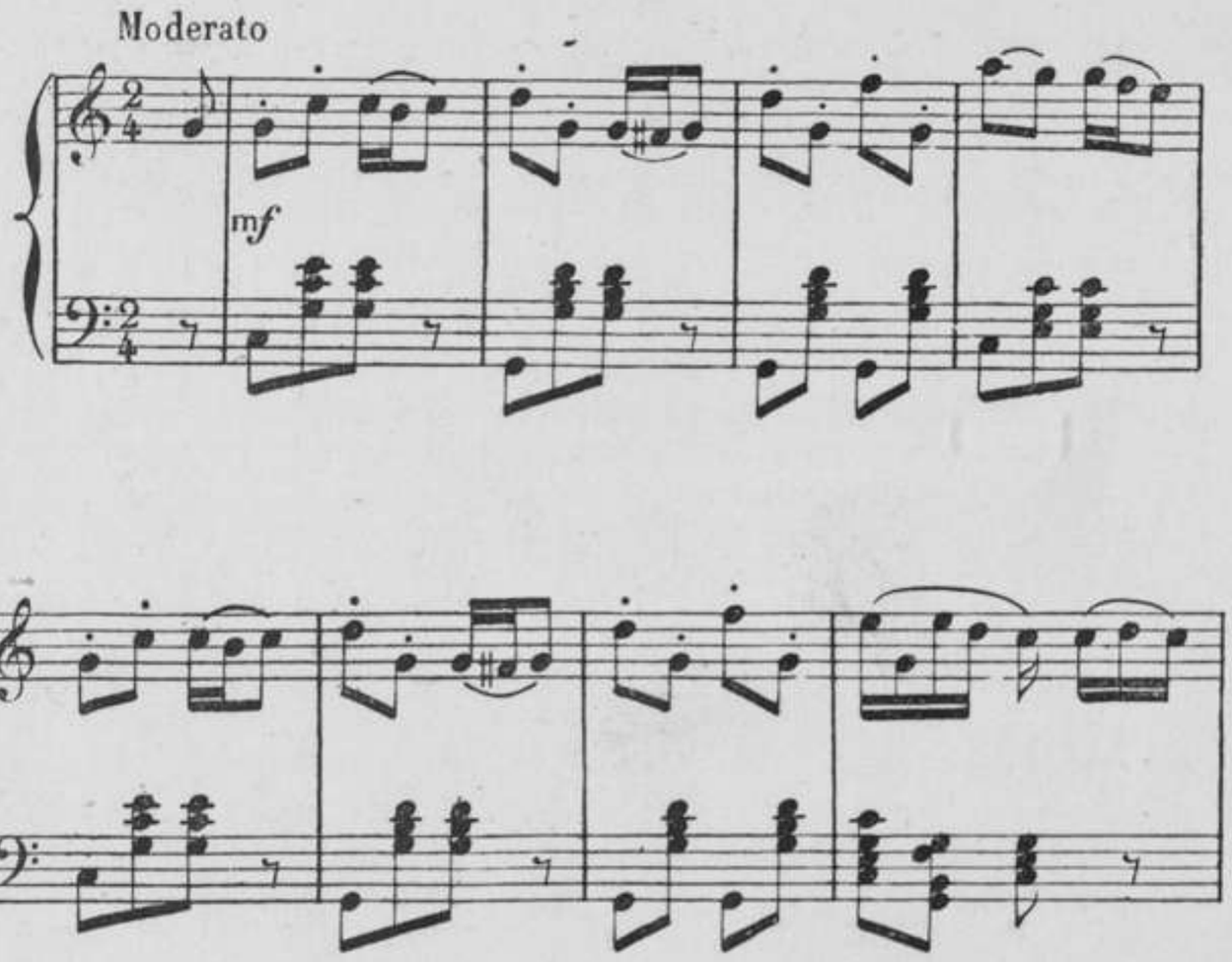
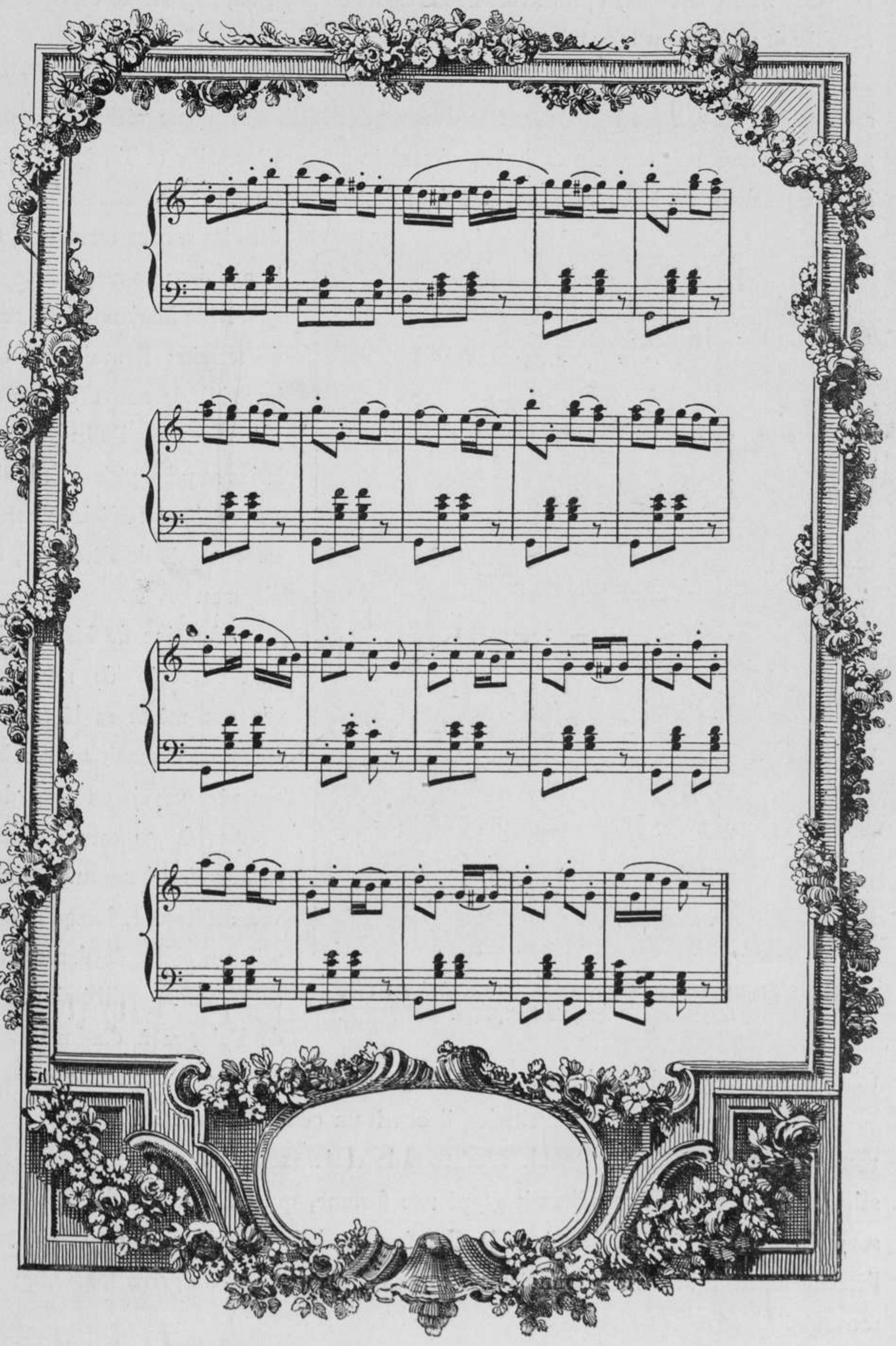
« Le Cellarien, au contraire, *se tourne* avec bonheur, bat des pieds avec une passion

LE QUADRILLE DIT « DE MARIE STUART » À UN BAL DONNÉ AUX TUILERIES EN 1829
Les cavaliers et leurs danseuses portaient tous des costumes du temps de Marie Stuart.
D'après une aquarelle de Eugène Lamy.

alarmante, et relève les talons comme s'il avait la prétention de mettre ses pieds dans les poches de son habit : nous exagérons un peu à plaisir les défauts de l'école cellarienne pour mieux en montrer le ridicule. Si la Polka ne devait être jamais qu'une danse de théâtre, à la bonne heure : qu'alors elle se compose de toutes sortes de problèmes chorégraphiques, d'enjambements cyclopéens et de tours de force, rien de mieux; mais la Polka étant destinée à être dansée dans les salons, je ne vois pas pourquoi, au lieu de lui laisser sa simplicité nationale et sa grâce originelle, on se creuserait la tête pour en faire quelque chose de convulsif, aussi dangereux pour les articulations de l'acteur que pour les parties sensibles des spectateurs. »

00073219

Polka nationale.

Moderato

00073219

00073219

Cependant la Polka, après avoir mis la capitale en branle, gagnait les barrières et envahissait rapidement la province.

On racontait alors que le Nord, à l'exception de Rouen et de Verdun, s'était tenu assez calme; mais, à partir d'Orléans et dans tout le Midi, c'était une véritable fureur; toutes les villes étaient atteintes de la polkamanie : Lyon, Marseille et Toulon étaient les plus passionnées; à Bordeaux, on dansait la Polka au théâtre, sur les places publiques, dans les rues et carrefours, et jusque dans les magasins.

COUPLE DE DANSEURS DANS UN BAL DE SOCIÉTÉ EN 1830
D'après une lithographie de l'époque.

Mais Markowski gagnait du terrain; il avait créé ou introduit de nouvelles danses polonaises : la Polka de Cellarius se prit à pâlir. Elle brilla encore d'un furtif éclat comme les feux près de s'éteindre, et disparut.

L'origine de Markowski était entourée de mystère; elle eut même sa légende : tandis qu'il venait au monde, son père voyait en rêve des troupes de gnomes dansant autour d'un berceau. On savait seulement, lorsqu'il ouvrit un cours de danse, rue Saint-Lazare, qu'il était arrivé de Pologne à dix-huit ans, très pauvre, et que, la pochette sous le bras, du matin au soir il courait le cachet.

En 1848, après bien des vicissitudes, il ouvrit un cours de danse à l'hôtel de Normandie, et son succès fut grand. L'aristocratie et le monde se pressèrent dans ses salons. En fort peu de temps il avait gagné une fortune, qui d'ailleurs fondit vite dans ses mains. Vers ce temps, chargé de la direction des bals d'Enghien, il organisa dans l'établissement qui lui était confié une fête très brillante dont on garda longtemps le souvenir.

Il donna ce soir-là une pantomime sur *Robert le Diable*, dont l'action se déroulait à

UN BAL DE SOCIÉTÉ EN 1830
D'après une lithographie du temps.

travers des flammes de Bengale. L'effet fut prodigieux, une foule se pressait dans l'enceinte du bal, au point que plusieurs journalistes, n'ayant pu entrer, montèrent au haut d'un peuplier pour en faire le compte rendu ! La recette atteignit 37 000 francs !...

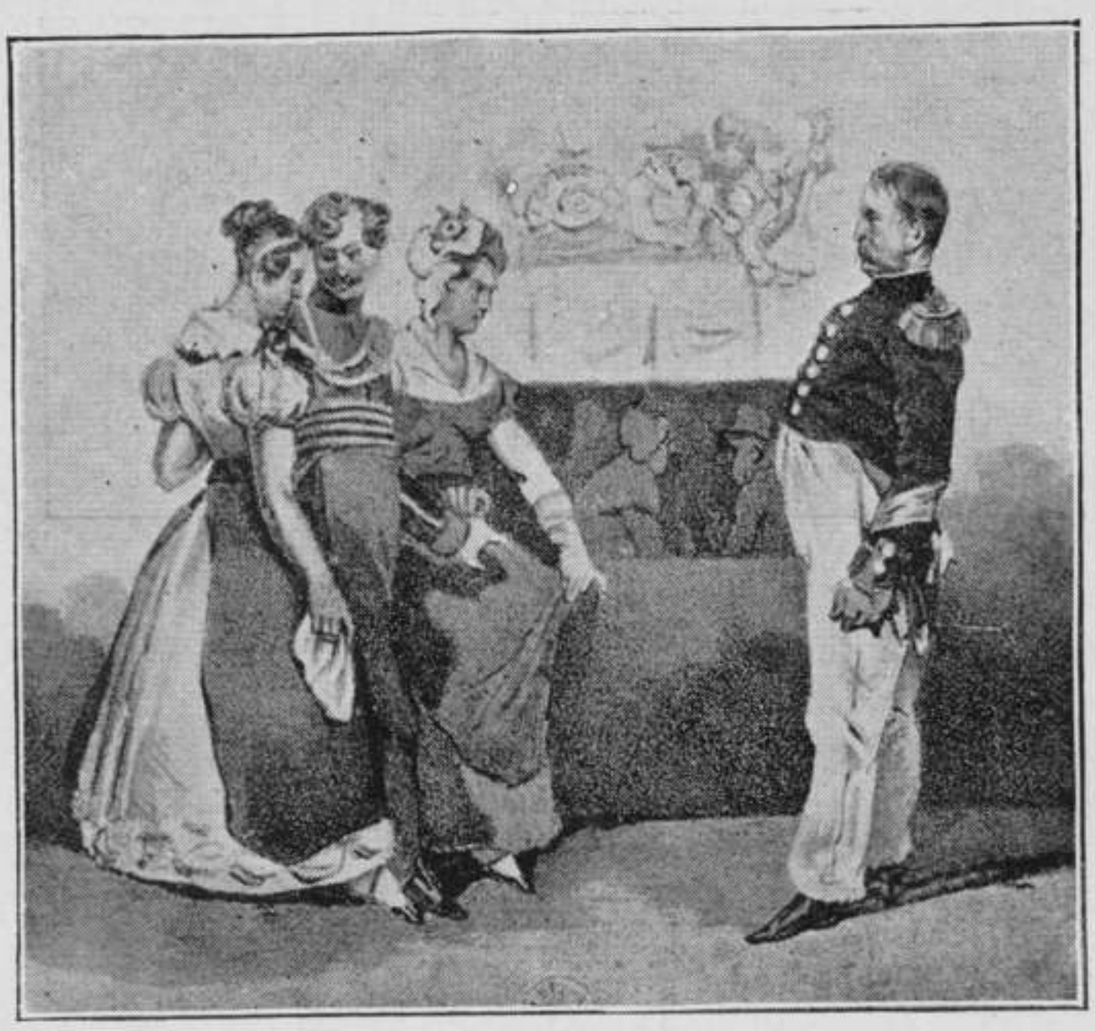
On voit ensuite Markowski créer l'Eldorado splendide de la rue Duphot et faire étalage d'un grand luxe. Il avait équipage et domestiques en livrée. On le remarquait partout, aux premières loges des théâtres, au Bois, dans les concerts. Mais sa vie fut toute de hauts et de bas, d'ombres et de lumières. Peu après il était saisi, ses meubles et ses équipages étaient adjugés aux enchères.

De 1851 à 1857, il fut en proie à la misère noire, et, lui qui venait de connaître l'opulence, qu'on avait vu tous les jours au Bois avec son équipage et sa livrée, était seul maintenant et abandonné. Il avait repris sa pochette des premiers jours et, bravement, cherchait de nouveau à donner des leçons pour gagner sa vie.

Il logeait dans une mansarde sordide et froide, couchait sur un tas de copeaux ; aucun propriétaire ne consentait à lui louer un appartement, car il n'avait rien pour répondre du loyer, et il était tout à fait insolvable. Chaque fois qu'il se montrait sur la scène, c'était dans la presse des bordées d'injures. Un soir, il dansa au Ranelagh dans un bal de charité, lui plus pauvre que ceux pour lesquels on donnait la fête, car il n'avait pas mangé

LA LEÇON CHEZ LABORDE
D'après une lithographie de Vernier.

00073219



LA CONTREDANSE — EN AVANT DEUX
D'après la lithographie d'Henri Monnier.

depuis la veille. La représentation terminée, il prit le chemin de son taudis, dont il était éloigné de quatre kilomètres, par la nuit noire, grelottant sous un vent glacial. Et, tandis qu'il pataugeait dans la boue, ses semelles l'abandonnaient! Le pauvre Markowski s'estimait encore heureux de n'avoir pas subi cet accident devant le public du Ranelagh, tandis qu'il exécutait une danse brillante....

C'est dans cet abandon et dans cette profonde détresse qu'il composa ses danses les plus belles. Sur son grabat, frissonnant de fièvre, car la toux ne le quittait plus, depuis la nuit glacée où il avait dansé pour les pauvres, il créa la *Scottish*, la *Sicilienne*, la *Friska*, la *Lisbonienne*, bien d'autres danses encore, et notamment la *Mazurka*, dont la popularité égala celle qu'avait obtenue la Polka.

Vers cette époque, il rencontra la célèbre Rigolboche, et voici comment il raconta lui-même cette première entrevue :

« Un soir, dit-il, je revenais de danser au bal d'Asnières. C'était le premier du mois; toutes mes dettes acquittées, il me restait encore un franc; je résolus d'aller souper, comme au temps de ma splendeur. Il y avait six mois que je n'avais pu me traiter avec tant de luxe. J'entrai chez un modeste marchand de vin du boulevard et je demandai une côtelette, me figurant que j'allais manger un filet mignon ou un perdreau truffé. Comme second plat, je pris un oignon cru au gros sel. C'est là un mets excellent pour un pauvre diable. A côté de

FIDÈLE COMME UN POLONAIS
D'après la lithographie de Raffet (1833).

moi mangeait, dans un coin, une jeune fille qui avait nom Marguerite. Elle mordait à belles dents dans un morceau de pain et une moitié de sardine. J'eus pitié d'elle et lui partageai mon oignon. Depuis lors, cette fille, qui plus tard s'appela Rigolboche, a eu pour moi une profonde horreur. »

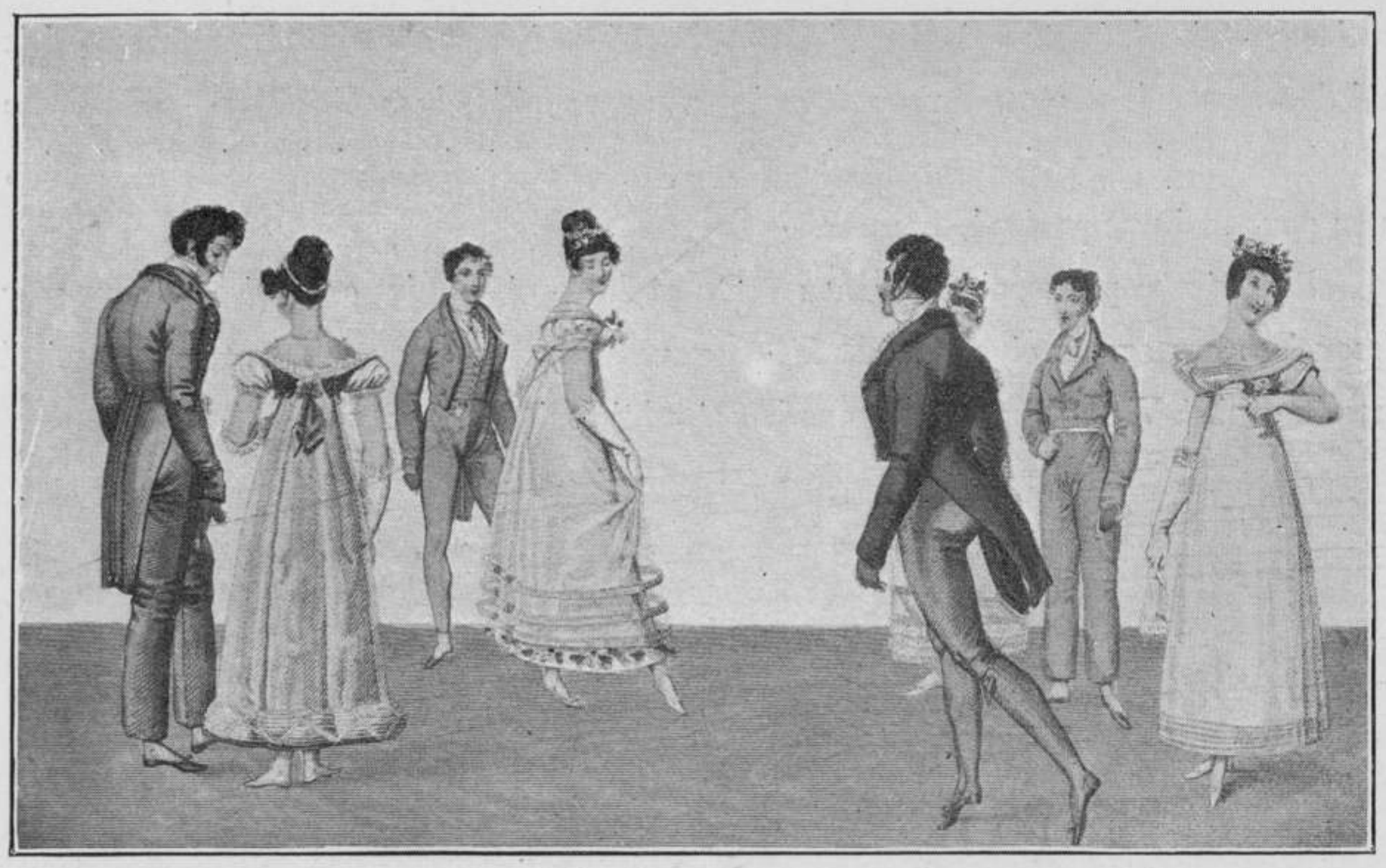
Et il ajoute philosophiquement : « On se fait toujours des ennemis des gens avec lesquels on partage un oignon. Jadis M. Gustave Planche, critique de talent, ne refusait-il pas du génie à Victor Hugo, parce que le poète lui avait offert ses vieilles bottes ! »

LA GAVOTTE SOUS LA RESTAURATION
D'après une gravure du temps. (*Bibliothèque nationale.*)

Markowski était une mauvaise tête, mais un excellent cœur. On cite de lui une foule d'anecdotes tout à son honneur. Un écrivain de ses amis, réduit à la plus profonde détresse, était tombé malade et était mort à l'hôpital. Markowski, en apprenant cette nouvelle, courut chez ses camarades pour les prier d'accompagner l'écrivain infortuné à sa dernière demeure et, malgré sa pauvreté, se chargea des frais de l'enterrement.

Enfin Markowski trouva son capitaliste, M. Covary, qui mit trois mille francs, toute sa fortune, à sa disposition pour organiser les salons de la rue Buffault destinés au demi-monde et à la bohème, et où l'on vit parfois la fleur de l'aristocratie et des arts.

Cette création ne fut pas petite affaire : l'endroit qu'il avait choisi ne répondait



PREMIER QUADRILLE FRANÇAIS. — EN AVANT DEUX
D'après une gravure anglaise de l'époque de la Restauration.

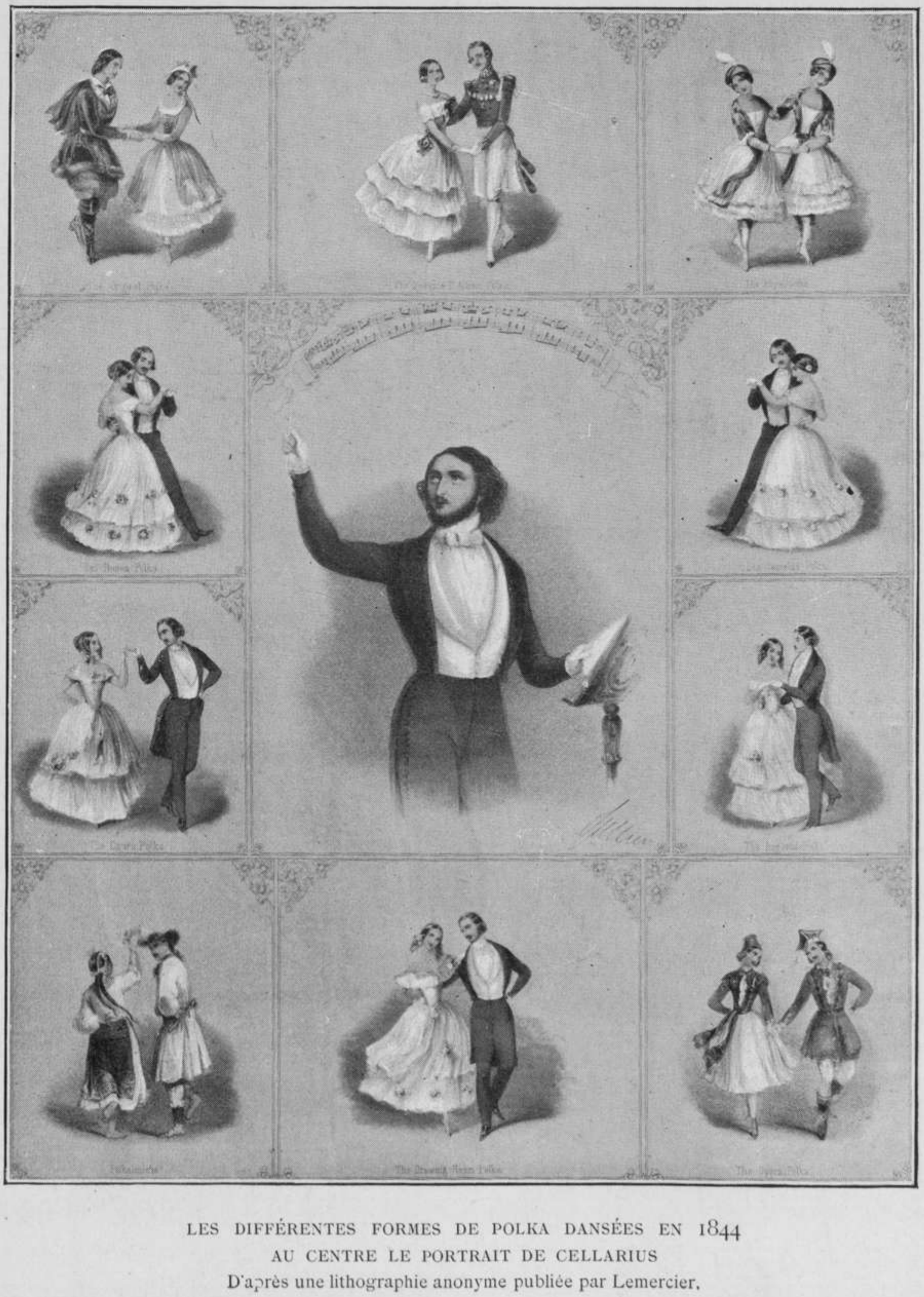
guère à ses rêves. « Figurez-vous, conte-t-il, qu'on m'introduisit dans une grange mal fermée, au toit effondré, peuplé d'animaux de toute espèce. On aurait dit l'arche de Noé ou le Jardin des Plantes. Les chiens, les chats, les pigeons et surtout un petit cochon de lait fraternisaient à qui mieux mieux. Les hôtes de la maison n'avaient sans doute jamais vu figure humaine, ou je ressemble bien peu à un homme, car, à ma vue, ils s'enfuirent épouvantés. »

Il continue des descriptions à n'en plus finir et prétend même avoir découvert des oubliettes en cet étrange lieu. « Évidemment, finit-il, c'était, au moyen âge, un repaire de brigands ou un cachot de l'Inquisition. »

Seulement ce ne furent pas trois mille francs, mais soixante mille que Markowski dépensa. Les créanciers — et Dieu sait s'ils étaient nombreux — furent effrayés, et le traquèrent. Bientôt, un garde de commerce arrive pour l'emmener à la prison de Clichy. Markowski fuit à travers sa demeure, le garde sur ses talons, et, pour mieux lui échapper, se dirige vers l'office par un escalier noir à pic comme une échelle. Le garde trébuche et roule au fond de l'escalier. Au tribunal, il déclare avoir été entraîné dans un guet-apens, et une enquête a lieu qui prouve l'innocence du professeur.

Le public de Markowski se composait en grande partie d'étrangers, Anglais, Valaques, etc., de quelques artistes et de littérateurs.

00073219



LES DIFFÉRENTES FORMES DE POLKA DANSÉES EN 1844
AU CENTRE LE PORTRAIT DE CELLARIUS
D'après une lithographie anonyme publiée par Lemercier.

00073219

00073219

Au nombre des écrivains qui se rendaient parfois dans ses salons, on signale de Villemessant, Gustave Claudin, Roger de Beauvoir, Mürger, Lambert Thiboust, etc.

Markowski était fort original; il a souvent diverti par ses excentricités. Il fit, un jour, couvrir tout Paris d'affiches annonçant une grande fête dans laquelle on verrait le spectacle inédit d'un ballet de *pierrots*. La salle fut comble et, la fête terminée, les spectateurs hésitaient à se retirer, attendant toujours le fameux ballet annoncé dans l'affiche. Markowski poussa un ressort, et une nuée de pierrots s'envola dans la salle, aux applaudissements de la foule. On rit beaucoup de cette facétie.

Markowski donna sa soirée d'adieu en 1863. La salle de la rue Buffault était expropriée en vue du prolongement de la rue Lafayette. Après une période très brillante son étoile venait de s'éteindre.

On ouvrait vers cette même époque, près du Cours-la-Reine, un autre bal, le bal Mabille.

Catherine de Médicis avait créé le Cours-la-Reine, entre la route de Versailles qui suivait la Seine et des terrains vagues. En 1660, Louis XIV transforma ces terrains vagues, en fit les Champs-Élysées et, sur les plans de Le Nôtre, forma un vaste quinconce qui traversait la grande route de Saint-Germain. Entre la route de Versailles et cette route de Saint-Germain, on établit une ombreuse avenue qui fut baptisée l' « allée des Veuves ». C'est là que, par une singulière ironie, s'ouvrit vers 1840 le bal Mabille, qui devint le rendez-vous des femmes élégantes et des dandys.

AU RANELAGH. — L'ÉLITE DE LA SOCIÉTÉ
D'après une lithographie de 1850.

Ce n'était au début qu'un petit *bastringue* champêtre, fréquenté par les femmes de chambre et les domestiques du faubourg Saint-Honoré. La salle était éclairée par de modestes quinquets, et l'on y dansait aux sons aigres de la clarinette.

Ce bal n'était ouvert que l'été, sous la direction du père Mabille. Mabille était un professeur de danse qui donnait, à l'hôtel d'Aligre, rue Saint-Honoré, des soirées dansantes jouissant d'une certaine vogue. Les fils de Mabille transformèrent l'établissement,

00073219

remplacèrent les quinquets fumeux par le gaz, organisèrent un joyeux orchestre, supprimèrent les receveurs de cachets qui percevaient d'avance le prix des quadrilles, et fermèrent le bal le lundi, jour populaire, pour l'ouvrir le samedi. Tout le public féminin du quartier des Martyrs et de la chaussée d'Antin accourut, les valets et les femmes de chambre disparurent. Le bal Mabille était lancé.

Tout le monde connaît Mabille : le souvenir de ses bals joyeux, de ses rois et de ses

MADEMOISELLE BUSC ET MONSIEUR CORSET
D'après une caricature extraite du « Bon genre ». (*Bibliothèque nationale.*)

reines éphémères n'est pas encore effacé. Nous pouvons nous risquer un peu dans ce bal aux danses audacieuses : Caton assistait bien, à Rome, aux fêtes de la déesse Flora!

Tous les pianos ont retenti jadis de la ronde de Mabille, et les poésies et les chansons composées sur ce lieu de plaisir sont innombrables. La vogue était telle, que Charles de Boigne lui consacra un article dans le grave *Constitutionnel*, faisant l'éloge des rois du bal : Chicard, Pritchard et Brididi.

« Dans les steppes de la Russie, disait un opuscule du temps, dans les prairies verdoyantes et inexplorées de l'Amérique, sur les sommets du Chimborazo et sur les bords du fleuve Amour, au levant, au couchant, à l'aurore et dans les pays inconnus,

00073219

qu'un être à face et à voix humaine prononce ce mot : Mabille! il verra peut-être un Lapon ou 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 gazon 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....

AU BAL DE LA CHAUMIÈRE
D'après une lithographie de Vernier.

« 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!... »

LE QUADRILLE SENTIMENTAL
D'après une lithographie de Vernier.

Pritchard, un des rois de Mabille,

UNE ÉTOILE DU PRADO. — RIGOLETTE
D'après la lithographie d'Alophe.

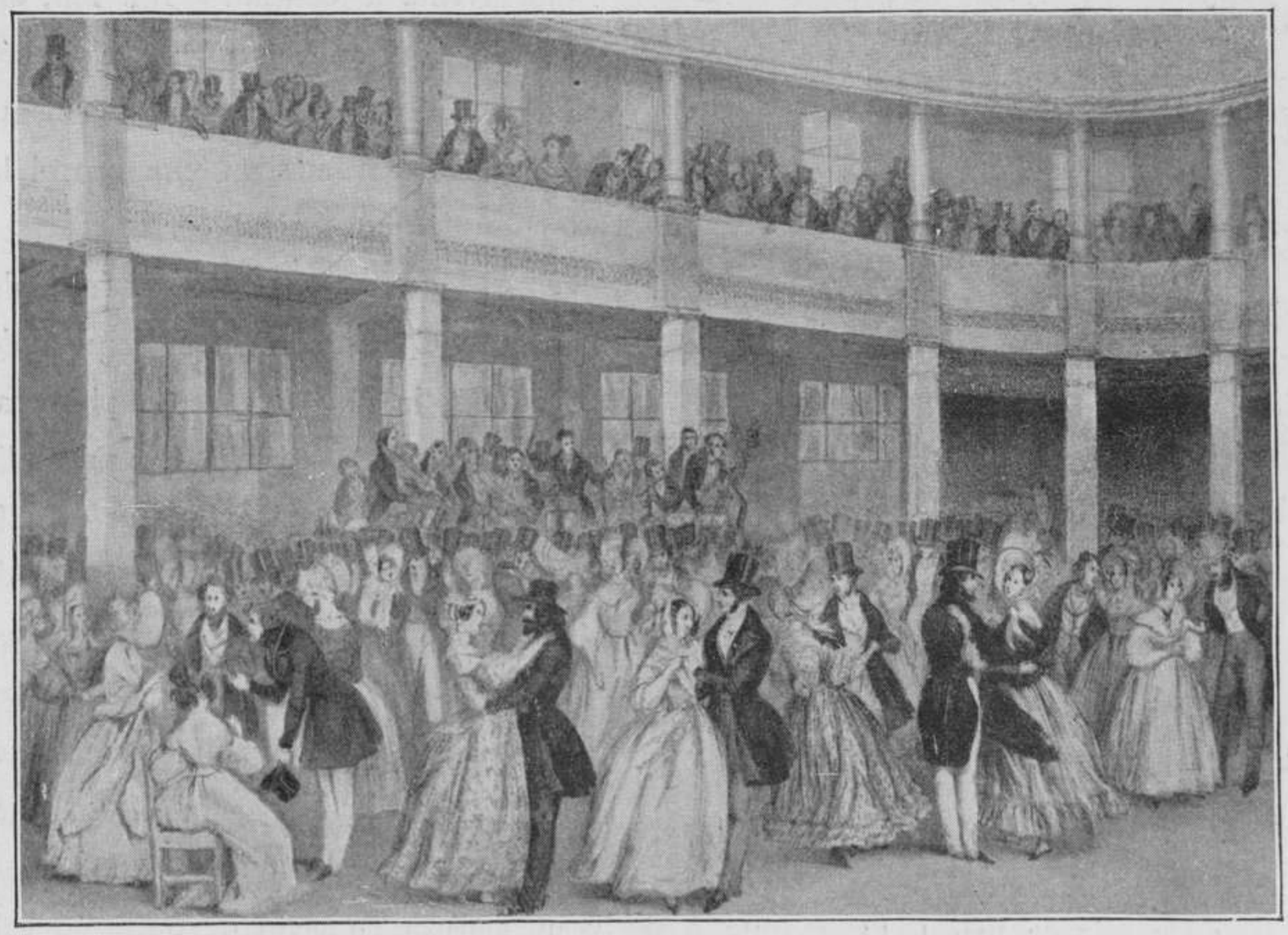
fut l'excentricité même et l'énigme faite homme. C'était un grand gaillard de cinq pieds six pouces, taciturne et sépulcral, toujours vêtu de noir, ce qui rendait encore plus comique sa danse extravagante. Il parla une fois, une seule, et pour toujours redevint muet comme la tombe. C'était au bal de l'Opéra d'où il était expulsé par les municipaux, pour une danse hasardée : sa bouche s'était ouverte toute grande pour réclamer une indemnité!...

Les uns disaient qu'il était médecin, d'autres apothicaire ou maître d'écriture; d'autres affirmaient que c'était un cocher des pompes funèbres. En somme, personne ne pouvait éclaircir le mystère qui planait sur le sombre Pritchard.

« Prenez Pritchard par n'importe quel bout, disait E. de Champeaux, parcourez depuis l'épaule jusqu'à ses ongles en deuil ses bras de Briarée, enlevez d'autour de son cou sa cravate dédaigneusement nouée, sondez si vous le pouvez la profondeur d'une bouche que défendent deux formidables râteliers, suivez les lignes irrégulières de son profil osseux, soulevez les ailes moqueuses de son nez colossal, glissez-vous sous les verres de ses lunettes et tâchez de saisir au passage l'un des éclairs sardoniques qui jaillissent de dessous ses épais sourcils, allez même chercher jusque sur la semelle de ses bottes, semelle qu'il a pour habitude de monter incessamment à la hauteur du visage de son vis-à-vis toutes les fois qu'il fait cavalier seul, vous n'en saurez pas davantage. Champollion peut déchiffrer les hiéroglyphes, il ne nous dirait pas ce qu'est cet homme dont la tenue n'est celle de personne, dont la danse n'est qu'à lui, qui n'adresse la parole à âme qui vive, que tout le monde veut voir et qui semble se replier sur lui-même, se sourire à son à-part et savourer ses jouissances sans trahir la moindre émotion. Du reste, en dépit du nom qu'on s'est complu à lui donner, et dont il ne paraît nullement mécontent, il faut croire que c'est un excellent garçon : son bon cœur se décèle même à tout instant, car il est la providence des quelques laiderons qui se fourvoient de temps à autre et s'avisent de pénétrer chez

00073219

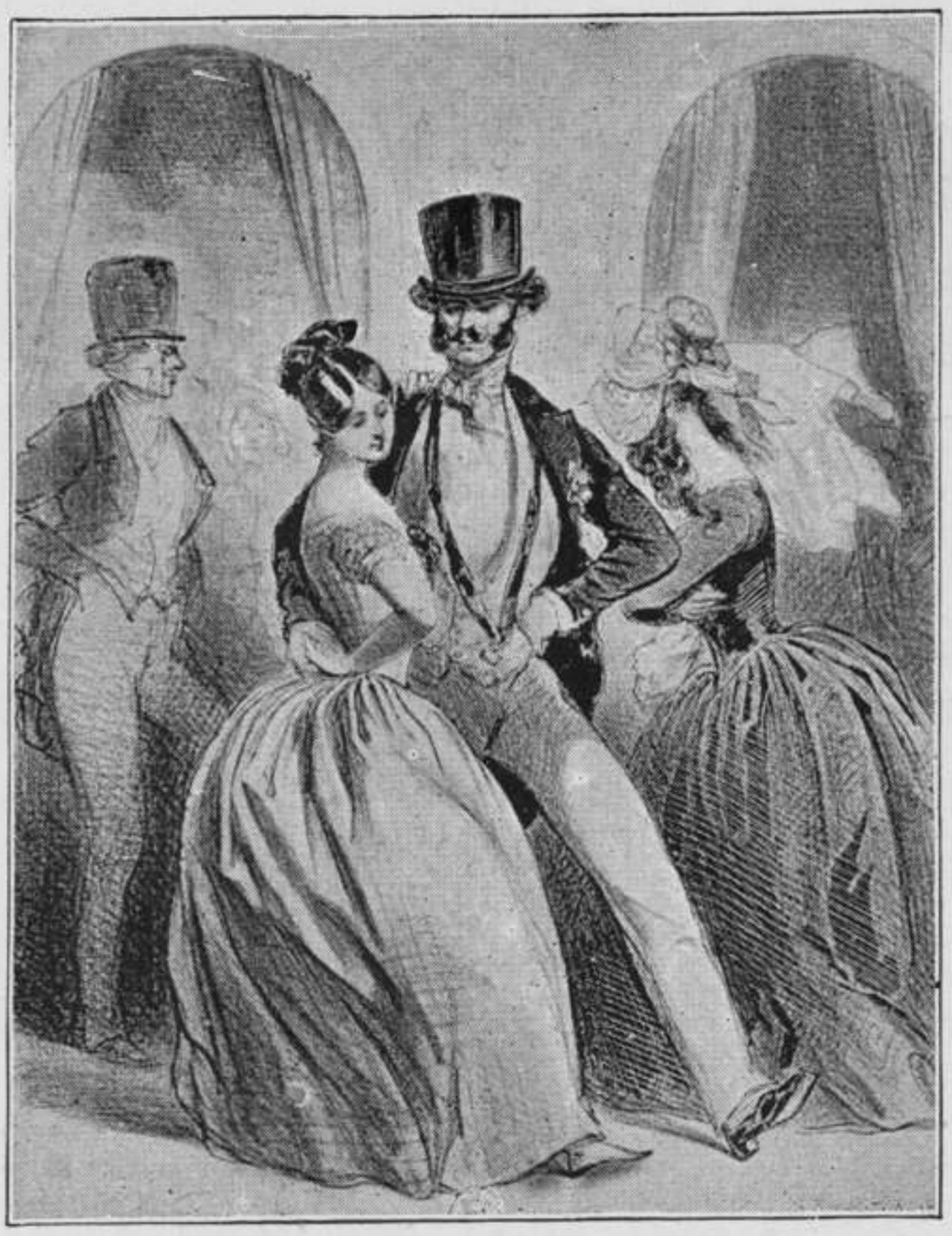
Mabille, comme pour faire ombre au tableau. Personne ne songe à les inviter, mais Pritchard est là : il tourne longtemps autour de la plus laide, comme un vautour avant de saisir sa proie; puis enfin, quand entre les laides il a trouvé la plus petite et la plus laide, il s'avance d'un petit air conquérant et laisse échapper, avec un ton qui n'est qu'à lui, son mot : « *Voulez-vous danser?* » l'adhésion ne se fait pas attendre, il accroche sa partenaire à son bras, comme la mère Michel porte son cabas, et tout aussitôt il l'en-



LE BAL DU RANELAGH
D'après une lithographie de 1840. (*Bibliothèque nationale.*)

traîne au pas accéléré, et toujours sans lui parler, de quadrille en quadrille jusqu'à ce qu'il ait trouvé une place assez spacieuse pour pouvoir se livrer à tout le délire d'une improvisation pédestre, d'une gymnastique qui tient tout à la fois de la danse des Indiens et de la Bourrée de Saint-Flour. »

Chicard, célèbre danseur de Mabille, ne ressemblait en rien à Pritchard, avec sa face rubiconde, épanouie, où voltigeait toujours un frais sourire. Il allait, sans façon, étalant une rondelette bedaine, le chapeau en arrière, le paletot flottant. C'était le type du bon garçon joyeux viveur, du milieu de la salle criant au chef d'orchestre Pilodo, d'une voix de stentor que suivaient les cascades sonores d'un éclat de rire : « Mais allons donc, l'amour! »



AU BAL DU PRADO. — POLKA PIQUÉE
D'après la lithographie de Vernier.

C'était un enfant du romantisme, à panaches, à gilets rouges et à phrases ronflantes. Il improvisait des pas invraisemblables et des bonds fantastiques. Aux bals de l'Opéra, il donnait le signal des Valses folles et débridées. C'est lui qui inventa le Cancan. « Il a fini, dit Charles Fourcault, morne et déplumé, bornant son génie à des tournoiements sur place, devenu silencieux, parmi la cohue élégante de Mabille. »

Brididi fut, avec Pritchard, le roi de Mabille. C'était le meilleur danseur de l'endroit, le plus élégant, le plus gracieux, le plus infatigable. On prétendit qu'Eugène Suë, qui avait tant de raisons d'aimer Mabille, songea à Brididi en créant le personnage de Rodolphe.

Après les rois, les reines. La plus célèbre de toutes fut celle qu'on nomma « la reine Pomaré », et qui s'appelait tout simplement Élise Sergent. Elle appartenait à une famille employée au théâtre du Cirque Olympique, et fut d'abord écuyère, paraît-il; mais là n'était point sa véritable voie.

« Un soir de mai 1844, raconte A. Delveau, apparut en plein quadrille du bal Mabille une jeune femme d'une beauté et d'un costume étranges : cheveux noirs opulents, teint bistré des créoles, avec des bracelets et des verroteries de bon goût. Elle se mit à danser la Polka, alors dans toute sa nouveauté, avec une désinvolture, une grâce, un brio qui attirèrent immédiatement l'attention sur elle. Il était clair qu'elle n'avait aucune instruction chorégraphique et qu'elle improvisait les attitudes et les temps de la Polka qu'elle était censée danser; mais c'était précisément cette ignorance qui faisait son originalité et qui, aidée de sa fulgurante beauté, fit sa réputation. Aussi fut-elle applaudie, ce soir-là, de la voix, des mains, des pieds, des chaises, de tout ce qui peut servir à prouver l'enthousiasme, et les gloires féminines du lieu pâlirent devant elle : une rivale leur était née.

« D'où venait-elle, cette inconnue qu'on acclamait ainsi? On ne sait, on ne savait! Sa mère était princesse, son père un prince romain, disait-on. La nouvelle venue, entrée au

00073219

bal Mabille ce soir-là, sous le nom modeste d'*Élise Sergent*, en sortit sous le nom de *reine Pomaré*.... C'est ainsi que s'improvisent les royautés en notre plaisant pays de France. »

Ce nom fait fortune, sa réputation devient subitement européenne :

Mais toujours — chose étrange! — au milieu de la joie,
Elle garde un sinistre aspect d'oiseau de proie;
Elle mêle au plaisir un funèbre flambeau,
Aux suaves parfums une odeur de tombeau.

Théodore de Banville, le charmant poète, pris d'enthousiasme, lui dédiait ces vers :

Essler! Taglioni, Carlotta, sœurs divines,
. . . . . .
O reines du ballet, toutes les trois si belles,
Qu'un Homère ébloui fera nymphes un jour,
Ce n'est plus vous la danse : allons, coupez vos ailes,
Éteignez vos regards : ce n'est plus vous l'amour!

C'est notre Pomaré dont la danse fantasque,
Avec ses tordions frissonnants et penchés!
Aiguillonne à présent comme un tambour de basque
Les rapides lutteurs à sa robe attachés....

Comment ces danses échevelées pouvaient-elles faire oublier un instant au poète Carlotta Grisi, diaphane et aérienne dans le ballet de *la Peri*; Cerrito qui, dans *le Violon du diable*, entourée d'écharpes légères, semblait, comme une nuée, flotter dans les airs.

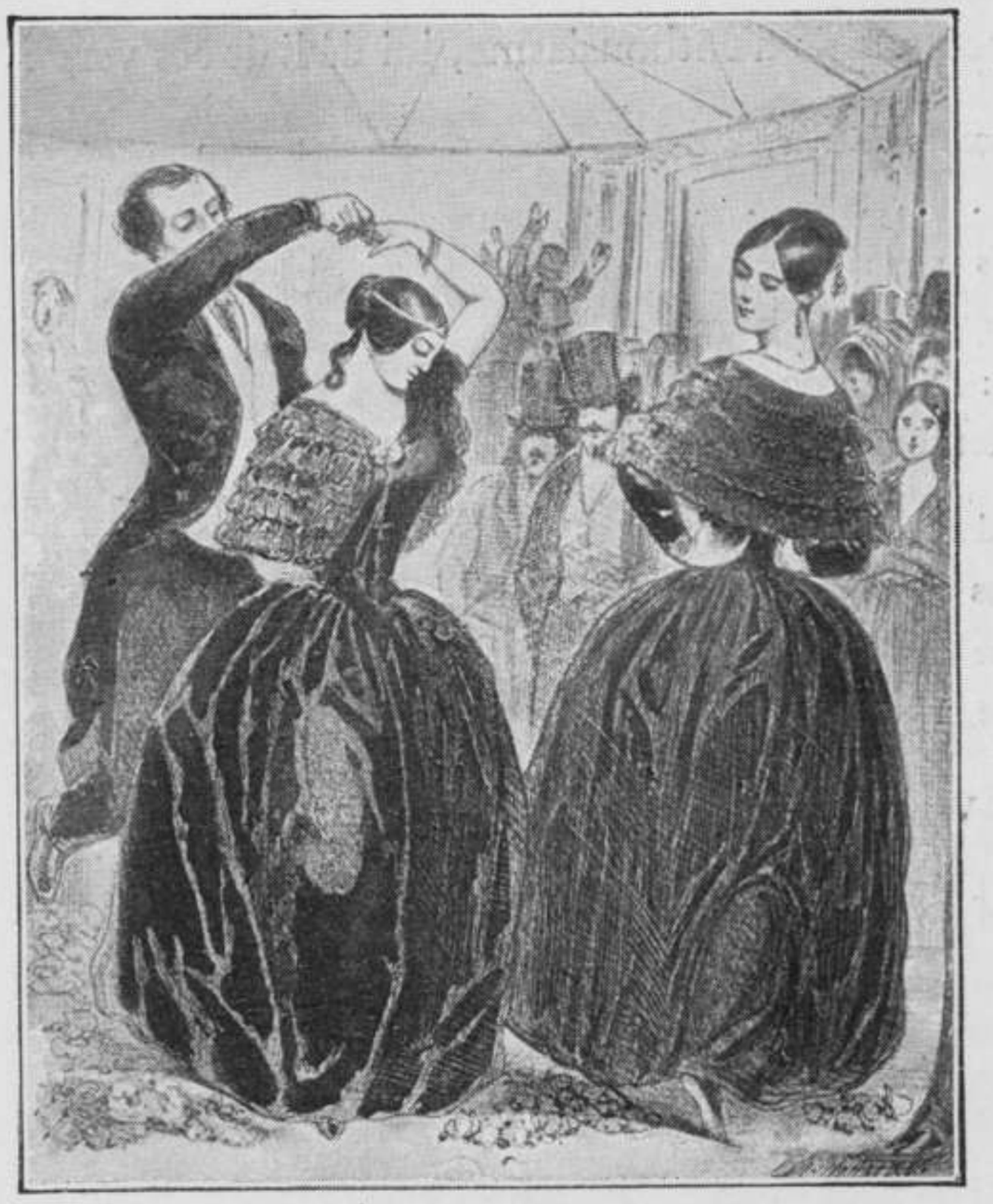
Il ne songeait pas à la Taglioni aux ailes de papillon, immatérielle presque dans les gazes d'où émergeait sa silhouette gracieuse.... Il oubliait la grâce de miss Harton dans *Ariel*. Il ne se souvenait plus de Fanny Essler, l'adorable danseuse, l'expression la plus ravissante, la plus parfaite au dire des contemporains de la danse positive, des ballets, des comédies mimées. Celle-ci eut cependant des témérités chorégraphiques dans la *Cachucha*, cette imitation francisée des danses espagnoles. Aux

AU BAL DES MUNICIPAUX
D'après la lithographie de Vernier

00073219

sons d'une musique entraînante, elle s'abandonnait frémissante aux jeux des prunelles, aux contorsions étranges; mais elle était gracieuse toujours, et loin de cette vulgarité que chante le poète de « Pomaré ».

Malgré les vers de Théodore de Banville, en dépit des charges de Henri Monnier et de Daumier sur la « Haute école », ces danseuses n'en restent pas moins des reines de la danse; leurs attitudes et leurs souplesses, le charme immatériel de leur art représentent toujours la danse française dans sa manifestation la plus noble, la plus élégante et la plus gracieuse.

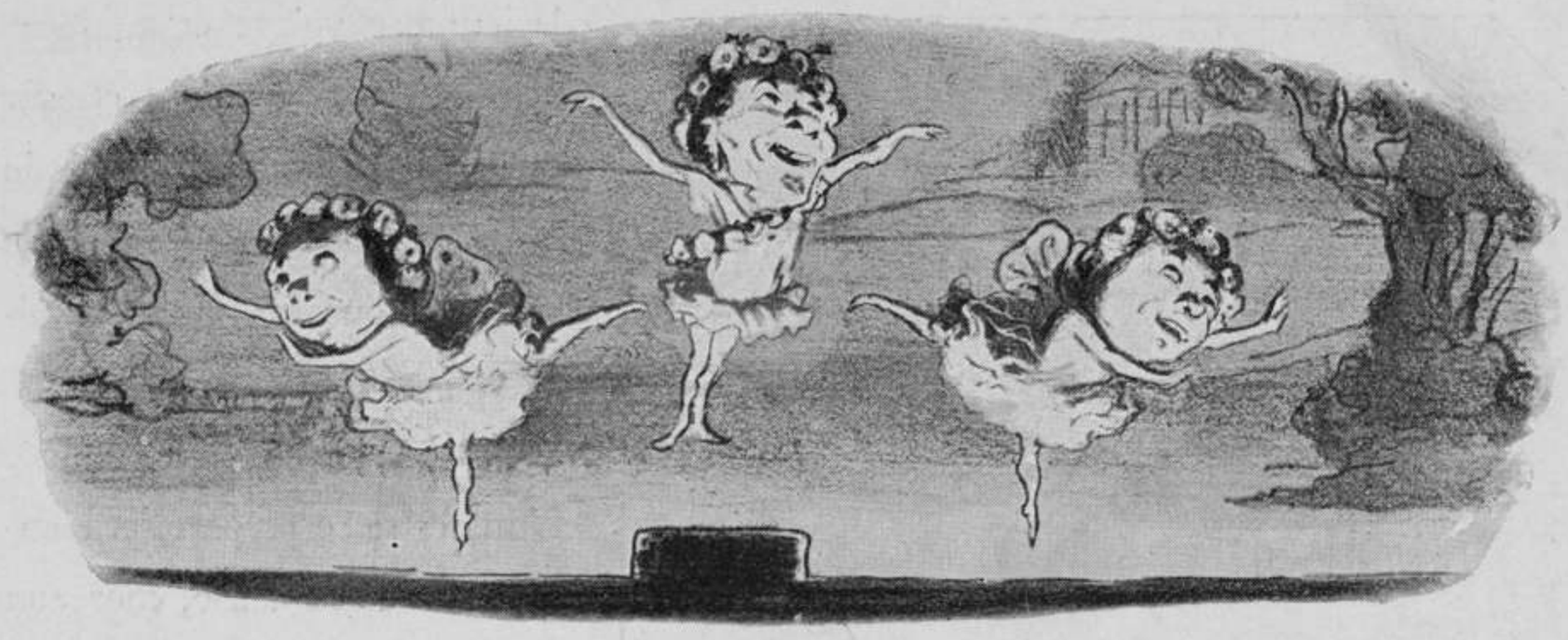


AU RANELAGH. — ARISTOCRATIQUE POLKA
D'après la lithographie de Vernier.

Pour en revenir à la reine Pomaré, l'ambition qui la dévorait assombrissait son front. Elle causa sa perte. Elle débuta au Palais-Royal, où elle dansa la Polka; elle y fut outrageusement sifflée, puis végéta quelque temps, et cette reine d'un jour mourut dans une chambre de la rue d'Amsterdam, pauvre et abandonnée!...

Nous avons vu disparaître l'une après l'autre, dans la seconde moitié du XVIII^e^ siècle, les danses nobles composées plutôt de pas décoratifs et d'attitudes plastiques que de mouvements. Mais, à la Révolution, la danse s'est complètement métamorphosée en devenant populaire. Le prétentieux Menuet, la Contredanse froide ont été abandonnés pour la Valse gracieuse et charmante; les danses excentriques, le Cancan échevelé ne tarderont pas d'ailleurs à apparaître. Jusque-là, en dehors des danses de la cour et du théâtre, on se trémoussait dans les guinguettes, sous les tonnelles, dans les bals champêtres, où, par occasion seulement, venaient se mêler des nobles ou des bourgeois. Certaines fêtes rustiques, telles les kermesses des Flandres, semblaient avoir gardé le souvenir des bacchanales antiques; elles furent immortalisées, comme chacun sait, par le pinceau de Téniers.

Vers 1793, des spéculateurs, comprenant les tendances chorégraphiques nouvelles, s'avisèrent de créer à Paris des jardins publics. On vit alors s'élever successivement le jardin Boutin ou ancien Tivoli, le bal des Champs-Élysées, l'Élysée-Bourbon, Marbœuf,



DANSES DE LA HAUTE ÉCOLE : ENLEVÉ ET ARABESQUES.
D'après une lithographie de Daumier.

le parc de Monceaux, le hameau de Chantilly, Frascati, le jardin d'Isis, le salon de Mars, le salon de Flore, et tant d'autres d'importance moindre qu'il serait oiseux d'énumérer.

Leur nombre fut si grand, qu'à la fin on se lassait de bals. Un couplet le disait :

A Paphos on s'ennuie,
On déserte Monceaux,
Le jardin d'Idalie
Voit s'enfuir ses oiseaux ;
De la foule abusée
J'ai vu les curieux
Bâiller dans l'Élysée
Comme des bienheureux.

Le bal du jardin Boutin ou ancien Tivoli occupait un vaste espace au bas de la rue de Clichy, sur l'emplacement actuel de la rue de Londres et du passage Tivoli; c'était un bal-concert dans lequel on avait réuni toutes les distractions foraines qui, aujourd'hui encore, sont par leur variété la joie des amateurs de kermesses. « C'était le rendez-vous de la jeunesse à cadenettes sous le Directoire; Mme Tallien y venait avec son cortège d'incroyables et de merveilleux. Qui de nous n'a pas entendu par ses vieux parents vanter les charmes de ce paradis terrestre et surtout les émotions que procurait à nos grand'mères le jeu alors nouveau des « montagnes Russes » ! (*Paris qui danse*).

« Tous les boudoirs de Flore étaient ouverts, dit Delveau, et le vaste et beau Tivoli, qui possédait toute sa parure printanière, appelait à l'ombre de ses bosquets la foule de la grande capitale. Longtemps ce lieu de délices fut le séjour favori et le rendez-vous des sociétés les plus aimables. Le bruit des boîtes et le son des trompettes annonçaient le prélude de la fête champêtre; on jouait déjà sous l'ombrage, sur le pré verdoyant, au bord d'un ruisseau, dans les allées du vaste parterre; on se reposait sous l'ombrage des tilleuls pour applaudir Olivier et ses tours nombreux, le magicien et ses oracles, l'énorme éléphant et son cornac, la petite perruche et son vieux maître;

CARLOTTA GRISI DANS LE BALLET DE « LA PERI »
D'après une lithographie du temps.

la jeunesse volage et toujours active lançait le volant et, sur la bascule et sur le cheval de bois, au jeu de bagues, elle oubliait tous les autres plaisirs.

« Mais le signal est donné. L'orchestre se prépare, et bientôt l'air de la danse, cher aux belles, se fait entendre; on délaisse le site, le bocage et l'arbuste, les mains se joignent, les couples fortunés se balancent, on part; le mouvement circulaire a lieu de tous côtés; les Grâces dictent les pas, les attitudes; la Valse devient plus vive, plus intéressante....

« La jeune Saqui s'élance dans les airs, sur la corde raide, et Ruggieri, l'habile artificier, offre les merveilles de la pyrotechnie. »

Le Ranelagh a été un des premiers bals publics de la fin du XVIII^e^ siècle. Un garde de la porte du bois de Boulogne, qui sans doute connaissait le succès de certaines fêtes champêtres très fréquentées à cette époque à Londres, eut l'idée d'ouvrir en 1774, au milieu de la pelouse de Passy, un bal champêtre qu'il baptisa du nom de Ranelagh. Émoi en haut lieu! Le grand-maître des eaux et forêts s'oppose à l'ouverture de l'établissement, le Parlement annule la concession que le prince de Soubise, gouverneur du château de la Muette, a faite au garde; mais la reine protège ce dernier, et la concession est maintenue. Le Ranelagh, fréquenté par l'aristocratie et la fashion, eut des jours d'inoubliable splendeur. Mme Récamier et Mme Tallien, « Notre Dame de Thermidor », s'y montrèrent vêtues à l'athénienne, escortées d'une suite nombreuse.

Le Ranelagh, fermé pendant la Révolution, ne rouvrit ses portes qu'en 1796. Il retrouva la faveur des premiers jours, fut délaissé en 1814, et brilla de nouveau avec un éclat sans égal sous la Restauration, sous Louis-Philippe, sous la seconde République et sous le second Empire. En 1849, pour célébrer le 74^e^ anniversaire de son ouverture,

00073219

son directeur offrait une grande fête de nuit à ses habitués. Il donnait un bal annuel au profit des pauvres de Passy. Ce bal était précédé d'un concert où de grands artistes tels que M. et Mme Lefébure-Vely se faisaient entendre.

Le Ranelagh, éloigné du centre de Paris, ne s'ouvrit qu'à une classe de danseurs et de danseuses privilégiés de la fortune qui s'y rendaient en équipage; la création du chemin de fer d'Auteuil en facilita l'accès et amena un public nouveau, composé de bourgeois et de grisettes, de commis et d'étudiants. La haute société déserta aussitôt; les beaux jours étaient dès lors finis.

MISS P. HARTON DANS LE BALLET D'« ARIEL »
D'après une gravure du temps.

Une plaquette, devenue rare aujourd'hui, raconte avec détails que, vers l'an 1788, un Anglais du nom de Tinkson fit élever, dans les environs de l'Observatoire, quelques baraques aux toits de chaume où il organisa des bals. L'originalité de cette création champêtre attira la foule. De toute part la jeunesse s'y rendait, et ce n'était point les étudiants qui assurèrent le succès de ses débuts, mais bien toutes les classes sociales qui, en dehors de l'aristocratie, y participèrent. Les dimanches surtout, les fêtes dansantes de ces baraques étaient pleines d'animation et d'entrain, et leur joyeuse musique égayait tout le quartier. Plus tard, Tinkson, associé à un restaurateur voisin, remplaça les petites chaumières par une salle vaste et assez luxueuse, la « Grande Chaumière », dont le succès s'affirma dès le premier jour, comme il en avait été pour les modestes baraques.

Dénoncé en 1793 au tribunal révolutionnaire comme suspect, Tinkson prend la fuite; on ignore ce que devint son associé. Plus tard seulement, on retrouva le petit-fils de cet associé, mariant sa fille au fameux Lahire qui donna à la Chaumière la grande vogue dont elle jouit si longtemps. Ceci se passait vers 1840.

00073219

« Un chien à trois têtes, dit la plaquette, garde la porte des Enfers ; un monstre à sept têtes défendait les approches de la Toison d'or; la Chaumière possède un gardien qui n'est ni chien ni minotaure, mais qui n'en a pas moins toutes sortes de rapports avec ces espèces de geôliers mythologiques : c'est le père Lahire! Le père Lahire est orné d'un œil d'aigle qui vaut à lui seul tous les yeux d'Argus. A son poste à l'heure du bal, posé dans toute la majesté de sa taille, il réprime le moindre abus qui se présente : vous voudriez vous livrer à un galop frénétique... gare à Lahire! sa voix tonne, il faut se contraindre; il a bon pied, bon œil, et saurait vous mettre dehors. Lahire est propriétaire de la Chaumière en même temps que négociant en vins ; Bacchus et Terpsichore se donnent la main, et, à ce double commerce, il a gagné une fortune considérable et un embonpoint tout à fait notoire.

LA TAGLIONI
Par Chalon. Edward Morton, lith.

« Lahire aime la paix et l'harmonie, il règne avec simplicité, il inspire à la fois le respect et l'amitié, s'exprimant avec grâce de la voix et du geste. »

Gavarni, le grand dessinateur doublé d'un homme d'esprit, a dit : « La Chaumière est un grand jardin où les jeunes gens se réunissent le dimanche pour entendre de la musique religieuse *après vêpres*. » Cette musique religieuse, on l'écoutait en se promenant dans des bosquets et des charmilles, le long de plates-bandes et de tapis de gazon fleuris de marguerites et de roses sauvages; cette soi-disant musique religieuse excitait, sous les constellations des globes de gaz, les danses échevelées qui mettaient sans cesse aux prises l'autorité et les danseurs.

La plaquette nous raconte ce qui se passait à la Chaumière dans le carré de la Cachucha française.

« La *Cachucha*, invasion castillane, ne sera pas un fait moins culminant dans l'histoire des hommes que l'importation des pommes de terre.... Un duc d'Orléans, dira-t-on plus tard, parvint à une monarchie sous le règne de la Cachucha.

« Je ne parle pas de Mabille ou de Petitpa, ni de tous ces danseurs de ballets qui,

00073219

La Signora Baccelli

d'après une peinture de Gainsborough gravée par John Jones

« Un chien à trois têtes, dit la plaquette, garde la porte des Enfers ; un monstre à sept têtes défendait les approches de la Toison d'or ; la Chaumière possède un gardien qui n'est ni chien ni minotaure, mais qui n'en a pas moins toutes sortes de rapports avec ces espèces de geôliers mythologiques : c'est le père Lahire! Le père Lahire est orné d'un œil d'aigle qui vaut à lui seul tous les yeux d'Argus. A son poste à l'heure du bal, posé dans toute la majesté de sa taille, il réprime le moindre abus qui se présente : vous voudriez vous livrer à un galop frénétique... gare à Lahire! sa voix tonne, il faut se contraindre ; il a bon pied, bon œil, et saurait vous mettre dehors. Lahire est propriétaire de la Chaumière en même temps que négociant en vins ; Bacchus et Terpsichore se donnent la main, et, à ce double commerce, il a gagné une fortune considérable et un embonpoint tout à fait notoire.

LA TAGLIONI
Par Chalon. Edward Morton, lith.

« Lahire aime la paix et l'harmonie, il règne avec simplicité, il inspire à la fois le respect et l'amitié, s'exprimant avec grâce de la voix et du geste. »

Gavarni, le grand dessinateur doublé d'un homme d'esprit, a dit : « La Chaumière est un grand jardin où les jeunes gens se réunissent le dimanche pour entendre de la musique religieuse *après vêpres*. » Cette musique religieuse, on l'écoutait en se promenant dans des bosquets et des charmilles, le long de plates-bandes et de tapis de gazon fleuris de marguerites et de roses sauvages ; cette soi-disant musique religieuse excitait, sous les constellations des globes de gaz, les danses échevelées qui mettaient sans cesse aux prises l'autorité et les danseurs.

La plaquette nous raconte ce qui se passait à la Chaumière dans le carré de la Cachucha française.

« La *Cachucha*, invasion castillane, ne sera pas un fait moins culminant dans l'histoire des hommes que l'importation des pommes de terre.... Un duc d'Orléans, dira-t-on plus tard, parvint à une monarchie sous le règne de la Cachucha.

« Je ne parle pas de Mabille ou de Petitpa, ni de tous ces danseurs de ballets qui,

00073219

La Signora Baccelli

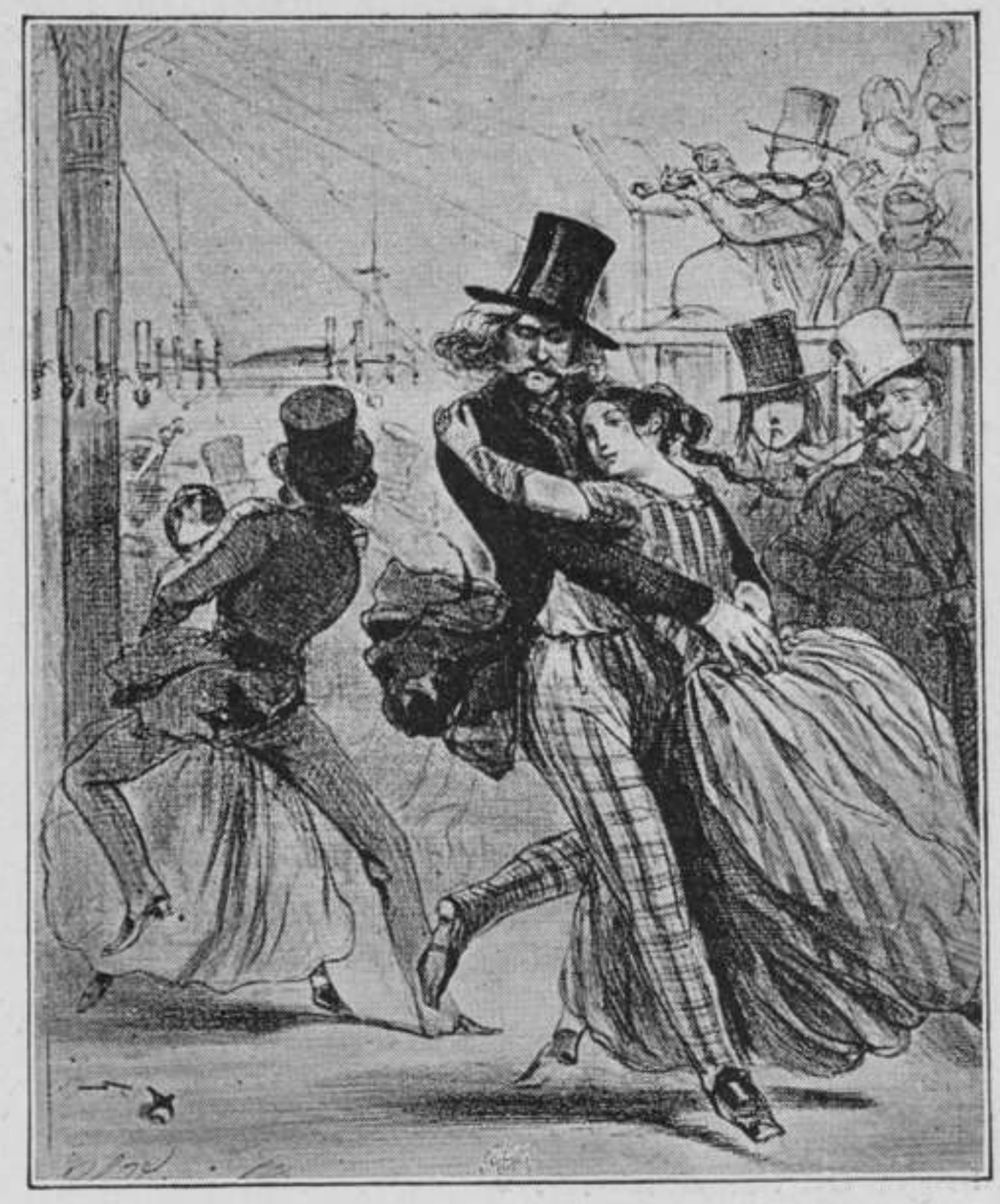
d'après une peinture de Gainsborough gravée par John Jones

Imp. Gény-Gros, Paris

00073219

00073219

renfermés dans un cercle de lignes tracées, n'exécutent qu'un jeu mécanique et géométrique; je parle de l'étudiant qui s'abandonne sans gêne, sans entraves, aux élans du génie et de la liberté; je n'entends pas faire l'éloge de Taglioni, de Fanny Essler ou de Carlotta Grisi qui, s'assujettissant à des règles rigoureuses, ne font pas une pirouette, pas un geste, pas un pas qui ne soit mesuré, calculé, préparé, mais bien de la grisette qui ne suit que les lois de la nature, les mouvements naïfs et sincères du plaisir.



UNE POLKA ÉCHEVELÉE
D'après la lithographie de Vernier.

« Aux premières mesures du Quadrille, l'étudiant s'est posé académiquement, le pied gauche en avant, la tête inclinée, le dos cambré et le bras arrondi autour de sa danseuse; celle-ci, la main gauche appuyée sur l'épaule du cavalier, semble se soutenir comme une fleur aux branches du palmier; de l'autre main elle tient un pli de sa robe en avant, et son écharpe, serrée autour de sa taille, en dessine les contours.

« On part : c'est un pêle-mêle ravissant qui éblouit par sa vivacité, qui électrise par son entraînement; l'un se penche avec nonchalance et se redresse avec agitation, l'autre court d'un bout à l'autre et trépigne de plaisir ; celle-ci s'avance rapidement comme dans une glissade imprudente, et termine par un petit sautillement d'une piquante coquetterie; celle-là passe et repasse avec plus de calme, comme fatiguée, abattue; mais un bond ménagé avec art, un soubresaut frénétique vient révéler de temps en temps les fiertés de ses mouvements, le raffinement de ses attitudes.

300 000 FRANCS D'APPOINTEMENTS!
D'après une lithographie de Henri Monnier.

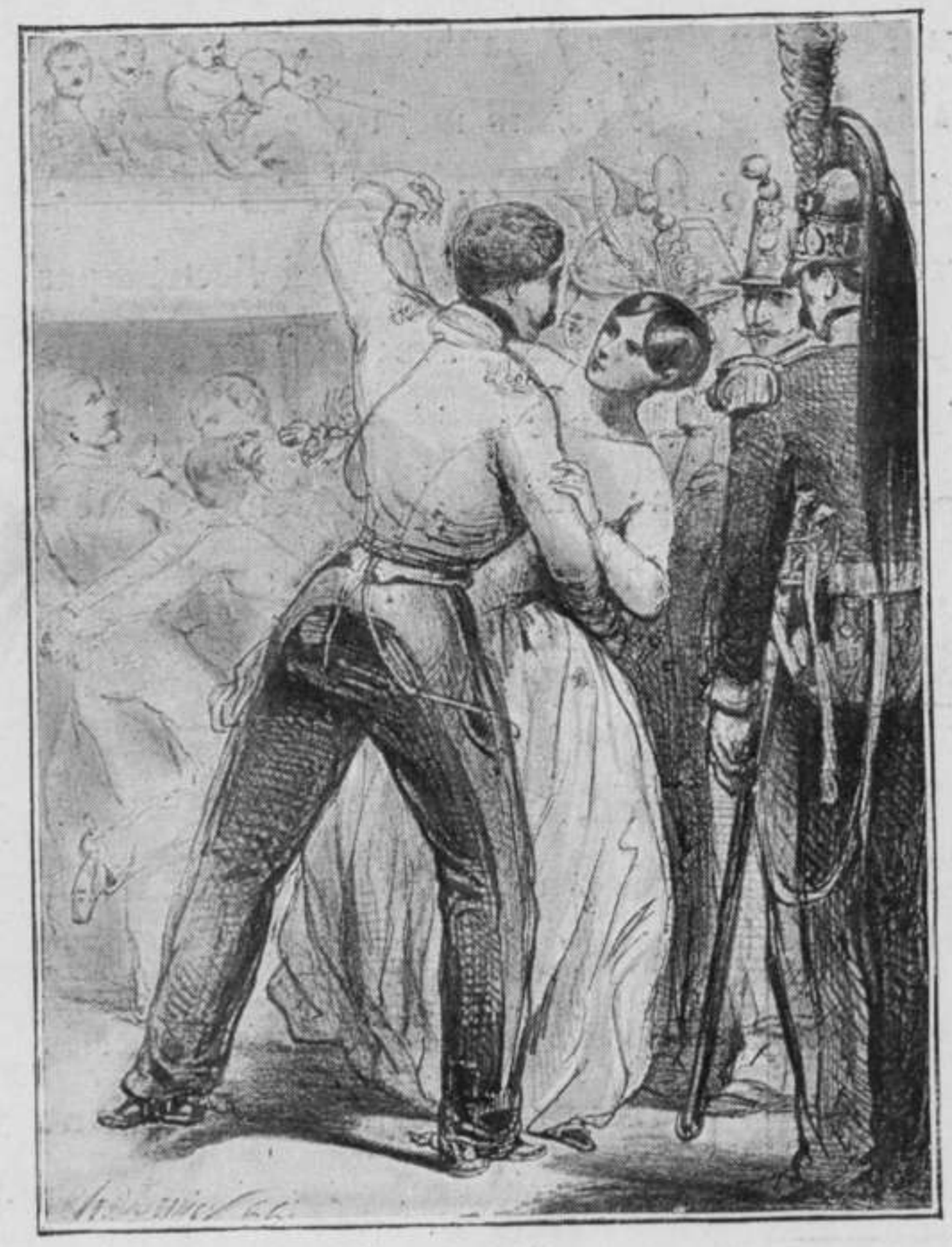
« On se mêle, on se croise, on se quitte, on se rejoint avec une

rapidité, une ardeur qu'il faut sentir, qu'il faut nécessairement éprouver soi-même pour pouvoir s'en rendre compte.

« Plutarque, parlant de la danse de son temps, dit que c'était une convention muette ou une peinture parlante; que dirait-il donc de notre expression chorégraphique? C'est une dislocation générale du corps humain, par laquelle l'âme exprime les passions les plus violentes.... La Cachucha française est un langage surhumain qui tient du ciel ou de l'enfer, et que nous tenons à coup sûr des anges ou des démons. »

L'ÉLITE DE LA SOCIÉTÉ DE MABILLE AU BAL DE NOISY-LE-SEC
D'après la lithographie de Vernier.

Tous les jeunes étudiants de cette époque, retirés aujourd'hui dans l'obscurité de la province, se rappellent encore les soirées ébouriffantes de la Chaumière! Et ce souvenir les hante comme un rêve lointain de vie joyeuse, il réchauffe leur cœur, tandis qu'un rayon de soleil se joue dans leurs mèches blanches.



LE BAL DES ENFANTS DE MARS
Lithographie de Vernier.

Le bal de Sceaux s'ouvrit en 1795 sous les marronniers du parc qui avaient ombragé le château de la duchesse du Maine. Plusieurs générations ont dansé sous les antiques ramures. Les muscadines et les muscadins, les incroyables et les merveilleux, les beaux et les belles du Directoire, de l'Empire et de la Restauration s'y sont montrés en costumes extravagants. Vers la fin du second Empire, ce bal, qui avait eu de longs jours de splendeur, avait

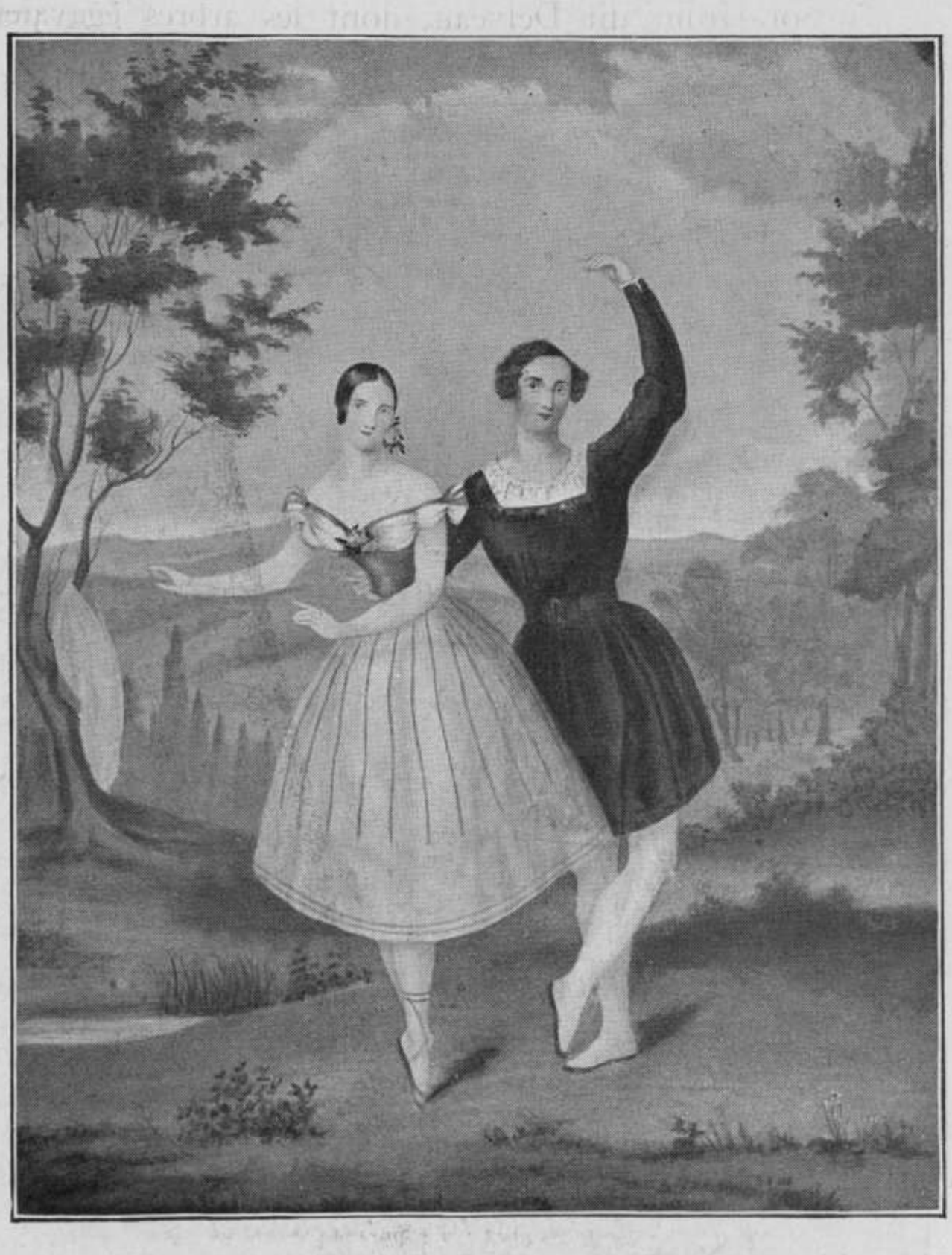
00073219

changé de clientèle, il n'était plus fréquenté que par des bourgeois et des maraîchers.

Le Prado, un des lieux de plaisir les plus en vogue au commencement du siècle, fut installé sur l'emplacement de l'église Saint-Barthélemy. Un théâtre remplaça l'église, et au théâtre succéda une salle de veillées ouvrières.

A dater de 1810, la salle de bal du Prado inaugura ses succès qu'elle poursuivit durant une cinquantaine d'années, et céda ensuite la place à la toge, c'est-à-dire au Tribunal de commerce.

Le Prado s'était blotti en un des coins les plus pittoresques du vieux Paris, dans le passage de Flore, près du Marché aux fleurs, de la Conciergerie et de Notre-Dame, étrange coïncidence! On pénétrait au Prado en suivant un long couloir de cloître aboutissant à un large escalier de pierre qui conduisait à la salle de bal. Cette salle était divisée en deux parties bien distinctes : la rotonde et le grand salon. La rotonde était réservée aux jeunes étudiants; dans le grand salon on contemplait, le lundi et le jeudi, les célébrités chorégraphiques du temps : Clara Fontaine, Mogador, Rose Pompon, Malakoff, Jeanne la Juive, etc., etc., qui exécutaient leurs danses excentriques aux sons d'un orchestre bruyant, mené par Pilodo.



MADEMOISELLE CERITTO ET SIGNOR GUERRA
DANS LE « LAC DES FÉES ».
D'après une lithographie anonyme publiée en Angleterre.

Le poète Barthélemy a chanté le vieux Prado et ses célèbres danseuses :

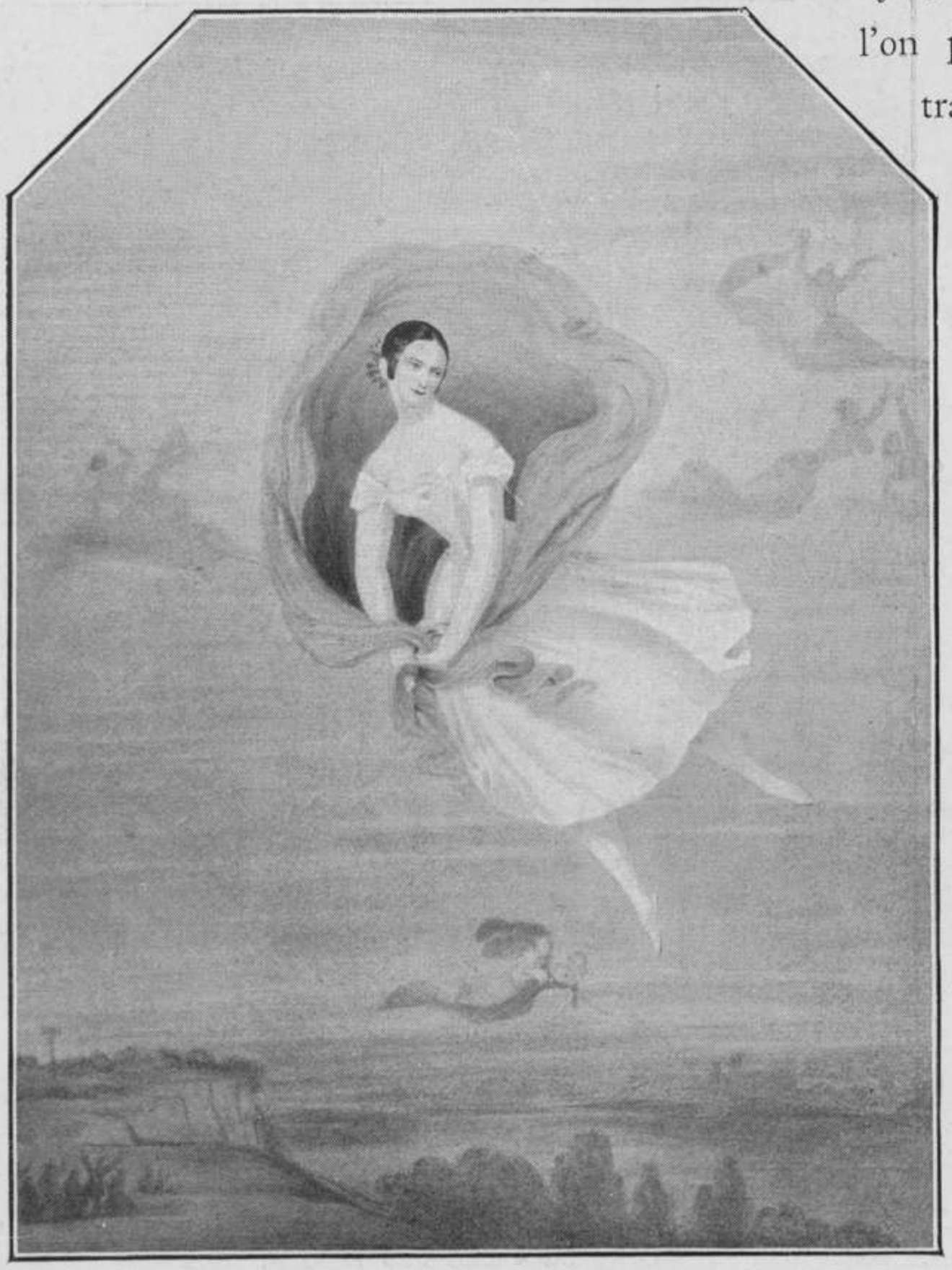
Silence! ouvrons les yeux; sur sa frêle charpente
Pilodo fait rugir la fanfare crispante;
La Valse, la Polka déroulent leurs chansons.
Qui choisir, qui citer sur tant d'illustres noms!

Qui se souvient encore du bal du Delta qui, de 1815 à l'époque de la Restauration,

00073219

passionna tant de danseurs? Et combien d'autres bals encore dont le nom lui-même est tombé dans l'oubli! Le bal de l'Ermitage est bien loin de nous déjà. Ce vieux bal de barrière, fondé en 1815, dura longtemps; il faisait encore les délices des grisettes et des commis vers 1862.

« Son jardin, dit Delveau, dont les arbres égayaient si bien le boulevard des Martyrs, avait assez de bosquets où l'on pût consommer en paix la traditionnelle bière de Mars mousseuse et le classique échaudé si friable entre les doigts. L'orchestre n'était pas nombreux, mais il était en harmonie avec les exigences des habitués, qui n'étaient pas exigeants; ils venaient là pour se trémousser, hommes et femmes, et ils se trémoussaient à cœur joie et à jambes que veux-tu, au son d'un violon, d'une clarinette et peut-être d'un cornet à piston. Pour se mettre au goût du jour, l'orchestre fut obligé de se renforcer plus tard de quelques instruments à cordes et à vent; et cela ne nuisit pas; bien au contraire, le bal n'en devint dès lors que plus brillant et plus animé. »



MADEMOISELLE CERRITO DANS « LE VIOLON DU DIABLE ».
D'après une lithographie anglaise.

« Après avoir brillé sous la Restauration, sous Louis-Philippe, sous la République et sous l'Empire avec des fortunes diverses et des habitués différents, le bal de l'Ermitage a disparu en 1862. On a coupé les arbres, saccagé ses bosquets, démoli son orchestre, et sur la place qu'ils occupaient on a bâti de solides maisons de six étages, à l'instar de celles de la rue de Rivoli. »

Combien d'autres ont disparu de ces bals qui furent chers aux chansonniers! Qu'en

00073219

reste-t-il? Un refrain presque oublié, quelque lithographie que le vent agite sur les quais aux étalages de bouquinistes. Les années vont si vite!

> Là-bas, là-bas, tout au bout de la terre,
> Il existait dans la rue Clignancourt
> Un gai château où s'amusaient nos pères.
> Ah! mes amis, regrettons-le toujours.

MADEMOISELLE TAGLIONI ET MAZILIER
DANS LE BALLET « LA FILLE DU DANUBE »
D'après une gravure du temps.

Le Château-Rouge occupait l'ancienne demeure de la belle Gabrielle d'Estrées, au sommet de la butte Clignancourt. Un moment, le bal, dont l'orchestre muet était remplacé par le bruit du canon et de la fusillade, abrita le roi Joseph, frère de Napoléon, qui présidait sur cette hauteur, en 1814, le Conseil de défense de Paris. De l'une des fenêtres du premier étage, le chef d'état-major de la garde nationale, qui était en même temps directeur du dépôt des fortifications, étudiait les mouvements des alliés qui assiégeaient Paris. Quelque temps après, le Château-Rouge rouvrit ses bals jusqu'en 1848. C'est là qu'eut lieu le premier banquet réformiste. Cet établissement disparut avec le percement du boulevard Ornano.

Vers 1830, le Château-Rouge était en grande vogue. Tous les samedis, des feux d'artifice étoilaient la sombre butte, et les bourgeois du quartier ne manquaient pas d'aller, du dehors, contempler avec leur famille ce spectacle gratuit. Trois fois par semaine, la fashion parisienne gravissait la hauteur pour aller s'amuser.

De nombreux bals brillèrent encore de 1830 à 1850, parmi lesquels nous pouvons citer le Bal des Acacias ou de la Reine-Blanche. Les élégants, coiffés à la Bolivar, chaussés à la Souvarow; les élégantes, coiffées à l'enfant ou à la girofle, vêtues de robes à spencer, venaient ensemble jusque dans les parages éloignés voisins de l'ancienne barrière de Belleville. Installé dans une maison bizarre, remplacée depuis par la mairie de Belleville, ce bal fut, de 1830 à 1850, fréquenté par les artistes, dont quelques-uns furent célèbres. Meissonier, Daubigny, Daumier, Cham, Staal, Bertall en furent les familiers. On contemplait au bal de l'Astic une belle juive qui posa la *Renommée distribuant des couronnes*, dans la fresque de Paul Delaroche qui décore l'hémicycle de l'École des beaux-arts. Chaque bal, à cette époque, avait une physionomie propre, un public spécial, et Delveau en comptait, je crois, soixante-trois!

MOUVEMENT DE CACHUCHA
D'après une gravure anglaise de l'époque de la Restauration.

Les soldats se réunissaient, pour danser des pas invraisemblables, au salon de Mars et au salon de la Victoire, près de l'École militaire.

Le bal Bourdon, qui, avant 1848, portait le nom de « bal d'Élysée-des-Arts », appela à lui pendant un moment le public du bal des Acacias. Plus tard, il fut fréquenté par la jeunesse du faubourg Saint-Antoine.

Nous avons vu des bals prendre la place de temples sacrés; voici le bal Montesquieu, transformé vers 1854 en bouillon Duval, le premier des établissements de ce genre. La salle Montesquieu était une des plus vastes et des plus belles de Paris, mais elle était fréquentée par la lie populaire.

Le public de la salle Valentino fut mieux composé, et cependant elle était loin de réunir l'élite. Elle connut de beaux soirs du temps des concerts et des bals masqués de Musard.

« Vous vous rappelez sans doute, dit Delveau, le joli mélancolique chapitre que Henri Heine consacre à sa ville natale, Dusseldorf, qu'il revoit après de longues années, avec les yeux attendris et désillés. Il manquait plus d'un arbre au jardin de la cour, plus d'un était pourri, et les quatre grands peupliers qui lui apparaissaient autrefois comme des géants verts étaient devenus petits. Quelques jolies filles se promenaient parées, bariolées et semblables à des tulipes ambulantes. »

« Ainsi en a-t-il été pour moi, l'autre soir, lorsque j'ai voulu revoir la salle Valentino de mes jeunes années. D'abord j'ai eu quelque peine à la retrouver au numéro 251 de la rue Saint-Honoré où cependant, autrefois, j'aurais été les yeux fermés, m'en rapportant seulement à l'intelligence de mes pieds — et à leur habitude. — Puis,

00073219

lorsqu'elle a été découverte, elle m'a paru beaucoup plus petite qu'il y a quinze ans. L'orchestre était toujours à la même place, mais cette place était amoindrie. Les nombreuses colonnettes qui l'ornaient jadis l'ornaient encore, mais elles étaient maigries. Le buffet lui-même semblait dénaturé et les garçons qui me servaient ressemblaient à leurs propres grands-pères. » Ainsi toujours la jeunesse embellit les choses !

« La salle Barthélemy, raconte plus tard le même auteur, s'appelait autrefois

LA MAZURKA RUSSE : PREMIÈRE FIGURE
D'après une lith. de Guérard.

Champ-des-Navets. Ce nom lui avait été donné probablement parce que l'endroit choisi par l'entrepreneur du bal pour faire danser les jeunes gens du quartier du Temple était un terrain inculte, sablonneux, où rien autre ne pouvait pousser que de mauvaises herbes et des navets. On valsait là-dessus comme sur un parquet, avec le même entrain et la même gaieté, les jours où il faisait beau; mais, les jours de pluie, on quadrillait dans la boue, car il n'y avait pas de toit sérieux à cette baraque en planches à bateaux, et les danseurs qui craignaient pour les vêtements de leurs danseuses étaient obligés de se munir de parapluies : bal primitif et digne des hôtes qu'il recevait.

« Ce Champ-des-Navets, malgré ou plutôt à cause de ses incorrections, était un bal fort couru des grisettes du boulevard du Temple et des quartiers adjacents; il fut rem-

00073219

placé par des constructions et en partie par la grande caserne. Comme il ne fallait pas que ses habitués s'envolassent trop loin, son propriétaire songea à édifier, rue du Château-d'Eau, une salle plus en harmonie avec les besoins de l'époque. C'est ainsi que la salle Barthélemy succéda au Champ-des-Navets. Tout le monde connaît cette salle ambitieuse qui voulait être à la fois bal, concert, théâtre, opéra, et qui s'est décidée, après des malheurs, à n'être plus qu'un bal, assez fréquenté d'ailleurs les dimanche, mardi, jeudi et samedi. Ses bals d'hiver jouissent aussi d'une certaine vogue dans une certaine portion

LA MAZURKA RUSSE : DEUXIÈME FIGURE
D'après une lith. de Guérard.

du public parisien : on y voit des pierrots et des pierrettes, comme dans les autres bals, mais surtout des « titis » et des « chicards », types qu'on pourrait croire aussi disparus que les mastodontes et les mélagonis antédiluviens. »

En 1856 mourut à Batignolles un homme qui eut son heure de succès : Victor Bohan. Il avait créé le Jardin d'Hiver. Et certes son idée fut ingénieuse. Amoureux des fleurs, passionné surtout pour le dahlia, il lui vint à l'esprit d'édifier une immense serre de cristal où, dans une atmosphère attiédie, s'épanouirait une flore exotique tandis qu'au dehors la neige tomberait et le vent ferait rage. Il en fut ainsi, mais les concerts et les bals masqués qu'il organisa dans l'établissement féerique ne passionnèrent point le public. Pourtant Cellarius s'y montrait pendant l'Exposition de 1855 avec son

personnel féminin si charmant, et Musard faisait trembler les vitres de la serre enchantée avec son orchestre endiablé de cent vingt musiciens.

Le Château des Fleurs eut un règne éphémère et ses roses s'effeuillèrent bientôt après leur éclosion. Mais l'orchestre fut dirigé par Olivier Métra; les frères Lionnet et Darcier débutèrent dans un des concerts du Château des Fleurs. C'est assez pour que son souvenir vive longtemps encore dans bien des mémoires.

BAL DE LA CHAUMIÈRE
D'après une lithographie de Cujas.

Le seul bal public d'autrefois dont l'origine fût poétique a disparu depuis longtemps. Voici ce qu'on racontait à son sujet :

Un ancien charpentier déjà âgé, père de quatorze garçons, vigoureux et bien découplés, possédait sur la hauteur de Belleville une tranche de terrain où il avait établi son atelier. Au milieu de ce terrain s'étalait un lac aux eaux transparentes qu'une source invisible alimentait. On en ignorait la profondeur, la sonde n'avait pu la déterminer. Ceci est la légende. En réalité, la colline était couverte d'une belle végétation et le rossignol y chantait au printemps. C'était le rendez-vous des Parisiens; ils y allaient en foule le dimanche pour déjeuner gaiement sur l'herbe.

Les traditions populaires voulaient aussi qu'autrefois une femme possédée d'un amour sans espoir fût venue pleurer en ces lieux. Ses larmes furent si abondantes et coulèrent si longtemps sans se tarir, qu'elles remplirent un abîme qui s'ouvrait béant à cette place même. Elle s'y précipita ensuite.

L'atelier du vieux charpentier fut transformé en un bal, le « Lac Saint-Fargeau ». Mais la transformation fut plus complète encore, car une île factice s'éleva au milieu du lac et, sur ses bords, tournaient des chevaux de bois et couraient des montagnes russes. C'était vers 1850. Des commis de magasins, des ouvriers, des maraîchers des environs se promenaient en barque sur le lac, montaient sur les chevaux de bois ou dansaient comme des enragés dans la salle.

Dans les environs était la Courtille, de réputation farouche. On prétendait qu'il s'y

00073219

commettait des meurtres toutes les nuits, que le malheureux qui s'y aventurait était certain d'être dévalisé s'il n'était écharpé.

Il y a certainement dans tout ceci une exagération extrême. Ces bals étaient fréquentés surtout par les ouvriers des faubourgs.

La Courtille était formée par un ensemble de joyeux cabarets établis sur les flancs de la colline de Belleville, où l'on dansait dans les bosquets et sous les tonnelles. « Peu à peu, dit Charles Payen, les hauteurs se peuplèrent; les maisons, d'abord très rares, s'y multiplièrent, semblant sortir du sol comme par enchantement ; le frais ruisseau comblé, le rossignol dut aller égrener ailleurs ses roulades et ses trilles. La Courtille champêtre et charmante ne fut plus, dès lors, qu'une foire perpétuelle où la foule tapageuse prenait ses ébats aux accords infernaux d'orchestres en plein vent, une gigantesque fête de village avec ses baraques, ses tréteaux, ses pîtres, ses femmes colosses. »

C'est du « Grand Saint-Martin », sur les flancs de la colline où gît Saint-Fargeau, que partait tous les ans la fameuse descente de la Courtille.

Le « Grand Saint-Martin » appartenait à Desnoyez, qui fut une des célébrités parisiennes.

Autour de cet établissement s'en ouvraient sept autres de catégories diverses, qui tous contribuaient à la bacchanale. Le « Grand Saint-Martin » restait ouvert jour et nuit depuis le dimanche gras jusqu'à la soirée du mercredi des Cendres ; la descente durait toute la journée, et les cinquante fenêtres donnant sur la rue de Paris se payaient des prix fous.

La salle Favié, qui est affectée aujourd'hui aux réunions publiques, était l'établissement le plus important de ceux qui entouraient le « Grand Saint-Martin » ; il était situé juste en face.

Les pierrots et les débardeurs qui avaient passé les nuits dans les bals de tous les quartiers s'y réunissaient durant les jours gras. Il était à la mode alors de finir la nuit du mardi gras en mangeant des huîtres et en buvant du vin blanc à la salle Favié et au « Grand Saint-Martin ». Et les masses de consommateurs de ces établissements et des établissements voisins faisaient ensuite la fantastique descente de la Courtille, qui rappelait les antiques Saturnales.

Longtemps la descente de la Courtille, à laquelle bien des noms célèbres prirent part, fut une des curiosités du Paris excentrique.

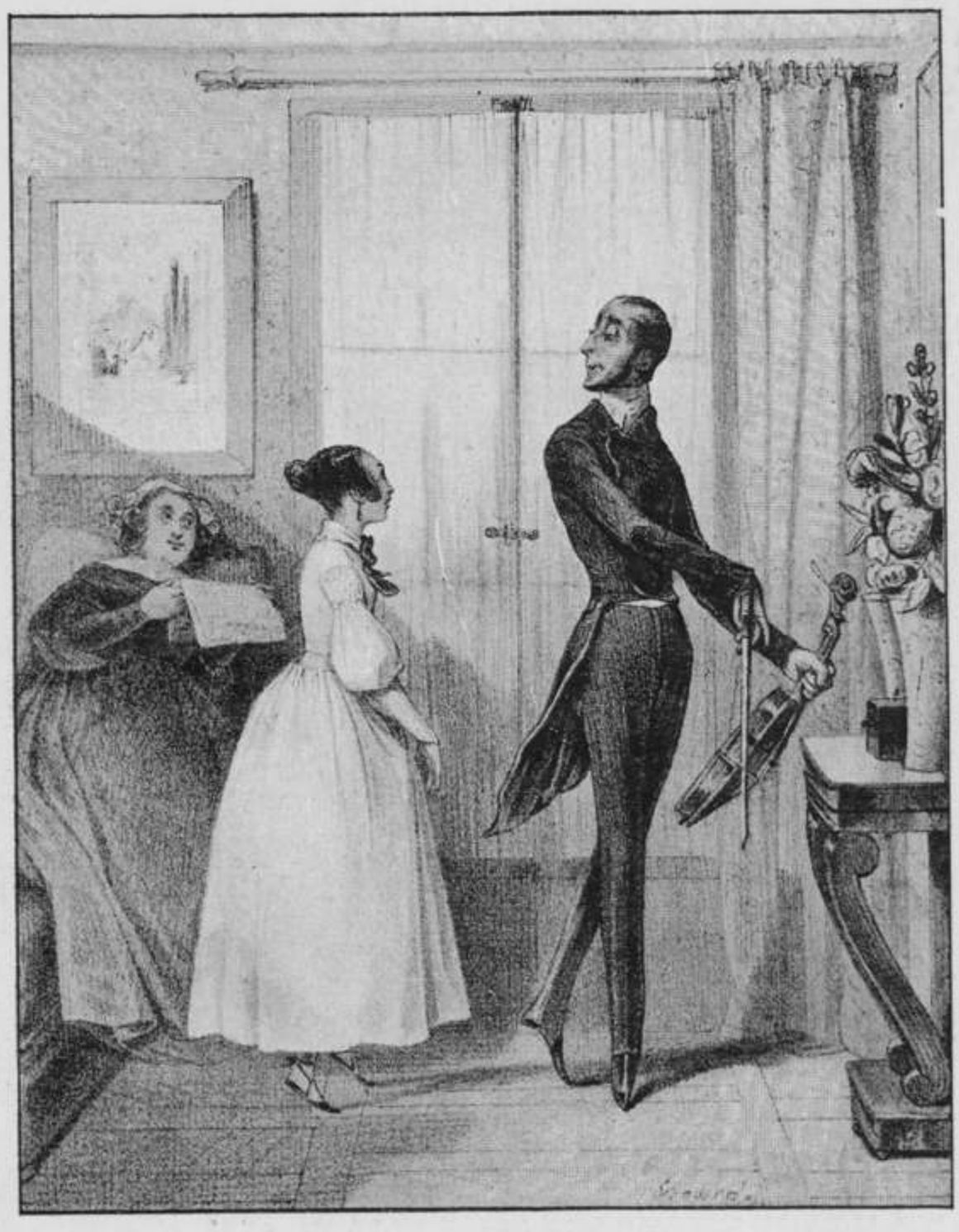
Lord Seymour, un gai compagnon s'il en fut, n'y manquait jamais. On vit maintes fois le milord dressé sur un char, jetant à poignées à la foule des papillottes qui renfermaient en guise de dragées des pièces d'or! Et il riait de voir des femmes, des enfants faméliques se ruer en se disputant cette manne. Ces malheureux poussaient des malé-

dictions et des rugissements sauvages, car on les foulait aux pieds, et les têtes entrechoquées entre elles se fendaient et le sang coulait dans les ruisseaux!

« Quand le cortège, dit Louis Bloch, s'arrêtait au fameux restaurant des « Vendanges « de Bourgogne », on y continuait la fête et, du haut de cet olympe, le nouveau Jupiter faisait tomber dru comme une pluie d'orage des guinées frites. » Cette distribution amena une bagarre effroyable, tous les spectateurs voulant avoir leur part de la manne précieuse; le cabaret fut saccagé par les mécontents, et lord Seymour, qui ne s'était jamais tant amusé, vit sa note s'augmenter de la valeur de l'immeuble. »

Il serait oiseux de raconter les scènes qui forcèrent l'autorité à supprimer cette coutume qui rappelait des temps barbares.

Les propriétaires des deux salles de bal principales d'où s'échappait ce flot torrentueux de fange et d'oripeaux avaient eu le temps de faire une grosse fortune. Au « Grand Saint-Martin », on ne pouvait suffire aux soins de l'encaissement. On raconte que Desnoyez avait fait adapter devant son comptoir un large conduit aboutissant à un tonneau vide placé dans sa cave. C'est par là que la recette coulait, et, lorsque le conduit obstrué ne permettait plus le passage de l'argent, on en concluait que le tonneau était plein et on le remplaçait aussitôt par un autre. Qui dira le nombre de tonneaux qui se remplirent de monnaie d'argent et de billon en certaines circonstances! Le soir, on estimait au poids la recette, sans compter. Entre temps, la mère Desnoyez faisait sa petite recette personnelle, un saladier à la main, dans lequel chacun au passage jetait son écot.



UNE LEÇON DE DANSE
D'après une lithographie de Bouchot.

L'approvisionnement de la maison était tel, que cinq cents barriques de vin s'alignaient dans les caves, le bétail était acheté sur pied, tout se faisait dans la maison. On compta un jour trente-deux noces à la fois au « Grand Saint-Martin »!

CLASSE DE MABILLE
Lithographie extraite du « Conservatoire de la danse moderne »

Un des frères de ce même Desnoyez mourut en Égypte à la bataille des Pyramides; son nom est gravé sur les pierres de l'Arc de Triomphe.

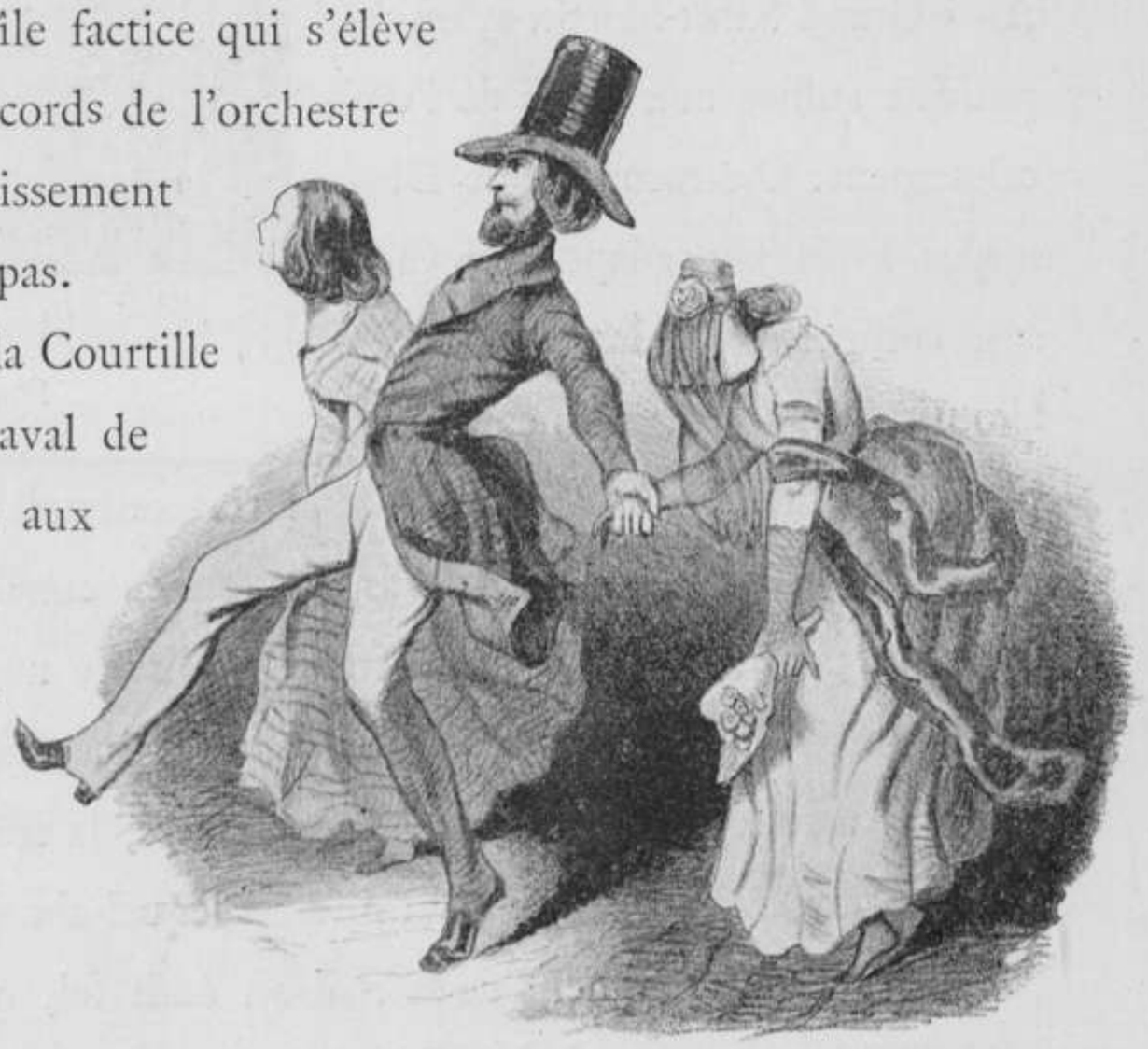
« Quand un héros comme Desnoyez tombe, s'écriait Kléber, que faut-il faire? Il faut le venger! »

J'ai eu la curiosité d'aller voir ce qui restait de ce fameux bal du « Lac Saint-Fargeau » et, par un après-midi de cet automne si ensoleillé, j'ai gravi la hauteur de Belleville. Les flancs de la colline ne gardent aucun vestige du passé champêtre, partout les maisons hautes ont remplacé jardins et cabarets. Mais, lorsqu'on a quitté l'église de Belleville et qu'on a continué un peu l'ascension, on aperçoit de temps à autre des jardins et on entend le chant des coqs et les piaillements des poules dans les cours de maisons rustiques. Plus haut encore, sur le plateau, une grande construction se dresse, c'est le « Lac Saint-Fargeau ». Elle renferme une salle de fêtes et un restaurant. Sur le derrière, des bosquets et des tonnelles entourent le fameux lac d'autrefois qu'ombragent toujours de hauts peupliers.

Une jeunesse joyeuse, la chanson et le rire aux lèvres, s'y promenait en barque, et des couples erraient dans la petite île factice qui s'élève au milieu des eaux, tandis que les accords de l'orchestre de la salle de bal se mêlaient au froissement des feuilles mortes que foulaient mes pas.

A partir de 1835, les affaires de la Courtille commencèrent à péricliter, et le carnaval de 1838 montra pour la dernière fois aux Parisiens la fameuse saturnale.

Le Pré Catelan, créé en 1856, ne vécut pas longtemps, en dépit de ses danseuses espagnoles, de ses bals d'enfants, de ses marionnettes, de ses kiosques et de ses aquariums. Il était admirablement agencé, dans une situation des plus

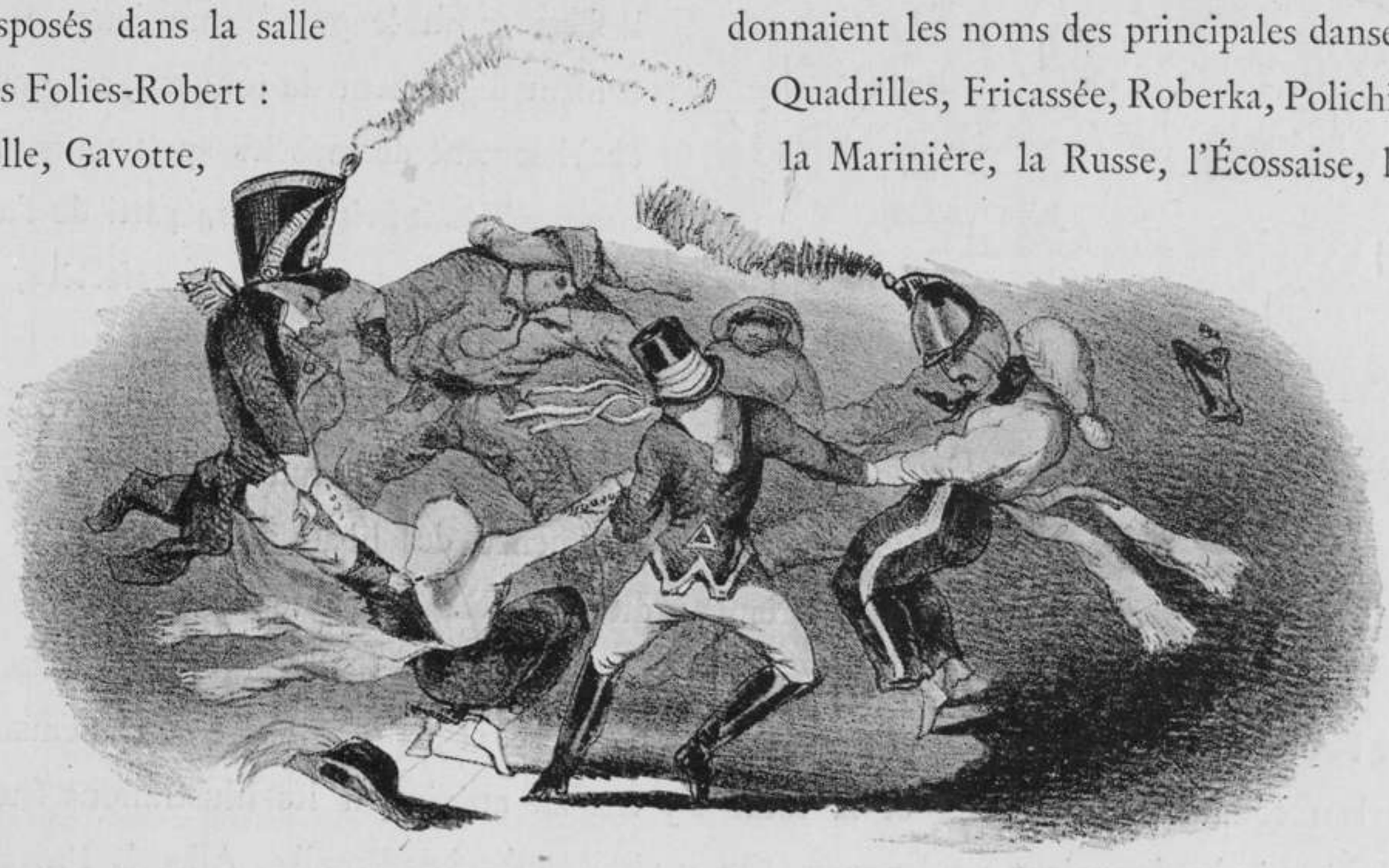


EN AVANT DEUX
Lithographie extraite du « Conservatoire de la danse moderne ».

00073219

charmantes, en plein bois de Boulogne, mais beaucoup trop éloigné du centre de Paris.

Les Folies-Robert brillaient vers la même époque au boulevard Rochechouart, et ce bal avait une physionomie bien tranchée. C'était d'abord un vaste salon régulier, entouré en haut et en bas de galeries orientales ou italiennes. A l'extrémité de cette salle, une autre s'ouvrait, à ciel ouvert, où l'on dansait pendant l'été. Dans la grande salle, près de deux mille personnes pouvaient se mouvoir, et on y dansait avec fureur diverses danses nationales ou exotiques que le directeur du bal apprenait à ses élèves. Des cartouches disposés dans la salle donnaient les noms des principales danses des Folies-Robert : Quadrilles, Fricassée, Roberka, Polichinelle, Gavotte, la Marinière, la Russe, l'Écossaise, la



LE GRAND ROND S'EXÉCUTE LORSQUE CHACUN COMMENCE À LE DEVENIR
Lithographie extraite du « Conservatoire de la danse moderne ».

Valse, la Polka, la Redowa, la Scottisch, la Mazurka, la Varsoviana, la Hongroise, la Sicilienne et les danses orientales.

La salle avait grand aspect avec ses lustres répandant des flots de lumière sur le tourbillon des danseurs et sur les visiteurs éblouis qui la traversaient sans cesse. Olivier Métra conduisit quelque temps l'orchestre, et les habitués eurent la primeur de la Valse *le Tour du Monde* . C'était alors un jeune homme aux cheveux crépus, au visage rêveur, au corps maigre.

Gilles Robert, créateur du bal qui porta son nom, était fort divertissant. Il avait entraîné un jour, en partie de campagne, les notabilités chorégraphiques de Montmartre à Marcoussy, près de Palaiseau. Robert fut reçu avec ses invités par un propriétaire de journaux de modes qui fit avec une grâce parfaite les honneurs de sa ferme modèle. Ce jour-là, elle devint, grâce aux visiteurs, une véritable académie de danses et de

MADEMOISELLE LISE NOBLET, DANSEUSE À L'OPÉRA
D'après une lithographie du temps.

joyeusetés. On dansa dans une prairie au son du cor et du flageolet. Rien ne manqua à la fête, pas même une scène des plus comiques. On vit le grand monsieur qui jouait du flageolet, un architecte dit-on, disparaître tout à coup dans le tonneau sur lequel il était monté. Le tonneau avait eu la malice de se défoncer. Robert sauva le grand monsieur en se coiffant dignement du tonneau, au grand ébahissement de tous les spectateurs. Et comme il était avisé, il tira parti de l'accident en créant un pas de caractère, le « pas du tonneau ».

Le soir, dit-on, quand on voulut regagner Paris, chacun des invités, sous l'influence des libations copieuses, dansait le « pas de la bouteille », autrement dit la Polka titubante de Bacchus.

A cette époque, c'est-à-dire en 1859, fut fondé le casino Cadet sur l'emplacement de l'hôtel successivement occupé par le maréchal Clausel et par le ministre de Danemark. Arban conduisait l'orchestre et la foule s'y rendait attirée par les illustrations féminines qui s'y donnaient rendez-vous. On y vit Rigolboche, Rosalba, Alice la Provençale, Finette, Nini « belles dents », enfin tout le personnel chorégraphique de Markowski et de Mabille.

Dans un promenoir s'alignaient les portraits en pied de Jenny Colas, Mme de Staël, Marie Dorval, la duchesse d'Abrantès, Rachel, Mme de Girardin, Fanny Essler, Mme de Genlis, Jenny Vertpré, Mme Campan, Mlle Mars, Mme Récamier, la Malibran, Mlle Georges, Mlle Duchesnois, Mme Boulanger.

Le casino Cadet avait une succursale, c'était le casino d'Asnières, établi dans un château charmant au milieu d'un parc aux ombrages séculaires.

« C'est un spectacle curieux, dit Delveau, de voir revenir, le soir à minuit, cette population dansante ; la petite gare du chemin de fer grouille de monde, de ce monde qui, trois ou quatre fois par semaine, à la même heure, obstrue la rue Cadet et les rues adjacentes. Ce sont des cris d'appel appartenant à toutes les branches de la zoologie : glapissements de renards, piaulements de poulets, mugissements de ruminants, etc. »

Un bal, disparu depuis 1894, eut des jours de succès : je veux parler de l'Élysée-

00073219

Montmartre, que fréquentèrent les artistes et les gens de lettres. Il vécut un demi-siècle : c'est là que s'éleva récemment l'astre de la Goulue et de Grille d'Égout.

« Nous avons remarqué dans cet établissement, dit M. Bloch, une jeune fille, dix-huit ans à peine, blonde, amaigrie et pâle comme une morte; on l'appelait « la Pâlotte » : elle ne semblait pouvoir se tenir debout et s'accrochait en entrant, au bras d'un danseur. L'orchestre, composé d'une quinzaine de musiciens, faisait entendre une musique bruyante que le piston déchirait par fragments. L'on vit cette mourante se lancer parmi les danseurs, avec un cavalier, et se démener avec une ardeur de débutante infatigable. Mais après, comme elle était plus pâle encore! C'était un spectacle poignant. »

La création du Moulin Rouge fit déserter l'Élysée-Montmartre.

La simple nomenclature des bals publics du passé serait trop longue, nous ne citons ici que les principaux, et pourtant beaucoup de ceux que nous omettons eurent des jours et des années de succès.

Nous citerons simplement le bal de la Reine Blanche, qui avait l'originalité d'être installé presque à la porte du cimetière Montmartre, et la Boule Noire de la rue des Martyrs. Le samedi seulement, les boutiquiers des environs s'y donnaient rendez-vous. Nous laisserons la parole à Delveau pour ce qui est du bal de la Cave.

UN CAVALIER SEUL
Lithographie extraite du « Conservatoire de la danse moderne ».

« Arrivé à l'entrée, dit-il, la porte ouverte, on se trouve sur le bord d'un trou qui bée, noir comme un soupirail de l'enfer. Ayant pris son courage à deux mains, en guise de rampe, on dégringole au petit bonheur dans l'obscurité la plus complète; une fois la dernière marche atteinte, il vous arrive aux oreilles un bruit étrange.

« Le bruit est produit par la plainte mélancolique d'un fifre, à laquelle se joint le ricanement aigre-doux d'un violon dominé par le ronflement sinistre d'une contrebasse. A ce bruit il faut ajouter la fumée d'un quinquet unique et les émanations innombrables qu'on ne rencontre qu'à cette distance du sol de la rue. Vous êtes dans le bal... qui a lieu tous les dimanches et lundis, de six à onze heures du soir.

« Le public ne parle pas, il s'agite comme pour remplir un devoir. Ce ne sont pas

00073219

des hommes qui dansent, ce sont des ombres, d'autant plus des ombres que l'unique quinquet de ce logis est accroché au plafond et qu'il n'éclaire que l'extrême sommet de la tête des danseurs et des danseuses. Quand les ombres sont fatiguées et que les jambes ont fait leurs pensums, elles viennent s'asseoir sur des futailles vides qui forment divan autour de la cave et boivent du *jaune*. Ne vous scandalisez pas trop vite : les consommateurs d'eau-de-vie sont les habitants du quartier, et ce quartier est populaire ; ils vous laissent l'orgeat, laissez-leur le vitriol, les chiffonniers ne sont pas des gandins.... C'est là une toile de Van Ostade. »

Nous ne devons pas oublier le bal du Mont-Blanc, qui fut le rendez-vous des femmes de chambre et des cuisinières; la Rosière, au faubourg Saint-Antoine, qui n'était pas fréquenté par les jeunes filles de Nanterre, et le Waux-Hall où s'agita aussi l'archet du célèbre Pilodo.

Nous arrivons maintenant à la « Closerie des Lilas », qui devint le Bullier actuel.

Autrefois, sur l'emplacement même qu'occupe le bal, des chartreux austères se recueillaient en des jardins solitaires. Les moines s'enfuirent devant la Révolution, et la terre sacrée que foulaient discrètement leurs sandales se transforma en lieu de plaisir : la « Closerie des Lilas ».

La vieille Closerie des Lilas était fréquentée par les grisettes que Béranger chanta. Il demeurait alors dans la rue d'Enfer, toute voisine, et un soir, flânant à l'aventure sur le boulevard, il entra à la Closerie. Il fut reconnu et son nom aussitôt passa de bouche en bouche. Ce furent alors des cris d'enthousiasme; on accourt, on entoure le vieillard, on l'étouffe sous des baisers et sous des fleurs.

« Une des danseuses, dit Delveau, lui offrit son bouquet qu'il accepta les larmes aux yeux; Delphine lui demanda la permission de poser ses jeunes lèvres sur son vieux front, à la place où l'on met d'ordinaire les lauriers et où il n'y avait que des rides! Et le poète, ahuri par cette ivresse d'admiration, permit tout ce qu'on voulut : « Je mourrai heureuse puisque j'ai embrassé Béranger! » s'écria une jeune fille que ses compagnes jalouses de l'honneur qu'elle venait d'obtenir imitèrent bientôt au risque de tuer de caresses le pauvre vieux bonhomme. Oh! ce soir-là, il leur fut pardonné beaucoup de choses à toutes pour l'enthousiasme sincère et passionné qu'elles venaient de témoigner à leur cher poète qui dut s'en retourner meurtri chez lui... à cet instant elles redevinrent toutes grisettes et se promirent... *Eheu fugaces!...* »

Ce qui distinguait Bullier des autres bals, c'est que le vrai public y dansait : il y allait bon jeu bon argent, avec gaieté.

Ce n'était point, à vrai dire, distingué et correct, mais jeune et vivant sans être

« QUAND LES CHATS SONT PARTIS, LES SOURIS DANSENT! »
D'après le tableau de Grolleron.

débraillé. Le bal se divisait en catégories différentes, et les danseuses passaient de l'une à l'autre au fur et à mesure que leur talent était reconnu.

On y débutait par la « cuisine », puis on passait par « l'antichambre », on pénétrait au « salon » et on arrivait à la « préfecture », le pinacle....

Que de souvenirs le seul nom de Bullier rappelle à ceux qui ont passé leur vingtième année à Paris!

Il faut en prendre son parti et se borner à constater avec résignation que nous ne savons plus ni danser ni rire. L'âge d'or des danseurs de bals publics n'est plus. Que sont devenus les charmants pierrots couleur de lune aux grimaces enfarinées! Les chicards et les débardeurs immortalisés par le crayon de Gavarni n'existent plus qu'en souvenir. Si Musard revenait au monde, que dirait-il de nos bals de l'Opéra! quelle figure aurait Pilodo devant l'orchestre de Bullier ou du Moulin Rouge! La musique égaie les oreilles, les lumières et les décors éblouissent encore les yeux, mais l'insouciante gaieté semble avoir abandonné la jeunesse.

Le chroniqueur de la « Vie en plein air » du *Figaro* s'avisa, en ces dernières années, d'aller au bal Bullier où il n'était pas entré depuis trente ans. Le décor, resté le même, entretenant son illusion, il courut au bosquet où sa « bande » se tenait — comme en un

00073219

camp retranché et que chacun quittait tour à tour pour des *cavalier seul* et des Valses sans arrêt, dont la galerie était émerveillée.

Il ne vit point tout d'abord que le public avait changé. L'idée ne lui venait pas que ces héros d'antan, mariés ou décédés, avaient abandonné le théâtre de leurs exploits à leurs petits-neveux et que les survivants, le dos voûté et le chef blanchi, rendaient la justice ou griffonnaient des ordonnances.

Mais le Quadrille commença, et son illusion s'évanouit devant l'épilepsie de la jambe en l'air, gymnastique que Terpsichore désavoue et qui rélève, à son avis, des désordres ataxiques plutôt que de la danse véritable. — Cette nouvelle couche, dit-il, ne danse pas — comme la nôtre — ardemment, fanatiquement!...

AU PAYS LATIN. — À LA CLOSERIE DES LILAS.
D'après la lithographie de Vernier.

00073219

EL JALEO
D'après le tableau de John Sargent.

CHAPITRE IX

LES DANSES ÉTRANGÈRES

LES DANSES ESPAGNOLES. — LE « FANDANGO », LE « BOLERO » ET LES DANSES ORIENTALES. — BAYADÈRES ET ALMÉES.

LA CACHUCHA
D'après une gravure
du commencement du XIXe siècle.

Nous avons constaté, dans les premiers chapitres, l'influence de la danse espagnole sur la danse romaine avec les célèbres Gaditanes et sur la danse française à l'époque de la Renaissance. Nous avons assisté à l'introduction chez nous de la majestueuse Pavane qui, d'après un auteur espagnol de la fin du XVe siècle, imite les attitudes superbes et prétentieuses du paon royal qui va se balançant en faisant la roue.

Couramment aujourd'hui on dit encore en Espagne : *Son entradas de pavana*, « ce sont des entrées de pavane », en parlant d'un homme qui vient gravement et mystérieusement tenir des discours oiseux et ridicules, et : *Son pasos de Bavana*, à propos d'un personnage dont

00073219

la démarche est d'une lenteur affectée. La Pavane était une danse vraiment royale dans laquelle Catherine de Médicis et Marguerite de Navarre, femme de Henri IV, excellaient.

Le *Turdion* ou *tordion*, la danse aux nombreuses contorsions, dont parle souvent Brantôme, nous vint aussi d'au delà des Pyrénées. C'était un des plus anciens pas espagnols, et son origine s'entoure de mystère.

La *Passa-calle*, littéralement « passe-rue », célèbre au XVI^e^ siècle en Espagne, où son succès alla jusqu'à la frénésie, aurait tiré son nom de l'habitude qu'avaient les jeunes gens de la pratiquer la nuit par les rues. Elle se répandit en Italie et en France où elle fut naturalisée sous le nom de *Passacaille*, qui n'est, en définitive, que le même mot prononcé à l'espagnole.

Le *Paspié* lui-même, très en vogue chez nous au XVII^e^ siècle sous le nom de Passe-pied, fut une variété de la Pavane, et son origine ne laisse aucun doute.

Il est presque certain que la Chacone nous vint aussi de la péninsule et qu'elle dut son nom à son inventeur Chacon, ce nom patronymique étant assez fréquent en Espagne. Au dire de Fernandez de Cordova, la *Chacona* ne fut autre que l'ancienne danse des Gaditanes, et il en serait de même de l'*Olé Gaditano*, qui se danse encore aujourd'hui.

Un jour de *fiesta*, le baron Davillier eut l'occasion de voir l'*Olé* merveilleusement dansé dans un faubourg de Cadix, par une très habile *bailarina* qu'on appelait « la Neña », à cause de sa petite taille, surnom du reste très commun en Andalousie.

« L'*Olé*, dit-il, exige plus que toute autre danse une grande souplesse de corps et une désinvolture particulière : la Neña réunissait au plus haut point ces qualités essentielles et elle était sans rivale dans les poses renversées. C'était merveille de la voir, après un pas d'une vivacité entraînante, se pencher peu à peu en arrière; sa taille, d'une flexibilité de roseau, se courbait avec une langueur charmante, ses épaules et ses bras se renversaient mollement et touchaient presque à terre. Pendant quelques instants, elle resta ainsi le col tendu, la tête penchée, comme dans une sorte d'extase; puis, tout à coup, comme frappée par une commotion électrique, elle se redressa, bondit et, faisant résonner en mesure ses castagnettes d'ivoire, elle acheva son pas avec autant d'entrain qu'elle l'avait commencé. »

Quant à la *Sarabande*, on ne saurait contester ses débuts. Après nombre de dissertations publiées à son sujet par des auteurs andalous, il a été prouvé que la *Zarabanda* fut exécutée pour la première fois à Séville, en 1588, par une baladine, « véritable démon de femme ». Jamais, à son apparition, danse ne souleva autant de colères et de tempêtes que celle-là. De hauts personnages demandèrent l'abolition de cette « danse infernale ».

Ce vœu fut exaucé, car une ordonnance royale défendit de danser la Sarabande.

00073219

Néanmoins elle jouit bientôt d'une grande vogue à la ville et à la cour, et, une centaine d'années après son apparition, elle était encore très en honneur.

Au XVII^e^ siècle, elle se montrait pour la première fois à la cour de France, dans un bal que Louis XIV donna à l'occasion du mariage du duc de Bourgogne.

Les « folies » d'Espagne, les *Folias*, une des danses les plus gracieuses que l'on ait connues, passent pour être originaires du Portugal. Cette assertion est sans doute jus-

LE FANDANGO
D'après le tableau de J. Worms.

tifiée par plusieurs auteurs compétents. Il est certain pourtant que les Folias furent usitées très anciennement en Espagne. Elles se sont perpétuées jusqu'au siècle dernier, car on dansait encore les Folias sur les théâtres, mais combien dégénérées. Elles ne méritaient plus guère à cette époque, au dire d'un contemporain, d'être qualifiées de danse. Les Folias furent l'objet d'un engouement général : on cite le cas du farouche Pierre I^er^, roi de Portugal, qui y prenait, dit-on, un tel plaisir, qu'il consacrait souvent des nuits à les danser avec ses enfants et les rares personnes dont il était entouré.

Les Folias n'ont probablement jamais passé la frontière espagnole en tant que danses, mais il n'en est pas de même de la musique qui les accompagnait, car, soit

00073219

en France, soit en Italie, on a fait, au XVII^e siècle, de nombreuses variations sur ce motif.

En résumé, nous devons à l'Espagne la plupart des danses nobles, graves et majestueuses si longtemps en honneur. Chez nous, il est vrai, ces danses se modifièrent en devenant plus distinguées et d'allure plus légère.

Sous Louis XV, Lancret et Watteau représentaient souvent les danses champêtres où des seigneurs et de nobles dames, parfois des bergers et des bergères, dansaient un *Bolero*, ce qui témoigne combien la forme gracieuse et vive de ce pas était en faveur sous ce règne.

DANSEUSE ESPAGNOLE
D'après une lithographie de Grenier.

En étudiant plus loin les danses espagnoles actuelles, nous remarquerons que si, en dehors du Bolero, les anciens pas nobles et majestueux ont été abandonnés, les vieux *bayles* d'allure vivante persistent toujours.

La danse espagnole, en général, remonte à une haute antiquité. Elle fut sans doute modifiée, dans la suite des temps, par l'influence mauresque; certains de ses mouvements ont même conservé un caractère arabe, mais tout porte à penser, qu'en son essence même, la danse espagnole suit une tradition léguée par les Gaditanes, ces célèbres saltatrices de Madrid dont nous avons parlé, qui passionnèrent la vieille Rome.

La danse des Gaditanes était si ardente, que les poètes anciens renonçaient à la décrire ne trouvant point d'expressions assez fortes pour en peindre le charme étrange et capiteux.

Une danse en usage encore dans les Asturies et en Galicie, sous le nom de *Danza prima*, nous reporte aux premiers âges de la Grèce : c'est une ronde, et la ronde a été, nous l'avons constaté, la première expression de la danse chez tous les peuples. Les jeunes hommes et les jeunes filles se prennent par la main et tournent, pendant que chaque danseur tour à tour entonne une cantilène à laquelle tous répondent en chœur. Ces danses se nommaient autrefois *bailes en corro* ou danses en rond.

L'obscurité enveloppe l'histoire des danses nationales du moyen âge en Espagne. Jovellanos, dans son mémoire sur les *Spectacles publics et leur origine en Espagne*, sup-

LE FANDANGO
D'après le tableau de Kindler.

pose que la danse se réfugia dans les Asturies à l'époque de l'invasion des Arabes. On sait que les *juglares* et les *trovadores* composaient alors des *balades* et des *danzas*, et l'on cite parmi les danses au XII^e^ siècle celle du *rey don Alonzo el Bueno*.

Le XVI^e^ siècle nous paraît être l'époque où les danses particulières furent en plus grande faveur; c'est d'ailleurs en ce siècle que les danses nobles passèrent les Pyrénées pour venir à la cour de France.

On faisait alors, en Espagne, une distinction très grande entre les *danzas* et les *bayles*. Les premières consistaient en pas graves et mesurés, tandis que les bayles admettaient les mouvements les plus libres des jambes, des bras et du corps. Les danzas étaient, de toute évidence, les danses nobles qu'on ne pratique plus maintenant depuis longtemps, et les bayles représentent celles qui sont encore en faveur de nos jours en Espagne.

Au XVII^e^ siècle, sous le règne de Philippe IV, la danse théâtrale prit un essor jusqu'alors inconnu. Le théâtre de la cour, au *Buen Retiro*, organisa les *danzas habladas* ou danses parlées, qui eurent un succès inouï. La figuration en était allégorique ou mythologique. Ce n'était pas là, d'ailleurs, absolument une innovation, car les danses parlées

00073219

DANSE DE PAYSANS DE LA PROVINCE D'AVILA
D'après le tableau de Becquer. (*Phot. Laurent, à Madrid.*)

étaient déjà connues du temps de Cervantès qui les décrit dans son *Don Quichotte*.

Comme à Versailles sous le grand roi, des ballets furent montés avec un luxe extraordinaire de décors et de costumes, et souvent des membres de la famille royale y figurèrent. Des poètes célèbres, tels que Quevedo, Luis de Benavente, Lope Antonio de Mendoza et Calderon, imaginèrent plusieurs de ces ballets.

Ces ballets d'action remplacèrent peu à peu au théâtre espagnol les danses nationales, au point que, dans les premières années du siècle dernier, la Sarabande et la Chacone étaient presque oubliées. Mais une autre chorégraphie s'affirmait en ces temps, et l'on voyait le *Fandango*, le *Bolero* et les *Seguidillas* dominer les autres danses.

« Quel est le peuple barbare, s'écrie le poète Tomas d'Yriarte, 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 gracieuse et la plus enflammée, celle qui aurait été digne d'être exécutée à Paphos ou dans le temple de Vénus, à Gnide ».

« La musique du Fandango, comme une étincelle électrique, frappe, anime tous les cœurs : femmes, filles, jeunes gens, vieillards, tout paraît ressusciter, tous respectent cet air si puissant sur les oreilles et l'âme d'un Espagnol. Les danseurs s'élancent dans la carrière, les uns armés de castagnettes, les autres faisant claquer leurs doigts pour en

00073219

A. Fr. Amand le Corvisier

DANSE DE PAYSANS DE LA PROVINCE D'AVILA
D'après le tableau de Becquer. (*Phot. Laurent, à Madrid.*)

étaient déjà connues du temps de Cervantès qui les décrit dans son *Don Quichotte*.

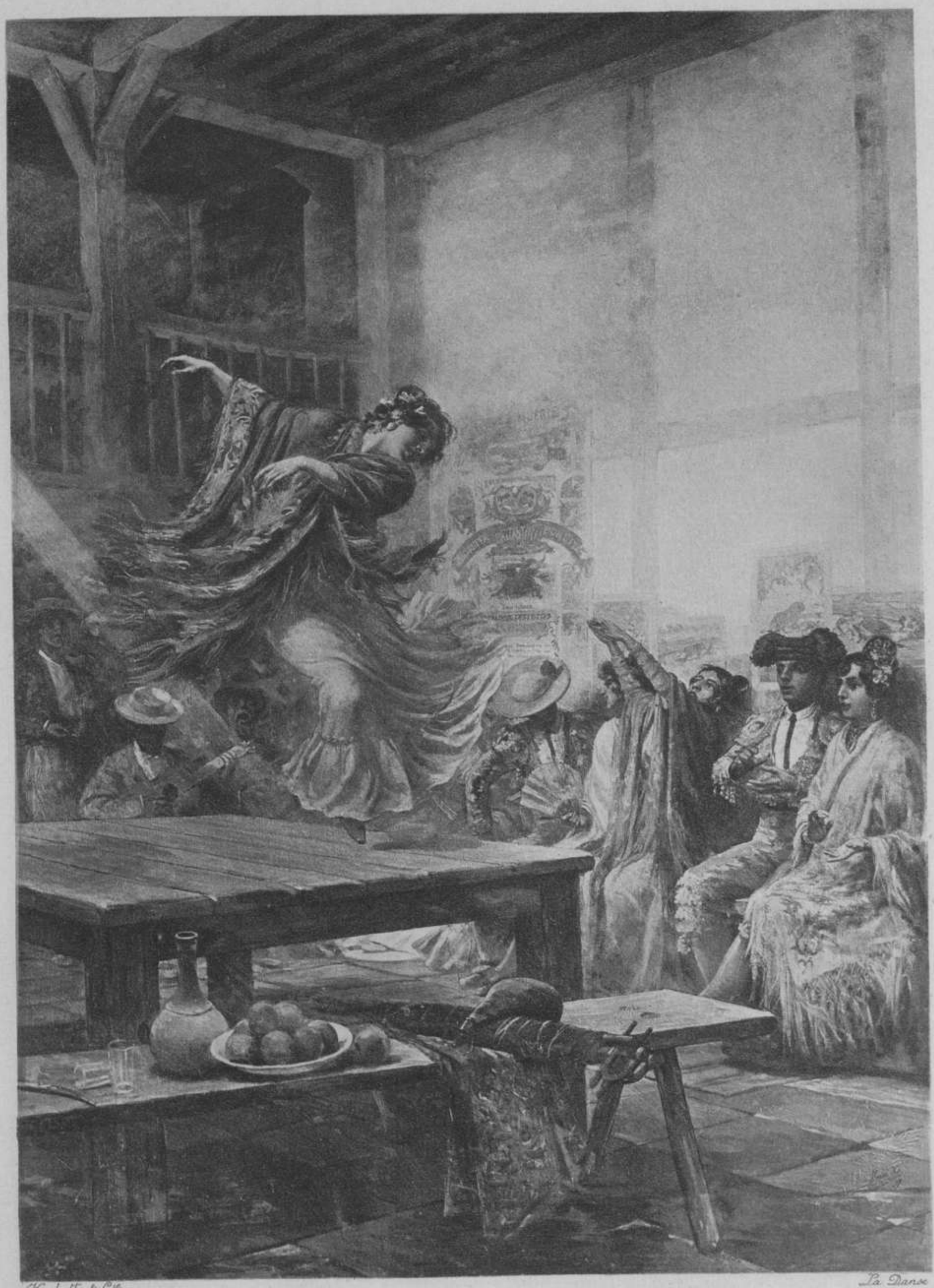
Comme à Versailles sous le grand roi, des ballets furent montés avec un luxe extraordinaire de décors et de costumes, et souvent des membres de la famille royale y figurèrent. Des poètes célèbres, tels que Quevedo, Luis de Benavente, Lope Antonio de Mendoza et Calderon, imaginèrent plusieurs de ces ballets.

Ces ballets d'action remplacèrent peu à peu au théâtre espagnol les danses nationales, au point que, dans les premières années du siècle dernier, la Sarabande et la Chacone étaient presque oubliées. Mais une autre chorégraphie s'affirmait en ces temps, et l'on voyait le *Fandango*, le *Bolero* et les *Seguidillas* dominer les autres danses.

« Quel est le peuple barbare, s'écrie le poète Tomas d'Yriarte, 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 gracieuse et la plus enflammée, celle qui aurait été digne d'être exécutée à Paphos ou dans le temple de Vénus, à Gnide ».

« La musique du Fandango, comme une étincelle électrique, frappe, anime tous les cœurs : femmes, filles, jeunes gens, vieillards, tout paraît ressusciter, tous respectent cet air si puissant sur les oreilles et l'âme d'un Espagnol. Les danseurs s'élancent dans la carrière, les uns armés de castagnettes, les autres faisant claquer leurs doigts pour en

00073219



Hachette & Cie

La Danse

A. Fo. Avant la Corrida

Imp. Geny-Gros. Paris

00073219

00073219

imiter le son; 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 talon (*taconeos*), les cliquetis des casta-

UNE HEUREUSE FAMILLE
D'après le tableau de Manuel Yus. (*Phot. Laurent, à Madrid.*)

gnettes et des doigts, les mouvements souples des danseuses remplissent l'assemblée du délire de la joie et du plaisir. »

Sur une mesure à trois temps, le Fandango tourbillonne, les paillettes étincellent, les castagnettes d'ivoire ou d'ébène claquent à coups secs, scandant la mesure de notes étranges, assourdissantes ou bourdonnantes, n'appartenant à aucun son musical, mais d'un effet caractéristique et troublant. Et, dans le froissement des soies, vivement passent des sourires aux dents blanches, des yeux noirs chargés d'éclairs, de sombres chevelures piquées d'œillets rouges et de poignards d'or. Tout cela s'agite ou pétille,

00073219

vif, gracieux, entraînant et capiteux, passionné, sonore et frémissant.... *Olé! olé!*... Les visages sont épanouis, les yeux ardents. *Olé! olé!*

« Vous connaissez, écrivait en 1712 le père Marti, doyen du chapitre d'Alicante, cette danse de Cadix, célèbre depuis tant de siècles par ses pas capricieux, qu'on voit encore exécuter aujourd'hui dans tous les faubourgs et dans toutes les maisons de cette ville, aux applaudissements de tous les spectateurs; elle n'est pas seulement en honneur

DANSE ESPAGNOLE
D'après une eau-forte de Goya. (*Bibliothèque nationale.*)

parmi les négresses et autres personnes de basse condition, mais parmi les femmes les plus honnêtes et de la plus haute naissance.

« Ce pas est dansé tantôt par un homme, tantôt par une femme, tantôt par plusieurs couples, et les danseurs suivent la mesure de l'air avec les plus molles ondulations du corps. »

« Une anecdote singulière dont nous ne voulons pas garantir l'authenticité, dit le baron Davillier, est racontée par un auteur du siècle dernier au sujet de cette danse fameuse. On prétend que la cour de Rome, scandalisée de l'indécence de ce pas, résolut de le proscrire sous peine d'excommunication. Un consistoire fut convoqué pour lui faire son procès; on allait prononcer la sentence de mort, lorsqu'un cardinal dit qu'il ne fallait pas condamner un coupable sans l'entendre, et qu'il votait pour que le Fandango

fût dansé devant ses juges. La raison, l'équité avaient inspiré cet avis. On manda deux danseurs espagnols des deux sexes; ils dansèrent devant cette auguste assemblée. La grâce, la vivacité de ce duo commencent par dérider le front des Pères; une vive émotion, un plaisir inconnu pénètrent dans leurs âmes; ils battent la mesure des pieds, des mains; la salle du consistoire devient une salle de bal, chaque Éminence se lève, suit en cadence les gestes et les mouvements des danseurs, et, d'après cette épreuve, le Fandango obtint sa grâce et fut rétabli dans tous ses honneurs. »

DANSE ESPAGNOLE
D'après une eau-forte de Goya. (*Bibliothèque nationale.*)

Cependant les professionnels retrouvent dans le *Bolero* le souvenir de quelques anciennes danses, de la Chacone, par exemple, et de la Sarabande.

Le Bolero, qui est exécuté par deux personnes, se divise en cinq parties, d'après Blasis :

« Le *paseo* ou promenade, qui est une espèce d'introduction; le *traversias* ou croisé, pour changer la position des places, qu'on fait avant et après la *diferencias*, mesure dans laquelle on change de pas; vient ensuite la *finale*, qui est suivie du *bien parado*, gracieuse attitude, ou groupe du couple qui danse. L'air du Bolero est en 2/4; cependant quelques-uns sont en 3/4. La musique est très variée et pleine de cadences. L'air ou la mélodie de cette danse peut se changer, mais son rythme particulier doit être conservé ainsi que son temps et ses préludes, qu'on appelle aussi *feintes pauses*. Les pas du Bolero se font *terre à terre*; ils sont glissants, battus ou coupés, mais toujours bien frappés. »

Au théâtre, le Bolero est dansé par plusieurs *parejas* ou couples. Une des plus gracieuses *posturas* ou attitudes est celle qu'on nomme *dar la vuelta*. Elle consiste pour le danseur et la danseuse à se retrouver face à face après avoir fait un demi-tour. La danse de la femme est infiniment plus expressive et plus passionnée dans le Bolero que la danse de l'homme.

Si le Fandango dansé par les gens du peuple dépeint la passion brutale et la vie, nos

00073219

caractère est plus apaisé lorsqu'il se montre dans le monde. Ainsi modéré par les règles du théâtre, il gagne certainement en grâce, mais il perd de sa fougue.

Le *Bolero* ou *Volero*, vif et léger, ne constitue pas une danse ancienne, il daterait de la fin du siècle dernier et aurait été inventé par Sebastien Cerezo, célèbre danseur du temps de Charles III.

En résumé, le Boléro est une danse plus noble et plus distinguée que le Fandango : « Le Bolero enivre, a-t-on dit; le Fandango enflamme. » — Les deux danses cependant sont proches parentes et elles offrent, l'une et l'autre, quelques analogies avec la *Seguidilla*.

Par Seguidilla, on entend aussi bien un certain genre de poésies populaires qui accompagnent les danses de ce nom, que la danse nationale elle-même connue de tous. Le pas des *Seguidillas* actuelles fut exécuté, dans la Manche, au commencement du siècle dernier, c'est pourquoi elles sont désignées sous le nom de *Seguidillas manchegas*. Cependant des Seguidillas, très différentes peut-être du pas actuel, sont fort anciennes. Cervantès en parle quelque peu dans son *Don Quichotte*, et Mateo Aleman, auteur andalous qui vivait à la fin du XVI^e^ siècle, s'en occupe dans son célèbre roman picaresque : *Vida y hechos del picaro Gusman de Alfarache*.

« Les édifices, les machines de guerre, dit-il, se renouvellent chaque jour... les chaises, une armoire, les tables, les lampes, les chandeliers changent aussi, et il en est de même des jeux, des danses, de la musique et des chansons, car les Seguidillas ont remplacé la Sarabande et feront place elles-mêmes à d'autres danses qui disparaîtront à leur tour. »

« M. Soriano Fuertes, dit le baron Davillier, auteur d'une excellente histoire de la musique espagnole et l'un des compositeurs les plus populaires de la péninsule, pense que les Seguidillas peuvent être considérées comme les plus anciennes danses d'Espagne, si l'on excepte cependant les *bailes en corro* (danses en rond) et la *Danza prima*, encore en usage dans les Asturies et qui remonterait aux âges reculés. Soriano Fuertes pense qu'une grande variété dans les figures, une grâce modeste et beaucoup d'entrain sans licence font de ce pas un divertissement populaire des plus honnêtes et des plus gais à la fois et qui contraste d'une manière remarquable avec le laisser-aller quelquefois exagéré des danses andalouses. »

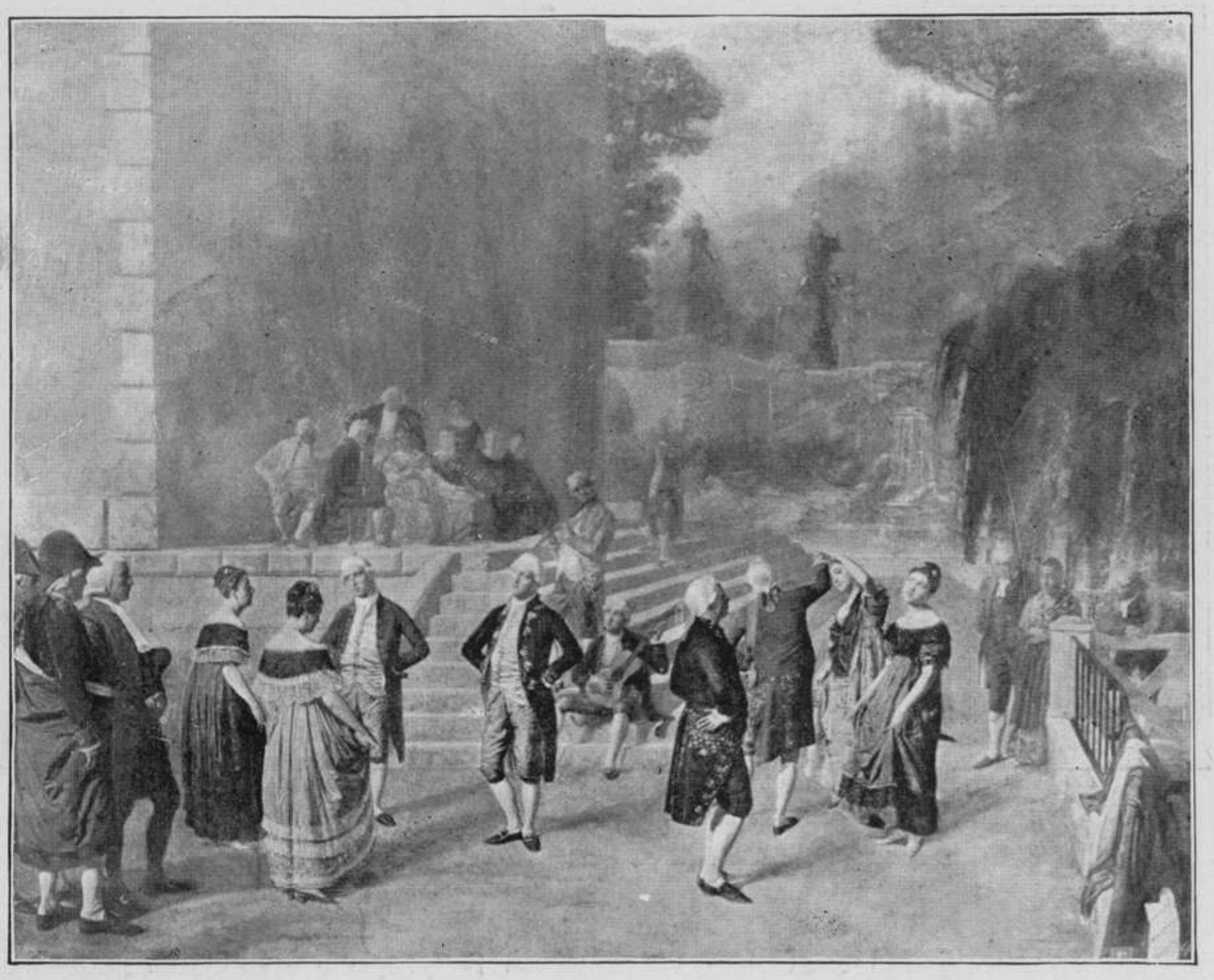
En Andalousie, les Seguidillas occupent à tel point tout le monde, petits et grands, pauvres et riches, que les *abanicos de calana*, éventails populaires, que l'on vend deux *cuartos*, aux abords de la *plaza de toros*, les jours de *corrida*, les caisses jaunes des *calesas*, les tambous, de basque représentent d'habitude ces sortes de danses. Ce sont toujours des peintures aux vives et éclatantes couleurs qui ne manquent pas d'originalité et dont l'attrait réside justement dans leur caractère naïf. Elles rappellent en bien des points les

00073219

étranges et rutilantes compositions ornant les charrettes populaires de Palerme, qui éblouissaient mes yeux et m'intéressaient toujours par la bizarrerie de leur conception.

Il n'y manque jamais une femme à l'attitude à la fois gracieuse et expressive, les mains sur les hanches, la jupe relevée à mi-jambe.

Les Seguidillas andalouses sont d'un rythme rapide et les chants qui les accompagnent, les couplets, *coplas de baile*, sont d'ordinaire vifs et de la plus franche gaieté.



UN MENUET
D'après le tableau de D. T. Puebla. *Phot. Laurent, à Madrid.)*

Dans la Manche, la province la plus enjouée de l'Espagne, celle dont les habitants aiment le plus la musique et la danse, les Seguidillas sont improvisées couramment par les poètes populaires : les *coplas de seguidillas* qui courent les faubourgs et les villages, sifflées par les muletiers, exhalées par les tavernes, traversant dans les campagnes l'air embrasé du jour, sont innombrables :

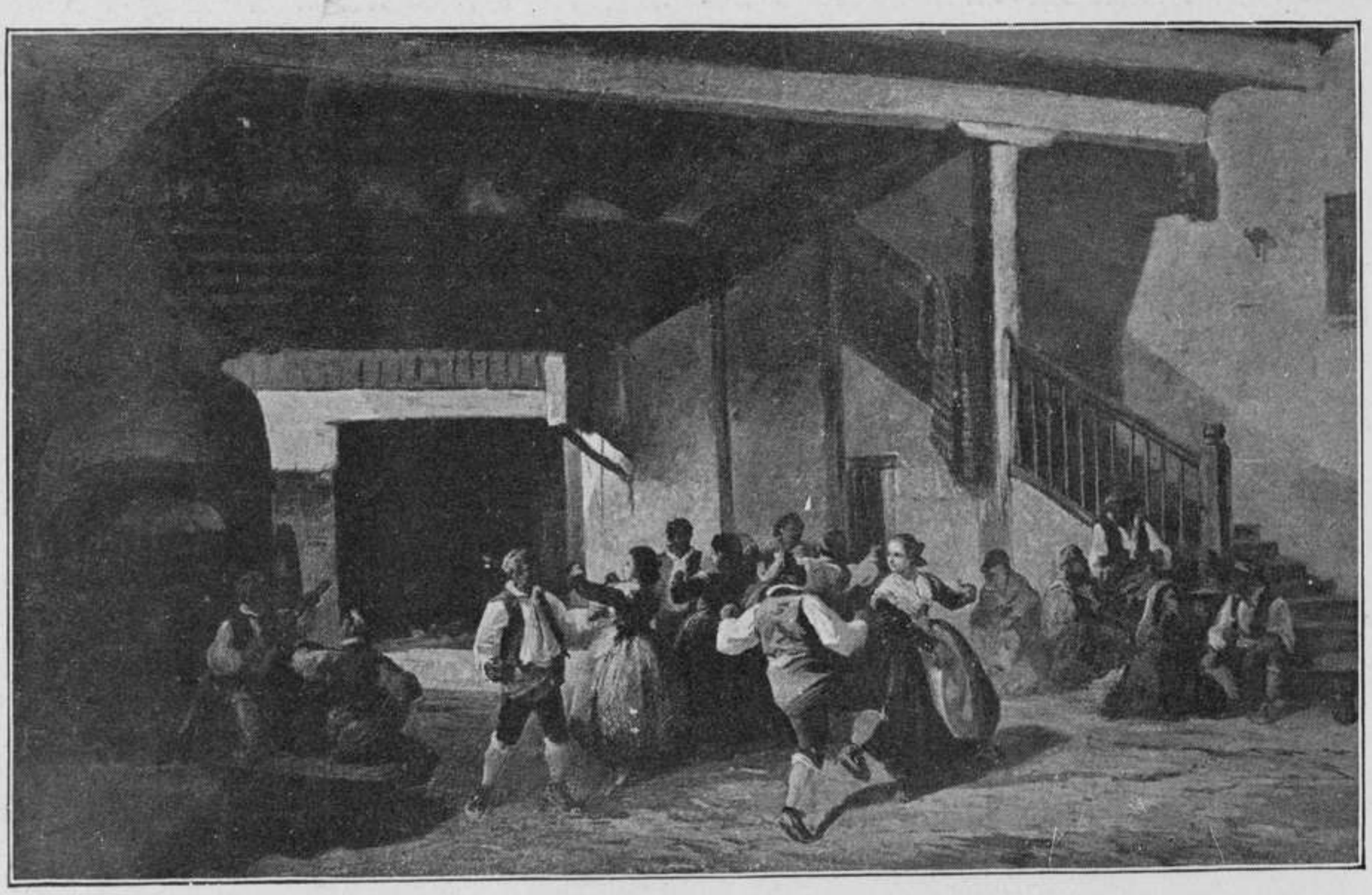
Dans la Manche les jeunes filles
Triomphent dans les Seguidillas....

Les couplets de la Manche sont réputés : certains d'entre eux sont l'objet d'un

00073219

engouement passager, tandis que d'autres s'ajoutent au patrimoine d'antiques refrains transmis d'âge en âge. Ils sont imprimés à Barcelone, aux environs de Séville ou à Madrid, et vendus par les libraires en plein vent et les aveugles.

Le thème des *coplas de seguidillas* est, bien entendu, le désir, la plainte ou la joie de l'amant, et parfois aussi son trouble, sa jalousie et ses fureurs. La poésie est toujours de la plus grande simplicité : elle se compose de *la copla* (couplet) et de l'*estribillo* ou refrain.



DANSE DE PAYSANS ARAGONAIS
D'après le tableau de Ruiz de Valdivia. (*Phot. Laurent, à Madrid.*

Au cours de mes voyages aux îles Baléares, je séjournai à Pollensa, petite ville voisine du cap Formentor, où je notai quelques malagueñas qui me paraissent avoir des rapports avec les *coplas de seguidillas*. Ce sont les mêmes pensées poétiques, très douces, étranges même parfois, dont le thème éternel est l'amour :

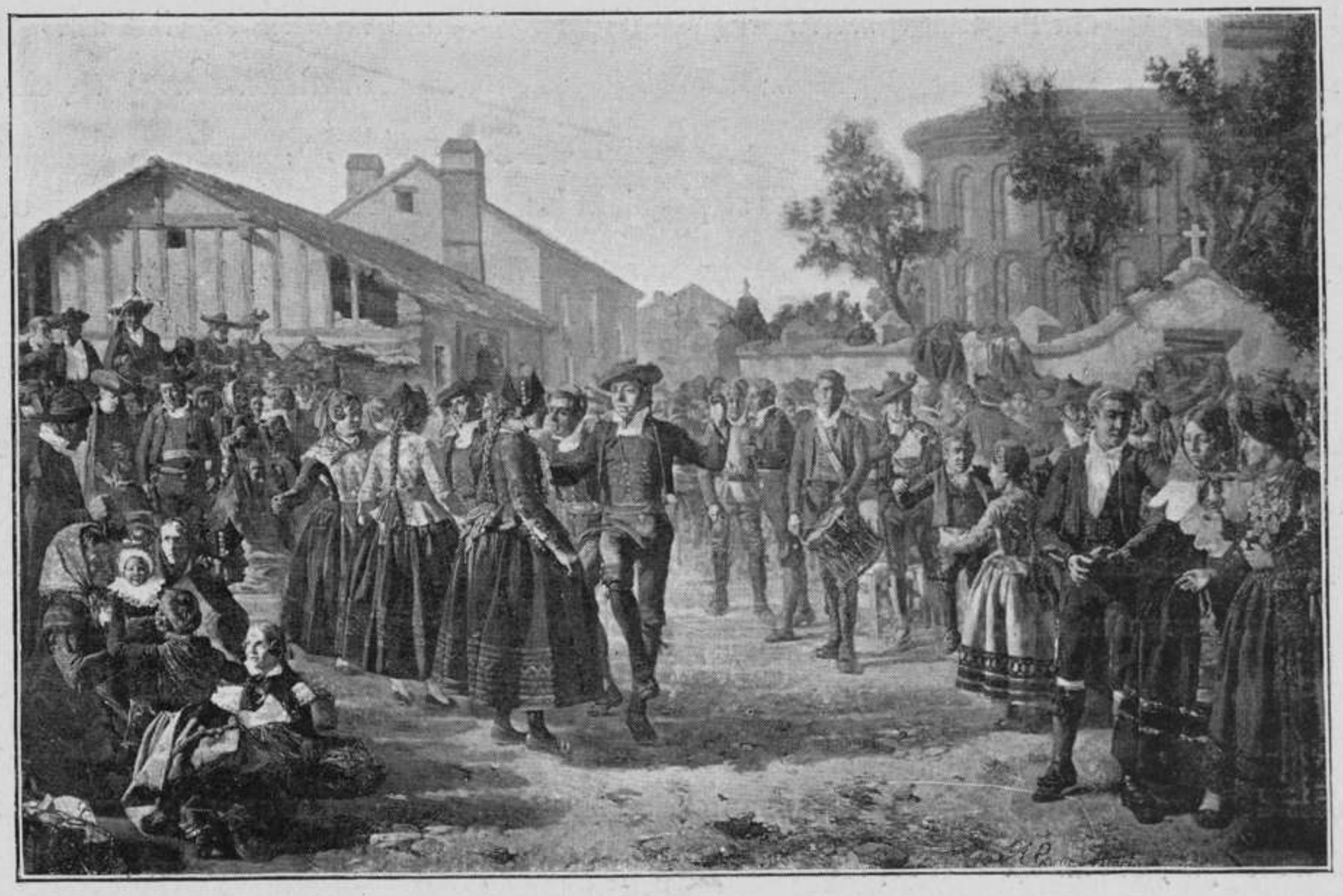
Una estrella se ha perdida
En el ciel y no parece;
En tu cara se ha metido
Y en tu frente resplendece.

A un sabio le pregunte
De qué mal me moriria
I me dijo : « Del querer! »
Serrana, que te tenia!...

« Une étoile s'est perdue — Dans le ciel et ne paraît plus; — Vers toi, aimée, elle est venue, — Elle resplendit sur ton front.

« Je demandai à un savant — De quel mal je mourrais. — Et il me dit : « Du mal d'amour! » — Femme, je t'aimais déjà....

00073219



UN BAL POPULAIRE À SÉGOVIE
D'après le tableau de Garcia Mencia. (*Phot. Laurent, à Madrid.*

Je les entendais partout ces *coplas de malagueñas*, le vent les apportait à travers la montagne, les flots de la mer en berçaient la cadence, elles suivaient les routes poudreuses avec les travailleurs, elles bruissaient sourdement, le soir, dans le mystère des *patios* crépusculaires, accompagnées par le grincement étouffé des guitares.

La plupart des provinces d'Espagne ont des Seguidillas qui leur sont propres; au fond, c'est toujours le même principe chorégraphique que dans la Manche, mais la danse s'est modifiée un peu suivant le caractère des habitants. En Andalousie, ce sont les *Siguiriyas*, les *Gitanas*, les *Mollares*, les *Sevillanas*; en Aragon, les *Aragonesas*; à Valence, les *Valencianas*, etc., etc. En Galicie, on les nomme *Seguidillas gallegas*; à Santander, *Pasiegas*; et, au pays basque, *Quipuzcoanas*.

Peu d'Espagnols ignorent le pas des Seguidillas.

Le baron Davillier raconte, à propos des Seguidillas, une scène de danse fort intéressante à laquelle il assista à Albacete.

« Un jour, dit-il, que nous nous trouvions à la *feria* d'Albacete, une des principales villes de la Manche, 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,

00073219

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 les 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 les bras arrondis, n'attendaient que le signal; les chanteurs se turent un instant et 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 et la plus intéressante de cette danse, qu'on appelle *el bien parado*, c'est-à-dire littéralement : « le bien arrêté ». *Hacer el bien parado* est un idiotisme espagnol qui signifie renoncer à une chose qu'on ne peut utiliser, pour en avoir une meilleure; par analogie, faire le *bien parado* dans les *Seguidillas*, c'est renoncer à finir la figure, pour en recommencer une nouvelle. C'est un point très important pour les danseurs de se tenir immobiles et comme pétrifiés 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 classiques des Seguidillas; mais comment dire à quel 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; 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 en el Aragon
Con garbosa discrecion....

Ce dicton populaire indique le caractère à la fois vivant et modeste de la *Jota ara-*

00073219

gonesa, danse nationale de l'Aragon d'origine très ancienne que certains croient dérivée de la Passacaille, si goûtée par les races latines aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles. Quoi qu'il en soit, la *Jota* est une danse proprement espagnole d'un caractère très spécial, se distinguant par sa tenue des danses andalouses.

La *Jota* anime toutes les fêtes populaires; elle ajoute même son éclat à certaines fêtes religieuses. La veille de Noël, en Aragon, on danse avec accompagnement de chants

LA GALLEGADA

D'après le tableau de J. Worms. (*Avec autorisation de Jean Boussod, Manzi, Joyant et Cie, édit.-propr.*)

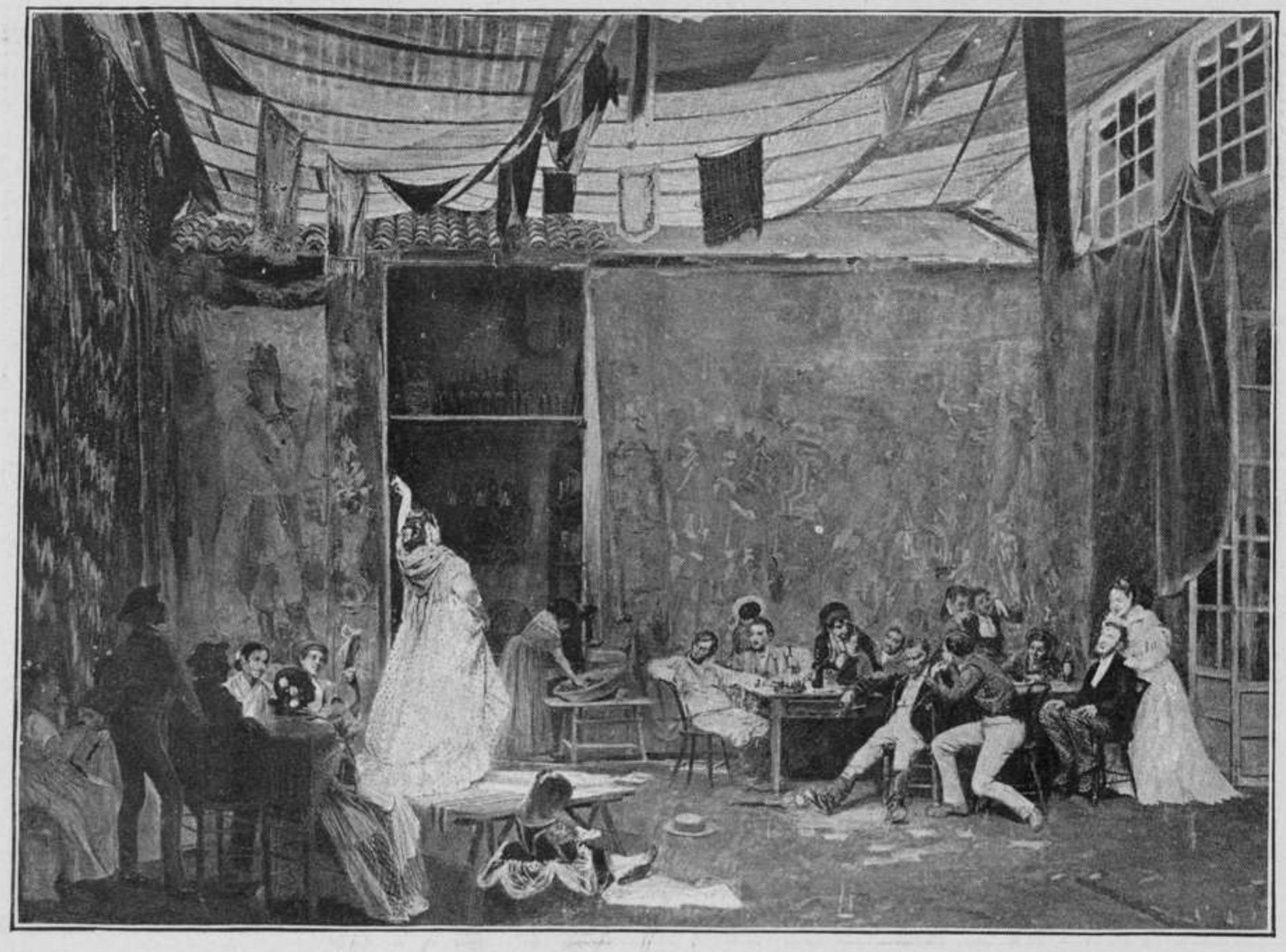
une Jota nommée : *la Natividad del Señor*. De même lorsque l'Aragon célèbre la fête de Notre Dame *del Pilar*, les Jotas bourdonnent dans tous les carrefours de Sarragosse et marquent le rythme de la danse à laquelle le peuple enthousiaste se livre en chantant des couplets en l'honneur de la Vierge. Le premier couplet a plus le caractère d'un cantique que d'une chanson, mais le refrain est absolument profane. Ainsi que les Seguidillas d'Andalousie, la Jota aragonesa a ses *coplas* antiques transmises d'âge en âge.

Les Aragonais sont fiers de leur danse nationale; pour eux, elle est infiniment plus belle que toutes les autres danses d'Espagne. Ils professent pour la Jota une sorte de

culte et il faudrait bien se garder de ne point la traiter avec tous les égards qu'elle mérite à leurs yeux. Les Aragonais ont traduit leur admiration pour la Jota en couplets populaires.

On dit, répètent les chanteurs, que les Andalouses sont les plus élégantes, mais les jeunes filles d'Aragon en grâce les surpassent. Ceux qui vantent la Cachucha de Cadix et de Jerez n'ont certainement pas vu danser une seule fois la Jota!

Dans la ville de Pollensa, à Majorque, les patrons de l'auberge où j'étais logé



UN JOUR DE GRÈVE À MALAGA
D'après le tableau de Ferrandiz. (*Phot. Laurent, à Madrid.*)

organisèrent une sorte de fête où furent conviés les plus délicats musiciens de la ville et les plus fines danseuses. Une immense salle, débarrassée de ses meubles et garnie de chaises tout le long des murs, fut transformée en salle de danse. Le soir venu, des jeunes gens munis de leurs guitares arrivèrent ainsi que des jeunes filles, parées de leurs plus beaux vêtements avec une fleur dans leurs cheveux noirs, et qu'accompagnaient leurs familles.

Lorsque tout le monde fut en place, que les côtés de la salle furent occupés par les spectateurs, et que les couloirs mêmes se trouèreent encombrés, deux guitares et un

00073219

BAL CHAMPÊTRE DE MAJOS

D'après le tableau de Perez Rubio. (*Phot. Laurent, a Madrid.*

violon exécutèrent une brillante ouverture dont le thème était formé par les airs les plus populaires de Majorque.

Une toute jeune fille et un garçon, les castagnettes aux doigts, dansèrent ensuite une Jota charmante, au son des guitares et au bruit assourdissant des castagnettes, que des danseuses au repos faisaient claquer sans trêve. Cette danse majorquine n'a ni le brio, ni le côté voluptueux des Jotas continentales, mais elle est d'un caractère primitif, honnête et d'une naïveté charmante.

D'autres provinces en dehors de l'Aragon ont aussi leurs Jotas, la Navarre et la Catalogne entre autres.

La Jota de Valence, la *Jota Valenciana*, ressemble beaucoup à celle d'Aragon.

Les Valenciens ont été de tout temps passionnés pour la danse. Des auteurs assurent que, dès le VII^e^ siècle, l'entrée des archevêques à Tarragone était célébrée par des danses. En 1762, lorsque fut posée la première pierre de la cathédrale de Lerida, une troupe de danseurs fut appelée de Valence pour célébrer cet événement par un ballet.

00073219

La Jota Valenciana fait claquer ses castagnettes dans certaines cérémonies funèbres. Elle marque la joie de voir aller avec les anges, *con los angeles*, les enfants qui meurent. Dans ces circonstances, les cloches de la paroisse, au lieu de *tocar a muerto*, comme dans les cas ordinaires, *tocan à gloria*, c'est-à-dire sonnent comme pour une fête.

Voici maintenant le *Jaleo de Jerez*, étourdissant, imprévu. Il est exécuté par une gitana à la cambrure souple, qui danse les castagnettes aux doigts. Aux accents de la guitare, sur l'air d'une vieille chanson d'amour, elle s'élance et bondit; bientôt la voici qui fuit et revient, légère, vertigineuse. — Et les *aficionados* battent des mains. *Olé!... olé!...*

Chaque province d'Espagne a ainsi ses danses traditionnelles dont les habitants sont fiers et qui les passionnent.

Il n'est pas d'Espagnol, dit-on plaisamment, qui ne préfère retomber sous la domination des Maures plutôt que d'abandonner ses *olés* et ses *corridas* :

Antes volvieranse Moros
Toditos los Espagnoles
Que renunciar a sus olés
I a sus corridas de toros!

La *Gallegada* est une danse propre à la Galicie; on la retrouve cependant à Madrid et en d'autres villes d'Espagne, mais les Galiciens sont renommés pour la perfection qu'ils y apportent; elle est pour eux un véritable culte, et ils sont très fiers de leur incontestable supériorité. C'est d'ailleurs une danse qui ne manque ni de charme ni d'originalité; elle tient la première place dans leurs divertissements, et c'est la seule danse qui leur appartienne exclusivement.

Outre la *Gallegada*, et la *Danza prima*, les Galiciens pratiquent une autre danse qui leur est commune avec les gens des Asturies : la *Muyneira*, qu'accompagne d'ordinaire la *gaita*, sorte de cornemuse dont les accords se font entendre dans toutes les fêtes publiques et privées.

Dans la Vieille-Castille, dans l'Estramadure et à Salamanque, on se livre à *las Habas verdes*, danse populaire qu'accompagnent des couplets et des refrains.

Le mot *Polo*, comme celui de *Seguidilla*, s'applique aussi bien à une certaine danse qu'aux chants qui l'accompagnent. Ces chants, ainsi que les *tiranas*, les *rondenas*, les *olés*, les *malagueñas*, les *tonadas* et d'autres encore, sont d'origine mauresque. Le baron Davillier raconte une jolie scène de danse de *Polo :*

« Le chanteur, dit-il, promena un instant ses regards sur la partie féminine de l'assemblée, et chanta, après avoir regardé en souriant une des plus jolies *majas* :

Ven aca chiquiya
Que vamos a bailar un polo
Que se junde medio Seviya!
Que se junde medio Seviya!

00073219

« Viens ici, petite, nous allons danser un Polo qui fera crouler la moitié de Séville. »

« La *maja* que le *barbero* (chanteur andalous) venait d'appeler à la danse était une jeune fille d'environ vingt ans, souple, robuste et potelée. Elle s'avança avec ce balancement de hanches plein de désinvolture qu'on appelle le *meneo*, et se campa

LE FANDANGO
D'après le tableau de Francès. (*Phot. Laurent, à Madrid.*

fièrement au milieu du patio, en considérant longuement l'assistance. Elle attendait son danseur. Les castagnettes commencèrent à se faire entendre, accompagnées du son joyeux des *panderetas*, tandis que de leur côté les assistants marquaient la mesure avec des *balmadas*, c'est-à-dire en donnant tour à tour avec les doigts de la main droite deux coups secs dans la paume de leur main gauche et en frappant les deux mains ensemble; d'autres donnaient de petits coups de talons sur les dalles du *patio*, ou les frappaient en cadence du bout de leur canne à épée.

« La danseuse, merveilleusement secondée par son cavalier, n'avait pas du reste besoin de ces excitations; tantôt elle se tordait comme pour échapper à la poursuite de

DANSE FUNÈBRE

Par G. Doré. — Gravure extraite du *Voyage en Espagne*, par le baron Davillier. (*Hachette et Cie, édit.*)

son partenaire, tantôt elle semblait le provoquer en relevant et en abaissant tour à tour, à droite et à gauche, le bas de sa robe d'indienne à volants qui flottait en laissant entrevoir un jupon blanc empesé et le bas d'une jambe fine et nerveuse.

« L'enthousiasme commençait à gagner tous les spectateurs.... On prit alors un tambour de basque, on le fit résonner quelques instants, on le jeta ensuite aux pieds de la danseuse qui se mit à danser autour de l'instrument en redoublant de verve et d'agilité.

« Bientôt les deux danseurs, épuisés, hors d'haleine, allèrent tomber sur un des bancs qui garnissaient le *patio*.... »

Le mot de *Cachucha* s'applique à une danse nationale espagnole, mais on désigne aussi par ce mot tout ce qui est frêle, joli, gracieux. Le quatrain suivant explique d'ailleurs le sens que les Espagnols y attachent :

Mi cachucha, por la mar
A todos vientos camina,
Pero nunca va mejor
Que cuando va de bolina.

La *Cachucha* est dansée, selon Blasis, par un cavalier ou une dame seule, sur une mesure de 3/4, mouvement modéré. « Le danseur augmente peu à peu la rapidité de ses pas et le bruit des castagnettes qu'il tient enfermées dans ses mains. L'air en est

00073219

regardé comme national, et les pas, comme le chant, sont gais, gracieux et passionnés. Le buste joue un grand rôle, ainsi que la tête, dans les mouvements expressifs qui caractérisent la danse. »

Nous avons encore à noter, parmi les danses actuelles d'Espagne, *el Zapateado* et la *Guaracha* dont les mouvements sont identiques; cette dernière pourtant ne se danse qu'au théâtre.

Le *Zorongo* est d'allure simple et de mouvement rapide : on va de l'avant, on revient en arrière, battant la mesure avec les mains.

El Tripili Trapola offre une grande analogie avec le Zorongo, dont il se distingue surtout par les trois demi-tours qui le terminent.

Zorongo et *Tripoli Trapola* sont d'ailleurs des danses originales et charmantes, et la musique qui les accompagne est toujours harmonieuse et douce.

Nous ne pouvons terminer cette revue des danses espagnoles sans parler de la *Tarasca*, danse aussi populaire, depuis le moyen âge, dans le midi de la France que l'animal fantastique dont elle porte le nom, et qui est également en usage en Espagne depuis un temps immémorial. Quevedo en fait mention, et Cervantès, dans son *Viage al Parnasso*, dépeint le monstre avec son ventre énorme et son cou démesuré.

EL JALEO

D'après le tableau de Moreno. (*Phot. Laurent, à Madrid.*)

00073219

En 1837, dans les fêtes données pour célébrer la promulgation de la fameuse *Constitucion*, on vit figurer la danse de la *Tarasca*; l'animal, représenté sous la forme d'un dragon, ouvrait une gueule énorme, et des hommes, à l'intérieur, faisaient claquer ses dents avec un grand bruit. Sur le dos de la tarasca était assis un mannequin habillé en femme auquel le peuple donnait, on ne sait trop à quel propos, le nom de *Anna Bolena*.

L'Espagne est aujourd'hui, comme fut autrefois la Grèce, la terre classique de la

EL BAILE DE LA NIÑA
D'après le tableau de Cabral y Bejarano. (*Phot. Laurent, à Madrid.*)

danse. Non seulement on danse dans les processions, comme chacun sait, et autour des défunts pour les honorer, mais aux pèlerinages, aux fêtes villageoises, sur les chemins qui mènent aux foires. On danse même sans motif, simplement par plaisir et n'importe où. On occupe par des danses les jours de grève; la cigarette aux lèvres, on attend la *corrida* en contemplant le *zapateado*. La brune *gitana* aux yeux ardents, aux dents blanches, secoue le *pandero* dans les faubourgs, sur les places publiques et dans les chemins, sur les tables même de la *fonda*, devant un public de hasard. Les danses espagnoles sont originales, expressives, variées et charmantes entre toutes. Les danseuses ont la grâce, la fierté, la fougue et la passion, jointes à une souplesse incomparable.

Ces danses, si vivantes et si colorées, n'offrent aucun rapport avec celles des autres

00073219

Hachette & Cie

John Sargent. La Carmencita

(Musée du Luxembourg)

En 1837, dans les fêtes données pour célébrer la promulgation de la fameuse *Constitucion*, on vit figurer la danse de la *Tarasca*; l'animal, représenté sous la forme d'un dragon, ouvrait une gueule énorme, et des hommes, à l'intérieur, faisaient claquer ses dents avec un grand bruit. Sur le dos de la tarasca était assis un mannequin habillé en femme auquel le peuple donnait, on ne sait trop à quel propos, le nom de *Anna Bolena*.

L'Espagne est aujourd'hui, comme fut autrefois la Grèce, la terre classique de la

EL BAILE DE LA NIÑA

D'après le tableau de Cabral y Bejarano. (*Phot. Laurent, à Madrid.*)

danse. Non seulement on danse dans les processions, comme chacun sait, et autour des déserts pour les honorer, mais aux pèlerinages, aux fêtes villageoises, sur les chemins qui mènent aux foires. On danse même sans motif, simplement par plaisir et n'importe où. On danse des danses les jours de grève; la cigarette aux lèvres, on attend la corrida en exécutant le *zapateado*. La brune gitana aux yeux ardents, aux dents blanches, aux lèvres de pourpre, danse dans les faubourgs, sur les places publiques et dans les chemins, sur les tables vides de la *venta*, devant un public de hasard. Les danses espagnoles sont originales, expressives, variées et charmantes entre toutes. Les danseuses ont la grâce, la fierté, la fougue et la passion, jointes à une souplesse incomparable.

Ces danses, si vivantes et si colorées, n'offrent aucun rapport avec celles des autres

00073219

Hachette & Cie

La Danse

John Sargent. La Carmencita
(Musée du Luxembourg)

Imp. Wittmann, Paris

00073219

peuples d'Europe. On y retrouve à peine le souvenir des danses mauresques qui les influencèrent un instant.

Mais si l'Espagne conserve encore la grâce et la fougue de ses danses d'autrefois, la Grèce a gardé les traditions de charme et de poésie des rondes de l'antiquité, de même qu'elle se livre à des danses guerrières rappelant la Pyrrhique primitive.

DANSE DES « COSIERS » À MAJORQUE
D'après une gravure de l'ouvrage de S. A. l'archiduc Salvator.

Comme au temps d'Homère, les Grecs modernes dansent la *Candiote* qu'Héphestios cisela sur le bouclier d'Achille. Les danseuses, vêtues d'étoffes légères, la main dans la main, guidées par une d'entre elles, imitent dans leurs rondes les inextricables détours du labyrinthe et représentent l'épisode d'Ariane et de Thésée. Cette danse, au rythme lent, d'expression tendre, se déroule en scènes enchanteresses. On croirait voir les Grâces qu'Horace nous montre formant des rondes avec les nymphes.

Les Grecs ont beaucoup d'autres danses antiques. L'*Arnoute* rappelle les exercices guerriers des Hellènes au temps où ils allaient au combat en dansant, comme faisaient ailleurs les Lusitaniens, suivant Diodore de Sicile.

Celui qui mène l'Arnoute[1] anime les danseurs en claquant du fouet et en agitant un bâton dont il est armé, courant vivement d'un groupe à l'autre; les danseurs, les mains entrelacées, le suivent en cadence.

L'*Ionienne*, véritable danse bachique, est encore pratiquée en Grèce, et surtout à Smyrne, en Asie Mineure. On retrouve quelques traces de l'*Angrismène*, qui célébrait jadis les fêtes de Vénus, et aujourd'hui encore, les jeunes filles, après avoir empli leurs amphores à la fontaine d'Éleusis, forment des rondes en chantant.

Les Grecs dansent la vieille *Pyrrhique* en robe courte, avec un carquois garni de flèches sur l'épaule et l'arc à la main. Les Klephtes pillards, développant une longue chaîne, imitent les mouvements d'un chorège qui les mène, et chantent tandis que le chorège marque la mesure en balançant la tête.

1. Il est à noter que la plupart des danses, en Grèce, sont menées par un danseur. Est-ce un souvenir des antiques chorèges ?

00073219

Peut-être la *danza de las espadas*, qui fut en vogue dans les Castilles du temps de Cervantès, et la danse de « la reine des épées », *queen of swords*, danse qui eut son heure de succès en Angleterre, sont-elles un souvenir de la Pyrrhique des Grecs.

Et d'ailleurs, les danses guerrières ont existé chez tous les peuples; les vieilles estampes si étrangement belles du Japon nous montrent des guerriers armés dansant une sorte de Pyrrhique expressive et presque violente.

La Grèce conserve donc encore le souvenir des glorieuses origines de ses danses et, par leurs rythmes expressifs, symbolise ses joies ou ses douleurs : la ronde lugubre que les femmes souliotes dansèrent avant de mourir exprimait leur désespoir, comme les danses de leurs ancêtres, quand ils allaient affronter l'ennemi, animaient leur courage....

Lorsque Ali, pacha de Janina, consommait par le fer et par le feu la destruction de Souli, soixante femmes, réfugiées avec leurs enfants sur une hauteur, considéraient l'affreuse mêlée où succombaient les leurs. Au moment où tout espoir les eut abandonnées, ces femmes, debout sur la cime d'un rocher taillé à pic, précipitèrent leurs enfants dans l'abîme ouvert devant elles et au fond duquel mugissait un torrent. Puis, se prenant l'une l'autre par la main, les soixante femmes formèrent une ronde échevelée. De temps à autre l'une d'elles, se détachant du groupe, s'élançait pour disparaître dans l'abîme; la ronde, un instant interrompue, reprenait sa cadence funèbre et une nouvelle victime se séparait encore de ses compagnes....

Quand la danse cessa, le roc était désert; des profondeurs montait seule la plainte éternelle des eaux, et dans la plaine apparaissaient quelques filets de fumée sortant de brasiers à demi éteints qui avaient été des villages.

Depuis des siècles, en Grèce, la danse transformée s'était séparée des pratiques du culte. Seuls, les habitants de quelques provinces reculées, presque sauvages dans leurs montagnes, semblent mêler encore sa cadence à leurs rites sacrés.

Dans la Sparte moderne, M. Henri Belle vit exécuter un soir le *Syrtos*, danse grave et lente qui dut avoir, à l'origine, un caractère religieux.

« Les danseurs, dit-il, se tenant par la main, tournaient en rond avec un balancement monotone. Quand le vin raisiné eut circulé, il y eut plus d'animation. Un grand jeune homme en fustanelle se leva, et commença à exécuter, d'un air grave et sérieux, quelques pas légers et assez gracieux; puis il se mit à tournoyer avec une rapidité extraordinaire, tantôt s'accroupissant jusqu'à terre, tantôt se relevant en sautant, en se balançant en tous sens, et en gesticulant avec ses bras à tort et à travers, tout cela sans grâce et sans que ses mouvements eussent aucun rapport avec ceux de ses compagnons. Devenu le chef de file de toute la bande, il agitait son mouchoir d'une main, et de l'autre tenait

00073219

son voisin par le cou. La danse continua, silencieuse et grave, jusqu'à ce que la fatigue forçât les acteurs à se reposer. »

« L'Eubée du Nord, dit-il dans une autre partie de son voyage, est renommée pour ses danses; celle qu'exécutaient les habitants de Mantoudi n'est, je pense, que la représentation chorégraphique du mouvement rythmé des pêcheurs halant leur filet sur la plage.

« Dans l'île de Chio, la danse est conduite par une musique à la turque qui n'était

UN BAILE DE CANDIL A SÉVILLE (BAL DES GENS DU PEUPLE)
D'après une gravure sur bois de Doré, extraite du *Voyage en Espagne*, par le baron Davillier (*Hachette et Cie, éditeurs.*)

pas sans charme et qui ressemble beaucoup à la Farandole provençale. Les danseurs, hommes et femmes, se tiennent par la main tandis qu'un couple détaché de la bande danse devant les autres. »

Mais la danse à laquelle M. Belle assista à Mégara fut la plus séduisante.

« Les femmes du village, dit-il, dans un costume voyant et gracieux, sont là, rangées par longues files de quarante ou cinquante, 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 grâce. En chantant une mélopée lente et cadencée, elles avancent par un mouvement d'ensemble, faisant trois pas rapides en avant et en arrière. Cette danse dont il faut,

00073219

DANSE ORIENTALE
D'après le dessin de Decamps. (*Musée du Louvre.*)

prétendent les érudits, chercher l'origine jusque dans l'antiquité, a un caractère de grâce chaste et d'élégance sobre et virginale, qui tranche singulièrement avec les ondulations provocantes et les contorsions licencieuses des danseuses de harems musulmans. Ce matérialisme effronté n'a jamais pu s'acclimater chez les Hellènes, et s'ils ne cherchent plus aujourd'hui qu'un plaisir, un exercice salutaire dans ces danses rythmées que nous avons vues partout en si grand honneur, on comprend, en y assistant, qu'elles ont pu autrefois être un symbole religieux, presque une cérémonie du culte. Les broderies d'or scintillent, les vestes de soie de diverses couleurs jettent des reflets changeants comme une mer au soleil couchant. »

« L'antique danse de mai est en usage encore en Grèce, dit Fertiault dans son *Histoire de la danse*. Les femmes et les jeunes filles de certains villages s'y livrent le premier jour de mai. Dans les prés rajeunis, elles cueillent et effeuillent des fleurs, et s'en couvrent de la tête aux pieds. La plus belle mène la danse. »

Puisque nous sommes aux rivages d'azur, passons en Italie, nous y trouverons la *Tarentelle*, qui doit son nom à la ville de Tarente, — comme la tarentule dont on ne guérissait, disait-on, la piqûre dangereuse qu'en se livrant à cette danse jusqu'à l'anéantissement.

Marc Monnier l'a décrite avec esprit et beaucoup d'humour : « Revenons à

00073219

Naples, dit-il, et bien vite; car, dans cette villa Reale que j'ai quittée si brusquement, j'entends le tambourin qui bat le rappel, le tambourin et les castagnettes. Heureux et noble tambourin, aussi vieux que Cybèle, aussi ancien, en tous cas, que les fresques d'Herculanum, où il est peint aux mains des sveltes bacchantes qui le frappaient et l'agitaient de leurs doigts légers. Courons vers ce bruit, c'est la 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, faisant mine d'être fâchés l'un contre l'autre, comme dans la scène de Gros-René et de Marinette.

J'aime le bruit du tambourin :
« Si j'étais fille de marin
Et toi pêcheur, me disait-elle,
Toutes les nuits joyeusement
Nous danserions, en nous aimant,
La tarentelle ! »

« Voilà ce que tout le monde peut voir dans la villa Reale, la veille et le jour du pèlerinage de Piedigrotta. »

DANSEUSE TURQUE
D'après une gravure du XVIII^e^ siècle.

Le gondolier et les matelots du beau pays de lumière se livrent à d'autres danses encore. Les villageois, jardiniers ou vendangeurs de la campagne de Rome ont une prédilection toute particulière pour le *Saltarello* au rythme antique. Le danseur pinçant de la guitare, la danseuse agitant gaiement le tambour de basque y luttent d'agilité. C'est la danse qui accompagne toutes les fêtes champêtres.

Les lourds pâtres de la Calabre s'agitent furieusement dans la danse de la *Brebis*; les Milanaises élégantes, les gens de la haute Italie s'adonnent aux balancements de la *Montferine* simple et gracieuse. Ainsi la danse varie suivant les contrées de l'Italie, mais partout elle reflète le caractère du pays et de ses habitants.

En Angleterre, au contraire, cet exercice contraste vivement avec les habitudes nationales : la danse y est vive, bruyante et obéit à un rythme rapide.

« Mais, dit Élise Woïart, si elle est en opposition avec le caractère de la nation, elle donne au moins une idée fidèle de ses mœurs. Dans cette danse comme dans la vie

DANSEUSE TURQUE
D'après le tableau de Bertier.
(*Photographie de Braun, Clément et Cie.*)

civile des Anglais, les hommes sont séparés des femmes. La danseuse indiquée par un maître de cérémonie à un cavalier, ou choisie d'avance par celui-ci, est ordinairement sa compagne pour toute la soirée.

« L'*Anglaise* 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. »

Quelle est l'origine de la *Gigue*? Il est assez difficile de le dire. M. Desrat remarque bien que Feuillet en écrivit la musique et la chorégraphie en 1710 dans son *Traité*; mais la musique et la danse de ce temps ne ressemblaient guère aux trémoussements bien connus des matelots anglais, qui n'ont jamais, que nous sachions, été admis dans les salons et au théâtre. La Gigue, au sens qu'on lui donne ordinairement, est une danse populaire qui ne s'exécute que sur les places publiques. Elle est constituée par les pas bizarres d'un cavalier seul, qui tient une petite baguette sous le bras droit et marche sur les talons en croisant et en déplaçant les pointes des pieds.

Dans leurs jeux et leurs fêtes, les Écossais s'adonnent au *Ghillie Callum*, d'antique origine. C'est moins une danse véritable qu'un exercice d'adresse auquel se livrent les Highlanders au milieu du cadre merveilleux des montagnes d'Écosse : le danseur, les bras étendus, claquant des doigts, excité par ses propres cris, bondit aux sons du *pibroch* entre les lames des claymores allongées en croix sur le sol.

Revenons sur le continent, à l'autre extrémité de l'Europe. Au dire de Fertiault, les Russes, en leurs danses populaires, piétinent sans presque changer de place. « Ils pirouettent sur la plante des pieds, exécutant une lourde pantomime qui leur fait remuer sans trêve épaules, bras et hanches. C'est aux sons d'une longue guitare appelée *balaleïca*

00073219

qu'ils se livrent à ces oscillations sans grâce qu'excitent parfois les chants, les cris ou même les sifflements des spectateurs. »

Cet auteur ignorait la *Petite Russienne*, et les chants et les scènes de danse de l'armée.

« Aux jours de fête, dit M. Gaston Scheffer, dans *l'Illustration* du 1er décembre 1894, dans une grange ou à la porte d'un cabaret, le joueur de guitare, que nous retrouvons ici comme en Espagne, fait entendre une mélodie lente. Le danseur, qui est

LA TARENTELLE À NAPLES
D'après une photographie de Sommer, à Naples.

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 continue. Cette fois, le danseur n'est plus seul. Une danseuse s'est présentée, et, sans se toucher, ils exécutent tous deux une pantomime vive et animée. La jeune fille s'enfuit poursuivie par l'amoureux : elle lui jette une fleur pour l'arrêter; il la ramasse et cherche de nouveau à la saisir.... Et voilà la « Petite Russienne. »

Voici maintenant la danse au bivouac : « Les chœurs régimentaires n'existent que

dans l'armée russe. En tête de chaque régiment, un peloton, composé des hommes qui ont la plus belle voix, marche à pied ou à cheval et entonne des chants populaires pour abréger la longueur de l'étape et faire oublier la fatigue.

« Généralement un des hommes choisi parmi les meilleurs musiciens chante seul le couplet, et ses camarades reprennent avec lui au refrain. Au campement, les chœurs accompagnent les danses que les soldats exécutent deux par deux, pour passer les longues soirées d'été avant d'aller dormir dans leurs baraquements. En Russie, d'ailleurs, comme

LE RETOUR DES MOISSONNEURS
D'après le tableau de Léopold Robert.

dans tous les pays slaves et en Grèce, la danse ne se sépare guère du chant. Dans toutes les provinces, il y a des chansons dansées, toutes d'un mouvement vif, parfois vertigineux. »

La Russie a conservé la tradition de quelques danses militaires. En ce pays, l'armée forme une grande famille, et les officiers encouragent les distractions collectives des soldats et même les organisent quelquefois.

Après la manœuvre, ils s'adonnent fréquemment à des représentations et à des danses. C'est naturellement au camp des cosaques, dit *l'Avenir militaire*, que ces amusements de soldats ont le plus de caractère. Le plus souvent, on voit un cercle formé autour d'un danseur qui exécute un pas ondulant, qui s'anime peu à peu et danse un véritable pas allégorique de ballet, véritable roman militaire mimé, car il tient ses armes à

00073219

LA TARENTELLE À NAPLES
D'après une gravure du XVIII[e] siècle.

la main et raconte son histoire par les gestes, au rythme des tambours de basque, des cymbales et des musettes, pendant que les assistants, qui n'ont pas d'instrument de musique, scandent la mesure en frappant dans leurs mains. Et c'est un spectacle vraiment saisissant de voir l'expression de ces visages basanés, passant de la mélancolie à l'hilarité, et de l'hilarité à la tristesse, suivant les souvenirs du pays qu'évoque le danseur dans les couplets qu'il leur chante.

M. Dixon conte dans son voyage en Russie, publié par *le Tour du Monde*, une scène de danse curieuse.

« Prenons place, dit-il, au milieu des paysans jeunes ou vieux qui, rangés en cercle, assistent au divertissement. Garçons et filles ne se mêlent point ensemble; ils se forment par groupes, tous silencieux comme une troupe de muets. Le joueur de chalumeau rompt enfin le silence. Un des danseurs ôte son bonnet, qu'il agite en s'inclinant vers son amie. Si l'appel est entendu, la jeune fille déploie son fichu en signe d'assentiment; le cavalier s'avance, saisit un coin du mouchoir, et le couple vient en tournoyant au milieu de la pelouse. Le même silence continue à régner : pas un mot, pas un éclat de rire ne vient le rompre. Tirée à quatre épingles et fière de ses longues tresses, la jeune fille se meut lourdement, sans jamais permettre à son cavalier de lui toucher la main. Le chalumeau continue à bourdonner, pendant des heures, la même note monotone; et le prix d'habileté dans ce « tournoiement », comme on appelle cette danse, est décerné par les spectateurs à la belle qui, pendant toute la fête, a su garder l'impassibilité la plus parfaite, sans parler ni sourire! »

Les gens du monde, en Russie, empruntent un peu leurs danses à toutes les nations; on polke, on valse et on cotillonne en Russie comme partout ailleurs; cependant les danseurs émérites affectionnent une sorte de Valse à balancements, la *Caïnaca*, gracieuse et légère, et dont nous n'avons trouvé l'équivalent nulle part ailleurs.

Quittons maintenant l'Europe. Nous voici au pays des Brahmes dans le Bengale, sur les bords du grand fleuve sacré, reflétant comme un éblouissant miroir des palais

00073219

MOUVEMENT DE GIGUE
D'après une gravure anglaise.

magnifiques, des temples ombragés de baobabs et de tamariniers gigantesques ployant sous des grappes de fleurs.

C'est là qu'est Bénarès, ville sainte, aux innombrables pagodes, où de pieux pèlerins, des prêtres, des illuminés, viennent mourir dans l'extase, dans l'espoir que leur âme, après ses transformations successives, atteindra le séjour bienheureux de Brahma.

Sur les parvis des temples se dressent des taureaux farouches et rampent des serpents monstrueux consacrés aux divinités. Et, dans les mystérieuses profondeurs de leurs murailles vivent, sans jamais sortir de cette prison, de jeunes femmes choisies entre les plus belles pour être exercées à danser autour des idoles; ce sont les *devadâssi* ou « bayadères ».

Le mot *devadâssi* signifie « esclave des dieux » (*deva* « dieu », *dâssi* « esclave »). Le nom vulgaire des devadâssi est *natch*, qui signifie « danseuse ». Quant au mot « bayadère », qui est d'origine portugaise, il n'est pas employé par les gens du pays et n'est guère en usage que parmi les Européens.

« Un Hindou, nous apprend M. H. Fourment, quel qu'il soit, peut consacrer sa fille ou ses filles aux pagodes; mais la loi en impose l'obligation expresse aux membres de la caste des Kaïd Kolen (tisserands), qui sont tenus de consacrer aux divinités leur cinquième fille ou la plus jeune de leurs filles s'ils en ont moins de cinq. Admises dans le temple à l'âge de neuf ou dix ans, les devadâssi portent en collier le signe du mariage, le *taly*, bijou d'or traversé par un cordon de cent huit fils en l'honneur des cent huit visages du dieu Roudza. Ce cordon est oint de safran en souvenir de Lacmy, la déesse de la joie. Trois fois par jour, les devadâssi dansent dans la pagode aux heures

00073219

du *poudja*. Leur danse est une prière d'amour. Leur extase signifie l'anéantissement des âmes individuelles dans la grande âme divine. »

Leurs yeux noirs aux longs cils sont humides, alanguis et semblent voir en rêve des spectacles inconnus; leur peau, comme celle des femmes indoues, est transparente et dorée; mais c'est surtout la grâce exquise, souple et voluptueuse de leur démarche qui les distingue des femmes d'une autre race. Les floraisons d'une terre puissante,

LA REINE DES ÉPÉES
D'après une gravure à l'eau forte du tableau de Orchardson.

exhalant toutes les ivresses, les baignent de parfums, des souffles embaumés les bercent, aussi bien que les cadences et les chants sacrés....

Les anciens avaient divinisé l'amour; les bayadères, vivant souvenir de l'antiquité, en sont encore les prêtresses. Aussi charment-elles les peuples de l'Orient; sans elles, point de festins ni de fêtes; elles embellissent les pompes religieuses et ajoutent au luxe des fêtes royales.

Lorsqu'un Asiatique veut honorer un hôte étranger, il lui montre les bayadères; c'est le complément obligatoire de l'hospitalité. C'est au bruit des *talan*, sorte de disques dont l'un est d'acier poli et l'autre de cuivre, aux sons des hautbois, des flûtes et des tambours qu'elles dansent, choisissant d'ordinaire, pour mieux faire ressortir leur grâce et leur beauté, des musiciens laids ou difformes.

Leurs chevelures ointes d'huiles aromatiques ruissellent jusqu'aux hanches, et dans

00073219

le flot des cheveux noirs scintillent des éclats de diamants, tremblent des pétales de fleurs et des houppes de soie, des chaînettes d'or, des pierreries.

On désigne généralement leurs danses, dit Jacques Arago, dans son *Voyage autour du monde*, sous le nom de *Tchéga* ou « danse mozambique ». Elle a quelques rapports avec le *Fandango*.

Nous laissons la parole à M. Louis Rousselet, dont les études sur *l'Inde des rajahs* eurent le grand retentissement dont on se souvient; il nous décrit les scènes auxquelles il assista.

« Je pris place, dit-il, sur un moelleux divan et fus immédiatement entouré de serviteurs m'offrant des sorbets et des fruits, ou m'aspergeant d'eau de rose avec de grands flacons d'argent. A quelques pas de moi, les bayadères au teint pâle, aux grands yeux noirs, couvertes de diamants et d'étoffes précieuses, étaient accroupies près de leurs musiciens, attendant le signal de la danse....

« Alors les danseuses se levèrent et, déployant leurs écharpes, secouant leurs jupes plissées, firent vibrer les bracelets de grelots attachés à leurs chevilles et qui servent à marquer le pas. Après un chœur préliminaire, accompagné de violes et de tam-tams, elles formèrent un demi-cercle et l'une d'elles s'avança jusqu'à nous. Les bras arrondis, le voile flottant, elle tournait doucement sur elle-même avec un léger frémissement du corps, qui faisait résonner ses grelots; la musique douce et langoureuse semblait la bercer; ses yeux étaient à demi fermés. Elles se succédèrent ainsi à tour de rôle; l'une simulant un charmeur de serpents ou un lutteur; l'autre, ardente, tourbillonnant avec rapidité; une autre, parée d'une gracieuse toque brodée de perles, suivait la musique avec un coquet mouvement de corps tout particulier. Elles finirent par une ronde animée, accompagnée de chants et de battements de mains.

« Dans tout cela, rien de cette grossière immoralité que l'on s'attend communément à trouver dans les danses de bayadères; leur maintien est toujours modeste avec une pointe de coquetterie, et leur costume est plus strict que celui des femmes ordinaires. Il ne faut pas non plus chercher là une danse dans toute l'acception du terme; des poses, des attitudes, des chants, voilà ce qui constitue le *nautch* officiel des Hindous. Je dis officiel, parce que j'eus depuis l'occasion de voir des danses d'un tout autre caractère, auxquelles les étrangers sont rarement admis; celles-là sont de vrais ballets, un peu comme ceux de nos opéras, mais tout pleins du caractère ardent et voluptueux de l'Orient. Dans toutes les autres occasions, la danse est tellement guindée et parfois si peu attrayante, surtout si les femmes ne sont ni jeunes ni jolies, que bien des Européens désappointés se figurent assister à quelque lugubre cérémonie. »

Hachette & Cie

Le Blanc

Le Retour du Pélerinage à la Madone de l'Arc

par Léopold Robert (Musée du Louvre)

Imp. Wittmann, Paris

00073219

le flot des cheveux noirs scintillent des éclats de diamants, tremblent des pétales de fleurs et des houppes de soie, des chaînettes d'or, des pierreries.

On désigne généralement leurs danses, dit Jacques Arago, dans son *Voyage autour du monde*, sous le nom de *Tchéga* ou « danse mozambique ». Elle a quelques rapports avec le *Fandango*.

Nous laissons la parole à M. Louis Rousselet, dont les études sur *l'Inde des rajahs* eurent le grand retentissement dont on se souvient; il nous décrit les scènes auxquelles il assista.

« Je pris place, dit-il, sur un moelleux divan et fus immédiatement entouré de serviteurs m'offrant des sorbets et des fruits, ou m'aspergeant d'eau de rose avec de grands flacons d'argent. A quelques pas de moi, les bayadères au teint pâle, aux grands yeux noirs, couvertes de diamants et d'étoffes précieuses, étaient accroupies près de leurs musiciens, attendant le signal de la danse....

« Alors les danseuses se levèrent et, déployant leurs écharpes, secouant leurs jupes plissées,, firent vibrer les bracelets de grelots attachés à leurs chevilles et qui servent à marquer le pas. Après un chœur préliminaire, accompagné de violes et de tam-tams, elles formèrent un demi-cercle et l'une d'elles s'avança jusqu'à nous. Les bras arrondis, le voile flottant, elle tournait doucement sur elle-même avec un léger frémissement du corps, qui faisait résonner ses grelots; la musique douce et langoureuse semblait la bercer; ses yeux étaient à demi fermés. Elles se succédèrent ainsi à tour de rôle; l'une simulant un charmeur de serpents ou un lutteur; l'autre, ardente, tourbillonnant avec rapidité; une autre, parée d'une gracieuse toque brodée de perles, suivait la musique avec un coquet mouvement de corps tout particulier. Elles finirent par une ronde animée, accompagnée de chants et de battements de mains.

« Dans tout cela, rien de cette grossière immoralité que l'on s'attend communément à trouver dans les danses de bayadères; leur maintien est toujours modeste avec une pointe de coquetterie, et leur costume est plus strict que celui des femmes ordinaires. Il ne faut pas non plus chercher là une danse dans toute l'acception du terme; des poses, des attitudes, des chants, voilà ce qui constitue le *nautch* officiel des Hindous. Je dis officiel, parce que j'eus depuis l'occasion de voir des danses d'un tout autre caractère, auxquelles les étrangers sont rarement admis; celles-là sont de vrais ballets, un peu comme ceux de nos opéras, mais tout pleins du caractère ardent et voluptueux de l'Orient. Dans toutes les autres occasions, la danse est tellement guindée et parfois si peu attrayante, surtout si les femmes ne sont ni jeunes ni jolies, que bien des Européens désappointés se figurent assister à quelque lugubre cérémonie. »

0007219

Hachette & Cie

Le Retour du Pèlerinage à la Madone de l'Arc

par Léopold Robert (Musée du Louvre)

Imp. Wittmann. Paris

00073219

00073219

A la cour du rajah de Bhopal, il vit exécuter une danse charmante entre toutes :

« Après une danse de jeunes hommes, les *cathacks*, une danseuse apparaît. Elle est vêtue du costume des femmes du peuple, et porte sur la tête une roue en osier d'un assez grand diamètre, placée d'une manière parfaitement horizontale sur le haut du crâne. Autour de cette roue sont pendus des fils, également distancés, et munis, à l'extrémité, d'un nœud coulant maintenu ouvert au moyen d'une perle de verre. La danseuse s'avance vers les spectateurs, tenant une corbeille remplie d'œufs, qu'elle nous présente afin que nous puissions constater que ces œufs sont bien véritables et non pas imités.

RONDE ENFANTINE DANS UNE RUE DE LONDRES
D'après le dessin de G. Doré.

« La musique entonne un rythme saccadé et monotone, et la danseuse se met à tourner sur elle-même avec une extrême rapidité. Saisissant alors un œuf, elle l'introduit dans l'un des nœuds coulants, et, d'un mouvement sec, elle le lance de manière à serrer le nœud. Par l'effet de la force centrifuge que produit la rapidité du mouvement circulaire de la danseuse, le fil tenant l'œuf se tend, et celui-ci vient se placer en ligne droite avec le prolongement du rayon correspondant de la circonférence. Les uns après les autres, les œufs sont lancés dans les nœuds coulants et viennent bientôt former une auréole horizontale autour de la tête de la danseuse. A ce moment, la danse devient de plus en plus rapide;

00073219

c'est à peine si l'on peut distinguer les traits de la jeune femme; le moment est critique : le moindre faux pas, le moindre temps d'arrêt, et les œufs se brisent les uns contre les autres. Mais alors, comment interrompre la danse? comment s'arrêter? Il n'y a qu'un moyen, c'est de retirer les œufs de la même façon qu'on les a placés. Malgré l'apparence, cette dernière opération est la plus délicate des deux. Il faut que d'un seul geste, net et précis, la danseuse saisisse l'œuf et l'attire à elle; on comprend que si sa main venait maladroitement se placer dans le cercle, il suffirait qu'elle rencontrât seulement un des fils pour rompre subitement l'harmonie générale.

« Enfin tous les œufs ont été retirés heureusement; la danseuse s'arrête brusquement et, sans paraître le moins du monde étourdie de ce tourbillonnement de vingt-cinq à trente minutes, elle se dirige d'un pas ferme vers nous et nous présente les œufs contenus dans la corbeille, qui sont séance tenante cassés dans un plat afin de prouver l'absence complète de supercherie. »

Plus récemment, M. Émile Guimet assista à une danse de bayadères.

« La musique commence. La mélodie, soutenue par le rythme des percussions, est plaintive, triste, alanguie, mais tout à fait dans nos tonalités; rien de chinois, rien

DANSE MAURESQUE

D'après une photographie de Liébert, à Paris.

LE PARADIS DE MAHOMET
D'après une gravure à la manière noire de Jazet. (*Bibliothèque nationale.*)

d'arabe, rien de japonais surtout. Si la musique arabe nous a conservé les tonalités antiques, la musique indienne nous révèle l'origine des modes européens modernes.

« Il y a trois danseuses, qui dansent l'une après l'autre. La première qui se présente a les traits fort réguliers et surtout les yeux très expressifs. Sa danse est plutôt une pantomime qu'un « pas ». Elle s'avance avec des expressions d'ardeur contenue, se recule comme offensée et épouvantée de l'aveu qu'elle a laissé échapper. Les mouvements suivent les rythmes, les gestes soulignent les sentiments avec beaucoup de grâce et d'énergie. Elle me paraît s'appliquer à rendre coup sur coup, par sa physionomie et ses attitudes, la sympathie, l'effroi, la joie, la colère, l'entraînement, la honte, l'abandon, le charme et l'humiliation, la passion la plus vive et le remords le plus amer.

« Qu'elles sont loin de cette poésie touchante, les sensuelles almées du Caire ou d'Alger, ou les froides danseuses de Kioto! Même les Ouled-Naïl de Biskra, qui ont conservé dans les oasis les traditions de l'antiquité, ne donnent qu'un faible reflet de cette ardente et délicate épopée brahmanique qu'on nous raconte avec des gestes et des regards. Le costume de la danseuse est rouge et or, son corselet noir étincelle de paillettes d'or. Sa coiffure est très simple avec les cheveux lisses ornés de quelques fleurs. Elle a des bijoux dans les narines, de nombreux bracelets aux poignets et aux chevilles, et des bagues énormes aux doigts des pieds.

« La bayadère qui succède à celle-là a la physionomie plus froide, mais elle est beaucoup plus belle. Sa coiffure, formée de fleurs odorantes, sans feuilles ni tiges, lui

00073219

fait comme un diadème et accompagne le bout de sa chevelure qui couvre la nuque. Elle porte au gras du bras des armilles luxueuses, et ses pieds sont cuirassés de bagues et de cercles d'or. On dirait une véritable idole empruntée à une pagode sacrée. On se demande comment elle peut se tenir debout et danser malgré ses riches entraves. Sa danse, moins expressive que celle que nous venons d'admirer, est plus élégante et plus noble, et sa froideur même donne plus de distinction à ses poses.

« Quant au sujet, c'est toujours le même thème qui se déroule sous nos yeux :

DANSE AU HAREM
D'après le tableau de Richter.

quelque scène inspirée des touchants épisodes du Râmayâna ou de tout autre poème mythologique. »

Ainsi que le disait M. Emile Guimet, les almées égyptiennes, tunisiennes ou algériennes diffèrent beaucoup des bayadères, dont elles sont loin d'avoir les grâces poétiques et décentes. En Égypte, les almées portent une longue robe de soie à grands dessins, retenue par une ceinture; leur chevelure noire flotte sur leurs épaules; une simple gaze voile leur poitrine. Au son de la flûte, des castagnettes, du tambour de basque et des cymbales, elles se livrent à des contorsions effrontées.

A Tunis, on trouve des almées partout, dans les cafés, dans les fêtes particulières, dans certaines cérémonies même.

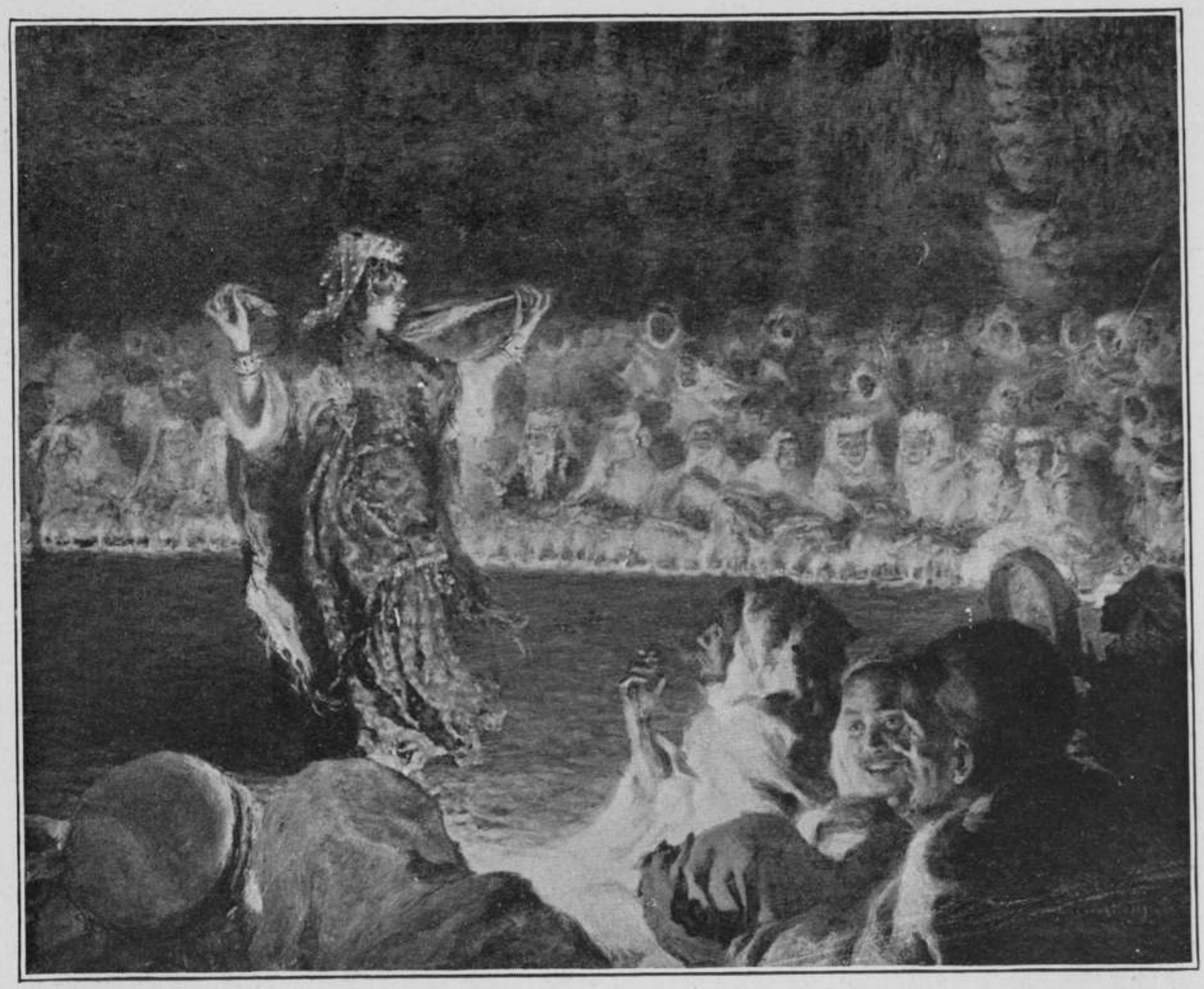
0007921

NOCE JUIVE AU MAROC

D'après le tableau d'Eugène Delacroix. (*Musée du Louvre.*)

00073219

00073219



FÊTE DE NUIT À LAGHOUAT
D'après le tableau de Etienne Dinet.

Les Ouled-Naïl d'Algérie, parées comme des idoles, chargées de colliers, pratiquent uniquement la danse du ventre. On en voit à peu près partout dans le pays, mais surtout à Ouargla et à Laghouat où, le soir, tout le monde, pour un *sourdi* (un sou), peut contempler leurs danses en dégustant une tasse de café.

Aux sons de la *rhaïta*, clarinette au son aigre, du *thar* ou tambour de basque, d'une *dherbouka*, peau tendue sur un pot défoncé qui résonne sourdement, et du *thebel*, grosse caisse que l'on frappe au moyen d'un morceau de bois recourbé, s'avancent les almées. De leurs bras chargés de bijoux, de ceintures de soie lamées d'or, elles couronnent leur tête et marchent balançant leur ventre de tous côtés, se voilant à demi, d'une manière moins pudique que provocante.

Les noces juives sont également accompagnées de danses. J'eus le bonheur de pouvoir assister à une de ces fêtes. Après que le mariage eut été célébré à la synagogue, je suivis le cortège au domicile des époux. La fête a lieu dans un *patio*. De toutes parts, aux fenêtres qui s'ouvrent au rez-de-chaussée, au premier étage, se penchent en grappes humaines des

femmes étincelantes de pierreries, tandis qu'un orchestre composé d'un harmonium, d'une flûte, d'un violon et d'une mandoline à long manche, fait un bruit assourdissant.

La musique se tait alors un instant, chacun devient subitement attentif comme si quelque chose de grave, que tout le monde sait d'avance, allait se produire.

Une fillette s'est avancée, les yeux modestement baissés. Promenant ensuite sur les assistants un œil langoureux, elle referme presque les paupières, et lentement, accompagnée par le rythme monotone de l'orchestre et les voix des musiciens, elle s'abandonne

LA « BITTA », DANSE ALGÉRIENNE
D'après une photographie.

à la danse en balançant son corps dans des attitudes qui contrastent douloureusement avec le caractère de modestie qu'on s'attendrait à voir conserver à tous les détails d'une telle cérémonie. Pendant ce temps, des femmes, dans les profondeurs obscures des salles, poussent des *you*, *you* prolongés.

On retrouve des scènes du même genre dans l'Afrique sauvage. Dans son voyage à travers le Sahara algérien, le commandant Colomieu raconte une soirée à Metlili pendant laquelle les nègres et les négresses de l'oasis exécutèrent leurs danses en grande pompe. Les instruments de l'orchestre se composaient de castagnettes de fer accompagnant un chant psalmodié, et danseurs noirs et danseuses sans voile s'agitaient dans des

contorsions frénétiques qui faisaient songer à un véritable ballet de damnés.

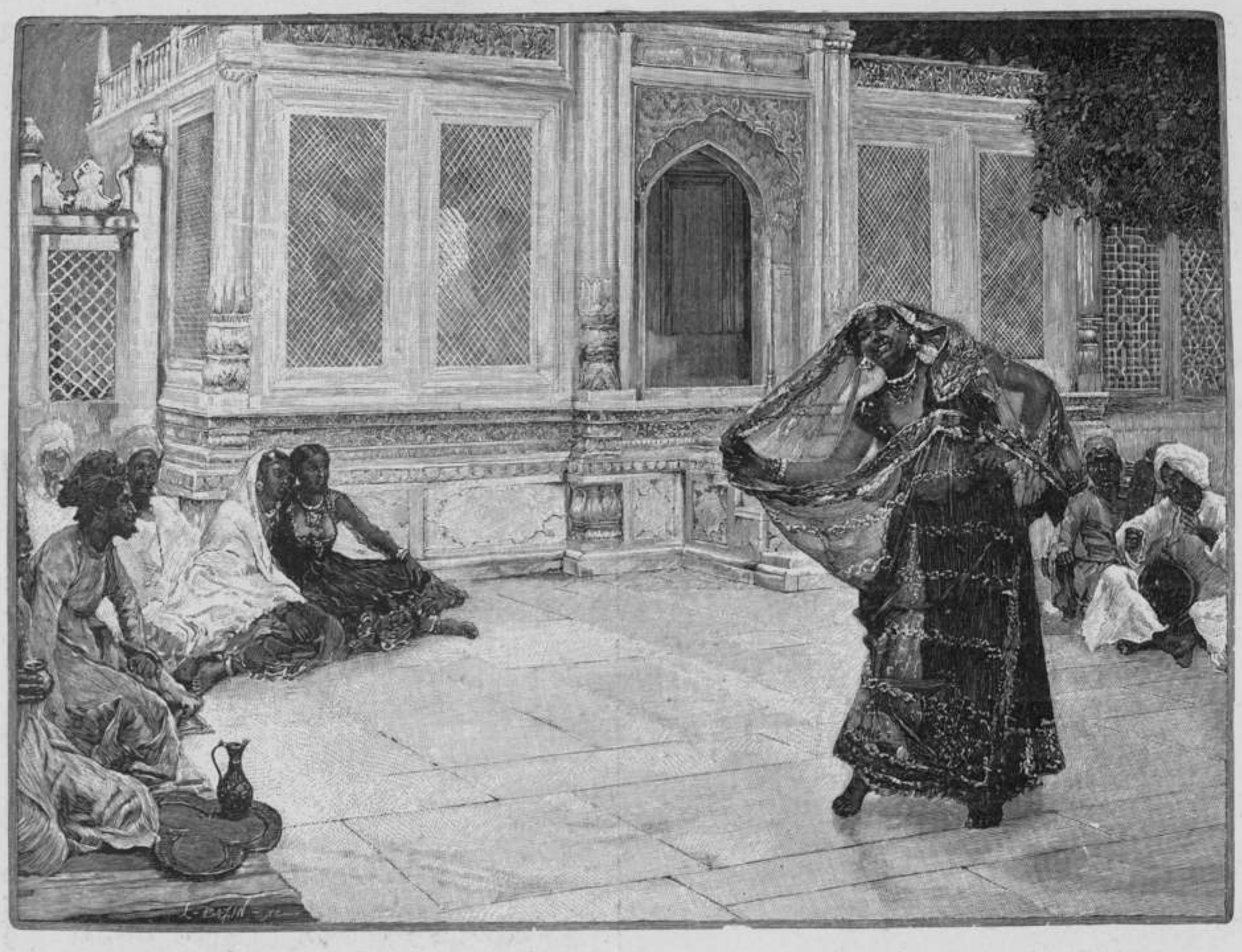
Les négresses, excitées par les applaudissements, se livraient à un assaut chorégraphique où les attitudes les plus outrées et les plus hardies alternaient avec des grâces et des minauderies simiesques.

Chez tous les peuples primitifs, d'ailleurs, comme dans les civilisations antiques, la danse est un véritable rite, et, en parcourant le monde, nous la voyons souvent encore associée aux cérémonies religieuses, aux fêtes, aux funérailles même.

La secte religieuse des Aïssaouas, en pays musulman, exécute des danses frénétiques auxquelles j'ai maintes fois assisté. C'est un singulier spectacle de voir cette foule hurlante, excitée par la fumée des encens, baisser et relever la tête en cadence, en roulant des yeux hagards, tandis que les *guethaïa*, longue tresse conservée seule au sommet du crâne par les musulmans, voltigent autour d'eux, tantôt couvrant leurs épaules et tantôt retombant sur leur nuque. Le mouvement de la tête et du corps s'accentue, le son du tam-tam grandit, jusqu'au moment où, pris de délire furieux, les Aïssaouas broient avec leurs dents du bois, du fer et du verre, se brûlent les chairs avec des charbons ardents et avalent des scorpions vivants.

UNE BAYADÈRE
D'après le tableau de Peralta. (*Phot. Laurent, à Madrid.*)

En Amérique, les Indiens Patagons se livrent tous les ans à une fête en l'honneur de *Vita Ouentrou*, le dieu du bien. Pour la circonstance, ils se graissent les cheveux, se peignent le visage avec un soin extrême et revêtent les costumes les plus extravagants; mais il est interdit de rire pendant les cérémonies de la fête. Nos sauvages s'alignent, le visage tourné vers le levant; les femmes sont en arrière. La danse commence alors par un mouvement monotone qui les porte tantôt à droite et tantôt à gauche; les femmes chantent et s'accompagnent en frappant sur un tambour en bois recouvert d'une peau de chat sauvage de couleur bigarrée; les hommes pirouettent sur eux-mêmes en boitant de la jambe opposée à celle de la femme, et soufflent à pleins poumons dans un



BAYADÈRE HINDOUE
D'après le tableau de Weeks.

morceau de jonc creusé. Tout à coup, à un signe du « cacique », des cris d'alerte retentissent, les hommes sautent vivement à cheval, interrompant brusquement la danse pour se livrer à une cavalcade fantastique.

Une des tribus indiennes du haut Missouri, les Mandans, se livre à la danse des bisons à l'occasion d'une fête religieuse solennisée par le jeûne, la prière, les sacrifices et toutes les formes d'une grande dévotion. Huit Mandans, affublés de peaux de bisons encore munies de leurs cornes et de leurs yeux, sont les coryphées de cet étrange ballet. Entièrement nus sous cet accoutrement, bariolés de rouge, de blanc et de noir, portant sur le dos un fagot de branches de saule, ils imitent l'aspect et les mouvements de l'animal, tandis que le maître des cérémonies invoque le Grand Esprit. L'allure et la démarche des autres animaux du pays, serpents, castors, vautours, etc., fournissent aussi le thème de diverses danses.

Les Indiens de l'Amazone accompagnent leurs grandes fêtes religieuses de processions et de cérémonies tout à fait bizarres. A Exaltacion de la Santa Cruz, un voyageur a vu, dans une de ces fêtes, une douzaine de *macheteiros* (danseurs au glaive), la tête

00073219

coiffée d'une parure faite de longues plumes caudales d'oiseaux et du fin duvet tiré de la gorge du toucan, les chevilles revêtues de sabots de cerfs, et un large glaive de bois à la main, se réunir sous la conduite de leur chef, lequel brandissait une énorme croix d'argent, et, suivis de toute la tribu, s'en aller de calvaire en calvaire, donnant de l'encensoir et chantant des psaumes. Devant chaque croix, ces « guerriers » exécutaient une sorte de danse allégorique, qui figurait visiblement la soumission des Indiens à l'Église et leur conversion au christianisme. Puis, cette manifestation accomplie, le *macheteiro*, tout baigné de sueur, s'approchait du calvaire avec force génuflexions et déposait au pied du crucifix son glaive de bois et la bizarre auréole qui ornait sa tête.

BAYADÈRE
D'après le tableau de Cot. (*Avec autorisation de Jean Boussod, Manzi, Joyant et Cie, édit.-propr.*)

Les livres de voyages sont remplis de ces descriptions. Aux Philippines, les Negritos exécutent, à l'occasion du mariage, une sorte de Pyrrhique.

Les hommes se forment en cercle, chacun d'eux appuyant sa main gauche sur la hanche de celui qui le précède; de la main droite ils brandissent l'arc et les flèches avec un air menaçant; ils tournent lentement, par des pas saccadés, en frappant fortement le sol avec le talon gauche. Trois femmes se tiennent au centre de la ronde, criant de toutes leurs forces un air qui se tient constamment dans les notes les plus aiguës. Un jeune Negrito, porteur de jarretières en poil de sanglier, et frappant à intervalles sur un tam-

00073219

bourin, pénètre rapidement dans le cercle, tourne autour des femmes, va, vient, sort et rentre encore, toujours courant avec l'air inquiet et sournois d'un voleur qui, fasciné par l'appât du gain, craint cependant d'être surpris. C'est le diable, ou du moins un Indien déguisé en diable, le Tagaloc, qui en remplit les fonctions.

Au cours de son voyage dans la vallée de l'Huarancalqui et les régions du Pajoual, dans l'Amérique du Sud, M. Paul Marcoy a vu, chez des particuliers, célébrer par des danses la naissance du Christ. C'étaient des dévotions en quelque sorte pratiquées devant des reposoirs représentant la Nativité, le *Nacimiento*.

DANSE DU SABRE AU JAPON
D'après une estampe de Kiyomasou.

« Une douzaine de femmes étaient assises en demi-cercle autour du *Nacimiento* devant lequel, sur une petite table, on avait placé deux chandelles, deux bouteilles et un verre. Dans l'espace resté vide entre cette table et la galerie, une femme de cinquante ans et un jeune Cholo exécutaient aux sons de la guitare une danse nationale, qu'ils interrompaient à chaque figure par une révérence faite au reposoir. A côté de la salle du *Nacimiento*, il y avait une seconde salle où danseurs et danseuses se trémoussaient à qui mieux mieux.

« Dès que des visiteurs se présentaient, une femme de la société, qui paraissait s'être constituée gardienne du *Nacimiento*, se levait, emplissait d'eau-de-vie le verre placé sur la table, venait au-devant d'eux et offrait ainsi tour à tour à boire à chaque nouveau venu, quel que fût son sexe, en accompagnant cette offre d'une formule singulière. — « Grand merci, » répondait l'homme ou la femme en s'essuyant les lèvres, et se dirigeant vers le reposoir attendant que son tour de danser fût venu. Après quelques pas de danse exécutés devant le *Nacimiento* et l'absorption de quelques petits verres, le danseur ou la danseuse, suffi-

00073219

DANSE JAPONAISE
D'après une estampe de Harounobou.

samment échauffés, passaient dans la salle voisine et s'y livraient en bonne compagnie à ces danses de caractère durant des heures entières. »

Le même voyageur vit au Pérou des funérailles célébrées par des danses.

« A l'instar des héros scandinaves, dit-il, les Indiens Conibos après leur mort habitent un ciel belliqueux dont les joutes et les tournois sont le passe-temps. Les vierges d'Odin y sont représentées par des *Aïbo-Mueaï* (courtisans) qui offrent au guerrier conibo des « montagnes » d'aliments et des « fleuves » de boisson.

« Lorsque les femmes ont enveloppé le cadavre d'un Conibo dans son manteau, qu'elles ont placé dans sa main droite un arc et des flèches, qu'elles l'ont barbouillé de couleurs et ficelé soigneusement, elles entonnent un chant mortuaire, le *chiringui*, et se livrent à la danse. »

On trouverait ailleurs, dans l'Afrique centrale par exemple, des usages analogues. Au cours de son voyage à l'Albert-Nyanza, Backer assista inopinément à une danse funèbre.

« Un jour, dit-il, les *nogaras* ou tambours battent, les trompettes sonnent; je me mêle en curieux à la foule, et bientôt je me trouve au milieu de la cérémonie d'une danse funèbre.

00073219

« Les célébrants ont un costume original. Une douzaine de grandes plumes d'autruche ornent leurs casques; des peaux de léopards et de singes noirs et blancs sont suspendues à leurs épaules; de grandes clochettes en fer, attachées à une ceinture de cuir, sont au bas de leurs reins, que les danseurs remuent avec les contorsions les plus ridicules; une corne d'antilope, nouée à leur cou, leur sert, quand leur agitation est au comble, à pousser des sons qui tiennent des cris de l'âne et du hibou. Tout le monde hurle à la fois, et sept *vogaras*, d'inégale grandeur, font la basse dans ce concert infernal.

« Les hommes, en grand nombre, exécutent une espèce de galop où ils brandissent leurs lances et leurs massues, en suivant, sur cinq à six rangs de profondeur, les mouvements d'un chef qui danse à reculons. Les femmes, en dehors du galop, s'agitent avec lenteur, en poussant des cris plaintifs et discordants. Plus loin, une longue file d'enfants et de jeunes filles, la tête et le cou enduits d'ocre rouge et de graisse, portant des colliers et des ceintures de verroteries, battent la mesure avec leurs pieds, et font résonner les anneaux de fer de leurs jambes en accord avec la batterie des *vogaras*. Enfin une femme courait sans cesse à travers les danseurs, saupoudrant leurs têtes avec de la cendre de charbon de bois qu'elle transportait dans une gourde.

« Cette cérémonie devait se continuer plusieurs semaines, en l'honneur d'un assez grand nombre de malheureux qui récemment étaient morts sur le champ de bataille. »

UNE JOTA. — SOUVENIRS D'ARAGON
D'après le tableau de Mannel Yus. (*Phot. Laurent, à Madrid.*)

00073219

UN BAL MASQUÉ À L'OPÉRA
Reproduction d'une gravure d'après une aquarelle d'Eugène Lami.

CHAPITRE X

LA DANSE MODERNE

LA DANSE MONDAINE AU SECOND EMPIRE JUSQU'À NOS JOURS. — LES BALS DE SOCIÉTÉ. — RECONSTITUTION DES DANSES ANCIENNES EN FRANCE ET À L'ÉTRANGER.

LE MENUET
D'après une statue de Laporte-Blaizy.

Depuis quelques années, on ne sait plus guère, dans les salons, que deux sortes de danses : le *Quadrille* et la *Valse*. Par ce dernier nom, il est vrai, nous entendons désigner toutes les danses qui sont tournées par « un cavalier et une dame », qu'on les nomme *Polka*, *Berline*, *Pas de quatre*, etc. : on « volte », on tourne, donc on valse. Nous nous sommes occupé des origines de cette danse dans les pages qui précèdent, nous n'avons donc plus à y revenir.

Vers la fin du XVIII[e] siècle, le Quadrille était déjà très très en faveur, mais sous le nom de *Contredanse*. On connaît même un nombre considérable de Contredanses; car chaque maître à danser, à cette époque, se plaisait à en composer de nouvelles. La

00073219

UN MENUET
D'après une lithographie de Gavarni. (*Bibliothèque nationale.*)

moindre actualité servait alors de prétexte à une création de ce genre. Mais le feu sacré s'éteignit, et depuis il ne s'est ravivé qu'une fois, lorsqu'en 1859 l'éphémère Société académique des professeurs de danse de Paris créa le *Quadrille impérial*.

A vrai dire, le Quadrille lui-même tend, de jour en jour, davantage à perdre de son ancienne vogue. L'entraînant Quadrille « américain » dont, à un moment, le succès fut si grand dans nos salons, est plus négligé encore que notre Quadrille national. Il en est de même du *Galop*, qui fut jadis délirant et même « infernal », avec Musard, aux bals masqués de l'Opéra : « dansé, gesticulé, hurlé » par quatre mille danseurs, il était encore accompagné par le bruit du canon, des cloches en branle et des chaises cassées....

Ces temps sont lointains : dans le monde, on danse moins qu'on ne dansait, et, des bals publics, la gaîté s'est enfuie : elle n'est plus même aux bals de l'Opéra! On l'a dit bien des fois de nos jours; mais voici plus de trente ans déjà que les de Goncourt ont prononcé l'oraison funèbre de ces fêtes éclatantes. On connaît leur apostrophe aux danseurs : « Mais, saperlotte! ayez au moins l'air de vous amuser! »

Maintenant le faux nez disparaît, il a fait son temps comme la joyeuse humeur d'autrefois. Vers la fin du règne de Louis-Philippe, on fabriquait deux millions de faux nez par an : deux cent cinquante mille étaient vendus à Paris, le reste était destiné à la province et à l'exportation. On dit que M. Guizot songea un instant à mettre aux enchères le monopole des faux nez!

Aujourd'hui les poètes, les hommes d'esprit, les dessinateurs ont renoncé à s'exercer sur les bals de l'Opéra : Gavarni n'a pas eu de successeur.

Dès l'époque du second Empire, la décadence des bals de l'Opéra s'accentua et put paraître très sensible.

Cependant ils avaient encore lieu chaque samedi pendant toute la durée du Carnaval, et ils étaient très fréquentés et très brillants si on les compare à ceux de nos jours. Les hommes du monde n'y allaient plus en *lanciers polonais* ou en *débardeurs*, comme sous

00073219

le règne de Louis-Philippe : ils y paraissaient en habit noir. Mais les masques, fort nombreux et déguisés de la façon la plus pittoresque, se livraient sans désemparer à des danses échevelées avec un entrain endiablé. Ce fut le temps de Clodoche, du grand, de l'hilarant Clodoche, de son véritable nom « Clodomir Ricart ».

Ses débuts eurent lieu en 1859 au casino Cadet, au « Château des Fleurs », au casino d'Asnières et au bal de l'Opéra. Il y était simplement remarqué à cause de l'originalité de sa danse; mais la création de son fameux *Quadrille des clodoches* fut un triomphe. Ils étaient quatre : lui Clodoche, Flageolet, la Comète et la Normande. Ces deux derniers s'habillaient en femmes, tandis que Flageolet et lui gardaient des costumes masculins. On citait les titres de leurs danses : *les Pompiers de Nanterre*, *les Gendarmes de Landerneau*, *les Gommeux*, etc., puis les légendes couraient. On disait que les membres de cette troupe désopilante appartenaient au personnel de l'administration des pompes funèbres.

SALUT CHORÉGRAPHIQUE EN CARNAVAL
D'après une lithographie de Gavarni. (*Bibliothèque nationale*.)

Clodoche tenait à honneur de danser devant la loge d'avant-scène du Jockey-Club; il y pénétrait même de temps à autre pour y recueillir respectueusement des compliments.

L'Empereur, qui entendait souvent parler de Clodoche, voulut, dit-on, le voir. Il se le fit présenter aux Tuileries. Le même soir il y avait bal à l'Opéra, et l'Empereur y assistait dans une loge d'avant-scène, revêtu d'un double domino afin de conserver le plus strict incognito. Clodoche le savait, et jamais sa danse ne fut plus délirante. Avant de se retirer, l'Empereur le fit appeler dans le couloir conduisant à sa loge et lui fit remettre un pli cacheté. Il contenait quatre cents francs.

L'automne de sa vie venu, après avoir tourbillonné comme les feuilles, il disparut aussi comme elles. Il s'était retiré à Chennevières, sous les peupliers qui bordent la Marne, dans un chalet bizarre peint en noir, où il tenait auberge. Le désopilant danseur, un beau vieillard, vivait là ses derniers jours en philosophe, fabricant des meubles plus ou moins étranges, car il n'avait pas oublié son premier métier d'ébéniste. Il était

00073219

entouré des souvenirs de ses triomphes, de dessins et de photographies du fameux quadrille. Sur la porte on lisait cette simple enseigne : « Au vieux Clodoche ».

Les fêtes publiques du second Empire ne différèrent point des fêtes passées. Elles n'avaient ni caractère civique, ni caractère militaire; c'étaient de simples réjouissances populaires, dénuées d'originalité. Il vaut la peine cependant de mentionner à ce propos une habitude bizarre. Il était de mode pour les gandins, et toute la jeunesse dorée de cette époque, d'envahir, le 15 août à minuit, le bal Morel et d'en chasser tous ceux qui s'y trouvaient. Les hommes étaient en veste d'écurie et coiffés de casquettes ; les femmes étaient en robes de calicot et en bonnets de linge, d'où le nom de *bal des bonnets blancs*. Et tout ce monde s'encanaillait à plaisir, se battait, affectant de ne boire que du vin bleu et d'employer un langage très peu raffiné.

Le monde du second Empire ne s'amusa jamais autant que durant la période qui sépare l'Exposition de l'année terrible. L'hiver de 1868 surtout se signala par un élan plus accentué vers le plaisir; ce ne furent que bals, soirées, réceptions. Les bals costumés, qui semblaient en quelque sorte réservés aux sphères gouvernementales, devinrent un engouement pour tous, et plusieurs présentèrent une splendeur exceptionnelle. La duchesse de Bisaccia organisa « l'Entrée d'une noce de village »; ce fut un enthousiasme inimaginable. La belle Mme de Beaumont s'y montra en mariée, Mme de Montgomery apparut en uniforme de cantinière des hussards jaunes de la première République, Mme de Galliffet était parée d'un magnifique costume Renaissance. Tout le Paris élégant et raffiné s'était donné rendez-vous à ce bal. Ce fut une fête unique en son genre, qui rivalisa avec les grands bals costumés du marquis de Chasseloup-Laubat, ministre de la marine.

La comtesse de Montgomery organisa, au cours de ce même hiver, un bal travesti dans lequel un quadrille de « forts de la halle » avec leurs « bourgeoises » en costume du « marché des Innocents », un des meilleurs ballets de l'ancien Opéra, obtint le plus vif succès.

Le comte de Mauguy raconte qu'à ce bal un « commissionnaire » et un « garde champêtre » mystérieux intriguèrent tous les danseurs. « Mais le masque le plus étonnant, dit-il, et le plus remarqué, ce fut un « pâtissier », — le marquis de Galliffet, si je ne me trompe, — qui, assis sur les marches de l'escalier conduisant au second étage de l'hôtel, interpellait les invités avec une verve très spirituelle et une liberté de langage souvent assez embarrassantes pour le patient. »

En 1869, la saison mondaine n'eut ni la gaîté ni l'entrain de l'année précédente. Cependant il y eut, à l'ambassade d'Autriche, une redoute splendide. La prin-

00073219

cesse de Metternich en domino noir et Mme de Pourtalès en costume d'almée eurent les honneurs de la soirée.

Cette même année, fut donné à l'Hôtel de Ville un magnifique bal en l'honneur du prince et de la princesse Frédéric-Charles de Prusse qui séjournaient à Paris. Le 18 janvier 1870, le sénateur préfet de la Seine et Mme Henri Chevreau donnaient une fête admirable où se rendirent toutes les illustrations diplomatiques, politiques et littéraires, ainsi que les représentants les plus considérables de l'armée et de la magistrature.

UN BAL AUX TUILERIES.— LE QUADRILLE IMPÉRIAL DANS LA SALLE DES MARÉCHAUX
D'après le dessin de Janet, publié dans *le Monde Illustré*.

L'archiduc Albert d'Autriche et l'archiduchesse y passèrent une heure et se retirèrent émerveillés. Quels sombres lendemains cette fête devait avoir!

C'est en 1870 que disparut un ancien bal-cabaret, qui mérite d'être mentionné, *l'Assommoir du Temple*. Il avait été fondé en 1846. C'était une vaste salle, éclairée par le haut, divisée en trois nefs parallèles par des piliers en pierre. On jouait au billard dans des tribunes qui régnaient au-dessus des bas-côtés. Une épaisse couche de paille couvrait le sol, généralement encombré de dormeurs.

« Chaque semaine, dit Adolphe Racot, on déblayait le terrain de l'assommoir, et l'on donnait un bal dont les chiffonniers étaient les plus zélés danseurs. »

En 1870, le comité central de la garde nationale s'installa à l'assommoir et c'est là

00073219

UN BAL COSTUMÉ EN ANGLETERRE
D'après une caricature anglaise

que la Commune de Paris fut décrétée et que furent décidées toutes les tentatives ou toutes les mesures révolutionnaires qui désolèrent Paris, depuis le 4 septembre jusqu'aux terribles jours de mai.

Le grand chef des orchestres de danse durant les dix-huit années de l'Empire, le successeur de Musard, ce fut Strauss, l'homme à la cravate légendaire; il ne déposa son bâton qu'à l'avènement de la République. En 1873, il se rendit en Angleterre malgré son grand âge, pour assister à l'enterrement de l'Empereur. « Je me souviens, raconte Parisis, d'un incident douloureux qui marqua la réception officielle à l'issue des funérailles. Quand l'Impératrice aperçut le vieil impresario, tout cet éblouissant passé de fêtes, auxquelles il avait présidé, se dressa soudainement devant elle. Elle joignit les mains avec une expression navrante, ses yeux se remplirent de larmes et sa gorge de sanglots. C'est que, me disait le père Strauss en nous retirant, je ne suis pas le premier venu pour l'Impératrice. Ma vie est intimement liée à la sienne, et, depuis sa plus tendre jeunesse, mon nom est inséparable de tous ses souvenirs heureux. La première Polka que j'aie composée en 1846 a pour titre *Eugénie polka* et porte cette dédicace : « A Mlle de Montijo ». La Polka faisait alors ses premiers pas dans le monde et n'était pas encore admise dans les salons officiels. C'est l'Impératrice qui lui donna ses grandes entrées à la cour d'Espagne, où elle la dansa pour la première fois avec M. de Courpon, le fils du riche agent de change et le cotillonneur émérite des Tuileries. Plus tard, je l'ai revue à Paris, d'abord dans ce salon aristocratique où tout ce qui touchait à l'art recevait une si large hospitalité, puis dans cette

00073219

LA FARANDOLE
D'après le tableau de Garrido.

00073219

00073219

splendide galerie des fêtes où la souveraine s'effaçait derrière la femme, et où sa grâce irrésistible tempérait la roideur du cérémonial obligé. N'est-il pas bien naturel qu'en me revoyant, le contraste de ces époques bienheureuses avec sa situation présente ait provoqué chez elle cette explosion de douleur? »

Et tandis qu'il parlait, le vieux refrain me chantait dans l'oreille avec je ne sais quel accent mélancolique :

As-tu vu
La cravate au père Strauss ?

Autrefois les bals se donnaient d'ordinaire entre la Noël et le carnaval. Aujourd'hui la saison dansante commence au retour de Nice et finit à l'époque du départ pour la mer, c'est-à-dire qu'elle va du carnaval au Grand Prix.

En ces dernières années, nous retrouvons dans le monde ces fêtes « caractéristiques » que j'ai signalées sous l'Empire et où chacun luttait d'ingéniosité dans le choix d'un costume. On n'a pas encore oublié le bal de « poil et de plume » ou « bal des bêtes », qui

BAL DE LA MI-CARÊME, À L'OPÉRA
D'après le dessin de G. Doré, publié dans *le Monde Illustré*.

00073219

tut donné chez la princesse de Sagan. En 1881, la princesse avait ressuscité Versailles; en 1884, elle évoqua Trianon. L'année suivante, elle mettait en action les fables de Lafontaine. Le Quadrille des « frelons » et des « abeilles », renouvelé de celui qu'organisa sous l'Empire Mme Tascher de la Pagerie, fut le clou de la soirée.

Le baron Sellière présidait la fête sous le costume de M. de Buffon. Les dames s'y montrèrent en cigales, en cygnes, en hirondelles, en chouettes, en chattes, en perroquets, en sauterelles, en papillons, en chauves-souris, en ibis roses, en serpents et même en tigresses. Les hommes étaient déguisés en corbeaux, en écrevisses, en coqs, en aigles,

SORTIE DE BAL MASQUÉ
D'après le tableau de Madrazo. (*Phot. Laurent, à Madrid.*)

en chouettes, en hérons, en chiens bassets, en canards, en dindons, en girafes, en singes, etc. La princesse était déguisée en paon, et le déguisement était magnifique. La jupe de satin bleu était voilée d'une dentelle en point de Venise or et argent, retenant sur les côtés des plumes de paon également or et argent. Le corsage formait le corps de l'oiseau, et la queue déployée en éventail auréolait le buste. La coiffure Médicis se terminait par un diadème diamanté avec, au-dessus, l'aigrette tremblante du paon. Sur le devant s'avançait le bec de l'oiseau.

Et tout ce monde fantastique et charmant peuplait un étrange clair de lune violet qu'épandait la lumière électrique.

Déjà, en 1883, on avait eu le bal des « hirondelles » chez Mme la comtesse de la Mar-

SOIRÉE PARISIENNE
D'après le tableau de Bridgman. (*Photogr. Braun, Clément et Cie.*)

tinière. Dans le grand salon, transformé pour la circonstance en un jardin japonais, scintillaient les plumages des colibris, des cardinaux, des inséparables, des bengalis, des rossignols, des moineaux, des pinsons, des mésanges. On remarqua surtout un ballet d'hirondelles d'une gracieuse originalité.

Cette même année, la « Société fraternelle des officiers en retraite » avait donné à l'hôtel Continental un bal costumé dans lequel on vit figurer tous les costumes militaires qui avaient été en usage depuis le moyen âge jusqu'au milieu du XIX^e^ siècle. Et c'était un singulier spectacle que ces archers, ces reîtres, ces mousquetaires coudoyant les soldats du premier Empire et de la Restauration.

Dans certains pays étrangers, les bals « caractéristiques » font toujours fureur. A Vienne, durant le carnaval, les corporations se réunissent pour danser, et c'est à qui trouvera l'idée la plus originale. Le plus extraordinaire de tous ces bals a été le « bal des gueux » ou « bal de la canaille », organisé en 1883. On y allait en haillons, avec des vêtements en lambeaux, des redingotes déchirées à plaisir, car l'habit noir était sévèrement banni.

En Belgique, tout l'entrain du vieux carnaval semble s'être réfugié dans la petite ville de Binche. C'est là qu'on voit les Gilles portant un costume à deux bosses, bariolé,

LA PAVANE
D'après le tableau de Garrido.

chapeau retroussé sur le devant et garni de plumes, sonnettes à la ceinture. Accompagnés chacun par un porteur d'oranges, ils parcourent les rues par bandes de trente à quarante, sautant et dansant aux sons d'un orchestre qui les précède. Le bourgmestre les reçoit à l'hôtel de ville, comme les autres sociétés locales, et leur offre le vin d'honneur.

En fait de bals singuliers, je ne saurais oublier celui que donnèrent, par delà les mers, les Mormons réunis à Salt Lake City. L'élément dominant était, d'ailleurs, l'élément européen, anglais, écossais, irlandais, scandinave et allemand. Avant les premiers entrechats, le frère Brown apparut, appelant la bénédiction de Dieu sur les exercices chorégraphiques des « saints du dernier jour ». Puis, gravement, le bal commença aux sons d'un orgue flanqué de deux violons. On dansa nombre de Menuets, de Quadrilles, de Cotillons et même une Valse, danse généralement prohibée comme dangereuse. A minuit sonnant, le frère Brown reparut et clôtura le bal par une prière.

A côté des bals bizarres ou originaux nous trouvons, dans le monde parisien, des fêtes charmantes où présida le goût le plus exquis.

La fête japonaise de charité donnée à l'hôtel de la Rochefoucauld, et composée d'une représentation dramatique, d'un bal et d'une série de divertissements japonais, fut admirable. L'ambassadeur du Japon arrivant à cette fête s'écria, avec un geste de surprise : « C'est la patrie que je retrouve! »

00073219

En effet, les murs étaient entièrement tendus de nattes fines; partout s'accrochaient les *kakemonos* peints sur soie ou sur papier de riz, où se dressaient de farouches guerriers, où souriaient des femmes aux sourcils réguliers, vêtues de soies bleues ou roses, où, à travers une étrange floraison, voletaient des libellules. Certaines salles étaient de véritables musées ethnographiques où se tenaient, accroupies sur des nattes, des dames nobles aux robes blanches ramagées de glycine et de lotus, où des poètes écrivaient tandis que des oiseaux se répandaient autour d'eux.

Puis c'était une pagode avec sa porte d'or, où sommeillaient des idoles aux jambes repliées, entre des potiches rares et le mystique lotus. Sous les clartés lunaires de la lumière électrique, à travers la féerie des sanctuaires du bouddhisme, tout un peuple circulait émerveillé, à côté de dragons convulsés, sous des arceaux de feuilles et de fleurs, sous les palmiers de la serre, se dirigeant vers la salle de spectacle où les grondements d'un gong annonçaient le lever du rideau. Le jeune comte de la Rochefoucauld, déguisé en prince impérial du Japon, était vêtu de satin bleu foncé brodé d'arabesques et d'oiseaux. Mme de Munkacsy assistait à la fête en Japonaise : coiffée d'épingles à têtes brillantes, elle portait une jupe de tulle blanc ornée d'une bande à lames colorées. D'autres dames avaient des robes de cour en satin et en crêpe de Chine, des couronnes de fleurs de lotus, des étoffes royales aux ornements héraldiques. Et c'était un enchantement. Les hommes portaient des pantalons couleur d'émeraude, bleu céla-

LE MENUET
D'après le tableau de Garrido.

00073219

don, violets, rouges, qui tranchaient avec les nuances délicates des toilettes féminines.

On pourrait encore mentionner plus d'un bal donné par la princesse de Léon, la comtesse de Montigny, le général de Charrette, la vicomtesse de Gilly, la marquise de Castellane, la comtesse Branieka, Mme de Heredia, Mme de Pourtalès. La fête, entre autres, que M. Gaillard offrit à ses amis dans son magnifique château de la place Malesherbes fut une véritable féerie dont on parle encore avec le regret de ne plus voir revivre de pareilles soirées.

Nous avons vu que le Quadrille, naguère si florissant, avait presque entièrement disparu de nos salons. En revanche, voici que les vieilles danses de cour reprennent faveur, ramenant les bonnes traditions de grâce et d'élégance des derniers siècles. C'est ainsi que le Menuet et la Pavane ont fait leur apparition depuis quelques années dans quelques grandes maisons.

Nos auteurs dramatiques ont souvent restitué la Pavane dans leurs pièces : c'est ainsi qu'on a pu la voir danser dans *la Jeunesse du roi Henri*, dans le ballet de *Patrie* et dans celui d'*Egmont*.

Les bals de l'Hospitalité de nuit se sont toujours distingués par leur belle tenue et leur recherche. Ils ont fait pour un instant revivre à nos yeux les élégances raffinées du XVIII^e^ siècle. Ainsi avons-nous vu reparaître, en 1880, un de ces « bals de bois » qui, en 1745, lors du mariage du Dauphin avec Marie-Thérèse d'Espagne, firent courir tout Paris. A cette époque, les échevins, pour éviter l'agglomération du peuple aux fêtes du mariage, avaient imaginé de le retenir sur divers points en organisant des bals en plein air. Un des plus élégants fut construit sur la place des Conquêtes (la place Vendôme actuelle), et c'est ce « bal de bois » que l'Hospitalité de nuit reconstitua. La copie était fidèle, et, pour rendre l'illusion plus complète, Mlles Reichemberg, Baretta, Broisat, Bartet, Martin, Tholer, Durand et Feyghine, de la Comédie-Française, y parurent en atours de dames de la cour de Louis XV. Des pages circulaient dans la salle et des gardes écossais, vêtus de la livrée blanche de la maison de France, étaient campés fièrement au long des escaliers.

Ce fut une véritable évocation des gravures de Moreau le jeune.

Au palais de Fontainebleau, un bal costumé du XVI^e^ siècle eut lieu dans la galerie Henri II et dans la salle des Gardes, à l'occasion d'une fête de bienfaisance. Ce fut vraiment une ingénieuse idée, et aucune fête ne fut plus réussie que celle-ci. Elle donna l'impression complète d'une fête de la Renaissance. On y vit reconstituées la Pavane et la Volte, les belles danses de la cour des Valois.

00073219

Le Bonne

Stewart. Le Cotillon

Peint. M. des Emprint. et Cie Paris

Imp. Lemy. Frres. Paris

00073219

don, violets, rouges, qui tranchaient avec les nuances délicates des toilettes féminines.

On pourrait encore mentionner plus d'un bal donné par la princesse de Léon, la comtesse de Montigny, le général de Charrette, la vicomtesse de Gilly, la marquise de Castellane, la comtesse Branicka, Mme de Heredia, Mme de Pourtalès. La fête, entre autres, que M. Gaillard offrit à ses amis dans son magnifique château de la place Malesherbes fut une véritable féerie dont on parle encore avec le regret de ne plus voir revivre de pareilles soirées.

Nous avons vu que le Quadrille, naguère si florissant, avait presque entièrement disparu de nos salons. En revanche, voici que les vieilles danses de cour reprennent faveur, ramenant les bonnes traditions de grâce et d'élégance des derniers siècles. C'est ainsi que le Menuet et la Pavane ont fait leur apparition depuis quelques années dans quelques grandes maisons.

Nos auteurs dramatiques ont souvent restitué la Pavane dans leurs pièces : c'est ainsi qu'on a pu la voir danser dans *la Jeunesse du roi Henri*, dans le ballet de *Patrie* et dans celui d'*Egmont*.

Les bals de l'Hospitalité de nuit se sont toujours distingués par leur belle tenue et leur recherche. Ils ont fait pour un instant revivre à nos yeux les élégances raffinées du XVIII^e^ siècle. Ainsi avons-nous vu reparaître, en 1880, un de ces « bals de bois » qui, en 1745, lors du mariage du Dauphin avec Marie-Thérèse d'Espagne, firent courir tout Paris. A cette époque, les échevins, pour éviter l'agglomération du peuple aux fêtes du mariage, avaient imaginé de le retenir sur divers points en organisant des bals en plein-air. Un des plus élégants fut construit sur la place des Conquêtes (la place Vendôme actuelle), et c'est ce « bal de bois » que l'Hospitalité de nuit reconstitua. La copie était fidèle, et, pour rendre l'illusion plus complète, Mlles Reichemberg, Baretta, Broisat, Bartet, Martin, Tholer, Durand et Feyghine, de la Comédie-Française, y parurent en atours de dames de la cour de Louis XV. Des pages circulaient dans la salle et des gardes écossais, vêtus de la livrée blanche de la maison de France, étaient campés fièrement au long des escaliers.

Ce fut une véritable évocation des gravures de Moreau le jeune.

Au palais de Fontainebleau, un bal costumé du XVI^e^ siècle eut lieu dans la galerie Henri II et dans la salle des Gardes, à l'occasion d'une fête de bienfaisance. Ce fut vraiment une ingénieuse idée, et aucune fête ne fut plus réussie que celle-ci. Elle donna l'impression complète d'une fête de la Renaissance. On y vit reconstituées la Pavane et la Volte, les belles danses de la cour des Valois.

0007321B

Hachette & Cie

La Danse

Stewart. Le Cotillon

Cliché Braün Clément et Cie Paris

Imp. Geny-Gros. Paris

00073219

00073219

UN COTILLON
D'après l'aquarelle de Tenré.

Ainsi qu'il est prescrit dans l'*Orchésographie* du bon chanoine de Langres, la Pavane fut accompagnée de la chanson qui était de règle autrefois, et dont nous donnerons seulement le premier couplet en sa grâce naïve à titre de curiosité :

Belle qui tiens ma vie
Captive en tes doux yeux,
Qui m'as l'âme ravie
D'un souris gracieux,
Viens tôt me secourir,
Ou me faudra mourir[1].

Ce sont justement ces essais qui séduisirent les gens du monde et leur inspirèrent l'idée de faire danser, eux aussi, ces vieilles danses dans leurs salons. Chez la marquise de Castellane, chez M. Gustave Droz, de brillantes fêtes eurent lieu, où les dames poudrées et les hommes portant la culotte courte dansaient le Menuet de la cour et le Pas des Archers. Puis le Cotillon s'ouvrait par le « Salut de la cour ». Chez la vicomtesse de Gilly, chez Mme de Saint-Aignan et chez Mme la comtesse d'Enval, c'était le Menuet gracieux. On entendait un peu partout les menuets des maîtres, ceux de Mozart, d'Haydn, de Beethoven et le chef-d'œuvre du genre, celui d'Exaudet, et les gavottes qui firent fureur sous le Directoire, jolies gavottes lentes de Glück dans *Armide* et dans *Orphée*, de Grétry dans *Céphale et Procris* et dans *Panurge*.

Ailleurs, chez Mme de Marinval entre autres, c'étaient de véritables soirées Louis XV, où, aux accords de l'orchestre de Léon Guyot, les couples dansaient le Menuet

1. L'air plutôt solennel qu'enjoué, rappelant un des modes du plain-chant, a été transcrit par M. Wekerlin dans les *Échos du temps passé*, d'après le texte de l'*Orchésographie*. Nous avons eu la bonne fortune de pouvoir le donner à nos lecteurs au début du volume.

00073219

et la Gavotte, que terminait le Cotillon avec sa *Marche indienne*. Chez la comtesse de Montbazon, chez la comtesse de Villiers, les dames, en paniers et vertugadins, se livraient au Menuet sous un immense arc de triomphe tout en fleurs.

Ailleurs on cherchait à remplacer le Cotillon par les vieilles danses connues sous le nom de Branles, et dont nous avons parlé à propos des danses du moyen âge. On étudiait les Branles de la Bretagne et du Poitou, les Branles des Lavandières, des Sabots, des Chevaux, de la Torche, de la Moutarde.

Dans une fête donnée en un somptueux hôtel de la rue Sainte-Apolline, et où toutes les dames étaient en costume Louis XV, le Cotillon, avec une série de figures du temps, se termina par une promenade en chaise à porteurs. L'hôtel, qui est lui-même du plus pur Louis XV, avec ses boiseries et ses plafonds du temps, était d'ailleurs un cadre merveilleux pour cette résurrection du siècle dernier.

Ailleurs encore, un bal costumé restituait à nos yeux les détails d'une fête fameuse donnée par MM. de Duras et de la Ferté pendant le carnaval de 1783. Chez la comtesse de Courval, c'était la confusion des époques : la maîtresse de la maison portait un costume Henri II de la plus grande richesse, les invitées étaient déguisées en magiciennes, en pierrettes, en incroyables, certaines portaient des costumes copiés sur les tableaux de Jacquet. Le Menuet était dansé par une vingtaine de femmes en bergères Watteau, qui reproduisaient ainsi un épisode du « bal de May ». Les hommes avaient revêtu le costume villageois de la fin de Louis XV, culotte vert d'eau et pourpoint lilas.

Puis c'était la vieille Sarabande qui revivait dans un salon de la rue de Lisbonne, ou bien la *festa de las flores*, chère aux Espagnols de l'Amérique du Sud, que l'on tentait d'acclimater à Paris.

Ainsi ressuscitent les unes après les autres toutes les danses anciennes : elles forment dans les réunions mondaines des intermèdes pittoresques, artistiques, sans lesquels il n'y a plus aujourd'hui de bal vraiment élégant. Quoi de plus charmant, en effet, que des couples parés exécutant une Courante, une Gaillarde ou un Passe-pied!

Cette dernière danse, une des plus gracieuses, est souvent exécutée par des danseurs vêtus d'un costume moderne : mais alors les cavaliers portent l'habit de couleur et la culotte courte; les danseuses sont en blanc.

Comme aux temps où le Branle était mené autour de la grande salle seigneuriale, une belle dame le conduit encore, et chaque couple suit en mesure, portant le brandon ou le flambeau allumé.

On a revu aussi la « danse des épées » après une Gaillarde. Comme autrefois, les cavaliers se sont placés en face l'un de l'autre, ont tiré leurs épées, les ont élevées, puis

00073219

les ont inclinées un peu l'une vers l'autre pour les réunir par la pointe. Et les danseuses ont passé sous les lames flamboyantes, comme dans la figure *the queen of swords*.

Chez la comtesse des Allains, des jeunes filles ont dansé sur l'herbe les vieilles *Caroles*, qui sont des rondes accompagnées de chansons, et qu'elles ont exécutées, comme l'exigeait la vérité historique, sans cavaliers et en costume du XII^e^ siècle. Aimable idée, qui diversifiait de la manière la plus intéressante ces « bals blancs », d'ailleurs si gracieux, qui sont partout si fort en honneur aujourd'hui.

UN BAL D'ENFANTS
D'après une aquarelle de Boutet de Monvel.
(Extraite de l'album « Nos enfants », *Hachette et Cie, éditeurs.*

Ce même goût pour la reconstitution des danses anciennes se retrouve à l'étranger. En Russie, dans les salons aristocratiques, on fait revivre l'antique *Horovod*. L'*Horovod* a même été arrangé en quadrille français, à Saint - Pétersbourg, par le maître de ballet Bogdanoff.

En Allemagne, la *Falkeltanz* ou danse aux flambeaux, dont la tradition remonte très haut, est encore en usage. Elle fut exécutée en ces dernières années au mariage de la princesse Marguerite, sœur de Guillaume II, avec le prince Frédéric-Charles de Hesse. *Le Figaro* nous en donne les détails.

« Après le dîner, commencé à six heures, à la salle des Chevaliers, la cour et les invités se sont réunis à la salle Blanche, la plus grande salle du château, qui suffit à deux mille personnes. L'Empereur, l'Impératrice, ainsi que tous les princes et princesses

00073219

des deux familles, se placèrent sur une estrade, au fond de la salle, pendant que le grand-maréchal de la cour, comte d'Eulenburg, et de nombreux chambellans en brillant uniforme s'empressèrent autour d'eux.

« Le coup d'œil de la salle ou de la galerie réservée à quelques centaines de spectateurs privilégiés était magnifique. Les colonnes de marbre, les statues des douze Électeurs de Brandebourg, les tableaux et les décorations, très artistiques du reste, de la salle formaient un cadre des mieux réussis pour cette brillante assemblée.

« Vers neuf heures, l'Empereur ordonnait au maréchal de la cour de commencer la danse aux flambeaux. M. le comte d'Eulenburg, avec son grand bâton de maréchal à la main, se plaça au milieu de la salle. Derrière lui s'alignèrent, deux par deux, par droit d'ancienneté, les douze ministres.

« M. le chancelier de Caprivi, le ministre de la marine et les autres ministres de l'Empire sont exclus de la cérémonie, qui est exclusivement prussienne. Cependant ils sont là, faisant briller comme les autres leurs splendides uniformes.

« Douze pages, jeunes, jolis, pimpants comme des pages d'opéra, entrent gravement par une porte latérale, sous la direction de quelques chambellans. Ils portent des torchères en argent ciselé, avec des gros bouts de cierges blancs allumés qu'ils remettent aux douze ministres. Le maréchal de la cour lève son bâton : l'orchestre, sur la galerie en face de l'Empereur, commence lentement une polonaise fort harmonieuse.

« Les nouveaux mariés se sont placés à la suite des douze ministres, qui font un tour dans la salle; quelques chambellans ferment le cortège, qui s'arrête devant l'Empereur. La jeune mariée fait une légère révérence, l'Empereur se lève et lui donne le bras; le cortège décrit de nouveau une ellipse dans la salle. En revenant, le marié invite l'Impératrice et fait avec elle un tour dans la salle. Puis les douze pages s'approchent et reprennent leurs torchères et remplacent les ministres. La danse continue.

« Cette fois, c'est le jeune marié qui invite sa mère, la landgravine de Hesse, et la duchesse de Connaught. Puis c'est la mariée qui fait le tour avec deux princes. Et ainsi de suite, jusqu'à ce que tous les princes aient fait un tour avec la mariée, et toutes les princesses avec le marié. Si ce n'était la variété infinie et la richesse des costumes et des uniformes, ainsi que l'allure plus vive de la musique, la cérémonie deviendrait un peu monotone. Mais les douze pages sont réellement ravissants et marchent avec l'entrain de la jeunesse. Ils sont beaucoup admirés; leur succès est complet.

« A dix heures, la danse est terminée. Les pages s'arrêtent une dernière fois devant l'Empereur, qui se lève. Le couple impérial, tous les princes et toutes les princesses se rangent derrière les pages pour conduire les jeunes mariés à leurs appartements. Dans

COTILLON MODERNE
D'après le tableau de H. Tenré. (*Phot. de Braun, Clément et Cie*.

la grande salle qui leur sert d'antichambre, les douze pages se rangent devant la porte de ces appartements. L'Empereur, l'Impératrice, les princes et les princesses se rangent des deux côtés, livrant passage au jeune couple qui disparaît dans la porte de ses appartements.

« La cour retourne à la salle Blanche, où la première dame d'honneur de la mariée distribue à tout le monde les morceaux de la jarretière de la nouvelle épousée. Il y en a des corbeilles toutes pleines. Ce sont de petits nœuds de taffetas rouge et blanc, avec les initiales de la mariée brodées en or et argent. »

Guillaume II a restauré à la cour de Berlin le cérémonial et l'étiquette dont son grand-père ne se préoccupait guère. Un contrôle sévère s'exerce aux bals de la cour, où la Valse n'est plus admise depuis qu'un cavalier maladroit fit tomber une princesse royale. Chaque année, l'Empereur désigne deux officiers pour remplir durant toute la saison les fonctions de maîtres de danse, c'est-à-dire qu'ils sont chargés de l'organisation des bals de la cour. On essaie d'y introduire le Boston, et l'on s'y trouve encouragé par l'exemple de la cour de Wurtemberg où la Valse et le Boston font fureur. La cour de Schwerin a les mêmes préventions que la cour de Prusse contre la Valse; on s'y adonne à la Gavotte, au Menuet et au Quadrille des lanciers.

00073219

Faut-il maintenant faire place à quelques inventions chorégraphiques plus étranges que séduisantes? En Amérique, on a imaginé, sur les voies ferrées, le *Dancing-car* : il fallait bien occuper les longs loisirs du voyage de San Francisco à New York. Donc, pendant que le train filait à toute vapeur, on dansait dans un wagon très élégamment décoré et brillamment illuminé; les femmes portaient à ces réunions de ravissantes toilettes, qu'elles avaient revêtues dans les *dressing-rooms* dont étaient pourvus les trains.

Nous avions à Paris le *bal incohérent*, où un écriteau défendait de « s'ennuyer sous peine d'amende ». L'incohérence y régnait partout : Métra, par exemple, l'un des chefs d'orchestre, portait une blouse blanche, avec tout l'attirail des Adonis de faubourg. Dans un effroyable tourbillon passaient des masques extravagants, macabres, abracadabrants. Tout ce que la fantaisie délirante peut concevoir était représenté dans ce bal étrange, depuis des nourrices barbues, des clowns de cirque, des polichinelles, des pompiers préhistoriques, des gendarmes extraordinaires, des Anglais ébouriffants, jusqu'au général Bonaparte avec son chapeau légendaire et sa redingote grise, escorté par des invalides invraisemblables.

Des bals officiels qui sont donnés soit à l'Élysée, soit à l'Hôtel de Ville, nous ne dirons rien : le pittoresque n'y peut guère trouver place. Les mécontents se plaignent que la foule y soit parfois trop compacte et, çà et là, l'étiquette un peu négligée. Serait-ce à dire qu' « une démocratie n'a ni le droit ni la faculté d'exiger de tous ses invités un brevet de distinction »? A d'autres d'examiner la question. Ce ne sont point là nos affaires.

UN BAL PENDANT LE CARNAVAL. — LA SALLE MUSARD
D'après une lithographie de Coindre.

00073219

UN BALLET À L'OPÉRA. — ARABESQUES
Dessin de P. Renouard, gravé par Florian.

CHAPITRE XI

LA DANSE AU THÉÂTRE

LES GRANDS BALLETS MODERNES. — LES CLASSES DE DANSES A L'ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE. — LES DANSES SERPENTINES.

À LA CLASSE DE DANSE DE L'OPÉRA
Croquis de Paul Renouard.

Nous avons vu naître le ballet, nous l'avons suivi depuis ses vagues origines jusqu'à Rome où, développé sous l'impulsion de Pylade et de Bathylle, il passionne tout un peuple.

Cependant nous ne pouvons avoir la prétention d'établir aucune comparaison entre les scènes mimées en vogue à cette époque et celles que nous désignons de nos jours sous le nom de « pantomimes ». En France, au moyen âge, le ballet s'est appelé *mascarade* ou *momerie*, et ne s'est modifié de façon bien évidente dans le sens de nos ballets actuels

AVANT LA DANSE
D'après le tableau de Mme de Tavernier.

que sous Catherine de Médicis. Sous Henri III, Henri IV et Louis XIII, cette tendance était déjà visible. A partir du XVII[e] siècle, continuant à emprunter ses sujets à la mythologie, le ballet passionne la cour, et, pour ajouter à la pompe du spectacle et à l'illusion théâtrale dans la représentation des sujets merveilleux, nous le voyons recourir aux machines.

Alors des prodiges scéniques s'accomplissent, des dieux descendent sur la terre, on entend la tempête, on voit les mouvements de la mer. La musique, de son côté, s'attache déjà à suivre l'action de plus près. Mais ce n'est point encore le véritable ballet-pantomime ou ballet d'action, tel que nous l'entendons aujourd'hui : la poésie et le chant y tiennent autant de place que la danse. D'autre part — nous l'avons vu — le ballet français ne peut vraiment développer son caractère de spirituelle et libre noblesse qu'après l'abandon des masques et des tonnelets.

C'est dans le second quart de ce siècle, à l'époque des Rossini et des Meyerbeer, des Auber, des Hérold et des Adolphe Adam, que le ballet prit définitivement la forme qu'il a gardée depuis. En même temps, l'art si important du machiniste s'essayait à des procédés nouveaux. C'est ainsi qu'en 1835, dans *l'Ile des Pirates*, de Nourrit, on vit, pour la première fois, un navire apparaître sur la scène tranformée en océan.

Nous ne pouvons rappeler ici tous les ballets qui ont été représentés depuis cette époque, ni nous étendre sur toutes les innovations scéniques. Nous nous bornerons à citer quelques-unes des œuvres qui furent le plus remarquées lors de leur apparition, et à signaler les brillantes étoiles dont l'éclat resplendit un instant sur la scène.

00073219

« C'est seulement chez nous, a dit Théodore de Banville, qu'existe la véritable école classique où la rigueur et la correction n'excluent pas l'originalité, où l'on se soucie du rythme et de la grâce, où l'on se souvient qu'un pas dansé est l'image même d'une ode.... »

Ce charme et cette correction classique, nous les trouvons chez toutes nos danseuses, silhouettes exquises, apparitions légères, surgissant au milieu d'un éblouissement triomphal pour s'évanouir trop vite, hélas!

En 1841, Carlotta Grisi, étoile nouvelle, se distinguait dans le charmant ballet de *Giselle ou les Willis*, dont Théophile Gautier écrivait le livret, Adolphe Adam la musique, et dont Coralli réglait la chorégraphie. En 1843, elle triomphait encore dans *la Péri*, de Burgmuller.

Je ne signalerai que pour mémoire le ballet de *la Jolie fille de Gand*, dans lequel, au mois de janvier 1845, parurent trente-six danseuses viennoises dont la plus âgée avait douze ans et la plus jeune cinq. « On fit bonne réception à ce pensionnat dansant, raconte Ch. de Boigne, petit bataillon de troupes légères admirablement disciplinées, manœuvrant avec un ensemble, une précision qui faisaient honte aux évolutions désordonnées du corps de ballet. Elles exécutèrent l'*Allemande*, la *Hongroise*, le *Pas des fleurs*, d'un pied aussi correct qu'intelligent.

« Ces enfants, vêtues de jupons courts, affublées de rubans, attifées, fardées, enluminées comme des danseuses plus que majeures, s'agitaient, se passionnaient tellement pour plaire au public, pour enlever les applaudissements, que l'on se sentait entraîné à leur pro-

DANS LA COULISSE. — LES DERNIERS PRÉPARATIFS
D'après un tableau de Carrier-Belleuse.

diguer ces bravos dont elles étaient si avides. Ce que l'on disait d'elles, ce que l'on faisait dire ne nuisait pas à leur succès. Mme Weiss, la directrice, la générale, était aussi leur mère. Elle ne les abandonnait ni jour ni nuit; au couvent même, la surveillance n'est pas plus active, la morale n'est pas plus sévère, les soins ne sont pas plus maternels. Seulement, au couvent, la danse tient moins de place dans l'éducation.

UNE ÉTOILE
D'après le pastel de Degas. (*Musée du Luxembourg.*)

« Un médecin allemand et juif était attaché à cette petite colonie juive, car danseuses, directrice et maître de ballet, tout ce monde-là était juif. Ces détails que l'on faisait circuler excitaient un intérêt général. Les petites juives furent à la mode deux semaines au moins et, grâce à elles, l'Académie royale de musique conquit de nouveaux habitués : les enfants de huit à dix ans.

« Les danseuses viennoises ne firent pas seulement sensation sur les planches de l'Opéra; elles devinrent le signal, le prétexte d'une mesure administrative, d'une réforme qui restreignit les libertés du théâtre. Le bruit de leur succès avait retenti jusqu'à la cour; *la Muette de Portici* allait être représentée aux Tuileries, et l'on comptait sur ce petit monde d'artistes pour compléter, rajeunir le divertissement.

« Mais, tout à coup, un scrupule vint à M. Duchâtel : ces petites danseuses n'avaient pas fait leur première communion! On objecta vainement — et l'argument était assez concluant — qu'elles étaient juives. L'austérité religieuse de M. Duchâtel maintint son veto, et les danses des petites Viennoises furent mises à l'index. On ne s'en tint pas là :

00073219

L'ÉCOLE DE DANSE

D'après le tableau de Palmaroli. (*Avec autorisation de MM. Boussod, Manzi, Joyant et Cie, édit.-propr.*)

M. Duchâtel lança les foudres de la censure contre tous les enfants admis dans les pièces de théâtre, oubliant que le 1er août 1841 il avait signé, comme ministre de l'Intérieur, le cahier des charges de l'Académie royale de musique, qui « exige douze enfants, « moitié filles et moitié garçons, pour les chœurs de la danse. »

Mais revenons à nos ballets.

Beaucoup de ceux qui liront ces pages ont connu Saint-Léon, savant chorégraphe, maître de ballet des plus appréciés. D'abord violoniste distingué, il ne se livra avec ardeur à l'étude de la danse que par amour pour la gracieuse Cerrito, qu'il épousa. La Cerrito passionnait le public par sa danse exquise; Saint-Léon le charmait par son talent de violoniste en même temps que par la noblesse et la distinction de ses pas. C'est pour lui-même et pour elle qu'il composa les ballets du *Violon du Diable* (1849), de *Stella ou les Contrebandiers* (1850) et de *Pâquerette* (1851).

Celui de tous les ballets des premières années de l'Empire qui obtint le plus grand succès fut *le Corsaire*, d'Adolphe Adam (1856) : on en admira non seulement la mu-

À L'OPÉRA. — ARABESQUES.
Croquis de Paul Renouard.

sique, mais certains effets saisissants de mise en scène. La chorégraphie en avait été réglée par Mazilier, qui régla encore celle des *Elfes*, du comte Gabrielli (1856), et de *Marco Spada*, d'Auber (1857).

Signalons de plus, pendant la même période, le ballet de *Sakountala*, de Théophile Gautier et d'Ernest Reyer (1858), qui fut dansé par la Ferraris, et celui du *Papillon*, d'Offenbach, qui fut créé par la pauvre Emma Livry. On sait quelle fut la fin terrible de cette infortunée danseuse : pendant une répétition du divertissement de *la Muette*, ses jupes prirent feu, elle fut enveloppée par les flammes et succomba après la plus longue et la plus cruelle agonie.

En 1860, Léontine Beaugrand, après avoir conquis tous ses grades dans les classes de l'Opéra, débutait dans le trio chorégraphique du troisième acte de *Guillaume Tell*, et c'est à dater de ce jour qu'on la distingua. « Avant qu'il soit longtemps, écrivait Gustave Bertrand, le public aimera cet étrange profil d'oiseau effarouché, et la critique devra compter avec ce talent qui prend son essor. » Or, à cette époque, elle n'était pas encore en pleine possession d'elle-même.

À L'OPÉRA. — SALUTS
Croquis de Paul Renouard.

C'est en 1867, lorsqu'elle dansa le ballet de *Don Carlos*, que sa réputation fut définitivement consacrée : « Elle ne danse plus, écrivait à ce propos Victor Roqueplan, elle vole. »

Vers la même époque, de nouvelles étoiles se lèvent au firmament théâtral : Mlle Fioretti et Mlle Fiocre, dont le succès fut éclatant. A la fin de l'année suivante, M. Ch. Nuitter, aujourd'hui bibliothécaire de l'Opéra, imagine le ravissant ballet de *la Source*, réglé par Saint-Léon et mis en musique par Léo Delibes et Minkous. Là, dans une ovation enthousiaste, apparaît Mlle Salvioni. « C'est la vraie danseuse italienne, forte et hardie comme une amazone, dit Paul de Saint-Victor, dardant ses pointes comme des flèches d'acier. Elle excelle dans les pas scabreux, dans ces attitudes véhémentes qui font penser au dessin violent de la peinture florentine. »

À L'OPÉRA. — ARABESQUE RENVERSÉE
Croquis de Paul Renouard.

00073219

C'est encore à M. Nuitter qu'est dû le livret du ballet de *Coppélia*, représenté pour la première fois le 25 mars 1870. On sait quel fut le succès de ce charmant ballet, dont Léo Delibes composa la musique, succès interrompu par l'invasion. Le 16 octobre 1871, on reprenait *Coppélia*; mais le principal rôle n'en était plus tenu par la créatrice, la petite Bozzacchi, enfant de seize ans, fleur chétive que la maladie aussitôt emporta. Mlle Beaugrand la remplaça, et ce fut pour elle l'occasion d'un triomphe. Elle avait tout

LA CLASSE DE MADEMOISELLE THÉODORE À L'OPÉRA
D'après le tableau de Laurent-Desrousseaux.

pour elle, le sentiment du rythme, la grâce poétique et rêveuse, des jarrets d'acier et des pointes de diamant. « C'est l'héritière de Carlotta Grisi, » s'écriait Théophile Gautier.

Le premier ballet nouveau qui fut donné après les sombres jours de 1870 est encore de M. Nuitter. C'est *Gretna-Green* (1873), dont la musique était de Guiraud, et que régla Mérante, successeur de Saint-Léon. Mais la salle de la rue Lepelletier devient subitement la proie des flammes, et ce sinistre en interrompt le succès.

Le 5 janvier 1875 est inauguré le nouvel Opéra de M. Garnier. C'est là qu'est représenté, le 14 juin 1876, ce beau ballet de *Sylvia*, que Léo Delibes écrivit pour Mlle Sangalli, et où il sut donner un libre essor à son talent.

En 1877, l'Opéra monte avec un luxe inouï *le Fandango*, réglé par Mérante. La

musique de Gaston Salvayre illustrait un libretto de Meilhac et Halévy. La reine de la fête fut encore Léontine Beaugrand, qu'entouraient, comme danseuses du premier quadrille, Mlle Sangalli, Mlle Fatou, Mlle Piron, Mlle Monchanin qui, à dix-sept ans, brillait déjà au premier rang. La troupe des bohémiennes (coryphées) était conduite par la blonde et sérieuse Mlle Subra, presqu'une enfant alors. Le premier danseur Vasquez se fit, lui aussi, beaucoup applaudir. En 1882, le ballet du *Fandango* fut repris, Mlle Subra remplaçait Mlle Beaugrand qui s'était retirée prématurément de la scène. Mlle Subra est toujours une des plus grandes étoiles, une des déesses de la danse française. Elle a la grâce et elle a la mesure, elle a la distinction et le charme, elle continue parmi nous les traditions d'élégance et d'esprit des meilleurs classiques. Elle rappelle Fanny Essler et Mlle Beaugrand elle-même, à laquelle elle succède. Aussi bien, personne n'a-t-il oublié le charme prestigieux de sa danse, principalement dans *Coppélia* et dans la fête du printemps de *Hamlet*.

Sous la direction de M. Vaucorbeil, MM. Philippe Gille et Arnold Mortier composent le ballet de *la Farandole*, musique de Th. Dubois, véritable triomphe pour Mérante. Chorégraphes, musiciens et décorateurs ont donné à l'œuvre une telle couleur, que c'est vraiment, dirait-on, sous le soleil de Provence que l'action se développe.

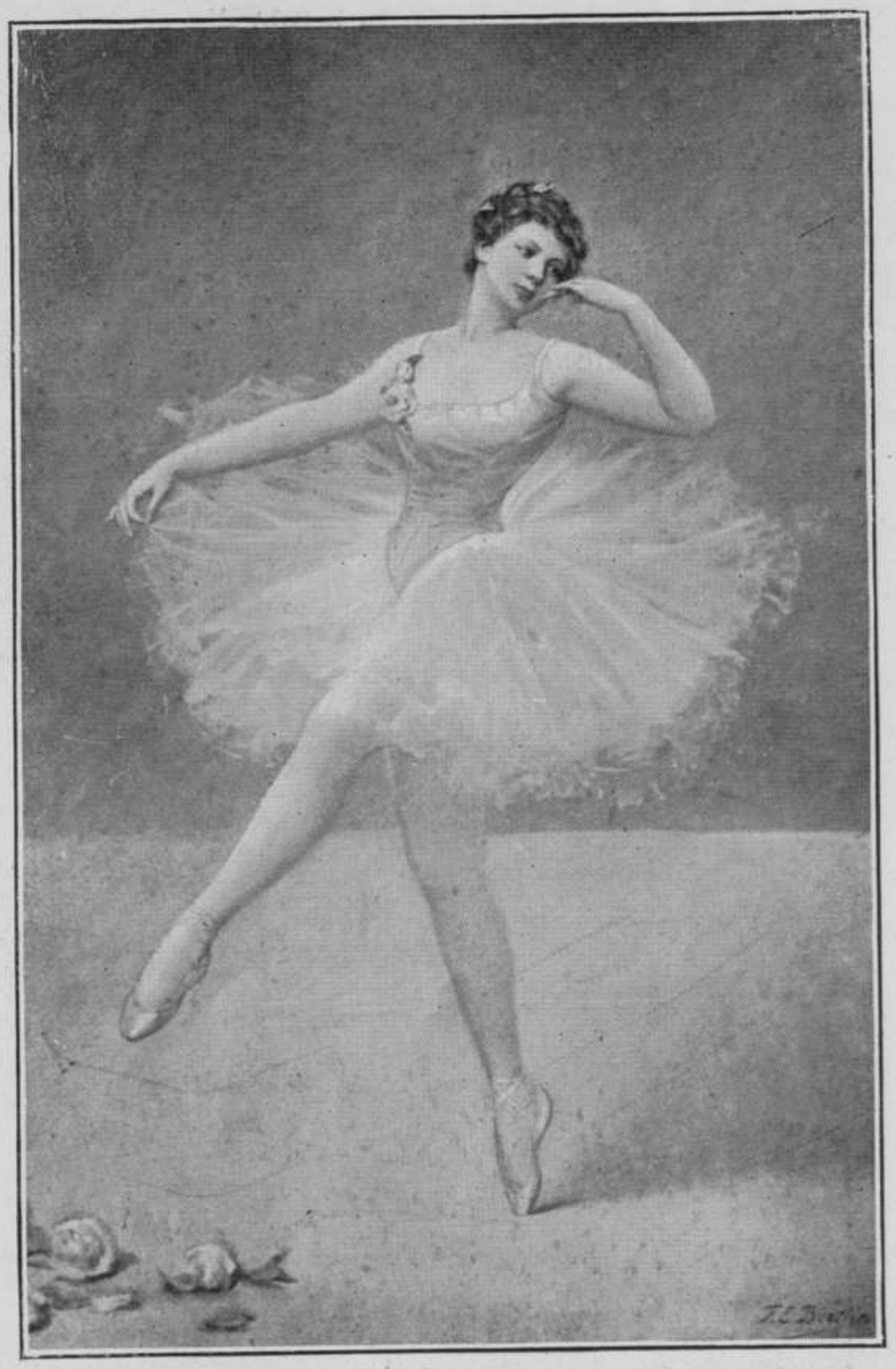
EXERCICE À LA BARRE
D'après le tableau de Carrier Belleuse

Depuis longtemps, le japonisme hantait les auteurs du ballet, et déjà les bals costumés aux Tuileries, sous Napoléon III, et ceux du duc de Morny avaient permis d'admirer des costumes japonais à la beauté bizarre, que l'Exposition de 1867 avait encore contribué à mettre en lumière. En 1879 seulement, Philippe Gille et Arnold Mortier réalisèrent le projet qu'ils avaient conçu depuis longtemps, en donnant à la scène le merveilleux ballet de *Yedda*, dont Métra écrivit la musique.

00073219

Mlle Sangalli en mima et en dansa dans la perfection le premier rôle, et Mlles Sanlaville, Fatou, Piron, Monchanin y obtinrent également le plus vif succès.

Dans le courant de la même année, à la reprise du ballet, la sémillante et fantaisiste Rosita Mauri, revenant d'Italie, se fit à son tour acclamer dans le rôle de Yedda. Des spectateurs tels que le prince de Galles, MM. de Metternich, de Massa, tout ce que Paris compte d'éminent dans l'aristocratie et dans l'art, donnèrent le signal d'enthousiastes bravos. Désormais notre Opéra devait la retenir, les Parisiens l'aimaient. Ils le prouvèrent maintes fois. En 1882, dans la reprise de *la Farandole*, elle ne pouvait ceindre sur sa coiffe d'Arlésienne les couronnes que l'on ramassait à ses pieds. On lui doit encore, depuis ces retentissants succès, les créations de *la Tempête*, de *la Korrigane* et de *la Maladetta*.



UN PREMIER SUJET.
D'après le tableau de Bertier. (*Phot. Braun, Clément et Cie.*)

Nous arrivons maintenant à des chefs-d'œuvre chorégraphiques plus récents qui marqueront certainement dans l'histoire du ballet, mais tous ne sont pas de création française et n'appartiennent pas à l'Opéra.

Signalons en cette même année 1882 les représentations, malheureusement trop peu nombreuses (car le succès ne répondit ni au mérite de l'œuvre, ni aux espérances des connaisseurs) du ballet de *Namouna*, dont M. Nuitter avait composé le spirituel livret, et Lalo la musique charmante. La danse de Petipas y était pleine d'entrain; Rita Sangalli était délicieuse dans le rôle de Namouna, et Mlle Subra, étourdissante. Mérante tenait avec élégance le rôle d'Ottario; Pluque se distinguait en forban empanaché. Et quels costumes! Sangalli, vêtue en Moldo-Valaque, était toute blanche pailletée d'or,

avec voile étincelant et tablier brodé d'argent frangé de soie rose. Invernizzi portait la dalmatique grecque en velours vert rehaussé d'or.

Au reste, de nouvelles influences allaient encore, à cette époque, contribuer à augmenter la splendeur de nos ballets

En 1883, le ballet d'*Excelsior*, de l'Italien Manzotti, inaugure le théâtre de l'Eden. La mise en scène en est merveilleuse, et, en dépit d'une orchestration vulgaire et bruyante, il excite l'enthousiasme, grâce au talent de Mlle Laus, de la Scala de Milan.

LA ZUCCHI DANS LE BALLET DE « SIÉBA »
D'après le tableau de Clairin.

Manzotti, encouragé par ce triomphe, donne en 1884 un nouveau ballet. L'action, empruntée à une légende scandinave de l'an 640, nous transporte dans le royaume enchanteur de Thulé. Le succès de *Siéba* est aussi éclatant que celui d'*Excelsior*. La Zucchi y révèle une danse nouvelle, brillante et enfiévrée, qui fait courir tout Paris.

Que dire maintenant, pour revenir à notre école française, de *la Korrigane*, de François Coppée et de Widor; des *Deux Pigeons*, de Messager, de *la Maladetta*, de *l'Étoile*? Nous ne pourrions ici que répéter les éloges dont on a comblé de toutes parts les auteurs de ces œuvres aimables et leurs brillants interprètes.

Rappelons qu'à l'occasion de *la Korrigane* on put constater une fois de plus combien il est difficile d'innover au théâtre. Lorsqu'à la première répétition on mit sur la tête des demoiselles du corps de ballet les coiffes, si gracieuses pourtant, des paysannes bretonnes, ce fut un grand émoi, quelques-unes fondirent en pleurs, d'autres s'écriaient avec indignation : « Nous aurons l'air de bonnes! » Elles se résignèrent enfin, mais après combien

00073219

CLASSE DES CORYPHÉES À L'OPÉRA
D'après le dessin de Paul Renouard. (*Musée du Luxembourg.*)

d'exhortations! Le succès de la « première » répondit victorieusement à leurs craintes.

Comment arrive-t-on à mettre en scène un ballet? Et comment se règle, dans une telle œuvre, la collaboration du librettiste, du chorégraphe et du musicien?

Voici à ce sujet quelques renseignements que je dois à l'obligeance de M. Nuitter, le savant bibliothécaire de l'Opéra.

« Le librettiste, me dit-il, écrit le livret de son ballet. Ce livret décrit l'action, mais ne contient aucune indication sur la partie purement chorégraphique. Le chorégraphe étudie le livret. Il se rend compte des scènes mimées, qui doivent être assez simples pour pouvoir être expliquées par le langage restreint de la pantomime. Il compose de son côté les pas qui seront dansés.

« Autrefois ce travail était fait avant que le musicien eût écrit une seule note. C'est le chorégraphe qui lui indiquait en détail ce dont il avait besoin. Il demandait vingt mesures d'un mouvement vif, puis seize d'un mouvement lent; ici un temps de valse, là un autre. C'est ainsi que Delibes a écrit *Coppélia*, que Lalo a écrit *Namouna*, dans une collaboration constante avec le maître de ballet, dont les intentions étaient fidèlement suivies.

« Mais l'usage s'est modifié, les compositeurs écrivent maintenant à leur gré leur musique aussi bien pour la partie dansée que pour les scènes de pantomime, et c'est au maître de ballet à tirer le meilleur parti possible des motifs qui lui sont fournis. Sa tâche est donc maintenant plus difficile qu'autrefois, où l'ancien système lui laissait plus d'initiative.

« Une fois ce double travail achevé, le maître de ballet convoque le personnel qui doit exécuter l'œuvre. Les choses ne se passent pas ici en effet comme lorsqu'il s'agit d'une œuvre théâtrale parlée ou chantée. Veut-on mettre à la scène un opéra ou un drame, chaque interprète reçoit son rôle écrit, et l'emporte chez lui afin de l'étudier. Pour un ballet, tout le travail des études se fait uniquement sur le théâtre.

« Il y a quelques années, la musique était exécutée aux répétitions par deux violons, aujourd'hui un pianiste est chargé de ce soin.

Mlle ROSITA MAURI, PREMIÈRE DANSEUSE DE L'ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE
Phot. Reutlinger.

« Le maître du ballet fait chaque geste, danse chaque pas, qu'il désigne par son nom : *saut de chat — pirouette — cabriole — pas de bourrée*, et la danseuse ou le danseur le reproduit. C'est ainsi que, mesure par mesure, pas par pas, scène par scène, en s'arrêtant, en recommençant sans cesse, on va jusqu'au bout du ballet. Tout cela s'apprend au reste beaucoup plus vite que l'on ne pourrait le penser, et se grave promptement et profondément dans la mémoire. Au bout de plusieurs années, une danseuse, en entendant la musique, se souvient, jusqu'aux moindres détails, des pas qu'elle a dansés ou vu danser. »

Mlle SUBRA, PREMIÈRE DANSEUSE DE L'ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE
Phot. Bary.

François Coppée nous a raconté dans *le Figaro illustré* comment il devint librettiste et écrivit *la Korrigane* : « Voulez-vous faire un livret de ballet ? » me dit Régnier. En vain je me défendis, alléguant ma complète incompétence. Les instances du bon Régnier,

00073219

puis celles de Vaucorbeil, me décidèrent. Après tout, que me demandait-on ? D'imaginer un conte bleu, une féerie. J'y réfléchis pendant quelques jours, et j'inventai un sujet de ballet.

« J'en inventai même deux; et le directeur actuel de l'Opéra pourrait découvrir dans ses cartons le manuscrit des *Fleurs mortelles*, où il y avait une idée que j'oserai qualifier de poétique et de jolie, attendu qu'elle n'est pas de moi et qu'elle m'avait été

EXERCICES À LA BARRE
D'après le dessin de Paul Renouard. (*Musée du Luxembourg.*)

inspirée par une nouvelle de l'Américain Nathaniel Hawthorne. Mais Vaucorbeil préféra la fable de *la Korrigane*.

« J'avais bretonnisé quelque peu. J'aime beaucoup Brizeux, je possède assez bien mon Luzel et mon Lavillemarqué. Depuis longtemps, paraît-il, on n'avait vu au théâtre ni coiffes blanches, ni *bragou-brass*. L'histoire d'Yvonnette, changée en Korrigane pour n'avoir pas rendu, à l'heure dite, ses beaux atours à la reine des Nains, avait le mérite d'être très simple, presque enfantine. On me félicita d'avoir, du premier coup, égalé le génie de « La Mère l'Oie », et *la Korrigane* fut mise à l'étude.

« Mais alors — ô surprise! — j'appris que mon rôle était terminé, ma besogne accomplie. Mon Dieu, oui. Le reste regardait mes collaborateurs, le chorégraphe Mérante et le compositeur Widor.

« On m'autorisait sans doute, on m'invitait même à assister aux répétitions; mais c'était pure politesse, car je ne servais à rien. Cette esquisse à peine crayonnée, ce conte de nourrice improvisé sur trois feuillets, voilà tout ce qu'on attendait de moi. »

Disons encore un mot sur le librettiste. « Lorsqu'il se nomme Théophile Gautier, malgré la forme aride qui lui est imposée, dit Charles de Boigne dans ses *Petits mémoires de l'Opéra*, il trouve moyen d'y semer de l'esprit, de la fantaisie, des idées, du style. — Lisez *Giselle*.

« Quand il ne s'appelle pas Gautier, voici un spécimen de ce qu'écrit le librettiste :

« Le théâtre représente la ville d'Andrinople. Une marche se fait entendre, et l'on voit sortir d'une riche litière le pacha de l'île de Cos, dont sans doute Andrinople est la capitale ou tout au moins la voisine.

COLIN-MAILLARD
D'après le tableau de P. Carrier-Belleuse.

« Seyd-Pacha veut renouveler son harem, il regarde les esclaves. Les marchands, pour le séduire, font danser devant lui les femmes de tous les pays. »

« Peste! quel corps de ballet! s'écrie de Boigne. » Mais le pacha reste insensible....

« .... Le corsaire jure à Médora de l'enlever au vieux maître qu'on veut lui donner; il jette de l'or aux jeunes almées. »

« Des almées à Andrinople! reprend Charles de Boigne, pourquoi pas des bayadères? Toutes les danseuses ne sont pas indistinctement des almées. Il n'y a d'almées qu'en Égypte, comme il n'y a de bayadères que dans l'Inde. — Mais le ballet n'y regarde pas de si près. »

Et l'auteur que je cite continue à critiquer avec infiniment

00073219

Rosita Mauri dans le ballet de la Korrigane

Pas de la Sabotière - D'après le tableau de Bertier

00073219

« On m'autorisait sans doute, on m'invitait même à assister aux répétitions; mais c'était pure politesse, car je ne servais à rien. Cette esquisse à peine crayonnée, ce conte de nourrice improvisé sur trois feuillets, voilà tout ce qu'on attendait de moi. »

Disons encore un mot sur le librettiste. « Lorsqu'il se nomme Théophile Gautier, malgré la forme aride qui lui est imposée, dit Charles de Boigne dans ses *Petits mémoires de l'Opéra*, il trouve moyen d'y semer de l'esprit, de la fantaisie, des idées, du style. — Lisez *Giselle*.

« Quand il ne s'appelle pas Gautier, voici un spécimen de ce qu'écrit le librettiste :

« Le théâtre représente la ville d'Andrinople. Une marche se fait entendre, et l'on voit sortir d'une riche litière le pacha de l'île de Cos, dont sans doute Andrinople est la capitale ou tout au moins la voisine.

COLIN-MAILLARD
D'après le tableau de P. Carrier-Belleuse.

« Seyd-Pacha veut renouveler son harem, il regarde les esclaves. Les marchands, pour le séduire, font danser devant lui les femmes de tous les pays. »

« Peste! quel corps de ballet! s'écrie de Boigne. » Mais le pacha reste insensible....

« .... Le corsaire jure à Médora de l'enlever au vieux maître qu'on veut lui donner; il jette de l'or aux jeunes almées. »

« Des almées à Andrinople! reprend Charles de Boigne, pourquoi pas des bayadères? Toutes les danseuses ne sont pas indistinctement des almées. Il n'y a d'almées qu'en Égypte, comme il n'y a de bayadères que dans l'Inde. — Mais le ballet n'y regarde pas de si près. »

Et l'auteur que je cite continue à critiquer avec infiniment

00073219

Hachette & Cie — La Danse

Rosita Mauri dans le ballet de la Korrigane

Pas de la Sabotière – D'après le tableau de Bertier

Imp. Wittmann, Paris

00073219

00073219

d'esprit le librettiste qui fait intervenir dans le scénario la *reine des lieux souterrains* et le *roi des mers et de leurs parages*, et fait tenir un lit de justice par le pacha entouré de ses grands dignitaires.

« Et moi qui croyais, dit-il, que les rois de France seuls tenaient autrefois des lits de justice dans leurs Parlements! Cet estimable Seyd-Pacha est venu fort à propos me faire rougir de mon ignorance. Désormais je saurai que les pachas de l'île de Cos tiennent des lits de justice, ni plus ni moins que des rois de France, et qu'ils les tiennent dans des *kiosques élégants*. »

« Tous les ballets, finit-il, en parlant de ceux qui étaient composés vers 1840, sont pleins de naïvetés pareilles, écrits dans ce style incomparable : *ab uno disce omnes*, et cela fait 10 000 francs de recette tous les soirs! »

M. Hansen, maître de ballet à l'Opéra, a eu la gracieuseté de me faire assister à une répétition du divertissement des *Maîtres Chanteurs*, et j'ai été en effet surpris de la facilité avec laquelle les danseuses réussissent et retiennent les moindres variations qui leur sont indiquées dans leurs pas ou leurs attitudes, et comprennent le désir du maître qui sait si habilement les diriger.

LE BONNET D'ÂNE
D'après le tableau de P. Carrier-Belleuse. (*Phot. Braun, Clément et Cie*).

Nous avons tous vu dans un ballet, sous l'éclat des lustres, devant une salle charmée, ces vols de gracieuses et sveltes jeunes femmes, enveloppées de gazes pailletées d'or, plus légères que des ailes. Dans notre enchantement, sous l'impression des splendeurs qui se déroulent devant nous, elles nous semblent vivre dans un songe et traverser d'incessantes apothéoses.

Qu'il y a loin du rêve à la réalité! Je n'en ai jamais eu le sentiment plus vif que le jour où les portes des classes et les coulisses de l'Opéra m'ont été ouvertes par MM. Bertrand et Gailhard!

00073219

LA PAVANE À L'OPÉRA. — Mlle DE MÉRODE
Photographie Mairet.

Il était neuf heures du matin; j'attendais, en me promenant de long en large, l'aimable guide auquel M. Hansen, maître de ballet, m'avait confié.

Des fillettes arrivaient avec leur petit panier au bras, par groupes ou accompagnées et traversaient la cour de l'administration. C'étaient les plus jeunes élèves, futures étoiles peut-être, qui doivent être « en danse » tous les jours à neuf heures l'été, et à dix heures l'hiver. Quelques instants après, je les retrouvais en costume, c'est-à-dire en maillot, avec de petits pantalons de calicot et la jupe courte de gaze, dans la classe de Mlle Berthe Bernay, qui fut naguère un premier sujet très applaudi.

Les petites étoiles étaient là comme un essaim bourdonnant, riant et causant, sautillant pour essayer leurs jambes fluettes, lorsque, sur un battement de mains de leur professeur, elles vont s'aligner aux barres fixes qui courent au long des murs : les voilà, comme on dit en langage de danseurs, « à la première » et au « premier temps des bras », c'est-à-dire qu'elles se tiennent les genoux en dehors, les deux talons l'un contre l'autre, de façon à mettre les deux pieds sur une même ligne droite, les coudes au-dessus des hanches, l'avant-bras vers la ceinture, les deux mains rapprochées, sans se rejoindre, sur le devant. Puis, aux accords d'un violon, la leçon commence. Et, tandis que les fillettes se livraient en mesure aux exercices des cinq premières positions, aux dégagés à terre, aux ronds de jambe, aux pliés, aux pointes et aux battements, je considérais Mlle Berthe Bernay, leur professeur, je songeais à ce qu'elle avait écrit sur ses premières études à elle-même : toutes ces enfants que j'avais sous les yeux devaient fatalement passer par cette dure initiation.

Écoutons-la :

« J'étais âgée de sept ans, et ma mère me réveillait pour aller au travail à sept heures

LA PAVANE À L'OPÉRA. — Mlle CARRÉ
Photographie Mairet.

et demie du matin, hiver comme été, et, comme à cette époque les leçons se prenaient rue Richer (au dépôt des décors), il me fallait partir du logis (à Belleville, près des Buttes-Chaumont) de façon à être en danse, avec mon costume, à *neuf heures précises!* Il va sans dire que le trajet en omnibus n'était pas à la portée de mes petits moyens. Je devais le faire à pied! Et quel trajet! Le lecteur en peut facilement juger.

« La leçon du matin durait de neuf heures à dix heures et demie. Après ce travail, je changeais de costume et je retournais alors trouver mon petit déjeuner à midi. Pourtant il n'était pas sûr toujours que j'en fusse quitte pour ma leçon. Je n'avais pas chaque fois le bonheur de gagner si tôt mes hauteurs. Il y avait les jours, encore fréquents, où il me fallait assister aux répétitions, à l'Opéra même, car les jeunes élèves comme moi étaient employées à la figuration. En ce cas, je déjeunais rue Richer, avec ma mère, de la modeste pitance que nous emportions dans notre panier (ce panier, je ne l'ai jamais oublié!) et nous allions assister, rue Drouot, à la répétition qui se prolongeait jusqu'à deux heures.

UNE RÉPÉTITION DE LA PAVANE À L'OPÉRA
Mlle DE MÉRODE ET M. HANSEN
Photographie Mairet.

« Alors seulement j'étais libre... de refaire un voyage à Belleville. Puis, quand, le soir, je devais figurer au théâtre, nous descendions de nouveau afin d'être à l'appel à huit heures. Enfin, lorsque l'ouvrage dans lequel je figurais finissait à minuit, je me remettais en route à cette heure.

« Alors ma pauvre mère me traînait littéralement à son bras, et nous arrivions harassées à une heure du matin au logis où mon père nous attendait. Nous dormions à la hâte et nous repartions pour la classe, le lendemain matin. Mais je gagnais un franc de feux pour la répétition, et de même pour la figuration du soir!

« J'ai fait ce métier à ce prix, dans ces conditions, depuis

M. VASQUEZ, PREMIER DANSEUR
À L'ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE
Photographie Mairet

00073219

sept ans jusqu'à treize ou quatorze ans environ. Toujours pas d'appointements fixes! »

Il est vrai que Mlle Bernay recevait, tous les ans, à titre d'indemnité, comme les autres, deux paires de chaussons en toile grise, un mètre de coutil blanc pour son corsage et cinq mètres de mousseline pour ses jupons de danse!

Veut-on savoir maintenant quels furent les appointements d'une danseuse qui occupa les premières places pendant plus de dix ans de sa carrière de sujet? En 1869, elle était engagée par M. Perrin dans le deuxième quadrille, à 600 francs par an, lesquels furent portés à 700 à la suite de l'examen. Sous la direction de M. Halanzier, ses appoin-

RECONSTITUTION DE DANSES ANCIENNES À L'OPÉRA. — LA PAVANE
Photographie Mairet.

tements s'élèvent à 900 francs. Trois ans après, faisant partie du premier quadrille, elle touche 1100 francs, puis, comme première coryphée, 1200. Huit années plus tard, elle est *petit sujet*, et ses appointements atteignent successivement 1500, 1800, 4000 et 6000. Sous la direction Vaucorbeil, comme *premier sujet*, elle arrive à 6800 francs.

Cependant la leçon se poursuivait et, après une série de mouvements variés sur les cinq premières positions, la classe passait aux « adages » ou « développés, » c'est-à-dire à des poses variées et à des attitudes qui comprennent les arabesques « ouvertes » ou « croisées », les pirouettes, etc., etc. Il y a là tout un langage chorégraphique qu'on ne saurait comprendre qu'à la suite d'une longue initiation.

Cinq années d'études préparatoires sont indispensables à une élève bien douée pour devenir une bonne danseuse. Chaque jour, durant une heure et demie, toutes

00073219

EXERCICES DE DANSE À L'OPÉRA
D'après une page d'album de Paul Renouard.

00073219

00073219

suivent les leçons. Beaucoup même arrivent avant l'heure pour s'y préparer en se « tournant » sur les barres, c'est-à-dire en y plaçant l'un après l'autre leurs talons, exerçant ainsi leurs jambes à toutes les positions. Mlle Bernay récompense celles qui se distinguent dans leurs études par de petites croix d'honneur, de même qu'elle punit les paresseuses — et le cas est fort rare, dit-elle — en leur mettant le bonnet d'âne.

Nous avons vu qu'au XVIII^e^ siècle les chorégraphes avaient imaginé d'écrire la danse par des caractères et des signes de convention. Cette méthode compliquée a été abandonnée. Aujourd'hui l'enseignement des pas se fait d'une tout autre manière. Le profes-

RECONSTITUTION DE DANSES ANCIENNES À L'OPÉRA. — UN MENUET
D'après une photographie de Mairet.

seur les indique avec ses mains en nommant les temps, et les élèves l'imitent, elles « miment » la leçon. Après quoi elles exécutent avec leurs jambes les mouvements que les mains ont indiqués. Ce langage rappelle un peu celui des sourds-muets.

Au cours des leçons, le professeur — je l'ai remarqué — s'attache à développer chez ses élèves le goût de l'art si gracieux auquel elles s'exercent.

Et d'ailleurs que ne peuvent-elles espérer? Sous Louis XV, Mlle Roland fut épousée par le marquis de Saint-Geniès et Mlle Quinault par le duc de Nevers; Mlles Groguet, Dufresne, Leduc et Grandpré s'allièrent à des marquis. Lord Crawford d'Anchimanes épousa Mlle Sullivan; Mlle Chonchon devint la présidente de Menières. Clotilde Mafleuroy fut Mme Boïeldieu, et nous avons vu, dans notre siècle, le mariage de la Taglioni avec le comte Gilbert des Voisins; nous avons vu Fanny Essler devenir la

femme d'un riche banquier, et sa sœur Thérèse épouser le frère d'un roi.

LE MENUET AU THÉÂTRE
Passes sous les bras.
D'après une photographie de Santony à Paris.

Après avoir assisté aux études préparatoires, je parcourus les classes supérieures des quadrilles et des coryphées où les élèves apprennent à « enchaîner » les « temps », et se livrent aux danses de « circulation » et de « parcours » qui les rendent aptes à exécuter les « variations » sur la scène; je pus voir aussi la classe des garçons que dirige M. Stilb.

J'arrive maintenant à la classe supérieure de perfectionnement dont M. Vasquez m'a fait les honneurs avec une grâce parfaite. Assis à ses côtés, j'ai assisté à plusieurs leçons données aux premiers sujets et même à des étoiles. Là étaient réunies Mlles Zambelli, si gracieusement légère, Hirsch, Piodi, Ottolini, Lobstein, Chabot, Torri et tant d'autres dont nous admirons tous les jours à la scène la grâce et le brio.

M. Vasquez est un professeur rare, il voit vraiment en artiste. Pour lui, chaque mouvement d'une danseuse formera tableau, et, à chacun de ses pas, la ballerine doit servir, pour ainsi dire, à son insu, de modèle au peintre et au sculpteur. « Il faudrait, me disait-il, pouvoir arrêter une danseuse dans un « enlevé » par exemple, dans une de ces poses aériennes si rapides, si fugitives, et, si elle suit les véritables principes de son art, on s'apercevrait que son corps, ses bras et ses jambes forment un ensemble parfait de grâce et d'harmonie.

« On ne connaît pas les difficultés de la danse, ajoutait-il, et par suite bien peu de personnes sont en état de la juger. Le public ordinaire se laisse souvent éblouir par des tours de force et considère avec indifférence une véritable danseuse qui se dessine avec grâce et gouverne harmonieusement ses attitudes.

« La première condition pour une danseuse sera de danser également de ses deux jambes.... — Vous souriez! — Eh bien, il est très difficile d'obtenir qu'une jambe ne le cède point à l'autre dans l'exécution, c'est

LE MENUET AU THÉÂTRE
Passes sous les bras.

00073219

un point que le professeur doit constamment surveiller et sur lequel il appelle à tout instant l'attention de son élève.

« En second lieu, la danseuse ne doit jamais perdre de vue l'harmonie qui doit présider à ses moindres mouvements. De même qu'une belle statue doit pouvoir être considérée sous toutes ses faces et former, de quelque côté qu'on la regarde, un bel ensemble, de même chacune des attitudes de la danseuse devra être gracieuse et élégante.

LE MENUET AU THÉÂTRE
Le salut.

La difficulté en est grande, vous l'avouerez volontiers. Je conseille souvent à mes élèves d'étudier les tableaux et les statues des maîtres, elles y puisent les meilleures leçons. Et les bras! les tenir tantôt dans l'accord le plus harmonieux avec les mouvements du corps, tantôt les opposer avec grâce à ces mouvements, en varier les positions en obéissant toujours aux lois de la beauté, n'est point chose aisée, croyez-le bien. Et cette difficulté vient s'augmenter encore de la nature physique de chacune d'elles. Ainsi on arrivera à dissimuler des bras un peu trop longs en les arrondissant un peu, les sujets à taille courte tiendront leurs bras plus élevés que ceux qui ont la taille longue. On évitera toujours les mouvements anguleux. »

LE MENUET AU THÉÂTRE
Le baisement de main.

« Le célèbre Noverre avait donné à ce sujet de précieux conseils. « L'opposition ou le contraste des bras avec les pieds, écrivait-il, est le mouvement le plus naturel, et cependant le moins observé. Un danseur qui porte bien ses bras et qui les met d'une manière gracieuse, suivant les vraies règles de l'art, prouve qu'il a étudié à une bonne école et que son exécution est invariablement correcte. »

« Peu d'artistes, continue M. Vasquez, se sont distingués par un beau style de bras. Ce défaut provient généralement soit de la médiocrité des principes qu'ils reçoivent dans une mauvaise direction,

soit même de leur propre négligence, s'imaginant, ainsi que j'en ai vu plusieurs, que s'ils possèdent une exécution brillante des jambes, ils n'ont pas besoin d'y ajouter une belle position des bras et s'exemptent ainsi du travail qui demande une étude importante. Mais il serait trop long de vous signaler toutes les règles qui doivent présider aux mouvements des danseuses, je me borne à vous en indiquer quelques-unes. L'essentiel au surplus, lorsqu'elles seront parvenues à force de volonté obstinée, à gouverner leur corps avec grâce, au point de faire oublier l'étude, sera d'acquérir la souplesse, la légèreté, les nuances et par suite la variété. « La variété, disait Dauberval, est un des « charmes de la nature, et vous « ne pouvez plaire longtemps aux « spectateurs qu'en variant vos « compositions. » Il faudra que la danseuse s'attache à avoir le plus possible de *ballon*. Avoir du ballon veut dire s'enlever de terre sans effort apparent. Elle deviendra presque immatérielle et fera songer à l'« âme » qui danse. »

LA DANSE
D'après une affiche en couleurs de Chéret.
(*Chaix et Cie, éditeurs*.)

Les règles qui s'appliquent aux danseuses sérieuses se modifient pour les danseuses demi-caractère et les danseuses comiques.

M. Vasquez ne s'attache pas moins à l'expression : il veut de l'âme, de l'abandon, de la souplesse dans les attitudes. La danseuse doit, sous sa direction, monter avec légèreté sur les pointes; puis elle bondira dans un pas, effleurera le sol comme prête à s'envoler....

Et j'admirais avec quelle persévérance les étoiles même poursuivent leurs exercices, car Mlles Subra et Rosita Mauri viennent chaque jour à la barre, travaillant encore avec ardeur pour conserver leur souplesse et leur élasticité.

Toutes les élèves des diverses classes de danse, quadrilles, coryphées et sujets, appar-

00073219

tiennent exclusivement à M. Hansen, maître de ballet, lorsqu'il s'agit des répétitions ou des représentations. Le rôle des professeurs se borne à les préparer.

Il y a peu d'années encore, le ballet, qui s'intercale dans presque tous nos opéras, était pour l'abonné la première des joies; aujourd'hui on semble y attacher moins d'importance. Il semble qu'il y ait une tendance à en restreindre de plus en plus la place sur notre première scène lyrique.

Cependant l'école classique de la danse française conserve à l'Opéra ses traditions de brio, de grâce et de noblesse. Ailleurs, sur des scènes plus fantaisistes, elle disparaît pour faire place à des danses singulières, charmantes quelquefois, entre autres celles qui furent exécutées récemment aux Folies-Bergère par les sœurs Barrisson, les Martyn's, combien d'autres encore!... De ces manifestations chorégraphiques, nous n'en retiendrons qu'une, la danse serpentine, ondoyante, lumineuse, toute de grâce et d'étrangeté, qui fut, pour les Parisiens, une véritable révélation. Par un artifice nouveau, les étoffes chatoyantes et légères dont s'enveloppait la Loïe Fuller s'agitaient autour d'elle, se développant en immenses ailes, se déroulant comme de grands nuages d'or, d'azur ou de feu, sous des jets colorés de rayons électriques. Et, sous les flots de lumière ardente ou pâle, le corps de la danseuse subitement devenait incandescent, ou lentement se mourait, spectral et doux, en des colorations diaphanes et changeantes. Et l'on ne se lassait de suivre les transformations de ces nappes lumineuses et les successives apparitions de l'enchanteresse, à travers le chaos des étoffes fleuries, dans l'arc-en-ciel ou dans la flamme.

L'ARC-EN-CIEL, BALLET PANTOMIME
D'après une affiche de Chéret. (*Chaix et Cie, éditeurs.*)

La Loïe Fuller, après nous avoir longtemps quittés, est revenue aux Folies-Bergère

MISS MABEL LOVE DANS LA « SKIRTING DANCE »
DANSE DU JUPON
D'après une photographie de la London Stereoscopie Co.

pour remporter de nouveaux et brillants succès.

Dans la *danse du Feu* elle apparaît, s'agitant et se tordant dans un torrent de lave incandescente; sa longue tunique jaillit en jets de flamme, enroule ses spirales brûlantes, endoie et tourbillonne, éclate soudain et s'évanouit lentement en un rouge brasier.

« Modelée dans de la braise ardente, écrit Jean Lorrain dans un article du *Journal*, 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 les 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. »

Après le drame terrifiant du feu, voici la danseuse qui se dresse en une pâleur et en une pureté de lis. La fleur de rêve s'élève et s'élève encore, s'épanouit démesurément grandie, atteignant presque les frises. Et les spectateurs, devant ces visions ignées, saisissantes ou sereines, l'acclament et l'applaudissent avec enthousiasme.

« Dans une mer de ténèbres, écrit encore Jean Lorrain au sujet de cette *danse du Lis*, une forme grise, indécise, flotte ainsi qu'un fantôme, et puis, soudain sous un jet de lumière, une blancheur spectrale, une terrifiante apparition. »

Sur cette même scène des Folies-Bergère où s'est produite la Loïe Fuller, un grand nombre de ballets ont été donnés, qui n'ont manqué ni de charme, ni d'éclat, mais qui n'ont pas marqué de date dans l'histoire même du genre et qu'il n'y a pas lieu par conséquent de signaler ici d'une manière particulière.

Je ferai pourtant exception en faveur d'un auteur plein de talent, Michel Carré, qui, en dehors de la pantomime-ballet de *l'Enfant prodigue*, le modèle du genre, dont

00073219

le succès fut éclatant, a créé *Bouton d'or* et *Roknedin*. *Roknedin*, dont la musique avait été écrite par Albert Renaud, fut le dernier grand ballet joué à l'Eden-Théâtre. L'action dramatique mimée se développait dans une mise en scène remarquable. La danse s'y mêlait très intimement à l'action, faisant pour ainsi dire corps avec le drame lui-même. Pour la première fois, des rôles de ballet, c'est-à-dire de mimes, furent tenus par de véritables comédiens.

Bouton d'or, musique de Gabriel Pierné, est une fantaisie lyrique en quatre actes qui fut représentée en 1893 au Nouveau-Théâtre. L'action du ballet avait été conçue en vue de favoriser des effets de lumière. Le roi des ténèbres, amoureux de l'aurore, était vaincu par les rayons et ses ailes s'évanouissaient dans les clartés célestes après une lutte où Rossi fut admirable. Le jeu des couleurs du prisme se mariant avec un arc-en-ciel éblouissant, créé par la Loïe Fuller, y fut appliqué en grand. Les clartés étaient figurées par six danseuses aux longues jupes flottantes sur lesquelles couraient mille serpents de feu. Comme dans les créations de la Loïe Fuller, la danse se résumait plus dans les mouvements des bras que dans ceux des jambes. C'est aussi dans *Bouton d'or* qu'eut lieu une répétition au « Foyer de la danse » où se révéla l'acteur Barral dans le rôle de maître de ballet.

Quant aux bals publics, à nos vieux bals si amusants jadis, la plupart ont disparu; ceux qui restent sont dégénérés. Au sommet de la butte Montmartre, de la « grande butte », au Moulin de la Galette, s'est préparée l'éclosion d'une nouvelle école, l'école de la danse excentrique et du quadrille naturaliste. Elle a depuis rempli de ses succès vul-

LA LOÏE FULLER DANS LA « DANSE DU FEU »
D'après une affiche de Chéret. (*Chaix et Cie, éditeurs.*)

gaires le Jardin de Paris, le Moulin Rouge et autres lieux. J'avoue que je n'ai pas encore réussi, pour ma part, à en comprendre les séductions. — Sur l'autre rive de la Seine, le vieux « Bullier » demeure toujours; mais j'ai bien peur qu'il n'ait plus rien que le nom du joyeux bal des étudiants d'autrefois.

Et je rêve encore aux danses champêtres, aux fêtes naïves embaumées de l'odeur des foins, aux rondes de nos paysans, la plus simple mais la plus pure expression de la Danse.

LA LOÏE FULLER DANS LA « DANSE SERPENTINE »
Photographie de Reutlinger.

00073219

TABLES

Des Matières et des Gravures.

00073219

00073219

UN BAL MASQUÉ A L'OPÉRA SOUS LE PREMIER EMPIRE
D'après la gravure de Bosio. (*Bibliothèque nationale.*)

GRAVURES HORS TEXTE

La Danse à travers les âges. D'après le tableau peint par Aimé Morot pour l'*Hôtel de Ville, à Paris.* FRONTISPICE

Salomé. D'après le tableau de Gustave Moreau 12

La Danse. D'après le groupe de Carpeaux. (Façade du Grand Opéra, à Paris.) 28

Le bal du duc de Joyeuse. D'après le tableau de Clouet. (*Musée du Louvre.*) 60

La Sarabande. D'après le tableau de Roybet 92

Une noce de paysans. D'après le tableau de Téniers. (*Musée de Munich.*) 120

Les plaisirs de la danse. D'après le tableau d'A. Watteau. 132

Le Bal. D'après une gravure d'Augustin de Saint-Aubin 152

Mlle Camargo. D'après le tableau de Lancret. (*Nouveau Palais, à Berlin.*). 172

L'archiduchesse Marie-Antoinette dans le ballet dansé à Vienne, le 23 février 1765. D'après le tableau conservé au Musée de Versailles 180

Le Menuet de la Mariée. D'après une gravure en couleurs de Debucourt 192

La noce au village. D'après une gravure en couleurs de Taunay. 204

00073219

Une danse en Bretagne. D'après le tableau d'A. Leleux. (*Musée du Luxembourg.*) 220

La Signora Baccelli. D'après une peinture de Gainsborough, gravée par John Jones. 260

Avant la Corrida. D'après le tableau d'A. Zo. 284

La Carmencita. D'après le tableau de John Sargent. (*Musée du Luxembourg.*) 300

Le Retour du pèlerinage à la Madone de l'Arc. D'après le tableau de Léopold Robert. (*Musée du Louvre.*) 312

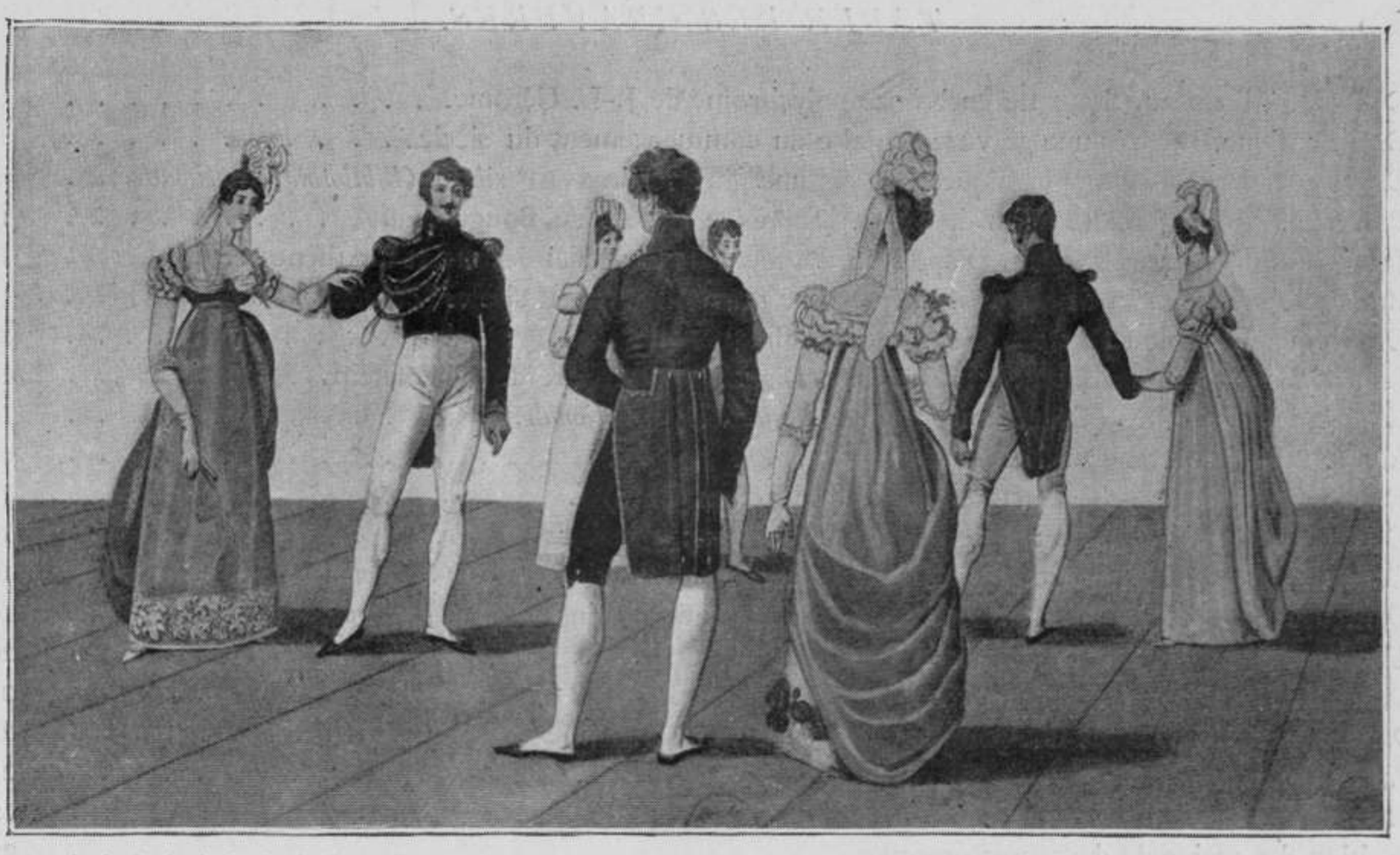
Le Cotillon. D'après le tableau de Stewart. 340

Rosita Mauri dans le ballet de *la Korrigane*. Pas de la Sabotière. D'après le tableau de Bertier . . . 360

DANSE AUX FLAMBEAUX

D'après une gravure anonyme du XVIII[e] siècle.

00073219



LA CHAINE ANGLAISE DANS LA CONTREDANSE (1840)
D'après une gravure du temps.

TABLE DES GRAVURES

AVANT-PROPOS

La danse antique. D'après le tableau d'Abel Boyé I
La Danse. D'après la statue de J.-L. Gérôme I
Une Bacchante. D'après la statue de Delaplanche II
Danse champêtre. D'après le tableau de Lancret. (*Musée de Berlin.*) III
Mlle Camargo. D'après une gravure du XVIII^e^ siècle. (*Bibliothèque nationale.*) V
Un pas de caractère. Extrait du Conservatoire de la Danse moderne. VI
Le galop infernal à Mabille. Extrait du Conservatoire de la Danse moderne VI
Un pas d'examen à l'Opéra. D'après un croquis de Paul Renouard. VII

CHAPITRE I

LES DANSES ANTIQUES

Danse des Nymphes. Fragment d'une frise antique. (*Musée du Louvre.*) 1
Danseuse grecque. Statuette en terre cuite de Tanagra. (*Collection Janzé.*) 1
Une baladine égyptienne il y a trois mille ans. D'après un ostracon du Musée de Turin 2
Danseuses égyptiennes. D'après un fragment de fresque conservé au British Museum. 3
Les danses sacrées en Égypte. — Procession du bœuf Apis. D'après le tableau de Bridgman. 4
Les plaisirs champêtres. — Danse de bergers en Grèce. D'après le tableau d'A.-A. Hirsch. 5
Danse bachique. Vase grec trouvé en Italie. (*Musée du Louvre.*) 6

00073219

Danseuse à l'anneau. Statuette en bronze polychrome de J.-L. Gérome. 7
Danse antique. D'après une gravure anglaise du commencement du siècle. 8
Danse guerrière. — Une pyrrhique. D'après une gravure du XVIII^e siècle. (*Bibliothèque nationale.*). . 9
Pastorale. — La première leçon de danse. D'après le tableau de Bouguereau. 11
Jeunes filles grecques dansant. D'après un fragment de bas-relief découvert à Athènes. 12
Ronde de Nymphes et de Satyres. D'après une gravure du XVIII^e siècle. (*Bibliothèque nationale.*) . . 13
David dansant devant l'Arche. D'après le Dominiquin. 14
La danse des Hébreux devant le Veau d'Or. D'après une gravure de Scheufelein. 15
Chœur de Bacchantes (Collection Armand). (*Bibliothèque nationale.*). 16
Idylle. D'après un tableau de Raphaël Collin. 17
Danseuse grecque. — Terre cuite d'Italie (Collection Janzé) 18
Danseuse grecque. D'après une terre cuite cyrénaïque. (*Musée du Louvre.*). 19
Danseuse grecque. Statuette trouvée dans les fouilles de Myrina. (*Musée du Louvre.*) 19
Danseuse grecque. Statuette trouvée dans les fouilles de Myrina. (*Musée du Louvre.*) 19
Une Bacchante. D'après un dessin de Walter Crane. 20
Danse de Nymphes. Gravure du XVIII^e siècle, d'après Eisen. 21
Danse accroupie. D'après une peinture de Pompéi. 22
Pas de deux. 22
Position des mains de danseuses grecques 22
Position des mains de danseuses grecques 22
Théorie de danseurs grecs 23
Pas de deux. D'après un vase du IV^e siècle. 23
Chœur de danse. D'après une amphore à rosette de basse époque. 23
Danse de Bacchantes. Reproduction d'une gravure ancienne, d'après N. Poussin. 24
Terpsichore. D'après un tableau de Schützenberger. (*Musée du Luxembourg.*). 25
La danse des quatre femmes. Reproduction d'une gravure de Zoan Andréa, d'après un dessin de Mantegna. 27
Danse de Bacchantes et de Satyres. Vase Borghèse. (*Musée du Louvre.*) 28
Un festin chez Lucullus. D'après le tableau de Boulanger. 29
Les plaisirs de la danse. D'après une gravure anglaise du commencement du siècle. 31
Études de danseurs. D'après un dessin de Batista Franco. (*Musée du Louvre.*) 32
Études de danseurs. D'après un dessin à la sanguine de Batista Franco. (*Musée du Louvre.*) 33
Idylle. D'après un tableau de Mme Demont-Breton. 34

CHAPITRE II

LA DANSE AU MOYEN AGE

La danse d'Apollon et des neuf Muses. D'après une fresque de Jules Romain 35
Danse antique. D'après une statuette moderne imitée des statuettes de Tanagra. 35
La danse de la Reine et de la Mort. Par Holbein, d'après une gravure ancienne. (*Bibliothèque nationale.*) 36
La Mort et le Chevalier. — Danse macabre. D'après une fresque de l'église Saint-Jean de Bâle . . 37
Le Porte-Lance, le Fou et la Mort. D'après une gravure de la « Danse macabre », publiée à Paris en 1490 38
Anges dansant. D'après Donatello. (Fragment d'une frise en marbre, Galerie des Offices à Florence.) 39
Bas-relief en marbre. Par Luca della Robbia, exécuté pour l'orgue de Santa Maria del Fiore (Musée des Offices, à Florence). 40
La ronde du Paradis. Par Beato Angelico. Fragment de la fresque du Jugement dernier. (Académie des Beaux-Arts, Florence.) 41
Danse des Fous. D'après un manuscrit de la Bibliothèque Bodléienne. 43
Danse des Vendanges. D'après un recueil de dessins du XIV^e siècle. (*Bibliothèque de l'Arsenal.*) . . . 44
La danse devant Hérodiade. D'après la gravure d'Israel van Meckenen, provenant de la collection de Marolles. (*Bibliothèque nationale.*) 45
Amours dansant. D'après Donatello. Bas-relief de la chaire extérieure de la cathédrale de Prato à Florence 48

00073219

Le bal des Ardents. D'après une miniature des chroniques manuscrites de Froissart. (*Bibliothèque de l'Arsenal.*). 49
Un bal au XIV^e^ siècle. D'après une miniature d'un manuscrit français du temps. (*Bibliothèque nationale.*) 51
Miniature d'un livre d'Heures datant de la fin du XV^e^ siècle. Danse des bergers. (*Bibliothèque de l'Arsenal.*) 52
Danse de paysans. D'après un manuscrit latin du XV^e^ siècle. (*Bibliothèque nationale.*) 53
Danse aux chansons sous le roi Charles VII. Extrait du roman de Girard de Nevers et de la belle Euriant, manuscrit français exécuté vers 1440. (*Bibliothèque nationale.*) 55
Le bal de Marie-Madeleine. D'après le tableau de Lucas de Leyde. (*Musée de Bruxelles.*) 57
Danseuse. Lettre ornée d'un manuscrit latin du XIV^e^ siècle. (*Bibliothèque nationale.*) 58

CHAPITRE III

LE DÉBUT DES GRANDS BALLETS

La Farandole. D'après le tableau de Jules Garnier. 59
Danseuse à l'écharpe. D'après une statue de Verlet. 59
Sur une place publique au moyen âge. — Danse de Tsiganes. D'après le tableau d'Adrien Moreau. . 61
La danse des Œufs. D'après le tableau de Aertzen. (*Musée d'Amsterdam.*) 63
La Romanesca. Gaillarde du XVI^e^ siècle 64
La Esmeralda dansant. D'après une gravure à la manière noire de Jazet. (*Bibliothèque nationale.*) . . 66
Danse de paysans au commencement du XVI^e^ siècle. — Un Branle. D'après une gravure du temps (*Bibliothèque nationale*). 67
Le ballet des Ridicules (1628). D'après un dessin de la Bibliothèque nationale. 68
Ballet des Ridicules. — Entrée des Esperducats. D'après un dessin de la Bibliothèque nationale. . . 68
Le ballet du château de Bicêtre (1628). — Entrée des paysans ivres 69
Ballet des Quatre Parties du Monde (1628). — Seconde entrée du Grand Can. 69
Le Menuet. D'après le tableau d'Édouard Toudouze. 71
Fête champêtre. D'après le tableau d'Adrien Moreau. 72
Un bal à la cour de l'archiduc Albert d'Autriche, gouverneur des Pays-Bas, au XVI^e^ siècle. D'après le tableau de Porbus. (*Musée de la Haye.*). 73
Divertissement champêtre au XVI^e^ siècle. D'après le tableau d'E. Toudouze. 75
Danseurs grotesques. D'après une gravure de Callot. (*Bibliothèque nationale.*) 76
Danseurs grotesques d'après une gravure de Callot. (*Bibliothèque nationale.*) 76
Danseurs grotesques d'après une gravure de Callot. (*Bibliothèque nationale.*) 76
Ballet donné à la cour du grand-duc de Toscane pendant les fêtes du Carnaval de l'année 1616. D'après une gravure de Callot. (*Bibliothèque nationale.*) 77
Les Divinités infernales. — Ballet donné à la cour du duc de Toscane. D'après une gravure de Callot. (*Bibliothèque nationale.*) 79
Danse du Fou. D'après le tableau de P. Codde. (*Musée de la Haye.*) 81
Danse aux flambeaux. D'après la gravure de Crispin de Pas. (*Bibliothèque nationale.*) 82
Les réjouissances du Carnaval au XVI^e^ siècle. — La promenade du Bœuf gras. D'après le tableau de Schievard. (*Musée de Bruxelles.*). 83
Gentilshommes et paysans. D'après une gravure de Théodore de Bry. (*Bibliothèque nationale.*) . . . 85
Un bal de société sous Louis XIII. D'après une gravure d'Abraham Bosse. (*Bibliothèque nationale.*) . 86
Bal champêtre au XVII^e^ siècle. D'après une gravure d'Abraham Bosse. (*Bibliothèque nationale.*) . . . 87
Un Menuet. D'après le tableau d'Adrien Moreau. 89
L'Andante. D'après le tableau de N. Escalier. 91
Une kermesse au moyen âge. D'après le tableau d'Adrien Moreau. 93
« Belle qui tiens ma vie », pavane. (Auteur inconnu, 1579) 94
Danseurs grotesques. Par Callot. (*Bibliothèque nationale.*). 96

00073219

CHAPITRE IV

LA DANSE AU GRAND SIÈCLE

Le roi Charles II et la princesse Élisabeth dansant dans un bal à La Haye. D'après le tableau de Janssens. (*Château de Windsor.*) 97
Costume de ballet. D'après une gravure du XVIII^e^ siècle. 97
Le triomphe de l'Amour. D'après une gravure ancienne. (*Bibliothèque nationale.*) 99
Un seigneur de la cour en costume. Dans le ballet de *la Nuit* (1653). 100
Louis XIV en costume de Roi Soleil. Dans le ballet de *la Nuit* (1653) 101
Un ballet à la cour du Grand Roi. D'après la gravure de Sébastien Le Clerc. (*Bibliothèque nationale.*) 103
Mlle Maupin dansant. D'après une gravure du temps. (*Bibliothèque nationale.*) 105
Costume de ballet et d'opéra. D'après un dessin du XVII^e^ siècle. (*Bibliothèque nationale.*) 106
Costume de ballet. D'après une gravure ancienne du XVII^e^ siècle. 106
Mlle Dufort. D'après une gravure du XVII^e^ siècle. (*Bibliothèque nationale.*) 107
Danseur en habit grotesque de paysan. D'après une gravure ancienne du XVII^e^ siècle. 107
Gavotte du ballet du Roy, par Lulli (1659) 108
M. Ballon, danseur à l'Opéra. D'après une gravure du temps. (*Bibliothèque nationale.*) 110
Mlle Subligny. D'après une gravure du temps. (*Bibliothèque nationale.*) 111
Actrice dansant. D'après une gravure de la fin du XVII^e^ siècle. (*Bibliothèque nationale.*) 112
Le ballet de la Jeunesse (1680). D'après une estampe de la collection Hennin. (*Bibliothèque nationale.*) 113
Le Carnaval, sarabande, de Lulli (1676) 114
Femme de qualité dansant. D'après une gravure de la fin du XVII^e^ siècle. (*Bibliothèque nationale.*) . . 116
Un bal à la française en 1682. D'après un almanach du temps. (*Bibliothèque nationale.*) 117
Danse de paysans flamands. Gravure du temps d'après le tableau de Jean Miel. (*Bibliothèque nationale.*) 119
La danse française. D'après un dessin du XVII^e^ siècle. (*Bibliothèque nationale.*) 120
Danse de paysans dans un cabaret flamand. — Un pas de bourrée. D'après un tableau de Téniers. (*Musée de Munich.*) 121
L'Allemande. D'après une gravure anglaise du XVIII^e^ siècle. 122
Kermesse flamande. D'après le tableau de Téniers. (*Musée de Munich.*) 123
Costumes de ballet du XVIII^e^ siècle. D'après une gravure de la collection Hennin. (*Bibliothèque nationale.*) 124

CHAPITRE V

LA DANSE SOUS LOUIS XV

Mme Cochois dansant. D'après le tableau d'Antoine Pesne (1745). (*Musée de Berlin.*) 125
Paysanne dansant. Par A. de Saint-Aubin. 125
Mlle Sallé, la Terpsichore française. D'après une gravure du temps. 126
Le feu de la Saint-Jean. D'après une gravure de Moreau le Jeune, publiée dans les *Chansons* de M. de Laborde. 127
Costumes de ballet (XVIII^e^ siècle). D'après une gravure de la collection Hennin. (*Bibliothèque nationale.*) 128
Costumes de ballet (XVIII^e^ siècle). D'après une gravure de la ccllection Hennin. (*Bibliothèque nationale.*) 128
Costumes de ballet (XVIII^e^ siècle). D'après une gravure de la collection Hennin. (*Bibliothèque nationale.*) 128
Bal du May donné à Versailles pendant le carnaval de l'année 1763. D'après la gravure d'A. de Saint-Aubin. (*Bibliothèque nationale.*) 129
La danse sous les portiques, D'après le tableau peint par A. Watteau. (*Nouveau Palais, à Berlin.*) . . 131
Barbara Campanini, dite la Barbarina. D'après le tableau d'Antoine Pesne. (*Château de Berlin.*) . . . 132
Le Carnaval à Venise. Par Tiepolo, d'après une gravure ancienne. (*Bibliothèque nationale.*) 133
Passepied en rondeau, de Destouches (1693) 134
Costumes de bal masqué. D'après une gravure ancienne. (*Bibliothèque nationale.*) 136
La Contredanse. Par A. Watteau, d'après la gravure conservée à l'École des Beaux-Arts. 137

00073219

Le magnifique ballet du roi Louis XV donné à Chantilly pour le plaisir de Sa Majesté. D'après une gravure du temps. 138
Ballet du prince de Salerne. D'après une gravure du temps. 139
Ballet de Pygmalion (1769). D'après une gravure du temps. (*Bibliothèque nationale.*) 139
La vieillesse d'un prince. D'après le tableau de Rossi. 140
Bal masqué donné par le Roy. D'après la gravure de A. de Saint-Aubin. (*Bibliothèque nationale.*) . . 141
Menuet de la cour. D'après une gravure du XVIII^e^ siècle. (*Bibliothèque nationale.*) 143
Les petits comédiens. Reproduction d'une gravure ancienne d'après Gravelot. (*Bibliothèque nationale.*) 144
Mlle Allard dans le ballet *Hébé*. D'après un dessin du temps. 145
Mlle Vestris en costume de bergère. D'après un dessin du temps. (*Bibliothèque nationale.*) 145
Le bal. D'après le tableau de Lancret. (*Musée de Berlin.*) 147
La leçon de danse. Par Pietro Longhi, d'après une gravure du temps. 149
Ballet dansé au ballet de l'Opéra. Dessin d'A. de Saint-Aubin, gravé par Basan. (*Bibliothèque nationale.*) 150
La première figure du Menuet. D'après un dessin de Gravelot. 151
Notation chorégraphique du menuet « Dauphin ». D'après les *Principes de Chorégraphie* de Magny . 152
Mlle Allard dans le ballet *Ulysse et Pélée*. D'après un dessin du temps. 154
Sur la place des Halles. D'après la gravure de Jeaurat. (*Musée Carnavalet.*). 155
L'amour au Théâtre-Français. Reproduction d'une gravure d'après Watteau. (*Bibliothèque nationale.*) 157
L'école de danse. D'après une gravure du XVIII^e^ siècle. (*Bibliothèque nationale*). 158
La leçon de danse. D'après le tableau de Cariot, gravé par Lebas (1745). (*Bibliothèque nationale.*) . . 159
Danse champêtre. Fragment d'un tableau de Watteau. (*Musée de Berlin.*) 160

CHAPITRE VI

DÉBUTS DE LA DANSE MODERNE

Le retour des vendanges. D'après le tableau de Delort. 161
Mlle Guimard. D'après une lithographie. 161
Mlle Guimard dans le ballet du *Navigateur*. D'après une lithographie de 1840. 162
La reine Marie-Antoinette dans un rôle de ballet. D'après un dessin anonyme (1770). 163
Mlle Guimard. D'après un dessin de 1770. (*Bibliothèque nationale.*) 163
Les Grâces modernes. D'après une caricature anglaise de l'époque de la Révolution, par Cruikshank. 164
Bal masqué donné par la Ville de Paris pour la naissance de Mgr le Dauphin. D'après la gravure de Moreau le Jeune. 165
Le célèbre menuet d'Exaudet. 168
Un pas de ballet dansé à l'Opéra par Dauberval, Mlles Guimard et Allard en 1779. D'après une gravure du temps. (*Bibliothèque nationale.*) 170
La danse au tambourin. D'après une gravure en couleurs de Taunay. 171
Danse symbolique des trois ordres : clergé, noblesse et tiers-état. D'après un dessin de Louvet. (*Bibliothèque nationale.*) 172
Vestris Junior dans le rôle de Colas. D'après une gravure du temps. 173
« Les trois Grâces ». D'après une gravure anglaise de l'époque de la Révolution. 173
Le Menuet d'York. D'après une caricature de Gillray. 174
La Valse en 1796. Extraite d'un recueil de caricatures intitulé le *Bon genre*. 175
La Valse en 1796. Caricature extraite du *Bon Genre*. 175
La danse populaire. D'après une caricature de Gillray 176
La Valse au mouchoir. D'après une caricature de Gillray. 176
Un pas de ballet. D'après une caricature de Gillray. 177
Une ronde dans le jardin des Tuileries (1808). D'après le dessin de Norblin. (*Musée Carnavalet.*). . 178
Costumes de bal vers 1800. D'après une gravure de l'époque 179
La Carmagnole. D'après une gravure de 1793. (*Bibliothèque nationale.*) 180
La folie du jour. — Les débuts de la Valse, par Carle Vernet. (*Bibliothèque nationale.*). 180
La Trénis. — L'une des figures de la contredanse en 1797. D'après une gravure extraite du *Bon genre*. 181

00073219

La Sauteuse, pas qui terminait la Valse à la fin du siècle dernier. D'après une gravure du temps. (*Bibliothèque nationale.*) 182
La Sauteuse. D'après une gravure extraite du *Bon genre* 182
Un bal à la cour de Napoléon Ier. D'après la gravure de B. Zix. (*Bibliothèque nationale.*). 183
Un bal de société sous le premier Empire. D'après une gravure en couleur de Bosio. (*Bibliothèque nationale.*). 184
Un divertissement improvisé sur une place publique. Par Carle Vernet, d'après une estampe en couleurs de l'époque du premier Empire. (*Bibliothèque nationale.*) 185
La manie de la danse. D'après une gravure de Debucourt. (*Bibliothèque nationale.*) 187
La veille de la bataille. D'après une lithographie de Raffet. (*Bibliothèque nationale.*) 188
Une leçon de danse sous le premier Empire. D'après le tableau d'Émile Adam. 189
Le danseur maladroit. D'après une caricature de Gillray. 190
La belle assemblée. D'après une caricature de Cruikshank. 191
La Contredanse dans un bal de province en Angleterre à la fin du XVIIIe siècle. D'après une caricature de R. Newton. 192
Un Cotillon à la fin du XVIIIe siècle. D'après une caricature anglaise de W. H. Kingsburg. 192
La belle assemblée. D'après une caricature de Cruikshank. 193
Mlle Taglioni dans le ballet *la Sylphide*. D'après une lithographie anonyme de l'époque de 1830. . . 195
La danse incroyable, première forme de la Valse. D'après une gravure de l'époque du Directoire. . 196

CHAPITRE VII

LES DANSES CHAMPÊTRES

« Nous n'irons plus au bois, les lauriers sont coupés.... » — Ronde enfantine. D'après la lithographie de Devéria. (*Bibliothèque nationale.*) 197
Danse villageoise. D'après l'aquarelle de M. Tenré. 197
Le bal de Saint-Cloud. D'après A. de Saint-Aubin. (*Bibliothèque nationale.*) 198
Danse des bergers. D'après le tableau de Lancret, (*Musée de Berlin.*) 199
A la guinguette. D'après le dessin de A. de Saint-Aubin, gravé par Basan. (*Bibliothèque nationale.*) . 200
Danse paysanne. D'après une gravure du tableau de Watteau. (*École des Beaux-Arts.*) 201
Un bal au château. — La Contredanse. D'après un tableau de Lancret. (*Nouveau Palais de Postdam.*) 203
Bal champêtre. D'après une gravure de Ch. Eisen. (*Bibliothèque nationale.*) 204
Fête vénitienne. D'après le tableau de Watteau. 205
La Pastourelle. — « Doucement, la petite, je n'ai plus quinze ans ! ». D'après une lithographie de Raffet. 206
Au pays breton. — La danse improvisée. D'après le tableau de Deyrolle 207
Une fête au village. — La valse du voltigeur. D'après la lithographie de H. Bellangé. 208
Le sergent Bellepointe fait danser Catin. D'après la lithographie de Charlet 208
Une fête de famille en Danemarck. D'après le tableau de Monies. 209
La première leçon de danse. D'après une lithographie de Grenier. 210
Bourrée d'Auvergne. D'après une lithographie anonyme 211
Une farandole à Andorre la Vieille. D'après l'aquarelle de G. Vuillier. 213
Une figure du bail catalan. D'après un dessin de Maurin 214
Menuet dans un parc. D'après le tableau de Lancret. (*Musée de Berlin.*). 215
Une vocation. D'après le tableau de Worms 216
Un jour de pardon en Bretagne. — Une Gavotte. D'après le tableau de Deyrolle. 217
Divertissement champêtre. D'après le tableau de Lancret. (*Nouveau Palais à Berlin.*) 219
La danse au bois de Vincennes. D'après une gravure de l'époque du Consulat 221
Danse de Bachi-Bouzouks. D'après le tableau de Gérôme. 223
Danse japonaise, début du XVIIIe siècle. D'après une estampe de Kiyonobou. (*Collection Vever.*) . . 224
Danse japonaise, fin du XVIIIe siècle. D'après une estampe de Kiyonaga. (*Collection Vever.*) 225
Ronde enfantine. D'après une lithographie de Mouilleron (1850). 226

00073219

CHAPITRE VIII

LA VALSE ET LA POLKA. — LES BALS PUBLICS

Un bal à la Chaussée d'Antin : le casino Cadet. D'après la lithographie de Gavarni 227
La fin du bal. D'après une lithographie de Pigal. 227
Un bal de société vers 1830. — La chaîne des dames dans la Contredanse française. D'après une lithographie de Lecomte. (*Bibliothèque nationale.*). 228
Un bal populaire en Angleterre. D'après une caricature de Cruikshank 229
La Trénis. D'après une caricature de Cruikshank. 230
La ronde finale dans un bal de province en Angleterre. D'après une caricature de Rowlandson. . . . 231
Pastourelle. D'après une caricature de Cruikshank. 232
Le Quadrille. — Dos à dos. D'après une caricature de Cruikshank. 232
Le Moulinet. D'après une caricature de Cruikshank 233
Un Quadrille. — Le vis-à-vis. D'après une caricature de Cruikshank. 233
La Valse en 1840. D'après une lithographie de J. David. 234
Un couple de valseurs. D'après Gavarni 235
La Galope ou Galop. D'après une lithographie de Gavarni 236
« N'oubliez jamais de faire danser la mère. » D'après la lithographie de H. Bellangé 237
Un couple de valseurs au Tyrol. D'après une lithographie 237
Danse du Schall. D'après un dessin de Lenté dans le *Bon genre*. 238
Le Quadrille dit « de Marie Stuart » à un bal donné aux Tuileries en 1829. D'après la lithographie d'Eug. Lamy.. 239
Polka nationale 240
Couple de danseurs dans un bal de société en 1830. D'après une lithographie de l'époque 242
Un bal de société en 1830. D'après une lithographie du temps. 243
La leçon chez Laborde. D'après une lithographie de Vernier. 243
La Contredanse. — En avant deux. D'après la lithographie d'Henri Monnier. 244
Fidèle comme un Polonais. D'après la lithographie de Raffet (1833) 244
La Gavotte sous la Restauration. D'après une gravure du temps. (*Bibliothèque nationale.*). 245
Premier Quadrille français. — En avant deux. D'après une gravure anglaise de l'époque de la Restauration 246
Les différentes formes de Polka dansées en 1844, au centre le portrait de Cellarius. D'après une lithographie anonyme publiée par Lemercier 247
Au Ranelagh. — L'élite de la société. D'après une lithographie de 1850. 249
Mlle Busc et M. Corset. D'après une caricature extraite du *Bon genre*. (*Bibliothèque nationale.*). . . . 250
Au bal de la Chaumière. D'après une lithographie de Vernier. 251
Le Quadrille sentimental. D'après une lithographie de Vernier. 251
Une Étoile du Prado. — Rigolette. D'après la lithographie d'Alophe. 252
Le bal du Ranelagh. D'après une lithographie de 1840. (*Bibliothèque nationale.*). 253
Au bal du Prado. — Polka piquée. D'après la lithographie de Vernier 254
Au bal des Municipaux. D'après la lithographie de Vernier 255
Au Ranelagh. — Aristocratique polka. D'après la lithographie de Vernier. 256
Danses de la haute école : enlevé et arabesques. D'après une lithographie de Daumier. 257
Carlotta Grisi dans le ballet de *la Péri*. D'après une lithographie du temps. 258
Miss P. Harton dans le ballet d'*Ariel*. D'après une gravure du temps 259
La Taglioni. D'après une lithographie de Chalon 260
Une Polka échevelée. D'après la lithographie de Vernier. 261
300 000 francs d'appointements ! D'après une lithographie de Henri Monnier. 261
L'élite de la société de Mabille au bal de Noisy-le-Sec. D'après la lithographie de Vernier. 262
Le bal des Enfants de Mars. Lithographie de Vernier. 262
Mlle Cerrito et signor Guerra dans le *Lac des Fées*. D'après une lithographie anonyme publiée en Angleterre. 263
Mlle Cerrito dans *le Violon du Diable*. D'après une lithographie anglaise. 264

00073219

Mlle Taglioni et Mazilier dans le ballet *la Fille du Danube*. D'après une gravure du temps 265
Mouvement de Cachucha. D'après une gravure anglaise de l'époque de la Restauration 266
La Mazurka russe : première figure. D'après une lithographie de Guérard. 267
La Mazurka russe : deuxième figure. D'après une lithographie de Guérard. 268
Bal de la Chaumière. D'après une lithographie de Cujas 269
Une leçon de danse. D'après une lithographie de Bouchot. 271
Classe de Mabille. Lithographie extraite du « Conservatoire de la Danse moderne ». 272
En avant deux. Lithographie extraite du « Conservatoire de la danse moderne ». 272
Le grand rond s'exécute lorsque chacun commence à le devenir. Lithographie extraite du « Conservatoire de la danse moderne » 273
Mlle Lise Noblet, danseuse à l'Opéra. D'après une lithographie du temps. 274
Un cavalier seul. Lithographie extraite du « Conservatoire de la danse moderne » 275
« Quand les chats sont partis, les souris dansent. » D'après le tableau de Grollercn. 277
Au Pays Latin. — A la Closerie des Lilas. D'après la lithographie de Vernier 278

CHAPITRE IX

LES DANSES ÉTRANGÈRES

El Jaleo. D'après le tableau de John Sargent 279
La Cachucha. D'après une gravure du commencement du XIXe siècle. 279
Le Fandango. D'après le tableau de J. Worms 281
Danseuse espagnole. D'après une lithographie de Grenier. 282
Le Fandango. D'après le tableau de Kindler. 283
Danse de paysans de la province d'Avila. D'après le tableau de Becquer. 284
Une heureuse famille. D'après le tableau de Manuel Yus 285
Danse espagnole. D'après une eau-forte de Goya (*Bibliothèque nationale*). 286
Danse espagnole. D'après une eau-forte de Goya (*Bibliothèque nationale*). 287
Un Menuet. D'après le tableau de D. T. Puebla. 289
Danse de paysans aragonais. D'après le tableau de Ruiz de Valdivia. 290
Un bal populaire à Ségovie. D'après le tableau de Garcia Mencia. 291
La Gallegada. D'après le tableau de J. Worms. 293
Un jour de grève à Malaga. D'après le tableau de Ferrandiz. 294
Bal champêtre de Majos. D'après le tableau de Perez Rubio. 295
Le Fandango. D'après le tableau de Francès. 297
Danse funèbre. Par G. Doré. Gravure extraite du *Voyage en Espagne*, par le baron Davillier. . . . 298
El Jaleo. D'après le tableau de Moreno. 299
El Baile de la Nina. D'après le tableau de Cabral y Bejarano 300
Danse des « Cosiers » à Majorque. D'après une gravure de l'ouvrage de S. A. l'archiduc Salvator. . 301
Un baile de Candil à Séville (bal des gens du peuple). D'après une gravure sur bois de Doré, extraite du *Voyage en Espagne* 303
Danse Orientale. D'après le dessin de Decamps. (*Musée du Louvre.*). 304
Danseuse turque. D'après une gravure du XVIIIe siècle 305
Danseuse turque. D'après le tableau de Bertier 306
La Tarentelle à Naples. D'après une photographie de Sommer, à Naples. 307
Le Retour des Moissonneurs. D'après le tableau de Léopold Robert 308
La Tarentelle à Naples. D'après une gravure du XVIIIe siècle 309
Mouvement de Gigue. D'après une gravure anglaise. 310
La Reine des Épées. D'après un tableau de Orchardson. 311
Ronde enfantine dans une rue de Londres. D'après le dessin de G. Doré. 313
Danse mauresque. D'après une photographie de Liébert, à Paris. 314
Le Paradis de Mahomet. d'après une gravure à la manière noire de Jazet. (*Bibliothèque nationale.*). . 315
Danse au harem. D'après le tableau de Richter. 316

00073219

Noce juive au Maroc. D'après le tableau d'Eugène Delacroix. (*Musée du Louvre.*) 317
Fête de nuit à Laghouat. D'après le tableau d'Étienne Dinet 319
La « Bitta », danse algérienne. D'après une photographie. 320
Une bayadère. D'après le tableau de Peralta 321
Bayadère hindoue. D'après le tableau de Weeks. 322
Bayadère. D'après le tableau de Cot. 323
Danse du Sabre au Japon. D'après une estampe de Kiyomasou 324
Danse japonaise. D'après une estampe de Harounobou. 325
Une Jota. — Souvenirs d'Aragon. D'après le tableau de Manuel Yus. 326

CHAPITRE X

LA DANSE MODERNE

Un bal masqué à l'Opéra. Reproduction d'une gravure d'après une aquarelle d'Eugène Lami. . . . 327
Le Menuet. D'après une statue de Laporte-Blaizy 327
Un Menuet. D'après une lithographie de Gavarni. (*Bibliothèque nationale.*) 328
Salut chorégraphique en carnaval. D'après une lithographie de Gavarni. (*Bibliothèque nationale.*) . . 329
Un bal aux Tuileries. — Le Quadrille impérial dans la Salle des Maréchaux. D'après le dessin de Janet, publié dans *le Monde Illustré* 331
Un bal costumé en Angleterre. D'après une caricature anglaise. 332
La Farandole. D'après le tableau de Garrido. 333
Bal de la Mi-Carême à l'Opéra. D'après le dessin de G. Doré 335
Sortie de bal masqué. D'après le tableau de Madrazo. 336
Soirée parisienne. D'après le tableau de Bridgman. 337
La Pavane. D'après le tableau de Garrido. 338
Le Menuet. D'après le tableau de Garrido. 339
Un Cotillon. D'après l'aquarelle de Tenré. 341
Un bal d'enfants. D'après une aquarelle de Boutet de Monvel. Extraite de l'album *Nos Enfants*. . . 343
Cotillon moderne. D'après le tableau de H. Tenré. 345
Un bal pendant le Carnaval. — La salle Musard. D'après une lithographie de Coindre. 346

CHAPITRE XI

LA DANSE AU THÉATRE

Un ballet à l'Opéra. — Arabesques. Dessin de Paul Renouard, gravé par Florian. 347
A la classe de danse de l'Opéra. Croquis de Paul Renouard. 347
Avant la danse. D'après le tableau de Mme de Tavernier. 348
Dans la coulisse. — Les derniers préparatifs. D'après un tableau de Carrier-Belleuse. 350
Une étoile. D'après le pastel de Degas. (*Musée du Luxembourg.*) 350
L'école de danse. D'après le tableau de Palmaroli. 351
A l'Opéra. — Arabesques. Croquis de Paul Renouard 352
A l'Opéra. — Saluts. Croquis de Paul Renouard 352
A l'Opéra. — Arabesque renversée. Croquis de Paul Renouard. 352
La classe de Mlle Théodore à l'Opéra. D'après le tableau de Laurent-Desrousseaux. 353
Exercice à la barre. D'après le tableau de Carrier-Belleuse. 354
Un premier sujet. D'après le tableau de Bertier. 355
La Zucchi dans le ballet de *Siëba*. D'après le tableau de Clairin 356
Classe des coryphées à l'Opéra. D'après le dessin de Paul Renouard. (*Musée du Luxembourg.*) . . . 357
Mlle Subra. — Première danseuse de l'Académie nationale de Musique. D'après une photographie. 358

00073219

Mlle Rosita Mauri. — Première danseuse de l'Académie nationale de Musique. D'après une photographie. 358
Exercices à la barre. D'après le tableau de Paul Renouard. (*Musée du Luxembourg.*) 359
Colin-Maillard. D'après le tableau de P. Carrier-Belleuse. 360
Le Bonnet d'âne. D'après le tableau de P. Carrier-Belleuse. 361
La Pavane à l'Opéra. — Mlle de Mérode. D'après une photographie. 362
La Pavane à l'Opéra. — Mlle Carré. D'après une photographie 362
Une répétition de la Pavane à l'Opéra. — Mlle C. de Mérode et M. Hansen. D'après une photographie. 363
M. Vasquez, premier danseur à l'Académie nationale de Musique. D'après une photographie . . . 363
La Reconstitution des danses anciennes à l'Opéra. — La Pavane. 364
Les exercices de danse. D'après une page d'album de Paul Renouard. 365
Reconstitution des danses anciennes à l'Opéra. — Le Menuet. 367
Le Menuet au théâtre : Passes sous les bras. 368
Le Menuet au théâtre : Le salut. 369
Le Menuet au théâtre : Le baisement de main 369
La Danse. D'après une affiche en couleurs de Chéret. (*Chaix et Cie, éditeurs.*) 370
L'Arc-en-ciel. Affiche de Chéret. (*Chaix et Cie, éditeurs.*) 371
Miss Mabel Love dans la Skirting Dance. 372
La Loïe Fuller dans la « Danse du Feu ». D'après une affiche de Chéret. (*Chaix et Cie, éditeurs.*) . 373
La Loïe Fuller dans la « Danse Serpentine ». D'après une photographie 374
Un bal masqué à l'Opéra sous le Premier Empire. D'après la gravure de Bosio. (*Bibliothèque nationale.*). 377
Danse aux flambeaux. D'après une gravure anonyme du XVIII^e^ siècle. 378
La chaîne anglaise dans la Contredanse (1840). D'après une gravure anonyme. 379
La Contredanse, dans un bal en 1840. D'après une gravure anonyme. 388
L'Allemande. D'après une gravure anonyme du XVIII^e^ siècle. (*Bibliothèque nationale.*). 389
Danse au Choa. D'après une photographie. 390

LA CONTREDANSE, DANS UN BAL EN 1840
D'après une gravure du temps.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

00073219

L'ALLEMANDE

D'après une gravure anonyme du XVIII[e] siècle. (*Bibliothèque nationale.*)

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS 1

CHAPITRE I. — LES DANSES ANTIQUES. — Les danses sacrées chez les Égyptiens et chez les Grecs. — La Pyrrhique. — Les Bacchanales. — Les Mimes sous l'Empire Romain. — Les danses espagnoles primitives 1

— II. — LA DANSE AU MOYEN ÂGE. — Les danses religieuses. — Les danses en Espagne et dans le Midi de la France. — Les origines de la danse française. — Le commencement des mascarades et les premiers ballets 35

— III. — LE DÉBUT DES GRANDS BALLETS. — Les premiers ballets en Italie et en France. — La Volte. — La Gaillarde. — Les Branles. — La Pavane. 59

— IV. — LA DANSE AU GRAND SIÈCLE. — Les grands ballets sous Louis XIV. — Les bals masqués. — La Pavane. — La Gavotte. — Les Chacones. — La Sarabande. — L'Allemande. — Le Passepied. — La Passacaille 97

— V. — LA DANSE SOUS LOUIS XV. — Les peintres des fêtes galantes. — Le Menuet. — La Gavotte. — Mlle Sallé et la Camargo 125

— VI. — LES DÉBUTS DE LA DANSE MODERNE. — La Gavotte. — Madeleine Guimard. — Bals et ballets du Directoire, de l'Empire et de la Restauration. — Marie Taglioni. 161

00073219

CHAPITRE VII. — LES DANSES CHAMPÊTRES. — La Ronde. — Les Bourrées. — Les « Bails catalans » et les Farandoles. — Danses bretonnes. — Bals champêtres à l'étranger. 197

— VIII. — LA VALSE ET LA POLKA. — LES BALS PUBLICS. — La Valse. — Le Galop. — La Polka. — Cellarius, Markowski et Laborde. — Mabille et les bals publics d'autrefois 227

— IX. — LES DANSES ÉTRANGÈRES. — Les danses espagnoles. — Le « Fandango », le « Bolero » et les danses orientales. — Bayadères et Almées 279

— X. — LA DANSE MODERNE. — La danse mondaine au second Empire jusqu'à nos jours. — Les bals de société. — Reconstitution des danses anciennes en France et à l'étranger 327

— XI. — LA DANSE AU THÉATRE. — Les grands ballets modernes. — Les classes de danses à l'Académie nationale de Musique. — Les danses serpentines. . . . 347

TABLE DES GRAVURES HORS TEXTE 385

DANSE AU CHOA
D'après une photographie.

Bayerische

00073219

PARIS

IMPRIMERIE GÉNÉRALE LAHURE

9, RUE DE FLEURUS, 9

00073219

00073219

00073219

00073219

H. HEINRICH
Buchbinderei
8303 Rottenburg/L.
Tel. 08781/ 577

00073219