

Salle de conférences.

COMMENTAIRES

par M. P. BELLUGUE

EN acceptant de commenter les conférences-démonstrations sur la Technique de la Danse je ne me dissimulais point la difficulté... ni les dangers de cette tâche. Que je critique ou que je loue je risquais de déplaire. Si j'ai blessé qu'on me pardonne. Nul plus que moi n'est convaincu de la relativité d'une opinion en matière d'art. La mienne est celle d'un auditeur que j'ai de bonnes raisons, sans doute, de croire impartial ou, du moins, complètement désintéressé; mais ce n'est qu'une opinion parmi d'autres contraires — ou semblables.

Faisant abstraction de mes goûts personnels j'ai cherché à jeter sur les faits un regard objectif. Je me suis essayé d'abord à mettre un peu d'ordre dans le pêle-mêle des observations et des réflexions que tant de théories et tant de spectacles avaient pu susciter; j'ai tenté ensuite de tracer une vue schématique de ce que je crois être le visage actuel de la Danse.

Le titre des conférences-démonstrations était : « La Technique de la Danse ». On ne saurait croire combien ces deux termes : Technique et Danse ont été diversement interprétés.

Le mot Danse d'abord. Il a tout signifié, englobant dans son sens : la danse populaire et popularisée, la danse de salon, la danse de théâtre, la danse de gymnase et celle de plein air, la danse solo et la danse par groupes, la danse au tam-tam et la danse au phono et même la danse sans musique — et tout cela était légitime. Mais comment comparer des manifestations aussi diverses d'un même phénomène, d'un phénomène lui-même si complexe en soi?

Je m'étais posé cette question il y a un an lorsque mon

maître, le D^r Meige, songeait à faire à la Danse une place dans les études de physiologie artistique que nous poursuivons à l'Ecole des Beaux-Arts. J'y avais répondu en définissant le sujet :

« La Danse est la manifestation motrice d'une émotion qui s'exprime par le geste mesuré dans l'Espace et rythmé dans le Temps. »

Cette définition permet de reconnaître la tendance ou de mesurer le degré de plénitude de toute manifestation chorégraphique. Telle danse sacrifie le facteur Temps, telle autre le facteur Espace; celle-ci n'est pas expressive, celle-là n'est pas émue. Il y a là une base logique de classement et la source d'autres définitions utiles à qui veut penser et juger clairement.

C'est ainsi que la Technique de la Danse est : « l'ensemble des procédés *idéaux* employés pour exprimer une émotion par des gestes mesurés dans l'Espace et rythmé dans le Temps ». tandis que le métier est :

« L'ensemble des procédés *matériels* employés pour exprimer une émotion par un geste mesuré dans l'Espace, etc. »

La Technique sert à la conception, le Métier à l'exécution.

Ces points étant précisés on pouvait reconnaître que, d'une façon générale, au cours des conférences-démonstrations, il a été beaucoup plus souvent question de métier que de technique. La plupart des conférenciers n'ont traité que du problème gymnastique en isolant le plus souvent le danseur du milieu de la Danse. De telle sorte qu'on ne nous a presque rien dit de l'influence du costume, du terrain, du décor, de l'éclairage, de

la situation de la scène et de sa forme sur la technique et le métier, comme si toutes ces contingences matérielles étaient négligeables, alors qu'elles enserrant le danseur de toutes parts et le modèlent. Sans aucun doute, la forme même de la Danse est conditionnée autant par les contraintes matérielles extérieures que par les obstacles que le danseur rencontre en lui-même dans son anatomie et dans sa pesanteur.

Tout en regrettant ces lacunes il faut reconnaître qu'elles étaient assez inévitables. La Technique de la Danse est un sujet bien vaste et, pour le traiter, les professeurs ne disposaient que d'un temps trop limité, d'un cadre trop étroit; excuses très valables, que tous, d'ailleurs, ont fait valoir.

Le titre des conférences-démonstrations : « La Technique de la Danse » devait être entendu au sens large. Car si, philosophiquement, il est possible d'isoler la technique du métier on ne saurait traiter de la Danse sans étudier l'un et l'autre. Ils sont solidaires comme les membres et l'estomac. C'est pourquoi j'ai cru devoir faire porter successivement mes commentaires sur les démarches techniques du danseur et sur ses procédés de métier.

On peut se demander d'abord si toute émotion est susceptible d'une expression chorégraphique. Théoriquement la question ne devrait pas se poser puisqu'une émotion, par définition, possède une vertu motrice, qu'elle naisse d'une sensation, d'un sentiment ou d'une idée. Pour qu'elle devienne danse il lui suffit de se muer en un geste qui s'inscrive avec mesure et rythme dans l'Espace et dans le Temps. Je reconnais donc, pour ma part, légitimes les danses nées d'une émotion provoquée par la musique, la nature, un tableau, un poème, voire un thème philosophique ou un théorème de géométrie.

Mais, pratiquement, il est évident que l'émotion provenant d'une idée pure aura quelque difficulté à trouver un geste qui l'exprime avec clarté. Il y aura toujours pour le danseur et pour le public, un passage difficile entre le plan conscient de la pensée et le plan subconscient du geste.

Il est certain que les actes psychiques s'incarnent d'autant plus aisément dans le geste de Danse qu'ils sont d'une nature moins élevée, plus voisine du réflexe animal. Le mouvement peut engendrer lui-même le mouvement en dehors de toute conscience claire et de toute volonté.

Il crée alors un état psychique spécial bien connu des danseurs et aussi des psychiatres qui ont décrit les danses « enthousiastiques » des Grecs et des primitifs. En réalité cette exaltation n'est joyeuse qu'à son début et peut se transformer en fureur. C'est donc une erreur de dire, comme on l'a entendu souvent, que Danse = Joie et Joie = Danse. En admettant même qu'il en soit ainsi, cette joie est une conséquence du mouvement avant d'en être la cause. Elle est créée par la danse-gymnastique qu'il ne faut pas confondre avec l'Art de la Danse, lequel est libre d'exprimer toutes les émotions

humaines à commencer par la plus fréquente : la douleur.

La Danse, dans son stade d'évolution le plus avancé, est une manière de langage. C'est-à-dire qu'en dehors de ses qualités rythmiques et plastiques elle possède une valeur expressive. Les gestes prennent une signification morale, se muent en symboles. A tel geste correspond telle pensée ou tel sentiment. Rien d'arbitraire en cela car c'est bien sous l'empire d'un sentiment ou d'une pensée déterminés qu'est né le geste. De là à croire que ce geste a la même signification pour autrui il n'y a qu'un pas. Malheureusement si cela est souvent vrai quand ce geste est représentatif de sentiments ordinaires et simples, cela ne l'est plus dès que les sentiments se compliquent. Aussi n'avons-nous pas toujours compris les intentions

mimiques enfermées dans telle inflexion du corps ou dans le sillage de tel mouvement. Cela prouve que si l'artiste doit se créer un langage mimique — n'est-ce pas l'essentiel de sa technique? — il doit aussi en faire l'épreuve expérimentalement. On ne crée pas une langue à soi tout seul.

Certains ont cru devoir distinguer la Danse mimique de la Danse d'expression; la première serait inspirée par l'esprit, la seconde par l'âme. Malheureusement esprit et âme sont des mots mal définis. En fait il y a seulement des dansées créées sous l'action de réflexes plus ou moins supérieurs. Si bien que le geste de danse peut être totalement inconscient, comme dans certaines danses « enthousiastiques » où le mouvement semble engendrer automatiquement le mouvement, ou s'accompagner de la plus grande lucidité comme dans la Danse mimique. Nous ne voyons pas que cela constitue une tare pour cette dernière forme chorégraphique.

La mimique ne saurait être condamnée que si elle demeure le fait d'un esprit grossièrement

géométrique, si elle n'est pas l'œuvre de cet esprit de finesse dont parle Pascal et dont toute œuvre d'art est fille.

Rabaisser la Danse mimique au-dessous de la Danse d'expression, ce serait un peu diminuer l'Art de la Danse en lui refusant le droit d'exprimer l'Homme tout entier et ce qui le caractérise le plus : son intelligence. A ce propos, il n'est pas indifférent de rappeler que le « sujet » revient à la mode en peinture, signe évident qu'on croit pouvoir donner aux idées une certaine place dans l'acte de création artistique le plus dépendant de la sensibilité.

Quelle que soit son origine, l'émotion se traduit chez le danseur tantôt par une image formelle tantôt par une image musicale. Il semble que, d'ordinaire, ce soit une émotion de source musicale qui fasse naître l'image d'une forme et qu'au contraire l'émotion d'ordre plastique provoque une sensation musicale. Ce qui est certain c'est que les danseurs qui pensent leur danse en images plastiques la composent d'après le thème musical qui a inspiré ces images. Au contraire, les danseurs qui passent volontiers de



La cour-jardin (côté du bâtiment sur rue).

musique ou la relèguent au rang d'accompagnatrice. Ainsi deux tendances s'opposent, la danse-forme et la danse-rythme, le Classicisme et l'Expressionnisme.

Nous verrions volontiers dans la danse-forme un stade plus évolué de la Danse car elle est la conséquence d'une dissociation d'éléments primitifs contenus dans la Danse, elle correspond à l'existence séparée du musicien et du plasticien qui sont nés du danseur par voie de différenciation. La danse-rythme, et l'Expressionnisme avec elle, tentent un retour vers cette fusion. La première est un langage plus clairement intelligible parce que le rythme et la forme sont nettement perceptibles séparément par l'oreille et par l'œil. Elle peut être davantage un spectacle. Au contraire, on est ému surtout par la seconde si, abandonnant l'attitude du spectateur on devient acteur soi-même. Alors elle prend tout son sens et sa force intérieure.

La manière dont naît et se développe l'émotion constitue l'essentiel de la personnalité de l'artiste. L'œuvre d'art lui emprunte son accent. C'est pourquoi presque tous les maîtres que nous avons entendus ont tenu à déclarer qu'ils éduquaient leurs élèves en tenant le plus grand compte de leur personnalité et en cherchant à l'éveiller. On est en droit de se demander si une telle sollicitude est, du point de vue même de l'art, aussi pleinement louable qu'on pourrait le croire. La vraie personnalité a-t-elle besoin qu'on se soucie d'elle et, *a fortiori*, qu'on la cultive. Ne se fortifie-t-elle pas au contraire par la lutte et un véritable artiste n'est-il pas toujours une manière de révolutionnaire. Ce dont a besoin le jeune artiste, c'est de l'expérience de ses anciens, par conséquent de sage discipline et de solide doctrine, non d'amollissantes libertés. Je crains fort qu'à vouloir cultiver la personnalité de tous on risque de développer d'abord l'encombrante médiocrité et la fatigante prétention. L'art n'a besoin que d'élites pour le servir.

La conséquence de ce culte de l'individu c'est l'usage extrêmement répandu de la danse improvisée. Or, chez les débutants l'indigence accompagne trop souvent l'ingénuité. De là des maigreurs dans la conception et dans la réalisation; car seule la pleine possession de la technique et du métier permet la création d'œuvres spontanées de quelque valeur.

On a parfois agité la question de savoir si la danse, puisqu'elle est rythme, ne pouvait pas se passer d'un accompagnement sonore. Il paraît possible qu'un danseur supérieurement doué du point de vue musical se confine dans l'audition mentale du rythme qu'il invente lui-même. Mais il faut reconnaître que le cas est rare. Pour le spectateur la danse s'accompagnera toujours avantageusement de sons ou de bruits qui l'aideront à ressentir plus intimement le rythme dont ses yeux perçoivent la correspondance formelle.

En conséquence il sera toujours de l'intérêt du danseur qui se donne en spectacle de subordonner la musique à la Danse, soit qu'il s'inspire de la pensée d'un musicien, soit qu'il l'inspire. Trop puissante, trop riche d'intérêt, la musique détourne à son profit l'attention du spectateur.

Sous prétexte de maintenir cette hiérarchie en faveur de la danse pure certains repoussent la musique d'autrui comme source d'inspiration chorégraphique. Ils se privent d'un trésor car il est hors de doute que les danseurs reçoivent des œuvres du compositeur un stimulant précieux pour leur propre génie. Mais cette soumission à la musique d'un autre n'en est pas moins une contrainte dont les conséquences sont parfois heureuses mais d'autres fois regrettables. Le parfait interprète d'une œuvre est celui qui renonce le plus à sa personnalité, ou, du moins, qui la fonde plus complètement avec celle de l'auteur. Cette attitude est essentiellement féminine et cela expliquerait, peut-être, la propension naturelle de la femme à la

Danse, son succès en cet art, et la difficulté pour l'homme, de garder un aspect très viril en dansant.

Nous avons dit au début que les conférenciers nous avaient parlé surtout du métier de danseur et, spécialement, du métier gymnastique.

Parlons-en à notre tour.

On nous a montré trois catégories de gymnastiques : la gymnastique générale dont le but est la culture physique du corps humain, elle tient la danse pour un moyen ou pour une conséquence; la gymnastique spécialement chorégraphique dont le but strict est la Danse; enfin la gymnastique dont le but est la Danse mais dont les moyens sont ceux de la culture physique générale plus ou moins enrichis de geste chorégraphiques.

Les apports de la gymnastique générale appliquée à la Danse sont trop importants pour qu'on néglige de les signaler. Cette gymnastique est une gymnastique d'homme nu et qui fait des athlètes complets. Elle tend à harmoniser non seulement toutes les parties du corps entre elles, mais le corps lui-même à l'esprit et à l'âme. Elle veut recréer un homme total. Parmi les moyens les plus à la mode, sont la « relaxation » et le « *schwung* ». Pour parler français, on peut les appeler « relâchement musculaire » et « contraction balistique ». Si l'on n'en abuse pas ils sont une ressource chorégraphique intéressante. Grâce à eux et à leur contraire, c'est-à-dire à l'hypercontraction musculaire, les méthodes allemandes donnent au danseur les termes les plus éloignés du mouvement, le zéro et le maximum. Il est certain que l'usage alterné de ces effondrements et de ces élans tétanisés donne à la chorégraphie un accent très pathétique.

Les gymnastiques françaises et russes recherchent au contraire la tonicité musculaire permanente qui fait du danseur un être élastique aux réactions instantanées mais contenues. La danse y perd quelques moyens expressifs mais y gagne en agilité et en précision formelle.

Si, changeant de point de vue, on analyse les gestes de danse on y sent l'influence des contraintes vestimentaires et l'on peut classer encore les gymnastiques chorégraphiques en trois catégories : les gymnastiques d'homme vêtu, les gymnastiques d'homme nu, les gymnastiques mixtes ou les gestes d'homme vêtu et d'homme nu s'associent.

La première classe comprend la danse classique, la danse populaire occidentale, la danse de salon, la plupart des danses de folklore oriental. En effet c'est le corset qui a limité les mouvements du torse de la ballerine, les robes et les culottes qui ont guindé les gestes des danseurs mondains ou populaires, les chevillettes de grelots qui commandent les piétinements du danseur hindou, la haute et instable tiare des Cambodgiennes qui fixe verticalement leur tête et les empêche de sauter.

Au contraire toutes les méthodes qu'on peut appeler rythmiques, naturistes, culturistes, acrobatiques, ont pour trait commun de libérer le mouvement de toute contrainte hormis celles anatomiques et physiologiques. A ce type gymnastique et pour ces raisons on rattachera les méthodes issues des mouvements duncanien et expressionnistes.

Enfin la troisième catégorie est un mélange des deux autres : l'Homme nu danse comme s'il était vêtu ou vice versa. Les méthodes russes de chorégraphie classique en offrent, depuis Fokine, le meilleur exemple. On continue à danser avec les jambes comme au temps où l'on ne pouvait danser qu'avec les jambes, les vêtements gênant les mouvements des autres parties du corps, et on accompagne cette danse de mouvements du torse, désormais libéré du corset; de gestes de la tête et des bras que chapeaux et corsages ne guident plus.

Une autre considération conduit à faire un troisième classement.

Pour danser, nous posons nos pieds sur le sol. Ce sol est soit la surface polie d'un plancher, soit la surface dure et rugueuse d'une place ou d'une rue, soit le terrain ameubli d'une gymnase ou d'un stade. D'où trois espèces de chorégraphie. Dans la première on rangera les danses de salon et de scène (la scène n'est, de par ses origines, qu'un fragment du salon); dans la seconde les danses populaires; dans la troisième les danses naturistes, rythmicienne et duncanienne.

L'influence de la forme et de la nature du sol sur la forme et la nature de la danse est aussi évidente que celle du costume.

En d'autres lieux j'ai montré que les « dehors » classiques étaient nés de la scène (cf. *Tribune de la Danse*, janvier 1935). C'est afin de se mouvoir latéralement devant la rampe que le danseur avait tourné ses pieds en dehors ainsi que ses genoux. Grâce à cet artifice, il pouvait se déplacer à gauche et à droite facilement, sans perdre l'équilibre et tout en laissant voir au public son corps de face, à la manière d'un bas-relief, sans raccourcis malencontreux. Les attitudes de bas-reliefs égyptiens de la plupart des danseurs non classiques sur la scène sont aussi une solution gymnastique et esthétique commandée par la forme et la situation du plateau. Enfin pourquoi nos danses campagnardes sont-elles faites de saltations et nos danses de salon de glissades, sinon parce que le sol est ici et là lisse ou raboteux? En réalité les danses de salon, et de théâtre, les danses populaires et les danses de gymnases ne laissent point de s'emprunter des gestes et des pas et de s'influencer les unes les autres. Cela ne va pas toujours sans inconvénients car les parfaites adaptations ne se font qu'avec l'aide du temps. Ce n'est que du jour où la gymnastique chorégraphique, le costume et le lieu de la danse, par des

concessions et des ajustements réciproques, sont parvenus à ne plus réagir mais à collaborer avec la pensée artistique du chorégraphe que la Danse parvient à un style qui n'est plus bâtarde et que les danseurs possèdent une technique et un métier cohérents. C'est le cas de la danse de ballet. Or, devant la diversité des tendances modernes on est en droit de se demander s'il y a aujourd'hui un style de Danse?

Si l'on admet qu'il n'y a pas de Danse sans style, c'est-à-dire sans forme chorégraphique définie, permanente et transmissible, on peut dire qu'en dehors des danses anciennes ou exotiques il n'y a pas actuellement de Danse mais seulement une foule de danseurs. Il ne faut pas confondre en effet style et esthétique. C'est ainsi que les mouvements duncanien et expressionnistes correspondent à une esthétique mais n'aboutissent pas à un style. Leur principe artistique s'y oppose puisqu'il vise à donner à chaque individu les moyens d'exprimer singulièrement sa personnalité éphémère. Un style est un phénomène social comme une langue, et il a sa grammaire et sa syntaxe, c'est-à-dire un système de conventions admises par tous. Un

style est une œuvre collective et, par certain côté, anonyme. Dieu sait si les œuvres actuelles ne le sont point!

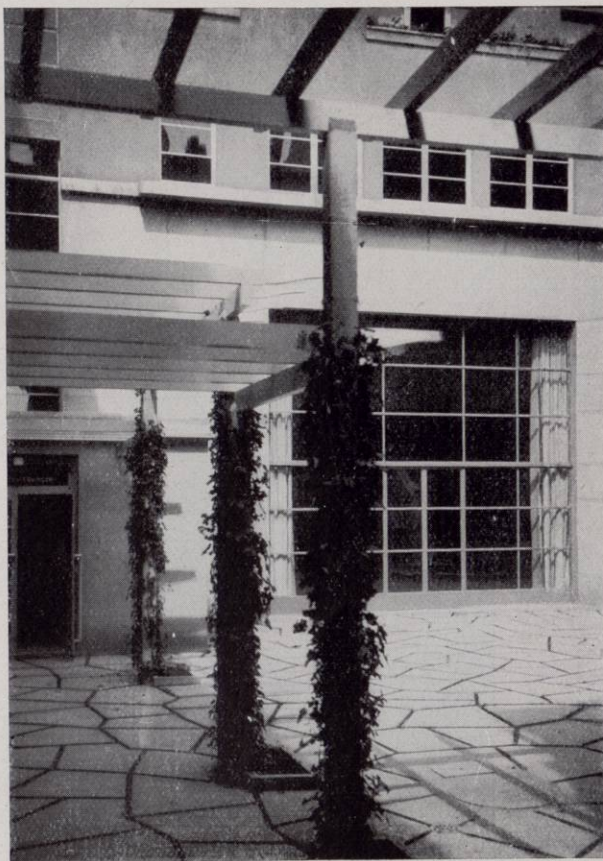
Il n'en existe pas moins des courants divers dont certains s'accélérent et d'autres s'atténuent, les courants classiques, duncanien, rythmicien, culturiste, expressionniste, etc. Nous nous trouvons ballottés par leurs remous. En vérité ce chaos n'est pas sans analogie avec celui de la Renaissance. Ainsi l'apport des gestes élémentaires de l'homme retrouvés de nos jours dans le gymnase et sur le stade est à la danse ce que fut l'apport des racines grecques à la littérature; elle enrichit formidablement la langue chorégraphique. L'Expressionnisme est une manière de Réforme; comme elle, il est germain d'origine

et d'esprit. Et, comme aux XV^e et XVI^e siècles, un monde nouveau s'établit dans l'Homme et hors de l'Homme. Notre culture ne cherche plus à nous hausser au-dessus de nous-mêmes, mais à nous réaliser totalement en nous-mêmes. Le danseur veut être un athlète complet et il aime concevoir le mouvement comme partant du centre de son corps.

Ne nous y trompons pas, l'art chorégraphique actuel n'a que les apparences de l'anarchie et son désordre n'est que la conséquence de la recherche d'un ordre nouveau. Ne voit-on pas déjà les nymphes et les bacchantes de nos gymnases et de nos stades monter sur le plateau d'un pied plus contraint. Elles commencent à se douter qu'une scène n'est pas une prairie, qu'un athlète complet n'est pas nécessairement un danseur, et même qu'un danseur scénique est un athlète spécialisé. Elles commencent à croire que si la Danse peut être hygiénique, l'hygiène n'est pas obligatoirement de la danse. D'un autre côté les coryphées ayant perdu leur corset se demandent pourquoi elles continueraient à danser comme si elles

en subissaient toujours les rigueurs. Certains expressionnistes trouvent beau le ballet, certains classiques trouvent éloquent l'expressionnisme, une rythmicienne fait des pointes, une orientale se trouve à l'aise dans les dehors classiques, un acrobate empoigne les castagnettes, etc.

Confusion, dira-t-on? Oui, mais fusion aussi! Et c'est peut-être le fait le plus notable qui appert des conférences-démonstrations. Sans nul doute les divergences, encore très marquées, ont tendance à s'atténuer. Une langue chorégraphique nouvelle est en gestation qui attend ses Malherbe et ses Boileau mais qui n'en est qu'à Rabelais et à Ronsard. Cette manière de congrès aura certainement aidé à son développement en faisant mieux sentir la caducité de telles formules, la solidité de telles traditions, les promesses de telles nouveautés. Plus on multipliera les contacts entre techniciens, et, surtout, plus on élargira le cercle de l'enquête, plus il y aura de chances qu'un style de danse prenne corps. L'originalité n'aura-t-elle pas moins de prix que la perfection quand tous les professeurs se seront entrechipsés tous les pas?



La pergola conduisant à la salle de conférences.

Il serait malheureux cependant que les danseurs limitent leur curiosité et leur souci à leur seule technique. La Danse n'a rien à attendre de chacune des techniques spéciales, saltatoire, musicale, picturale ou autres, mais elle a tout à gagner à leur coordination. La Danse est plus grande que le danseur. Mère de tous les arts elle ne saurait se passer de ses enfants. Qu'on entende donc, après les danseurs, les architectes de la salle et de la scène, les décorateurs, les éclairagistes, les costumiers, qu'on entende les librettistes et les musiciens et aussi les grands metteurs en scène. Alors l'enquête sera complète et

les lois d'une esthétique nécessaire découleront peut-être d'une connaissance meilleure des réalités.

Est-ce à dire qu'une ère classique est proche? Je ne le crois pas et longtemps encore il nous faudra prendre plaisir aux nuées et aux éclairs d'un romantisme inquiet. Il a son charme et il correspond si bien au trouble qui nous agite de toutes parts! Mais s'y complaire trop serait funeste et c'est pourquoi nous devons féliciter les Archives Internationales de la Danse d'avoir cherché à nous y soustraire... en le découvrant davantage à nos yeux.

