



Fra Angelico. — La Danse des Anges et des Élus. (Détail du « Jugement Dernier » — San Marco, Florence).

## LA DANSE DANS LA PEINTURE ET LA SCULPTURE

(Impressions)

ANTOINE Arènes de Saint-Rémy, juge de son état au XVI<sup>e</sup> siècle, écrivit un jour que la danse est une « *consolatio grossissima* » pour l'humanité et composa même un traité de la danse. Ce fut une incartade audacieuse pour cette époque persécutrice de cet art. Aussi, dut-il justifier son enthousiasme chorégraphique par des raisonnements d'une subtilité sophistiquée. « Une multitude des Saints — disait-il — ont choisi la France comme lieu de leur résidence ainsi que de leur dernier repos. Sûrement, ils n'auraient pas choisi la terre de France où on danse tellement dans les rues et sur les places publiques, s'ils avaient été contre la danse... »

Il a eu peut-être raison de se couvrir de l'autorité des saints de France, car la danse était vue d'un très mauvais œil à cette époque :

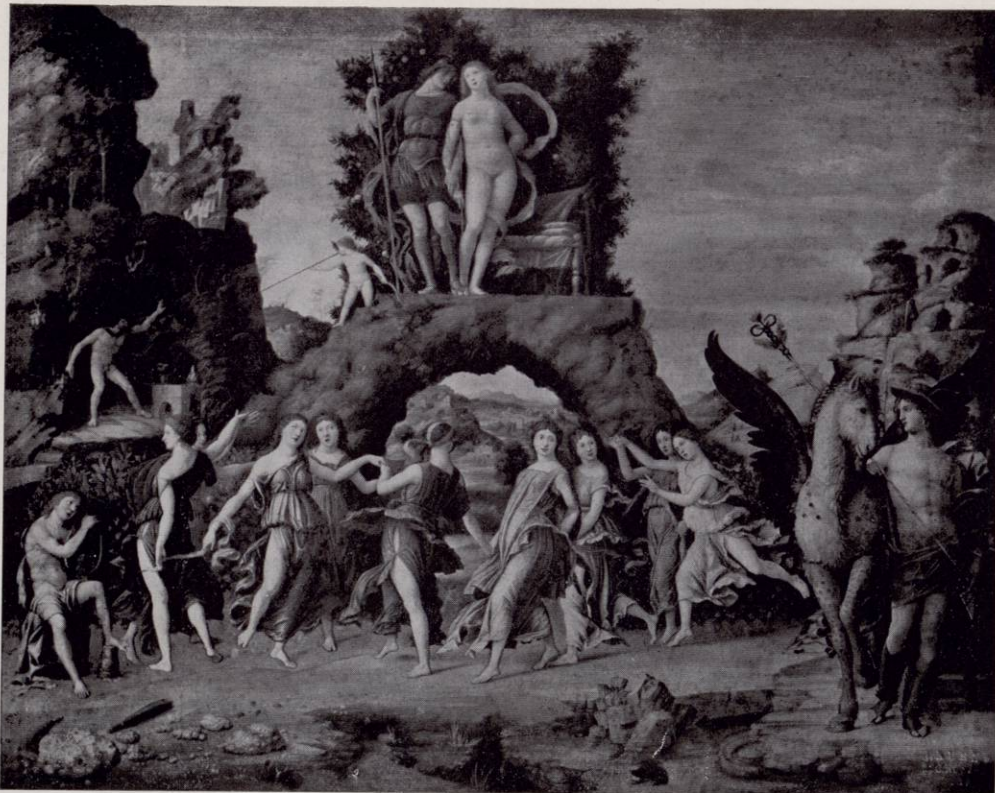
« La danse, — écrivait un autre moyennageux — ce n'est qu'un cortège du diable et de ses adeptes. Et qui se met à danser se fait complice de ce cortège. Le diable est le commencement, le milieu et la fin de la danse. Chaque pas de la danse rapproche le danseur des portes de l'enfer. »

Est-ce parce qu'ils ont perdu la croyance dans le Malin, ou parce qu'ils ont été sûrs d'être convertis par l'autorité des Saints, que tant de Peintres de France ont choisi la danse comme sujet de leur inspiration ?

En effet, si l'on veut étudier la réflexion plastique de la danse dans la peinture et la sculpture il faut la chercher dans l'œuvre magistrale, abondante et belle des artistes français préférablement aux artistes des autres nations.

\* \* \*

Pour un historien de la danse reflétée dans l'art de la peinture il n'y a pas de plus grande joie que de contempler les danses de la Cour dans les œuvres immortelles de Poussin, Watteau, Lancret et Peter, ces grands maîtres français qui nous ont laissé d'inoubliables visions élégantes, d'une préciosité conventionnelle pour notre époque mais combien naturelle pour le XVII<sup>e</sup> et surtout pour le XVIII<sup>e</sup> siècles ! Ces petites clairières au milieu d'une forêt, ces parcs idylliques de Versailles et de Trianon, ces paysages enchanteurs, ces fragments de larges escaliers, ces fontaines entourées de verdure, ces vases remplis de fleurs, — tels sont les décors de ces *Rondes des Saisons*, *Triomphe de Pan*, pastorales, rondes des paysans et des paysannes dont se délectait la société du Grand Siècle, la Cour du Roi Soleil et la cour de Louis XV. Les pastorales, surtout, furent à la mode. On raffolait de ces « Dansanelles » champêtres à un tel point que quand Julien Clembeau présenta



Mantegna. — Le Parnasse (Musée du Louvre).

Cl. L'Art et les Artistes.

son tableau où il a peint un groupe de nobles dames et cavaliers de la cour admirant la ronde des paysans et paysannes, Louis XV lui ordonna de supprimer ce groupe,

afin de ne point abîmer la pastorale. Les danses champêtres florissaient même à la cour de Louis XVI jusqu'au grand orage qui éclata sur la France emportant avec lui le trône et la royauté, l'ancienne société avec leurs fêtes galantes, leurs dames de la cour, leurs idylles paysannes, leurs « Colins-Maillard », bref tous les plaisirs champêtres. Ce fut la sauvage Carmagnole qui remplaça brutalement ces galanteries délicieuses...

\*\*

Les Maîtres italiens exploitaient également ces sujets gracieux si chers aux amateurs de l'époque. Mais si les peintres français les traitaient en divertissements de la cour, en scène d'une vie faussement pastorale au grand air, les Italiens leur ajoutaient un goût de terroir, les renfermaient dans des intérieurs de salles, sur les places publiques des villes, et les habillaient à la mode des « Comœdia del' arte » populaires; des costumes somptueux et des masques burlesques. Tels sont les tableaux de Tiépolo



Jean Steen. — Kermesse dans l'intérieur d'une Auberge (Musée du Louvre).

*Les Polichinelles blancs* de Piétro Longhi, *Mascarade devant un couvent de Venise*, *Mascarade à l'intérieur d'une salle rouge*. C'est ainsi que l'art de la danse reflète ses couleurs et ses lumières sur l'art de la peinture de son époque. Et c'est ainsi que les « arts imitateurs », pour employer la terminologie du grand Noverre, s'enchaînent, se lient, se coordonnent.

En effet, n'est-il pas curieux d'observer l'évolution chorégraphique et sa coordonnance avec l'évolution de la peinture ? Le Moyen-Age avec sa mentalité austère, ses rites religieux imbus de superstitions, ses prohibitions de danses profanes, ses délires d'outre-tombe, ses persécutions des sorcières, du sabbat, dont nous possédons une admirable scène de Bosch, ne pouvant, néanmoins, se passer

suivre pas à pas cette évolution de la danse classique dans ses transformations successives en même temps que l'évolution de la peinture répondant par ses idées, par le choix de ses thèmes, par la manière d'exécution aux exigences, aux mœurs et au goût des générations qu'ils ont dû traverser ensemble. Des hauteurs nébuleuses du classicisme où siégeaient les dieux et les héros, la danse et la peinture descendent lentement sur la terre avec de nouvelles idées profanes et de nouvelles conceptions.

Chaque époque en leur pleine floraison nous laisse des spécimens caractéristiques parfaitement développés dans leur style, mais vaguement définis aux frontières de leur transformation. Il faudrait posséder une grande érudition pour découvrir dans une œuvre-type les couches



Nicolas Manuel. — Danse macabre (19<sup>e</sup> tableau). (D'après une aquarelle de M. A. Eschbaecher).

Cl. L'Art et les Artistes.

de la danse — une émanation naturelle et nécessaire de l'âme humaine — a dû tolérer la danse camouflée en une sorte de représentation mi-théâtrale, mi-religieuse, et c'est ainsi qu'est né ce compromis entre le théâtre et le temple que nous connaissons sous le nom de « Danse macabre » ou la « Danse des morts », dont nous voyons la magnifique reconstitution sur la toile de Gauguin.

La Renaissance libéra la danse de ses chaînes moyennâgeuses et reconstitua les ballets somptueux, mais son plein essort ne reprend qu'au Grand Siècle avec ses fêtes luxueuses, et ses divertissements fastueux. Notre ballet classique n'est qu'un héritage du ballet de la cour, transformé selon les exigences de l'époque qu'il a dû traverser successivement, s'enrichissant d'éléments nouveaux qui se présentaient à lui au cours de sa longue marche glorieuse.

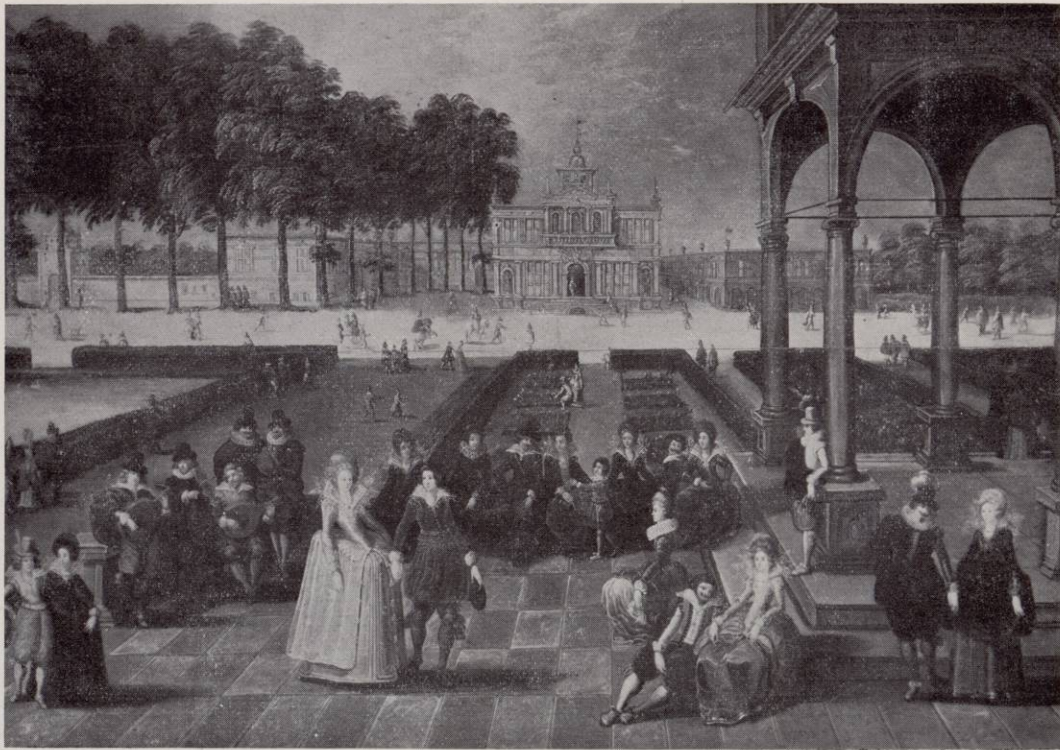
Il serait d'un haut intérêt artistique et historique de

superposées, les résidus, si l'on peut dire, des étapes mortes. Ainsi, on arrive par un long et tortueux chemin hérissé d'obstacles souvent infranchissables du classicisme à l'impressionisme et de ce dernier au modernisme actuel.

\* \* \*

Il faudrait tout de même, par exemple, s'entendre sur la signification exacte de l'« Impressionisme » ; souvent abuse-t-on de ce mot comme des autres dénominations en l'appliquant à tort et à travers aux différentes manifestations de l'art dans ses diverses branches, soit en peinture, soit en danse ou en musique. Comme nous parlons ici de la danse en sa liaison avec de la peinture, il ne serait peut-être pas de trop de savoir ce qu'est au juste cet impressionisme pictural.

N'importe quel peintre qui brosse son tableau ne fait



Adriaen van de Venne (attribué à). — Bal de Cour. (Coll. Pierre Lamy).

que fixer ses impressions sur sa toile ? Peintres et sculpteurs d'écoles quelconques sont avant tout impressionnistes. Si, néanmoins on emploie cette expression en l'appliquant à un groupe déterminé d'artistes ce n'est certainement pas dans le sens de la matière idéologique qu'ils traitent, mais dans le sens de la manière conventionnelle avec laquelle ils traitent la matière, mieux dire le sujet de leur création. Ainsi ses impressions de la danse, Carpeaux les fixe au moyen de son ciseau dans la pierre autrement que Degas, qui, à ses moments perdus, ne

dédaignait pas la sculpture : comparez sa grande danseuse (bronze) et ses trois danseuses (bronze) aux œuvres de Carpeaux. La différence des deux conceptions saute aux yeux. Les impressions de Degas sont traduites par lui d'une manière réaliste. Il n'idéalise point ses modèles. Au contraire, Carpeaux les idéalise. Il est poète de la danse qui se présente à son imagination comme une légende ou un mythe, comme une pensée détachée de ses liens terrestres, affranchie de sa matière réaliste. C'est « Zéphyr et Flore » (terre cuite) c'est « l'Amour



J.-B. Tiepelo. — Polichinelles. (Coll. Paul Cailleux).

désarmé » (bronze) mythes pleins de poésie classique de l'Antiquité, ou son génial monument de la « Danse ». La plus haute, la plus élevée conception de cet art qu'il nous présente dans une sorte de vision fantastique, pleine de vie irréelle, un songe éblouissant, une émotion d'âme même de la danse. Un mouvement étudié poétiquement, lignes des corps en proportions idéales, conception pittoresque des figures humaines faisant partie de ce groupe, enfin l'ordonnance impeccable du monument en son entier. C'est l'essence même de la Danse, la synthèse esthétique de son âme. Comme la plupart des grandes œuvres dépassant le niveau de la compréhension des contemporains moyens, le chef-d'œuvre de Carpeaux ne fut pas reconnu immédiatement et dût subir un affront mystérieux de la foule démocratique et « vertueuse » indignée de voir la nudité du corps humain (comme les temps ont changé !) elle l'éclaboussa d'encre par une nuit sans lune.

Le grand sculpteur Rodin est diamétralement opposé à Carpeaux en ce qui concerne sa conception de la danse ; nous n'avons aucune de ses œuvres sculpturales dédiées à la danse ou à la danseuse ; la danse, cette plastique animée et mouvante le laissait évidemment froid et ce phénomène est d'autant plus étonnant qu'il ne dédaignait pas les sujets de la danse en le traitant en aquarelles et en croquis de crayon. Nous avons une danseuse de lui aux formes extrêmement terrestres, d'un réalisme voulu, volontairement soulignée, très éloignée des songes abstraits et poétiques de Carpeaux et s'approchant très près des conceptions réalistes de Degas.

\* \* \*

Avec Degas nous revenons à une époque voisine de la nôtre. Degas n'est point un romantique de la danse, il est

un observateur méticuleux, fin et proche de la vie quotidienne, journalière ou professionnelle de la danseuse et du « petit rat de l'Opéra. » Il est impressionniste si vous tenez absolument à ce titre dont il est gratifié dans les dictionnaires à la portée de tout le monde. Mais c'est un impressionniste réaliste. Il ne retient et ne fixe que des impressions, des menus détails de la vie réelle et professionnelle de la danseuse attendant son entrée en scène devant un portrait ou se rajustant au foyer de la danse. Degas n'est point un poète de la danse ni de ses éléments mystiques romanesques et enchanteurs qui entourent d'une atmosphère si séduisante ses prêtresses derrière les feux illusoire de la rampe. Il la dégage volontiers de ses fluides et la place devant les yeux des spectateurs, en chair et en os, en petite femme faisant tranquillement et consciencieusement son métier, qui n'est certes pas un métier de ménage ou de midinette, mais cependant, un métier, une profession. N'étant point poète, Degas est, néanmoins un conteur amusant et spirituel, non sans un grain d'ironie débonnaire, de la petite histoire de l'existence bourgeoise de la famille « Cardinal » et des « Petites Cardinal » de l'inoubliable mémoire. Ludovic Halévy nous a peint dans ses deux célèbres romans, avec une cruelle ironie, quelques types, caractères et scènes entièrement tirés de la vie de son époque. La maman Cardinal devenue nom appellatif, naïvement cynique, mère touchante en même temps qu'une entremetteuse de ses filles est un type compliqué et difficile, parfaitement réussi par Halévy, cet écrivain d'une force analytique, d'une ironie purement gauloise et d'un doigté extraordinaire dans le choix des nuances et des demi- nuances caractéristiques de ses héroïnes.

A côté de la mère, il y a le père, anti-clérical, ennemi juré des « aristocrates » qui tout en politicaillant ne dédaigne point de toucher des subsides et des dons d'un



Pietro Longhi — Mascarade à Venise (Coll. Jacques-Émile Blanche).

marquis catholique soi-disant marié avec une des petites Cardinal. Ainsi Halévy a établi une liaison du ballet avec la vie politique de son temps. Je ne saurais dire trop pourquoi la contemplation des peintures de Degas me fait toujours revenir à la mémoire cette épopée de Halévy. Chez les danseuses du peintre je crois reconnaître Pauline et Virginie Cardinal faisant bourgeoisement, sans entrain et sans élan, leur métier fatigant et leur dur labeur quotidien. Les étapes de la vie nous ont transformé et modernisé les petites Cardinal et l'œuvre de Degas n'est maintenant qu'une page historique, un document plein de talent, étudié et observé par un psychologue et philosophe. Et par cette qualité même un document précieux est d'une grande valeur chorégraphique.

Il a étudié en observateur érudit la danseuse bourgeoise de l'Opéra de son temps, ses faits et gestes, surtout les gestes professionnels, c'est-à-dire sa tenue chorégraphique, sa position du corps, des bras et des jambes dans leurs attitudes différentes et conventionnelles de la danse de théâtre, de la danse dite classique.

\* \* \*

Pourtant il n'est pas du tout aisé de traduire les mouvements de la danse en peinture, la toile n'ayant que deux dimensions ; c'est pourquoi la dynamique de la danse, il faut le dire, ne réussit pas toujours aux peintres ; c'est plutôt la statique, pour ainsi dire les points d'orgue chorégraphiques (pointes, attitudes, arabesques, etc...) qui ont plus de chance d'être traduits picturalement. Il est à peu près impossible de transporter sur la toile la sensation d'un mouvement naissant qui doit se développer et se terminer par un point d'orgue plastique, c'est-à-dire un mouvement intermédiaire qui constitue une phrase chorégraphique et qui sert de liaison à ces temps d'arrêt que seul peut fixer le peintre ; et c'est précisément la raison pour laquelle tous les essais de soit-disant reconstructions de danses antiques d'après les peintures de vases ou de fresques deviennent pour la plupart infructueux ou erronés. En effet, un mouvement fixé sur un vase ne nous dit point où ce mouvement a pris son élan et à quoi il va aboutir : il nous manque complètement l'enchaînement de deux mouvements voisins, le joint de deux syllabes ainsi que la succession des syllabes formant la phrase chorégraphique entière qui veut exprimer tel état d'âme ou tel élément d'une idée plastique. Certes on peut posséder un don de

découvrir par intuition des choses cachées derrière les voiles des siècles écoulés, mais combien ce don est rare et combien il est incertain. On a vu plus d'une fois l'impossibilité de reconstruire des danses même récemment réglées en toute leur intégrité malgré une quantité de témoins oculaires, malgré l'aide d'une partition musicale, et malgré la conception générale bien connue du maître de ballet, initiateur et créateur de la pièce chorégraphique à reconstituer. C'est pourquoi les « Danses Polovtsiennes » par exemple reconstruites pour mémoire par M<sup>me</sup> Nijinska, sont tout autre chose que celles de Fokine, leur auteur original. Alors, que dire des reconstitutions des danses antiques d'après les mouvements isolés fixés par les peintres primitifs sur les vases et fresques grecques dont l'accompagnement musical a disparu ? Le don divinatoire n'y suffit pas dans ce cas et il faut se méfier de ces sortes de contre-façons.

Même chose pour la peinture des mouvements de la danse contemporaine et ceci en dehors du talent du peintre. Les points d'orgue chorégraphiques, s'agit-il des pointes, d'arabesques, de n'importe quelle attitude, sont des mouvements vivants qui vibrent, chantent, et résonnent chorégraphiquement même dans leur soi-disant arrêt. Étant clouée sur la toile cette vie intérieure et clandestine d'arrêt disparaît définitivement. Il ne nous reste qu'un moment de la danse morte sur la toile, fixé comme une goutte coagulée d'un liquide.

Tout le monde connaît les portraits de Camargo, de Sallé, de Guimard. Nous pouvons appeler leur pose, leur attitude : « position de quatrième de face, le corps appuyé sur la jambe droite, le pied gauche est à la demi-pointe » ou « la danseuse se tient dans une position de préparation pour une variation », ou bien « la danseuse fait une quatrième ouverte, son corps penché et appuyé sur la jambe gauche », etc...



J.-B. Pater. — Plaisir Pastoral (Coll. Paul Cailleux).

Ces stériles descriptions ne nous donnent rien qui vaille et ne nous présentent aucune idée nette de l'art même de la danse d'une Camargo ou d'une Sallé. Il ne faut pas non plus perdre de vue la manière traditionnelle des peintres du XVIII<sup>e</sup> siècle avec leur classicisme conventionnel qui verse souvent dans les conceptions de l'art baroque et qui se prolonge même dans une partie du XIX<sup>e</sup> siècle. Le célèbre La Tour dans une lettre de 1763 ne se plaint-il pas des difficultés de sa rude tâche de portraitiste : « que d'attentions, que de combinaisons, que de recherches pénibles pour conserver l'unité du mouvement malgré les changements que produisent sur la physionomie et dans les formes la succession des pensées et les affections de l'âme. C'est un nouveau portrait à chaque changement ! »

du métier de la danse, comme Degas par exemple, son tableau sera admiré non seulement par les connaisseurs et amateurs de la peinture, mais aussi par les professionnels de la chorégraphie qui ne supportent pas les fautes techniques si minimes soient-elles (la jambe peu développée en dehors dans une arabesque, le coup-de-pied pas assez étiré, les pointes placées défectueusement, défauts d'épaulement du port des bras, etc..., etc...) de certains peintres peu versés dans les mystères de la danse d'école, de la danse classique.

La sculpture a l'avantage de posséder trois dimensions au lieu des deux de la peinture ce qui donne une ampleur appréciable au mouvement saisi par le sculpteur et exécuté par lui en bronze ou en marbre. Je ne saurais dire exactement pourquoi les mouvements de la danse coulés



Mathieu Le Nain. — La Danse du Vin (Coll. Galerie Simon).

Ce qui est vrai pour un portrait d'une marquise tranquillement assise dans son fauteuil, est encore plus vrai pour un portrait en pied d'une danseuse.

Malgré ces difficultés ce sont dessinateurs et peintres français de préférence qui ont adopté ce genre exquis. Parmi les premiers nommons Mesplés (Danses de Paris), Métivé (La danse et les danseuses), Kiss, avec ses aquarelles, et beaucoup d'autres encore. Parmi les seconds, Carrier-Belleuse dont ses gracieux tableaux et pastels sont abondamment reproduits en gravures ; Jean Béreau, de Tavernier, Marioton, (son plafond de la danse), Chandau-Viardot (portrait de Mlle Zambelli) et y compris les grands noms cités au cours de cet article. Il ne faut pas être trop exigeant et demander à la peinture chorégraphique l'impossible au point de vue professionnel, mais plutôt l'admirer au point de vue pictural, de l'impression générale d'une œuvre d'art ; si le peintre, est en plus, un observateur fin et érudit de la technique et

en matière lourde, comme le bronze ou le marbre sont plus vivants, ont plus d'élan que ceux de la peinture ; n'est-ce pas précisément à cause de la troisième dimension ? Comment rendre dans le bronze l'impression de la légèreté, du flou, d'un tutu en tarlatane ? Et pourtant il y a des sculpteurs auxquels ce tour de force réussit ainsi que l'élan et l'entrain du mouvement chorégraphique dont on peut imaginer, deviner mentalement le commencement et la continuation du mouvement fixé en bronze. « La sculpture est un art classique de par sa nature », dit M. Husarsky, l'érudit auteur, dans son admirable et profond essai sur le style romantique, aussi les Falconet et les Clodion s'adapteront-ils aisément et sans délais à l'aimable classicisme Louis XIV. Nous remarquons parfois dans la sculpture une tendance vers les formes réalistes, remuante et pleine d'entrain... Le représentant de cette orientation est Houdon. L'art chorégraphique est aussi un art classique et de par sa nature,



J.-B. Corot. — Une matinée : Danse des Nymphes (Musée du Louvre)

et de par son origine de la danse de la cour du grand siècle devenu par une longue évolution un art de théâtre, un art de ballet. L'expression pleine, la synthèse de cet art nous les possédons comme je l'avais déjà dit, dans l'admirable monument de la « Danse » dû au ciseau du grand Carpeaux. Beaucoup de sculpteurs français de grand talent s'intéressaient à la sculpture chorégraphique et nous ont laissé leurs œuvres dédiées à ce genre difficile : Joseph Bernard avec ses cinq sculptures en bronze sur des sujets de la danse, Merchi, avec son buste de la Guimard en terre cuite, Degas qui ne dédaignait pas la sculpture et qui fixait en bronze quelques attitudes chorégraphiques : « position de quatrième devant, grande arabesque, (deuxième et troisième temps) que nous avons pu admirer à l'Exposition rétrospective des « Archives Internationales de la Danse ». On se souvient d'une « Cléo de Mérode » de Fallière, reproduite en petites statuettes de commerce, de Laporte Blarcy (La danseuse Mendes) et de beaucoup d'autres. Rappelons à la mémoire du lecteur, le sculpteur russe Soudbinine et ses sculptures de Pavlova dans « La mort du cygne ». Il y a encore Paul de Boulougne, sculpteur de nos jours, qui a consacré son talent entièrement à la danse et aux artistes de la danse. Son atelier est une sorte de galerie de statuettes, portraits de presque toutes les danseuses russes (Pavlova, Tréfilova, Karsavina, Kylberg), françaises (Mona Païva, Ronsay, Regine Flory), Américaines (Doris Niles, Grace Christie) qui ont passé

par Paris et qui ont inscrit leurs grands noms dans les annales modernes de la chorégraphie. Ces portraits sont pleins de vie et les mouvements de leurs attitudes, bien étudiés.

Le choix des pas et des attitudes pouvant être fixés dans la peinture et dans la sculpture est forcément limité. Dans le catalogue des pas d'école qui constituent l'ensemble de la danse classique, il y a des mouvements qui ne sauraient être l'objet d'une étude picturale ou sculpturale par leur complexité, ou par leur caractère d'étude préliminaire pour l'exécution d'un pas, comme par exemple, « la préparation de la pirouette » qu'une danseuse expérimentée s'efforce de raccourcir au possible et le déguiser par un épaulement oblique, afin de dissimuler au public l'effort de l'élan qu'elle est obligée de fournir pour tourner la pirouette, ou bien encore un pas très à la mode aujourd'hui : les « fouettés » ou la « grande pirouette » à

la seconde avec leurs mouvements tournants qui ne se prêtent point à la fixation sur une toile ou dans le bronze, parce que le peintre ne peut fixer qu'une toute petite parcelle du moment de ce mouvement, qui, dégagé de l'ensemble du pas, donne une ligne peu gracieuse et ne peut donner une idée générale de cet ornement pittoresque, de cette « vocalise » de la danse. Tous les mouvements giratoires de la danse classique étant exclus du domaine pictural ou sculptural, il ne reste donc pour les artistes que les pas de repos, que les points d'orgue chorégraphiques comme je l'ai dit, ce qui fait l'impression d'une uniformité, d'une certaine monotonie dans le choix



Louis Watteau de Lille. — La Fête de Mai (Coll. Vicomte de Ternas).



des sujets consacrés à la danse. Cette monotonie disparaît dans une certaine mesure dans les sujets d'ensemble des groupes du genre chorégraphique comme par exemple dans le « Sabbat » d'Hiéronimus Bosch, ou dans « le triomphe de Pan » de N. Poussin, ou dans « le Feu » de N. Lancret, ou encore dans « Les Polichinelles » de Tiépolo, etc... La quantité considérable des figurines représentées dans leurs différents mouvements complétant l'un ou l'autre ou en opposition directe entre eux, brise forcément cette monotone uniformité et donne une impression d'un mouvement général, d'une vie intense, d'un dynamisme plastique.

\* \* \*

Il y a encore la question des styles chorégraphiques (qui suivent quelquefois avec un retard) tous les autres arts, les événements, les tendances, la mode, la manière d'être des époques qu'elle traverse. Il serait non seulement curieux, mais grandement instructif d'étudier leur incarnation dans la peinture et la sculpture. La peinture en ce cas paraît posséder plus de moyens imagés puisqu'elle a pour elle la couleur, car les éléments d'un style comprennent non seulement la courbe et l'ordonnance des lignes et des plans, ce qui est un domaine de la sculpture, mais aussi le jeu des couleurs et l'entourage, le fond décoratif du sujet isolé ou de l'ensemble. Ainsi le style de la danse classique (ou plutôt pseudo-classique) du Grand Siècle évoque à notre imagination les vastes salles des palais, les riches jardins de Versailles, les fontaines, les

statues, tout le décor des « Fêtes Galantes », les perruques, les robes à panier, etc... Le style Romantique est placé dans un autre décor paré de saules pleureurs, de ruines antiques, de collines boisées, de clair de lune, d'un mysticisme vague et nébuleux, d'un paysage fantastique. Il suffit de jeter un coup d'œil sur le « Bal de cour » de Van de Vienne ou la « Fête de Mai » de Louis Watteau et sur d'innombrables gravures, lithographies des ballets de Taglioni pour saisir cette différence. Le néo-classicisme de Fokine avec son penchant pour l'Orient (Shéhérazade, Danses Polovstiennes) et le modernisme de Massine avec sa chorégraphie angulaire, saccadée, brisée en dizaines de petites phrases se succédant en vitesse, présent au peintre et au sculpteur des éléments hétéroclites et hétérogènes tout à fait dissemblables.

Je ne fais ici qu'une allusion à ce que pourrait être une étude analytique et consécutive de la réflexion de la plastique dynamique qu'est la danse dans la plastique statique que sont la peinture et la sculpture.

Ces quelques impressions nées d'une visite à une exposition rétrospective de « La Danse dans la Peinture et la Sculpture » exposées à bâton rompu dans cet article ne peuvent plus être prolongées faute de place. Mais une étude systématique et approfondie de cette question de liaison étroite entre les arts plastiques avec quelques déductions de philosophie esthétique serait grandement souhaitable et présenterait à l'auteur qui l'entreprendrait un vaste champ à explorer.

VALÉRIEN SVETLOFF.



E. Degas. — La Danseuse au bouquet saluant sur la scène.  
Musée du Louvre. (Coll. Lamondo).