



HAL
open science

Le Ballet au XIXe siècle : réflexions sur un numéro spécial de La Revue musicale en 1921

Hélène Laplace-Claverie

► **To cite this version:**

Hélène Laplace-Claverie. Le Ballet au XIXe siècle : réflexions sur un numéro spécial de La Revue musicale en 1921. *Romantisme : la revue du dix-neuvième siècle*, 2021, Chorégraphies. Institutions, pratiques et représentations, 193, pp.96-105. hal-03328083

HAL Id: hal-03328083

<https://hal-univ-pau.archives-ouvertes.fr/hal-03328083>

Submitted on 6 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le ballet au XIX^e siècle
Réflexions sur un numéro spécial de *La revue musicale* (1921)

Hélène Laplace-Claverie
Université de Pau et des Pays de l'Adour
Unité de recherche ALTER (Arts/Langages : Transitions & Relations)

En 1921, l'art de la danse est à un tournant de son histoire. Loïe Fuller, Isadora Duncan puis les Ballets russes ont fait souffler un vent de modernité sur les scènes chorégraphiques de la Belle Époque. Après la guerre, de nombreux artistes, en Allemagne comme aux États-Unis, inventent les formes nouvelles de ce qu'on nommera bientôt la Modern Dance. La technique académique elle-même subit de profondes mutations et donne naissance à la danse néo-classique. C'est pourtant le moment que choisit la prestigieuse *Revue musicale*, fondée quelques mois plus tôt par le musicologue Henry Prunières, pour consacrer un numéro spécial au ballet du XIX^e siècle¹. Sans ignorer les bouleversements en cours, la revue revendique la nécessité d'une mise en perspective². Il s'agit en quelque sorte de relire, à la lumière des acquis récents, l'histoire du ballet romantique et de ses prolongements. Le texte d'ouverture, *L'Âme et la Danse* de Paul Valéry, entend même décaler le regard plus radicalement encore, à la fois en évoquant l'orchestrique grecque et en posant les fondements d'une réflexion philosophico-poétique intemporelle : la danse dont il est question dans ces pages n'appartient plus ni à l'Antiquité ni au XIX^e siècle ni à aucune période ; elle est un « rêve de vigilance et de tension que ferait la Raison elle-même » (10/106)³.

Or le texte de Valéry n'est pas le seul à éluder le sujet qui donne son titre à la livraison de *La revue musicale*. Différentes contributions n'évoquent que discrètement, voire passent sous silence cette thématique. Se pose dès lors la question de savoir quelle est la véritable finalité de ce numéro, dont il faudra également interroger la place notable qu'il accorde aux images, avec trente-et-une gravures originales et dix-huit reproductions. S'agit-il d'ériger le ballet du XIX^e siècle en canon, pour mieux mettre en lumière les apports de la modernité ? Ou au contraire de critiquer les limites d'un modèle dépassé ? L'enjeu n'est-il pas, au-delà des aspects historiques et historiographiques, d'élaborer une réflexion de fond sur la nature d'un art toujours en quête de reconnaissance ? Pour tenter de répondre à ces questions, nous examinerons d'abord l'organisation d'ensemble du numéro et le contenu de chaque article, avant de risquer quelques hypothèses quant aux idées générales qui se dégagent d'une lecture croisée des contributions.

Un parcours de lecture jalonné de surprises

Au lecteur de ce numéro est proposé un sommaire particulièrement riche et varié,

¹ *Le ballet au XIX^e siècle*. Numéro spécial de *La revue musicale* du 1^{er} décembre 1921, Éditions de La nouvelle revue française (135 p. et un supplément musical de 4 p.).

² Sur la présence de la danse dans *La revue musicale*, voir l'article de Marie-Noëlle Lavoie, « Dance in Henry Prunières's *La revue musicale* : between the early and the modern », dans *Music's Intellectual History : Founders, Followers & Fads*, edited by Zdravko Blažeković and Barbara Dobbs Mackenzie, New York, RILM (RILM Perspectives), 2009, p. 761-772. L'article est accessible en ligne : <https://rilm.org/historiography/lavoie.pdf> [consulté le 5/1/2021]. Voir aussi le catalogue élaboré par Michel Duchesneau et Marie-Noëlle Lavoie, *La revue musicale, 1920-1940* (Baltimore, RIPM, 2013), qui comprend une riche introduction et un index.

³ Après chaque citation sera ainsi indiquée entre parenthèses la double référence à la pagination du numéro et à la pagination annuelle de la revue.

mais dont les liens avec la thématique annoncée n'est pas toujours évident. Après quelques pages à vocation publicitaire, on découvre un texte inédit de Paul Valéry, *L'Âme et la Danse*, illustré par un frontispice de Démétrius Galanis et trois dessins de Joseph Bernard⁴. Ce texte de commande se présente sous la forme d'un dialogue socratique. Pastichant Platon, Valéry met en scène le philosophe athénien entouré de deux de ses disciples, à l'issue d'un copieux banquet. Leur conversation prend très vite pour objet « le chœur ailé des illustres danseuses » (7/103) qui vient d'entrer dans la salle. Constamment tendu entre philosophie et poésie, le dialogue porte à la fois sur l'orchestrique grecque et sur la Danse considérée dans son essence. Les liens avec l'actualité de cet art, en revanche, semblent ténus. C'est à peine si l'on peut relever un discret anachronisme quand Éryximaque et Phèdre décrivent la soliste Athikté en équilibre sur un « gros doigt puissant », sur « cette pointe » qui lui permet de tourner sur elle-même (30/126)⁵. Dans une lettre à Louis Séchan datant de 1930⁶, Valéry explique qu'il n'a que très peu cherché à se documenter sur la réalité de la danse grecque antique et que son intention n'était en rien de procéder à une quelconque reconstitution archéologique. Il n'en demeure pas moins qu'en dehors de la brève allusion à la technique classique des pointes qui vient d'être relevée, le lecteur de bonne foi ne saurait établir de rapport immédiat entre *L'Âme et la Danse* et le ballet du XIX^e siècle. Si des échos existent bel et bien entre le texte de Valéry et l'actualité chorégraphique, ils sont plutôt à chercher d'une part du côté des Ballets russes et de leur cycle antique – *Narcisse* (1911), *Daphnis et Chloé* (1912) et *L'Après-midi d'un faune* (1912) –, d'autre part dans l'œuvre d'Isadora Duncan. Les pieds nus d'Athikté qui « babillent entre eux », ses « orteils intelligents », « purs ouvriers des délices du temps perdu » (16/112), font à l'évidence signe – pour un lecteur de 1921 – vers la plus célèbre représentante de l'hellénisme chorégraphique.

Mais continuons de tourner les pages de la revue. Vient ensuite, comme une préfiguration du *Degas Danse Dessin* que Valéry publiera en 1936, un sonnet d'Edgar Degas, illustré de plusieurs croquis du peintre des danseuses. Cette fois, la revue tient la promesse de son titre en donnant une place de choix à l'artiste qui a fixé pour longtemps dans l'imaginaire collectif la silhouette de la ballerine en tutu, du rat d'opéra tel que Ludovic Halévy l'avait dépeint en 1880 dans son roman *Les petites Cardinal*⁷. Le portrait poétique que brosse Edgar Degas est dans le même esprit : le peintre rend hommage à une débutante, « gamin ailé » de Montmartre (34/130), et supplie la grande Marie Taglioni de l'initier à l'art de Terpsichore sans pour autant lui ôter « la race de sa rue » (36/132). Soulignons au passage que les deux textes qui ouvrent cette livraison de *La revue musicale* placent l'ensemble du numéro sous le signe de la littérature. Celle-ci ne cessera d'être présente par la suite à travers la contribution d'André Suarès, l'étude qu'André Levinson consacre à Théophile Gautier, le poème de Georges Gabory intitulé « Zambelli », les nombreuses citations de Stendhal dans l'article d'Henry Prunières, les allusions à Balzac, Heine, Sully-Prudhomme, Pailleron, Feydeau et quelques autres sous la plume de Victor Du Bled. Faut-il voir dans cette omniprésence une trace du magistère longtemps exercé par la littérature sur la danse, voire du lien étroit qui a existé entre les deux arts tout au long du XIX^e siècle ? On peut en tout cas en faire l'hypothèse.

Mais reprenons notre cheminement. Après le sonnet de Degas, le lecteur aborde

⁴ *L'Âme et la Danse* sera ensuite réédité à plusieurs reprises dans des éditions collectives comme de manière séparée, et même sous forme de fragments (voir Paul Valéry, *Œuvres*, t. II, éd. Jean Hytier, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p. 1406-1407).

⁵ Il est aussi question de très académiques « entrechats péniblement appris » plus haut dans la conversation (18/114).

⁶ Paul Valéry, ouvr. cité, p. 1407-1408.

⁷ Ce roman sera mentionné plus loin par Victor Du Bled dans son article « Le ballet de l'Opéra » (97/193).

un article d'André Suarès intitulé « Danse et musique » qui ne peut que le déconcerter. L'écrivain y affirme en effet d'emblée que le ballet est une « forme surannée » (38/134), « un art qui a fait son temps » (*id.*), une « beauté démodée » (*id.*). Il va même plus loin en ajoutant que si la « danse est la promesse d'un art », elle « n'est pas de l'art véritable » (*id.*) ; elle doit rester « la servante de la musique » (39/135). Le « ballet moderne, à l'égal de l'ancien, précise-t-il, [...] est encore dans les langes ; mais cette enfance est usée ; elle se répète sans cesse, elle radote » (40-41/136-137). Et l'on pourrait multiplier les citations du même acabit, tant Suarès se montre sévère à l'égard d'une forme artistique qui semblait pourtant devoir être mise à l'honneur par le numéro de décembre 1921 de *La revue musicale*. Peut-être est-ce la raison pour laquelle le critique se radoucit soudain en conclusion, proclamant de manière inattendue dans une veine mallarméenne : « Ainsi le ballet est la forme suprême de la métaphysique » (45/141). Quant à la présence du XIX^e siècle dans le texte de Suarès, elle se limite à une allusion à Wagner. Les seuls artistes chorégraphiques mentionnés sont Vestris et Nijinsky, comme si rien de véritablement intéressant ne méritait d'être évoqué entre ces deux bornes.

L'article d'Émile Vuillermoz qui vient ensuite illustre le pluralisme de la revue. Intitulé « Le ballet moderne », il défend une thèse très différente de celle de Suarès. Comme ce dernier, Vuillermoz prend comme point de départ et de comparaison la danse antique. Et lui aussi sait se montrer sévère à l'égard d'un art qui « traverse, en ce moment, une légère crise de mégalomanie » (46/142), fustigeant en particulier les « ambitions “démessurées” dans tous les sens du mot, que manifestent certaines prêtresses d'une saltation idéologique ou métaphysicienne » (47/143). Si le critique prend soin de ne pas désigner ses cibles, on croit deviner qu'il vise des personnalités comme celles d'Isadora Duncan ou Valentine de Saint-Point. Mais très vite, Vuillermoz passe du blâme à l'éloge pour se féliciter de la diversification des formes de danse à son époque. À la différence des autres contributeurs en effet, il ne s'en tient pas à la seule danse académique et à ses dérivés, mais s'aventure du côté du music-hall et du « théâtre de genre » (48/144) : Jeanne Ronsay, émule française d'Isadora Duncan, Régina Badet, artiste de revue, et Dourga, jeune danseuse hindoue, sont mises sur le même plan que les étoiles des Ballets russes. Ce qui n'empêche nullement le commentateur de réhabiliter la tradition de la danse classique, « assez souple pour s'adapter à tous les styles et à toutes les syntaxes » (51/147). Mais point de XIX^e siècle dans l'article de Vuillermoz. Centré sur la scène contemporaine et tourné vers l'avenir, le texte mentionne de manière fugace « le groupe dionysiaque de Carpeaux qui orne la façade de notre Académie nationale de danse » (46/142), la musique de Chopin et « l'esthétique stéréotypée [...] de la jupe ballonnée de tulle blanc » (50/146). Mais à aucun moment il ne parle explicitement du ballet romantique ou post-romantique.

Cette lacune sera comblée par les deux contributions suivantes, dues à André Levinson et Henry Prunières⁸. Respectivement consacrées à Théophile Gautier et Salvatore Viganò, ces monographies se caractérisent par leur approche historique et la rigueur de leur documentation. Elles ont en commun de se focaliser sur l'époque romantique, présentée comme un âge d'or de la création chorégraphique, voire comme la seule période intéressante dans ce domaine au XIX^e siècle. Idée qui n'a jamais cessé depuis lors de s'imposer sur le plan historiographique. À la différence des autres contributeurs, André Levinson n'est pas un musicologue mais un critique de danse, dont l'érudition n'a d'égale que la finesse d'analyse. Son portrait de Théophile Gautier

⁸ Entre ces deux études (67/163) figure un poème de Georges Gabory consacré à la célèbre danseuse Carlotta Zambelli, dont la carrière commença à la toute fin du XIX^e siècle. Le poème est orné d'un dessin à la plume et de plusieurs croquis d'André Dunoyer de Segonzac.

– feuilletoniste et inlassable commentateur de la scène chorégraphique de son temps⁹ – est aussi un autoportrait, autrement dit une réflexion sur l’art difficile de la chronique de danse et sur la finalité de cet exercice périlleux : permettre aux créations des maîtres de ballet « de survivre glorieu[s] à tous les oublis et à tous les mépris » (66/162). En cela, l’article de Levinson comporte une évidente dimension réflexive : ce sont en quelque sorte les raisons d’être de ce numéro de *La revue musicale* consacré au ballet qui sont examinées. Donner une pérennité à des œuvres éphémères, fixer au moyen du langage l’art du mouvement, tels sont les objectifs suprêmes de tout discours sur la danse. Dans sa longue étude sobrement intitulée « Salvatore Viganò », Henry Prunières médite lui aussi sur la fugacité du patrimoine chorégraphique.

Il n’y a plus aujourd’hui que les stendhaliens pour connaître le nom de Viganò. Celui que Stendhal plaçait dans son estime aussi haut que Napoléon, Monti, Canova, et Rossini, celui qu’il égalait à Shakespeare est totalement oublié. La chorégraphie est sans doute de tous les arts le plus périssable. (71/167)

Et comme pour mieux empêcher cette inéluctable disparition, Prunières ne se contente pas de retracer de manière très détaillée la carrière du maître de ballet italien. Il perçoit chez des artistes comme Isadora Duncan, Jaques-Dalcroze, Fokine, Nijinsky et Massine « l’avènement d’une danse théâtrale nouvelle » (94/190) propre à ressusciter la pantomime rythmée jadis inventée par Viganò.

Changement total de sujet et de registre avec la contribution suivante, due à l’historien Victor Du Bled. Le lecteur s’attendait certes à un article traitant du ballet de l’Opéra de Paris. Mais l’optique choisie a de quoi étonner. Accumulant données chiffrées et listes de noms propres, le texte relève d’une approche à la fois économique et sociologique. Il parle beaucoup d’argent, de hiérarchie, des étapes d’une carrière à l’Opéra, le tout sous l’angle d’un témoignage personnel. Victor Du Bled parle aussi sur un ton léger de maquillage, de mondanité, entretient volontiers quelques stéréotypes et relate des anecdotes plus ou moins éclairantes. Très décousu, le texte va-et-vient entre le XVIII^e et le XX^e siècle sans toujours situer clairement son propos sur le plan chronologique.

« Wagner et le ballet », par André Cœuroy, est l’avant-dernier article du numéro. Le musicologue rappelle la haine bien connue du compositeur à l’égard du ballet classique pour mieux démontrer que Wagner s’intéressait à la « danse digne de ce nom », qu’il définissait comme « l’expression immédiate de la vie intérieure » (113/209). Reste que l’article nous en apprend plus sur l’esthétique du compositeur allemand que sur l’art chorégraphique. Enfin, dans une étude intitulée « Psychologie et danse », Boris de Schloezer interroge la notion de danse classique, dans laquelle il voit un idéal chorégraphique susceptible d’incarnations variées, « un idéal de pureté et de liberté » proclamant « son indépendance absolue à l’égard de la psychologie » (120/216) comme des autres formes artistiques.

La tendance classique consiste justement à éliminer le facteur psychologique et à ne faire intervenir dans la structure de la danse que le facteur spécifique, en ne tenant compte que des considérations relatives à l’esthétique du corps vivant. (121/217)

Parce qu’il relève davantage de la théorie de l’art que d’une approche historique, cet ultime article propose une synthèse qui met en lumière un certain nombre d’hypothèses

⁹ André Levinson laisse volontairement de côté l’autre apport de Gautier à l’histoire de la danse, ses livrets de ballet. Il annonce à la fin de l’article une « étude infiniment plus vaste » (66/162) que sa mort prématurée en 1933 ne lui permettra pas de mener à bien.

et de thématiques, dont le lecteur prend soudain conscience qu'il les a déjà rencontrées au fil de la revue.

Lignes de forces et clés de lecture

En raison de son caractère relativement disparate et en l'absence de toute introduction ou préface, il est difficile de risquer une interprétation d'ensemble du numéro de décembre 1921 de *La revue musicale*. Certaines lignes de force traversent néanmoins ses pages.

L'une d'elles, mise en exergue par Boris de Schloezer, concerne de manière attendue la tension entre classicisme et modernité. Le XIX^e siècle apparaît dans cette optique comme une période charnière, qui voit se succéder en peu d'années l'apogée romantique et le déclin fin-de-siècle. À la différence de ce qu'on observe pour les autres langages artistiques, le moment romantique, dans le domaine chorégraphique, coïncide exactement avec le moment classique. Et le retour à l'antique, incarné par Isadora Duncan vers 1900, marque l'entrée dans la modernité. Mais plusieurs articles mettent en évidence une autre tension, peut-être plus fondamentale, entre danse et ballet. Suarès, Prunières, Cœuroy et Schloezer font le procès de la « forme ballet », accusée d'être le résultat d'un imparfait compromis entre Thalie et Terpsichore, entre l'art du théâtre et celui de la danse. Même Émile Vuillermoz, pourtant élogieux à l'égard de la technique classique, exprime d'importantes réticences.

Le ballet d'opéra avait favorisé une insensible évolution de la danseuse vers la marionnette articulée. [...] Et les artistes s'étaient si bien habitués à dédaigner cette banale gymnastique anachronique, perpétuée pour le seul plaisir de nos vieux abonnés, qu'ils saluèrent comme des libératrices de génie toutes les femmes qui vinrent piétiner de la musique sans chaussons roses et sans tutu. (49/143)

Si les allusions, explicites ou implicites, à Isadora Duncan, Loïe Fuller et autres figures de la scène chorégraphique 1900 sont nombreuses au fil de la revue, toutes ne sont pas aussi flatteuses, tant s'en faut. Il en va de même concernant l'autre pôle de la modernité en matière de danse, les Ballets russes de Diaghilev. Mentionnés dans cinq articles sur sept, ces derniers sont le véritable fil rouge du numéro. Cette omniprésence s'explique aisément. Comment prétendre penser le présent, le passé et l'avenir de l'art chorégraphique en 1921 sans se référer à ce qui fut, dans ce domaine, le phénomène le plus important de la décennie précédente ? Toutefois, au moment où paraît la revue, les Ballets russes ne sont plus au faîte de leur gloire. Nijinsky et Fokine se sont éloignés, des rivaux plus audacieux ont tenté de s'imposer sur les scènes européennes, tels les Ballets suédois de Rolf de Maré¹⁰. Si l'heure n'est certes pas encore au bilan, elle est à la prise de recul. L'apport des Ballets russes est majeur, chaque contributeur en convient ; mais sans doute faut-il nuancer le caractère révolutionnaire de cette entreprise qui eut pour mérite premier de défendre et illustrer « les qualités de la pure tradition française dans la chorégraphie classique » (49/145), selon la formule d'Émile Vuillermoz. Et le critique d'ajouter : « La danse classique se trouve arrivée au moment embarrassant que connut la poésie lorsqu'on s'avisait de substituer le vers libre au vers régulier. » (51/147) L'analogie est éclairante dans la mesure où elle souligne l'absence de solution de continuité entre le moment classique et le moment moderne. Le XIX^e siècle peut être appréhendé comme un *continuum*, et les Ballets russes comme les

¹⁰ Sans doute André Suarès fait-il allusion à Jean Börlin, danseur vedette de la troupe suédoise quand il écrit : « [...] il me souvient avec horreur d'un danseur scandinave : je ne sais rien de plus ridicule, de plus laid et de plus lourd que ce Lapon gras, fessu, aux larges cuisses, au ventre mou qui faisait la femme, bien pis l'almée. » (38/134)

héritiers – certes novateurs – d’une brillante tradition. Henry Prunières ne retrouve-t-il pas chez Léonide Massine l’art de la « pantomime rythmée » (91/187) tel que le pratiquait Salvatore Viganò un siècle plus tôt ?

À l’heure où se développent chez les créateurs comme chez les théoriciens les notions de danse libre, de danse pure et bientôt de danse abstraite, on peut s’étonner de voir la question – *a priori* désuète – des liens entre danse et mimique occuper une telle place dans ce numéro de *La revue musicale*. André Suarès, convaincu que « [l]a danse pour la danse n’a pas de sens » (38/134), prône l’alliance des deux arts, selon un modèle qui rappelle celui du ballet d’action élaboré par Noverre au XVIII^e siècle.

Le mime nu et réduit au seul langage des gestes est une forme puérile de l’art. La danse pure, aux rythmes simples et carrés, en est une forme sauvage et presque liée à l’instinct. Par contre, mime et danse à leur juste place, donnant le secours de la plastique et du mouvement à la musique et au poème, peuvent faire la plus belle et la plus riche des œuvres d’art. (39/135)

Les articles d’Henry Prunières, André Cœuroy et Boris de Schloezer s’efforcent quant à eux de repenser les rapports entre la pantomime expressive et le mouvement dénué d’intentions psychologiques ; ce qui est une autre façon d’envisager le problème de l’autonomie de la danse et de sa nature véritable. Cœuroy, par exemple, montre que pour Wagner, la seule « danse digne de ce nom est une *mimique*. Elle ne consiste pas en mouvements des jambes et des bras, mais bien en une “expression vivante” à laquelle participent le corps et l’âme du danseur » (113/209). En conséquence de quoi « la danse développée pour elle-même, la danse “art pour l’art” est un monstre » (*id.*). Valéry lui aussi aborde ce sujet crucial dans *L’Âme et la Danse*, mais il arrive à des conclusions contraires. Il commence par opposer la marche « à toute fin », la marche utile, dirigée, finalisée, à la « marche toute divine » des danseuses qui savent « énumérer et compter en pièces d’or pur, ce que nous dispensons distraitement en vulgaire monnaie de pas » (12/108).

Comme le sol est en quelque sorte absolu, étant dégagé soigneusement de toutes causes d’arythmie et d’incertitude, cette marche monumentale qui n’a qu’elle-même pour but, et dont toutes les impuretés variables ont disparu, devient un modèle universel. (13/109)

Valéry, ou plutôt Phèdre, va même plus loin quand il vante la nature non narrative et non dramatique des évolutions d’Athikté.

Certes, elle ne faisait point le personnage d’une amante... Point de mime, point de théâtre ! Non, non ! point de fiction !... Pourquoi feindre, mes amis, quand on dispose du mouvement et de la mesure, qui sont ce qu’il y a de réel dans le réel ?... Elle était donc l’être même de l’amour ! (20/116)

Athikté n’est pas une danseuse de ballet. Elle n’interprète pas des personnages dans une logique mimétique. Comme le philosophe, elle a la capacité d’extraire l’essence, l’âme des choses. Elle rivalise avec l’« abstracteur de quintessence » cher à Rabelais. Elle « ne représente rien » (21/117) ; elle est la « vibration de la vie » (26/122).

Athikté semble même échapper à la tutelle de la musique comme à celle de la littérature et du théâtre. Ce problème de l’autonomie de la danse vis-à-vis des autres arts, et en particulier de la musique, est abordé par plusieurs contributeurs. André Suarès accorde un long développement à cette question, avant de conclure que la musique étant « métaphysique en son fond », la danse ne saurait se montrer digne d’elle qu’en délaissant la forme grossière du ballet pour se transformer en « poème de

musique mimée » (40/136). Pour Émile Vuillermoz, les danseurs doivent suivre la leçon donnée par les musiciens, qui ont pris de l'avance : il faut une nécessaire « transformation progressive du style plastique exigée par l'évolution du langage musical » (51/147). Transformation qui ne doit pas effrayer les artistes chorégraphiques dans la mesure où « [l]a technique classique peut se rajeunir sans trahison. Elle ne saurait demeurer en marge du mouvement musical » (*id.*). À propos de Salvatore Viganò, Henry Prunières insiste sur sa formation de musicien et sur le secret de son esthétique, à savoir « l'intime liaison du geste et du rythme » (44/170). Ainsi, Vuillermoz parlant de l'avenir, Prunières évoquant le passé s'accordent pour reconduire la traditionnelle idée d'une vassalité de la danse à l'égard de la musique. L'article sur Wagner, lui aussi, postule sans surprise l'infériorité de l'art de Terpsichore. Seule la contribution de Boris de Schloezer, à la fin du numéro, ouvre des perspectives différentes. Avec une très grande force de conviction, le critique plaide en faveur de « l'autonomie complète de la danse » et du « caractère *sui generis* de cet art » (120/216) ; ce qui le conduit à remettre en cause ses liens de subordination vis-à-vis de la musique, voire à renverser la hiérarchie.

On connaît la méprisante et superbe indifférence des grands maîtres de ballet envers la musique qui accompagnait leurs chefs-d'œuvre chorégraphiques : la musique marque le rythme et crée une certaine atmosphère, un état d'esprit favorable à l'éclosion et au déroulement des visions chorégraphiques, c'est tout. Son rôle est donc subalterne. La danse ne réalise pas la musique, mais cette dernière soutient, accompagne la danse. (123/219)

Et c'est ainsi que la boucle est bouclée, l'ultime article de Boris de Schloezer faisant écho au dialogue de Valéry qui avait ouvert le numéro. Dans ces deux textes en effet, le principe de l'indépendance absolue de la danse est clairement posé : indépendance à l'égard de la musique et de la littérature, mais aussi, plus fondamentalement, de toute finalité extérieure à elle-même. La danse, comme la poésie, se développe « par ses propres forces, de soi-même, régie par ses propres lois [...] » (122/218).

Revenons nous aussi, pour finir, à *L'Âme et la Danse*. Non plus pour tenter d'en extraire les idées essentielles¹¹, mais pour risquer une analogie. Le dialogue mis en scène par Valéry donne à entendre un concert de voix masculines, les voix de commentateurs aux prises avec un objet fascinant et complexe : des corps de femmes en mouvement. *L'Âme et la Danse* peut donc être appréhendé, dans cette perspective, comme une mise en abyme du numéro de *La revue musicale* dont ce texte constitue le seuil. Des hommes immobiles, à la fois spectateurs et maîtres de la parole verbale, échangent leurs points de vue en regardant de silencieuses danseuses. Tel est bien le protocole proposé au lecteur de la livraison de *La revue musicale* consacrée au ballet du XIX^e siècle. À l'instar de Socrate, Éryximaque et Phèdre cherchant à percer les secrets d'Athiké et de ses compagnes, Valéry, Levinson, Vuillermoz et leurs confrères analysent l'art de Taglioni, Elssler, Duncan, Pavlova et quelques autres. Au fil des pages, qu'il s'agisse des textes ou des illustrations, on est en effet frappé par la dimension presque exclusivement féminine de la danse qui est mise en exergue. Certains articles, tel celui de Vuillermoz, se focalisent entièrement sur la ballerine, son corps, sa silhouette, son « mysticisme » (50/146). Levinson, dans son étude consacrée au ballet romantique, explique l'origine du processus de féminisation de la danse.

¹¹ Parmi les nombreuses études portant sur cette œuvre, on mentionnera l'ouvrage d'André Levinson, *Paul Valéry philosophe de la danse*, Paris, La Tour d'Ivoire, 1927, l'article de Guy Ducrey, « Dialogue sur la danse et dialogues de danseuses », dans *Écrire la danse*, Alain Montandon (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 1999, p. 121-136 et le livre de Véronique Fabbri, *Paul Valéry. Le poème et la danse*, Paris, Hermann, coll. « Savoir Lettres », 2009.

En 1830 revirement complet : le danseur s'efface, est réduit à la pantomime. Il cède le pas à la danseuse, être aérien, matérialisation diaphane de « l'éternel féminin » qui traverse la scène dans une envolée de temps sautés et ballonnés [*sic*], de jetés prodigieux. Des centaines de lithographies romantiques nous montrent la ballerine négligeant d'effleurer la terre, emportée par une cabriole ailée qui escalade le ciel. (56/152)

Levinson insiste sur le pouvoir de l'image, dont la revue dans son ensemble se fait l'écho. Si le XIX^e siècle tout entier est resté synonyme, dans l'histoire de la danse, de triomphe de la ballerine, c'est sans nul doute à la puissance de ce langage visuel qu'on le doit. Tout se passe comme si, entre le règne de Vestris et celui de Nijinsky¹², le danseur mâle avait disparu... des représentations. En corroborant cet état de fait, le numéro spécial de *La revue musicale* de décembre 1921 est l'un des vecteurs qui ont contribué à perpétuer cette (partiellement fausse) évidence. Mais pour le reste, cette livraison ne cherche en rien à imposer une vision homogène du ballet du XIX^e siècle. Ouverte à des points de vue variés, voire opposés, et à des approches méthodologiques différentes, elle offre un panorama certes limité mais diversifié d'un objet artistique sur lequel elle a le mérite d'attirer l'attention, à l'heure où certains le jugent avec mépris et le condamnent à l'oubli.

À la toute fin du numéro de revue qui a retenu notre attention, se trouve une courte rubrique intitulée « Variétés ». On y découvre d'abord plusieurs « lettres inédites de célébrités chorégraphiques » (126/222), puis un compte rendu de spectacle rédigé par André Levinson. Le critique s'y montre élogieux à l'égard d'une reprise par les Ballets russes de *La Belle au bois dormant* de Petipa et Tchaïkovski. Avec sa hauteur de vue habituelle, il perçoit que se joue dans cette représentation « l'avenir d'une tradition séculaire et illustre, [...] l'avenir de la danse classique. » (135/231). On ne saurait trouver meilleur point d'aboutissement pour une publication qui s'est donné pour ambition de mettre en perspective les mutations subies par l'art de la danse scénique depuis l'époque romantique. En multipliant les angles d'approche, le numéro spécial de *La revue musicale* de décembre 1921 dresse certes le bilan d'un siècle de danse européenne ; mais il cherche aussi et peut-être surtout à penser le présent et l'avenir d'une forme artistique qui se trouve à la croisée des chemins. Loin de se focaliser sur le seul XIX^e siècle, il fait mine de remonter aux origines (Valéry) pour mieux définir le « ballet moderne » (Vuillermoz, Schloezer), tout en réhabilitant par moment le classicisme chorégraphique. Plus fondamentalement encore, il se sert d'un objet historiquement situé pour tenter de percer le mystère intemporel du corps dansant, toujours si prompt à mettre en échec le discours qui veut le saisir. Telle est en tout cas la conclusion à laquelle parvient l'ultime article, que nous nous permettons de faire nôtre.

Si la danse du corps vivant ne veut être ni symbole, ni description, ni expression, elle possède néanmoins sa propre signification, elle manifeste sa propre réalité qui est du même ordre que celles que nous découvrent un traité de logique, un temple dorique, une fugue de Bach : le corps dansant ne nous livre que soi-même, mais cela suffit, et c'est tout un monde, infiniment vaste, riche et complexe. (125/221)

¹² Les noms des deux danseurs sont associés dans l'article d'André Suarès. Seul Vestris est nommé dans celui d'André Levinson.

