



ARCHIVES
INTERNATIONALES
DE LA

DANCE
AID

THE DANCING TIMES

(21^e Année)

The DANCING TIMES

occupe une place à part dans la littérature et est lu par les amateurs de danse du monde entier.

The DANCING TIMES

s'efforce d'informer ses lecteurs sur tout ce qui est essentiel dans le monde de la danse.

The DANCING TIMES

est illustré de nombreuses photographies rares et exclusives.

The DANCING TIMES

paraît le 1^{er} de chaque mois. Prix : sh. 1/4 le numéro.
Abonnement : sh. 16 par an (frais de port inclus).
Bureau de Londres : 25, Wellington Street, Strand.
London WC 2. England.

Représentant Continental :

Miss DERRA DE MORODA

44, LUPUS STREET

ST-GEORGE'S SQUARE, LONDON SW 1

DER TANZ

Mensuel illustré de Danse en langue allemande, Répandu en 37 pays.

Articles, informations, correspondances, comptes rendus, descriptions, notes sur tous les événements et problèmes importants. Nombreuses illustrations.

Prix d'abonnement :

En Allemagne :

Mk. 12. par an ; 6 mois Mk. 6. ; 3 mois Mk. 3.

A l'Étranger :

Frs. 80 par an ; 6 mois Frs. 40 ; 3 mois Frs. 20

**DER TANZ Belle-Alliance Str. 92
BERLIN S. W 61**

ACADÉMIE DE DANSE CLASSIQUE GRANT MOURADOFF

Tél. Wagram 75-42

DE L'OPÉRA

1, SQUARE EMMANUEL CHABRIER
(MÉTRO : MALESHERBES)

LA SEMAINE A PARIS

tous les programmes, tous les comptes rendus

JOURNAL ILLUSTRÉ PARAISSANT LE VENDREDI

DIRECTEUR : FRANÇOIS RIBADEAU-DUMAS

ADMINISTRATEUR GÉNÉRAL : LOUIS-JEAN FINOT

DIRECTION, RÉDACTION, PUBLICITÉ :

28, RUE D'ASSAS, PARIS-VI^e

TÉL. : LITFRÉ 58-63 ET 58-64

LE GUIDE DU CONCERT

Hebdomadaire — XIX^e Année

LE GUIDE MUSICAL

Mensuel

Abonnement global :

20 frs par an (France) — 30 frs (Étranger)

Le plus fort tirage de la presse musicale d'Europe

Toute l'information musicale : Programmes des Théâtres, Concerts, Récitals, Emissions par T.S.F., etc...
Documentation : Analyses des œuvres interprétées,
Articles de musicographie et d'actualité. Enquêtes, Chroniques des disques.

Tout nouvel abonné a droit gratuitement à un
ALBUM de MUSIQUE de 68 pages.

LE MONT D'ORE

(Auvergne)

Station de l'Asthme
et des Bronches

Séjour idéal pour les artistes

HOTEL DES ÉTRANGERS

HOSSEGOR

(à 25 kilomètres de Biarritz)

SON LAC, SA FORÊT,
SON GOLF, SON TENNIS,
SON CASINO

Hôtel du Lac

ARCHIVES INTERNATIONALES DE LA DANSE

REVUE TRIMESTRIELLE

▲
Directeur :
ROLF DE MARÉ
▼

RÉDACTION ET ADMINISTRATION
6, rue Vital, PARIS (16^e)

▲
Rédacteur en chef :
PIERRE TUGAL
▼

Téléph. : Trocadéro 42-51.

Adresse télégr. : Archivdanse — Paris.

N° 3.

15 Juillet 1933

SOMMAIRE

| | | |
|--|--------------------------|---------|
| Inauguration des Archives Internationales de la Danse..... | JEAN ARTEL..... | 91-93 |
| Comment ont été conçues, bâties et organisées les Archives Internationales de la Danse..... | YVON NOVY..... | 94-101 |
| Les Ballets Suédois..... | | 102-106 |
| Jean Borlin..... | | 107-108 |
| La Danse dans la Peinture et la Sculpture..... | PIERRE COURTHION..... | 109-111 |
| Le Souffle, principe essentiel..... | NATHALIE BOUTKOVSKY..... | 112-114 |
| Premier Concours International de la Danse Artistique à Varsovie..... | ST. GLOWACKI..... | 115-117 |
| Un Coup de Poing sur la Table Verte..... | PIERRE TUGAL..... | 118-119 |
| Danse et Musique..... | LIONEL LANDRY..... | 120-122 |
| Décors de Ballets..... | RAYMOND COGNAT..... | 123-125 |
| La Danse au Japon..... | KIKOU YAMATA..... | 126-127 |
| La Saison des Ballets Russes de Monte-Carlo..... | G. R. | 128-129 |
| Informations Internationales..... | | 130-135 |

Abonnement : FRANCE, COLONIES et ÉTRANGER (les numéros spéciaux y compris) : 40 francs. — Le numéro : 10 francs.

Copyright. Tous droits de reproduction et de traduction réservés pour tous pays.

LES ARCHIVES INTERNATIONALES DE LA DANSE

(A. I. D.)

centralisent tout ce qui a trait à la Danse sous toutes ses formes et dans tous les pays. Elles font pour la danse ce qui avait été fait jusqu'à présent pour la peinture, la sculpture et la musique. Indépendantes, elles se tiennent au-dessus de toutes les écoles, et les acceptent toutes.

Les A. I. D. comprennent :

Un musée de la danse qui réunit et conserve les souvenirs et les œuvres ayant trait à la danse, objets ayant appartenu à des artistes, œuvres inspirées par des danseurs, etc...

Une bibliothèque comprenant des ouvrages dans toutes les langues et de toutes les époques sur la danse, ainsi que des estampes précieuses.

Un office de documentation où l'on trouve les photographies, programmes, affiches, documentation sur la danse, etc., sur les principales danseuses, danseurs, et groupes de tous les pays.

Une section sociologique et ethnographique qui recueille le matériel immense concernant la danse des populations de civilisations différentes, et s'occupe des recherches sociales sur la danse.

Une salle de conférences avec appareil cinématographique, mise gratuitement à la disposition des conférenciers.

Une salle d'expositions où sont organisées régulièrement des manifestations iconographiques ou artistiques ayant trait à la danse.

Une revue publiée trimestriellement et, contenant, outre des informations sur la danse, des études originales, historiques et artistiques, toutes illustrées, et faisant paraître des numéros spéciaux consacrés à certaines formes ou modalités de la danse.

Une Société des Amis des Archives, indépendante des A. I. D., et comptant parmi ses fondateurs les personnalités les plus éminentes telles que Madame Claude Debussy, MM. Paul Valéry de l'Académie Française, Jacques Rouché, membre de l'Institut, directeur de l'Opéra, Maurice Ravel, Florent Schmitt, Henry de Forge, Pirandello, René Clair, G. Astruc, J. Valmy-Baysse, secrétaire général de la Comédie Française, etc... a été créée dans le but d'aider au développement des A. I. D.

Pour tous renseignements, s'adresser à M. Frédéric SAISSET, secrétaire de la Société, 6, rue Vital, PARIS (16^e).

INAUGURATION

DES

ARCHIVES INTERNATIONALES DE LA DANSE

Deux cérémonies simples et cordiales accomplies dans la ferveur
et l'enthousiasme de tous les assistants



Rolf de Maré
Président-Fondateur des A. I. D. (Photo Marcovitch).

CERTAINES manifestations portent en elles-mêmes leur symbole profond.

Avant que M. du Sault, Conseiller d'Ambassade, Chef de la Section littéraire et Artistique pour la propagande française des œuvres françaises à l'étranger, représentant M. Paul Boncour, empêché, ait inauguré officiellement les Archives Internationales de la Danse, et que M. Bollaert, Directeur Général des Beaux-Arts, ait ouvert l'Exposition des peintres de la Danse dont les toiles magnifiques consacraient, en quelque sorte, les murailles jusque-là inoccupées du bâtiment nouvellement construit, avant tout cela, les hommes de lettres, les artistes, tous les fervents de la danse, avaient enclos, par l'élan qui les avait amenés en masse, par leur culte passionné pour l'art chorégra-

phique, le rayonnement immortel entre les hauts murs de cette maison silencieuse.

Il y avait du soleil. Débordant les murailles de la cour, les branches des grands arbres se chevauchaient avec un long bruissement de feuilles froissées et la quiète et tranquille rue Vital prenait un air de fête.

Pas de protocole, pas de barrières, pas d'ennui figé. Ceux qui étaient là étaient rattachés entre eux par un lien subtil et solide, le même amour d'un art prestigieux entre tous. Ils comprenaient que, par delà les compliments d'usage qui allaient s'échanger tout à l'heure, cette journée ensoleillée marquait une date. Une grande, une belle chose était née et l'homme qui l'avait fondée, M. Rolf de Maré, saurait la maintenir : il avait fait ses preuves.

Citer des noms ?... Pourquoi ? Ils étaient tous là : Picasso, Utter, Milhaud, Léger, Hellé, Rouart, Zambelli, Anna Johnsson, Bereska, Nyota-Inyoka, Nikitina, Boris Kniazef, Marie Talbot, Larionoff, Gontcharova, le Prince Volkonsky, Mireille Hunnebelle, Henry de Forge, Seymour de Ricci, José Germain, Robert de Traz, Kikou Yamata, Alexandre Benois, Henry Prunières, tant d'autres, confondus en groupes, épars de-ci de-là, littérateurs, peintres, danseurs, acteurs, journalistes, hommes du monde aussi, membres du Corps diplomatique, que sais-je ? tous ceux que vous êtes certains de rencontrer partout où il est question de danse, non pas en public curieux, mais en zélés épris ou en disciples fervents.

Ce qui caractérisa toute cette réception, c'est l'atmosphère particulière dans laquelle elle se déroula. Tout y fut simple et cordial. M. Rolf de Maré accueillit M. du Sault par ces mots :

« Monsieur le Conseiller,

C'est une joie profonde pour moi d'ouvrir les portes des Archives Internationales de la Danse à tous les fervents de la Danse et surtout aux Chorégraphes qui, jusqu'ici, manquaient d'une institution leur permettant des recherches si nécessaires pour leur art. Je voudrais remercier mes amis qui m'ont assisté dans ma tâche et mes fidèles collaborateurs qui ont mis tout leur cœur à la réussite de cet institut que je souhaite ardemment être utile.

J'ose espérer, Monsieur le Conseiller, que nos Archives, conçues dans un large esprit international et placées au sein de l'éternelle capitale de l'Intelligence, contribuent par leur modeste activité au rayonnement de l'esprit français à travers le monde. »

Gravissant à son tour le petit perron si bizarrement archaïque, tandis que le jeu des branches agitées balayait de curieuses nappes de lumière le groupe compact des invités massés dans la cour, M. du Sault répondit :

« Monsieur le Président,

Vous venez de nous dire que c'était pour vous une joie véritable que d'ouvrir les portes des Archives de la Danse. Ce sera pour nous tous un plaisir non moins grand que de vous suivre dans cette maison que vous venez de créer et où nous allons parcourir — je le sais déjà — une série de pièces du plus captivant intérêt.

Avant de franchir ce seuil, laissez-moi vous dire combien M. Paul Boncour, que vous aviez bien voulu inviter, regrette, j'en suis sûr, de n'avoir pu assister à cette manifestation. Des occupations d'un autre ordre le retiennent aujourd'hui loin de cette maison de la Danse.

L'Œuvre que vous avez entreprise et que vous poursuivrez avec votre habituel dévouement, est une œuvre noble et belle. Placée sur le plan international, elle contribuera certainement à faciliter la compréhension mutuelle des peuples, car l'art de la danse n'est-il pas un de ceux qui reflètent le plus spontanément le caractère, je dirai même le génie d'une race. Et du point de vue français, nous ne pouvons que nous féliciter de voir le siège des Archives Internationales de la Danse établi à Paris.

Mais nous ne sommes pas ici pour parler, nous sommes ici pour voir, et vos nombreux visiteurs m'en voudraient cer-

tainement de retarder plus longtemps le plaisir qu'ils auront à visiter les salles de votre académie.

Laissez-moi simplement vous féliciter de ce que vous avez déjà fait et souhaiter à votre Œuvre une longue et utile carrière. »

Et la visite commença sous la conduite de M. Rolf de Maré, de M. Pierre Tugal, Conservateur des Archives Internationales de la Danse, entourés des divers collaborateurs de cette belle institution qui livrait pour la première fois aux regards de tous la minutie parfaite de son impeccable organisation et la richesse des premières collections patiemment réunies et mises en valeur avec une piété si fervente.

Le même cérémonial se produisit à l'arrivée de M. Bollaert, Directeur Général des Beaux-Arts qui venait inaugurer la première exposition des peintres de la danse.

Il ne m'appartient pas ici de donner le détail de cette exposition à l'organisation de laquelle présida avec tant de dévouement et de clairvoyante amitié M. Pierre Courthion.

Ce fut au centre de la grande salle du rez-de-chaussée, sous le doux chatolement et la rutilance des toiles prestigieuses des grands maîtres, que M. Rolf de Maré salua M. Bollaert en ces termes :

« Monsieur le Directeur Général,

C'est un grand honneur pour moi de voir notre première exposition ouverte au public sous vos auspices. Mon vœu le plus cher est que cette exposition prélude à la série de manifestations d'art qui ne manqueront pas, je l'espère, de donner de nouvelles impulsions à la cause de l'art chorégraphique.

Je vous prie, Monsieur le Directeur Général, de vouloir bien être mon interprète auprès de Monsieur le Ministre de l'Éducation Nationale pour toute ma gratitude d'avoir accordé son haut patronage à la présente exposition. »

La réponse de M. Bollaert fut accueillie avec une joie reconnaissante par tous ceux qui, des années durant, ont suivi les multiples et généreuses initiatives de M. Rolf de Maré. Le Directeur Général des Beaux-Arts exprima, en termes qui allèrent droit au cœur des assistants, la valeur de l'effort accompli par le créateur et l'animateur des Ballets Suédois, qui a absolument voulu que toutes les impulsions artistiques qu'il a prodiguées aient lieu chez nous, à Paris.

Et ceci, M. Bollaert a su le faire ressortir, avec une délicate courtoisie qui doublait le prix de l'hommage :

« En acceptant l'invitation de M. Rolf de Maré, je n'avais garde d'oublier que, s'il est le Président-Fondateur des Archives Internationales de la Danse, bien avant la création d'un tel organisme il s'était acquis des droits à notre gratitude.

Cette invitation se plaçait à mes yeux sous l'invocation d'un effort artistique qui eut son mérite et son prix.

M. Rolf de Maré poursuit aujourd'hui sa tâche et couronne ses recherches.

Je vous en félicite, Monsieur, très vivement.

Il n'est pas étonnant que vous ayez conçu et réalisé les « Archives Internationales de la Danse ». Un tel organisme s'accorde parfaitement à vos constantes préoccupations et à l'originalité de votre esprit. Il apparaît comme le prolonge-

ment de vos créations chorégraphiques, et, pour ainsi dire, le point fixe autour duquel vos savantes exhibitions, avec celles du passé et de l'avenir, viendront se grouper, pour l'enseignement et la dilection de tous les amis, de tous les curieux de la danse.

Ces efforts hardis et qui font honneur à votre ingéniosité, à votre goût, vous avez voulu les fixer, leur donner la demeure qui les accueillera. Ceux de vos émules les y rejoindront et peu à peu, il se constituera, à l'abri de ces murs, dans cet artistique musée, une documentation toujours plus ample et plus riche.



Pierre Tugal
Conservateur des A. I. D. (Photo Iris).

Il m'est agréable de souligner la parenté des Archives Internationales de la Danse avec les Ballets Suédois et, en louant celles-là, de rappeler le souvenir de ceux-ci.

Il y a quelques années, en portant les Ballets Suédois sur la scène du théâtre des Champs-Élysées, vos ambitions n'étaient animées que par les plus vifs soucis artistiques. Vous vous proposiez de découvrir un style qui traduisit tout ensemble notre époque, son relief et son pittoresque, son âme multiple, ses aspirations et, si j'ose ainsi m'exprimer, qui dévoilât ses recoins les plus fermés.

Pour explorer un domaine si vaste, si malaisé, vous n'avez pas manqué, Monsieur, de vous adresser à des compositeurs de l'école française, à des décorateurs français, à des chefs d'orchestre français.

Nous ne saurions l'oublier.

Il nous souvient, non sans émotion, que vos mimes ont réalisé, pour n'en citer que quelques-unes, des œuvres de valeur : le Tombeau de Couperin, El Greco, l'Homme et son désir, et cette délicieuse Boîte à Joujoux, au charme si prenant, qui contient, pour ainsi dire, tout le génie de notre cher Debussy.

Nous vous en devons, Monsieur, le bénéfice, comme nous vous devons l'organisation, il y a deux ans, d'une tournée de la Comédie-Française dans les pays scandinaves et, en 1932, du splendide concours de ballets aux Champs-Élysées.

Votre amitié pour notre pays se manifeste ainsi d'année en année. Elle ne laisse pas de nous toucher.

Je suis heureux qu'il m'ait été donné, dans cette maison, de vous en remercier et de vous dire tous les vœux que je forme pour l'essor des Archives Internationales de la Danse.

Notre ami Courthion fit alors avec une bonne grâce aimable et une souriante érudition les honneurs du Musée à MM. du Sault et Bollaert et aux invités de M. Rolf de Maré.

Et bientôt, l'atmosphère devint, toute bruisante de souvenirs sur la danse, de projets de ballets nouveaux, de fièvre heureuse des créations futures.

Les Archives Internationales de la Danse commençaient leur légende.

Jean ARTEL.



Les Archives Internationales de la Danse. (Vue sur la rue Vital).
(Phot. Grivot).

Comment ont été conçues, bâties et organisées les Archives Internationales de la Danse

La Danse a désormais un foyer lumineux et vivant

J'ai eu l'occasion d'écrire ailleurs ce qu'il fallait penser de l'œuvre réalisée par M. Rolf de Maré, de cette création du Musée de la Danse, de ces « Archives Internationales de la Danse » qui viennent d'être inaugurées et commencent ainsi, en quelque sorte, leur existence officielle.

Oui, j'ai eu l'occasion de l'écrire ailleurs et beaucoup de mes confrères l'ont fait aussi. C'est le beau côté de la presse de pouvoir se faire parfois l'écho efficace d'un grand effort désintéressé brillamment accompli.

Mais aussi bien, puisque l'on a dit un peu partout ce qu'il fallait dire ou ce qu'on estimait avoir à dire, nous pouvons aujourd'hui, entre nous, dans cette revue qui est l'organe des « Archives Internationales de la Danse », mesurer en toute liberté, en toute conscience, la valeur de l'institution unique au monde dont Paris s'enorgueillit parce qu'un homme, certain jour, a voulu qu'il en fut ainsi.

Voyons l'idée d'abord. Certes, tout le monde était d'accord pour déplorer qu'il n'existât aucun centre, officiel

ou non, où tout ce qui avait trait à la danse, l'art le plus ancien qui soit et dont les manifestations sont essentiellement fugitives et périssables, puisse être réuni, conservé, et, pourquoi ne pas le dire, entouré du culte et de la piété qui conviennent.

Certes tout le monde était d'accord. En théorie tout au moins, car pour ce qui était de passer à l'action...

Articles, conférences, efforts spasmodiques de bonnes volontés éparses... tout cela n'aboutissait pas à grand'chose.

C'est alors que M. Rolf de Maré qui, lui, aime la danse pour elle-même, qui l'a toujours aimée, et qui, lorsque l'occasion s'en est présentée, a donné un rude coup de boutoir aux traditions séniles sous lesquelles elle s'étiolait, c'est alors, dis-je, que, tout seul, et sans rien confier de ses projets à personne, sans solliciter le moindre patronage, le plus infime concours, cet homme d'action s'est mis à l'œuvre.

J'ai dit « cet homme d'action ». Pour qui l'a approché, aucune expression n'est plus exacte. M. Rolf de Maré fait les choses. Mieux il les fait bien, très bien même. Cela on le sait peu ou on le sait mal. Dame ! celui qui agit ne raconte pas. Il réalise. Voyons cette réalisation...

Ce n'est pas moi qui en situerai les étapes. Maintenant que tout est fini, que tout est au point, j'avoue ne plus reconnaître moi-même ce qui fut à l'origine. Mais il y a M. Stanislas Landau.

C'est le plus aimable compagnon qui soit. C'est un archi-



Bâtiment sur rue, vue du côté Jardin (Phot. Gravot).

tecte qui apporte de l'imagination dans son métier. Rien de moins officiel, de moins guindé que cet homme qui circule paternellement sous les échafaudages et piétine les gravats avec sérénité. S'il mâchonne son cigare avec intensité, c'est le moment de l'aborder. Il vous déclarera tout joyeux, « On vient de me demander de faire une pièce de plus là où je comptais mettre un escalier... » Et voilà. Ce qui l'amuse, c'est ça, l'imprévu. Pour lui, le ciment, le fer, ça sert à réaliser des idées. Quant aux théories d'école, pfuit...



Entrée principale (Détail)



Vestibule d'entrée du bâtiment sur rue (Phot. Gravot).

— Ce qu'il y avait ici autrefois ? Un hôtel particulier, et derrière au fond d'une cour, un garage. L'hôtel particulier, nous l'avons transformé. Le garage, c'est devenu ça, ce grand bâtiment là. Procédons par ordre.

de quoi il retourne. Pour une fois il y a un conservateur là où il fallait un conservateur. Vous savez le fameux axiome : *The right man in the right place*. Eh ! bien voilà c'est ça. A lui aussi M. Rolf de Maré a dit « je voudrais ça... et ça... »



Cabinet de travail du Président (Phot. Marcovitch).

Avec M. Rolf de Maré rien d'aussi simple que de travailler. Il sait ce qu'il veut. Il vous pose clairement les données du problème. A vous d'en trouver la solution. Une fois l'accord établi, il n'y a plus qu'à marcher...

Bon. L'architecte que je suis n'a donc qu'à prendre ses responsabilités. Je bâtis. Il fallait organiser. Ici apparaît Pierre Tugal, l'homme qu'il fallait. Il est journaliste,

Et Pierre Tugal a fourni, *d'avance*, toutes les précisions désirables. Nous avons donc construit ou transformé en connaissance de cause.

Le sous-sol, à l'origine cuisine, est devenu un logement complet et confortable, clair aussi, pour le concierge.

Tout le rez-de-chaussée ne forme plus, à l'exception du petit bureau séparé, réservé au secrétariat, qu'une



Cabinet de travail du Conservateur (Phot. Marcovitch).

il parle un peu toutes les langues. Il a la divine faculté de tout écouter sans sourciller et d'avoir toujours l'air d'accéder aux plus impossibles requêtes. Son premier mot est toujours : « C'est entendu... » Ne vous y fiez pas. Il sait

longue pièce, très claire, salle de lecture et bibliothèque des Archives Internationales de la Danse.

Au premier étage, trois pièces. Le bureau de M. Pierre Tugal, conservateur, celui de M. Rolf de Maré, le troisième

réservé au service musical et ethnographique, et une petite annexe où le conservateur garde jalousement quelques pièces rares et quelques éditions de prix.

Au deuxième étage maintenant, étage des musées. Dans cette première pièce sont réunis les dons et souvenirs. L'ex-salle de billard à côté est devenue le Musée Jean Borlin, et je ne vous dirai jamais ce qu'était à l'origine la petite pièce où se tiendra le service de la comptabilité.

Ombre et mystère. Voici une porte dérobée. Ne vous étonnez pas. Ce petit hôtel comportait plus d'une anoma-

Tout cela est allé rejoindre les matériaux de démolition. Nous avons remplacé la grille par cette clôture basse, et la grande porte donne accès de plain-pied dans le corridor du bâtiment de façade. Elle s'embranchement également sur la galerie formée de pilastres en bois brut qui mène au nouveau bâtiment du fond dont l'aspect provençal s'accorde aux larges dalles en grès rouge qui pavent la cour, espacées par des poussées d'herbes.

Ce bâtiment-ci, celui du fond, s'élève sur l'ancien emplacement du garage. Il a, bien entendu, été entièrement



Bibliothèque (Phot. Gravot).

lie. Avez-vous apprécié comme il convient les angles curieux des plafonds dont les pans coupés filent en zig-zag dans tous les sens. Cette porte dérobée mène à la tourelle, cette tourelle que M. Rolf de Maré ne peut voir sans éprouver le regret intense de ne pouvoir la faire disparaître sur l'heure et qui servait à y dissimuler une machine d'élévation et l'ascenseur qu'elle actionnait. Montez par cet escalier, dérobé lui aussi, et assez raide. Vous êtes dans les locaux destinés à la rédaction et aux services administratifs de la revue.

Descendons. Un instant puisque nous sommes au rez-de-chaussée. Il y avait ici autrefois, donnant sur la rue, une grille haute et rébarbative, suivie à intervalle de trois pas, d'une porte d'accès à l'immeuble flanquée en pan coupé et étroite à ne laisser passer qu'une personne à la fois.

construit. Je vous le résume en quelques mots. En bas, ouvrant sur la cour, la salle de spectacle. Au-dessus, une salle d'exposition. Et au faite, en recul, bordés par une terrasse et ombragés par les hautes branches d'arbres de la propriété voisine, les appartements privés du conservateur.

Pour le reste, voyez vous-même. »

« Voyez vous-même... » Pierre Tugal m'a dit la même chose. Rien de moins fermé, de moins administratif que cette maison. « Vous voulez voir quelque chose... eh bien ! rien de plus simple,... allez-y. » Voilà ce qu'on entend à chaque fois.

Ce qui frappe, dès l'entrée, c'est l'ambiance accueillante, le modernisme de tout ceci.

Les murs sont revêtus d'une couleur dont les différents tons s'interpénètrent, se chevauchent, s'étaient et se



Musée des Ballets Suédois (costumes).

(Phot. Gravot)

fondent pour donner une teinte douce et reposante à l'œil. Voici la grande salle. Lumière aux deux extrémités qui pénètre librement par de hautes et larges fenêtres. Une longue table légèrement en plan incliné et qui se

termine par un rebord. On peut ainsi consulter des collections sans devoir à chaque instant les empêcher de glisser. Les livres sont là, à portée de la main dans une curieuse bibliothèque disposée un peu comme une suite de vitrines



Musée des Ballets Suédois (dioramas, maquettes, documents)

(Phot. Gravot)



Escalier menant au Musée (Phot. Harlingue).

successives. Tout le bas de la bibliothèque est composé de longues planches encastrées dans des glissières. Toute l'imagerie y repose à plat. Et dans de petits casiers étroits et longs s'alignent à l'infini une multitude de fiches. Un meuble spécial conçu aux dimensions voulues enferme les partitions.

Toute la partie documentaire, « livresque » si l'on peut dire, puisqu'il s'agit aussi bien de partitions que de dessins, est concentrée ici. Aucune allée et venue. Tout est sous la main.

Une objection s'impose. Tout est sous la main, c'est parfait à condition que le document cherché existe aux Archives, mais si elles ne le détiennent pas ?

Dans ce cas, observez Pierre Tugal. Dans le sage alignement des fichiers, il ira vous cueillir sans hésitation un carton grand comme la main. *Si votre document existe quelque part dans le monde entier* il vous le dira.

Tout est prévu pour que le rayonnement documentaire des Archives Internationales de la Danse soit effectivement international. Les mots, ici, ont leur valeur exacte.

Passons rapidement à l'étage des bureaux car ceux qui les occupent doivent travailler. Remarquons simplement que celui qu'occupe M. de Maré est la reconstitution exacte de celui que le regretté Jean Borlin aménagea autrefois pour son usage personnel à l'époque des chaudes batailles légendaires des Ballets Suédois. Délicat hommage rendu à la mémoire de celui dont on retrouvera le souvenir artistique à chaque pas maintenant.

Car le troisième étage est celui du musée Jean Borlin et déjà les affiches, les maquettes grimpent à l'assaut des murs

où s'harmonisent leurs dessins et où rutilent leurs couleurs.

La première pièce réservée aux dons et souvenirs semble dans son exigüité un ex-voto préliminaire au culte de la danse. Il ne nous appartient pas de la décrire en détail, mais que de petites choses émouvantes sur ces simples tables.

À côté s'ouvre le Musée Jean Borlin, proprement dit. Toute l'épopée des Ballets Suédois tient dans cette pièce où sont réunis tous les souvenirs d'une bataille forcenée, livrée cinq ans durant pour la libération de l'art chorégraphique. Rien de plus ingénieux que ce dispositif de concentration. Sur deux rangées superposées ont été reconstituées toutes les maquettes des mises en scène des principaux ballets suédois. Les plans inclinés des deux rangées étant divergents, il s'ensuit que ces maquettes sont toujours à hauteur du regard.

Supposez maintenant que vous vouliez avoir *tous* les renseignements précis au sujet d'un ballet, quelconque Bon. La maquette vous a restitué le dispositif du décor, sa couleur, sa tonalité générale et les costumes d'ensemble. Que désirez-vous ? Le nom des interprètes ? Faites trois pas. Voici une vitrine grande comme une fenêtre ordinaire. Tournez la manivelle, là, sur le côté. Une toile sans fin se déroule sous vos yeux. Toutes les photos de chaque ballet sont réunies côte à côte. Quand vous arriverez à celui qui vous intéresse, vous pourrez embrasser d'un regard toute la documentation que vous recherchez. Elle tient sur un mètre carré.



Vue du jardin Pergola (Phot. Yvonne Chevalier).



Salles d'Exposition et de Conférences (Nouveau bâtiment, vu du jardin)

(Phot. Gravot)

Est-ce tout ? Non. Vous voulez connaître la date de création d'un ballet, le nom exact des interprètes. Faites encore deux pas. Arrêtez-vous devant une autre vitrine. Agissez comme précédemment. Toutes les affiches défilent successivement sous vos yeux. Quand la vôtre arrivera à la bonne hauteur, vous n'aurez qu'à la lire. Est-ce tout cette fois ? Non, pas encore. Vous voudriez avoir les détails exacts d'un costume ? Retournez-vous. Actionnez vous-même le commutateur. Dans cette haute vitrine qui vient de s'éclairer voici les principaux costumes authentiques...

Fermez doucement la porte en vous en allant. Vous venez de voir une belle chose. Cinq ans d'effort dorment ici ! Pour la première fois peut-être, vous venez de réaliser ce qu'ils ont apporté !...

Voyons maintenant ce fameux bâtiment neuf du fond. Les lignes en sont nettes et harmonieuses et le béton y triomphe dans son intelligente utilisation. La salle, qui ouvre de plain-pied sur la cour par une baie de cinq mètres sur six, est haute et claire. Juste au haut de la baie et concentré de ce côté, un dispositif massif d'éclairage électrique, tamisé, peut faire succéder sous le même angle la lumière électrique à la lumière solaire. Ceci est voulu. Cette salle a été conçue à plusieurs fins. Salle de démonstration,

de projection cinématographique, de conférence, elle est aussi salle d'exposition et dans ce dernier cas, une continuité d'éclairage est précieuse. Le soubassement est vert olive tirant sur le gris et saupoudré d'or. Les murs sont tendus d'un reps à la fois beige et flamme-rosée. Sur le sol, un linoléum forme un mosaïque de carrés de 2 mètres gris clair et beige clair bordés de rouge. Une simple estrade de 5 mètres sur 2 occupe la muraille du fond à la hauteur voulue pour que la beauté d'une attitude, au cours d'une démonstration chorégraphique, puisse être saisie sous l'angle visuel le plus favorable. Le mur opposé à l'estrade est coupé dans sa hauteur par un balcon. La vue plongeante est ainsi rendue possible, elle aussi.

Au-dessus de cette salle, une autre de dimensions égales, basse de plafond et largement éclairée. Les murs sont tendus d'étoffe beige, légèrement rosée. Sa destination d'exposition apparaît évidente par son dispositif en longueur, les grands pans de muraille plane, sans saillie, l'engagement dû à son dispositif qui ramène tout à une concentration de vision nettement définie.

Et lorsqu'on traverse la cour qui joint ces deux bâtiments qui se complètent si harmonieusement, le regard est invinciblement attiré par un très beau bas-relief qui

s'encastre dans la muraille — œuvre de M^{me} Ellen Roosval, — aux lignes puissantes, sans mièvrerie, un couple dont la danse a la majesté sereine d'une invocation et la ferveur d'un acte mystique.

Tout cet ensemble si complet demande une conclusion. C'est M. Rolf de Maré, qui a voulu et réalisé tout cela, qui me l'a donnée certain jour que nous bavardions dans la cour à l'heure où les derniers rayons de soleil vernissaient la pourpre des dalles.

« — Un Musée de la Danse — me disait-il avec sa façon d'exprimer les idées en raccourcis qui font image — doit être,



Salle d'exposition.

(Phot. Gravot)

avant tout, une chose vivante. »

Une chose vivante..... La jolie formule !.....

C'est pour cela que tout a été prévu pour que viennent s'ajouter aux richesses du passé les efforts présents et peut-être les éclosions de l'avenir, c'est pour cela que les rayons de la bibliothèque se continuent par les cimaises réservées aux peintres et qu'il existe une estrade où pourront se profiler la magie et la beauté du geste animé.

Lisez attentivement les lettres gravées au fronton « Archives Internationales de la Danse » et traduisez-les dans leur véritable sens qui est celui-ci : « Désormais, la danse a non seulement son temple, mais ce qui est beaucoup mieux, son foyer lumineux et vivant. »

Yvon Novy.



Escalier (détail) (Phot. Marcovitch).



St. J. Landau, l'architecte et décorateur des A. I. D.
(Phot. Yvonne Chevalier.)

LES BALLETS SUÉDOIS

D'aucuns se demanderont peut-être pourquoi les Archives Internationales de la Danse ont été placées sous l'égide des Ballets Suédois et de leur prestigieux exécutant qui en fut l'âme agissante : Jean Borlin. C'est parce que les Ballets Suédois, de l'avis unanime, ont été la fulgurante éclaircie qui, bousculant les vieux poncifs de l'art chorégraphique, a infusé un sang nouveau à un art qui s'étiolait entre les barrières classiques ou traditionnalistes qui l'enserraient.

C'est aussi parce que M. Rolf de Maré a voulu prendre comme point d'appui l'époque où, entrant carrément en lice, il a librement fait élection de l'artiste qu'il jugeait digne par sa conscience et son talent d'être le prophète de cette religion nouvelle et qu'il l'a soutenu de tout le poids de sa collaboration agissante, effective et puissante.

Quiconque mesure le chemin parcouru, quiconque accepte les nouveaux dogmes mais se reporte aux principes essentiels, aux actes, doit comprendre la justesse de ce point de départ et combien une évolution vivante et neuve trouve son naturel abri sous le rayonnement de ce nom et du souvenir qui l'auréole.

Les Ballets Suédois, dirigés par Rolf de Maré, ont donné leur premier spectacle le 24 octobre

1920 et leur dernière création a eu lieu le 4 décembre 1924.

Chaque année, de 1920 à 1924, Jean Borlin et sa troupe montraient à Paris les réalisations scéniques d'une valeur considérable, véritables synthèses de toutes les recherches artistiques modernes. Peu de gens avaient l'indépendance d'esprit nécessaire pour juger cet effort en soi ; la plupart, les comparant avec d'autres compagnies existantes, telles que les Ballets Russes, eussent voulu qu'ils ne s'en distinguassent pas. On leur contestait le droit d'exister d'une

vie propre. Là où il devait y avoir effort et création, on voulait émulation.

Il est vrai que ni notre œil ni notre oreille n'étaient alors éduqués. C'était la période d'après-guerre. Ce qui avait existé n'avait plus loisir de subsister. Il se produisait partout des essais magnifiques et curieux ; un rythme singulier flottait dans l'air, imperceptible mais réel. Beaucoup d'artistes estimaient être parvenus à une formule

définitive. Le mérite *incontesté* — nous soulignons *incontesté* — des Ballets Suédois est d'avoir permis à nombre d'artistes de haute valeur la réalisation de leurs aspirations : et personne ne nous contredira si nous affirmons que les productions des Suédois ont profondément influencé le développement de la technique de la scène.

Effort magnifique et généreux, entretenu par une admirable ferveur, — il n'a pourtant pu être soutenu. Les amis et les défenseurs étaient peu nombreux et la critique, cet élément trop souvent stérile, ne désarma pas.

Aprement combattus par le plus grand nombre, ardemment défendus par une élite, leur disparition fut toutefois unanimement déplorée. La Compagnie de Rolf de Maré apportait chaque année une note, sans cesse re-

nouvelée, de rythmes et de couleurs. Chaque saison voyait apparaître une ou plusieurs compositions chorégraphiques inédites, résultat des recherches esthétiques contemporaines. Lors de leur disparition, une magnifique scène d'essais et de réalisations cessait donc d'exister.

Le jour où les Ballets Suédois disparurent, tout le monde s'aperçut du vide qu'ils laissaient.

Neuf années ont passé. L'œuvre de Rolf de Maré et de Jean Borlin n'est pas oubliée. On s'est aperçu que l'op-



Les Vierges Folles.

tique et la technique du théâtre avaient subi de profondes modifications, grâce aux étonnantes chorégraphies des Suédois. Et maintenant il n'y a pas un livre ni une revue — aussi bien en France qu'à l'étranger — s'intéressant à l'art de la scène qui ne leur consacre des études très circonstanciées.

Les Ballets Suédois ont été créés et ont vécu parce que telle était la volonté d'un jeune homme fervent de l'art : M. de Maré. Leur essor était nécessaire parce qu'à leur tête se trouvait un extraordinaire animateur : Jean Borlin.

Le Musée des Ballets Suédois

Devant les projets, les maquettes de décors, les costumes, exposés au Musée des Ballets Suédois, nous ne pouvions nous défendre d'une réelle émotion. Nous évoquions cette époque d'une psychologie si particulière et qui ne fut peut-être nulle part mieux représentée dans ses aspirations en apparence contradictoires, dans ses inquiétudes, ses enthousiasmes, son ardeur juvénile, ses audaces et son amour passionné de l'art, qu'au cours des cinq années (1920-1924) qui virent éclore la splendide théorie des Ballets Suédois.

Reportons-nous d'abord à la date initiale : 1920.

Les esprits encore frappés de la longue et douloureuse stupeur dans laquelle la guerre les avait plongés, se reprenaient peu à peu à la vie, à l'action et ne s'entretenaient plus que de résurrection. Leur confiance en l'avenir semblait sans bornes.

Les Ballets Suédois, éclatantes synthèses, correspondances subtiles entre toutes les formes de l'art — poésie, musique, peinture — allaient contribuer, par l'action et les réactions très vives qu'ils engendrèrent dès leur apparition, à recréer un état d'esprit complexe et singulièrement fécond, dans lequel l'exaltation des belles créations esthétiques et le goût de la fantaisie vont s'arroger une part considérable.

Ainsi assistions-nous à un radieux essor, à l'éclosion d'un néo-romantisme gonflé de sève, riche de substance, magnifiquement animé de vertus dynamiques.

Nous avons revu ces décors, ces costumes, ces interprétations, dont certains furent accueillis par des bordées de coups de sifflet, ce qui n'est rien, mais aussi par un luxe de critiques furieusement incompréhensives, ce qui est plus grave.

Nous feuilletons ces documents étalés derechef sous nos yeux. Le public accouru les contemple avec intérêt. Nul ne songe à en rire ni à s'en montrer choqué. Une optique nouvelle a été créée. Nous avons admis ces formes et, depuis, bien d'autres audaces.

Les conceptions picturales et décoratives exprimées avec force par l'ensemble des Ballets Suédois, ne les avons-nous pas vu triompher à l'Exposition de 1925 qui contribua à leur propagation et rendit possible leur acclimatation ?

Rien que pour avoir contenu en germe les idées ou les symboles dont nos esprits se sont depuis, à l'envi, sustentés, les Ballets Suédois mériteraient d'être longuement examinés.

Il est bien certain que se dégage de l'examen rétrospectif de cette admirable progression de ballets pour la plupart

si différents les uns des autres, et d'inspiration et de tendances, l'impression qu'ils ont joué un rôle, beaucoup plus considérable qu'on ne l'avait supposé, dans l'histoire des arts scéniques contemporains.

Ils ont servi — qu'on nous passe le mot quelque peu pédant — à polariser, à fixer les idées éparses dans l'air. Ils leur ont donné corps et vie et nous pouvons noter la persistance de formes aujourd'hui agréées de tous qui, sans eux, ne se fussent pas manifestées.

Pourquoi faut-il que le regret nous poigne de ne pouvoir être les acteurs d'un mouvement ayant semblable envergure et manifestant une aussi étonnante puissance créatrice ?



La Création du Monde.

Une phase de l'activité de M. Rolf de Maré avait pris fin avec le dernier spectacle des Ballets Suédois. L'homme s'arrêtait devant les réalisations qui dépassaient les possibilités du moment, mais son invincible amour de la danse restait intact et vivace.

Il avait mesuré d'un regard clairvoyant les répercussions qu'une secousse aussi profonde devait amener et il se tenait prêt à en magnifier l'essor.

C'est ainsi que le moment vint où il anima au Théâtre des Champs-Élysées les représentants les plus qualifiés des écoles jeunes, sans distinction de nationalité ni de tendance. Et c'est ainsi que pour fixer les manifestations d'un art de tous les temps — le passé n'est que la préparation de l'avenir — il fut amené à créer ces Archives Internationales de la Danse.

C'est à cet homme-là qu'il appartenait de nous dire le sens profond de cette évolution.

Revenus d'Amérique, Borlin et moi nous nous trouvions devant un ballet ultra-moderne.

Relâche nous dépassait tous. Cette formule était contraire à notre esprit nordique. Si le ballet devait s'engager dans cette voie, nous, Scandinaves, nous ne pouvions plus, comme auparavant, servir « humblement » l'art. Cependant un recul n'était plus possible ; eût été une inconséquence de ma part ; mais un pas en avant était inévitablement néfaste pour nous. Nous étions dans une impasse : il nous était impossible d'avancer, de persister dans la voie qui s'ouvrait devant nous ; impossible également de retourner en arrière. Nous avions jusqu'alors senti le souffle qui animait la vie moderne en la traduisant de notre mieux par des danses ; mais nous étions arrivés au moment décisif où sa cadence devenait contraire à notre rythme intérieur.

Il est vrai que certains écrivains, musiciens et peintres, m'avaient soumis des œuvres des plus intéressantes. De tout mon désir j'aspirais à les réaliser, mais la réalité matérielle s'opposa à mes projets. La lutte contre le public, contre la critique et même contre ma troupe devenait féroce. Il était certain que le public nous bouderait et que nous danserions devant un nombre restreint d'amis, avec un personnel limité, car beaucoup de membres de ma troupe avaient déclaré leur ferme intention de m'abandonner si nous persistions dans cette voie. Dans ces conditions, les sacrifices et les risques matériels pouvaient dépasser mes possibilités.

D'autre part, jetant un regard en arrière et examinant le chemin parcouru, je vis que j'avais créé une œuvre qui avait un commencement et un aboutissement. Il aurait été insensé pour moi d'aller plus loin. Peut-être avais-je été un précurseur ; personne toutefois ne pouvait me reprocher de n'avoir pas été un réalisateur.

Après des batailles acharnées, j'avais peut-être ouvert la voie à autrui. J'estimai être en droit de me retirer et d'attendre à mon tour le continuateur.

Le 17 mars 1925, après une morne soirée donnée à Épernay, la troupe fut dissoute.

Les Ballets Suédois avaient cessé d'exister.

Renonçant à un moyen d'expression et d'interprétation, je n'abandonnais pas la danse pour cela ; bien loin

de là. Quand, à la suite de la disparition des Ballets Suédois, je créai l'Opéra-music-hall des Champs-Élysées, je fis passer sur cette scène un grand nombre de danseurs que Paris connaissait mal ou pas du tout : Joséphine Baker, La Menzelli, Marie Valente, Grâce Christie, Elsie Janis, Escudero, Harry Reso, d'autres encore, et d'excellentes troupes de ballet.

Anna Pavlova me fit l'honneur d'accepter un engagement et elle dansa ainsi pour la première fois dans un music-hall à Paris.

Devant ce public de music-hall aussi, Jean Richepin, Maurice Rostand, Colette, Paul Fort, voulurent bien dire leurs poèmes, et Cécile Sorel accepta de paraître sur ma scène. Et l'on se souvient que les plus grands artistes parisiens y jouèrent dans des sketches.

Lorsque j'eus cessé toutes relations avec le théâtre des Champs-Élysées, je continuai à m'intéresser à la danse, mais seulement en spectateur, jusqu'à ce que j'eusse conçu un projet qui pouvait être d'une grande utilité aussi bien pour les danseurs et les chorégraphes que pour les érudits et les chercheurs.

Lorsque je dirigeais les Ballets Suédois, mes collaborateurs et moi éprouvions de grandes difficultés pour rassembler la documentation qui nous était nécessaire. Nous devions faire le tour des bibliothèques de Paris, parfois nous déplacer à l'étranger. Nous ne savions pas toujours comment chercher tel ou tel ouvrage, tel ou tel costume ; et nous connaissions mal les différents systèmes de classement ou de fiches. Bref, mille difficultés surgissaient, entraînant une perte de temps appréciable et une fatigue supplémentaire.

Je mentionnerai ici que quelques élèves de Jean Borlin et quelques amis des Ballets Suédois et de leur regretté animateur ont voulu s'associer à moi. Ainsi sera fondé un prix pour les danseurs et danseuses débutants, cependant qu'un grand prix Jean Borlin sera créé pour les chorégraphes.

Les *Archives Internationales de la Danse*, telle sera mon œuvre définitive. Je veillerai à ce que la bibliothèque soit aussi complète, et son service aussi parfait que possible ; et je ne désespère pas de voir défiler sur notre « scène d'essai » des danseurs et des danseuses intéressants et personnels.

Enfin une section importante sera consacrée à l'étude ethnographique et sociologique de la danse.

Et je serai sincèrement heureux, si j'arrive ainsi à rendre service à tous ceux qui s'intéressent à l'art chorégraphique.

ROLF DE MARÉ.

Appréciations

Devant la hardiesse des Ballets Suédois plusieurs courants opposés se formèrent. Les uns regrettaient les Ballets Russes qu'ils comparaient aux suédois sans déceler ce que ceux-ci apportaient de neuf ; d'autres niaient toute initiative à des artistes si jeunes, d'autres enfin s'enthousiasmaient pour leur culture et pour leurs réalisations.

Le maître sculpteur Bourdelle fut un des premiers à saluer « les frises belles comme des métopes de temple, vivantes comme des âmes sculptées, des splendides Ballets Suédois. » — Jean Borlin peint et sculpte dans l'espace et c'est bien l'école profonde que la danse comprise ainsi, où peintres, sculpteurs, architectes et musiciens semblent créer le chant de leurs esprits unis. C'est avec joie que j'écris cette page brève. Je la voudrais telle un rameau avec des fruits d'or pur et la saveur des fleurs. »

Henri Duvernois, rend hommage à Jean Borlin et Rolf de Maré, en les nommant des « bienfaiteurs, qui mettent la lumière de la féerie dans le brouillard de notre vie quotidienne. »

M. Marcel Achard se plaît à reconnaître en Jean Borlin quelque chose de plus qu'un danseur même : « l'artiste qui a su amalgamer le ballet et la pantomime » tandis que M. Gérard Bauer parlant « du goût à la fois novateur et traditionnel » de Rolf de Maré et de Jean Borlin, les loue de s'être adressés à des peintres et à des musiciens français.

Gabriel Boissy, demande : « Y a-t-il, dans l'histoire du théâtre, un autre exemple d'un groupe d'artistes se transportant dans un pays étranger et y collaborant avec ses peintres, ses musiciens, ses poètes, avec autant de feu, d'application, de succès et de désintéressement ? »

René Bizet, déclare que pour « les réalisations remarquables » des Ballets Suédois, « nous leur devons notre admiration et notre reconnaissance ».

On ne peut ignorer les sagaces critiques de F. Divoire. Il applaudit particulièrement à la propagande accomplie à l'étranger par la présentation d'œuvres françaises et il conclut : « Ils ont fait connaître l'art français où il peut se répandre, je veux dire : hors de France ».

Le peintre J.-E. Blanche, a mis son intelligence critique au service des Ballets Suédois, en écartant toute comparaison avec les Ballets Russes, car, dit-il, « nous sommes en présence d'une création originale, d'interprètes excellents, d'œuvres fraîches et hardies ». C'est l'impression que ressentit aussi M. Jules Bertaut qui, sensible à toutes les formes du beau, le fut à la science de Jean Borlin et prédit l'influence de son œuvre dans l'art chorégraphique : « L'apparition de ce grand artiste et celle des Ballets Suédois ont été la surprise merveilleuse d'après-guerre qui exercera sur le goût du public la même influence originale que les Ballets Russes ont déterminée. »

MM. Raoul Brunnel, Francis Poulenc, Albert Roussel,

se joignaient en toute sincérité à ces hommages, justifiés en ces termes par M. Walter Straram : « M. Rolf de Maré ne s'est pas contenté de faire jouer des ouvrages existants, mais en commandant aux musiciens de nouvelles partitions, il a contribué à créer une émulation et un mouvement. »

La force vitale des Ballets Suédois ne pouvait pas ne pas toucher toute une autre catégorie d'artistes : les cinéastes.

A une époque où le cinéma avait initié les spectateurs à la beauté du geste, les Ballets Suédois montrèrent mieux encore tout ce que ce mode d'expression pouvait apporter à l'art pour traduire des conceptions restées jusqu'alors inédites.

M. C.



Jean Borlin dans *Schéherazade*, costume de Bakst.
(Coll. A. I. D.)

J'ai appris avec un vif regret la mort de Jean Borlin. J'ai gardé, ainsi que mon ami Darius Milhaud, un souvenir ému et reconnaissant de mes rapports avec les Ballets Suédois et avec l'excellent artiste dont nous déplorons la fin prématurée. Après beaucoup d'années écoulées, bien des personnes, rencontrées aux quatre coins du monde, m'ont dit que la représentation de *L'Homme et son désir* au théâtre des Champs-Élysées leur avait laissé une impression ineffaçable.

Il est rare que des auteurs qui dans le domaine du ballet s'avancent hors des chemins battus aient été accueillis et interprétés avec autant d'intelligence et de bonne volonté. Personnellement l'expérience des Ballets Suédois a été pour moi pleine de leçons fructueuses.

Paul CLAUDEL.

Création des Ballets Suédois

25 Octobre 1920 :

JEUX. Musique de Claude Debussy. Décor de Bonnard.
IBERIA. Scènes espagnoles en trois tableaux. Musique d'Albeniz, orchestrée par M. D. E. Inghelbrecht. Décors et costumes de M. Steinlen.

NUIT DE SAINT-JEAN. Ballet de M. Jean Borlin. Musique de M. Hugo Alfvén. Rideau, décors et costumes de M. Nils de Dardel.

8 Novembre 1920 :

MAISON DE FOUS. Drame de M. Jean Borlin. Musique de M. Viking Dahl. Décors et costumes de M. Nils de Dardel.

LE TOMBEAU DE COUPERIN. FORLANE, MENUET, RIGAUDON. Musique de M. Maurice Ravel. Décors et costumes de M. Laprade.

18 Novembre 1920 :

EL GRECO. Scènes mimées de M. Jean Borlin. Musique de M. D. E. Inghelbrecht. Composition de M. Jean Borlin. Décors et costumes d'après les tableaux d'El Greco. Décor exécuté par M. Mouveau.

DERVICHES. Danse de M. Jean Borlin. Musique de M. Glazounoff. Décors de M. Mouveau. Costumes de M. Jean Borlin.

LES VIERGES FOLLES. Ballet-pantomime de M. Kurt Atterberg. Musique de M. Kurt Atterberg, sur des airs suédois. Décors et costumes de M. Einar Nerman.

15 Février 1921 :

LA BOITE A JOUJOUX. Ballet de M. André Hellé. Musique de Claude Debussy, orchestrée par M. André Caplet. Décor et costumes de M. André Hellé.

6 Juin 1921 :

L'HOMME ET SON DÉSIR. Poème plastique de M. Paul Claudel. Musique de M. Darius Milhaud. Chorégraphie de M. Jean Borlin. Décors et costumes de M^{me} Parr.

18 Juin 1921 :

LES MARIÉS DE LA TOUR EIFFEL. Spectacle de M. Jean Cocteau. Musique de M^{lle} Tailleferre, de MM. Georges Auric, Arthur Honegger, Darius Milhaud et Francis Poulenc. Décors de M^{lle} Irène Lagui. Costumes de M. Jean Hugo. Masques peints par M. Jean Hugo.

20 Novembre 1921 :

DANSVILLE. Musique de M. Bigot sur des airs populaires suédois. Décors d'après un vieux tableau suédois du Musée du Nord de Stockholm. Véritables costumes nationaux.

20 Janvier 1922 :

SKATING RINK. Poème de M. Canudo. Musique de M. Arthur Honegger. Chorégraphie et mise en scène de M. Jean Borlin. Rideau, décor et costumes de M. Fernand Léger.

25 Mai 1923 :

MARCHANT D'OLSEAUX. Ballet de M^{me} Hélène Perdriat. Musique de M^{lle} Germaine Tailleferre. Décor et costumes de M^{me} Hélène Perdriat.

OFFERLUNDEN. Ballet-pantomime de M. Jean Borlin. Musique de M. Algot Haquinius. Décor et costumes de M. Gunnar Hallstrom.

25 Octobre 1923 :

LA CRÉATION DU MONDE. Ballet nègre de M. Blaise Cendrars. Musique de M. Darius Milhaud. Rideau, décor et costumes de M. Fernand Léger.

WITHIN THE QUOTA. Ballet de M. Gerald Murphy. Musique de M. Cole Porter. Décors et costumes de Gerald Murphy.

19 Novembre 1924 :

LE ROSEAU. Ballet tiré d'un conte persan. Musique de Daniel Lazarus. Décors et costumes d'après des miniatures persanes.

LE PORCHER. Tiré d'un conte d'Andersen. Musique sur de vieux airs suédois. Chorégraphie de M. Jean Borlin.

LE TOURNOI SINGULIER. Ballet tiré d'une œuvre de Louise Labé. Musique de M. Roland Manuel. Décors et costumes de M. Foujita.

LA JARRE. Ballet d'après M. Luigi Pirandello. Musique de M. Alfredo Casella. Décor et costumes de M. Giorgio di Chirico.

27 Novembre 1924 :

RELACHE. Ballet instantanéiste en deux actes et un entr'acte cinématographique et la queue du chien de Francis Picabia. Musique de M. Erik Satie. Décors de M. Picabia. Entr'acte cinématographique de M. René Clair.

ITINÉRAIRE DES BALLETS SUÉDOIS

1920
Paris, Londres.

1921
Paris, Barcelone, Valence, Madrid, Valladolid, Bilbao, Santander, La Corogne, Ferrol, Orense, Vigo, Pontevedra, Santiago, Bruxelles, Paris, Roubaix, Douai, Valenciennes, Lille, Orléans, Nantes, Le Mans, Rochefort, Limoges, Périgueux, Bordeaux, Pau, Tarbes, Carcassonne, Cette, Nîmes, Montpellier, Narbonne, Toulouse, Perpignan, Béziers, Avignon, Nice, Nîmes, Saint-Étienne, Dijon, Troyes, Nancy.

1922
Paris, Berlin, Vienne, Budapest, Berlin, Cologne, Dusseldorf, Hambourg, Stockholm, Besançon, Montreux, Genève, Lausanne, Évian, Aix-les-Bains, Dijon, Le Havre, Trouville, Cabourg, Caen, Cherbourg, Paramé, Rennes, Saint-Nazaire, La Rochelle, Fouras, Royan, Arcachon, Biarritz, Angoulême, Malmoë, Copenhague, Helsingborg, Göteborg, Oslo, Londres, Brighton, Hull, Newcastle, Glasgow.

1923
Étampes, Milan, Brescia, Gênes, Florence, Forlì, Ravenne, Pesaro, Bologne, Vérone, Udine, Trieste, Goerz, Venise, Trévise, Vicence, Mantoue, Modène, Plaisance, Turin, Paris, New-York, Philadelphie, Washington, New-York.

1924
Easton, Reading, Allentown, Scranton, Harrisburg, Wilmington, York, Lebanon, Williamsport, Wilkesbarre, Albany, Geneva, Oswego, Syracuse, Rochester, Utica, Batavia, Elyria, Toledo, Lima, Dayton, Columbus, Cochocton, New-Philadelphia, Newcastle, Cumberland, Altoona, Allentown.

1925
Paris, Bruxelles, Namur, Brest, Lorient, Rennes, Le Mans, Nantes, Angers, Nantes, Saint-Nazaire, La Rochelle, Angoulême, Limoges, Brive, Arcachon, Bordeaux, Bayonne, Pau, Toulouse, Nice, Menton, Grasse, Cannes, Saint-Raphaël, Toulon, Hyères, Salon, Marseille, Avignon, Lyon, Dijon, Troyes, Épinal, Verdun, Épernay.

TABLEAU DES REPRÉSENTATIONS

| N ^o d'ordre | BALLETS | 1 ^{re} saison | 2 ^e saison | 3 ^e saison | 4 ^e saison | 5 ^e saison | Total |
|---------------------------|--------------------------------------|---------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|-------|
| 1 | Les Vierges Folles..... | 140 | 73 | 69 | 71 | 22 | 375 |
| 2 | Divertissements..... | | 75 | 155 | 87 | 39 | 356 |
| 3 | Chopiniana..... | 96 | 82 | 107 | | | 285 |
| 4 | Boîte à Joujoux..... | 51 | 52 | 139 | 34 | 4 | 280 |
| 5 | Nuit de Saint Jean..... | 134 | 21 | 43 | 55 | | 253 |
| 6 | Dansville..... | | 76 | 104 | 27 | 35 | 242 |
| 7 | El Greco..... | 102 | 27 | 43 | | 4 | 176 |
| 8 | Le Tombeau de Couperin.. | 102 | 30 | 35 | | | 167 |
| 9 | Iberia..... | 63 | 28 | 13 | | | 104 |
| 10 | Marchands d'Olseaux... | | | 28 | 22 | 43 | 93 |
| 11 | Within the Quota..... | | | | 69 | | 69 |
| 12 | L'Homme et son désir... | 17 | 19 | 10 | 10 | | 56 |
| 13 | Derviches..... | 53 | | | | | 53 |
| 14 | Skating-Rink..... | | 17 | 15 | 14 | | 50 |
| 15 | Le Porcher..... | | | | | 38 | 38 |
| 16 | La Maison de Fous..... | 30 | 7 | | | | 37 |
| 17 | Jeux..... | 29 | 2 | | | | 31 |
| 18 | Les Mariés de la Tour Eiffel..... | 10 | 8 | 9 | 3 | 20 | 50 |
| 19 | La Jarre..... | | | | | 13 | 13 |
| 20 | Relâche..... | | | | 3 | 9 | 12 |
| 21 | La Création du Monde... | | | | | 11 | 11 |
| 22 | Le Roseau..... | | | | | 10 | 10 |
| 23 | Le Tournoi Singulier... | | | | | | 5 |
| 24 | Offerlunden..... | | | 5 | | | 5 |
| | | 827 | 517 | 775 | 395 | 252 | 2766 |

JEAN BORLIN

JEAN BORLIN eut à la fois un sort splendide et tragique. Ce Scandinave renfermé, froid d'apparence, était un hardi réalisateur de rêves, un amant de l'absolu. Il méprisa la réussite facile en s'attachant au grand art et à l'avenir impérissable.

Et tel un Don Quichotte d'un genre nouveau, il tomba victime de ses efforts.

Comment caractériser la nature de cet artiste ? Frédéric Nietzsche, dans sa *Naissance de la Tragédie*, nous montre la lutte grandiose des dieux Apollon et Dionysos et leur sublime réconciliation.

Aussi longtemps qu'Apollon fut le seul maître, le seul roi du Royaume de l'Art, celui-ci fut serein et recueilli, plein de modération et de délicatesse, de subtilités et d'intelligentes inventions. Assujetti à Apollon, l'artiste était sage, raisonnable et judicieux. Mais tout à coup, dans cette quiétude, bondit en dansant et en frémissant le dieu Dionysos. Il apporta dans l'arène tranquille l'impétuosité de ses instincts, le débordement fougueux de sa divagation enthousiaste, de son amour pour la chimère. Voluptueux et sensuel, Dionysos rompit tous les freins et renversa les lois.

Il se mit à créer pour le seul plaisir de créer, bouleversant les règles d'Apollon et tentant d'écraser celui-ci qui résistait. Après la lutte, les adversaires se réconcilièrent et, de cette réconciliation, naquit la tragédie harmonieusement rythmée.

Mais, né d'Apollon, puis ayant accueilli en son âme l'orageux Dionysos, Borlin n'eut pas le temps de vivre la paix entre ces deux antagonistes. Ce merveilleux danseur s'adonnait au culte d'Apollon, puis attiré par Dionysos, s'abandonnait au rêve fol de ce dernier.

La vie de Jean Borlin fut, hélas, trop brève pour unir ces deux éléments en un enlacement harmonieux ; il ne put donc donner sa « tragédie » parfaite.

Jean Borlin est né le 13 mars 1893 à Haernoessand, situé au nord de la Suède. Son père était capitaine de

marine marchande. En 1902, Borlin entre à l'École de l'Opéra de Stockholm. En 1905, il fut engagé dans le corps de ballet et devint, en 1910, deuxième sujet. Promu second danseur en 1913, il fut proposé comme premier en 1918. Mais, à cette époque, il quitta le théâtre de Stockholm qui n'offrait pour lui aucun avenir et aucune possibilité de création intéressante pour s'attacher à Fokine, installé à Copenhague.

La technique de Jean Borlin était déjà très sûre ; il était souple, élégant et gracieux. Toutefois, la vivacité et l'élasticité nerveuse des danseurs nés sous le soleil du midi et la frénésie toute orientale des Russes lui étaient encore étrangères. A cette époque, Borlin, pour reprendre l'image de Nietzsche, n'était soumis qu'à Apollon. Mais dans la salle d'études



Jean Borlin.

(Photo Isabey).

de Fokine, le dieu impétueux s'éveilla en lui. L'art de Borlin, réfléchi, intellectuel, racé, eut des recherches audacieuses et atteignit parfois à des stylisations sublimes qui ravissaient Fokine ; le jeune danseur suédois devint rapidement l'élève préféré du génial chorégraphe.

La tâche de Jean Borlin, comme maître des Ballets Suédois, était des plus difficiles. Ses danseurs et danseuses recevaient des impresarii d'alléchantes propositions et quittaient la troupe sans vergogne. D'autres n'admettaient pas le style des Ballets Suédois ou étaient blessés

dans leur amour-propre. Il fallait souvent renouveler le corps de ballet et tout recommencer. Borlin avait pour un temps renoncé à danser sur de la musique toute faite ; il voulait créer. Aux compositeurs, il commandait des partitions nouvelles, aux peintres, des décors inédits.

Heureux de voir réaliser leurs œuvres par une excellente troupe et dans les meilleures conditions, musiciens et décorateurs se laissaient aller complètement à leur inspiration, oubliant que la scène a ses exigences. Souvent aussi les uns et les autres ne s'entendaient pas et chacun maintenait son point de vue sans vouloir faire aucune concession.

Jean Borlin finissait par ne plus savoir où donner de la tête. Maître de ballet, débordé, il n'avait plus le temps de composer ses danses. Chorégraphe, il était responsable de tout ; danseur, il n'était responsable que de lui-même. Et le chorégraphe sacrifiait souvent le danseur.

**

Relâche! Titre fatidique. Tout Paris était venu, le 27 novembre 1924, assister à cette générale sensationnelle. L'avenue Montaigne était embouteillée d'automobiles de luxe. Et des bruits couraient : « Le spectacle n'aura pas lieu. — Voilà la farce de Picabia ! — *Relâche?* plaisanterie. — Non, grave maladie ! »

La vérité était tragique. Borlin était alité avec une fièvre de quarante degrés. Il voulait se lever, cependant, aller danser, mais ses jambes ne le supportaient pas. Il dut se résigner. Le 4 décembre, il put enfin paraître. Il dansa, la mort dans l'âme.

Relâche, cependant, avait été soigneusement préparé. Picabia et Satie avaient surveillé tous les détails, cependant que René Clair se passionnait pour son film *Entr'acte*.

Tous criaient au chef-d'œuvre, à l'originalité réelle. Et, en effet, la mise en scène était neuve ; la musique de Satie provocante par sa vulgarité voulue. Tout dans l'œuvre était défi et provocation. Selon l'expression même des auteurs, le rythme de ce ballet était « endiablé ». Mais le

grand obstacle était venu de la troupe ; les danseurs se voyaient, dans ce ballet, réduits au rôle de figurants ; ils ne pouvaient comprendre ce que l'on attendait d'eux, d'autant plus que Satie avait livré sa musique par fragments, ce qui avait empêché une audition d'ensemble. Borlin lui-même sentait se révolter toute son éducation classique contre la nouvelle formule que son sentiment artistique acceptait pourtant. Mais il se rendit au théâtre comme on va sur le champ de bataille ; il était vaincu intérieurement quoiqu'il sût encore se maîtriser devant le public qui l'acclama sans se douter de rien. Personne ne vit, ce soir-là, que l'artiste qui avait rêvé l'impossible, était blessé à mort.

Après la dissolution des Ballets Suédois, Borlin dansa encore à l'Opéra-musichall des Champs-Élysées, car il voulait à tout prix se montrer en danseur. La presse le combla d'éloges ; mais les pions aveuglés par leur orgueil coutumier firent des restrictions : on voulait bien le reconnaître comme danseur suédois, mais comme danseur simplement, non !

Puis Borlin partit pour de nombreuses tournées en France et à l'étranger.

Au Brésil, il fut atteint de la fièvre bilieuse qui, en Amérique du Sud, a pour suite inévitable la jaunisse, maladie très grave aux pays chauds.

Jean Borlin ne pouvait s'y résigner. Il essaya cependant de faire du cinéma, mais le succès se fit attendre. Il fallait tenter un dernier effort et partir pour l'Amérique où des amis l'attendaient.

Within the Quota... L'émigrant hébété par les mille bruits de la ville, le pauvre et touchant émigrant qu'avait personnifié si humainement Jean Borlin, s'incarnait maintenant en lui.

Mais avant de partir, Borlin voulut encore une fois danser à Paris, dans son détestable et cher Paris. Et Paris vit danser Jean Borlin pour les dernières fois les 30 novembre et 24 décembre 1929, au Théâtre des Champs-Élysées.

Le 6 décembre 1930, Jean Borlin mourut à New-York ; selon son vœu, il fut enterré à Paris.

Le 8 janvier, une foule pieuse accompagnait au cimetière du Père-Lachaise les restes mortels de Jean Borlin.



Ebon Strandin, Jean Borlin et Edith Bonsdorff dans « *Within the Quota* ».

LA DANSE DANS LA PEINTURE ET LA SCULPTURE

(A propos de l'Exposition rétrospective des Archives Internationales de la Danse)

L'IDÉE de Rolf de Maré en nous confiant l'organisation d'une exposition rétrospective des peintures et sculptures ayant trait à la danse était de montrer au public les diverses interprétations que, de Hieronymus Bosch à Degas, les artistes ont données à leurs conceptions de l'art du mouvement. Depuis les expositions de Carnavalet, de Bagatelle et de la galerie Charpentier, qui rassemblaient des œuvres inspirées par le théâtre, la musique et la danse, on n'avait rien fait de semblable ; encore que ces manifestations antérieures ne fussent pas uniquement consacrées à la danse. Les Archives se devaient donc de présenter aux amateurs d'art et de chorégraphie un ensemble d'œuvres inconnues ou peu connues.

Pour cette exposition, nous avons fait prévaloir la qualité artistique sur la valeur iconographique ou documentaire. Aussi avons-nous réservé pour une autre fois la présentation des portraits de danseuses et de danseurs comme ceux de Fanny Elssler, de la Taglioni, de Vestris, lesquels, par leur caractère, n'eussent pas fait bonne figure parmi les pièces que nous avons réunies, et dont nous donnons ci-après un aperçu destiné à renseigner nos lecteurs et parmi eux notamment ceux qui n'ont pas pu visiter notre exposition.

Une *Scène de Sabbat* portant l'empreinte de Hieronymus Bosch, ou plutôt de son école nous introduit dans cette atmosphère de soufre et de cabale à laquelle Bruegel le Vieux paiera son tribut, avant ses grandes paysanneries, en exécutant au sortir de l'atelier du « Faiseur de diables » la grande sorcellerie que l'on voit au musée Van den Bergh, à Anvers. Dans notre tableau, on trouve des profils, des mouvements (comme ce parallélisme des jambes ou la façon de peindre, vue d'en haut, une table ronde) qui se rattachent à Bruegel, alors que les faciès tendus, grimaçants, l'opposition de ces grosses têtes d'hommes ou de ces gaillards bilieux, efflanqués, avec une belle dame, d'une splendeur toute moyennâgeuse, appartiennent au style de Maître Hieronymus. Dans ses études sur les Flamands, Max Friedlander parle d'ailleurs d'un tableau dont celui-ci nous paraît être une réplique. Le peintre, écrit Paul Fierens, dans sa magistrale *Histoire de la Peinture flamande*, « le peintre Bosch eut une vie longue et bien remplie. S'il fait figure isolée dans notre xv^e siècle, il eut, en revanche, au siècle suivant, une lignée considérable comme paysagiste et peintre de genre ». Né à Bois-le-Duc, vers 1455, il y est mort en 1516.

De Nicolas Poussin, voici le TRIOMPHE DE PAN, appartenant à M. Paul Jamot, l'une des trois Bacchantales, exécutées pour Richelieu, vers 1640. C'est le grand rythme furieux du baroque dont le Français discipline la torsion en la recouvrant de géométrie. On pense à Bach et à l'art de la fugue devant cette œuvre où la danse et la musique se font visuelles et montrent à nos yeux leurs trajectoires, leurs thèmes et leurs contre-points, le tout ramassé dans une seule harmonie. Une réplique de ce tableau fait partie

de la collection du Captain Archibald Morrison. LA RONDE DES SAISONS, de l'ancienne collection Gallimard, est-elle de la main du Poussin ? M. Otto Grautoff considère cette répétition du tableau de la collection Wallace comme une ancienne et bonne copie. On sait, toutefois, que deux exemplaires de cette composition ont été peints par le Maître des Andelys : l'un pour Julio Rospigliosi, le futur pape Clément IX, fut gravé à Rome par Raphaël Morghen ; l'autre se trouvait, en 1697 dans la collection François Quesnel et fut gravée par A. Massard. Certaines parties, dans la toile que nous avons exposée, paraissent un peu minces et manquent de cette « monumentalité » que Poussin savait empreindre à sa matière. Ce n'en est pas moins une belle peinture et qui pourrait, à défaut de la main du Poussin, avoir été exécutée par un de ces Messieurs de l'Académie de Peinture, Lebrun, Lesueur, Mignard ou un autre, tous grands admirateurs et copistes du Poussin.

Maintenant que la mode revient au xvii^e siècle, on ne tardera pas à s'occuper des bambochades de Pieter de Laar qui, à Rome, du temps qu'y dessinaient Sandrart et Claude Gellée, était le chef de la *Bent* hollandaise des italianisants. La Bambochade appartenant à M. Alvin-Beaumont (elle est signée en bas à droite) prouve nettement que de Laar a peint un certain nombre de figures dans les tableaux de Claude, lequel, tout comme Ruysdaël, ne faisait pas lui-même ses figures. Le paysan qui se tient debout, à droite, au bord du cadre, se retrouve dans les types du Lorrain, notamment dans les personnages de la *Fête Villageoise* du Leuvre. Tout, dans cette scène (les Flamands qui travaillaient à Rome s'arrêtaient ainsi pour boire et danser dans les auberges à Tivoli, à Subiaco et en amont du Tibre, près d'Ostie), tout est découpé, arrondi, lustré ; on découvre même dans le style du tableau une conception qui sera reprise beaucoup plus tard par Léopold Robert, dans ses scènes italiennes qui valent beaucoup mieux, d'ailleurs, que ses grandes et pompeuses machines.

Un *Ballet de Cour*, attribué à Adriaen Van de Venne (Delft 1589 — La Haye 1662), nous fait pénétrer autour de 1600 dans une résidence des Pays-Bas. La composition du tableau est assez originale avec cette manière d'opposer sans cesse les personnages au paysage et aux architectures. Derrière la double haie des danseurs et des spectateurs, la perspective fuit dans les jardins où poussent des tulipes. Puis, au loin, sur la place, devant les palais de la résidence, dans une lumière qui frappe toute la scène, de petits personnages, peints avec une extraordinaire souplesse, vont, viennent, évoluent. On peut voir au Musée d'Amsterdam un tableau de Van de Venne, au sujet presque semblable à celui de la collection Pierre Lamy.

La *Danse ou Fête du Vin* de Mathieu Le Nain est une de ces œuvres sonores, comme en ont peintes certains caravagistes. Mais, voyez comment, chez Le Nain, le Français se retrouve sous les italianismes : cette façon de faire sonner un rouge écarlate, de peindre les souliers



Salle de conférence et d'exposition.

(Phot. Gravot)

et les cuirs (plus tard, Manet les traitera de la même touche savoureuse) cette façon aussi de répandre un paysage d'or derrière les vigneron qui, le verre en main, paradent

matériel où la terre de France se reconnaît et se retrouve. Né à Laon en 1607, mort à Paris en 1677, Mathieu le Nain, dont s'est occupé M. Paul Jamot, vient de faire



Salle de conférence et d'exposition.

(Phot. Gravot)

devant le bœuf, aux sons d'une viole ; tout, jusqu'à ces deux seigneurs drapés qui se montrent la scène dans un coin du tableau, tout a une vigueur, un éclat, un accent

l'objet d'un livre écrit par notre ami, Paul Fierens. Les personnages de Claude Gillot dans *Polichinelle*, *Grand Turc* sont analogues par les figures, les attitudes

et les costumes à ceux du *Tombeau de Maître André*, du même peintre. C'est, en moins savoureux, en plus appliqué, la matière à laquelle Watteau — dont Gillot fut le maître — ajoutera sa passion de rêveur malade, son évasion vers les îles fraîches et les parcs de féerie. La *Danse Paysanne* de la collection Alwin Schmid, montre nettement le côté enrubanné et précieux de l'époque. Ce tableau, l'un des rares Watteau indiscutés, a passé à la vente Henri-Michel Lévy, ainsi que son pendant « La Cascade ». Découpé dans un ovale, on ne sait exactement à quelle époque, il a été reconstitué sous sa forme rectangulaire, conformément à la gravure de Julienne.

Après le maître de Valenciennes, voici les disciples et la descendance : Lancret, dont *Le Feu* (les personnages dansent la Chaconne) a des nuances très fines ; Pater, dont *Le Colin-Maillard* est de la plus belle qualité du XVIII^e siècle (c'est le genre pétale de rose trempé dans du lait) : quelques touches de bleu, de jaune et d'orange dans un camaïeu et voici que tout devient précieux, vibrant délicieusement coloré. Enfin, c'est Louis Watteau de Lille (Valenciennes 1731 — Lille 1798), neveu du grand Antoine, dont voici trois tableaux : deux *Fêtes champêtres*, d'un accent savoureux et *La Fête de mai*, appartenant au vicomte de Ternas, qui montre à la fois la scène flamande de cabaret et annonce Boilly par l'arrivée de la diligence et aussi par la touche, au premier plan, de ces bambins accroupis autour du panier à provisions.

Et maintenant, rêvons à ces étranges scènes dont le signor Ciarlatano fait les frais et qui font penser au Hoffmann de « Princesse Brambilla ». Les *Polichinelles Blanches* de J.-B. Tiepolo nous introduisent dans cette atmosphère fantasque, hallucinante, où l'on fait, dans les ruines, sous un ciel plombé, une étrange cuisine. On pense tout d'abord à Dominique Tiepolo duquel on connaît de nombreuses scènes de ce genre, mais, en feuilletant le livre de Molmenti, sur Jean-Baptiste, on trouve dans les gravures des sujets similaires à ceux de cette toile. Les deux œuvres de Pietro Longhi (Venise 1702-1762), prêtées par J.-Emile Blanche, sont du plus haut intérêt. La *Mascarade dans l'intérieur d'une salle rouge* frappe par son analogie avec certaines scènes de Hogarth. La *Mascarade devant un couvent à Venise* est d'un plus grand attrait encore, avec ses attitudes d'une souplesse étonnante, ses jeux de lumière satinée, son coloris d'une suprême distinction.

C'est Baudouin qui fut l'élève de Boucher, de qui il épousa la fille cadette, Baudouin qui, dit Grimm, « s'est fait un petit genre lascif et malhonnête qui plaît fort à notre jeunesse libertine ». Frédéric Schall (Strasbourg, 1752-1825) lui répond avec ses *Petits Savoyards* (M^{lle} Renaud et la Saint-Aubin dansant) qui portent l'empreinte fin de siècle dans la note de Choderlos de Laclos et celle des fantaisies de M^{lle} Raucourt.

Dans *L'Accordée Villageoise*, Nicolas Antoine Taunay (Paris, 1755-1830) annonce les gris argentés et les ombres claires de Corot. Taunay se reconnaît encore dans *Le Portrait présumé de Lady Hamilton dansant* de la collection

Georges Aubry où, sous un grand ciel, s'élanche la bacchante.

Eugenio Lucas (1824-1870) donne la note espagnole. On s'intéresse aujourd'hui à cet élève de Goya, dont la peinture composite, influencée, a parfois de singuliers rapprochements avec celle de Manet et de Daumier. Sa *Feria en Sevilla* montre une halte de contrebandiers dans un village, avec la danse des gitanes. C'est le vrai décor de Carmen, avec des accents noirs, des mules efflanquées qui sont encore celles de Cervantès. De même, *La Gitane dansant* est d'une belle pâte argentée et lourde.

Voici, de Monticelli, une des scènes de la *Nuit de Walpurgis*, sonore et rutilante. D'Edgar Degas, *La Leçon de Danse*, une huile ; *Les deux danseuses devant un portant*, le frais pastel de la collection Rouart, et le portrait fouillé d'une première danseuse de l'Opéra, prêté par le Dr Georges Viau.

Une surprise : dans sa plasticité, dans son étrange harmonie rouge et noir, *L'Arlequin* de Cézanne (celui de la collection J.-V. Pellerin) propose à nos yeux sa matière spiritualisée. A regarder de près le travail, on sent que le peintre y a beaucoup réfléchi et s'est attardé jusque dans les fonds et les moindres « points morts » pour obtenir la richesse de cette couleur, la plénitude de cette forme qui restent les miracles de son art décenté.

Une ravissante esquisse de Berthe Morisot, dans des tons clairs et frais, nous amène à la sonore *Danse du Feu* de Paul Gauguin qui figurait à l'exposition de Bâle en 1928 et appartient à M. Hugo Perls. C'est le Gauguin non stylisé, l'œuvre de l'évadé, du « sorcier de Tahiti », l'un des plus beaux tableaux de cet homme étrange, qui s'est souvent perdu dans l'ethnographie et le sertissage de la forme.

Je n'aimais pas Forain, mais cette *Danseuse sur le plateau* est vraiment un chef-d'œuvre. Dans le poudroiement du pastel, on retrouve je ne sais quelle atmosphère de grande peinture ; dans les visages, je ne sais quel rappel de La Tour. Jolies aussi, les danseuses qui surgissent comme des lucioles du fond bleuté de la rampe. Deux peintres suisses, Hodler et Steinlen, figurent, l'un avec une *Danseuse* dans ce violent coloris qu'il avait adopté, l'autre avec un *Bal au Moulin Rouge* de la Collection Léon Campagnola, qui est, sans doute, la meilleure réussite du peintre. On voit, dans ce tableau, la danse du Cancan, avec La Goulue, Valentin, Nini-Patte-en-l'air et on reconnaît, parmi les spectateurs, le roi Edouard VII d'Angleterre, Catulle Mendès, Willy, bref, toutes les notoriétés de l'époque.

Mais, je me suis attardé et je n'ai plus de place pour vous parler de la sculpture qui est représentée à cette exposition par une *Danse de jaunes* de Clodion, des *esquisses* de Carpeaux pour *Le Monument de la Danse*, un buste de Merchi (celui de *La Guimard*), la *Grande Danseuse*, l'œuvre maîtresse de Degas, sculpteur, prêtée par M^{me} A. A. Hébrard, et des œuvres de Joseph Bernard sur des thèmes de danse.

PIERRE COURTHION.

LE SOUFFLE, PRINCIPE ESSENTIEL

L'INTÉRÊT que l'on porte à la danse prend de plus en plus d'extension. D'extension et de profondeur.

Une analyse approfondie de cet élan vers le mouvement corporel qui caractérise notre époque, démontre que c'est un élan vers l'esprit à travers les forces naturelles du corps humain, vers l'harmonie entre le corps et l'esprit.

Toute activité artistique tend à l'harmonie, mais la danse seule la fait pénétrer jusqu'au sens corporel et la rend complète dans cet équilibre entre l'énergie physique et l'énergie psychique.

Tous ceux qui ont admiré le théâtre et la danse que les artistes orientaux ont dernièrement présentés à l'Europe, ont apprécié leur puissance de synthèse. Notre théâtre a distingué l'acteur du danseur et du chanteur ; puis, pour parler de la danse, il a envisagé séparément l'imagination, le rythme et la technique corporelle, en cultivant les formes de danses dites plastiques, rythmiques et classiques. Il se peut que le théâtre oriental se transforme de plus en plus sur le modèle occidental. Il se peut que l'Occident trouve une nouvelle forme de synthèse. Ces recherches sont la marque de notre époque.

Sur ce chemin, l'étude du souffle peut présenter beaucoup de valeur. Le souffle apparaît comme la synthèse de la vie, son énergie et sa matière. Il offre à la pensée de l'artiste les principes de la création en accord avec la science moderne qui fait fusionner matière et énergie.

Nombre d'expressions usuelles, une quantité d'images littéraires nous ont habitués à voir dans le souffle la première expression de nos émotions. Nous pouvons facilement observer comment nos mouvements intérieurs coupent ou développent le mouvement respiratoire. Le souffle se présente comme un lien entre l'esprit et le corps, et ce principe se place à la base d'une discipline artistique.



Détail du tympan de la Cathédrale d'Autun.

Généralement le danseur ne considère le souffle que comme un obstacle, une difficulté.

De même que les chanteurs ne voient pas ce que la plastique du corps peut donner à la voix, les danseurs n'envisagent pas quelles ressources le souffle peut fournir à leur art.

La nature a fait du souffle une loi implacable de l'organisme. Il n'est pas en notre pouvoir de changer cette loi. Mais il nous appartient non seulement de nous y soumettre, mais d'y trouver un appui en l'utilisant.

Les lois naturelles sont demeurées dans la vie des peuples primitifs. Notre civilisation nous en a fait perdre l'instinct. En art le génie peut se fier à son instinct artistique. Mais les génies sont rares à travers les siècles et la plupart des artistes devront retrouver cet instinct à travers la conscience.

La conscience artistique, « l'intelligence du sentiment », dont parle Tolstoï, n'a d'autre levier que l'attention. Rancke, de l'école freu-

diennne, précise dans son traité sur l'Art : « l'attention est le commencement de la conscience ».

Quand l'artiste porte son attention sur le souffle, il le réalise comme un mouvement, et ce mouvement lui apparaît comme la vie même dans son essence. Il y a là déjà pour le danseur une nécessité profonde qui doit le pousser à chercher dans ce mouvement du souffle les éléments de son art, autant que dans le mouvement de ses « pas ».

Notre attention nous conduit ensuite à voir ce premier mouvement physique se développer ainsi que la voile gonflée par le vent, entraînant le corps dans l'espace. Nous pouvons saisir dans la partie médiane de l'épine dorsale le centre où naît cette impulsion ; en le considérant comme point de départ de tout mouvement, l'artiste y portera son attention corporelle.

Il réalisera en même temps le développement du mouvement respiratoire tout le long de l'épine dorsale.

Tout artiste un peu conscient se rend compte que la

colonne vertébrale forme la ligne essentielle de tous ses mouvements de danse.

Une autorité mondiale de la science, le professeur Pavloff de Moscou, certifie que la subconscience (force motrice en art), a son siège dans la moëlle épinière. Il est donc possible, sans effaroucher ceux qui n'ont confiance que dans les expériences de laboratoire, de dire que l'artiste peut concentrer son attention dans l'épine dorsale, contrairement à l'habitude que l'on a de concentrer un effort d'attention dans la tête.

Les danseurs et les acrobates connaissent bien le conseil de « tenir les reins ». Ce conseil indique la région respiratoire, mais en a perdu le sens vivant, et, pour cette raison, ne provoque que le raidissement. Il serait mieux de dire : « tenez le centre », non dans le sens de tension musculaire, mais d'attention portée dans le centre du mouvement respiratoire.

On peut élargir le sens de cette phrase en considérant dans le souffle l'union des mouvements intérieurs et extérieurs. Enfin il s'agit de cet échange entre la vie personnelle et la vie universelle, échange dont le souffle est la réalité et l'image.

Notre attention peut encore suivre le mouvement respiratoire se répandant en ondes d'énergie dans le corps tout entier, créant dans les muscles le mouvement de tension et de détente, en gradations subtiles, comme les nuances de nos sentiments. C'est de cette pratique que naît la souplesse et l'expression vitale du danseur oriental, en contraste avec le constant effort corporel de l'européen.

C'est la précision de cette respiration musculaire qui conditionne le jeu des lignes et des formes : l'art du mouvement dans l'espace.

Les bases du développement de cet art dans le temps se retrouvent également dans le souffle, lorsque l'on considère l'ordre de ses manifestations ; les inspirations et les expirations, les pauses entre elles.

L'artiste perçoit dans le souffle le rythme fondamental que la nature a déposé en nous ; il réalisera ce rythme d'inspirations et d'expirations qui, lié au flux et au reflux des forces musculaires, contient telle unité d'effort humain, de vie : il réalisera ce rythme comme limite d'une possibilité.

Et l'on comprendra alors pourquoi le langage poétique se distribue en vers, de même que l'on saisit le sens de la phrase musicale. La nécessité de coordonner le mouvement de la danse avec ce rythme respiratoire se présente alors de soi-même à l'esprit.

Dans l'éducation du danseur européen, la conscience du rythme

ne dépasse généralement pas l'accord de la mesure comptée avec les pas. Le rythme pénètre tout notre organisme physique par le cœur qui bat la mesure et le souffle qui donne le phrasé. Le sens du rythme chez le danseur ne peut demeurer uniquement intellectuel et sentimental ; il doit envahir le corps entier à travers ses tensions et détentes fractionnant les lignes dans le temps. Ce rythme corporel est à la base de toute danse. Nous voyons sa nature primordiale dans les danses de la race noire. Nous le retrouvons, uni à la pensée élevée, dans la tradition de la danse hindoue et dans celle de la race jaune.

C'est le souffle considéré dans sa force de rythme naturel qui amène le rythme corporel et donne accès à la puissance que possède le vrai rythme en art. Personne n'a trouvé de plus profondes paroles pour définir cette puissance qu'Abanindranath Tagore lorsqu'il cite un des canons sino-hindous : « ce qui donne l'élévation, ce qui oblige toute chose à se mouvoir harmonieusement... la Force Joyeuse ».

L'attention portée sur le centre respiratoire coïncide avec notre sens de l'équilibre ; elle lui confère le rôle d'une aiguille de balance qui équilibre les mouvements du haut et du bas du corps.

De tous temps, la danse sacrée s'est inspirée de la marche des corps célestes. La danse a toujours exprimé avant tout le jeu dans l'espace, le jeu de l'équilibre. Mais ce jeu est le reflet de choses plus profondes que la stabilité corporelle à laquelle le réduit trop souvent la compréhension étroite du danseur.

Si l'on considère à vol d'oiseau l'activité créatrice de l'artiste, on y voit un échange perpétuel d'impressions et d'expressions. Et une image de souffle se présente aussitôt à l'esprit... Inspirer... Expirer... Prendre... Donner.

Ce qui est réglé par la nature dans la vie physique se soumet à la discipline dans la vie psychique. L'énergie vitale du souffle dépend de la présence de l'air ; la vitalité d'une création est conditionnée par la présence des images spirituelles, pénétrant dans le rythme fractionné de l'activité artistique.

Cette netteté est indiquée à l'acteur par le texte qui l'inspire : les ponctuations signalent que l'attention doit plonger à l'intérieur, que l'image change ou se renouvelle. La phrase musicale présente la même loi. Le danseur européen vit généralement dans l'activité extérieure non différenciée ; les moments de la réceptivité manquent à sa danse. Et ce qu'il appelle équilibre, correspond plutôt à une idée de stabilité sur



Uday Shan-Kar, le célèbre danseur hindou.

le sol. La danse ne peut exprimer le véritable équilibre dans l'espace que lorsqu'elle met le corps et l'esprit dans la balance.

Les mouvements de la danse cherchent le rythme et la force du souffle. Mais le souffle à son tour puise dans la netteté et le rythme des sentiments.

Les pensées et les sentiments d'une œuvre artistique appartiennent au monde de l'imagination. C'est de ce domaine qu'ils descendent se présenter en images, pénètrent et moulent le corps de l'artiste. L'artiste, lui, n'a qu'un seul sentiment personnel : l'amour.

Il aime, il prend, il aime, il donne...

Le souffle est concentré... inspiré... concentré... expiré...

Il est dans le pouvoir de l'artiste d'amener les images à la précision dans la concentration de son sentiment, et de faire évoluer ces images en une suite rythmée. C'est par là que devrait commencer toute discipline artistique (pour le danseur, elle s'effectue de la meilleure manière à travers les exercices de la pantomime) et alors seulement il peut diriger ses efforts du côté de la respiration, dans le sens étroit du mot.

Ce dernier travail devrait commencer par la distribution des efforts musculaires dans la pose du corps, qui existe au même titre que la pose de la voix.

La réflexion et l'action ont développé une constante énergie dans la tête et les membres ; le torse est, pour ainsi dire, porté par leur effort.

Un regard attentif sur le volume des muscles donne l'idée d'autres intentions de la nature : c'est aux plus gros muscles du corps, dont nous nous servons comme de coussins de siège, à faire le plus grand travail dans le port du corps. C'est leur contraction relévant la partie inférieure du corps qui supporte, ainsi qu'un piédestal, la partie supérieure dont les muscles libérés peuvent servir le mouvement respiratoire.

Cette pose est le trait frappant de l'art médiéval.

Et de même que la pose du corps est conditionnée dans la partie inférieure par la puissance des muscles, de même dans la partie supérieure, elle est conditionnée par la force des poumons. La région où est disposée la partie la plus volumineuse des poumons, leur partie

inférieure, cette région devient l'appui de tous les mouvements du haut du corps, y compris ceux des bras et de la tête.

Le procédé respiratoire est indiqué aussi par la forme des poumons. C'est la partie inférieure, la plus volumineuse, dont l'expansion élargit et surtout approfondit la cage thoracique, c'est cette partie qui se meut aussi le plus aisément (son mouvement dépendant de l'abaissement du diaphragme, muscle très élastique). Il est naturel que ce moment du mouvement respiratoire soit la base de l'effort.

La partie médiane des poumons s'élargit tout autour, en forçant les côtes. Enfin, le mouvement qui soulève la poitrine, qui est le plus fatigant et donne le moins de volume au souffle, est celui du haut des poumons dans leur partie la plus étroite.

La nature a assigné ainsi la part de chaque région du souffle, mais ayant créé tous ces modes du mouvement respiratoire, elle envisage l'harmonie dans leur ensemble. Considérant les directions différentes du mouvement respiratoire de ce point de vue, l'artiste pourra reconnaître dans la première — vers la profondeur — l'envoi puissant d'énergie dans la partie inférieure du corps, celle que l'humanité s'est habituée à admettre comme l'expression de la vie physique. La direction enveloppante autour du poumon se présente comme une énergie donnant l'ampleur de vie à la partie supérieure du torse,

celle où bat le cœur et que tous les peuples ont unie à la représentation de la vie psychique, en faisant du cœur le symbole de l'amour. Enfin le mouvement vers le haut, limité par la ligne horizontale des épaules et le poids des os, porte l'énergie au sommet du corps, à la tête, domaine de la pensée qui relie l'artiste au monde de l'imagination.

Toutes ces représentations, pour ainsi dire abstraites, peuvent servir le danseur pour la technique de son art, s'il sait les animer par son imagination.

C'est alors qu'il réalisera les ressources du souffle pour la danse, cet art du mouvement par excellence, destiné à exprimer l'âme, si l'on se range à la pensée de Platon que le mouvement est l'essence de l'âme.



Serge Lifar, maître de ballet de l'Opéra de Paris.

Nathalie BOUTKOVSKY.

PREMIER CONCOURS INTERNATIONAL DE LA DANSE ARTISTIQUE A VARSOVIE

VARSOVIE, capitale de la Pologne, est devenue pour huit jours, du 9 au 16 juin, le centre de la vie chorégraphique de l'Europe et même d'au-delà. La revue « Muzyka » y avait organisé le premier Concours International de la Danse individuelle.

Étaient admis tous les danseurs, sans distinction d'âge, d'école ou de genre ; ils pouvaient danser seuls, ou avec un partenaire, avec ou sans musique, des danses réglées par eux-mêmes ou par des chorégraphes. Les conditions souples et larges, soutenues par une adroite propagande, ont fait que les inscriptions ont afflué en aussi grande quantité que le Comité d'organisation n'avait pas osé prévoir : 128, se répartissant en 32 participants polonais, 79 étrangers et 17 enfants. Quelques tardives inscriptions étrangères furent enregistrées au dernier moment, ce qui fait que le nombre total des participants au Concours fut supérieur à celui qu'indiquait le programme officiel.

Comment expliquer ce succès inattendu du Concours ? Il semble que le prix assez élevé du Président de la République (3.000 zl., soit environ 10.000 francs), de Monsieur le Ministre des Affaires Étrangères (2.000 zl., environ 7.000 francs), de Monsieur le Ministre de l'Instruction Publique et des Cultes (1.500 zl., environ 5.000 francs), et d'autres prix fondés par des institutions et personnalités en vue du monde varsovien, n'ont probablement pas été sans exercer une certaine influence : les temps sont durs et un engagement est peu facile à trouver.

De plus le patronage de Madame Beck, femme du Ministre des Affaires Étrangères, la présidence du Comité, assumée par Monsieur le Docteur Bertoni, ancien Sous-secrétaire d'État aux Affaires étrangères et les prix, institués par les personnes susmentionnées, conféraient à ce concours un caractère éminemment officiel.

Le jury était composé de douze membres dont la moitié

étaient polonais, l'autre moitié étrangers. Du côté étranger on trouvait le nom de M^{me} Gertrude Bodenwieser, professeur à l'Académie de Musique de Vienne (le groupe de M^{me} Bodenwieser a pris part au concours des A. I. D., l'année passée). Venaient ensuite M^{me} Valérie Kratina, maîtresse de ballet à l'Opéra de Breslau, première directrice de l'école Hellerau-

Laxenburg ; M^{lle} Carlotta Zambelli, première danseuse étoile de l'Opéra de Paris, chevalier de la Légion d'Honneur ; M. Joseph Lewitan, rédacteur en chef de la revue « Der Tanz » ; M. Rolf de Maré, président-fondateur des A. I. D. ; M. Max Terpis, ancien maître de ballet de l'Opéra de Berlin, qui fut aussi membre du jury au concours des A. I. D. en 1932.

Du côté polonais se trouvaient : M^{me} S. Stryjenska, peintre, connue surtout par ses splendides séries de danses et costumes polonais ; M. W. Dralik, peintre ; M. G. Fitelberg, chef d'orchestre, ancien collaborateur de Diaghilev ; M. J. Maklakiewicz, compositeur ; M. A. Romanowski, maître de ballet de l'Opéra royal de Bucarest ; M. J. Trojanowski, maître de ballet de l'Opéra de Dresde.

Au cours de dix séances, toute une jeunesse

et bigarrée défila devant cet exigeant aréopage, jeunesse de laquelle émergeait plus d'un nom déjà bien noté dans le monde artistique, paraissant aux côtés d'autres noms d'artistes plus âgés, à la réputation déjà consacrée.

La tâche du jury n'était pas facile. Sa principale difficulté fut l'appréciation esthétique des danseurs Raden Mas Jodjana et Roemohlaisen, son élève, déjà bien connus dans tout le monde civilisé. L'art de ces danseurs, qui atteint aux plus hauts sommets de la perfection, cultivé par une tradition séculaire, transmise de père en fils, consacré par la signification culturelle et mystique de leurs moyens d'expression, ne peut en aucune manière se subordonner à tel ou tel de ces critères par quoi l'Européen apprécie



Mademoiselle R. Sorel et Groke dans « Danse paysanne ». (Phot. Greinert).

l'art chorégraphique de l'Occident. Il n'est pas possible de poser côte à côte sur le même plan les œuvres d'art issues de génies tout à fait différents, de races étrangères l'une à l'autre.

Aussi le jury considéra-t-il comme seul moyen de résoudre cette difficulté en décernant à ces deux artistes d'une exceptionnelle valeur, un prix d'honneur spécial, institué par l'agence polonaise de voyages « Orbis » pour récompenser la meilleure danse nationale. Le maître Raden Mas Jodjana transmet, par un beau geste, la moitié de son prix à son cher élève Roemohlais, qui marche fidèlement sur ses traces. Les productions de ce jeune danseur ont provoqué l'étonnement et l'admiration des jurés et du public par leur précision et leur délicatesse d'exécution. Artiste jeune, mais déjà mûr et d'une grande envergure.

Le premier prix (prix du Président de la République) a été gagné par M^{me} Ruth Sorel-Abramowitsch (Allemagne). La danse folle et affolante de Salomé, la « Mère », pleine de lyrisme et de grâce féminine, la « danse paysanne », avec Georges Groke comme partenaire, grossièrement sculptée dans les mouvements, mais combien subtilement pensée, ont montré de quelle vaste échelle de moyens dispose cette danseuse.

Le second prix échet à M^{lle} Rosalie Chladek, de Hellerau-Laxenburg. D'un mouvement merveilleusement discipliné, elle a enthousiasmé le spectateur par la complète liberté de sa danse juvénile et printanière.

Rolf Arco, troisième en titre des lauréats, nous apporta, lui aussi, le même charme printanier. Son « Gigolo », esquisse tragique, nous garantit les prémices d'un grand talent dramatique. Élève de M. Terpis, il témoigna de son excellente école.

Le détenteur du quatrième prix, Alexandre von Swaine, présente un type masculin plus fort. Ses danses « L'oiseau de paradis », « Tarruca tarrera », « Le derwiche », lui furent l'occasion de manifester une haute technique et



Rosalie Chladek.



Rolf Arco dans « Gigolo ». (Phot. Jacobi, Berlin).

un grand sentiment du rythme.

Georges Groke, qui reçut la première médaille d'or, constitue une classe à part, une classe très élevée. Poète du travail, de la machine et de l'ouvrier.

La deuxième médaille d'or revint à M^{lle} Olga Slawska, de Varsovie. Danseuse d'école classique, elle fit preuve d'une belle et nette technique, unie à beaucoup de grâce. En sa qualité de première danseuse polonaise du classement général, M^{lle} Slawska a obtenu également le prix des A. I. D., fondé par leur président Rolf de Maré, pour « la danseuse polonaise la mieux classée au Concours ».

La première médaille en argent est revenue à M^{me} Marie Fedro, une Polonaise émoulue de l'école de Hellerau-Laxenburg. Toutes les qualités de cette maîtresse école se retrouvent dans les danses de M^{me} Fedro, pleines de bon goût et parfois

d'expression pénétrante. M^{lle} Nirenska, Polonaise, élève de Wigman, représente

un type fort, décidé, sûr de soi, de ses moyens et de son but. Son « Cri » a ému l'assistance.

M^{lle} Binois, de l'Opéra de Paris, a gracieusement dansé de vieilles danses françaises. Il est difficile de ne pas souligner un splendide costume de style.

M^{lle} Darsonval fit une apparition pleine de charme qui lui valut un prix spécial pour la danse classique.

Quant à M^{me} Buczynska, elle a littéralement décroché, par son « Oberek » bouillant de tempérament, le prix spécial de la Société de l'Encouragement aux Beaux-Arts pour « la meilleure danse populaire ».

M^{me} Julie Marcus (Berlin) a remporté un prix pour la danse grotesque. Ses caricatures de Ghandi et de Gerhardt Hauptmann ont été rendues par elle d'une manière vraiment incomparable, dans un comique irrésistible.

Des médailles de bronze ont été décernées à M^{lle} Sandberg (Breslau), pour une danse acrobatique exécutée avec une tech-



A. von Swaine dans « Oiseau de paradis. » (Phot. Lenare, London).

nique extraordinaire et parfaitement synchronisée à la musique ; M^{lle} Kretzschmar (Leipzig), a plu dans une danse de machine et dans une forte danse expressive, sur musique de Wilckens ; M^{lle} Doering (Berlin) a donné une des plus originales chorégraphies du Concours avec « Monotonie » qui lui a valu les faveurs spéciales du public.

Des diplômes ont été remis à M^{lle} L. Bauer (Budapest) dont le sérieux talent promet beaucoup ; M^{lle} Simoni, de l'Opéra de Paris, d'une technique impeccable et d'un grand charme personnel ; M^{lle} Walter (Zurich) et M^{lle} Tordis (Vienne), aux profils artistiques fortement dessinés ; trois danseuses polonaises, M^{lle} Szymanska, premier sujet de l'Opéra de Varsovie, possédant une excellente technique de ballet ; M^{me} Kryniewicka (Varsovie) et M^{me} Hildebrandt (Poznan) ; M. Egenlauf (Berlin), mâle danseur aux idées personnelles ; M. Kolt (Estonie), doué d'une grande fantaisie de composition et réalisant ses idées avec une fougue juvénile.

Outre ces vingt-sept concurrents distingués par le jury, il nous a été donné de voir beaucoup de réels talents et de savoir-faire. Le niveau artistique du Concours fut en général très élevé et la proportion des productions insuffisantes s'avéra relativement faible.

Il est clair que le verdict du jury a provoqué des commentaires variés. Il n'en est jamais allé autrement dans une manifestation de ce genre. Quant à notre Concours, on put constater avec satisfaction que les reproches ne s'adressaient qu'au grand nombre des noms du palmarès, sans mettre en doute la valeur artistique des concurrents distingués.

Le jury a rempli les fonctions du pointage avec une conscience exemplaire. Ce sont les chiffres qui ont parlé. Des différences se sont manifestées en fractions minimales, ce qui décida à un millième près, de la situation de l'artiste dans la hiérarchie du palmarès. Il n'existait pas d'autre moyen.

On a murmuré aussi parce que les Allemands avaient « de nouveau » conquis les premières places. Il est loisible, à quiconque veut se préoccuper de la pureté de la race de plusieurs d'entre eux, de consulter M. Hitler. En tout cas il n'est point douteux, ni contestable que l'art qu'ils ont montré, est un art de provenance allemande. Un seul remède à cela : à savoir que les artistes, poursuivant un autre idéal, aient l'agrément du jury comme celui du public, qu'ils dansent mieux et plus joliment que les autres. C'est une opinion très superficielle de dire que l'art des Pavlova, Zambelli, et Karsavina s'est survécu et perd sa raison d'être. Il vivra et réjouira les yeux des hommes aussi longtemps que vivra la culture d'Occident, c'est-à-dire éternellement.

ST. GLOWACKI.



Mademoiselle O. Slawska (Phot. Service, Varsovie).

UN COUP DE POING SUR LA TABLE VERTE

MONSIEUR X. — « *La table verte.* » Une pantomime, une pantomime avec danses. Eh, oui, vous avez incontestablement du succès avec votre « *Table Verte* », Monsieur Jooss. Sans doute, sans doute. Et même dans tous les pays, je l'avoue. Mais, mais...

JOOSS. — Dites toujours.

MONSIEUR X. — Je n'ose pas.

JOOSS. — Vous me ferez même plaisir. Je suis encore jeune et je veux toujours apprendre.

MONSIEUR X. — Et bien, je crois que vos moyens sont faibles et très limités. Vous êtes un bon amateur et peut-être vos succès sont-ils dus à la suggestion collective.

JOOSS. — Après tout, c'est possible. Toutefois, il est étrange qu'un amateur puisse, pendant des années, être le maître de ballet d'un théâtre, monter un nombre considérable de ballets et, toute fausse modestie à part, être connu un peu comme chorégraphe.

MONSIEUR X. — Vous m'avez mal compris. Je veux dire que vous ne possédez pas l'entraînement professionnel tel qu'on l'impose dans les académies de la danse classique dont vous ne connaissez pas non plus les ressources.

JOOSS. — Qu'en savez-vous? J'ai peut-être de bonnes raisons pour ne pas mettre en œuvre les bons vieux clichés usés et connus de tous. J'ai répondu de meilleure grâce à vos objections in pertinentes. Maintenant, je vous demande à mon tour, Monsieur, qui vous donne le droit de me condamner avant de m'avoir demandé les explications nécessaires...

MONSIEUR X. — Oh, je n'ai pas voulu vous offenser! Tout ce que j'ai dit, un tel et un tel l'ont écrit.

JOOSS. — Je le sais. Mais je vous répondrai que parmi le millier de critiques que je possède, une partie infime seulement me blâment. Je remercie les auteurs quels qu'ils soient, car je veux apprendre. Partout où ma troupe a passé, nous étions acclamés. Je n'en tire aucune vanité: ce que je veux, c'est apprendre et progresser.

UN JOURNALISTE. — En effet, il vaudra mieux que vous nous expliquiez votre point de vue. Les lecteurs de mon journal seront certainement très intéressés par vos déclarations. Je vous demanderai pour commencer ce que vous pensez du ballet classique.

JOOSS. — Je l'estime beaucoup et c'est en cela que je me sépare de certains chorégraphes bien connus. Et si le ballet classique semble souvent être en décadence, la faute est à ses chorégraphes qui n'ont pas la puissance de le maintenir à un haut niveau artistique. Cependant, n'oubliez pas que nous autres, gens d'après guerre, nous n'avons pas eu l'occasion de voir les ballets à leur apogée et au moment où leur reflet eut une influence bienfaisante et créatrice sur tous les arts. Mon estime est en quelque sorte abstraite: je sens instinctivement les formidables possibilités que contient cette forme d'art. Je formule de suite un reproche amer. En regardant un ballet ou en écoutant un morceau de musique on apprend peu de chose, on s'instruit en lisant et en déchiffrant. En voulant pénétrer les œuvres des grands chorégraphes du



Une hallucinante synthèse de la Table Verte. (Photo Bransburg.)

passé, je suis réduit à lire les chroniques de ces temps, mais je ne sais rien de la véritable pensée des créateurs, car nous n'en savons rien. Les chorégraphes ne possèdent aucune notation. Tous les essais faits dans cette direction ont pratiquement échoué. La chorégraphie possède une tradition, mais point un alphabet.

UN CHORÉGRAPHE. — Somme toute, vous êtes partisan de l'interprétation académique.

JOOSS. — Halte-là! Enfant de l'heure présente, je sens le rythme de mon temps et je veux l'exprimer. Si les formes et la technique me gênent, je me révolte et je passe outre. Par ailleurs, je sens en Européen et le ballet classique est essentiellement une affaire européenne. Vous connaissez le beau mot de Gœthe « *Weitgefühl* »! Et c'est ce sentiment qui m'apparente au ballet académique.

UN CHORÉGRAPHE. — Ceci n'est pas clair et me semble contradictoire.

JOOSS. — En effet, il y a ici contradiction. J'adore Bach, mais il m'est impossible de créer dans le style de Bach. Je suis encore incapable de concevoir un ballet oriental: je ne sens pas ce style.

LE JOURNALISTE. — C'est donc en quelque sorte un mariage de raison sujet à de nombreuses infidélités.

JOOSS. — C'est une sympathie toute spirituelle, mais qui n'est pas assez puissante pour que je me soumette aveuglément à sa discipline.

UN DANSEUR. — Et pourquoi, je vous prie? Les positions académiques sont la quintessence d'une longue expérience artistique.

JOOSS. — D'une longue expérience, mais qui est limitée. Le domaine de la Danse s'est élargi et sa technique de même. Je connais tous les pas et tous les trucs de l'enseignement académique. Je ne prend de cet arsenal que juste ce qu'il me faut. « *L'œuvre* » avant tout! « *L'œuvre* » prime tout. Il faut que le corps entier exprime ce que je veux et point uniquement les jambes. Ce que je reproche aux danseurs classiques, c'est qu'ils ont un jeu de jambes parfait, de la grâce, de la souplesse, mais qu'ils ne savent pas rendre leurs mains et bras expressifs. Examinez leur figure, l'expression est figée et chez la plupart, conventionnelle. Pour que le ballet soit digne de son nom, il faut que toutes les parties du corps humain contribuent à sa réalisation artistique.

UN SPECTATEUR ASSIDU. — Il y a cependant dans le

ballet une magnifique harmonie des mouvements. Vous ne pouvez pas nier cela!

JOOSS. — J'admire cette harmonie, mais elle ne me satisfait pas. C'est le triomphe de la légèreté aérienne, et d'un immense savoir. C'est la fierté royale de la domination du corps humain et la joie des formes claires et de l'élévation saltatoire vers les cieux. Nous sommes plus humains. Nous aimons les sphères célestes que nos bouds veulent atteindre, mais nous aimons aussi la terre, notre lourde terre. A côté de la danse d'élévation, nous pratiquons celle de la terre et ceci bien consciemment. Nous voulons exprimer les joies et les douleurs de l'humain. Et pour ce faire, la jambe, cet instrument mélodieux et rythmique, est insuffisante. Il faut un formidable entraînement de corps entier. Si l'on nous reproche une technique sommaire, c'est un reproche gratuit et superficiel. Il faut savoir et surtout avoir la volonté de voir. Examinez ma troupe sur scène et vous serez convaincu. Encore une fois je le répète: je ne veux pas de l'entraînement forcé des jambes au détriment des bras, des mains, de la bouche, etc. Et pour être en possession de notre technique, il faut au moins deux ans d'études ardues.

LE JOURNALISTE. — C'est bien l'opinion de tous les chorégraphes de l'Europe centrale?

JOOSS. — Par grâce, laissez ce lieu commun « la danse de l'Europe Centrale ». C'est une généralisation due à la paresse et à la préparation insuffisante de certains critiques. Les ressemblances sont purement superficielles mais les différences fondamentales. Les chefs de file se combattent avec acharnement. Vous m'offenserez en me mettant dans le même sac avec certains chorégraphes allemands.

LE JOURNALISTE. — Comment expliquez-vous votre succès? Vous avez été déjà en France, en Hollande, en Belgique, en Angleterre et partout vous avez entraîné vos spectateurs.

JOOSS. — Parce que nous voulons précisément que les spectateurs sentent en même temps que nous ce que nous appelons danse scénique, c'est la danse dramatique apparentée à celle de l'Antiquité. Il ne faut pas que l'action soit la suite des exigences purement chorégraphiques, il faut que la danse soit fonction du drame. Mais, mon Dieu, comme c'est tard. De grâce, laissez moi, je dois m'habiller. Jamais, dans ma vie, je n'ai tant parlé.

Recueilli par Pierre TUGAL.



DANSE ET MUSIQUE

La beauté, quelle qu'elle soit, ne prend valeur et vie que lorsqu'elle est sentie ou comprise par un être humain. Le point d'arrivée de l'esthétique doit nécessairement être psychologique ; la connaissance de l'art suppose la connaissance de l'homme.

Pour cette connaissance, deux données sont essentielles :

1^o L'homme *vit* en société. Il communique avec ses semblables et avec lui-même au moyen de langages. Les langages (qui sont multiples et variés) forment le milieu par lequel interagissent les intelligences et les sensibilités, milieu façonné par elles et qui les façonne à leur tour. Chaque art est, entre autres choses, un langage.

2^o L'homme *est* une société. Par dessous ce que présente de simple, d'unique, de personnel, la parole ou l'action d'un homme, transparaissent une multitude de courants plus ou moins clairs, plus ou moins conscients, plus ou moins formulés ; le terme d'informulé est préférable à celui d'inconscient ou de subconscient qui fausse souvent les idées. Il n'y a peut-être pas d'activité humaine pure, c'est-à-dire susceptible d'être comprise sans faire appel à des associations plus ou moins apparentes avec d'autres activités.

Parmi ces associations, l'objet de la présente étude nous conduit à examiner particulièrement celle qui se maintient de longue date, malgré le particularisme apparent des formes artistiques, entre la poésie, la musique et la danse.

M. Jules de Gaultier a bien voulu, dans un précédent article¹, rappeler l'exposé que j'ai donné ailleurs de la théorie du « Complexe originel » et l'exemple, emprunté d'après M. Louis Laloy à un auteur chinois, par lequel je l'ai illustrée ; il a fait, quant à l'ordre dans lequel apparaissent les réactions successives, des réserves complètement justifiées. Pour le moment, suivant une méthode nettement différente de la méthode analytique généralement adoptée en matière de sciences, mais qui, dans le domaine de l'art, a le tort de considérer comme acquise la notion d'activité artistique pure, nous allons rechercher les éléments primordiaux, et qui comme tels se retrouveront dans chacun des arts dérivés, du complexe Poésie-Musique-Danse.

Comme élément commun à la danse, à la musique et à la poésie, nous notons d'abord le *rythme*. Il faut se garder d'employer ce mot autrement que précisément défini : je propose de qualifier de *figure rythmique* une certaine forme

de mouvement, aisée à isoler et à percevoir et susceptible de recevoir une signification ; un *rythme* est constitué par la répétition organisée d'une figure rythmique. A de telles répétitions, la *mesure* fournit un canevas ; par son caractère modulaire, par la possibilité qu'elle ouvre de ramener les figures à un plus grand commun diviseur, elle en facilite la compréhension analytique, l'acquisition, le souvenir ; mais n'oublions pas que le rythme vaut antérieurement à toute mise au carreau, que le vrai musicien le saisit sans avoir besoin de compter.



Un homme de l'île Sandwich. (Gravure de xvii^e s., par Benard. Coll. A. I. D.)

Le balancement régulier de la mesure peut avoir pour origine de purs automatismes physiologiques ; il en est probablement ainsi des danses des animaux, quelque tendance que nous ayons à voir dans le caractère régulier de certaines démarches l'effet d'un parti, d'une volonté. La marche, conservée à deux ou quatre temps ou mise à trois par l'artifice d'un arrêt marqué, fournit le canevas de mainte danse ; d'autres empruntent à la course, au saut, des cadences plus vives. D'une façon générale les mouvements musicaux inspirés de la danse sont réguliers ; le langage au contraire, même poétique, résiste à la stricte mise au carreau ; il communique à la mélodie ses inflexions expressives, ses durées essentiellement irrationnelles. Cette double origine apparaît dans une infinité de morceaux où une basse régulièrement cadencée, née

de la danse, se poursuit en accompagnement d'une mélodie, issue de la parole et de ses inflexions expressives, et dont le *rubato* permet la combinaison des deux éléments. Tel prélude de Bach¹, telle danse populaire chantée répondent aussi bien à cette description.

A quel art ont été attribués par M. Paul Valéry² cette « perfection de la marche », ces effets d'« attente angoissée », de « naissance du mouvement », « cette exaltation et cette vibration de la vie », « cette suprématie de la tension », « ce ravissement dans le plus agile que l'on puisse obtenir de soi-même » ? Toute cette admirable description s'applique aussi bien à la musique qu'à la danse ; en fait elle implique communauté agogique entre l'une et l'autre. Mais n'oublions pas qu'il y a aussi liaison entre l'agogique de la musique et celle de la poésie ; loin d'apparaître à cet égard comme un art « pur », la musique fait figure de compromis.

Retenons donc la parenté des formes sur lesquelles

1. Cf. le n^o du 15 avril.

1. Clav., I, mi b min.
2. *L'Âme et la Danse*.

s'organisent, dans l'ordre sonore la musique, dans l'ordre visuel la danse ; mais ne concluons pas trop vite à l'identité ; tels dialectes se confondent pour l'oreille d'un étranger, et pourtant ceux qui les parlent se comprennent à peine. Certaines formes musicales, parties de la danse, subissent l'influence de la poésie au point que leur aspect orchestrique n'est plus que vêtement.

Si maintenant nous passons à l'influence que peut exercer sur la musique la poésie, et par son entremise le langage, nous verrons apparaître ce monstre, objet d'horreur pour les esthéticiens, le « sujet » ; aussitôt les faces se voilent et l'on entend murmurer des mots péjoratifs : littérature, anecdote, etc... Or on constate aisément que ce vice initial n'empêche pas un très grand nombre d'œuvres lyriques d'être, du point de vue musical, parfaitement composées. Il est permis d'en conclure qu'il y a des relations entre les exigences de la composition poétique ou dramatique et celles de la composition musicale ; à l'analyse, l'une et l'autre se ramèneraient vraisemblablement à une série organisée d'actions portant sur notre *tonus* vital et tendant à le faire passer alternativement de l'angoisse à l'épanouissement.

Tout sujet peut être considéré, en ce sens, sous le double aspect d'un contenu dont la musique a le droit de se désintéresser et d'une forme en liaison étroite d'une part avec ce contenu, de l'autre avec la forme musicale.

Toutefois, la parenté première de la musique et de la poésie n'empêche pas que, les genres se spécialisant, il ne se soit introduit entre eux de profondes différences. L'échelle notamment a varié ; mise en musique, une tragédie de Racine se développerait sur une durée double ; quand

poésie et musique veulent se réunir de nouveau, chacune doit sacrifier un peu de l'indépendance acquise depuis leur séparation.

Il en est de même, nous allons le voir, entre la musique et la danse.

* * *

Dans une subtile étude, M. Alfred Schlee déclare irréalisable l'idéal de la « danse sans musique » ; tout au moins en fait, et pour des raisons d'ordre pratique. Pour ma part, je ne trouve pas ces raisons dirimantes ; nul ne s'est plaint d'être troublé dans la contemplation d'un monument par le klaxon des autos. Si les bruits extérieurs gênent certaines de nos jouissances d'art, c'est que celles-ci comportent des associations musicales implicites, appellent l'accompagnement.

Que se passe-t-il réciproquement ? L'exécution d'une musique « dansante » éveille certainement en nous un désir de danse, mais qui généralement se satisfait par de simples mouvements de la tête, des pieds, des mains. Si l'on veut réaliser complètement ce désir on éprouvera souvent quelque déception ; là aussi on s'apercevra qu'une longue séparation a desserré les contacts. Une chaconne de Bach, un menuet de Mozart, un scherzo de Beethoven, ne se prêtent pas de soi-même à la danse. Rien n'assure que la Symphonie en *la*, tout « Apothéose de la danse » qu'elle soit, constituerait un support adéquat à un ballet. Pour mettre en ballet *Shéhérazade* de Rimsky-Korsakoff, musique pourtant dansante, il a fallu en ralentir le mouvement d'un quart.

Une musique, même rythmée, même dansante, n'est



Danse des îles des Amis, en présence de la reine Tiné. (Gravure d'après Pirou, par Copia, fin de XVIII^e siècle. Coll. A. L. D.)

donc pas nécessairement propre à accompagner une danse véritable ; mais c'est un point que beaucoup de très bons musiciens négligent volontiers. La question est proche de celle des arts industriels, de la médaille, par exemple. Aucun sculpteur n'est obligé de composer une médaille ; s'il accepte de le faire, il a le strict devoir de veiller à ce que son modèle soit exécutable, vienne de dépouille, sup-

porte la réduction et la frappe. De même pour le compositeur qui entreprend d'écrire une musique de ballet susceptible d'être dansée.

Le problème analogue existe pour la musique-poésie ; toute phrase chantante ne s'adapte pas forcément à des paroles. Les conditions que doit remplir une musique vocale sont assez généralement connues ; il ne me semble pas que les conditions de la musique orchestrale aient fait l'objet d'études aussi concrètes ; une organisation telle que les *Archives internationales de la Danse* se prête admirablement à coordonner sur ce point les efforts des chercheurs. Je songe à un tableau de concordance des formes plastiques et musicales où pourraient prendre place notamment beaucoup de remarque faites sur des thèmes de Bach (qu'on se rappelle le thème du « prosternement » dans le *Quia respexit* du *Magnificat*) ou encore l'analyse des *ictus saltatoires* et musicaux dans *l'Invitation à la Danse*. Les considérations d'agogique, de vitesse, d'échelle temporelle y joueraient un rôle important.

Si, faute d'ouvrage théorique, on s'attache aux réalisations, le nom de Léo Delibes vient



« Has ducunt choreas, qui baccanalia vivunt ». (Gravure de xvii^e s. d'après de Vos, par Jean Tolle. Coll. A. I. D.)

tout de suite à l'esprit ; ce musicien aimable a laissé des œuvres que conserve, à défaut de très grands mérites musicaux, leur parfaite adaptation à la technique de la danse classique. Mais est-il très facile aux musiciens modernes de profiter de cet exemple ? Pour cela il faudrait être en état de définir la technique de la danse moderne ; mais ici nous sommes en plein romantisme (l'ar-

tiste classique se reconnaissant à ce qu'il cherche à exprimer son génie en un langage donné, alors que l'artiste romantique, Shakespeare ou Saint-Simon, par exemple, crée son langage).

Le rattachement à une tradition établie permet, à ce point de vue, une grosse économie d'efforts, car une bonne musique de ballet survit à l'interprétation première et demeure susceptible de rajournissements ultérieurs. Le régime décrit par M. Alfred Schlee représente au contraire un véritable gaspillage de talents et d'efforts.

Le problème de la coordination nécessaire entre activités de toutes espèces est un des plus graves qui se posent actuellement en tous pays ; la question de la collaboration dans les arts appliqués n'en est qu'un tout petit aspect. Peut-être le grand problème aidera-t-il à éclairer le petit ; ce qui rend difficiles les solutions pratiques, c'est l'habitude prise depuis trop longtemps de considérer chaque art comme une activité autonome et une fin en soi, oubliant qu'ils ont tous une commune mesure qui est l'homme.



Danse de Cômus. (Gravure de xvii^e s. Coll. A. I. D.)

LIONEL LANDRY.

DÉCORS DE BALLETS

Du Musée Galliera au Théâtre du Châtelet



N. Gontcharowa :
Décors pour le ballet « Boléro » (Photo Chevojon).

QUELLE évolution le ballet a-t-il subi depuis quelque quinze ans dans le domaine décoratif ? L'exposition du théâtre au Musée Galliera nous permet de faire une rapide révision, en même temps que les derniers spectacles montés à Paris montrent où en est le problème aujourd'hui et vers quels destins il s'achemine : *Ballets russes de Monte-Carlo* au Châtelet, *Ballets 1933* au Théâtre des Champs-Élysées.

En présentant, dès l'entrée des maquettes de décors et de costumes de Bakst et de Dethomas, le Musée Galliera a très exactement marqué les points de départ du renouveau de la mise en scène en France. Bakst et Dethomas furent, avec quelques autres, les artisans de ce grand mouvement qui, commencé aux environs de 1910, ne s'est jamais complètement interrompu depuis. Les plus importants de ces décorateurs sont Dréza, René Piot, Valdo Barbey pour les Français ; Alexandre Benois, Bilibine, Gontcharowa, Larionov pour les Russes.

La collaboration de ces artistes provoqua la création d'œuvres excellentes, mais sans toutefois modifier sensiblement la structure scénique du ballet. Certes l'esthétique décorative en fut souvent neuve, mais en vérité cela revenait à habiller de vieux thèmes avec des costumes nouveaux. Cela ne diminue en rien l'importance de l'apport de ces éléments, car, par leur perfection, ils ont amené l'esthétique théâtrale à un niveau d'art qu'elle ne connaissait plus.

Pour modifier la structure scénique du ballet il fallait apporter sur la scène des constructions telles qu'elles eussent rendu impossibles les anciennes formules. Il fallait

faire pour le ballet l'équivalent de ce que les Russes ont fait pour leur théâtre constructif qui, par ses dispositions scéniques, ne permet plus aux acteurs de jouer de la même manière que dans un décor normal.

En maintes circonstances cette transformation fut tentée, mais elle n'est pas représentée au Musée Galliera parce qu'en fait son intérêt n'est pas d'ordre décoratif et que, ne prenant toute sa valeur que sur la scène par les mouvements qu'elle provoque ou impose, elle n'aurait pas du tout le même intérêt dans une exposition de maquettes dans laquelle elle ne se distinguerait pas sensiblement des autres œuvres.

D'autre part plusieurs œuvres caractéristiques de cette transformation du ballet ont été montées par les Ballets Suédois et ne pouvaient donc figurer au Musée Galliera puisqu'elles venaient d'être installées aux Archives internationales de la danse.

Précisons donc quels sont ces éléments de transformation. Il est indéniable que l'agencement de la scène doit avoir une action sur le spectacle représenté et il est bien probable que des danseuses en tutu sur un plateau uni ne pourront guère faire autre chose ni mieux que ce que nous connaissons. La perfection du style à laquelle on est parvenu, la pureté de cet art qui est presque une abstraction dans l'absolu de sa beauté nous semble une preuve de son impossibilité d'évolution. Il n'y a donc de possibilité que par la transformation de la scène ou de quelques-uns de ses éléments décoratifs.

Les Ballets Russes en avaient dès 1917 fait un premier essai avec *Parade*, car il est évident que deux ou trois des costumes inventés par Picasso ne per-



Dethomas
Costumes (Photo Chevojon).



Bakst
Costume (Photo Chevojon).

mettaient plus aux danseurs de faire ce qu'ils faisaient autrefois.

Mais les Ballets Suédois ont poussé beaucoup plus loin cette transformation de la scène. *L'Homme et son Désir* en divisant l'espace scénique en trois plans parallèles assez étroits ne permettait plus du tout les évolutions chorégraphiques traditionnelles. Enfin dans *la Création du Monde* de Fernand Léger l'intervention du décor dans le mouvement général était poussé jusqu'à l'extrême, le décor devenant réellement actif, participant au mouvement souvent plus directement que les acteurs eux-mêmes, puisque ceux-

ci n'étaient, dans bien des cas, que de simples moteurs.

Il est certain que de telles œuvres n'eussent pris au Musée Galliera leur véritable signification qu'aux yeux des initiés, mais il est cependant regrettable qu'elles n'aient pu y figurer. Cette tendance qui fait participer le décor au mouvement général est pourtant représentée par une belle maquette construite, de Paul Colin, pour *Mouvement*, scène montée il y a peu de temps au Casino de Paris.

Par leur caractère exceptionnel, ces manifestations prouvent bien, même lorsqu'elles sont parfaitement réussies, qu'elles représentent une évolution ou des tentatives intéressantes mais ne sont pas encore passées dans le domaine public. Aussi ne faut-il pas s'étonner que de nouveaux spectacles n'en tiennent pas compte. Tel est le cas pour les *Ballets 1933* ou pour les *Ballets Russes de Monte-Carlo*. Il est juste d'ajouter que les uns et les autres semblent attacher plus d'importance au caractère sentimental qu'au caractère plastique des œuvres montées.

Les Ballets Russes de Monte-Carlo, dirigés par M. W. de Basil et René Blum, nous avaient déjà présenté l'an passé

un programme fort intéressant, suite logique des anciens Ballets Russes de Diaghilew, mais dans un esprit sensiblement différent, faisant une part plus grande à l'ironie, à une sorte de spiritualisation du thème théâtral, rejoignant presque la comédie italienne, par le choix des décors, leur composition, par les costumes et même par le jeu des danseurs qui allait jusqu'à une danse-pantomime assez sensiblement différente de la danse classique.

Ces caractères sont encore plus accusés cette année et d'autant plus évidents que les spectacles présentés sont plus au point. Dans cet ensemble la reprise de *Concurrence* d'André Derain se trouve tout à fait à sa place avec son décor construit comme un décor italien avec une perspective de rue au centre de la toile de fond et les portants symétriques sur les côtés. Même les mouvements des personnages, le sens caricatural des silhouettes, des attitudes, les apparitions aux fenêtres relèvent plus de la farce que du ballet traditionnel.

On trouve exactement les mêmes particularités dans la mise en scène *Scuola di Ballo* (école de danses) si ce n'est que l'atmosphère produite par les décors et costumes du Comte de Beaumont est très différente. L'accord harmonieux de Derain se fait dans des tonalités assez vives qui se font valoir mutuellement sans s'éteindre. Au contraire chez le Comte de Beaumont tout est réalisé dans des tonalités très douces, neutres un peu fades, mais dans les-



Dréa
Costume (Photo Chevojon).



Larionow
Décors pour le ballet « Sur le Borysthène ».

quelles, de temps à autre, apparaît une note claire qui, de ce fait, prend un plus vif éclat.

Avec Dufy, décorateur de *Beach*, nous restons toujours dans ce même esprit de l'imagerie claire et habile, séduisante par ses gammes sonores, ses fantaisies, ses facilités, ses maladresses voulues qui sont des audaces.

La tradition classique est respectée : elle l'était l'an passé avec *Les Sylphides*, jouées dans un décor exécuté d'après un tableau de Corot : elle l'est cette année avec *Le Beau Danube* qui a pour cadre la reproduction d'une œuvre de Constantin Guys et nul peintre ne pouvait être mieux choisi pour s'accorder avec la préciosité des danseuses.

Les *Ballets 1933* que leur directeur avait annoncé imprudemment comme étant nés spontanément sous la pression d'une puissante et instinctive nécessité ont apporté des réa-

lisations beaucoup moins au point, bien qu'ayant pris deux artistes qui avaient participé l'an passé aux Ballets de Monte-Carlo : André Derain et Christian Bérard.

Ce qui domine ici, ce n'est plus du tout une forme d'ironie ou la grâce épurée jusqu'à l'abstraction des ballets dont nous venons de parler, mais au contraire un certain sens dramatique, une optique théâtrale qui crée une atmosphère de drame, de mystère, parfois d'angoisse dans l'espace scénique transformé en un monde de désert où l'air semble n'avoir pas la même densité que celui dans lequel nous vivons. Cela laisse parfois une impression un peu pénible, en tout cas étrange et non sans valeur. Dans *Mozartiana* notamment, les personnages se détachent avec un curieux relief dans le décor de Christian Bérard.

On a beaucoup reproché à Tchelitchev d'avoir utilisé les procédés de la Loïe Fuller et même du cinéma pour

Errante, reproche qui nous semble injuste, non que ces influences puissent être niées, mais parce qu'il n'y a pas de raison, nous semble-t-il, de refuser les apports d'autres artistes quand on peut en tirer quelque chose de nouveau. Certes le défaut de ces voiles, de ces ombres est de montrer constamment des formes imprécises, en perpétuelle transformation, sans armature, presque invertébrées, mais

c'est justement de cela que viennent tous les effets dramatiques de cette œuvre et on ne peut nier qu'elle atteigne parfois à une émotion assez puissante.

Dans tout cela est-il possible de discerner l'annonce de changements notables dans l'esthétique des ballets ? Nous ne le pensons pas et les expériences les plus audacieuses, les plus difficiles datent déjà de plusieurs années. Pour le moment il semble bien qu'on se contente de vivre sur ce passé, sans

même se donner toujours la peine d'exploiter ce qui a déjà été fait. Sans doute les conditions dans lesquelles il est permis d'exister sont-elles fort difficiles et il faut se contenter d'être, sans demander l'impossible. Il est déjà bien que la belle tradition de la grande saison de Ballets à Paris ait pu subsister et dans des conditions de perfection qui sont mieux qu'un pis-aller. En outre, en deux ans les Ballets de René Blum sont arrivés à une mise au point si excellente que tous les espoirs sont permis ; cette mise au point est telle que ces ballets pourraient fort bien se passer de l'épithète « Russe ». Ils ont aujourd'hui leur caractère propre, sensiblement différent de celui des spectacles de Diaghilev ; ils sont à nos yeux d'authentiques ballets français. tant, par l'esprit, l'ironie qui s'en dégage que par leur esthétique.

Raymond COGNAT.



Paul Colin : Décors pour *Mouvements* (Phot. Chevojon).

L'INFORMATION RAPIDE DE LA PRESSE

19, Rue Cail. Paris (10^e)

“ LIT TOUT ”

21, Boulevard Montmartre. Paris (2^e)

L'ARGUS SUISSE ET INTERNATIONAL DE LA PRESSE S. A.

23, Rue du Rhône. Genève

ET LE

BUREAU FÜR ZEITUNGSAUSSCHNITTE S. GERSTMANN'S VERLAG

Dornbergstr. 7. Berlin W 10

fournissent les coupures de presse aux *Archives Internationales de la Danse*

LA DANSE AU JAPON

PEU de pays cultivent avec autant d'ardeur parallèle leurs traditions classiques et les plus extrêmes nouveautés. La simultanéité de ces contrastes est d'autant plus savoureuse qu'il ne s'agit pas seulement de différences d'époque mais de civilisations et de races opposées.

Les Japonais d'aujourd'hui financent les sociétés de Nô ou drames lyriques, dont l'origine remonte au XIV^e siècle. Les deux écoles de Nô, Kwanze et Hosho, occupent à Tokyo de véritables clubs. La danse la plus noble et la plus hiératique n'a point périclité et les amateurs de cette chorégraphie ou Shi-mae ont su entretenir des saisons au programme chargé. De nouvelles éditions de Nô avec commentaires furent publiées. Des séries d'estampes représentant les caractères

de ces drames et certaines attitudes de leurs danses au plus haut point d'émotion, sont mises en vente dans le

très moderne Marunouchi building et ailleurs.

Dès 8 h. du matin les fervents du Nô entourent l'estrade où les esprits de personnages légendaires reviennent mimer leur vie. Naturellement, seuls des chanteurs et danseurs masculins prennent part à ces représentations.

Des farces et danses bur-

Il y a crise du théâtre au Japon, bien entendu, et la Shochiku C^o a fait le trust des cinémas et des théâtres, y

compris le Théâtre Impérial, mais le groupe des acteurs classiques, descendants de généalogies fameuses, conserve sa clientèle.

Parmi eux, on cite pour leur talent chorégraphique, Kikugoro et Koshiro

Gras, nonchalant et souple, adulé, Kikugoro danse aussi bien des danses de caractère campa-

lesques ou Kyogen entrecourent la série des Nô.

Avec ces sociétés se perpétuera donc l'esthétique des masques sculptés et des brocards dont la lourde richesse transforme les danseurs en des sortes d'anges cubistes, exorciseurs et possédés.

La technique du Shimae est souvent apprise par les jeunes filles et des jeunes gens même pour ce qu'elle confère de noble au corps et à l'esprit. Les pas glissants plaqués au sol, le jeu tout spiritualisé de l'éventail perfectionnent une maîtrise de soi qui est à la base de tous les arts asiatiques.

L'amateur de rythmes et de syncopes, qu'ils soient dans la couleur, la pose ou le son, peut chaque mois suivre les représentations du Kabuki ou théâtre classique.



« Shiokumi »

Le danseur japonais Kikugoro Onoé.



M^{lle} Motoko Takahashi.



Danse burlesque sur le bateau du passeur.

gnard que des rôles féminins. Ses gestes ont quelque chose de fluide et une perfection qui tient du prestidigitateur et du virtuose.

Koshiro, surtout viril, n'a pas lassé son public dans le rôle de Benkei, samuraï dévoué à son maître, dont Tsutsui donna une idée au Théâtre Pigalle en 1930.

Que ce soit des acteurs que je cite comme chorégraphes ne doit pas étonner. La danse, le chant, l'acrobatie même font partie de l'entraînement de ces artistes depuis l'enfance.

L'école de danse Fujima, celle que pratique Koshiro, règne sur la scène, avec son élégance et son ampleur, son émotivité.

Hors du théâtre elle influence la danse des geishas. M^{me} Shizuye Fujima, qui dansa au théâtre Fémina, appartient à cette école et l'enseigne au Japon.

Ces danses qu'accompagnent le chant et la musique, sont des pantomimes où la synthèse et le symbole se mêlent. Elles ont un répertoire fixe, un costume et des accessoires traditionnels.

Le théâtre des geishas de Tokyo et celui de Kyoto donnent chaque année plusieurs saisons de danse. Les écoles Fujima, Hanayanagi et Wakayagi, l'école Nishikawa au dessin net, se partagent les efforts des maïkos (jeunes danseuses) et des geishas. Les premières dansent en farandoles et en groupes, les autres reproduisent souvent, de façon plus féminine et avec une technique moins large, les répertoires des acteurs.

Les actrices du théâtre moderne ou Shimysa, suivant l'exemple de Sada-yakko, sont toutes des danseuses accomplies. M^{lles} Kitsuiko Mori, Nami-Ko Hatsuse et les trois Kawamura sont d'excellentes danseuses et de bonnes musiciennes qui ne craignent pas les solis sur scène dans l'un ou l'autre de ces arts.

Agrément des banquets et des maisons de thé, les danses des geishas entretiennent dans la société masculine nipponne le sens d'une sentimentalité poétique et rêveuse et le goût d'une sensualité ornée.



Danse du Renard qui prit la forme du guerrier Tadanobu.

Depuis quelques années cependant, les danses des geishas qui ne sont que poèmes mimés, sont à la mode parmi les jeunes filles. Elles deviennent art d'agrément et leçon de maintien.

L'évolution des mœurs familiales et sociales a permis à la petite-fille du ministre des Finances actuel, Takahashi, de suivre son inclination pour la danse de l'école Fujima.

Elle l'enseigne même. Sa personnalité et sa beauté ajoutent à des répertoires connus un charme plus rare. Je l'ai vue danser la Sagimusume, « jeune fille héron », cette longue mort du cygne à la japonaise, avec une grâce hautaine et dramatique qui me font espérer sa venue en Europe comme une révélation. Elle sait créer. Sa danse de Shizukagozen, héroïne de la chevalerie du XII^e siècle, est de grande classe.

J'ai moins à dire sur la danse européenne au Japon, sinon que

Dalcroze envahit les écoles et que certaines danses japonaises modernisées s'en inspirent.

Les geishas fox-trottent. Les dancings à l'américaine ont créé la taxi-girl dont la profession honnête est de vendre un tour de danse au ticket

Les malheureux acteurs du Kabuki se sont essayés dans des ballets symboliques et des tableaux vivants dont la mise

en scène faisait la plus grande valeur. Ils étaient Pan, faunes ou Parsifal.

Mais ce qui emporte toutes les adhésions, ce qui progresse et forme d'exquises troupes, c'est le music-hall hanté par le Casino de Paris. Les Takarazuka girls ont un sex-appeal d'étranges fruits verts. Hybrides elles dansent des programmes qui vont du Japon ancien au tap-dance, sans oublier le tutu et les pointes ni la tunique d'Isa-

dora Duncan, ou les castagnettes d'Argentina et de Térésina.

Dernièrement des tableaux manchous et coréens, des danses chinoises et siamoises ont attesté la fraternité du Japon artistique et dansant avec ses voisins d'Asie.

KIKOU YAMATA.



Revue à Osaka. — Au centre, M^{lle} Yoshiko Sato, vedette soprano.

LA SAISON DES BALLETS RUSSES DE MONTE-CARLO



Léonide Massine dans « Le beau Danube » (Photo Iris).

LES Ballets Russes de Monte-Carlo, fondés l'an dernier par M. René Blum, directeur du Théâtre de Monte-Carlo, et M. W. de Basil, ancien directeur de l'Opéra Russe, ont donné une seconde saison après le succès qui avait accueilli la première. L'an dernier le public avait été conquis d'emblée par les jeunes éléments de la troupe. Cette saison, l'ensemble étant classé, la partie s'annonça plus difficile.

La direction absolue des ballets fut confiée au grand artiste Léonide Massine, qui, bien qu'ayant déjà une carrière lourde de succès, sût se rajeunir heureusement. Je ne parlerai que des créations de cette saison.

Les *Présages*, basés sur la cinquième symphonie de Tchaikowsky, décors et costumes d'André Masson, ont remporté un grand succès. Il semble pourtant qu'il faille faire quelques réserves. Massine a voulu faire de cette symphonie musicale du destin une symphonie de la danse. Il a calqué soigneusement une action de danse sur l'action musicale, et c'est là, je crois, où est l'erreur. Pour la moitié cette symphonie est lugubre, de ce tragique mollement dilué et très conventionnel. D'autre part le ballet est long, trop long. Malgré tout, cette symphonie, comme nous l'avons déjà dit, a remporté un triomphal succès, et il est probable que c'est à l'ampleur et à la continuité du mouvement de danse qu'il le doit. Les costumes et les décors d'André Masson qui s'attaquaient pour la première fois au Théâtre, ont reçu de nombreuses critiques, mais il faut y voir le goût du public qui n'aime plus ce surréalisme. Il semble en effet que certains costumes cachent vraiment trop la grâce et l'élégance de ligne des excellents éléments de la troupe. Toutefois le final fait tout oublier et l'on reste sur une excellente impression.

Scuola di Ballo a permis à Léonide Massine de montrer l'extrême souplesse de son talent. Le sujet tiré d'une comédie de Carlo Gordon est une fine satire de la vie d'un studio et dévoile en quelques sortes les coulisses du ballet ; tour à tour on y voit le professeur subir l'influence d'une maman, rouler un impresario, se débattre au milieu d'ennuis les plus divers, finalement rester seul, vaincu par le mauvais sort et l'amour. Les décors et costumes dessinés par Étienne de Beaumont d'après les tableaux de Tiepolo et Luigi sont d'un goût exquis où se révèle toute la science artistique d'un de nos meilleurs amateurs d'art ; quant à la musique, elle est tirée des plus jolis morceaux de Boccherini. L'orchestration de Jean Françaix est excellente, et certaines de ces pages s'adaptent très bien à ces jeux désinvoltes. Léonide Massine a fait de cette farce un petit chef-d'œuvre de gentillesse, d'allégresse et d'esprit ; les entrées et les sorties sont réglées avec une nouveauté étonnante et tout le ballet lui-même montre à quel point il a évolué et combien ses idées saltatoires de jadis tendent à disparaître.

Beach : ce mot manquait à notre langue il y a quelques années, mais a fait son chemin en peu de saisons. C'est en partant de cette idée de situer une caractéristique de notre époque, que les Ballets de Monte-Carlo ont créé l'œuvre du librettiste René Kerdyk et du jeune compositeur Jean Françaix : la vie d'une plage moderne stylisée. L'œuvre a été goûtée par sa nouveauté, son rythme, sa jeunesse et



Mlle Baronova et Lichine dans « Beach » (Studio Iris)

sa bonne humeur ; tout y est jeune, depuis les décors et costumes de Raoul Dufy jusqu'à la musique de Françaix.

Le Beau Danube Bleu, bien qu'étant une reprise des soirées de Paris d'il y a huit ans, a été considéré comme une création et est certainement le ballet qui a obtenu le plus de succès. Une série de tableaux de genre sert de prétexte à de nombreuses fantaisies dansées ; la musique est un pot-pourri des airs célèbres de Johann Strauss, orchestrés à mer-

veille par R. Desormière. Les décors d'après Constantin Guys sont aimables et dans des teintes qui vont du brun-café à la feuille morte et du gris-fer au gris-vapeur sur les gammes sépia et gris.

La musique est gracieuse et la danse enivrée. Ce ballet a dû une partie de son succès à l'interprétation sur laquelle nous reviendrons.

En dehors de ces quatre créations, la reprise des *Matelots*, qui montre le Massine époque Diaghileff, fut très bien accueillie. Enfin les ballets de Monte-Carlo donnèrent encore les œuvres suivantes : *Cotillon*, *Lac*, *La Concurrence*, *Jeux d'Enfants*, *Les Sylphides*.

Il convient de parler maintenant des artistes. J'ai dit tout ce que je pense du talent de Léonide Massine, maître de Ballet. Il est toujours un excellent danseur et le beau hussard du *Danube Bleu* fut excessivement apprécié. Le corps de ballet féminin est excellent. A côté d'une étoile déjà consacrée, soit comme M^{lle} Alexandra Danilova, dont la longue carrière est glorieuse, soit comme M^{lles} Chamie, Marka, Branitska, Lipkovska, de la même époque, nous avons trouvé deux étoiles, M^{lles} Tatiana Riabouchinska et Irina Ba-



Présages

(Photo Barba)

ronova. Tatiana Riabouchinska est celle qui me semble appelée au plus bel avenir.

Irina Baronova, qui a une ligne d'une pureté absolue, semble destinée à être une des championnes du classicisme intégral. A côté de ces étoiles, deux jeunes filles semblent appelées à une belle carrière lorsqu'on leur en donnera l'occasion ; ce sont M^{lles} Nina Verchinina et Nina Tarakanova. Avec Massine dans le *Beau Danube Bleu*, Nina Tarakanova a fait une remarquable

création dans le rôle de la danseuse des rues dont le demi-caractère convient à merveille à son charme et à sa technique dont certains côtés comme les pointes et le saut sont de tout premier ordre.

M^{lle} Verchinina est une ravissante danseuse aux proportions nobles et parfaites et d'une grâce toute hellénique, dont le style net et précis a fait merveille dans les *Présages*.

Côté masculin, la grande étoile de la troupe est toujours l'admirable danseur de caractère Léon Woizikovsky. Sa personnalité est beaucoup trop forte et trop connue pour que l'on puisse en parler sans danger ; que ce soit dans les *Présages* les *Matelots*, *Petrouchka*, *Scuola di Ballo*, il fut toujours parfait. Après lui et sur un plan légèrement différent, David Lichine, beau comme un Dieu, est certainement une étoile de première grandeur.

Je voudrais évidemment citer tous les artistes de cette excellente troupe dont les derniers éléments seraient les premiers partout ailleurs, mais je ne puis que les remercier tous pour les soirées qu'ils m'ont fait passer.



Scuola di Ballo.

(Photo Barba)

G. R.

Informations Internationales

ALLEMAGNE

— Ilse Mendtner et son nouveau partenaire Wilmo Kamrath ont donné avec succès une représentation à Darmstadt.

— Une soirée de danse à la Künstlerhaus de Munich a révélé deux danseuses de talent, Elisabeth Muller-Brunn et Tilde Gubach.

— L. Egenlauf, de l'Opéra de Berlin, et Almuth Winkelmann, l'ancienne partenaire de Harold Kreutzberg, ont été engagés au Théâtre Municipal de Hambourg.

— L'école André Stolterfeht a donné une représentation applaudie de ballets d'enfants.

— Au cours d'une soirée musicale organisée à Bayreuth par Karl Schleifer, Eleonora Ricktz et ses élèves ont exécuté cinq contredanses de Mozart.

— L'école de Harold Rosemann a récemment donné une soirée à Brême.

— Lucie Galo et ses élèves ont apporté leur concours à une matinée organisée par l'Union des Femmes Allemandes.

— L'école de ballet de Mariska Rudolph a donné avec succès une soirée à Hambourg.

— Au Kurhaus d'Aix-

la-Chapelle, soirée applaudie de danse de Berty Hohlfeld avec sa troupe sur la musique de Weber, Mozart, Tchaikowsky, etc.

— A Cologne, représentation d'Erna Conrad. Technique parfaite.

— A Berlin, l'école de Eva Weigand, et à Coblenz, soirée annuelle de l'école Mahlers. A Hambourg, soirée d'Alice Hammenck et Edouard Böttger.

— Le ballet de l'Opéra de Breslau, dirigé par Valéria Kratina, a donné une soirée fort intéressante. Gros succès.

— Au Trocadéro de Hambourg, soirée des danseuses Ripamonta et Katja. Technique sûre et bon goût.

— Le 31 mai à Dusseldorf, concours de danses nationales.

— Krausz et Stoffel ont présenté à Berlin leurs écoles. Démonstrations très intéressantes.

— Au Deutsche Theater de Hanovre, matinée de l'école Edith Tagener.

— A la salle Schumann de Berlin, soirée de Heide Woog, au talent très personnel.

BELGIQUE

— Akarova a créé le rôle du Trucheman dans les **Tréteaux de Maître Pierre**, et les danses dans **Protée**, organisés au Palais

des Beaux-Arts de Bruxelles, au Théâtre Communal de Courtrai, et au Cercle Artistique d'Anvers, par le Groupe artistique flamand **Van onzen tijd**, sous la direction du metteur en scène hollandais Johan De Meester.

Outre plusieurs récitals, un festival a été organisé en son honneur à Louvain aux « Amitiés Artistiques » dirigées par MM. A. Vander Linden et P. Vandendries.

— Au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Simonne Redant et son Ecole ont organisé un récital de danse très applaudi. Au programme : des exercices de gymnastique rythmique, des danses rythmiques et des danses classiques et de fantaisie.

— Le Corps de Ballet du Théâtre Royal de la Monnaie, sous la direction de Maître Ambrosiny, s'est présenté en soirée à Louvain.

— Un excellent accueil a été fait à Edna Breyman, qui se produit au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles.

A. V. L.

— Les élèves de l'école de M^{me} Karsa-Riwa ont donné un récital à Bruxelles.

— Au Stade du Centenaire (Heysel) les Ballets Fantastiques de Loie Fuller ont présenté avec un grand succès leurs jeux de lumières.



Le groupe communiste allemand Weidt, actuellement en U. R. S. S.

DANEMARK

— **Le Combat des Déesses**, ballet en deux actes de Viggo Cavling. Musique de Emil Reesen. Mise en scène et chorégraphie de Harold Lander. Décors de O. Ch. Petersen.

La première de ce ballet a été un succès incontestable. Le thème, sur lequel Viggo Cavling, le célèbre publiciste, a brodé son ballet, en même temps antique, mythologique et moderne, est le suivant : Pour l'anniversaire d'Apollon les muses, conduites par Terpsichore, viennent présenter leurs compliments et fêter le dieu. Mais Vénus sort de l'onde et Apollon, ensorcelé par sa beauté, veut lui décerner la couronne de l'Olympe qui, de droit, doit revenir au génie de la danse. Au milieu de ce combat entre déesses, arrive un ballon aux couleurs américaines, égaré dans les nuages et portant la réclame : « Visitez le Concours de danse de l'Exposition de Chicago. » Apollon saisit l'idée et ordonne aux dieux de descendre avec lui sur la terre pour laisser les hommes décider du prix à donner. Et c'est l'occasion, pour l'auteur, de présenter les danses les plus variées de tous les styles, avec costumes et décors. Danse hollandaise en sabots, danse anglaise de matelot,

danses russes, indiennes, italiennes, ballet Degas, parodiant l'Ecole de ballet parisien. A la fin de ce concours international, Vénus et Terpsichore, habillées en femmes terrestres viennent exécuter leur numéro. Mais ici non plus le jury n'arrive pas à se mettre d'accord. Et Vénus conclut le débat en couronnant elle-même sa rivale, la Muse de la Danse.



Ballet « Disputé des Dieux » (L'Espagne) Opéra Royal de Copenhague.

— M^{me} Margot Lander est nommée première danseuse en même temps que MM. Borge Ralov et Knud Henriksen deviennent premiers danseurs au Théâtre Royal.

— M^{me} Elna Jorgen-Jensen, la prima ballerina du Théâtre Royal, vient de quitter ce théâtre, où elle a dansé pour la dernière fois le 16 mai dans la pantomime **Le voile de Pierrette**, de Ernst von Dohnanyi ; on a l'intention maintenant de former une troupe et de faire des tournées en Europe et en Amérique.

— M^{lle} Else Hojgaard, première danseuse du Théâtre Royal, a obtenu de la Direction du théâtre la permission de jouer, pendant la saison d'été, le rôle de Mylady dans **les Trois Mousquetaires** au « Ny Theater » à Copenhague.

— Après une tournée à travers le Danemark, la Norvège et la Suède, les « Trois du (théâtre) Royal », M^{lle} Gertrud Jensen, MM. Svenage Larsen, Kaj Smith et le pianiste Ole Willumsen se sont embarqués pour la Finlande où ils sont engagés pour une série de Gala.

— M. Axel Witzansky, maître de ballet au « Théâtre Vasa » de Stockholm, a donné avec son élève et partenaire, M^{lle} Lindgren un récital de danse au théâtre Dagmar le lundi 15 mai.

— Le premier danseur des Ballets Suédois, le jeune maître de ballet Paul Eltorp a présenté 80 de ses élèves à une soirée de Gala au « Théâtre Casino », le mardi 2 mai. La représentation a connu un très grand succès auprès du public et dans toute la presse.

— L'Opéra de Stockholm a donné des représentations, entre autre **Le Prince Igor**, avec ballet.

P. E.

FRANCE

— Au Vieux-Colombier, Marie Talbot a donné avec un succès très vif un récital de danses mimées. **La Pavane pour une Infante Défunte**, de Ravel, et la **Marche Militaire** de Schu-

bert ont été particulièrement applaudies. — Rosalie Chladek et le groupe Hellerau-Laxenburg ont obtenu un très grand succès au cours de leur représentation à la Salle d'Iéna où plusieurs danses durent être répétées.

— Les ballets Jooss ont eu un succès triomphal pendant une semaine à la Salle Pleyel où ils ont représenté **La Grande Ville** sur l'originale musique de A. Tansman, **Pavane pour une Infante Défunte**, **Un Bal dans le vieux Vienne**, musique de Lenner arrangée par F. Cohen, et **La Table Verte**. On a admiré la solide technique de cette troupe. **La Table Verte** fut comparée aux danses de morts du Moyen-Age. La musique de F. A. Cohen, d'une rare intensité, suit rigoureusement et encercle d'une puissante étreinte ce drame du mouvement. M. Kurt Joos et son groupe méritent des louanges sans réserves.

— A l'Opéra, le ballet **Jeunesse** de Serge Lifar, dont l'argument est de André Cœuroy et la musique de P. O. Ferroud, d'une jolie invention moderne et prêtant à des jeux charmants de mise en scène, a été créé avec succès.

— Aux Champs-Élysées, récital de Manuela del Rio avec ses danses paysannes, les **Goyescas**, la **Jota navarraise**, la **Gitana Mora**, la **Sevilla** d'Albeniz. La célèbre danseuse fut plusieurs fois rappelée.

— Trois intéressantes manifestations au Vieux Colombier avec le danseur japonais Yeichi Nimura, d'une si intéressante plastique, et sa partenaire Lysan Kay ; la mime réaliste Bella Reine, avec en particulier **Sa Vie** d'après Toulouse-Lautrec ; et les danses persanes de Hossein, M^{lle} Boulbouli, et Touto Parva. Un peu plus tard Yvone Mongin et son école, et Aimée Bourgeois Félix furent applaudis sur la même scène.

— Au gala Pleyel au profit des artistes chômeurs, la danse était représentée par Argentina, Mona Paiva, et Paul Raymond, de l'Opéra.



M^{lle} Lorcía, Lifar et Peretti dans « Jeunesse ». (Photo Lipnitzki).



Ione et Brioux. (Photo Studio Piax).

— Au Studio des Champs-Elysées, bon récital de danses de Janine Solane et Serge Georgievsky, et à la Comédie des Champs-Elysées, de Harald Kreutzberg, le célèbre danseur, avec **Les Trois Folles Images** d'une étrange inspiration, **La Danse du Roi**, **L'Ange de l'Annonciation**.

— Au théâtre Arlequin, Marie-Louise Van Veen. Déclamation et danse. Très intéressante démonstration.

— Aux Champs-Elysées, Ione et Brioux, dans **Cake-Walk** de Debussy, le **Désir**, sur la musique de Dvorak, divertissent par leur jeunesse et leur souple originalité.

— Le 15 mai, au Musée Galliéra, ouverture d'une importante exposition de l'art du décor moderne.

— Au théâtre de la Porte Saint-Martin, dans la **Mascotte**, un joli ballet à l'italienne réglé par M. Veltchek.

— Baliéff et sa Chauve-Souris au Théâtre de la Madeleine, avec les bons danseurs Fédoroff et Serguéïeff et les gracieuses ballerines Diakonova, Firsovsky, Nikitina, Poliakova. Grand succès.

— Deux récitals de danse de Argentina aux Champs-Elysées, **Cordoba**, **L'Amour Sorcier**, **Charrada**, valent à la grande danseuse et à son art magnifique des ovations sans fin. Le 4 juin, dans l'immense salle du Trocadéro, la grande artiste fut acclamée par un public populaire de 5.000 personnes.

— A l'Opéra-Comique, grand succès de **Jeux de couleurs**, fantaisie chorégraphique de Carina Ari. Dans **Manon**, le **Ballet du Roy** est dansé avec grâce par M^{mes} Solange Schwarz, Greta Smith, M. Kari et le corps de ballet.

— Au Gala des Ailes à la Salle Pleyel, danses de Mona Paiva, et de Vony Pohl, des Folies-Bergères.

— Débuts au music-hall de la Teresina, à l'Alhambra, qui obtient un éclatant succès avec la **Jota Aragonaise**, et une création sur la **Vie Brève**, de Manuel de Falla. Le public de ces salles populaires lui a prouvé qu'elle avait su le conquérir.

— Au grand Gala de Danse des Champs-Elysées, Serge Lifar obtient un très vif succès dans le **Spectre de la Rose**.

— Alanova crée aux Champs Elysées **Daphnis et Chloé**, de Ravel, **La Mort du Tyran**, de Darius Milhaud, émerveillant le public par sa beauté plastique.

— Grande Semaine de la Danse à la Salle Wagram, pour le Championnat du Monde, avec le concours du Dancing Times de Londres, et sous le patronage de l'**Intransigeant**.

— Aux Champs-Elysées, les **Ballets 1933** créent cinq ballets inédits : **Mozartina**, avec décors de Ch. Bérard ; **Les Sept Péchés capitaux**, musique de Kurt Weill, avec Tilly Losch et Lotte Lenja ; **Les Songes** de Darius Milhaud, ballet, livret et décors d'André Derain avec Tamara Toumanova ; **L'Errante**, fantaisie chorégraphique de Pavel Tchelitchew et Georges Balanchine sur la musique de Schubert instrumentée par Koechlin ; **Fastes**, livret et décors d'André Derain, musique d'Henri Sauguet ; **Les Valses**, de Beethoven, ballet d'Emilio Terry et Georges Balanchine, musique de Beethoven instrumentée par N. Nabokoff, décors et costumes d'Emilio Terry.

— Aux Champs-Elysées, Solange Demolière, profonde, et Tony Gregory, danseur remarquable, obtiennent un éclatant succès avec **Personnages avec et sans Masques**, **Matelot**, **Danse Juive**, etc.

— A la même salle, Lisa Duncan et son école de danse se produisent avec grand succès, avec le concours de l'orchestre Jane Evrard.

— Démonstrations. M^{lle} Argentin (tango, rumba), à la Salle Pleyel, « France et Grèce » avec M^{me} Speranza Cale au Théâtre Albert I^{er} ; Championnat international de la Danse au Coliseum ; Zoiga et Rachel à Bobino ; Ludmila Idinova à Bourglala-Reine ; fête annuelle de l'amicale de l'Opéra ; les Karavaïeff au Gaumont-Palace ; Gala de Danse en l'honneur des « Ailes françaises », sous la direction de V. de Suméra à Melun ; Hyett et Ronald au Lido ; soirée de gala aux Escholiers ; Lesprilova et Serguéïeff au Conservatoire Rachmaninoff. Sur la Côte-d'Azur : Ylona White ; Edwa Brogman ; Serge Lifar (Dobrowska, Bonnet, Effimoff, Gerry et Damansky).

— Xenia Grundt et Igor Youchkevitch ont débuté avec succès au Gala du Pré-Catelan.

— La danseuse américaine Rylis Hasoutra a donné un spectacle d'un goût très personnel.

— Serge Peretti, premier dan-



Marie-Louise Van Veen.

seur de l'Opéra, s'est produit avec succès au Gala de la Presse.

— Mariette de Rauwera, danseuse-étoile de l'Opéra-Comique, a révélé tout son talent à une soirée à l'Hôtel de Ville.

— Une démonstration de danse et de rythmique a été faite dans les salons du Colisée par les jeunes élèves de M^{lle} Marguerite Gaspari.

— La troupe mexicaine de Lupe Rivas Cacho a révélé au Théâtre de l'Avenue, en même temps que des artistes de talent, des danses et des chants très intéressants du folklore mexicain si riche.

— M^{me} Jacqueline Chaumont a présenté à la Salle Pleyel une suite de réalisations plastiques.

— A Bobino : André Rolet et Betty Semsey.

— Une nouvelle école de plastique musicale vient d'être fondée par M^{me} Simone Jacques Mortane.

— Les ballerines du corps de ballet de M^{me} Séréda ont obtenu un grand succès à Perpignan.

— La saison des Ballets Russes à Monte-Carlo sous la direction de MM. René Blum et W. de Basil, ouverte le 16 avril s'est clôturée triomphalement le 10 mai. On y a vu **Jeux d'Enfants**, **Beach**, **Le Lac des Cygnes**, **Présages**, **Scuola di Ballo**, comédie adaptée de Goldoni par Léonide Massine, **Les Matelots**, **Le Beau Danube bleu**, etc., qui ont reçu du public un accueil enthousiaste. Les artistes, parmi lesquels Léonide Massine, David Lichine, Léon Woizikowski, Danilova, Eleonora Mavra, Irina Baronova, Tatiana Riabouchinska, Vachinina, Tarckonova, etc., ont été acclamés. Cette troupe si homogène mérite d'être louée.

A Barcelone où elle s'est rendue le 20 mai, la troupe de Massine a reçu des Catalans, au théâtre Lyceu, un accueil chaleureux.



Tony Gregory dans « Maître à Danser ».



Le célèbre danseur Alexandre Volinine.

Enfin, à Paris, au Châtelet, la troupe des Ballets Russes de Monte-Carlo a été ovationnée par le public parisien qui n'a pas oublié les anciens ballets russes de Diaghileff dont Massine suit la tradition, et a admiré les mêmes danseuses et danseurs qui avaient paru auparavant à Nice et à Barcelone.

— Pour la clôture de la saison de Paris, un nouveau ballet, réglé M. David Lichine, fut créé : **Nocturne**, musique de Rameau, adaptée par Roger Desormières ; argument, décors et costumes de M. Étienne de Beaumont.

— Au concours du Conservatoire, les premiers prix pour la danse ont été décernés à M^{lles} Ivanoff et Hurur, promettant beaucoup pour l'avenir.

— Nouveau récital applaudi de Lisa Duncan et de son école, avec plusieurs créations.

— Au cours d'un concert à la salle d'Iéna, la danseuse Svewa Glann fut très bien accueillie. De même au théâtre de la Madeleine où se présentait pour la première fois à Paris la danseuse américaine Edna Breyman.

— A la salle Gaveau, récital de Xenia Groundt et de Igor Yuskévitch accueilli avec succès.

— A la salle d'Iéna, septième présentation annuelle des élèves d'Alexandre Volinine, le célèbre danseur, partenaire d'Anna Pavlova, dans un programme varié et charmant qui révéla de jeunes danseuses et danseurs qui seront peut-être un jour célèbres.

— Au cours d'une matinée organisée par le comité Pierre Loti, danses tahitiennes fort intéressantes exécutées par M^{lles} Teuira et Tauhere.

GRANDE-BRETAGNE

— Le maître de ballet Serguéieff a réglé au Théâtre Saddlers Wells (Vic-Wells Ballet) le ballet **Coppelia** qui a obtenu un grand succès. Le rôle de Swanilda était tenu avec beaucoup de charme par M^{me} Lydia Lopokova, et l'on a particulièrement remarqué la vivacité de M^{lle} Ninette de Valois, de Stanley Jodson dans le rôle de Franz, et du corps de ballet.

— La coupe en argent du Dancing Times au grand concours annuel « The Sunshine Competition » a été décernée à l'école de M^{me} Olive Ripman.

— Deux danseuses célèbres en leur temps sont mortes récemment : Antonia Genée, tante de M^{me} Adeline Genée, dans sa quatre-vingt-neuvième année, et M^{me} Espinosa, femme du maître de ballet Espinosa, à quatre-vingt-quatre ans.

— Le danseur Hindou Uday Shan Kar et sa troupe ont débuté brillamment à Londres, d'abord au Art's Theatre où ils furent applaudis pendant une semaine, et pendant deux semaines à l'Ambassador's Theatre.

— Au Leicester Square Theatre, nous avons vu Dolin et Markova. Dans un autre programme dansèrent Harold Turner et sa nouvelle partenaire Mary Horner. Kreutzberg a fait son début au Art's Theatre où il a enchanté le public qui a goûté particulièrement sa sensibilité musicale, son interprétation merveilleuse, et sa surprenante agilité qui lui ont gagné une place éminente dans le monde de la danse.

— La dernière première de la saison au Saddler's Wells a été l'opéra **Snegourotchka** de Rimsky-Korsakov, où le ballet était réglé avec distinction par M^{lle} Ninette de Valois.

— La photographe allemande bien connue Charlotte Rudolph a fait une exposition de ses travaux au Camera Club où ils furent très remarqués.

— On a présenté le 7 mai au Ballet Club la belle danseuse Diana Gould et son partenaire William Chappell, dans un pas de deux, **Pavane pour une Infante Défunte** (musique de Ravel) réglé par Frederick Ashton. La chorégraphie du ballet **Atalante** a été faite par le jeune et talentueux chorégraphe Antony Tudor. La danseuse américaine Agnès de Mille a dansé également trois soirées au Ballet Club.

— L'« Association of Teachers of the revived Greek dance » a monté un spectacle de danses grecques auquel participèrent plus de 400 danseuses.

— M. Charles B. Cochran a présenté une Saison de la Danse au Savoy Theatre. Argentina y a dansé deux fois, avec un véritable triomphe. Le début le plus intéressant a été celui des Ballets Jooss qui restèrent deux semaines au Savoy Theatre. Jooss a présenté **La Grande Ville**, **Pavane pour une Infante Défunte**, **Un bal dans le vieux Vienne** et **La Table Verte**, ballets déjà connus à Paris. Le public et la presse ont été unanimes dans leurs louanges. Sans aucun doute **La Table Verte** marque une date dans l'histoire du ballet.

— M. Cyril W. Beaumont a publié trois intéressants livres : **Anna Pavlova**, **Vaslav Nijinsky** et **Serge Diaghileff**.

— Un comité s'est formé pour fêter M^{me} Adeline Genée, la grande danseuse qui fit tellement pour l'art de la danse en Angleterre. Le 25 juin, une présentation lui a été faite au cours d'un dîner.

— Les Ballets Russes de Monte-Carlo commencent une série de représentations le 4 juillet à l'Alhambra.

— Le Congrès et l'école de l'« Imperial Society of Teachers of Dancing » aura lieu à Londres du 21 au 31 juillet.

D. M.

— La chorégraphe connue Derra de Moroda part à la fin du mois de juillet pendant dix semaines en Afrique du Sud où elle doit présider aux examens de l'Imperial Society of Teachers of Dancing (Cecchetti). Elle donnera également des représentations à Cape Town, Johannesburg et Durban.

— La jeune danseuse Nini Theilade, étoile des Reinhardt Bühnen à Berlin, engagée à Florence par la direction des « Festivals Musicaux » pour une importante suite de danses au « Boboli garden » a quitté l'Italie pour Oxford, où elle va tenir un rôle de premier plan dans le ballet du **Midsummer Night's Dream** sous la direction de Max Reinhardt.

— On a bien accueilli le récital de M^{lle} Anny Fligg, au Rudolph Steiner Hall, qui a montré des impressions agréables de mouvement et de couleur.

— L'activité de l'English Folk Dance Society, dont le but est d'encourager les danses populaires, se continue toujours avec ardeur. Récemment, une présentation d'enfants fut faite à Hyde Park, inaugurant les manifestations organisées chaque samedi en été par la League of Arts.

ITALIE.

— A la fin de la saison, la Scala de Milan a offert à ses abonnés un spectacle de gala avec *les Danses Villageoises* de Grétry, qui ont surtout valu par la mise en scène et les costumes, réglés et créés par



Attilia Radice,
Etoile de la Scala de Milan

un artiste de race, le prince Mario Cito di Filomarino. Par contre Pratesi, qui modifie difficilement son genre « Manzottiste », n'a pas su exprimer ce que la musique évoquait et nous pouvons être heureux qu'il n'ait pas dansé la « Gavotte » avec une file de « girls » !... Les solistes ont essayé de remédier aux grossières erreurs de chronologie et d'esthétique du chorégraphe ; ainsi, les savants « ports de bras » et la grâce souriante de M^{lle} Attilia,

Radice ont un peu rattrapé les inutiles et involontaires acrobaties de ses pointes. D'autre part, l'heureux début des deux « prime-ballerine », à peine sorties de l'Académie, M^{lle}s Nives Poli et Maria Galleani, a relevé la soirée.

— On a pu applaudir au Casino de San-Remo la compagnie d'artistes intelligents, dirigée avec tant de goût par Cia Fornaroli.

— La saison de danses vient de finir à Milan avec le traditionnel « Passo d'Addio », exécuté par les élèves sortant de l'Académie de Danse de la Scala.

Une fois encore, après un siècle, Milan est le siège de vives polémiques chorégraphiques. Après les divisions célèbres entre les partisans d'Ellsler et ceux de la Cerrito, nous assistons aujourd'hui aux divisions entre ceux qui soutiennent la tradition et ceux qui n'admettent que le « moderne » ; les premiers sont surtout composés des vieux abonnés du Théâtre, beaucoup d'artistes de tous les arts ; les seconds se recrutent surtout parmi les hommes de lettres et quelques sympathisants. Pour comprendre l'importance de ces polémiques, il faut connaître la grande influence de la Scala sur la vie et l'esprit de la ville.

Cia Fornaroli, passée à d'autres activités, la direction de la Scala a appelé, pour lui succéder, Ja Ruskaja et Ettoreina Mazzucchelli.

Ja Ruskaja, en tant que danseuse, ne jouit pas, en Italie, d'une grande popularité. Toutefois, elle a fondé, il y a dix ans, une petite école d'enfants où elle enseignait la gymnastique rythmique de Dalcroze.

Quant à Ettoreina Mazzucchelli, elle était assez célèbre il y a quelques années — virtuose de l'acrobatie plus qu'artiste d'expression.

Cette étrange alliance de ces deux maîtres de ballets a mis en lumière, dans le « Passo d'Addio », le mélange hybride de styles si opposés et l'illogisme de la superposition de la gymnastique dalcrozienne (laquelle, avec Ja Ruskaja, veut exprimer des ambitions expressionnistes et intellectuelles) et de la virtuosité acrobatique d'Ettoreina Mazzucchelli qui tend à faire de chaque élève une toupie vivante.

Le « Passo d'Addio » était divisé en trois parties : un petit divertissement chorégraphique, composé par Ettoreina Mazzucchelli et le « Slancio » et le « Bassorilievo » composés par Ja Ruskaja — très beaux costumes et mise en scène d'une grande magnificence.

Une partie de la critique milanaise — et non la mieux informée en matière de danse — a loué et blâmé à la fois Ja Ruskaja de son

« audacieux modernisme », ce qui m'a fait penser, non sans une certaine nostalgie, au style d'un Laban, d'un Kreutzberg, d'un Kurt Jooss, lesquels n'ont rien à voir avec ces manifestations de dilettantisme qui échappent au contrôle de toutes les règles artistiques et sont également étrangères à toutes les tendances de l'art.

Le genre classique de M^{lle} Mazzucchelli s'est maintenu bien loin du style fondamental italien d'Enrico Cecchetti et des apports indispensables des maîtres français et russes qui ont enrichi la technique du ballet.

— Le Luna-Park de Milan a organisé pendant la saison d'été une série de « revues chorégraphiques ». Ces spectacles, de caractère populaire, seront donnés de juin à septembre. La chorégraphe

et première ballerine sera Rosa Piovella, sous la direction artistique de l'auteur Giuseppe Adami et, parmi les autres danseurs, on verra Giannina Censi et Gennaro Corbo.

— Au cours d'un gala au Théâtre Manzoni à Milan, on a donné une très bonne édition du magnifique « Combat de Tancrede et Clorinde » de Monteverde. A l'action émouvante que ce grand musicien a tiré d'un épisode suggestif du Tasse « La Jérusalem délivrée » ont participé

à l'orchestre, des chanteurs de valeur et sur la scène, avec une mimique profondément sensible, Attilia Radice et Ermanno Savare. Ce dernier fut, pour le public, une véritable révélation car on a découvert en lui la même faculté de transfiguration et d'expression que, déjà l'an dernier, à l'occasion de Belkis de Respighi, on avait reconnue chez Massine.

Paolo FABBRI.

POLOGNE.

M^{lle} Szmolcowna, première danseuse étoile de l'Opéra de Varsovie, et M^{me} Hulanicka, danseuse expressive, ont donné ensemble une matinée au théâtre de l'Alhambra. Les deux artistes ont été chaleureusement accueillies par le public de Varsovie, qui sait témoigner de sa sympathie aux artistes qu'il préfère.

M^{lle} Paula Nirenska, après son retour de l'Amérique où elle faisait partie du groupe Wigman, a donné une soirée de danses. Elle possède un talent vigoureux, un corps bien travaillé et une mimique expressive.

Yeichi Nimura, danseur japonais, a présenté ses danses pour la seconde fois dans la grande salle de la Philharmonie de Varsovie.

S. G.



Ballet « Pas d'Adieu ». La Ruskaja et ses élèves, Scala de Milan. (Photo Lamuzzi).

Les Archives Internationales de la Danse, après le succès qui a accueilli leur première exposition consacrée à la peinture et à la sculpture de la Danse, ont préparé toute une série de manifestations pour l'année prochaine dans leurs salles. En novembre s'ouvrira un Salon International de la Photographie de Danse et du Mouvement ; en janvier, une exposition sera consacrée à la grande Anna Pavlova et organisée par son mari M. V. Dandré ; ensuite viendra en mars une Exposition Ethnographique ; en mai suivra une exposition de Céramiques sur la Danse (Saxe, Sèvres, Copenhague, etc.) ; et enfin, en juin, le Salon des Peintres et Sculpteurs contemporains ayant traité de la Danse dans leurs œuvres.



Les Archives Internationales de la Danse feront paraître fin novembre un numéro spécial sur « La Peinture et la Sculpture dans la Danse » qui réunira, avec de nombreuses illustrations de choix, des textes dûs à des auteurs spécialisés. Ce numéro sera envoyé gratuitement aux abonnés de la revue. Le tirage en sera limité.



La suite de la Bibliographie paraîtra dans le Numéro 4 (15 Octobre 1933).



Le Dialogue avec Massine, paru dans notre dernier numéro, de même que les dialogues ultérieurs appelés à paraître dans nos colonnes) sont approuvés par les chorégraphes qui en font l'objet.



Le supplément joint au numéro 2 des A. I. D. était la reproduction d'un programme rarissime qui se trouve dans les collections des Archives.



STUDIO CORPOSANO

Formation rationnelle et artistique du corps par la *Gymnastique* et la *Danse* d'après la méthode **HELLERAU-LAXENBURG**
2^e prix au Concours International 1932

DORIS HALPHEN
Professeur diplômé
de Hellerau-Laxenburg

MAIAN PONTAN
Membre de la "Tanzgruppe"
Ancienne directrice des classes professionnelles de Gymnastique à Hellerau-Laxenburg

COURS POUR AMATEURS ET PROFESSIONNELS
16, RUE SAINT-SIMON. PARIS-7^e. Métro : Rue du Bac. Téléph. : Littré 34-06

ACADÉMIE
D'ART CHORÉGRAPHIQUE
ENSEIGNEMENT DE LA DANSE
A TOUS SES DEGRÉS

ALEXANDRE VOLININE

9, avenue Montespan (103, rue de la Pompe — PARIS-XVI^e)
Les inscriptions sont reçues de 11 h. à 1 h. et de 15 h. à 18 h. Téléph. : Passy 30-31

Cours de Danse
classique, de Caractère et plastique.
— Culture physique. —
Mimique.
Cours d'Enfants.

Arnold MECKEL

11, Rue Godot-de-Mauroy, PARIS (IX^e)

Téléph. : Opéra 0960

Adresse télégr. : Meckelar 96 Paris

ROBERTSON Le Photographe de la Danse
Kurfürstendamm 200. Berlin W 15

ART DU MOUVEMENT

NATALIE BOUTKOVSKY

DANSE 6, Rue Huyghens, PARIS (14^e) **PANTOMIME**

Lois du souffle. Equilibre concentré. Rythme corporel.

Pour artistes, professeurs et débutants.

PREMIÈRE ACADÉMIE SCANDINAVE D'ART CHORÉGRAPHIQUE

POUL ELTORP

(Premier danseur des Ballets suédois et du Théâtre royal de Copenhague)

TEKNOLOGISK INSTITUT
COPENHAGUE

Téléph. : Amager 5974 X.

ECOLE DE DANSE M^{lle} Geneviève IONE - M. Yves BRIEUX DE L'OPÉRA

Rythmique - Classique - Caractère -
Acrobatique-Interprétation musicale -
Plastique-Culture Physique

Renseignements au Studio particulier 5, Passage Doisy. — (Entrée : 55, Av. des Ternes et 18, Rue d'Armaillé).
Cours d'Enfants et d'Adultes. - Amateurs - Professionnels. - Leçons particulières. - Numéros pour Théâtres et
Concerts. Téléph. : Etoile 29-21

MILA CIRUL première danseuse de l'Opéra de Berlin, ouvre son studio de danses et d'art chorégraphique.
NOUVEAU SYSTÈME d'éducation du corps. — **DANSES** de caractère, expressives, rythmiques
CRÉATIONS individuelles de scènes de danse pour film et théâtre. — **CULTURE PHYSIQUE.** — Cours spéciaux pour enfants et adultes. —
Paris, 16, rue Saint-Simon (VII^e). — Téléphone : Littré 34-06. — Métro : Rue du Bac.

DANSE ESPAGNOLE -:- -:-
CLASSIQUE, DE CARACTÈRE, NATIONALE
FLAMENCO, CASTAGNETTES

DOLORES MORENO

STUDIO WACKER, 69, rue de Douai (9^e).
Téléphone : Trinité 47-98.

Carlotta Brianza

du Théâtre Impérial de Pétersbourg, de la
Scala de Milan et de l'Opéra-Comique.

COURS DE DANSES CLASSIQUES ET NUMÉROS
STUDIO WACKER, 67-69, rue de Douai, PARIS (place Clichy)

O. T. E.

(Office Théâtral Européen)

16, rue de Grammont, PARIS (2^e)

Central 01-74 Adresse télégraphique : BALMONTE-Paris

Organisation de Concerts, Spectacles, Tournées

Directeur : **W. DE BASIL**

Correspondants : Amsterdam, Berlin, Bruxelles,
Genève, Londres, Madrid, New-York

Doussia Bereska

Méthode Rudolf von Laban
Maître de Ballet de l'Opéra de Berlin
(Professeur de Kurt Joos)

Cours de danse nouvelle (allemande)
pour professionnels et amateurs

Écriture de la danse (cinégraphie Laban)
Culture physique rythmée. Cours et leçons particulières
Harmonie de gestes. pour enfants, dames et
Gymnastique faciale. messieurs de tous âges.
DOUCHES

40, boul. Gouvion-Saint-Cyr, Paris (XVII^e)
Téléph. : Étoile 46-82. — Métro : P^{te} Maillot, Champerret.

Un document de première main
concernant un des chapitres
les plus intéressants de l'histoire
de l'art scénique moderne.

LES BALLETS SUÉDOIS
dans l'ART CONTEMPORAIN

AUTEURS : CLAUDEL, CASSELLA, CENDRARS, COCTEAU, FOKINE HONEGGER, INGHELBRECHT,
DE MARÉ, MILHAUD, PIRANDELLO, PICABIA, RÉMON, TANSMAN, TUGAL.

ARTISTES : BONNARD, CHIRICO, COLIN, DARDEL, FOUJITA, GLADKY, HELLÉ, HUGO, LAGUT,
LAPRADE, LÉGER, MURPHY, NERMAN, PARR, PERDRIAT, STEINLEN.

200 pages de texte, 64 hors-texte, 14 hors-texte au pochoir.
Tirage limité à 1.000 exemplaires, tous numérotés.

*Ouvrage indispensable à tous ceux
qui s'intéressent à la Danse.*

Prix du volume pour les Abonnés et les Membres
de la Société des Amis des A. I. D.

150 francs