

## LE RYTHME ANTIQUE DANS LA DANSE D'ARGENTINA

Le ballet classique se distingue de toutes les autres écoles de danse par les rapports qu'il a avec la pesanteur.

La technique de la danse classique est basée sur un principe : celui de dominer l'attraction terrestre, d'affranchir le corps de la pesanteur.

Taglioni disait qu'au cours de ses variations où elle traversait la scène d'un vol, il lui arrivait d'avoir, un instant, la sensation d'être immobilisée dans l'air.

La photographie du danseur Lifar, parue dernièrement dans une revue, photographie qui a été prise pendant ses tours, lorsqu'il semble en suspension dans l'air, nous montre ce trait caractéristique de la danse classique.

La pose du danseur ne trahit nul effort et il semble qu'il peut rester ainsi, en l'air, aussi longtemps qu'il le désirera, alors que le saut sportif ou celui de l'acrobate dénotent toujours l'effort musculaire et l'imminence de la chute.

Dès la plus tendre enfance, en même temps qu'on le soumet à des exercices compliqués, on soustrait le corps du danseur à la servitude de la pesanteur ; il devient impondérable et semble être une coupe, susceptible d'être remplie de n'importe quelle substance.

La plastique des mouvements de la danse devient immatérielle comme la musique, et, à son exemple, peut exprimer la complexité la plus riche et la plus subtile des émotions.

Le fait d'être affranchi de la puissance d'attraction ter-

restre a suscité le fougueux dédain éprouvé pour les lois de la pesanteur.

Comme un oiseau tourbillonne dans un ciel clair en jouissant de la liberté de son vol, la danseuse classique tourne, battant le record des 36 fouettés de Legniani, ou bien s'élance au-dessus de la scène, ne touchant terre qu'un instant, pour de nouveau tournoyer en l'air.

Si on excepte Pavlova, qui est parfaitement immatérielle, c'est la grande danseuse Spessivtzéva qui exprime le plus clairement cette joie de l'envol, ce délice de l'indépendance du corps. Ses danses s'appuient entièrement sur une sensation d'impondérabilité liée au charme terrestre. Spessivtzéva n'a pas de mouvements purement techniques ; ses figures les plus strictement classiques sont imprégnées de tendresse et d'émotion. C'est là qu'elle diffère de la froide beauté de Zambelli.

Dans *Sour de fête*, le ballet de Delibes, Spessivtzéva arrive, comme une apparition argentine, sur la terrasse, au fond de la scène, et s'approche, toute vibrante d'une tendresse qui se communique au public. Comme une hirondelle, elle s'envole sur la scène et, à l'image d'un croissant de lune, courbant son corps mince en une ligne arrondie des jambes et des bras, elle se pose une seconde sur l'épaule de son danseur, d'où un autre partenaire l'enlève comme une plume, ou bien, de haut, par un mouvement rapide rappelant absolument le vol plongeant de l'hirondelle, elle se laisse tomber sur les mains des danseurs, n'interrompant qu'un instant son vol joyeux.

Le jeu tendre de ses mouvements dans les « pas de deux » amoureux et dans ses soli, où les figures familières du ballet sont exécutées avec une importance nouvelle et un charme nouveau, s'appuie sur une sensation de complet affranchissement des effets de la pesanteur, comme si la scène était située en dehors de l'atmosphère terrestre. Les danses de ses compagnes expriment également le même sentiment d'impondérabilité.

Ce court ballet, conçu entièrement selon un jeu aimable, peut servir d'exemple pour la compréhension de cet élément essentiel du ballet classique.

La réaction contre la technique classique, qui était ravivée au niveau de l'acrobatie, a commencé à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle sous le signe de l'expression naturaliste.

En face de la technique affranchie du ballet classique se créa une nouvelle technique, basée sur le culte de la pesanteur, car « voler n'est pas le propre de l'homme ».

Les pieds nus s'appuient avidement sur la terre, les jambes sans maillot dévoilent l'effort des muscles puissants.

Dans un des groupes de Dalcroze, des corps jeunes et forts, en maillot de sport collant, se réunissent en une ronde étroite, puis lentement se courbent vers la terre comme de lourds fruits mûrissants.

Sauter avec les genoux fléchis ne fait qu'éloigner un instant le corps de la terre et le force à retomber lourdement sur les pieds qui palpent le sol, et ces mouvements lents, vraiment imprégnés de la sève terrestre, rappellent la puissance de la terre sur le corps humain qu'elle finira par absorber.

L'effort physique, le délice du contact de la terre constituent, en substance, la danse des écoles naturalistes.

La simplicité et la réalité de ces sensations a nécessité la création de numéros courts où les mêmes thèmes se répètent continuellement, et les lois de la nouvelle technique ont été réduites en raison du petit nombre de mouvements qu'elle permet.

Avec de tels principes, il ne peut y avoir de tentative pour monter une pantomime dramatique compliquée, telle qu'on en voit dans les ballets classiques.

Les mouvements créés par Isadora Duncan restent l'élément fondamental de toutes les nouvelles écoles de danse.

Le caractère des poses et des mouvements a donc été fixé d'après les thèmes conventionnels de l'ornementation

des vases grecs, où Isadora Duncan avait pris les dessins de ses premières danses.

La représentation des éléments de la danse sur les vases antiques était soumise à une double loi technique : d'abord à celle qui exprime le mouvement par une ligne statique et, ensuite, à la loi spéciale réglant la disposition des figures en vue de la peinture des vases.

Au contraire du ballet, dont la première source a été la description littéraire souple et variée de la danse antique qui, librement, a enrichi ses premières inspirations par des siècles de développement indépendant, les écoles naturalistes sont nées de représentations graphiques isolées et exécutées dans un but étranger à la danse.

Le génie de Duncan nourrit son inspiration du mythe de la vie antique. Sa danse, respirant la santé, la force de sa lourde course sur ses jambes puissantes aux genoux massifs et bombés, continue la légende de l'âge d'or hellénique de la santé de l'esprit et du corps.

Cette idée de sacerdoce et de légende a disparu dans les écoles qui ont continué la danse naturaliste et qui se sont développées de façon indépendante, en ne conservant que le dessin essentiel des danses trouvées par Isadora Duncan.

Ni Isadora Duncan, ni ses continuateurs, ni les créateurs des écoles plastiques modernes n'ont tenté de monter un ballet. La naissance de nouvelles écoles n'a pas eu pour résultat la combinaison de mouvements différents, mais seulement la répétition d'un seul et même mouvement par un grand nombre d'exécutants. Tels sont les exercices de Dalcroze et de Del-Sarte.

### §

Les débuts d'Argentina ont donc été la première tentative pour créer un ballet en dehors de la technique classique. Mais Argentina elle-même reconnaît que cette tâche est irréalisable. Son commentateur, le poète espagnol Rivas-Chérif, dans les explications du programme, avertit

le spectateur qu'il faut, à un moment donné, comprendre le ballet comme un divertissement ordonné suivant un thème dramatique primitif.

Il faut reconnaître que, même dans ce sens étroit, il n'y eut point de ballet aux spectacles d'Argentina.

Le drame si simple de la jalousie passagère, dans le ballet *El Fandango de Candil*, n'est compréhensible qu'avec les explications du programme et ne s'exprime nullement sur la scène. Même *Sonatina*, ce conte conventionnel de la princesse languissante que ne peuvent distraire ni les grimaces du monstre joyeux, ni les efforts de ses compagnes et que seule rend à la vie l'apparition, sur son coursier, du Prince Charmant si longtemps attendu, même ce simple thème ne peut être rendu d'une façon scénique et cohérente.

Tout ce qui n'était pas danse était une lacune que rien ne comblait au sens scénique du mot. Ceci devenait particulièrement sensible dans *El Fandango de Candil*, où se trouvent quelques scènes de pantomime. Argentina, qui, dans sa danse, a un don infini de l'expression, paraît absente lorsqu'il lui arrive d'exprimer la jalousie ou le caprice dans les scènes de mimique, si bien que ses représentations prennent la forme non pas du ballet ayant le caractère de divertissement, mais d'une série de danses séparées.

Il est intéressant de comparer cette transformation du ballet-pantomime en suite de danses avec le phénomène contraire du ballet classique, qui, de ce qui a été conçu comme une suite de danses, fait un ballet intégral, renforcé par le caractère intime et émotif du sujet.

Il est évident que seul le ballet classique fournit à l'artiste les données techniques nécessaires à la réalisation de la vraie pantomime.

La tentative d'Argentina, qui possède une richesse exceptionnelle de dons dramatiques et qui cependant n'a pu créer un véritable ballet, est une confirmation de ce qui

vient d'être dit, ce qui du reste ne diminue nullement l'attrait de ses représentations.

L'œuvre d'Argentina présente une particularité qui lui donne un charme exceptionnel. Argentina voulait par ses danses provoquer un nouvel épanouissement de l'art national.

Ceux qui ont écouté sa voix, les poètes, les peintres, les musiciens reconnurent en elle l'incarnation de la Grande Espagne.

Dans les commentaires qui sont inclus dans le programme des spectacles, Chérif identifie Argentina à l'art espagnol : « Pure stylisation du génie de la race, tel veut être, dans ces ballets, l'art de la Argentina et de ses collaborateurs ».

C'est en elle que repose l'espoir du triomphe du génie espagnol. « Ainsi, sur les pas de cette artiste insigne, nous nous proposons de manifester aux yeux de l'univers tous les raffinements du style espagnol. »

Pour accomplir cette mission, Argentina, qui a été danseuse classique, a volontairement renoncé à « l'envol », au nom de la danse nationale qui « réclame la liaison constante et dynamique du corps avec le sol ». Comme l'ondine du conte d'Andersen, par amour, elle a accepté le faix de la pesanteur.

C'est ce qui donne à sa danse une force magique qui agit comme un ordre personnel et soumet la volonté du spectateur.

Quand elle glisse lentement, frappant alternativement le sol de ses deux talons, elle vous engourdit du frémissement de ses castagnettes, et, tout à coup, on comprend instinctivement l'histoire d'Hérode et de Salomé : c'est précisément en une telle minute que Salomé exigea la tête de saint Jean-Baptiste et qu'Hérode ne put la lui refuser, car sa volonté était captive de la danse de Salomé. Ce ne sont ni les sept voiles, ni la passion d'Hérode pour Salomé qui peuvent expliquer la puissance — incompré-

hensible aux hommes modernes — de Salomé ; c'est la danse qui a soumis à son rythme la volonté d'Hérode.

La nature de la danse moderne et, en particulier, de la danse classique est libératrice. Nous sommes ravis de sa beauté, mais nous conservons notre liberté vis-à-vis de son créateur.

A Argentina, il faut, pour l'accomplissement de sa mission, un pouvoir sur les âmes. Elle a repris les rythmes antiques qui renferment un enchantement : ils ont donné à sa danse une puissance pareille à un sortilège.

Avec un sourire étrange de sa bouche à peine entr'ouverte, inclinant lentement son corps, pareil à la tige d'une fleur, elle arrête brusquement le jeu de ses castagnettes et, de ses yeux lumineux et allongés, elle jette un regard sur le public. Il semble que si, à cette minute, elle disait de sa douce voix : « Montez sur le toit et jetez-vous à terre », ce serait une ruée pour exécuter son ordre.

Son succès, même à Paris, ne fut pas habituel : des cris passionnés interrompaient sa danse. Oubliant sa retenue coutumière, le public accompagnait d'une véritable clameur chacune de ses sorties et, le spectacle terminé, il ne pouvait se décider à quitter la salle.

Lorsque nous admirons une danseuse classique, nous ne sommes pas soumis à son influence personnelle. Nous sommes touchés par l'émotion qu'elle exprime et non par sa personnalité. Lorsque Argentina danse, c'est à sa personne même que le spectateur est soumis ; il se rend à la puissance de son action magique et, la danse terminée, il lui est difficile de recouvrer sa liberté.

Le monde antique connaissait ce pouvoir direct de la danse. Les poètes anciens estimaient « que le mouvement de l'âme crée les chants et les danses, que les belles danses naissent d'une âme belle et libre, alors qu'une âme vulgaire ne produit que des danses laides ». On attribuait à Socrate ces mots : « Ceux qui honorent le mieux les Dieux dans les danses sont les meilleurs au combat. » Lucien

déclare que les Spartiates sont redevables de leur gloire à la danse et au rythme dans l'éducation.

Pensant à l'action immédiate de la danse, Platon dit, dans *Les Lois*, que le pouvoir fixe les danses et les chants permis et, de même qu'il est interdit d'enfreindre les autres lois, nul ne peut chanter ni danser en dehors des prescriptions, sous peine d'être puni par ses gardiens, les prêtres et prêtresses.

On sait combien, dans la Rome impériale, était grande l'influence personnelle des mimes sur les spectateurs ; le prince avait dû se réserver à lui-même le droit de juger et de punir les danseurs.

En Espagne, plus que partout ailleurs, survit une tradition la rattachant au monde antique.

Remontant aux sources de la danse nationale, Argentina a retrouvé le sortilège antique qui fait sa force magique.

Quand, entourée de la ronde des danseuses, accompagnée de la surprenante musique de Manuel de Falla, tantôt elle se penche vers la terre, tantôt elle se rejette en arrière avec une expression tragique de son visage absorbé d'où s'est évanoui tout caractère contemporain, lorsqu'elle exécute en s'accompagnant d'un léger claquement de ses doigts fins la *Danse du feu* qui chasse les mauvais esprits, il ne semble pas que ce soit là simple fiction poétique.

Cette *Danse du feu* nous rapproche des sources de la tragédie antique et, en suivant les changements merveilleux de son extraordinaire visage dont elle voile les yeux et dont la bouche fermée a une ligne si fine, en suivant les mouvements de ses bras minces qui jaillissent et se tordent comme des langues de feu, en suivant la force condensée de la danse presque sur place de la ronde fermée des jeunes filles, nous sentons sa force exorcisante, l'espoir antique de se préserver du Mauvais sort et nous croyons que le rêve se réalise, puisque « les belles danses naissent des belles âmes ».

La flamme que la majesté de son rêve allume dans son



âme est visible sur le visage d'Argentina, même dans le *Cuadro Flamenco*, lorsque, assise auprès de la rampe, elle dirige la danse de ses compagnes du son de ses castagnettes.

Elle veut montrer ce que produit le sol d'Espagne ; elle reproduit les « patios » de Séville dans un tableau de danses andalouses *Au Cœur de Séville (Cuadro Flamenco)* et dans des entrées successives de danseuses et de danseurs, permettant ainsi à chacun de manifester sa force individuelle.

L'idée ne vient pas de savoir si ces danseurs ont ou non du talent. Ceux chez qui la race s'exprime le plus fortement dansent avec plus d'inspiration, parce qu'il leur est plus aisé de se confondre avec l'élément de la danse nationale.

Il n'y a et ne peut y avoir, dans ce cas, d'exécution individuelle ; il y a une ivresse de jeunesse folle et ravissante, presque une jouissance animale de la danse.

Dans *Malaguenas* (Compétition de danseuses), il y a des moments exquis. Quand une jeune fille grande et svelte en robe bleue, sortant d'une immobilité rêveuse, se jette au milieu du cercle et quand, soulevant à angle droit sa fine jambe, qui semble d'acier, elle se met à tourbillonner sur toute la scène avec des mouvements larges et emportés, on pense involontairement aux danses rituelles et la beauté saisissante de cette courte danse inattendue provoque l'émotion de toute la salle.

Lançant en avant la partie supérieure de leur corps et exécutant presque sur place sur un rythme fou cette danse de la joie et de la passion dont la technique est infiniment difficile, deux danseuses semblent ne faire aucun effort. Elles laissent seulement deviner les rythmes sommeillant dans leurs corps et qui les animent de mouvements auxquels nos yeux ne sont pas accoutumés. Deux danseurs, à tour de rôle, exécutent, avec des visages presque insensibles, une danse demandant une tension intérieure inouïe ; ils forment, avec les mouvements anguleux de leurs bras et les

rapides lancés des jambes, des figures géométriques compliquées.

En comparant la danse si personnelle d'Argentina à celle des danseuses qui ne font que se soumettre aux cadences de la danse nationale, on discerne ce que son propre génie a ajouté aux rythmes populaires.

La beauté de l'Espagne enflamme ses traits d'un feu presque sacré en unissant ses dons antiques à son charme personnel. Il est, en vérité, impossible de trouver une idole qui soit plus digne d'incarner, dans son épanouissement, le rêve de l'art espagnol, que l'immatérielle, mais cependant terrestre, Argentina.

Semblable à une fleur dont les racines sont implantées en terre, mais dont tout l'être est libre et léger, Argentina boit son inspiration aux sources de l'antiquité nationale, mais apporte un élément de pureté et d'affranchissement à chaque mouvement de son corps, rompu à la technique classique.

Argentina a renoncé à l'envol, mais elle ne peut imprégner son corps de pesanteur ; aussi, lorsqu'elle glisse, rappelle-t-elle les mouvements des oiseaux dont les ailes sont repliées, mais qui, à chaque minute, peuvent prendre leur essor. C'est là qu'est la barrière infranchissable qui la sépare de toutes les écoles de danse naturaliste ; c'est là son lien intime avec l'école classique à laquelle elle a été éduquée.

Lorsque, dans le « tango », elle se retire dans le fond de la scène, laissant derrière elle la trace onduleuse de sa large traîne, faite de petits volants et qui rappelle la queue repliée d'un paon, elle marque son rythme en scandant légèrement des talons, elle glisse d'un mouvement qui n'est donné qu'aux êtres nés pour voler.

Son pied est presque invisible sous les longues jupes ; on devine ses mouvements aux frémissements de la taille ; mais, brusquement, ce pied mince s'envole largement,

comme se déploie l'aile d'un oiseau de proie, interrompant son glissement onduleux.

Argentina n'a qu'un petit nombre de mouvements différents. Les mêmes éléments se répètent dans toutes ses danses : le mouvement circulaire, le mouvement de sortie qui suit une ligne droite avec une scansion des talons, les lentes flexions de tout le corps qui s'incline vers la terre et se rejette en arrière, les tours rapides sur place et, de temps à autre, rompant la ligne de danse, le mouvement circulaire et onduleux d'une jambe étonnamment belle. Ces mouvements composent, comme les tons d'une gamme musicale, les éléments fondamentaux de presque toutes les danses d'Argentina. Dans le *Lagarterana* de Tolède, ils s'adjoignent la malice insinuante de quelques mouvements « dévissés ». La célèbre *Dansa V* et *Cordoba* consistent en glissements et en rapides tourbillons.

Mais ces mouvements peu nombreux varient constamment en raison de l'expression que l'artiste y introduit. Son visage se transforme sous l'influence de la plus petite nuance de son émotion. Mais, parmi ce changement incessant des nuances émotives, se conserve toujours l'expression essentielle de la spiritualité de son tempérament passionné, la beauté de son visage, unique dans notre temps.

La féminité qui entre dans la substance de sa danse est chaste et pudique. Encore une fois, le lien avec les origines antiques de la danse se trahit ; on se souvient des termes dans lesquels Lucien parle de l'Hormos spartiate où un éphèbe danse virilement en faisant les gestes qui lui seront utiles à la guerre, tandis que, derrière lui, timidement, une jeune fille évoque par ses mouvements une idée essentiellement féminine.

Le sourire d'Argentina est presque timide. La foule, à Paris, se calmait instantanément, sous le charme de son fin petit doigt, levé en l'air. Lorsque, d'un tendre geste de la tête, elle se refusait à « bisser », on avait l'assurance qu'elle savait pourquoi elle refusait et qu'elle agissait sous l'in-

fluente d'une loi majeure et infaillible qui parlait en elle; sentiment qu'il est rare d'éprouver lorsqu'on est devant une scène.

Pendant ses danses, on était convaincu de sa sincérité totale, de la véracité des sensations qui parcouraient son corps animé. Mais cette véracité ne détruisait pas l'art de l'exécution, car elle ne provenait ni de sa personnalité propre, ni de l'excitation nerveuse d'un instant; elle émanait de son union mystique avec les traditions séculaires de nombreuses générations disparues.

La danse d'Argentina justifie la comparaison que fait Plutarque entre la plastique et la mélodie. Plutarque distingue dans la danse : la pose — « le thème », — le mouvement — « l'ora » — et le geste indicatif conventionnel, qui correspond à la mimique dans le ballet contemporain *Deixis*. La danse est composée de mouvements et de poses, comme le chant de sons et d'intervalles, dit Plutarque. L'arrêt momentané d'Argentina et ses castagnettes qui deviennent silencieuses donnent ce sentiment de l'intervalle qui ne subsiste pour ainsi dire plus dans la danse moderne.

De même, l'art de la chironomie, qui a joué un si grand rôle dans l'antiquité et qui a presque disparu de nos jours, revit dans sa danse.

La chironomie en Grèce et, à Rome, la loi des mouvements des mains, « *lex motus manuum* », dont parle Quintilien, constituaient l'un des éléments fondamentaux de la danse.

Les statues que les maîtres antiques nous ont laissées, dit Athénée, personnifient la danse; c'est dans cet esprit que les artistes se sont efforcés de rendre les mouvements des mains.

Dans le ballet d'aujourd'hui, les mains ne jouent plus ce rôle fondamental et ne sont plus qu'un complément harmonieux du dessin général de la danse.

Aux danseurs tels que Ricaux, les mains ne servent qu'à conserver l'équilibre pour sauter et achèvent la ligne générale du corps en mouvement.

Quelquefois elles jouent le rôle d'accessoire, par exemple lorsque Nemtchinova dans *les Biches* et Lifar dans *Roméo et Juliette*, du geste stylisé de leurs mains, soulignent le caractère de modernisme aigu de leur danse.

Beaucoup de danseuses classiques ayant une excellente technique ont des mains absolument sans expression ; à cet égard, il suffit de se rappeler le port de bras d'Egorova, la ligne froide des mains de Tréfilova et le calme harmonieux de celles de Herdt, première ballerine pétersbourgeoise à la brillante technique et qui est issue de toute une lignée de grands danseurs.

Quel souvenir avons-nous des mains de Kchéssinskaïa ou de celles de Legniani ? Que savons-nous des mains de toutes ces célèbres ballerines du passé ? La seule condition essentielle de la danse était de conserver un beau port de bras, qui pouvait être froid, mais qui ne devait pas détruire l'impression générale.

Seules de rares danseuses ont des mains qui ont retenu essentiellement l'attention. On ne peut oublier les tendres mains suppliantes de Spessivtzéva au finale de *Gisèle* lorsqu'elles tentent de retenir la vie qui s'enfuit. Elles sont seules visibles au moment de sa disparition et, comme les mains de la Duse dans la *Dame aux Camélias*, elles expriment toute la tristesse, tout le désespoir de Gisèle. L'émouvante force d'expression des mains de Spessivtzéva est l'un des charmes de *Soir de fête* et de la majorité des ballets qu'elle danse à l'Opéra.

Les mains de Pavlova sont expressives et belles, car elles appartiennent à son corps expressif et beau. Dans la *Mort du Cygne*, elles rappellent par leurs mouvements ceux des ailes du cygne et entrent dans le dessin essentiel de la danse. Mais la danse de Pavlova forme un tout et chaque muscle de son corps prend également part à l'accord plastique, de même que tous les sons de la voix d'un chanteur lui sont nécessaires pour exécuter sa partie.

Dans le ballet classique contemporain, la chironomie ne joue pas un rôle essentiel. Dans la danse d'Argentina, son rôle antique ressuscite avec sa force primordiale.

Le pouvoir expressif et la mobilité de ses mains, qu'elle utilise pour l'interprétation plastique des impressions musicales les plus subtiles, constitue la force de sa danse. Tantôt levées en l'air, semblables aux feuilles qui naissent auprès de la fleur, tantôt pliées en un mouvement anguleux et rejetées en arrière, elles rappellent la silhouette de l'anse de l'amphore antique. Tantôt courbées en une ligne infiniment variée, tantôt figées en un mouvement rituel, les fines et frêles mains d'Argentina deviennent à elles seules la source de délices artistiques.

Parfois, Argentina, immobile, fait tourner sa main sans bouger le poignet, et ce mouvement rappelle le balancement de la fleur des champs sous un vent d'été.

Retrouvant le sentiment antique du rôle de la chironomie dans la danse, Argentina répète inconsciemment les mouvements des bras des danseurs antiques. Elle rejette fortement les mains en arrière, presque à angle droit avec le poignet, mouvement qui rappelle la représentation des bras des danseurs sur les vases grecs. Mais ce qui est encore plus frappant, c'est l'identité absolue de la pose caractéristique des bras d'Argentina, légèrement remontés à l'épaule, arrondis au coude, les mains un peu écartées du corps, avec celle d'une danseuse représentée sur un vase attique du début du v<sup>e</sup> siècle av. J.-C. qui est à l'Ermitage de Pétersbourg et qu'Argentina n'a pas pu voir.

Le sol antique de l'Espagne, auquel elle est passionnément attachée, lui a, en quelque sorte, non seulement inculqué les rythmes anciens, mais lui a aussi inspiré ses mouvements.

Lorsque ses mains étranges — qui sont si peu de notre temps — résonnent du tintement d'invisibles castagnettes, il nous semble que jusqu'à nous arrive le son des cymbales et des crotales qui, de la même façon enchantée, vibraient

aux mains des ménades depuis longtemps disparues, soumettant la foule à la puissance de leur enthousiasme.

Les castagnettes d'Argentina ont été une révélation pour le public moderne. Personne n'avait su, jusqu'ici, leur communiquer un tel pouvoir. Les retenant un instant, puis en jouant de nouveau, Argentina semble diriger la sensibilité des spectateurs qui, même sans cela, étaient déjà en son pouvoir.

Les castagnettes semblent faire partie de son corps dansant et diffusant la musique. Argentina paraît être un instrument musical et plastique.

Arrachant le voile de l'antiquité lointaine, ressuscitant les anciens rythmes qui, inviolés, étaient conservés dans les danses populaires de l'Espagne, l'apparition d'Argentina nous a montré à nouveau le pouvoir sacré de la danse sur l'âme de l'homme. Les mythes antiques ont retrouvé une nouvelle incarnation.

JULIE SAZONOVA.