Zeitschrift: La musique en Suisse : organe de la Suisse française
Band: 2 (1902-1903)
Heft: 38

Artikel: La danse considérée comme art plastique [à suivre]
Autor: Dresdner, Albert
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1029919

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 01.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

de mon abandon de ma vie familiale et de tout l'aménagement domestique, il me sera difficile de te donner une autre caution que ma meilleure volonté. Ne m'en veuille pas et conserve-moi sans rancune dans ton souvenir, comme moi je te conserverai à jamais mon amitié pleine de reconnaissance. Adieu, donne-moi bientôt de tes nouvelles.

Ton *Richard Wagner.*

(Canal Grande, Palazzo Jiustiniani, Campiello Squilini, 3228). »

Wagner ne termina pas « Tristan » à Venise, il ne le termina qu'en 1859 à Lucerne, d'où il renoua ses anciennes relations intimes avec les amis de Zurich; il visita les Wesendonck ainsi que son ancienne demeure sur la colline verdoyante. C'est à cette occasion que Otto Wesendonck, en obtenant de Wagner la cession des partitions de « l'Or du Rhin » et de la « Walkyrie, » procura à son ami les moyens de faire un séjour prolongé à Paris. Plus tard, lorsqu'il jouissait déjà de la protection du roi Louis II de Bavière, Wagner obtint de retour les deux partitions pour les donner à son royal ami, sur la demande de celui-ci. Wesendonck fut assez généreux pour rendre immédiatement les œuvres à leur auteur, sans prétendre pour cela à aucune indemnité. Une aimable lettre autographe du roi, publiée quelque temps après, à M. v. Wesendonck, fut le remerciement royal pour le grandiose présent. Quant à Wesendonck ce genre de distinction le laissa très indifférent.

A Paris, Wagner reçut la visite de sa femme; pour le reste il fut désillusionné; les concerts entrepris échouèrent, « Tannhäuser » devait essuyer un fiasco honteux; les théâtres de Karlsruhe et de Vienne, sur lesquels il espérait pouvoir compter, refusèrent « Tristan » et partout la critique lui était hostile. En mars 1864, il arrivait entièrement brisé et vaincu à Mariafeld, près de Zurich, chez les Wille, famille qui lui était apparentée. C'est là que vint le chercher l'ambassadeur du roi Louis; mais Wagner était déjà parti pour Stuttgard, ce n'est que là qu'il apprit l'invitation du jeune prince, amateur des arts.

M. Steiner termine son intéressant et difficile travail en indiquant que c'est à Zurich que furent en partie commencées et en partie achevées les œuvres principales du maître, et il ajoute : « le refuge que le sans-patrie y trouva était bien étroit et limité, mais il y trouva ce que, dans la même mesure, il n'aurait pas trouvé partout : une admiration sincère pour sa personne et ses œuvres; il y était aussi toujours à la disposition de la publicité, circonstance qui alors avait certainement son importance à cause de sa tendance réformatrice; et, ce qui plus est, il y trouva un ami fidèle et dévoué. » Ce dernier témoignage nous désigne l'homme qui, animé du désir de trouver la vérité, aimant et vénérant le maître, mais sans l'idolâtrer, a recueilli avec un zèle infatigable et une grande largeur de vues, tous les vestiges du séjour de Wagner à Zurich. Et le résultat de cette recherche allant à la source, en tant qu'il a trait à l'ami de Zurich, forme un contraste réjouissant vis-à-vis de la critique ravalante de certain Néo-Bayreuthien, faite d'après ses opinions personnelles, ainsi qu'en opposition à l'infâme souillure dont fut noirci le nom célèbre de Richard Wagner.

OTTO LESSMANN.

LA DANSE
considérée comme art plastique,

par le

Dr ALBERT DRESDNER (de Berlin).

La musique et la danse sont des arts primordiaux. Bien avant que l'homme eût exprimé ses pensées et ses sentiments par des paroles artistiquement coordonnées, bien avant qu'il eût façonné des formes en pierres ou en couleurs,

il déversait ses sensations dans des *sons* et exprimait ses désirs amoureux, son ardeur guerrière, sa fierté de vainqueur et sa piété, par des mouvements rythmiques. C'est dans la *danse*, qu'en premier lieu, l'homme a conçu et placé son idéal de beauté; la danse est un art plastique dont la matière est le corps humain, comme la couleur est la matière de la peinture, comme la pierre ou le bronze les matières de la sculpture. Dans les différentes périodes de culture des temps historiques, l'art de la danse a rempli la tâche d'annoncer et de former le nouvel idéal de beauté qui surgissait; ce n'est que dans la suite que les peintres et les sculpteurs se sont emparés des nouvelles idées énoncées par le mouvement rythmique du corps humain, les ont fixées d'une manière durable, ont développé leurs lois immanentes et les ont ainsi complètement réalisées.

Tout *l'art antique* abonde en magnifiques motifs de mouvements et de draperies fournis par l'art de la danse. Un savant croit même devoir attribuer à la danse le motif de l'Apollon du Vatican (1). Cela a dû être une véritable révélation pour les hommes de la Renaissance, lorsque dans sa « Primavera » *Botticelli* synthétisa avec l'infaillibilité du génie, en un seul idéal désormais fixé, tous les nouveaux moyens qu'avaient peu à peu développés les rondes du moyen âge (2).

A une époque plus avancée, *Watteau* a rempli la même tâche avec pas moins de génialité : sous Louis XIV apparaissent les germes de l'art de la danse moderne; au début du XVIIIe siècle, Watteau vint à Paris et entreprit aussitôt de tirer de leur état embryonnaire et de réduire à un seul type d'un charme exquis les nouvelles idées de beauté qui commençaient à se manifester.

C'est dans la France des XVIe et XVIIe siècles, dans la France de Louis XIV et de Louis XV, que s'est développée pour la première fois une forme indépendante de l'art de la danse. C'est le *ballet moderne* qui naquit alors; création d'une civilisation raffinée, marchant à sa ruine prochaine et dès ses débuts déjà tarée des symptômes de l'artifice. Né des bals masqués de la cour il porta un caractère de parade et de cour, il fut formaliste, exécuté à la règle et prit dans l'histoire de la danse (si cette comparaison peut être permise) une place analogue à celle du drame français dans l'histoire du drame. Les danses de la Renaissance italienne portaient encore, en majeure partie, le caractère d'improvisations spontanées et spirituelles, mais à cette époque les différents genres de danse furent classés et leurs pas, leurs positions et leurs figures fixement réglés. D'abord, la société de la cour participait à la danse; lorsqu'elle s'en fut retirée et que les danseurs de profession tinrent seuls le haut du pavé, le ballet vit bientôt éclore son caractère essentiel et devint plutôt un *artifice* qu'un art. L'entrechat, la pirouette furent les grandes manifestations admirées et applaudies. En 1681, des danseuses apparaissent pour la première fois dans le ballet, et bientôt les jours de gloire des célèbres danseurs finirent; ce furent les dames qui s'emparèrent du sceptre qu'elles ont tenu jusqu'à nos jours. La *sensualité* apparut comme le vrai sujet de la danse moderne. Cette époque a fait de la sensualité un objet de culture esthétique et par cela même l'a ennoblie, mais bientôt cette charmante forme de culture esthétique fut brisée par les rudes époques des grands revirements politiques et sociaux, et la sensualité de la danse, une fois l'esprit de celle-ci disparu, se transforma peu à peu en concupiscence. La célèbre *Camargo* que l'aimable pinceau de *Laucret* a représentée en costume fantastique de l'époque, introduit la *jupette* classique qui depuis lors est restée l'emblème du ballet moderne (1); petit à

(1) *Thiersch*. Pindar. Préface I. 60. (d'après Czerwinsky.)

(2) On ne peut considérer comme accidentel le fait que c'est précisément en *Toscane* que le nouvel idéal de l'art de la danse a été si promptement et si parfaitement représenté. Il s'explique par une capacité héréditaire des Toscans pour la danse et par une compréhension naturelle de sa signification comme art plastique. Des danseurs et des fifres étrusques étaient déjà appelés à Rome pour y établir l'art de la danse. (Czerwinsky. *Histoire de la danse*, p. 33). L'art plastique des Etrusques avait déjà aussi emprunté des motifs à la danse. Comme on peut en juger d'après le curieux *bronze* étrusque d'une *danseuse* reproduite chez *Becker* : « Der Tanz, » La Danse (p. 42), un écho éloigné de ce goût étrusque se manifeste environ 2000 ans après dans la conception des gestes d'un danseur, bronze d'après *Cellini* qui se trouve à Berlin (ouvrage cité p. 120). Du reste, il suffit de rappeler *Shiberti*, *Donatello*, *Luca della Robbia*, *Lionardo*, pour ce qui concerne les rapports de l'art toscan à la danse.

(1) L'Italie et la France se partagent, à ce qui semble, l'honneur de cette invention. C'est Catherine de Médicis

petit le caractère antinaturel du costume de ballet nous est devenu si familier que c'est à peine si nous remarquons sa laideur. Je ne nie pas que des ballerines décentes et de bon goût ne puissent aussi rendre le ballet décent et de bon goût, mais j'affirme que son caractère essentiel restera celui d'un spectacle lascif. Comme chaque exercice artistique tend à porter à ses dernières conséquences les idées qui l'animent et de s'en empreindre sans aucun ménagement, le ballet a abouti, dans ces cinquante dernières années, à un style de cancan, dont l'art de dislocation a à peine quelque chose de commun avec l'idée de l'éloquence et de l'expressivité corporelles et qui ne produit que l'impression d'une convoitise grossière et dévergondée. Cette récente et dernière forme du ballet est aussi loin de ses débuts du XVIIIe siècle que Degas l'est de Watteau.

Cette tendance du développement de la danse devait naturellement aboutir à une scission complète entre les danses *artistiques* et les danses *de société*. Les dames et les messieurs de la société ne pouvaient certainement imiter ni les pirouettes ni les pas sur la pointe des pieds. Quoique la danse artistique ait toujours été différente de la danse de société, dans l'antiquité aussi bien qu'à l'époque de la Renaissance, leurs *bases* ont toujours été communes. Autant que l'on peut en juger des monuments et de la tradition, la danse artistique n'était qu'un perfectionnement technique, ingénieux et varié de la danse de société. Quand les relations naturelles de ces deux formes furent altérées, la source qui servait toujours à renouveler la danse de société se tarit et l'art de la danse perdit son influence dans la vie sociale. L'épanouissement de chaque art humain dépend en premier lieu de l'existence d'une méthode rationnelle pour l'enseignement de ses éléments. Or, les maîtres de danse étant, comme toujours, restés les professionnels de leur art, puisant les idées de leur enseignement dans le code du ballet, les gestes de ce dernier furent ainsi transplantés dans le domaine de la danse de société. Celle-ci se fonda ainsi sur une base tout à fait faussée, c'est par là, selon moi, que s'explique sa décadence complète. On s'est presque entièrement limité aujourd'hui aux danses *tournantes,* et si l'on a la chance tout exceptionnelle de voir une fois dans la salle de bal un couple, animé par la jeunesse, le bonheur et l'amour, passer légèrement, et, pour ainsi dire, incorporellement, la pesanteur du corps ne se fait en général que trop sentir. On peut bien affirmer qu'à aucune époque connue de l'histoire, l'humanité ne fut aussi incapable que de nos jours de faire des mouvements gracieux et rythmiques et ne posséda moins la compréhension de présenter d'une façon artistique le corps dans la danse. Il semble qu'aujourd'hui, à l'époque de la tant vantée culture moderne l'humanité ait à rapprendre même l'art de *marcher.*

C'est un fait digne d'attention que les rapports étroits qui existent entre ce développement de la danse et le développement des représentations des formes humaines et de la beauté dans l'art plastique. L'idéal forgé par Watteau est le dernier par lequel une nouvelle forme de beauté humaine ait été révélée à toute l'humanité cultivée, le dernier qui ait entièrement pénétré sa conscience et qui ait causé un progrès dans son entendement de la forme humaine. Depuis il n'a plus été créé d'idéal de beauté nouveau et fécond. Même *Böcklin* n'a pas de style dans la représentation du corps humain, et *Burne-Jones* n'a jamais dépassé une forme anglicanisée de l'idéal antique. Cette incapacité des artistes modernes de remplir une de leurs plus importantes tâches, sinon la plus importante, démontre qu'il leur manque toute donnée nécessaire à la formation d'une conception nouvelle de la forme humaine : ils sont privés de l'aspect habituel de corps en mouvements gracieux, donnant par leur style un sens déterminé et une base commune aux idées esthétiques sur le corps humain.

En effet, *d'où l'artiste moderne pourrait-il déduire un idéal de beauté plastique?* S'il regarde dans les salles de fête de la bonne société il n'y voit que mâles et femelles tournoyant à la sueur de leur front dans des danses péniblement apprises qu'ils ne peuvent exécuter que sans expression,

qui, la première, introduit des danses plus animées à la cour de France, « des danses où les cavaliers, à l'instar des danseurs professionnels, devaient faire des sauts, tandis que les dames étaient forcées de porter des *jupes courtes* pour que l'on puisse contrôler si elles exécutaient les pas prescrits. »

sans grâce et sans vie. Les *hommes* considèrent le plus souvent la danse comme une *charge* pénible. (Que nous sommes loin des temps de *Molière* où : « il n'y avait rien qui soit aussi nécessaire aux hommes que la danse ! ») Au lieu de la beauté féminine se présentant dans tout son charme et sa splendeur dans le mouvement, l'artiste ne voit qu'une lutte désespérée entre les contours naturels du corps et le *costume antinaturel* qui les comprime dans une cuirasse rigide, de sorte qu'une femme dansant ressemble plus aujourd'hui à une toupie lancée, qu'à une personne humaine voulant exprimer de solennels ou sereins sentiments par les mouvements de son corps. Revenu à son atelier, l'artiste se trouve vis-à-vis de ses modèles, pauvres créatures, au corps généralement dégénéré d'emblée, portant, en outre, le plus souvent les traces d'une nourriture insuffisante, d'une vie désordonnée et de la mode absurde. En général, les gens de cette classe ne connaissent rien à la poésie et à la beauté des mouvements. Si enfin l'artiste se tourne vers la scène ou les « planches » il n'y voit que de l'antinaturel dans l'habillement, les mouvements et la mimique (le sourire pétrifié !) Voilà les sources empoisonnées dans lesquelles l'artiste contemporain est forcé de puiser ses représentations du beau. Y a-t-il à s'étonner du résultat ? La bonne société est délaissée par les artistes d'une façon tout à fait frappante ; le modèle d'atelier exerce sur l'art une domination aussi exclusive que repoussante et l'influence du ballet ne se manifeste que trop dans la frivolité et l'affectation des mouvements et des gestes des figures fantastiques créées par l'imagination spontanée de beaucoup d'artistes. Enfin le sculpteur français *Falguière* a fait le dernier pas en léguant à la postérité l'épouvantail de sa « Danseuse » moderne au corps déformé, aux mouvements vides et banals.

(A suivre.)

HISTOIRE DU THÉATRE DE GENÈVE

(Suite.)

Voltaire, qui craignait que le plan de Versoix ne causât la ruine de Ferney, plaisanta la nouvelle ville, dont il disait :

A Versoix nous avons des rues,
Et nous n'avons pas de maisons.

L'orage se dissipa. Les affaires reprirent leur cours naturel. L'herbe couvrit tout doucement les traces de *Choiseul-la-Ville,* mais le port resta.

Les médiateurs suisses, qui n'étaient pas sortis de Genève, y continuèrent l'œuvre de la pacification. Ils correspondirent avec l'envoyé français à Soleure, et cherchèrent, pendant l'espace d'un an, à rapprocher les esprits. Dans l'impossibilité de les accorder, ils voulaient prononcer souverainement : les bourgeois leur refusèrent cette prérogative. Enfin, de guerre lasse, moitié figue, moitié raisin, on fit, vaille que vaille, un arrangement, qui fut l'édit de 1768, lequel ne remédia à rien, mécontenta tout le monde, et fut la source des nouvelles dissensions qui se manifestèrent quelque temps après.

On était encore dans l'espèce d'agitation qui suit les débats politiques, lorsque, dans la nuit du 5 février de la même année, le feu prit au théâtre. Les Genevois se portèrent, avec leur ardeur ordinaire, au lieu de l'incendie ; mais lorsqu'ils virent qu'il s'agissait seulement de la Comédie, ils se bornèrent à contempler la flamme, qui, par un temps calme, s'élevait en pyramide, se déployait en gerbes superbes, et présentait un coup d'œil tout à fait pittoresque. Aucun secours n'ayant été donné, la charpente s'écroula avec fracas, et tout fut détruit. On fit des recherches sur les auteurs du délit ; mais les mesures avaient été si bien prises, que l'on ne découvrit rien. Le directeur Rosimond fut ruiné ; les acteurs perdirent leurs effets, et tous se retirèrent de la ville fort peu satisfaits de l'hospitalité de ses habitants.

Ces malheureux débris se réfugièrent à Châtelaine, où, pendant l'existence du cordon militaire, on avait construit un théâtre, également en bois, mais plus commode que la grange dont je vous ai parlé tout à l'heure.

Ce théâtre était au sommet de l'avenue, à la naissance du plateau. De jolis vergers l'entouraient ; des guinguettes, un café, un billard y furent établis, et nos Genevois y vinrent en foule. Bientôt l'emplacement ne fut plus trouvé suffisant : il fallut élever un nouvel édifice. Celui-ci, bâti plus solidement, était dans le cœur du village, où l'on peut le voir encore ; mais il n'offre