

L'ESTHÉTIQUE DE LA GRÂCE

La grâce est une qualité primordiale de la danse. La danse peut s'élever plus haut : elle peut être dominée par d'autres qualités, — la virtuosité ou la puissance d'expression — elle semble pourtant ne jamais devoir se détacher de la grâce, comme cela s'est produit pour d'autres arts, notamment pour la musique et la peinture. Aussi un ouvrage sur l'esthétique de la grâce ne doit-il laisser indifférent aucun vrai amateur, ni aucun professionnel de cet art.

C'est bien le cas de l'œuvre capitale de M. Raymond Bayer. « L'Esthétique de la Grâce », parue il y a deux ans (Paris, Alcan, *Bibliothèque de philosophie contemporaine*, 1933), qui n'est pas assez connue en raison du prix élevé (100 francs) de ces deux gros volumes de 500 à 600 pages. L'extraordinaire richesse de leur contenu embrasse tous les domaines de la grâce : la peinture, l'architecture, la sculpture, la poésie, la musique et la danse, laissant le lecteur ahuri de tant d'érudition, et hésitant à s'y aventurer à son tour. Aussi nous a-t-il paru utile d'en extraire tout ce qui se rapporte à la danse, et de le résumer pour les lecteurs de cette revue, en ajoutant quelques commentaires nécessités par les particularités de sa composition et de son style.

Il y a là d'abord une partie historique très intéressante, où l'on voit que l'étude de la grâce a longtemps souffert du voisinage de la beauté, qui concentrait toute l'attention des penseurs. Les anciens Grecs ne l'ont saisie que dans sa connexion avec le sentiment amoureux, et depuis Empédocle jusqu'à Plotin, ils n'ont fait que broder sur ce thème. On ne peut relever chez eux qu'un seul trait d'observation directe, mais qui est d'importance : son opposition à toute contrainte. « Charis, dit Empédocle, a horreur de l'intolérable nécessité. » (*Purifications*, 116.) Voilà une observation qui a « passé les siècles », et a conservé son prix jusqu'à nous. En effet, un des traits les plus essentiels de la grâce est la liberté de ses manifestations. A part cela, ce que les Anciens ont écrit sur la grâce ne présente que peu d'intérêt, parce qu'au lieu de

l'étudier, ils ont cherché à la rattacher à des systèmes logiques ou métaphysiques.

Il faut arriver au xvii^e siècle pour trouver un jugement mieux fondé sur la grâce. Naturellement, à la suite de Bacon, dans les voies de l'empirisme. Nous le trouvons chez Henry Home, jurisconsulte et philosophe écossais, contemporain et ami du célèbre David Hume. Dans ses « *Éléments de Critique* » (1762), Home

est arrivé à la situer d'une manière un peu étroite et conventionnelle, mais bien plus précise qu'on ne l'avait fait avant lui. Il commence par constater que la grâce est une qualité qui relève de la vue. Pas uniquement, peut-être, mais convenons avec lui : principalement. Il remarque ensuite qu'elle « se rapporte à l'homme » : Ceci est un peu étroit, car par là, il exclut — ou bien oublie — certains animaux qui sont incontestablement gracieux. Mais ce qui suit est beaucoup mieux : « Elle est liée aux mouvements de l'homme. — Particulièrement aux mouvements expressifs. — Nécessairement aux mouvements empreints de dignité, c'est-à-dire pénétrés de « beauté morale » et de « respect de soi-même ». Ce dernier trait est également trop restrictif, mais il s'explique par les conditions de l'époque : qu'on pense seulement au caractère grossièrement réaliste de certains spec-



M^{mes} Bady et Didion
Moyens naturels de la grâce.
(Wide World photos).

tacles, notamment de la pantomime burlesque, qui florissait à ce moment en Angleterre, et l'on comprendra la nécessité qu'éprouvait Home de défendre la notion de la grâce. Dans l'ensemble, sa conception de la grâce marquait un très grand progrès. Qu'est ce que la grâce ? Qualité, avant tout, des mouvements de l'homme, transportable sur d'autres objets, mais prenant là sa naissance. Comme c'était déjà plus précis que la conception des anciens ! Qualité de ce qui est libre, qualité partagée avec le sentiment amoureux, etc... !

Naturellement, Home n'était pas seul à s'engager dans cette voie. Pour ceux qui voudraient entrer dans les détails, M. Bayer relève les antécédents qu'on trouve chez Shaftesbury, chez Hutcheson et chez Hogarth,

comme aussi les correspondances qu'on observe chez les Encyclopédistes français, particulièrement chez Watelet dans son article « Grâce » de l'Encyclopédie; mais c'est encore Home qui est le plus précis, personne ne le dépasse. Au contraire, un peu plus tard, on assiste à une renaissance des formules anciennes embuées du plus vague idéalisme : chez Winckelman, chez Schiller et jusqu'au cœur du XIX^e siècle, chez Schelling. Il n'y a là rien à retenir.

Pour marquer un nouveau progrès, il faut faire un saut : jusqu'à qui croyez-vous? Cela, c'est une vraie surprise. Jusqu'à Herbert Spencer, le dogmatique — un peu oublié aujourd'hui — apôtre anglais du positivisme. Spencer avait le don aigu de l'observation, et il ne paraît démodé que parce que sa philosophie représente une synthèse des sciences positives, et que rien ne date comme les formules scientifiques, à une époque où certaines branches de la science font de si rapides progrès. Là où sa philosophie était fondée sur l'observation, elle était susceptible de garder toute sa fraîcheur. C'est ce qui a lieu pour ses excursions, d'ailleurs rapides et détachées, dans le domaine de l'esthétique. Il y a là une dizaine de pages, dans un de ses « Essays », intitulés « Gracefulness », où tout est à retenir. Il se rattache directement à Home, mais avec quels développements! La grâce est, pour lui aussi, une qualité des mouvements, mais non chez l'homme seulement : c'est un attribut général de la mécanique animale. Mouvements non seulement expressifs, ni, non plus, seuls mouvements empreints de dignité; c'est un cas bien plus général : tous les *mouvements accomplis avec aisance*. De tous les êtres, « chez qui les organes de locomotion jouent à merveille ». Par exemple, du lévrier, de l'antilope, du cheval dans les allures rapides.

Spencer arrive là à découvrir une base objective, déjà très solide et profonde, de la grâce. Mais il ne s'en tient pas là. Sous cette aisance, il découvre quelque chose de plus : une *économie de la force*. Et voici comment : en observant une danseuse. « Un soir, dit-il, je regardais une danseuse, et je m'aperçus que si, dans l'ensemble de ses évolutions, il se glissait par hasard quelques mouvements d'une vraie grâce, c'étaient ceux qui, par comparaison, coûtaient peu d'efforts. « J'arrivai alors à conclure d'une façon générale que l'action a d'autant plus de grâce qu'elle s'exécute avec une moindre dépense de force. »

Enfin, il complète encore sa définition par un trait parallèle : *l'éveil de la sympathie*, chez les spectateurs. Il fait observer que les mouvements gracieux font participer les spectateurs aux sensations musculaires de ceux qui les accomplissent. Quand leurs mouvements sont violents ou gauches, dit-il, nous sentons, bien que faiblement, les sensations désagréables que nous aurions si ces mouvements étaient de nous. Quand ils ont de l'aisance, nous éprouvons par sympathie les sensations de plaisir que ces mouvements annoncent chez ceux en qui nous les remarquons. » Voilà ce que la théorie de la grâce a gagné chez Spencer. A côté de lui, on trouve d'autres penseurs qui se sont occupés de ce problème, notamment Schopenhauer et Hartmann, et, de

nos jours, M. Bergson. Mais comme ceux-ci ont fait bien plus de théorie que d'observation, M. Bayer ne se laisse pas entraîner par eux, et se rattache lui-même directement à la conception de Home et de Spencer.

* * *

Voyons maintenant quel est son propre apport à celle-ci.

M. Bayer part lui-même de la remarque que l'aisance des mouvements dont parle Spencer, ne doit pas se confondre avec la simple facilité. Autrement, dit-il, c'est la marche qui serait la forme la plus gracieuse des mouvements, et il n'en est rien. Elle ne l'est que par accident. Il croit faire jaillir la lumière en confrontant cette observation avec une autre, celle du saut périlleux. Ce dernier réalise bien ce que Spencer croit découvrir sous l'aisance, c'est-à-dire une économie de l'effort musculaire. Mais contemplé à découvert, surtout au ralenti, il est incontestablement disgracieux, alors qu'il produit, au contraire, l'effet d'une grâce aérienne, s'il est masqué par le vêtement. M. Bayer en conclut que la grâce a bien pour base objective une économie de l'effort, mais seulement là où cet effort n'est pas apparent. On voit déjà combien le développement de cette théorie va présenter d'intérêt dans son application à la danse. Chaque trait nouveau contient un enseignement ou une suggestion pour le danseur. Aussi est-on pressé d'aller avec M. Bayer jusqu'au bout de son analyse.

Le fait est qu'il ne s'en tient pas là. La disparition de l'effort n'est qu'un trait négatif, tandis qu'il pressent sous l'aisance d'autres traits positifs, et il croit en découvrir deux : une « ostentation du pouvoir » et une « esthétique de l'inespéré ». Ici, nous nous heurtons pour la première fois aux difficultés de son style, souvent trop métaphorique, ou chargé d'abstractions, et nécessitant, par suite, quelques éclaircissements. Voici ce qui se cache sous ces deux formules.

Dans la notion de l'effort, il distingue deux éléments : « un noyau de force visible » qui en est, pour ainsi dire, « le support matériel », et un « cortège de relations » qui, « toujours lui fait accompagnement et où l'idée même de l'effort s'élabore. » Ne le suivons pas dans le labyrinthe de ces formules. Essayons plutôt d'éclaircir sa pensée par l'exemple concret qu'il a lui-même choisi. C'est celui d'un clown qui entre en piste en faisant une cabriole. S'il est habile, l'effet de grâce est certain. A quoi tient-il? Pas seulement à la nature du saut. Dans une large mesure, au contraste qui existe entre ce qu'il fait et ce qu'on attendait. « Voici l'homme frêle et, pour tout dire, le pitre, celui dont on n'attend que naïveté et maladroitures; voici les vêtements flottants sur le muscle caché; le sourire du visage, qui est celui même de l'insouciance; le repos apparent du corps fragile. » C'est ce que M. Bayer appelle « cortège de relations » et « monde relationnel ». Ce sont, à proprement parler, des facteurs accessoires qui influent sur la perception de la grâce, comme celui que Spencer a découvert dans l'éveil de la sympathie chez le spectateur, facteurs dans lesquels

il y a beaucoup plus de subjectif que d'objectif. Ce qu'il appelle « esthétique de l'inespéré », c'est, à proprement parler, la surprise qui, chez le spectateur, peut s'ajouter à la sympathie. C'est un facteur purement subjectif, modifiant non pas la nature du saut, mais l'état d'âme du spectateur. C'est un facteur qui doit varier selon les individus et peut facilement faire défaut. La surprise doit être plus grande chez l'enfant que chez l'adulte, chez le nouveau venu que chez un habitué du cirque. Elle peut être presque nulle sans empêcher la perception de la grâce. Il en est un peu autrement pour ce qu'il appelle « ostentation du pouvoir ». Là, il y a quelque chose d'objectif : un pouvoir accru; mais aussi beaucoup de subjectif dans la révélation de ce pouvoir. Celle-ci dépendra beaucoup de la faculté d'appréciation du spectateur et sera, à l'inverse, de la surprise, plus grande chez l'adulte que chez l'enfant, chez l'homme du métier que chez le profane.

Le mérite de M. Bayer est certain : il a détaché, de tout ce qui a été écrit sur ce sujet, une conception vraiment empirique et positive de la grâce, il en a décrit la genèse et le développement ultérieur, il l'a finalement mise au point par son apport personnel. La théorie est un peu touffue, un peu obscurcie à la fin par des formules abstraites, mais l'essentiel en ressort d'une manière très intéressante. Il reste à voir maintenant comment cette conception générale de la grâce se précise et se diversifie dans le domaine qui nous intéresse particulièrement, celui de la danse.

* * *

La partie du travail de M. Bayer consacrée à la grâce dans la danse, est particulièrement riche de contenu, d'une richesse de documentation et d'observation vraiment admirables, mais elle se passe encore moins de commentaires en raison des difficultés qui se présentent à la lecture, aussi bien dans les détails d'exécution que dans le plan même de l'ouvrage.

Elle se divise en deux chapitres intitulés : « la Mécanique » et « l'Esthétique ». On croirait, n'est-ce pas, que la mécanique comprend les moyens de la grâce, et l'esthétique, la manière de s'en servir : autrement dit, l'esprit de la danse? Or, c'est tout autre chose. Les moyens envahissent aussi l'esthétique, car on y trouve, par exemple, l'enchaînement des pas et ce que M. Bayer appelle « le régime des concessions », c'est-à-dire l'art des mouvements en retrait, qui doivent bien compter parmi les moyens de la grâce. Par contre, dans la mécanique, il est question, entre autres choses, de l'influence du tempérament de la danseuse et ce que M. Bayer appelle « l'organisation de la grâce », sous ses deux aspects de « divertissement » ou d'« enchantement », qui font bien partie de l'esprit de la danse.

Ainsi, dans la seule répartition des matières étudiées, il existe déjà un motif d'embarras pour le lecteur,

Nous ne chercherons pas à dégager, l'un après l'autre, tous les résultats du travail de M. Bayer. Bornons-nous à en donner un aperçu général et à relever, chemin faisant, les plus intéressantes conclusions.

Voici d'abord la mécanique. Celle-ci se subdivise en deux parties. La première a pour titre : « La grâce selon Home et selon Spencer » et la seconde s'intitule : « La Gymnastique ». Qu'est-ce que cela veut dire? Qu'il examine d'abord les moyens naturels de la grâce et, ensuite, ses moyens artificiels, produits par l'exercice.

Comme moyens naturels propres à la danse, il recon-



Mlle DAMAZIO
Moyens artificiels de la grâce.

naît d'abord les trois suivants : la mobilité du corps, la réduction des mouvements et la lévitation du poids. De la simple mobilité qui trouve sa meilleure expression dans le jeu des pointes, de la réduction des pas qui font figure de broderies, et de la lévitation du poids dont le premier symbole est l'élévation des bras en couronne, naissent des effets incontestables de grâce. Mais pourquoi faut-il que ces observations si justes soient noyées dans un flot de développements qui font perdre pied au lecteur le plus attentif?

A la suite des trois premiers moments de la grâce, l'auteur aborde ce qui s'appelle chez lui l'« aménagement interne » de celle-ci et distingue là, tour à tour, les « compensations », l'« indépendance des parties » et le « moelleux ».

Les « compensations », c'est le jeu des antagonistes qui, dans la vie courante, sert à maintenir le centre de gravité du corps et, dans la danse, ne fait que se confirmer et s'étendre à d'autres membres. Le buste, la tête y participent également. « Tout se fait matière à compensations. » Cette grâce des mouvements combinés n'exclut pas une autre, celle qui résulte de l'« indépendance des parties », c'est-à-dire de la faculté, pour chaque membre, de « jouer séparément ». La grâce naît des

compensations, mais elle naît aussi de la « suppression des liaisons inutiles ». C'est le port de bras dégagé des heurts et des soubresauts, c'est l' « ouverture » où la jambe évolue solitaire. C'est l'oscillation du buste sans rouler les hanches, la netteté de la batterie sans rouler les genoux » (p. 239). Enfin cet « aménagement interne » de la grâce se complète par la faculté de lier l'un à l'autre des mouvements indépendants, qui constitue la grâce du « moelleux ». « C'est le triomphe de Dupré au XVIII^e siècle, de la Taglioni au temps du Romantisme, le jeu lié de Trefilova. »

Voilà où résident, pour l'auteur, les manifestations naturelles de la grâce dans la danse. Celles-ci ne donnent pas grand'chose de nouveau par rapport à la conception de Spencer, car « tout cela n'a qu'un sens », converge vers un seul principe : la « dissimulation de l'effort ». Nous ne trouvons là que la confirmation par le détail et l'illustration par l'exemple de la théorie spencérienne. On ne trouve du nouveau que dans la seconde partie de ce chapitre, qui a pour objet le développement de la grâce par l'exercice ou, comme dit l'auteur, par la gymnastique.

La gymnastique se présente sous une forme plus



Mlle GÉLOL
Moyens artificiels de la grâce.

cohérente, mais encore plus serrée et touffue. Elle débute par l'étude du « relevé », qui est le premier des moyens artificiels de créer de la grâce, consistant à réduire le contact du corps avec le sol au point d'appui d'une seule jambe. Puis viennent les « aplombs » : les « temps de pointe », les « grandes positions », l' « attitude », — grâce de l'oblique, et l' « arabesque » — grâce de l'équilibre horizontal. A ces formes nouvelles de la statique s'adjoint le mouvement, et nous voilà devant les « temps

d'adagio » et les « temps giratoires ». Puis vient l'art des « pas ». L'auteur examine longuement le travail préalable de la jambe et du pied, devant « faciliter le jeu », assurer « la surnormalité des pas ». Il étudie ensuite les « battements », l' « élévation », le « glissé » et l' « alternance des pas glissés et des pas sautés ». Il entre dans les plus petits détails : dans l' « organisation de la petite vigueur », qui relève de la technique du cou-de-pied. Il signale le rôle que joue ici la rapidité et, avec celle-ci, la « réduction des temps forts » et les « broderies ». Il arrive par là à la « pirouette », aux « fouettés » et aux « entrechats », et termine cette partie de l'étude par l'art des « arrêts » et des « retardements », qu'il englobe dans une de ses formules dont nous avons déjà signalé le caractère paradoxal et abstrait : « recourbement des temps ». De tout cela se dégage une conclusion qui, pour nous, prime toutes les autres : c'est que dans la gymnastique la grâce consiste « à faire naturellement des choses qui ne le sont pas ». Pour l'obtenir, dit l'auteur, il faut « une double méthode » : « briser d'abord le corps et obtenir plus qu'il ne peut donner, le plier à des mécanismes surnormaux lentement montés; deuxièmement, dissimuler la peine, faire que ces mécanismes deviennent une nature authentique entée sur la première » (p. 209). Autrement dit, il y a là cet « accroissement de puissance » que M. Bayer a distingué lui-même sous l'aisance des mouvements, et nous pouvons dire, par conséquent, que si dans la première partie de la « Mécanique », M. Bayer n'a trouvé que des éléments propres à renforcer la théorie de Spencer, dans la seconde partie, il trouve la confirmation et l'illustration par l'exemple de son propre apport à la théorie générale de la grâce.

Passons maintenant au second chapitre, intitulé : « Esthétique ». Celui-ci comprend également deux parties : l' *Apparence formelle* et les *Évolutions*. Que veulent dire ces sous-titres ? On reste assez longtemps à le deviner. Enfin, en plongeant dans le contenu, on s'aperçoit que dans la première partie, c'est la mécanique des bras qui joue le principal rôle, tandis que dans la seconde, il s'agit de l'enchaînement des pas. Donc, comme nous l'avons déjà dit, presque jusqu'à la fin, des moyens mécaniques de la grâce.

Ainsi, l' *Apparence formelle* débute avec la mécanique des bras, dont l'auteur souligne, avant tout, le caractère « gratuit », c'est-à-dire purement ornemental. C'est de là que provient apparemment le titre d' *Esthétique* qu'il donne à ce chapitre. Cela est assez fâcheux, car on peut en conclure qu'il s'agit là de mouvements qui ont une autre valeur que les mouvements analysés dans le chapitre précédent, tandis qu'il n'en est rien, leur « gratuité » ne devant les distinguer que de la mécanique des bras dans la danse expressive, c'est-à-dire des mouvements mimiques.

A la suite des bras, on voit le corps entier participer à cette mécanique ornementale. L'auteur décrit d'abord les « épaulements » et les « faux aplombs ». Puis vient le jeu des « asymétries », dans lequel la danse « dispose de la tête et des membres comme de cinq couleurs à sa palette, comme de cinq timbres à son orchestre ». Il

distingue là encore les « jeux de l'hétérogène et de l'homogène », les « positions croisées » et les « plans rares », formant ce qu'il appelle la « multiplicité symphonique » de la danse. On a bien de la peine à le suivre. Heureusement, il finit par ramener lui-même cette multitude d'observations à un seul principe : la *dissimilation des mouvements*. Cela veut dire : « Chaque membre a son sens, chemine pour soi ». Et il cite un exemple concret qui aide à comprendre : la danseuse de Carpeaux. La grâce naît là de ce que « le corps se délie », de la « souplesse du lien plastique ».

Dans la dernière partie, intitulée *Évolutions*, M. Bayer revient au rôle que jouent les jambes, et s'attache à étudier l'enchaînement des pas. Pour réaliser ici une synthèse, il faut aussi un grand effort de concentration et d'abstraction, car le dessin de ces enchaînements est plus éphémère et plus mobile que celui des pas eux-mêmes. Il commence par décrire différents modes de progression : les « sauts longs », les « pas menus » et les « sur place ». Il fait ressortir l'importance de ces derniers, qui prennent l'aspect de l'« ubiquité » — être à la fois ici et là — et de la « dissonnance » — avancer et reculer en même temps. Il décrit ensuite la « multiplication des foyers », où la danseuse s'abandonne à des directions divergentes. Il analyse longuement le « régime des concessions », c'est-à-dire des mouvements de retrait : « concessions » avant le départ, pendant le pas et à l'arrivée; « concessions » en hauteur, latérales et à mi-hauteur; « concessions » différentes dans leur « quantité » — d'un, deux, trois, quatre membres. Arrêtons-nous. Nous ne pouvons pas énumérer toutes ces figures. Relevons seulement la conclusion. Ici, le grand principe, c'est l'*hétérogénéité des pas*. Comme là-bas, le corps se délie; ici, ce sont les pas qui se délient. C'est « l'imprévisible fait loi ». C'est « le fugitif en permanence ». C'est le caprice « qui s'érige en nécessité ».

A la fin transparait aussi l'esprit de cette danse. Autrement dit, on s'aperçoit qu'elle n'a pas d'autre esthétique que celle qui résulte de l'addition de tous ces effets de grâce produits par la mécanique.

Si l'on jette un regard en arrière, on s'aperçoit maintenant que dans cette partie spéciale de l'étude, la notion de la grâce a encore beaucoup gagné, plus que M. Bayer n'arrive lui-même à en dégager. Car, chez lui, chemin faisant, nous avons reconnu l'enrichissement considérable de deux notions : l'« économie de l'effort » et l'« accroissement de puissance ». Or, l'étude de la gymnastique nous a fait concevoir qu'il y a des mouvements où, sous l'aisance, se cache encore autre chose : la réalisation de l'équilibre et la lévitation du poids. Dans les « attitudes » et les « arabesques », il n'y a ni économie de l'effort, ni accroissement de puissance, mais simplement une réalisation de l'équilibre; dans les « temps de pointes » et les « entrechats », principalement des effets d'élévation. Une étude plus attentive des mouvements de la danse permettra probablement d'y décélérer encore autre chose. D'autant plus que M. Bayer, comme nous l'avons déjà vu, n'a pas épuisé son sujet; il a plutôt le mérite d'ouvrir la voie à de nouvelles recherches.

Si l'ouvrage de M. Bayer était écrit dans une langue

plus simple, il aurait été appelé à devenir le livre de chevet de tous les professionnels de la danse et de tous les amateurs sérieux de cet art, tellement il est riche de matières à méditer, tellement il est fertile en suggestions et en applications pratiques.

Quant aux applications pratiques, nous en voyons plusieurs, et des plus intéressantes. La conception objective de la grâce permet de résoudre des questions d'esthétique et d'art qui, en l'absence d'un tel critérium, restaient douteuses. Par exemple : la danse peut-elle suivre la musique moderne dans le goût de celle-ci, pour le contrepoint et la dissonnance? La réponse est affirmative. La mécanique de la grâce justifie les mouvements les plus saccadés, les plus désarticulés, du moment qu'ils sont exécutés librement et avec aisance, tels ceux du « Sacre du Printemps » et de « Petrouchka »... Par contre, elle fixe une limite précise à la chorégraphie en proscrivant la contrainte extérieure, et nous pouvons dire maintenant que Nijinsky a fait fausse route dans l'« Après-midi d'un faune », de même que Diaghileff dans les « Jeux ». Les gestes que Nijinsky empruntait aux figures peintes sur les vases anciens étaient des mouvements contraints, comme le sont aussi les mouvements qu'on fait dans un sport. Les mouvements d'un joueur de tennis ne sont gracieux que par accident, lorsqu'ils réalisent une économie de l'effort.

Qu'on réfléchisse un peu à cette conception, et l'on reconnaîtra combien elle est juste.

Une application également intéressante de ce critérium peut être faite aux danses de salon modernes. Elle permet de reconnaître qu'il n'y a dans ces danses que très peu d'art et que leur succès tient à autre chose. Le fait est qu'elles procèdent toutes du tango, qui est une danse difficile et, de plus, chargée d'une lourde sensualité. Double raison pour manquer d'aisance et, par suite, de grâce!

Voilà pourquoi, dans un dancing, l'œil du spectateur ne s'attache avec sympathie qu'à quelques couples d'exception, tandis que le tableau général où dominent les pas exécutés avec application, produit une impression morne, pénible.

Pour arriver à y faire naître la grâce, il faut produire l'impression que le rythme est suivi sans effort et que les mouvements des danseurs ne sont pas gênés par autre chose, notamment par la sensualité qui résulte du contact très étroit de leurs corps.

Comme on le voit, dans la conception objective de la grâce, il y a des enseignements précieux pour les exécutants comme pour les chorégraphes, et aussi pour les critiques d'art.

C'est pourquoi, malgré les réserves que l'on peut faire au sujet de sa composition et de son style, l'ouvrage de M. Bayer contient l'étude la plus originale et la plus puissante de notre temps sur la danse. Il convenait donc d'aider à sa connaissance, et, en raison de tout ce qu'il représente de patience et de labeur, de souligner notre profonde admiration.

N. KOSTYLEFF.

Ancien maître de conférences
à l'École des Hautes-Études.