

La Danse de Nymphes d'après une frise de l'époque grecque. (Louvre. Cl. Giraudon).

## ESSAI D'UNE PHYSIOLOGIE DE LA DANSE

**L**A danse est sans doute de tous les arts le plus ancien. Mais qu'est l'art lui-même qui, au cours de l'épopée biologique, ne se rencontre que chez l'homme ?

L'Art est la réconciliation de l'existence avec elle-même.

Nous concevons l'être comme la seule activité qui soit dans le monde. Mais il nous apparaît, sous le jour de la conscience, éparpillé parmi l'innombrable multiplicité des objets. Il nous faut recourir à l'hypothèse d'une phase antérieure et subconsciente où l'être, engagé tout entier, a tiré de sa propre solitude toute cette diversité des objets, jusqu'à l'homme où la conscience apparue le déchire en deux parts, dont l'une lui reflète en partie son image. Première phase de l'épopée biologique ; monde d'affinités chimiques, violence fatale dont ces forces surgissant des abîmes intratomiques, en quelque Iliade sans Homère, s'étreignent, se repoussent, s'unissent en de nouveaux corps. Ecllosion, dans l'ardente matrice des mers primitives, de la cellule vivante, aïeule biologique d'où va sortir toute la suite des espèces. Au cours de cette genèse, la sensation apparaissant dans la matière vivante, aveugle et sourde, toute plaisir et douleur, un monde jusque-là insensible d'actions et de réactions dynamiques, parcouru et galvanisé par les vibrations pures du plaisir et de la souffrance, appelant l'être par la douleur à la conscience de soi. Péripétie d'un pathétique intolérable, si un miracle nouveau ne survenait : la métamorphose de la sensation, d'une part au moins de la sensation en perception. Symbole annonciateur, au sein des forces naturelles, de la rédemption esthétique, dont les mythes religieux n'ont été par la suite que des illustrations légendaires. Comme l'eau surchauffée s'évade hors d'elle-même en vapeur, l'ardeur exaspérée de la sensation jaillit hors de la sensibilité, qui ne la peut plus tolérer et s'objective, anesthésiée dans l'espace en la féerie des formes, des sons et des couleurs. Dès les pages de l'*Introduction à la vie intellectuelle*<sup>1</sup>, signifiant cette péripétie, je l'avais identifiée

en cette formule reprise dans les *Raisons de l'Idéalisme*<sup>1</sup> et dans *La sensibilité métaphysique*<sup>2</sup>, « Transmuer la sensation en perception », et, au cours de ces trois ouvrages, s'exprimait le thème de la justification du monde par l'esthétique, de l'émotion par la vision. Et c'est, sous le jour de la conscience, la seconde phase de l'épopée, la phase inverse au cours de laquelle l'homme va reconstituer, dans l'œuvre d'art, l'objet inanimé des premiers âges de l'improvisation physico-chimique : la statue et le tableau, la cathédrale, le disque et l'appareil cinématographique, où seront perpétués les gestes de la danse.

\* \* \*

C'est cette même justification du monde par l'esthétique que Nietzsche a symbolisée dans *l'Origine de la Tragédie* avec les mythes de Dionysos et d'Apollon.

En Dionysos est figurée la première apparition du monde de la Diversité. Mythe suprême de Zagreus déchiré par les Titans. La vie qui s'est développée jusque-là dans la plénitude indivise de l'Inconscience est appelée par la douleur de cet écartèlement à la conscience de soi. Dionysos, le chœur des Satyres qui compose son cortège, voici les êtres d'un monde intermédiaire, par où l'homme, voué aux abstractions de la mentalité, va conserver la relation d'un contact avec les forces élémentaires du cosmos. Elles bondissent sur la scène de la conscience, plateau de ce théâtre cosmique, toutes frémissantes de la violence du drame intérieur, pantelantes de la douleur de la lacération, avides d'un désir de rut par où se mêler, se confondre et rentrer en cette unité primordiale à laquelle la conscience créatrice du Divers les a arrachées. Frenésie de la douleur et de la violence érotique, thème futur de la grande phrase, au rythme de marée, de la mort d'Yseult, tel est Dionysos, symbolisant la crise tragique de l'indi-

1. Un vol. in-18, *Mercure de France*.

2. Un vol. in-18, *Alcan*.

1. *Revue blanche*, janvier 1897.

viduation, de l'apparition, parmi les forces inconscientes de la nature, de l'homme chez qui tous les ressorts antérieurs du mouvement se sont mis à vibrer soudain en ondes de douleur et de volupté. Personnage de mythe si terrible et si attrayant qu'il n'apparaissait pas sur la scène de l'ancien théâtre grec, où le chœur des Satyres compagnons de Dionysos, reflétant sa souffrance et ses gestes, et contemplant le Dieu, était l'unique personnage de la Tragédie. Celle-ci était dès lors conçue, non comme une action, mais comme une vision que le chœur « exprimait, avec toute la symbolique de la danse, du son et de la parole ».

Or, avec la vision, c'est l'élément apollinien qui fait son entrée dans la Tragédie. Toute une part de l'ardeur intolérable qui tourmentait Dionysos, cristallisée en images, muée en *représentation*, lui fait de sa propre douleur un spectacle dont la beauté le fascine. Transposition de l'ivresse en la substance du rêve. Par l'enchantement des formes et des gestes, des couleurs et des musiques, Apollon arrache Dionysos à la fascination qui l'attire encore vers les abîmes de l'inconscience. Il dissipe le vertige, le retient au bord du gouffre et fonde la vie phénoménale sur une forme de l'individualisme où le *moi* est enchaîné à la vie par la joie spectaculaire de la vision.

\*  
\* \*

La relation de Dionysos à Apollon exprime donc la périépie où la Vie s'individualise et prend conscience d'elle-même, où son élan se brise et retombe sur l'ultime objet de son improvisation, l'homme, miroir animé par la sensation qu'il réfléchit en vision. L'homme est le lieu de l'échange. Mais n'allons pas croire qu'il reflète à sa propre vue une réalité déjà parachevée et qui existe antérieurement à son intervention. L'homme, lieu d'échange, est aussi un transformateur d'énergie. Ce que sont les objets

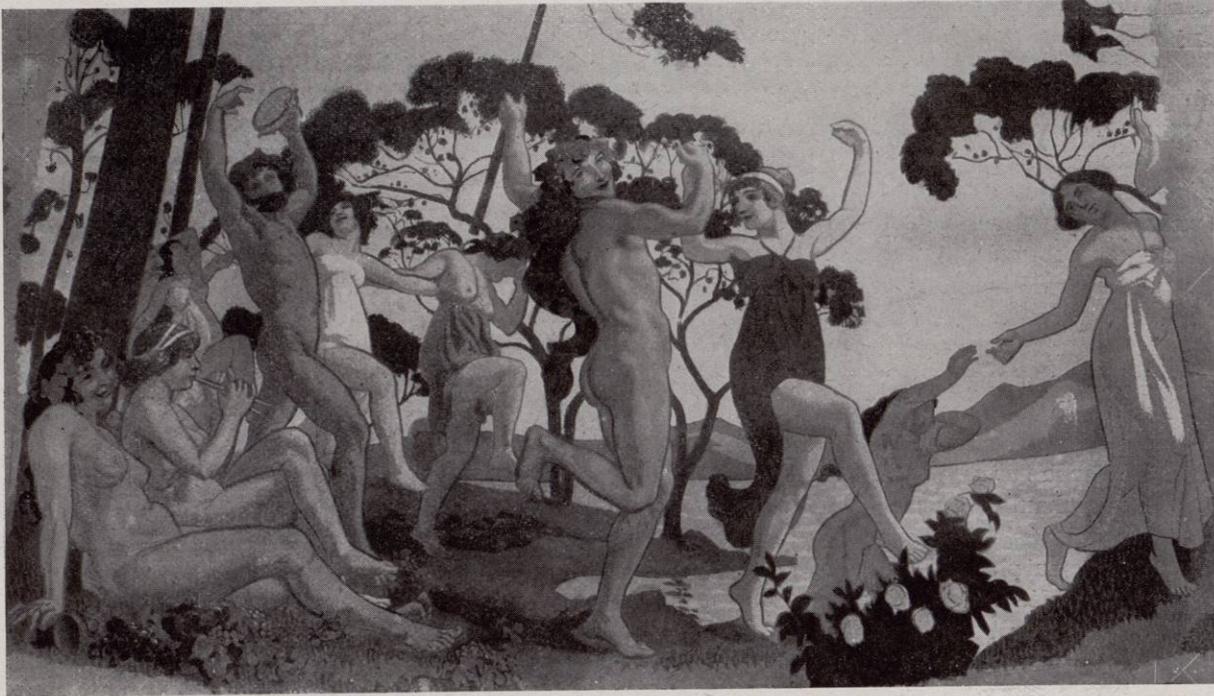
en soi, les événements en soi, nous ne le saurons jamais, parce que la conscience, du même geste dont elle les fait apparaître, les recouvre du voile et du masque des formes. Tout acte de connaissance est un fait d'altération. Il est aussi la phase ultime où la réalité s'achève. La connaissance est créatrice, elle est le *fiat lux*, l'acte suprême, par lequel l'être se mue en apparence, prend forme et s'engage dans le labyrinthe indéfini des métamorphoses. L'homme est au centre d'un jeu alterné de flux et de reflux, lieu dynamique où bat le plein d'une immense marée. Des forces l'assailent et le traversent, ondes abstraites du mouvement, qu'il transpose en sensations de joie et de souffrance, dont l'intensité, au-delà de la plénitude, le contraint de les rejeter hors de lui pour en composer le monde apollinien des formes.

\*  
\* \*

C'est cette nécessité de bondir hors de soi qui donne naissance aux deux grandes manifestations, le geste et le cri, qui extériorisent dans l'espace le rythme nerveux où s'individualise dans le corps humain le fait de l'émotion. C'est par le geste et par le cri que l'homme, dans les deux grands arts d'expression que sont la musique et la danse, va transposer son émotion en images.

J'ai noté ailleurs qu'avec le cri, la vibration nerveuse, forme physiologique de l'émotion, trouve, par l'entremise des cordes vocales, l'issue qui lui donne accès vers le monde extérieur. Elle s'y mue en vibration sonore sur le rythme même qui constituait, au sein de l'organisme, sa personnalité. Rejetée à l'état de sensation, elle s'offre maintenant, extériorisée à l'état de forme sonore et va susciter, dans l'organisme, la perception. L'euphorie, rompue par l'excès de la sensation suscitée dans l'organisme par l'action du dehors, va se trouver rétablie par la métamorphose de la

sensation en perception. Avec le geste, la vibration nerveuse trouve une autre issue dans l'action, qu'elle exerce sur les muscles et par où elle détermine les mouvements du corps. Autre aspect de la lacération dionysienne: c'est encore un excès de plénitude, la plénitude dépassée et douloureuse, qui détermine la dispersion dans l'espace,



Dances de Bacchantes, par Maurice Denis.



Bacchus, faune et bacchante, d'après une sculpture antique. (Musée de Naples. Cl. Alinari).

mais évoque aussitôt, au miroir magique de la Diversité, le monde apollinien des Formes. Voici, restitué dans les mouvements du corps, manifesté dans la matière visible, le dynamisme invisible du spectre nerveux qui s'inscrit et se développe dans l'espace. La danse est l'âme du mouvement apparue dans le jeu spontané et gratuit du corps humain.

\* \* \*

Jeu spontané et gratuit. Qu'entendre par cette spontanéité ? Que ce jeu a sa source en une émotion qui invente elle-même, sans recours à l'esprit, le geste où elle s'improvise. Qu'entendre par cette gratuité ? L'essentiel dans l'art de la danse, comme en tous les autres arts, ce par quoi l'art se distingue de la vie et conquiert son propre royaume, ceci : que le geste se montre dissocié de toute application utilitaire, qu'il n'aboutisse jamais à la fin qu'il devrait atteindre dans le monde intentionnel des actes. Fuite devant le danger, attitude de combat, étreinte qui comble le désir, que l'action soit brisée comme en rêve au moment de sa réalisation et ne laisse qu'une image. Opposition du geste à l'action. Dans l'action, l'énergie se rue vers sa fin, d'où elle est projetée vers une fin nouvelle sur la pente des désirs insatiables, dans le jeu indéfini de la causalité. Mais le fait esthétique intervenant coupe la communication avec le monde utilitaire de l'action et convertit, en la beauté du geste, toute cette énergie contrainte de refluer vers elle-même. La sensation de beauté naît de la métamorphose de l'acte, orienté vers l'utile, en la gratuité du geste qui ne suscite que la contemplation. Mais qu'est-ce dans l'art qui « coupe ainsi la communication ? » C'est l'arbitraire de la règle qui oppose à l'action utilitaire un obstacle, dresse des écluses et endigue cette énergie captée dans le circuit et les

contours de la forme. Beauté des pas dans la danse, du glissement selon les cadences des rythmes inventés, beauté de l'élan et du bond calculé, inscrivant les arabesques du mouvement dans l'espace, retenant et sculptant l'énergie, dans des formes tracées d'avance. « N'importe quelle règle plutôt qu'aucune règle », a dit Nietzsche. Toute règle est bonne dans l'art et dans la danse, dont l'invisible réseau entrave l'orientation des actes vers l'utilité vitale et, d'un mouvement, fait un geste, objet de contemplation dressé dans l'inutile. La beauté ne commence qu'au delà des satisfactions du nécessaire et de l'utile. Repos, statisme ? Nullement. Excédent de force, luxe et magnificence. Chant triomphal d'exaltation et de libération. Inauguration, au-delà du monde biologique, du monde humain, du monde esthétique. Ce n'est pas pour jouer la difficulté, qu'en poésie et dans la danse des règles sont imposées, qui compliquent et entravent le jeu naturel de la pensée ou du mouvement, que le rythme, la métrique, la rime et la césure, sous des aspects modifiés mais équivalents, déforment et métamorphosent les allures coutumières du langage ou de la marche. Dans les deux cas, il s'agit d'une inversion de l'énergie qui, orientée vers l'action pratique, s'interrompt, fait retour vers elle-même, substitue à la tendance vers le but la joie de la vision. Volte-face dressant les barrières qui détournent du but et confèrent aux objets du désir la forme du spectacle. Cette forme est la limitation de l'énergie par elle-même. Ses contours se dessinent à tous les points de résistance où l'élan vers le but est contenu par le reflux de l'énergie vers son propre spectacle. Toutes les règles de la danse ont pour effet, si l'on n'ose dire pour but, de rendre impropres à la pratique les mouvements du corps. C'est de cette part de l'énergie, prélevée sur l'efficacité et dépensée gratuitement, qu'est faite,

endiguée par le rythme qui enchâsse la forme du mouvement, la grâce du geste. Quand un corps de ballet, au lever du rideau, s'abat sur la scène comme un vol d'alouettes, piétine à pas raccourcis et précipités, vire-volte, s'évertue en battements et en ronds de jambe, en élans vers la hauteur où s'inscrivent, en un jeu insoupçonnable d'oppositions des membres, du corps et de la tête, d'étincelantes arabesques, songeons à la quantité de force inemployée pour la pratique qui est ici prodiguée, imaginons, comme terme de comparaison, la longueur de la piste que parcourrait une troupe de coureurs, avec ces forces réservées et qui restituent à tout moment à l'espace les parcelles qu'elles lui ravissent. Mais c'est cet excédent de force qui sculpte la beauté du mouvement dans la contrainte qu'elle lui impose.

\*\*\*

La danse justifie-t-elle, par ses réalisations historiques, la signification qui lui est attribuée ici ? Est-il une forme de la danse qui ait consciemment pour objet l'extériorisation, dans la forme visible du mouvement, de l'excès de l'émotion organique ? Je ne le pense pas. Cette réalisation demeure un idéal proposé à l'art de la danse. Mais cette métamorphose de l'émotion en vision se rencontre à quelque degré dans toutes les formes de la danse. Elle existe dans les danses sacrées, dont M. de Ménéil a vu avec raison l'origine dans les sentiments d'admiration et d'effroi inspirés aux hommes par les forces physiques qui le dominent<sup>1</sup>. De tels sentiments éprouvés collectivement engendrent une des formes les plus violentes de l'émotion. Il appartenait à l'instinct social de les organiser. Or cette organisation fut une extériorisation de l'émotion dans les mouvements du corps humain. Mais si ces mouvements furent sans doute l'expression spontanée et comme le prolongement naturel du processus physiologique intérieur, ils se montrent déjà circonscrits et stylisés par le rythme qui introduit, avec le nombre, le discontinu dans le continu, seande l'espace par les intervalles de la durée, dessine les contours dynamiques du mouvement dans les formes denses inscrites par le corps humain sur l'écran lumineux de l'atmosphère. La danse est née sous l'aspect déjà de la chorégraphie qui règle le jeu des ensembles, riche déjà de tous ses éléments essentiels, compliquée même d'un élément étranger qui déjà peut-être altère sa pureté : l'imitation. En effet, les premières danses sacrées imitent, par les mouvements circulaires des ensembles, par les ronds où s'enchaînent les danseurs, les orbes

1. F. de Ménéil, *Histoire de la danse à travers les âges*. Alcide Picard et Kaas, p. 4-6.

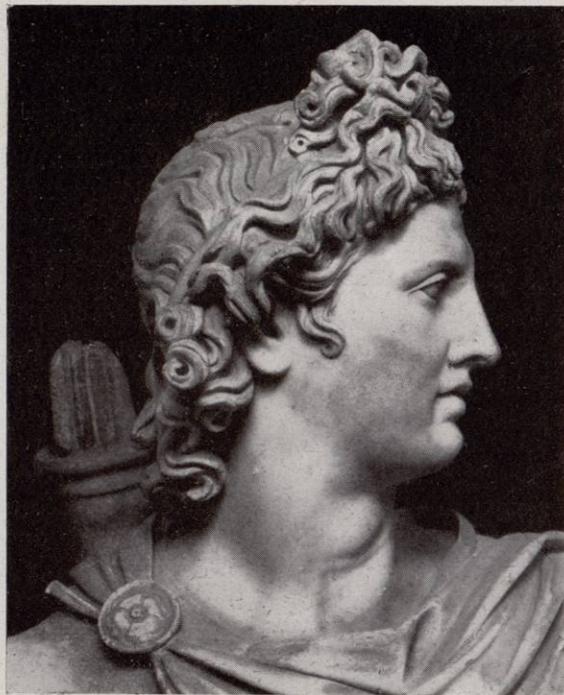
décrits par les astres, auxquels avaient été transférés les sentiments de crainte et de vénération inspirés par les forces de la nature.

Même extériorisation du rythme nerveux de l'émotion, en ces cadences ralenties du mouvement où, dans les danses funèbres, la tristesse reconnaissant dans la mort une cause inéluctable, ne s'apaise que dans l'anesthésie des gestes. Même recours en ces ronds silencieux autour du mort qui, en Corse, succèdent au vocero et où, parmi les mailles du mouvement, sont contenus et réservés le désir et l'impatience de la vendetta. Même recours dans les danses guerrières où, depuis la Pyrrhique des Grecs et des Scythes jusqu'aux danses des peuplades de l'Amérique et de l'Afrique, la joie prise au geste est assez forte pour contenir dans les limites de l'imitation la passion de s'exposer à la mort et de la donner. De même aussi et surtout en ces bacchanales, en ces danses de nymphes et de satyres et dans toutes nos danses profanes où l'exubérance dyonisiaque, détournée de son élan vers la confusion des corps, se laisse enchaîner par le pouvoir invisible des rythmes pour se résoudre en la grâce du mouvement inscrivant des formes dans l'espace. Et c'est, ici encore, image de la danse, Eros Dionysos envoûté et transfiguré par les sortilèges d'Apollon. Forme subjective de la danse où la métamorphose qu'elle implique est ressentie par le danseur lui-même.

\*\*

Sous ses formes objectives dédiées au spectateur, il semble qu'il faudrait, pour en dégager le même idéal de pureté, instituer une analyse critique de toutes les manifestations où la danse s'est proposée, à titre de spectacle, depuis les danses grecques et romaines et celles du Moyen-Age, jusqu'aux ballets de cour, aux ballets d'opéra et jusqu'aux

tentatives actuelles, où elle aspire à un rôle de premier plan. De ces spectacles il y aurait lieu de dissocier les éléments d'imitation qui y ont été introduits dès l'origine avec les danses sacrées. Les gestes d'exaltation ou de prostration, en lesquels se muent spontanément les rythmes nerveux de l'émotion *experiment* : ils n'imitent pas. Ils sont, au sens du sonnet de Baudelaire, des correspondances vibrant à l'unisson en des régions de l'être beaucoup plus profondes que celles où apparaissent, en un état plus tardif de la mentalité, les formes du monde extérieur. La danse est, comme la musique, un art d'expression. Il y aurait lieu, pour en distinguer l'essence, d'en discriminer les parts de mimique et de pantomime qui ont failli à diverses reprises l'étouffer. Je ne puis ici que noter l'importance de cette étude critique. A



L'Apollon du Belvédère (Musée du Vatican, Rome).

Cl. Anderson.

l'évoquer, je marquerai surtout le caractère théorique et les limites de cet essai, indiquant toutefois que le principe de gratuité dont j'ai exposé les exigences serait propre à servir de fil d'Ariane parmi les détours de ce labyrinthe historique.

Je me garderai également de préjuger les résultats de cette enquête. Mais je ne manquerai pas de constater que, malgré les éléments étrangers à elle-même dont la danse a été surchargée, sa technique n'a cessé de progresser au cours de l'époque moderne. Quels que soient les futurs destins de la danse, une tradition est créée, qui ne sera jamais complètement rompue. Les travaux de Noverre y garderont leur place, les noms des Vestris, des Camargo, des Taglioni, des Elssler, des Carlotta Grisi, ne cesseront d'y briller comme des étoiles fixes. Mais déjà l'art prestigieux d'un Nijinski, les admirables réalisations d'Anna Pavlova, les tentatives de rénovation de Jean Borlin et de Fokine ouvrent à l'art de la danse une ère où elle semble appelée à s'orienter peut-être vers son propre destin, parmi les seules menaces que constituent pour elle l'audace et la richesse des initiatives.

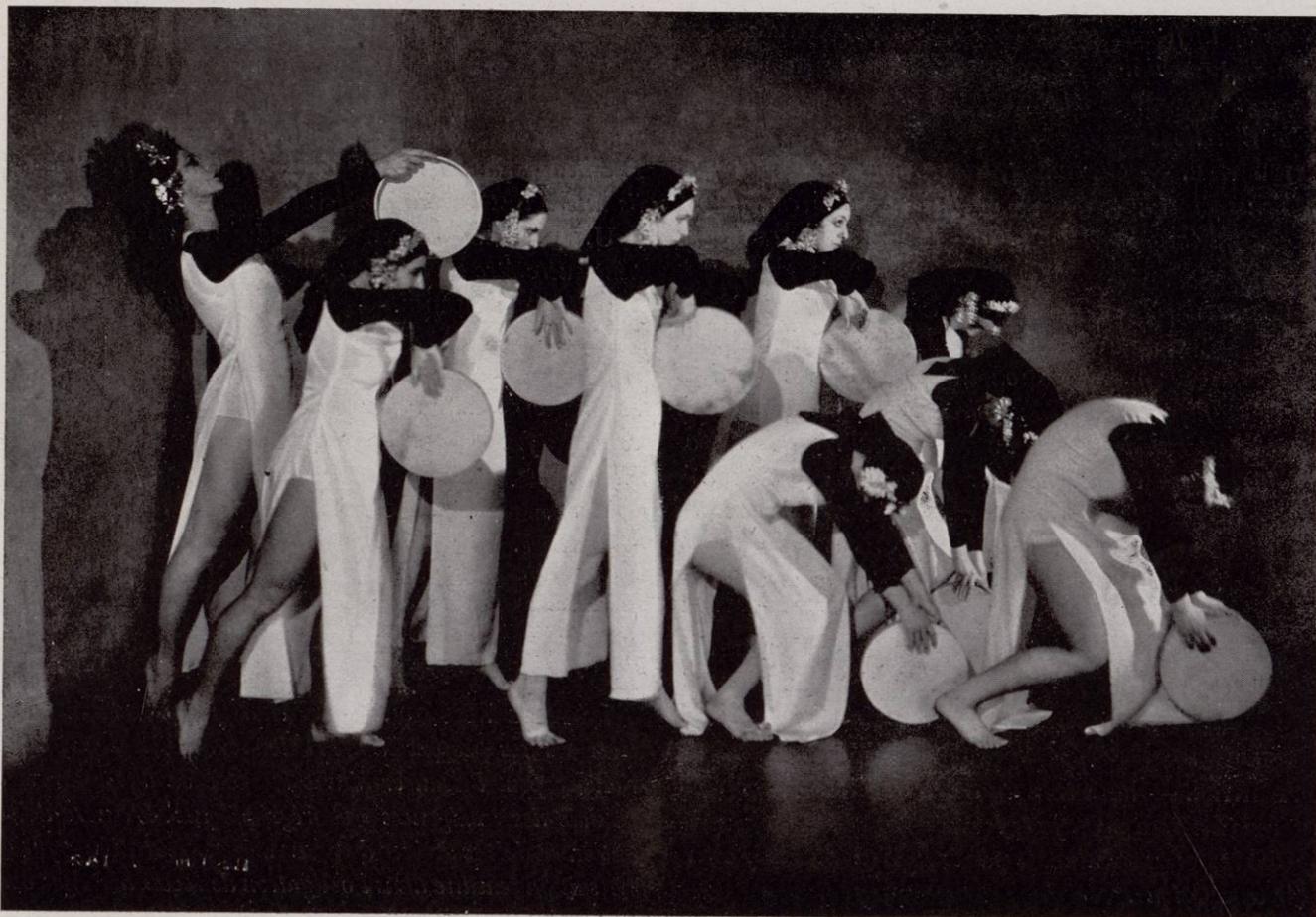
\* \* \*

On peut encore se demander si la danse peut devenir un art strictement autonome, se suffisant seul à lui-même. Je ne le pense pas. Si l'on peut croire qu'il gagnerait en pureté à se libérer de la part d'imitation qui, en fait, s'est mêlée jusqu'ici à la plupart de ses aspects objectifs, on conçoit moins ce qu'il aurait à gagner à s'isoler des autres arts d'expression tels que la musique et même la poésie

qui se proposent une tâche identique à la sienne. L'art ne saurait faire mieux que la nature. Si c'est vraiment la fonction des arts d'expression, fonction physiologique autant qu'esthétique, d'extérioriser l'émotion dont l'intensité excessive est une souffrance pour l'organisme, de la convertir en images visuelles et sonores qui charmeront les yeux, les oreilles et l'esprit, pourquoi la danse se priverait-elle du concours de la musique et de la poésie ? M. Lionel Landry, dans un de ses ouvrages <sup>1</sup>, emprunte à M. Louis Laloy cette analyse concrète extraite d'un traité chinois : « Dans sa joie, dit l'auteur chinois, l'homme profère des paroles. Les paroles ne suffisant pas, il les prolonge. Les paroles prolongées ne suffisant pas, il les module. Les paroles modulées ne suffisant pas, sans même qu'il s'en aperçoive, ses mains font des gestes et ses pieds bondissent ». On peut intervertir l'ordre d'apparition de ces trois phases de l'extériorisation, leur solidarité demeure avec le renforcement qu'elles se prêtent mutuellement. Cette thèse du complexe dynamique primitif, M. Lionel Landry l'a exposée avec beaucoup de force dans son intéressant ouvrage. Il reste, après cela, à distinguer selon quels dispositifs, ces trois modes d'expression peuvent être associés au cours de la représentation scénique. C'est un des problèmes les plus émouvants de l'esthétique contemporaine et que les représentants de l'art chorégraphique sont appelés à résoudre, avec le concours des musiciens et des poètes.

Jules DE GAULTIER.

1. Lionel Landry, *La sensibilité musicale*, un volume in-8°. Alcan.



Tamiris et son groupe dans « Mourning Ceremonial » (Rituel de Deuil).