



**ARCHIVES
INTERNATIONALES
DE LA**

**DANS
L'AIID**

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
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 plas-
tique. — Culture physique. —
Mimique.
Cours d'Enfants.

GYMNASTIQUE DU DOCTEUR MENSENDIECK

ÉTUDE DE LA TECHNIQUE DU MOUVEMENT

BAO LUND-BERGMANN

COURS POUR ENFANTS 18, Rue Jean Goujon
ET ADULTES PARIS-VIII^e

LEÇONS PARTICULIÈRES TÉL. BALZAC 05-54 (DE 2 H. A 3 H.)

PREMIÈRE ACADÉMIE SCANDINAVE D'ART CHORÉGRAPHIQUE
POUL ELTORP
(Premier danseur des Ballets suédois et du Théâtre royal de Copenhague)
TEKNOLOGISK INSTITUT
COPENHAGUE (2. ROSENORNS ALLE. — TEL. NORA 7501.)

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.

Arnold MECKEL

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

Téléph. : Opéra 09.60

Adresse télégr. : Meckelar 96 Paris

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

DANSE - RYTHME - PLASTIQUE - CULTURE PHYSIQUE

MARIE KUMMER

9, Rue Guyot de 3 à 5 h., Mardi et Vendredi, et sur rendez-vous, chez Marie KUMMER,
9, Boul. Richard-Wallace, Neuilly-sur-Seine, en téléphonant le matin de 8 h. à 9 h. 1/2, Maillot 58-01.

ACADÉMIE DE DANSE CLASSIQUE

GRANT MOURADOFF

Tél. Wagram 75-42

DE L'OPÉRA

1, SQUARE EMMANUEL CHABRIER

(MÉTRO : MALESHERBES)

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. : Archyvdanse — Paris.

N° 4.

15 Octobre 1934

2^e Année.

SOMMAIRE

Les Ballets de Philippe Taglioni	D ^r ARTUR MICHEL.....	122-125
Les Étoiles étrangères en Russie	VALÉRIEN SVETLOFF.....	126-128
La Danse à Java	CLAIRE HOLT.....	129-132
L'Extraordinaire aventure de Lola Montez	LUDWIK SIMON.....	133-135
Le « Théâtre romantique russe » en 1922.....	A. SCHAIKEVITCH	136-138
Les Danseuses des Théâtres de Provinces au XVIII ^e siècle	M. FUCHS	139-140
Les Danses de l'Arménie	SERGE KARA-MOURZA	141-142
Informations Internationales.....		143-150
Notes Critiques.....		150-151
Bibliographie générale de la Danse.....		152

Abonnement : FRANCE, COLONIES et ÉTRANGER (les numéros spéciaux y compris) : 30 francs. — Le numéro 10 francs.

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



LES BALLETS DE PHILIPPE TAGLIONI

I. — *Quelques réflexions méthodologiques.*

Le rôle de Philippe Taglioni comme maître de ballet est important pour l'histoire de la danse, parce que c'est à Taglioni qu'on doit les ballets les plus célèbres, où sa fille et élève, Marie Taglioni, s'est couverte de gloire.

Il n'est pas sans intérêt de connaître les influences qui s'exercèrent sur le jeune Taglioni, et qui l'aiderent dans son développement comme danseur et maître de ballet. Philippe Taglioni était très prompt à saisir les nouvelles manifestations dans l'art de la danse et à en tirer profit ; aussi est-il certain qu'il ne s'était pas contenté d'apprendre l'art chorégraphique chez son maître Coulon, de Paris, ainsi que chez les maîtres de ballet de l'Opéra de Paris, Gardel et Milon, mais que bien des maîtres remarquables, sous la direction desquels Taglioni eut à danser en Italie, lui servirent de professeurs,



Marie Taglioni.

tels Domenico Ricciardi, Carlo Augusto Favier, Filippo Beretti, plus tard Gaetano Gioja, Landini, et enfin le plus grand de tous, Salvatore Vigano.

L'histoire de la danse scénique n'est encore de nos jours qu'une science embryonnaire. Elle ne s'occupait, jusqu'ici, que de tels danseurs ou danseuses célèbres, sans envisager les connexions et les filiations qui marquent le développement de la danse d'une génération à l'autre. Quoi d'étonnant, dans ces conditions, qu'elle n'ait pas réussi à éclairer la personnalité et le style des créateurs de ballets ainsi que des danseurs les plus connus et les plus représentatifs de leur époque ?

Déjà le choix du sujet est caractéristique pour un créateur de ballet. Ainsi, il est essentiel de noter que Philippe Taglioni ne puisait pas ses thèmes dans les vieux récits mythologiques, comme on le faisait avant lui, mais qu'il cherchait des sujets bien différents. Son œuvre la plus célèbre, « La Sylphide », ne contribua pas peu à l'expulsion des dieux et des héros de l'antiquité du domaine du ballet. Dans quelle mesure Taglioni fut-il ici un novateur ? On ne pourrait élucider ce point qu'en étudiant les ballets de ses contemporains ; ainsi, en Italie, Salvatore Vigano préférait, pour ses ballets, des sujets romantiques et historiques.

La manière de traiter le sujet n'est pas moins caractéristique que le choix du sujet même, car le contenu spirituel d'un ballet et la forme de mouvement peuvent, dans leurs rapports mutuels, varier à l'infini. Du temps de Taglioni, on voyait, d'un côté, des ballets où l'indication mimique du sujet était nettement séparée de la danse, à tel point que la marche de l'action n'était qu'un prétexte extérieur, indiqué par la mimique, pour donner à une série de danses un certain caractère et un certain costume. Dans une direction opposée, on constatait les efforts du grand maître de ballet italien Vigano, qui cherchait à unir organiquement le sujet et la forme du mouvement, c'est-à-dire à tirer du mouvement même sa mimique, en ne tolérant des danses détachées qu'autant que le sujet les imposait.

Les efforts de Vigano étaient, certes, éloignés des conceptions de Taglioni. Bien des critiques contemporains de Taglioni ne manquèrent pas de remarquer que dans ses ballets, l'action ne constituait guère plus que le cadre des danses mêmes. Néanmoins, Taglioni tenta, dans ses meilleurs ballets, et surtout dans « La Sylphide », de créer ce qu'on pourrait appeler en quelque

sorte « l'unité d'ambiance » entre l'action et les danses. Certes, la vie romantique et surnaturelle du monde des sylphides n'avait pas trouvé son expression complète dans les thèmes dansés, mais on en voyait le reflet dans une technique nouvelle, dématérialisée, éloignée de la vie, et qui fascinait toujours par ses victoires, remportées comme en se jouant, sur des difficultés innombrables. Ce fut ainsi que Taglioni surmonta le caractère sensuel du style précédent ; cependant le style qu'il créa ne se prêtait pas à de nouveaux développements, ne pouvant être que recréé ou imité (et il fut, en effet, imité pendant tout un siècle).

Une étude systématique du choix des sujets et de la manière de les traiter devrait être grandement facilitée par une comparaison de ballets où de différents auteurs s'attaquèrent au même sujet. Cela arrivait à l'époque de Taglioni tout aussi souvent qu'au temps de Noverre. On ne songeait même pas, en ce siècle, qu'il pourrait être interdit de refaire un ballet d'un ballet déjà créé, et il était peu habituel de tirer des ballets d'un opéra ou d'une pièce à succès.

Il était alors d'usage que les jeunes danseurs, qui mettaient pour la première fois en scène un ballet, répé-
tassent les œuvres de leurs maîtres, aussi bien pour le sujet que pour la forme ; dans ce cas, ils ne manquaient pas de mentionner le nom de l'auteur du ballet. Philippe Taglioni n'agit pas autrement, au début de son activité comme maître de ballet. Il utilisa, en outre, comme c'était la coutume à cette époque, maints sujets déjà traités par d'autres maîtres de ballet. Nous en indiquons ci-dessous quelques exemples. Une étude scientifique approfondie devra rechercher et examiner les arguments, les partitions, ainsi que les comptes rendus des critiques et d'autres contemporains de Taglioni, afin d'élucider ce qui est, dans chaque ballet, l'invention de l'auteur ou, éventuellement, du metteur en scène et de celui qui réglait les danses. On ne devrait jamais étudier le sujet, « l'argument », pour sa valeur intrinsèque. Il convient de se poser immédiatement cette question primordiale : quels sont les rapports du texte avec les formes du mouvement ? Sinon, on risquerait, ou bien de surestimer l'importance qu'a le sujet pour la composition, notamment si l'auteur ne l'a utilisé que comme cadre pour ses danses, ou de la sous-estimer, au cas où l'auteur aurait cherché, comme Vigano, à fondre le sujet et les danses en une œuvre unie. Il se peut donc que deux ballets ayant un sujet absolument identique aient des danses complètement différentes, surtout si le maître de ballet a utilisé un argument existant, qu'il a doté de danses nouvelles. D'un autre côté, on peut imaginer un ballet où la danse exprimerait si parfaitement les développements du sujet qu'il suffirait qu'un pas soit changé pour que tout le sujet en soit modifié.



Ballet « der Abend eines Rajah ».
M^{lle} Pierson und Hr. Taglioni Vater in der Mazourka.

II. — Les ballets de Philippe Taglioni de 1809 à 1836.

1778. Naissance, à Milan, de Philippe Taglioni, fils du danseur Carlo Taglioni.
1794. Débuts de Philippe Taglioni comme danseur.
1794-1799. *Italie*.
1794 printemps : Pise, « Teatro dei Nobili » (maître de ballet : Carlo Taglioni) premiers danseurs : Philippe Taglioni et sa sœur Giuseppa.
1794, automne : Livourne (maître de ballet : C. A. Favier) premier danseur grotesque : Carlo Taglioni. Danseurs de demi-caractère : Philippe et Giuseppa T.
1795, carnaval : Florence, « Teatro La Pergola » (maîtres de ballet : D. Ricciardi et C. A. Favier). Premier danseur grotesque : Carlo T. Danseurs de demi-caractère : Philippe et Giuseppa T.
1795 — ?
1796, automne : Venise, « Teatro San Moise » (maître de ballet Carlo T.). Premiers danseurs : Philippe et Giuseppa T. Troisième danseuse : Luigia Taglioni (la plus jeune sœur).
1797, Ascension : Venise, « Teatro La Fenice » (maître de ballet : P. Brunetti). Premiers danseurs : Philippe et Giuseppa T.
1797, été : Venise, « Teatro La Fenice » (maître de ballet : F. Beretti). Premiers danseurs : Philippe et Giuseppa T. Premier danseur grotesque : Carlo T.
1797, automne et 1798, carnaval : Venise, « Teatro San Samuela » (maître de ballet : Ant. Berti). Premier danseur : Philippe Taglioni.
1798, carnaval : Carlo et Luigia T. au « Teatro La Fenice ».
1799. *Paris* : Philippe et Luigia T. : leçons chez Coulon.
1799, le 17 Septembre. Début dans « La Caravane », Académie Royale de Musique. Ensuite, rôles dans les ballets suivants :
Héro et Léandre, de Milon, le 27 novembre 1799.
La Dansomanie, de Gardel, le 14 juin 1800.
Les Noces de Gamache, de Milon, le 18 janvier 1801.
Le retour de Zéphyre, de Gardel, le 3 mars 1802.
1803. *Stockholm*.
De 1803 au 1^{er} octobre 1804 : premier danseur et maître de ballet.
1803, le 9 juillet : mariage avec Anna Karsten, fille de chanteur d'opéra suédois Chr. Chr. Karsten (1756-1827). 1804, le 23 avril : naissance de Marie Taglioni.

1804-1805. Paris ?
 1805-1809. Vienne, « Hoftheater ».
 1805, le 4 octobre : La Dansomanie, d'après Gardel.
 1805, le 30 novembre : Atalante et Hippomène.
 1805, le 20 avril : Zerline et Gorano.
 1806, le 11 juin : Le Jeux de Paris, d'après Gardel.
 1807, le 7 mars : Les Noces de Gamache, d'après Milon, musique d'Umlauf.
 1807, le 18 décembre : Divertissement oriental.
 1809, le 23 mars : Le tableau animé.
 1809-1812. Cassel : premier danseur : 1810, régisseur de ballet : 1811, maître de ballet.
 (1810-1812, M^{me} Taglioni — harpiste de l'orchestre Royal).
 La Dansomanie.
 Paul et Rosette, musique d'Umlauf (1811).
 La Fête indienne.
 Une soirée à Delhi.
 Les Masques.
 La naissance d'Arlequin.
 Le Jeux de Paris.
 1813-1817. Italie.
 1813, automne : Milan, « Teatro Scala » (Maître de ballet : Salvatore Vigano). Premier danseur : Philippe T.
 1815, carnaval : Turin (maître de ballet : Lor. Panzieri).
 1815, printemps : Turin (maître de ballet : Fr. Clerico). Premier danseur : Philippe T.
 1815, automne : Florence, « Teatro La Pergola » (maître de ballet : Gaetano Gioja). Premier danseur : Philippe T.
 1816. Naples.
 1817, printemps : Florence, « Teatro La Pergola » (maître de ballet : Landini). Premier danseur : Philippe T.
 1817, automne : Munich, Hoftheater. Premier danseur et maître de ballet.
 1818, du 1^{er} février au 1^{er} juillet.
 Stockholm : Maître de ballet et premier danseur.
 le 25 avril : Le nouveau Narcisse.
 le 19 mai : La Fête Indienne.
 le 12 juin : Les mines de Valachie.
 Décembre 1818-janvier 1819. Berlin (en représentations).
 Le 18 janvier 19 : Le nouveau Narcisse.
 Juillet 1819-1824. Vienne, « Hoftheater » : premier danseur.
 1821, maître de ballet.
 Juillet 1821 : Lodoïska, musique d'Umlauf.
 Décembre 1821 : Joconde.
 Mars 1822 : Marguerite, reine de Catanéa, musique de Gallenberg.
 Le 10 juin 1822 : Réception d'une jeune nymphe à la cour de Terpsichore (début de Marie Taglioni).
 Juillet 1823 : Rinaldo d'Asti, musique de Gyrowetz.
 Le 17 décembre 1823 : Le nouveau Narcisse.
 (Été 1824). : Paris.
 1824, du 30 novembre à fin décembre : Stuttgart.
 Représentations de Philippe T., avec Marie T.
 Le réveil de Vénus et autres ballets.
 1825, Juillet, Stuttgart.
 Représentations de Philippe et Marie T. « de passage pour Paris ».
 Quelques ballets.
 1825, Août. Paris ?
 Octobre 1825-mars 1826. Stuttgart.
 Représentations de Philippe T. avec sa troupe (Marie et Paul T., A. Stullmüller, Stiasny, Louise Pierson, etc.).
 Zemire et Azor.
 La soirée d'un Radjah.
 Le glaive et la lance.
 Les vendanges.
 Les meuniers.
 Danina ou Joko le singe brésilien, musique de Lindpaintner.
 1826, Vienne, « Hoftheater ».
 Le 8 juin : Zemire et Azor, grand ballet féerique, musique de Gyrowetz.
 Le 11 août : Danina ou Joko le singe brésilien.

Le 13 septembre : La somnambule, divertissement agreste, musique de Gyrowetz.
 Le 6 novembre : Les Sortilèges de l'amour, musique de Mercadante.
 Novembre 1826-avril 1827, Stuttgart.
 Représentations de Philippe T. et de sa troupe de danseurs.
 La Foire.
 Aglaé.
 La fille mal gardée.
 Une fête à la campagne, divertissement.
 1827, du 21 avril au 9 juin, Munich.
 (12 représentations. — Ballets et divertissements : Danina, Aglaé, etc.).
 1827, Juillet-août. Paris.
 Représentations de Marie Taglioni à l'Académie Royale de Musique (du 23 juillet au 10 août).
 Novembre 1827-mars 1828, Stuttgart.
 Représentations de Philippe T. et de sa troupe de danseurs.
 Zeïla, ou le petit tambour polonais, et autres ballets et divertissements.
 Avril 1828-1830. Paris.
 Mai 1830. Berlin.
 Le 4 mai : La nouvelle Amazone, ballet féerique en 3 parties.
 1831. Vienne.
 Le 4 février : La laitière suisse (Fanny Elssler).
 Berlin.
 Le 4 mars : Les jeunes pensionnaires, ballet comique en 1 acte.
 1832. Paris.
 Le 12 mars : « La Sylphide », livret de Nourrit, musique de Schneitzhoeffler.
 1832. Berlin.
 Le 30 mars : Le nouveau Narcisse puni par Vénus, ballet anacréontique en 1 acte (nouvelle version).
 Le 13 avril : Le tableau animé, divertissement en 1 acte.
 Le 5 mai : La foire au village, divertissement comique en 1 acte.
 Le 18 mai : le dieu et la bayadère, opéra d'Aubert, avec ballet et pantomime.
 Le 25 mai : La nouvelle Amazone.
 Le 29 ? mai : La Sylphide.
 Le 13 juin : Divertissement suisse.
 Le 20 juin : Robert le Diable, de Meyerbeer (avec ballet).
 1832. Londres.
 1832. Paris.
 Le 7 novembre : Nathalie ou La Laitière Suisse, musique de Gyrowetz et Carafa.
 1833. Paris.
 Le 4 décembre : La Révolte au Sérail, musique de Th. La-barre.
 1834. Berlin.
 Le 7 novembre : La Révolte au Sérail.
 1835. Paris.
 Le 8 août : Brézilia ou la tribu des femmes. Ballet-pantomime en 1 acte, musique de Gallenberg.
 1836. Paris.
 Le 21 décembre : La fille du Danube, musique d'Adam

III. — Parallèles.

Le sujet du premier ballet créé par Philippe Taglioni lors de son second séjour à Vienne (1819-1824), « Lodoïska », avait un long passé. En tant que livret d'opéra, il avait permis au jeune compositeur Cherubini de remporter son premier triomphe scénique (Paris, Théâtre Feydeau, le 18 juillet 1791). Le sujet avait été tiré du célèbre roman « Faublas » de Louvet de Couvray (paru de 1787 à 1790). Cet opéra fut représenté à Vienne, en présence de Cherubini, en août 1805 et en février 1806, c'est-à-dire à une époque où Taglioni se trouvait égale-

ment à Vienne. Deux autres opéras furent écrits sur le même sujet favori : « La Lodoïsea » de Kreutzer (Paris, Comédie Italienne, le 1^{er} août 1791) et l'opéra du même nom de I. S. Mayr (Venise, Teatro La Fenice, le 26 janv. 1796). Il y eut en outre deux ballets portant le même titre : au début de 1795, on créa, à la Scala de Milan, un ballet héroïco-tragique « Lodoïsea », dû à un élève de Noverre, Paolino Franchi, et au printemps 1796, Lorenzo Panzieri monta à Florence (La Pergola) un ballet héroïque « La Lodoïsea » qui fut ensuite — le 16 janv. 1797 — repris à Venise (La Fenice).

Le ballet suivant de Philippe Taglioni, « Joconde », avait lui aussi un prédécesseur : un ballet d'Armand Vestris, représenté en février 1817 à Naples, donc à un moment où Taglioni y était probablement de passage ; il eut un successeur : « Astolphe et Joconde » d'I. Aumer (Paris, le 29 janv. 1827).

Mentionnons également une autre « Joconde », l'opéra de Nicolo, qui fut représenté pour la première fois à Paris, à l'Opéra-Comique, le 28 février 1814. Le ballet « Zemire et Azor », créé par Taglioni à Stuttgart, en 1825, avait un sujet particulièrement aimé des auteurs. L'original était « Zemire et Azor », comédie-ballet de Marmontel, musique de Grétry (1771). En Italie, il fut transformé en ballet par Francesco Clerico (1783), par Lorenzo Panzieri (1806), enfin par Gaetano Gioja (1810). En 1824, Taglioni se trouvant à Paris, le Grand Opéra de Paris monta un ballet « Zemire et Azor ».

Le ballet, « Paul et Rosette », créé par Taglioni à Cassel, en 1811, sur la musique d'Umlauf, fut d'abord représenté par Corally à Vienne, le 5 mars 1806, avec la même musique.

Marie Taglioni dansa, en 1825, à Munich, dans un ballet de son père, « Arsène ». Un autre ballet « Arsène »

avait déjà été créé à Vienne, en décembre 1822, par le maître de ballet Louis Henry.

L'un des ballets les plus connus de Taglioni, « Nathalie ou la Laitière Suisse » qu'il mit en scène à Vienne, le 4 février 1831, pour Fanny Elssler, et à Paris, le 7 novembre 1832, pour sa fille, avait déjà été donné à Berlin et à Paris (Théâtre de la Porte Saint-Martin), par le maître de ballet berlinois Titus (1823).

Le ballet « Brézilia ou la tribu des femmes » (Paris, le 8 août 1835) ne fut qu'un arrangement d'un autre ballet « Les Amazones », « Joko ou le Singe Brésilien » fut emprunté par Taglioni à un mélodrame français, qui tint l'affiche, en 1825, à Paris et à Londres, durant de nombreux mois, et dont un singe était le héros. D'ailleurs, Taglioni n'eut pas seul l'idée d'en tirer un ballet. Le régisseur de pantomimes anglais I. L. Lewin en fit également un ballet, qu'il présenta, avec le plus grand succès, le 15 juillet 1826, au « Königstädtisches Theater » de Berlin, où il vint en tournée.

Ainsi que Taglioni avait puisé dans le trésor constitué par d'autres maîtres de ballet, il eut lui-même des successeurs. Ainsi, il donna en Décembre 1833, à Paris, un nouveau ballet « La Révolte au Sérail ». Au printemps 1839, Vestris monta, à la Scala de Milan, un ballet qu'il intitula : « La Révolte des Femmes au Sérail ».

Il n'est pas sans intérêt non plus de comparer l'un des plus célèbres ballets de Taglioni, « La Sylphide », à deux ballets de ses contemporains qui avaient le même titre : « La Sylphide » de Louis Henry, sur la musique de Luigi Carlini, donné le 28 mai 1828 (soit quatre ans avant le ballet de Taglioni) à la Scala de Milan, ainsi, que le ballet d'Antonio Cortesi, représenté, en automne 1837, au « Teatro della Pergola » à Florence, et le 27 janvier 1841, à la Scala de Milan.

D^r ARTUR MICHEL.



BALLET JOKKO.

Hr. Fenzel (Jocko). — M^{lle} Taglioni (Danina). — Marie Mercy (Zabi). — Hr. Stulmüller (Don Alvaro).

LES ÉTOILES ÉTRANGÈRES EN RUSSIE

La marche triomphale des vedettes internationales fut ouverte par Virginia Zucchi, venue d'Italie pour tracer un sillon lumineux et durable dans les annales chorégraphiques de Russie. D'emblée, elle eut raison du public sévère et de la critique fort exigeante du théâtre Marinsky de Saint-Petersbourg. Nulle autre étoile n'avait produit une impression aussi profonde que Zucchi : elle liait, avec un talent incomparable, l'action dramatique à l'action chorégraphique du ballet. Ce fut un événement extraordinaire, une innovation inattendue, car le ballet, à cette époque, se morfondait dans une technique formaliste, indépendante du sujet de l'œuvre interprétée, suffisante à elle-même. Cette fusion de deux éléments, soudés en un seul par le talent de la fougueuse Italienne, élargissait les possibilités de l'art chorégraphique et lui indiquait une belle et nouvelle voie à suivre.

Zucchi naquit à Parme ; enfant précoce, ses parents la firent entrer dans une compagnie ambulante qui faisait des tournées dans les petites villes de province d'Italie. C'est dans cette entreprise foraine et vagabonde que la petite Virginia gagnait bien péniblement son pain quotidien. C'est dans ce milieu qu'elle étudia la danse. Et voilà qu'en 1873, par un de ces purs hasards qui se rencontrent assez souvent dans la vie des êtres prédestinés, elle eut enfin la chance de débiter à Padoue, dans le ballet *Brahma*. Un succès imprévu, inespéré, vint couronner cet attentat à la gloire, premières lueurs de l'aube naissante de la future gloire mondiale. Elle n'avait pas encore seize ans ! Le ballet *Brahma* resta dès lors l'œuvre préférée de son répertoire.

Le public italien de ce temps, surtout le public provincial, fut toujours d'une sévérité absolue pour les exécutions vocales, et plus encore pour les exécutions chorégraphiques. Or, l'interprétation de cette enfant frappa les amateurs de ballet par sa nouveauté. Les éléments de sa mimique expressive étaient complètement étrangers, inconnus même, à cette époque où l'élément technique de la danse était roi. Et le début de la petite adolescente fut un éblouissement ! Il lui ouvrit graduellement les portes des plus grands théâtres de Rome, de Milan, puis de Madrid et de Paris, et enfin de Berlin et de Londres. Pour sa consécration définitive, il lui

fallait encore conquérir le public de Saint-Petersbourg, qui, en ce temps-là, couronnait la renommée artistique des étoiles européennes. C'est ainsi que Taglioni, Elsler, et tant d'autres célébrités, non seulement du ballet, mais aussi de l'opéra et du drame, sont venus en Russie.

Zucchi apparut à Saint-Petersbourg en été 1879, dans l'éblouissement de sa jeunesse et de son talent, sur la petite scène d'une « boîte » du faubourg « Kine-Groust »¹. C'est encore dans le ballet *Brahma* qu'elle y débuta.

Saint-Petersbourg était, en plein été, une ville à demi-déserte ; car le public « fashionable », le public des premières et des galas qui l'abandonne aux premiers rayons du soleil printanier pour les villes d'eau étrangères ou russes, ne rentre pas avant fin août ou septembre, quand la vie mondaine et théâtrale se ranime. C'est donc devant une salle à moitié vide que Zucchi dut faire son apparition ; succès immense, extraordinaire ! Presse éclatante, exubérante, la portant aux nues ! Son nom est sur toutes les lèvres. Et finalement — chose inouïe — comme couronnement de ce succès incroyable, elle obtint un engagement sur la scène impériale du théâtre Marinsky. Cet engagement produisit presque un scandale parmi l'élite « balletomane » des habitués de ce théâtre.

Une vague de protestations monta de tous côtés : Comment, une danseuse de « cabaret » invitée sur la scène du premier théâtre de Russie ! Un saut extravagant et périlleux ! Une guerre sans merci entre zucchistes et antizucchistes est déclenchée dans la presse. Pourtant, un critique de valeur, en même temps que grand fonctionnaire de l'État, M. Skalkovsky, la prend sous sa protection et devient son ardent défenseur. En vérité, c'est précisément à son influence dans les sphères gouvernementales que Zucchi dut son engagement. Des flots d'encre coulèrent dans les journaux, les plumes se croisèrent et le pauvre critique dut consommer une quantité estimable de railleries, de persifflages et de moqueries. On ne lui pardonna jamais, même longtemps après le départ définitif de Zucchi, sa fameuse



Virginia Zucchi.

boutade : « Dans le dos seul de Zucchi, il y a plus de poésie que dans toute la littérature italienne. » C'est dans le feu de la bataille que lui échappa cette phrase à laquelle les

1. « Foin des souris ».

antizucchistes s'accrochèrent avec une joie méchante.

Mais il ne fallut pas beaucoup de temps à Zucchi pour conjurer l'animosité déchaînée de ses ennemis. Bientôt, son talent apaisa l'ouragan. Victorieuse et triomphante, enfin reconnue des deux partis de cette salle élégante, elle domina la scène impériale jusqu'en 1888. Elle aima les grands ballets, bâtis sur des données dramatiques, dans lesquels elle avait la possibilité de déployer son exceptionnel talent mimique. Elle interpréta successivement *La Fille du Pharaon*, *La Fille mal gardée*, *L'Ordre du Roi*, *Paquita*, *Coppelia*, *La Vestale* et *L'Esméralda*. Dans toutes ces œuvres elle fut incomparable, mais la perle la plus précieuse de sa création dramatique fut incontestablement le rôle écrasant d'Esméralda, dont le dernier acte devint son inoubliable triomphe. Une grande émotion s'emparait de la salle qui suivait la scène de la torture de la malheureuse bohémienne dans un silence religieux.

Ayant quitté la scène impériale, Zucchi organisa sa propre troupe pour faire une longue tournée à travers la Russie, en commençant par Moscou.

Il serait vain de nier la grande influence qu'a eue Zucchi sur le ballet et sur les danseuses russes. C'est elle, la première de toutes les étoiles en représentation en Russie, qui démontra d'une façon convaincante que le ballet est non seulement la danse, mais aussi le drame ; un drame muet et d'autant plus expressif. Il est évidemment bien plus difficile de traduire une situation dramatique, une émotion psychologique, un mouvement de l'âme par l'expression de son corps et par le seul jeu du visage, que de toucher le spectateur au moyen d'une tirade éclatante en vers ou en prose. Ceux qui ont vu danser Zucchi n'oublieront ni sa tragique Esméralda, ni sa joyeuse et malicieuse Svanilde (*Coppelia*). Dès lors, l'élément dramatique intervint dans la danse classique et commença à jouer un très grand rôle dans le ballet russe.

Zucchi était une femme de taille moyenne, bien faite, avec des jambes fortes, mais bien formées, aux « pointes d'acier ». Au point de vue technique, elle était plutôt une danseuse terre-à-terre, sans grande envolée, d'une virtuosité moyenne, mais son exécution dramatique et son tempérament ardent lui permirent d'écrire une belle page dans l'histoire de la chorégraphie, en renouvelant la liaison de la danse et du drame plastique, retrouvant ainsi la source primitive de la danse antique.

J'ai eu la chance de revoir Zucchi encore une fois — la dernière — il y a quelques années, — deux ans avant sa mort, — à Paris, dans l'atelier de Léon Bakst, alors qu'il faisait, aux crayons de couleur, ce portrait sur lequel elle apposa son autographe. Elle était de passage à Paris et partait le soir même chez sa fille mariée, avec qui elle habitait à Nice. C'était une vieille femme de 75 ans, avec la même coiffure ébouriffée, avec des cheveux plus qu'à moitié gris ; mais son œil était vif, et quand elle évoquait ses triomphes de Saint-Petersbourg, son regard s'allumait d'une lueur jeune et joyeuse. Elle versa quelques larmes quand Bakst lui parla des atrocités bolcheviques dont la Russie fut la malheureuse victime.

CARLOTTA BRIANZA fut une autre danseuse italienne engagée sur la scène impériale pour créer le rôle d'« Au-

rore », dans un nouveau et somptueux ballet de P. Tchaïkovsky et de M. Petitpa, *La Belle au Bois dormant*. C'était une danseuse de pur style italien, d'une très belle école technique et qui eut un très beau succès. Le rôle d'Aurore, fatigant par le nombre des entrées, des solis, des variations, des adages, des pas de deux, etc., ne demandait pour ainsi dire aucun effort mimique. Aussi exigeait-il une artiste d'une virtuosité particulière, technicienne de premier ordre ; Brianza fut précisément l'étoile rêvée pour ce genre classique. Une danseuse allemande, quoique d'origine italienne, Del-Era, la remplaça dans ce ballet, après son départ du théâtre Marinsky. Le passage de Del-Era sur la scène impériale ne fut pas de longue durée, et son succès auprès du public exigeant de ce théâtre fut moyen et ne laissa que le souvenir d'un succès dit d'estime.

Ce fut la fameuse danseuse italienne Pierrina Legnani qui remporta le plus gros succès, après Virginia Zucchi. Son séjour à Saint-Petersbourg fut très long, et, durant plusieurs saisons théâtrales, elle ne cessa de charmer les « balletomanes » russes par ses danses d'une grande valeur



Carlotta Brianza.

technique, d'une qualité incontestablement classique, fidèles à une tradition très pure de la plus belle école italienne. Elle ne brillait point par son tempérament dramatique, ni par ses qualités mimiques ; néanmoins, le public averti, qui avait admiré les plus célèbres étoiles du monde entier, fut frappé par sa virtuosité dans la technique classique de la danse, par la précision impeccable de ses pas, et surtout par ces tours de force les plus difficiles de tous, — les « fouettés » — inconnus jusqu'alors dans la chorégraphie russe. De même que Camargo passait pour l'inventrice de l'entrechat, transporté par elle des anciennes gavottes de société sur la scène théâtrale, et dûment perfectionné, de même que la danseuse du ballet

de Stuttgart, Heinel, introduisit la « pirouette » dans la danse classique, les « fouettés » resteront indissolublement liés au nom de Pierrina Légnani, qui les légua aux danseuses russes, et dont Véra Tréfilova fut, après elle, la meilleure protagoniste sur la scène du théâtre Marinsky. Ce pas brillant demande une exécution « sans peur et sans reproche », et exige de l'exécutante, non seulement la possession entière de soi-même, l'endurance physique et une précision minutieuse, mais encore une tenue élégante et adroite. La moindre imperfection détruit irrémédiablement tout l'effet de cette parure rare et compliquée de la danse classique. Mais Légnani ne rata jamais « un fouetté ». On était sûr de sa maîtrise, de sa précision quasi-mécanique. On l'appréciait beaucoup comme étoile de tout premier ordre, on applaudissait frénétiquement ses « fouettés », mais elle ne fut pas si populaire que Zucchi, qui, hors du théâtre, ne dédaignait pas les relations directes avec le public ; au contraire. Légnani vivait modestement, en compagnie de sa tante, et paraissait rarement aux festins et dîners des « balleteuses ». Après chaque saison, elle quittait Saint-Petersbourg pour Milan.

Saint-Petersbourg a connu beaucoup d'étoiles étrangères de la danse : Cornalba, Limido, Algisi, Djouri, et bien d'autres encore, qui n'ont laissé que des impressions plus ou moins durables, et qui ont traversé les deux scènes impériales de Saint-Petersbourg et de Moscou en étoiles filantes.

Avec Carlotta Zambelli, étoile française (mais d'origine italienne comme toutes ses devancières) le long défilé des artistes étrangères prend fin et cède le pas aux étoiles du ballet russe. C'est la célèbre Anna Pavlova qui, un peu avant l'initiative de grande envergure de Diaghilev, inaugura l'exode des danseuses russes à l'étranger.

L'apparition de CARLOTTA ZAMBELLI sur la scène impériale de Saint-Petersbourg fut accueillie chaleureusement. C'était la première fois qu'une étoile de l'Opéra de Paris venait en Russie.

Carlotta Zambelli naquit à Milan, et c'est dans la fameuse école de danse de la Scala qu'elle reçut son éducation chorégraphique. Le directeur de l'Opéra de Paris, de passage à Milan, l'ayant admirée dans un ballet, l'engagea pour Paris. Restée assez longtemps dans l'ombre, car les meilleurs ballets du répertoire étaient tous dansés par Rosita Mauri, elle eut enfin la chance de la remplacer dans le rôle de la « Fée de la neige » du ballet *Maladetta*, et ce fut le départ de sa brillante et longue carrière. Pendant le séjour de l'empereur Nicolas II en France, elle dansa à Compiègne dans une représentation de gala,



Carlotta Zambelli.

organisée par le gouvernement français pour fêter l'alliance franco-russe et la visite du souverain. Elle débuta au théâtre Marinsky dans le rôle de Svanilde (*Coppélia*). Le choix de ce ballet ne fut pas très heureux : le public, qui avait vu dans ce rôle des étoiles de grande valeur, subit ce ballet tellement connu avec quelque fatigue. Néanmoins, Zambelli sortit victorieuse de cette épreuve. Son exécution de la *Ballade d'Épi* fut applaudie avec enthousiasme. Elle dansa encore *Giselle* et termina ses représentations par *Paquita*, donné au bénéfice du danseur Bexefi. Son séjour à Saint-Petersbourg ne dura que deux mois environ. Elle s'intéressa beaucoup au ballet russe, qui conservait en ces temps-là, dans toute son inviolabilité,

les meilleures traditions de l'école classique ; elle fut enchantée du *Lac des Cygnes* et regretta beaucoup de manquer du temps nécessaire pour étudier à fond cette œuvre de Tchaïkowsky. Elle est maintenant maîtresse de la classe de perfectionnement de l'Opéra, c'est-à-dire de la plus haute école de danse classique à Paris.

Ce long défilé des étoiles étrangères sur la scène impériale de Russie n'a pas été sans profit pour les étoiles russes ni, j'ose le dire, pour les étoiles étrangères.

Valérien SVETLOFF.

LA DANSE A JAVA



Bidong Sampour Mandrarini.
Mangkounagarani.

— *Puis-je vous demander, Maître, quels sont les sentiments d'un très bon danseur javanais, lorsqu'il danse, et paraît si totalement détaché du monde extérieur ?*

— *Il n'y a pas de sentiments... On ne peut pas appeler cela des sentiments ; ce ne sont pas non plus des pensées.*

— *Oui... mais, par exemple, lorsqu'un danseur occidental ondule au rythme de la musique, tourbillonne avec art, ou fend l'espace d'un bond, il éprouve souvent un sentiment de joie, ou de puissance. De temps à autre, on peut dire que c'est, en lui-même, comme l'éclatante lumière du soleil... »*

— *Oh ! il n'y a rien de l'éclat du soleil dans la danse javanaise. Au contraire, ... c'est la nuit, une nuit de pleine lune, et peut-être, la lune est-elle à demi-cachée par les nuages.*

— *Et il n'y a pas de sentiments ? Toute la vie intérieure est au repos ?*

— *Non, pas au repos. Dans le repos, l'âme est vide. Il y a une plénitude intérieure, il y a un précieux noyau enveloppé de paix — on est calme. Le cœur est tranquille. Et les yeux, ils ne voient rien, ni près, ni loin — ils regardent « en profondeur ». Oui, c'est ainsi, la danse javanaise est tranquille et profonde..*

(Extrait d'une conversation avec PANGERAN TRIO TEDJAKOUSUMA, maître de Danse à Djocja).



Ngadek. Mangkounagarani.

COMME UNE légende des temps anciens, que les réalités du vingtième siècle n'atteignent pas, la danse javanaise, dans sa forme traditionnelle la plus pure, poursuit son existence secrète à la cour des princes de Java Central.

Plus on l'étudie, plus il devient difficile d'en parler. Et comment les mots pourraient-ils transmettre les visions de figures mouvantes, délicatement ornées, les accorder aux sonorités carillonnantes de la musique du gamelan, et leur donner la vie, dans le temps et dans l'espace ?

En langage écrit, on peut seulement formuler des faits isolés, établir des comparaisons, nommer les choses exactement, décrire des règles générales ou des détails techniques. Ainsi, sans prétendre donner ici une idée complète de ce qu'est, en réalité, la danse javanaise, nous examinerons seulement quelques-uns de ses aspects qui se prêtent aux mots, dans l'espoir de contribuer en quelque façon à la compréhension d'un art si étranger à l'esprit et au cœur des Occidentaux.

Lorsqu'on assiste à une représentation, un jour de fête, à l'une des cours de Java, on peut fréquemment observer un invité, artiste occidental de passage, faisant des esquisses des danseurs. Si ces peintres ou sculpteurs avaient le moindre soupçon de la grande importance de

tous les détails, s'ils avaient la connaissance essentielle de ce qui exigerait quelque étude préliminaire, — qu'il s'agisse de la position d'un doigt ou de la direction du regard, de l'angle que fait un bras avec le corps, ou de l'inclinaison de la tête — ils hésiteraient peut-être avant d'ouvrir leur carnet de croquis, en vue de fixer, par le crayon, les figures exquises et mouvantes de la danse. L'importance de ces détails ne saurait être soulignée avec assez de force, et bien que cela puisse paraître un fait un peu dur à accepter, il demeure vrai, qu'un dessin ou une peinture d'un danseur javanais en action, montrant une position inexacte des doigts ou une inclinaison exagérée de la tête, ne peut être regardée comme un bon document, ni dans la forme, ni dans l'esprit.

Une stricte fidélité aux règles établies, pour chaque attitude et chaque mouvement, est la base sur laquelle repose toute la structure de la danse javanaise. C'est le premier principe à retenir, lorsqu'on s'en approche avec le désir de la comprendre dans son essence.

La danse occupe sur la Scène javanaise (le mot scène ne doit pas être entendu trop littéralement, car les spectacles ne sont pas représentés sur une plate-forme spéciale, et il n'y a pas non plus de décors) une place infiniment plus importante qu'en Occident, de nos jours. Elle est un élément indispensable du drame, — en fait, son trait principal — si toutefois l'on peut considérer sépa-

rément les trois éléments, musique, danse, et déclama-
tion, qui, dans le théâtre javanais se fondent en un tout
d'une prodigieuse harmonie. C'est pourquoi, dans la
terminologie occidentale, on rapporte toujours les spec-
tacles javanais à des drames-dansés, la danse étant cette
pantomime noblement stylisée qui, à côté des paroles
récitées ou chantées, exprime les actions et les émotions
des personnages du drame.

Ici, il est important de savoir que chaque danseur-
acteur du spectacle est tenu d'obéir aux règles d'un certain
type de danse. Ce genre ou mode particulier est déterminé
par le caractère du personnage que le danseur repré-
sente. Car la danse javanaise s'est développée parallèle-
ment en deux divisions principales appelées manière
« fine » (alou) et manière « vulgaire » ou « puissante »
(gagah), selon le contraste éternellement fécond du bien
et du mal, qui est le motif fondamental de tout drame.

Les nobles héros combattant les incarnations du mal,
les dieux, les saints, les princes braves aux desseins
élevés, en fait tous ceux qui symbolisent l'aristocratie
de l'esprit, sont représentés dans le type « raffiné », dont
les mouvements toujours lents coulent doucement, pleins
de réserve et extrêmement gracieux. Cependant, les
personnages dénués de toute distinction d'esprit, tels
que les rois méchants, les démons brutaux, les guerriers,
et... les étrangers, dont les gestes stylisés, larges, plus
rapides, quelquefois saccadés, s'affirment davantage,
sont représentés par les danseurs du type « fort », dont
l'aspect est en général bien plus dynamique, et par là
même, théâtral.

A part de rares exceptions, les danseurs formés pour
la danse « raffinée » sont également capables d'exécuter
des danses du type « puissant », et *vice-versa*. Il faut
ajouter que chacun de ces genres exige un type physique
déterminé — pour la danse « fine », on choisit ordinai-
rement des hommes de structure délicate, élancés, quel-
quefois efféminés. Une taille haute, une allure vigou-
reuse, conviennent mieux à la danse « puissante ». Même
la variété des traits de la face, comme la forme du nez
ou des yeux, entre en considération pour le choix des
danseurs : c'est un exemple de plus de l'importance
attribuée à ce qui pourrait nous sembler de simples détails,
mais qui, cependant, sont l'objet d'une attention très
sérieuse, parce qu'ils survivent des traditions ance-
trales. C'est ainsi, par exemple, que, depuis au moins
un millénaire, les yeux allongés ou taillés en amande
sont regardés comme le signe d'un caractère aristocra-
tique et distingué, tandis que les yeux ronds et proé-
minents paraissent un trait vulgaire ou démoniaque.

Et si l'on pense qu'un certain geste de la main, avec
les doigts placés d'une certaine façon, est le même,
aujourd'hui, qui était exécuté, il y a plus de mille ans,
dans les cérémonies sacrées, aux fêtes religieuses, — au
temps où le peuple javanais avait adopté les dieux hin-
dous, — on comprendra facilement pourquoi l'atmos-
phère étrange qui enveloppe ces danses — plus proches,
en vérité, de solennités rituelles — est si différente des
divertissements dont l'ambiance légère caractérise nos
propres spectacles chorégraphiques. C'est le poids de
la tradition, et le halo de sainteté qui s'y attarde encore.

Cette atmosphère de sainteté s'observe particulière-
ment dans les danses des célèbres danseuses javanaises
de la Cour, les « Badayas » et les « Sarimpis ». Quelque-
unes de ces danses sont même effectivement considérées
comme sacrées, aujourd'hui. Leur art est le plus fin,
parmi toutes les danses féminines de Java ; mais il est
inaccessible au public ordinaire, car les plus grands
princes peuvent, seuls, entretenir un tel corps de dan-
seuses, et leurs représentations n'ont lieu qu'aux grandes
fêtes, devant un cercle très fermé d'invités.

Cet état de choses aurait entraîné, inévitablement,
la disparition totale de la danse traditionnelle chez les
femmes javanaises, sans la création du « Krida Beksa
Wirama », une école de danse fondée à Djocja, subven-
tionnée par le Sultan, où chacun peut étudier. Le premier
maître est le prince TEDJAKOUSUMA, frère cadet du
Sultan, dont l'amour et la compréhension de cet art,
alliés à d'extraordinaires qualités de cœur, ne sauraient
être assez hautement loués.

A Solo, l'autre capitale des « Vorstenlanden »,
provinces gouvernées par les princes, le grand protec-
teur et amateur de danse est Son Altesse MANGKOU-
NAGARA VII. J'espère être capable d'examiner, une autre
fois, ses danseurs et les spectacles particulièrement inté-
ressants qui sont représentés à sa Cour.

Les danses des femmes diffèrent naturellement beau-
coup de celles des hommes, et appartiennent toutes au
type « raffiné ». Les représentations des « Sarimpis »
et des « Badayas » sont également de purs spectacles
chorégraphiques, sans dialogues parlés ou chantés, bien
que les danses des « Sarimpis » conservent encore quel-
ques faibles vestiges de l'action dramatique. Leur danse,
dont les gestes coulent lentement, aboutit toujours à
un gracieux combat stylisé de flèches ou de poignards,
simulant une lutte, par jalousie, de deux princesses
légendaires.

Et maintenant, quelques mots sur la technique de la
danse. Un point caractéristique important est la flexi-
bilité naturelle de l'articulation de la cheville chez les
Javanais. Ils peuvent tous et toujours s'accroupir, le
dos droit, la plante des pieds à plat sur le sol, suppor-
tant aisément tout le poids du corps, tandis que l'extré-
mité du tronc, qui n'atteint pas le sol, s'appuie sur le
revers de la jambe fermée sur les talons. Aucun Occi-
dental ne peut imiter cette manière orientale de « s'as-
seoir sur rien », et j'ose dire qu'un très petit nombre de
nos danseurs entraînés le pourraient — car nos membres
sont habituellement beaucoup plus lourds, et la cheville
ne permet pas l'angle aigu en avant. On imagine faci-
lement le beau dessin de losange formé par les cuisses
et les jambes tournées en dehors, les pieds reposant à
plat sur le sol, lorsque les genoux peuvent plier facile-
ment, sans qu'aucune gêne ne semble provenir de la
position des chevilles. C'est l'attitude fondamentale des
jambes du danseur javanais, et qui se présente aussi
fréquemment que nos danseurs de ballet se dressent
sur les « pointes », les jambes parfaitement tendues.

Un autre trait caractéristique de cette danse c'est que
le torse, presque toujours, reste absolument droit, et
que la taille — partie du corps la plus flexible dans nos

spectacles d'Occident — se courbe rarement. Un danseur javanais ne montre jamais un dos courbé, ne se courbe jamais en avant, et la ligne de son corps n'est pas brisée à la taille lorsqu'il s'incline de côté. De très fines étoffes moulent les hanches et la poitrine, et c'est cette intégrité particulière du torse qui prête aux danseurs javanais leur beauté sévère de statues.

Le rôle du cou et de la tête est d'une grande importance. Le cou, restant presque immobile, doit supporter, avec une majesté exempte de raideur, les belles rotations de la tête et ces mouvements uniques par lesquelles elle se déplace brusquement d'un côté à l'autre. Ce mouvement, appelé en Javanais « Patjak Goulou », est une des pierres d'achoppement pour tout étranger qui entreprend l'étude des danses javanaises.

Et finalement, comme une couronne médiane — les bras, et spécialement les mains. Les mains des danseurs javanais, presque comme celles des Siamois, sont célèbres. Ce sont des choses vivantes par elles-mêmes, et il

ment et le bond sont inconnus dans la danse des femmes (ainsi que dans la danse « raffinée » des hommes), que le mouvement le plus rapide est une course légère qui ressemble davantage à un glissement ; si l'on pense qu'à côté des courbures de la taille, il n'existe, dans la série des mouvements de la danse javanaise aucune sorte d'ondulations, de tourbillons, ou de jeu de hanches, et qu'enfin l'expression de la face reste immobile comme un masque, — on obtiendra une idée approximative des différences qui séparent cet art de nos danses d'Occident. Inutile de répéter que la danse javanaise comprend une grande richesse d'autres gestes, absolument en opposition avec le dynamisme de nos mouvements, méritant d'être contemplés, et non seulement regardés, et qui, si l'on voulait les étudier de près et les pratiquer, demanderaient une période de plusieurs années.

Quant à la musique, actuellement le « gamelan », qui est l'orchestre javanais, elle commence à être connue en Occident, grâce au phonographe. Malheureusement,



Groupe de danseurs représentant un épisode du « Ramayana ».

suffit de contempler leurs seuls mouvements pour éprouver un grand plaisir esthétique.

On pense avec regret que les poignets et les mains de nos danseurs ont été bien tristement négligés ; et combien peu d'entre eux, même maintenant, savent réellement danser jusqu'au bout des doigts ! Tandis que, ou même parce qu'elles obéissent aussi aux règles sévères de la vieille tradition, les mains, jouant sur le poignet extrêmement flexible, et les expressions exquises des doigts, sont parmi les plus belles démonstrations de la danse javanaise.

L'écharpe, accessoire indispensable du danseur, est presque aussi importante que ses membres. Le maniement des longs bouts de l'écharpe, négligemment retenue dans la ceinture, offre d'innombrables possibilités de mouvements de bras et de mains ; l'écharpe constitue, en même temps, un bel élément décoratif du costume, et accentue par les battements ou le vol de ses plis drapés, les mouvements du danseur.

Et maintenant, si l'on pense que le saut, le sautille-

une grande part de sa beauté se perd, à cause des enregistrements imparfaits ; souvent, les tons graves du grand gong sont à peine perceptibles.

Par rapport à la danse, il est intéressant de savoir que le jeu de certains instruments règle en partie les mouvements du danseur. Quatre instruments environ, tels que le « gong », le « kenong » et le « ketouk » (gong plus petit reposant horizontalement sur un support), doivent être suivis, ainsi que le rythme général de la musique. En même temps, le danseur est conduit tout spécialement par le « keprak ». Le « keprak » est une boîte de bois frappée par un maillet, sur laquelle le musicien qui dirige la danse marque le rythme, et chaque fois qu'un changement de mouvement doit se produire, il en donne le signal en battant une courte série de coups rapides. Chose étrange, les coups du « keprak » ne sont pas incompatibles avec la musique mélodieuse du « gamelan » et n'empêchent nullement d'en jouir.

En conclusion de ce bref résumé, il pourrait être intéressant de s'arrêter un moment sur la psychologie du

danseur javanais, et de comprendre quelle énorme différence, ici aussi, l'oppose à ses collègues occidentaux.

Cette différence a de nombreuses causes dont l'examen pourrait occuper l'espace de plusieurs volumes ; car elles prennent racine dans le passé du peuple javanais, ou peut-être dans toute la culture orientale, aussi bien que dans notre propre histoire culturelle — chacune d'elles ayant produit, entre autres, des résultats complètement opposés en ce qui concerne la psychologie des acteurs que nous voyons aujourd'hui. Nous nous limiterons ici à quelques observations.

Pour étudier le danseur javanais en particulier, nous devons savoir que son lointain prédécesseur était le prêtre shamanique de la période pré-hindouistique de l'histoire de l'île. Un tel prêtre (ou prêtresse) avait pour rôle d'entrer en relation avec les esprits des ancêtres morts, ces esprits étant une puissance surnaturelle vénérée par le peuple et dont il invoquait l'assistance. L'intervention magique du shaman impliquait également un certain processus : le premier prêtre entrait d'abord en état de transe et exécutait alors une danse extatique. Cette danse était une preuve que l'esprit de l'ancêtre invoqué était entré dans le corps du shaman — ce dernier n'exécutait donc pas cette danse de sa propre volonté, mais parce qu'il était possédé par un esprit qui commandait ses mouvements.

On peut clairement suivre l'évolution par laquelle, au cours des âges, de tels prêtres et prêtresses ont graduellement donné naissance à une catégorie de danseurs sacrés, qui devinrent, bien plus tard encore, de simples acteurs profanes, servant au divertissement du public. L'effet de cette origine shamanique peut être encore observé aujourd'hui dans le fait qu'à Java, les danseuses des rues les plus ordinaires, les « ronggengs », qui, pour la plupart, sont en même temps des prostituées, jouissent cependant d'un certain respect de la population.

Le second facteur important dans le développement de la danse javanaise est l'influence hindoue. Lorsque, au début de notre ère, les Hindous apportèrent leur religion à Java, ils apportèrent également de nombreux éléments de leur culture : l'art de la danse en fut stimulé, et reçut ainsi de nouvelles formes. Les influences hindoues peuvent être clairement relevées dans la danse javanaise, mais ceci est encore un chapitre à part, méritant une étude spéciale. On pourrait cependant signaler ici que, parmi les règles très définies laissées par les Hindous au sujet d'arts variés, se trouvent également des lois très détaillées de l'art de la danse. Et bien que les Javanais n'aient pas adopté aveuglément les figures de la danse hindoue, mais seulement tels éléments susceptibles de se fondre harmonieusement avec leur art propre, ils doivent avoir adopté, en même temps, certains principes fondamentaux. Or l'une des premières règles énoncées par les Hindous disait que rien dans la danse ne doit être abandonné au hasard ou à l'inspiration, que

chaque détail doit être minutieusement étudié et exécuté selon les règles. Quant à l'esprit dans lequel ces danses doivent être exécutées, il ne faut pas oublier que le danseur servait seulement d'intermédiaire pour l'expression d'une loi plus haute, simple instrument pour la manifestation d'une essence divine. On s'aperçoit facilement qu'un tel point de vue pouvait réellement s'implanter chez les descendants des danseurs shamaniques, habitués à penser que le danseur sacré est possédé par une force surnaturelle.

Ces influences combinées ont engendré un *total effacement de soi-même, l'annulation de la propre personnalité du danseur*. La danse javanaise est aussi impersonnelle et, en même temps, aussi belle et expressive, dans ses formes stylisées, qu'un temple hindo-javanais. Ici aussi, chaque silhouette est d'une exquise harmonie de lignes et de proportions, et à chaque contemplation, les murs livrent de nouveaux secrets de leur inépuisable trésor d'ornements — chaque détail est un chef-d'œuvre d'habileté, chaque détail est soumis à des lois aussi précises que celles qui ont créé le tout.

Ainsi, le danseur javanais, qui ne projette pas sa personnalité dans son art, ne connaît rien de ce que nous appelons succès ou renommée. Il ne sait pas non plus ce que signifie l'expérience, et ne se sert jamais de son art pour l'interprétation de ses propres émotions. Une habileté purement acrobatique n'est pas un exploit pour lui, et cet art n'est jamais une parade du corps, imprégnée d'excitation érotique. Il ne sait pas ce que signifie l'approbation du public, car il vient et s'en va sans aucun signe de reconnaissance. Il ne sait pas ce que signifie l'annonce publicitaire ou la recette, car il sert uniquement son prince et les lois de la danse.

C'est un des admirables traits des Javanais — cette faculté de dévotion, et ce pouvoir de servir, non seulement sans révolte, mais d'en faire, au contraire, la seule voie d'accomplissement. Du moins c'est ce qu'on trouve toujours dans les « Vorstenlanden ».

Et cependant, les danseurs ne sont en aucune façon des automates, poupées mécaniques exécutant des mouvements traditionnels. Ce que les Javanais eux-mêmes apprécient le plus chez le danseur est ce qu'ils appellent la « vie ». Mais cette vie n'a rien de commun avec notre « tempérament ». C'est plutôt le pouvoir d'imprégner ses mouvements d'une force cachée qu'on ne peut qualifier autrement que par l'adjectif « spirituelle ». C'est pour cela, sans doute, que « les yeux du danseur ne voient rien, ni près, ni loin », et que l'essence de son art, aussi paradoxal que ce soit à entendre, consiste en une grande tranquillité.

CLAIRE HOLT.

JOB JAKARTA
(Ile de Bali)

1 Les illustrations ont été aimablement prêtées par S. A. MANGKOUNAGARA VII de Solo, et représentent les danseurs de sa cour.



La fuite de Lola Montez (d'après une gravure du temps)

L'EXTRAORDINAIRE AVENTURE DE LOLA MONTEZ

DANSEUSE ESPAGNOLE EXPULSÉE DE VARSOVIE

Le 21 octobre 1843, le Grand Théâtre de Varsovie — Teatr Wielki — donna une représentation mémorable, précédée d'une forte réclame dans la presse locale : « A maintes reprises, disait-elle, les journaux anglais, français et allemands nous ont annoncé un étonnant phénomène scénique, une nouvelle pupille de Terpsichore, dont la grâce, la beauté et le talent ont enchanté le public de Londres et de Berlin. C'est une jeune fille de 18 ans, Dona Lola Montez, andalouse, née à Séville. En route pour Saint-Petersbourg, où elle doit se produire au Théâtre Impérial de Danse, elle paraîtra plusieurs fois, dans ses créations, sur la scène de Varsovie. »

Le jour du premier spectacle, le *Courrier* publia un article qui chantait les louanges de la ballerine. L'auteur anonyme y écrit : « Seules les choses vraiment extraordinaires peuvent exciter le nerf de l'étonnement. Maria de los dolores (Lola) Montez, jeune andalouse de 18 ans, séjournant actuellement à Varsovie, figure au rang de ces merveilles. C'est une artiste du ballet de Séville, dont le nom a volé sur les ailes de la renommée à travers les capitales de l'Europe, et qui est devenu l'emblème de la grâce suprême et de la poésie. Cette belle Espagnole ne démontre pas son talent par l'agilité de ses jambes, la souplesse de ses bonds, de ses pirouettes, etc., chez elle, la danse incarne les sentiments de la crainte, de la douleur, du désespoir, du triomphe, de la joie et de la plus douce extase. Tels sont les moyens dont se sert cette incomparable artiste pour éblouir les spectateurs, les envoûter de son charme, les emporter dans son pays natal et les faire participer à ses jeux nationaux... » Made-

moiselle Montez appartient à l'une des meilleures familles d'Espagne. »

Ces assertions sur la naissance et l'état-civil de l'actrice étaient absurdes ; Lola Montez était en réalité la fille d'un officier écossais ; elle avait 23 ans et non 18 et elle avait été mariée. Néanmoins, cette réclame attira une foule de spectateurs à la représentation du 21 octobre, où Lola exécuta entre les actes du *Barbier de Séville* de Rossini, une danse mi-maure, mi-espagnole, appelée El Olano.

Incontestablement, c'était une grande artiste, et ce fut avec raison que, dans la *Gazette de Varsovie*, le critique Leznowski put écrire :

« Son exécution impeccable a comblé tous nos vœux, a satisfait notre attente. Lola Montez, Espagnole, sent, conçoit, comprend tout ce qu'elle danse. Sa figure exprime tous les sentiments : et l'amour, et la peur, et l'effroi, et la joie ».

Pour la seconde fois Lola Montez apparaît le 23 octobre dans un ballet, *Les Pages du duc de Vendôme*. Nouveau triomphe, proclamé par la presse locale.

Le 7 novembre, dans l'*Elixir d'amour* de Donizetti, le 11, dans *Fra Diavolo* d'Auber, le 14, dans les *Deux Galériens* de Hello où elle danse entre les entr'actes, Lola remporte de nouveaux succès.

Le 14, le silence se fait sur la grande ballerine, et le 23, elle est obligée de quitter Varsovie. Le *Courrier* insère l'article suivant, dont le ton est tout différent des louanges précédentes :

« Il y a quelque temps, Varsovie a vu l'arrivée de Lola

Montez, une soi-disant danseuse espagnole, précédée d'une gloire imméritée, chantée sur tous les tons par une gazette dont les mensonges sont connus de tout le monde. On constata bientôt que l'on avait fait de cette actrice un portrait entièrement faux. Aussi, malgré les tentatives de certains protecteurs peu raisonnables, le public impartial et les vrais connaisseurs l'ont-ils appréciée à sa juste valeur, en manifestant bien haut leur mécontentement.



Lola Montez (Ch. Hoff, del et soul. Vienn.).

tement. L'orageuse ballerine, très en colère, transgressa les règles de la plus élémentaire bienséance, croyant sans doute que tout ici lui serait permis, comme tout lui avait été pardonné à l'étranger ; elle se mit à simuler la démence, mais l'épilogue de cette nouvelle comédie ne fut guère profitable à l'actrice. Emportée par la rage, elle osa frapper l'agent de police qui se trouvait de service, celui-ci n'en usa point de délicatesse et de sa lourde main, la rappela à l'ordre. Aussitôt, tout vestige de simulation disparut, mais l'Autorité se vit obligée de faire quitter Varsovie à l'actrice, sous escorte et sans droit de retour.

Tout cela tient du roman et du mystère ; Lola Montez expulsée ! Pourquoi ?... Quelle est cette invraisemblable histoire ?

D'autres mémoires en donnent une tout autre version : « Dès le début, Lola Montez s'était aliéné les autorités, en la personne du directeur du théâtre, le colonel Abramowicz, qui était en même temps gouverneur de la ville, et en celle du Régent, le prince Paskiewicz. »

Rotkirch décrit ainsi, dans ses « Souvenirs », le malentendu survenu entre l'artiste et Abramowicz :¹

« Après la première représentation, le colonel Abramowicz l'avait invitée (Lola Montez) à monter dans son carrosse, pour la reconduire à l'hôtel de Rome, où elle

s'était arrêtée. Il semble qu'il se soit permis en route une incivilité ou une imprudence. Le fait est que Lola tira le cordon et quand la voiture stoppa et que le laquais eut ouvert la portière, elle dit à Abramowicz en français : « Sortez ! Allez-vous-en. » Le vieil Adonis se mit à lui faire des excuses, mais la ballerine tira un poignard et réitéra son ordre d'une voix si menaçante qu'il fut forcé d'obéir. Par une forte pluie mêlée de neige, dans le vent et la boue, Abramowicz dut sortir de son propre carrosse. Ce fut la cause de sa colère contre Lola Montez. La nouvelle de cet incident se répandit dans Varsovie avec la rapidité de l'éclair. »

Quant à l'incident avec Paskiewicz, Rotkirch le relate de la façon suivante :

« Au cours de la troisième représentation, le prince régent envoya son adjudant pour inviter Lola à venir dans sa loge. — « Dites au prince, répondit-elle, que, s'il désire me voir, il veuille bien venir dans mon boudoir. » L'adjudant hésitait à répéter cette réponse. — « C'est une aventurière sans vergogne », commença-t-il, en guise d'introduction, et il finit par citer les paroles de la danseuse. — « Elle a peut-être raison », observa le Régent ; et il se rendit dans la coulisse. Après avoir frappé à la porte du boudoir, il entendit un bref : « Entrez ! » Le prince entra au moment où deux servantes étaient en train de lacer le corset de Lola. Elle le reçut avec la plus grande amabilité, lui montra un siège et lui demanda la permission de continuer sa toilette. La permission fut naturellement accordée. « Le voile du mystère » recouvre les paroles du prince. Lola écoutait en silence ; enfin, d'une voix brusque, elle demanda : — Vous avez fini, monseigneur ?

— J'attends votre réponse, diva ! répondit le prince un peu interdit.

— Voici ce que je vais vous répondre : « Je suis bien lasse de tous ces compliments et de toutes ces politesses ; j'en ai assez ; je m'attendais à quelque chose de plus spirituel de votre part, monseigneur. »

Le prince se leva d'un bond, fort en colère. Quand il fut revenu à sa loge, il appela Abramowicz et lui dit : « Que cette aventurière ne se trouve plus ici demain ! »

Dans ses *Mémoires*, le général Dokudovskij relate l'incident d'une manière un peu différente. D'après lui, après la première représentation, le prince Paskiewicz invita la danseuse dans sa loge. Quand elle fut entrée, il la toisa des pieds à la tête et dit : « Elle n'est pas mal du tout. »

La fière andalouse, indignée qu'on l'examinât comme un cheval, (c'est sa propre expression) et offensée par ces paroles, répliqua : — « Monseigneur, vous croyez m'avoir dit quelque chose de nouveau. Point du tout, j'ai entendu la même chose à Londres et à Berlin ! » Là-dessus, elle s'inclina et sortit.

Il se peut qu'Abramowicz et Paskiewicz aient fait une cour plus ou moins brutale à Lola Montez, mais ce n'est pas là que réside le motif du scandale qui éclata sur la scène du Grand Théâtre, le 14 novembre 1843.

D'après les dossiers de police, Lola Montez ne fut pas satisfaite de l'accueil que lui fit le public à la première représentation. Elle en voulait, surtout, à la direction, du peu de cas qu'on faisait de sa personne. Il est probable que sa danse ne plaisait pas au colonel Abramowicz, qui

1. Lola Montez à Varsovie. (*Tygodnik Ilustrowany*, 1912, n° 24).

était, à sa manière, un grand amateur de ballet. Son antipathie pour Lola devait être d'autant plus prononcée que la danseuse était une véritable aventurière, et lui, un despote détestant la résistance, et même un tyran célèbre par sa brutalité. (Il lui arrivait de cravacher les mollets des actrices du corps de ballet). Ajoutons que Lola Montez avait été engagée pour six représentations, en l'absence d'Abramowicz, par Dmuszewski et Koss, et que, pendant son séjour à Varsovie, elle fréquentait les milieux polonais, ses protecteurs principaux étant Pierre Steinkeller et Antoine Lesznowski. En outre, dans sa conversation, elle aimait à soulever les questions politiques, excitant les Polonais contre les Russes. Elle s'étonnait que les Polonais pussent tolérer l'oppression, et qu'ils ne fussent pas en état de chasser les Russes de leur pays. Elle les aurait tous empoisonnés, elle, avec un poison qui lui était connu.

Mécontente de l'accueil qui lui avait été fait au cours de la première représentation, déçue par Abramowicz qui lui laissait sans doute voir sa malveillance, elle s'appuya sur ses deux protecteurs Steinkeller et Lesznowski. Ceux-ci organisaient la claque. A la première représentation, le premier amena 21 ouvriers de son usine, et 25 à la cinquième. D'ailleurs, la seconde fois, cela eut lieu à son insu. Quant à Lesznowski, il amenait des typographes ; à deux représentations il y en eut cinq, à la dernière, neuf. Ces données ont été recueillies par la police. D'après Skibinski, Steinkeller aurait distribué cent billets à ses forgerons pour le dernier spectacle donné par Lola ! Abramowicz devait être au courant de l'organisation de la claque ou du moins des efforts de Lesznowski.

Écoutons le commandant de gendarmerie Rospopov, qui écrit dans ses mémoires :

« Lola Montez était la beauté même, la perfection incarnée. Elle avait les yeux bleus, les cils noirs et épais, les sourcils finement dessinés, les cheveux noirs aux reflets bleuâtres, une tresse lourde et épaisse, la taille souple. De plus, elle était pleine de charme, gaie, aimable, séduisante et en même temps naïve comme un enfant. En arrivant à Varsovie elle s'était adressée au banquier Steinkeller, pour lequel elle avait des lettres de recommandation. Celui-ci fit un contrat avec la direction du théâtre pour 12 représentations. Lola s'engageait à danser l'*andalous* pendant les entractes. Elle s'était déjà montrée plusieurs fois sur la scène, et les spectateurs avaient été enchantés. Une fois, il arriva cependant qu'elle fut en retard. Le directeur du théâtre perdit patience, et alla lui-même la chercher à l'hôtel de Rome. Il la trouva en déshabillé. Debout devant une glace, Lola exécutait un pas de danse. Elle accourut vers le directeur et demanda : — « Que désirez-vous, monsieur ? » et sans attendre la réponse, elle s'écria : — « Comment osez-vous entrer chez une demoiselle sans être annoncé ! Sortez, s'il vous plaît, je vous défends d'entrer sans prévenir ! »

Pourtant, elle vint sur la scène et dansa l'*andalous*. Le public était dans l'admiration, mais le directeur ordonna à ses gens de siffler pendant que l'artiste dansait. Lola n'y prêta aucune attention et acheva sa danse. Le rideau baissé, l'orchestre continua de jouer, mais les sifflets ne s'arrêtèrent pas. Soudain, Lola Montez surgit devant le

rideau, et s'élança vers la boîte du souffleur. L'orchestre se tut. D'une voix claire et retentissante, Lola s'écria en français, montrant la loge du directeur : « Messieurs et mesdames, cet affront indigne, je le dois à ce monsieur ! »

Les spectateurs, emportés par l'enthousiasme, criaient : « — Bis, bis, bravo, Lola, bravo ! »

Le prince Paskiewicz se trouvait alors à la chasse à Skierniewice. En son absence, les autorités décidèrent de placer un agent de police devant la porte de Lola. A son retour, le prince régent ordonna d'expédier l'artiste à l'étranger, en compagnie d'un officier de gendarmerie. « Il n'était pas nécessaire que le directeur lui-même allât la chercher, dit-il. Il pouvait envoyer quelqu'un. » Puis il ajouta : — « Transportez-là à l'étranger, à Poznan. Mais rappelez-vous que c'est une Espagnole, elles ont toujours un poignard caché dans leur jarretière. »

Puis Rospopov raconte comment, en se compagnie, Lola Montez quitta Varsovie le 22 novembre 1843, reconduite jusqu'aux barrières par la jeunesse enthousiaste.

Lola Montez ne fut pas la seule victime des répressions qui suivirent l'orage du 14 novembre 1843. La police arrêta un grand nombre de personnes qui avaient applaudi la danseuse ou qui avaient manifesté à haute voix. On mit, entre autres, en prison, le journaliste Lesznowski et le banquier Steinkeller, qui, d'ailleurs, furent bientôt relâchés — tout ce qu'on pouvait leur reprocher, c'était d'avoir troublé l'ordre public.

Ludwik SIMON.
(Varsovie)



Lola Montez (d'après une caricature rare).

LE " THÉÂTRE ROMANTIQUE RUSSE " EN 1922

Il y a quelques années, l'Europe a fêté le centenaire officiel du romantisme. Cette commémoration ne fut pas seulement un hommage pieux à une doctrine dont l'humanisme et l'élévation sont si féconds, elle ressuscita également la compréhension intime de tout ce qu'exprimait l'idéologie fervente de cette époque disparue. Grâce à ce centenaire, on vit renaître l'attendrissement de l'âme devant les palpitations créatrices qu'on aurait cru définitivement bannies par le positivisme social de notre temps ; en face des soucis terrestres, on vit réapparaître le détachement de l'esprit, ses élans inspirés vers l'infini. Le romantisme est une philosophie qui, tout en se réconciliant avec la vie, en l'agrément, se réserve un pathétique sentiment de révolte.



Boris Romanoff, Maître de Ballet de l'Ancien Théâtre Impérial de S'-Petersbourg.

Mais ce fut dès 1922, donc bien avant ce centenaire, alors que la vie artistique n'était pas encore rétablie des secousses et des blessures de la guerre, ce fut dans un pays où, en art, l'idéologie métaphysique domine toujours les éléments de l'émotion pure — en Allemagne — qu'un jeune groupe donna naissance à un nouveau théâtre de ballet.

Lorsque l'auteur de ces lignes, dirigeant artistique de cette compagnie, lui donna le nom de « théâtre romantique russe », on entendit, parmi les critiques influents, s'élever des reproches assez vifs ; les uns traitaient cette devise de retardataire, d'autres voulaient y voir un nouveau genre de snobisme. Mais un jour, le théâtre « Apollo » de Berlin, consacré d'habitude à une muse plus légère et plus décolletée, alluma les feux de sa rampe ; les vagues promesses d'affiches comme on n'en avait jamais vues se trouvèrent réalisées dans un rythme chorégraphique nettement ciselé ; la précieuse musique de Gluck alternait, dans le même programme, en vue d'une opposition bien calculée, avec la musique vibrante de Glinka et de Rimsky Korsakoff, puis cédait la place à la douceur sentimentale de Drigo, si chère au grand Petitpa ; enfin, de jeunes peintres russes, encore inconnus, contemplaient avec émotion ces voies depuis longtemps vécues qui, tout en les enrichissant, leur étaient devenues soudain si chères.

Le jeune théâtre se trouva ainsi, d'une façon quelque peu inattendue, au centre d'une attention artistique émue, s'avérant un événement théâtral d'un ordre élevé. Et cependant son apparition ne fut précédée d'aucune bataille idéologique, il ne profita d'aucun héritage artistique officiellement reconnu et canonisé, ni de cette agitation factice que savent créer certains directeurs de théâtres trop adroits, qui enveloppent leurs entreprises dans les plis du snobisme en utilisant leurs brillantes relations et leurs protections influentes. Les dirigeants du « Théâtre Romantique » ne cherchèrent la justification de leur existence que dans leur travail, renonçant, en pleine conscience, aux conventions habituelles.

Cette collaboration rappelait l'ambiance qui avait présidé à la naissance du théâtre artistique de Moscou et de ses épigones devenus célèbres. L'émotivité commune fit naître une discipline tendue, le travail ne se figeant à aucun moment dans les voies formelles, mais évoluant sans cesse selon les nécessités intérieures. La tentation d'une rhétorique si séduisante pour tout art se croyant moderne fut cruellement bannie, et les traditions classiques, si vieilles et immortelles se trouvèrent transformées en des réalisations nouvelles, dans l'esprit des évocations de Fokine.

Boris Romanoff fut le principal inspirateur du théâtre.

La carrière de ce remarquable danseur et maître de ballet est peu ordinaire. Elève et collaborateur de Fokine, il resta fidèle aux idées essentielles de la chorégraphie russe, qui avait jadis infusé, à Saint-Petersbourg et à Moscou, une noble élévation d'esprit à la virtuosité classique importée d'Italie et de France.

Romanoff se trouva donc quelque peu isolé du groupe de Serge de Diaghileff, lequel rompit sciemment avec les traditions bien russes, jadis magnifiées par lui-même, et qui devint et reste encore, après sa mort, dans ses épigones, le suprême inspirateur de la chorégraphie moderne. Le premier programme du « Théâtre Romantique » fut composé des éléments suivants :

Les Millions d'Arlequin, mus. de Drigo, décors de Hosiasson et Bobermann, ballet composé d'après une œuvre classique de M. Petitpa, modernisée et transformée dans l'atmosphère de la commedia dell'arte de Gozzi.

danse. Pendant sa maladie, elle fut remplacée par une jeune anglaise pleine de talent, miss Ashby.

Les emplois de danseuses de caractère étaient tenus par Elsa Krüger et Claudia Pavlova, toutes les deux douées d'une personnalité éclatante. Elsa Krüger joignait à son brillant tempérament scénique un charme personnel irrésistible. Claudia Pavlova touchait par sa souple ferveur lyrique et par sa pénétration plastique dans les fictions romantiques, si chères au nouveau théâtre.

Romanoff lui-même était le premier danseur de caractère et A. Obouchoff tenait le rôle de cavalier classique.



LES MILLIONS D'ARLEQUIN. (Une Nuit du Carnaval à Venise).
Musique de Drigo. — Costumes et Décors de Bobermann et P. Hosiasson.

Les Noces Russes, mus. de Glinka et de Rimski Korsakoff. Décors de P. Tchelistcheff.

La Reine de Mai, opéra-pastorale de Gluck. Décors de Léon Zack.

Le Festin de Goudal, poème chorégraphique sur la musique d'une danse caucasienne d'A. Rubinstein, tirée de l'opéra *Le Démon*.

Hélène Smirnova — la plus jeune des danseuses étoiles des anciens théâtres impériaux russes — fut la première danseuse de la nouvelle compagnie. Artiste d'une grande virtuosité technique, elle possédait un don d'expression rare et un accent pathétique émouvant. Dans *Giselle*, qu'elle dansa en 1924 au Théâtre des Champs-Élysées, elle laissa une impression inoubliable et fut saluée avec enthousiasme par toute la presse parisienne.

Hélas ! Smirnova n'est plus, emportée cette année par un mal implacable, arrachée à son travail fervent et créateur, à Buenos-Aires, où elle fonda une académie de

Il est demeuré l'un des plus nobles représentants de cet emploi qui tend à disparaître.

Ce fut également dans cette troupe que débuta Alice Nikitina, qui, invitée plus tard par Diaghileff, devint l'une des premières danseuses de sa compagnie. Un corps de ballet, jeune, fervent, discipliné, encadrait brillamment cette troupe de choix. Les dirigeants musicaux étaient G. Pomerantzeff, ancien chef d'orchestre des ballets Impériaux à Moscou, et le professeur Mich. Lewine. Je devais, pour ma part, lire au début de chaque représentation une conférence préliminaire exposant les idées et les buts du théâtre. Durant son existence, le « théâtre romantique russe » réalisa quatre programmes comprenant, outre les œuvres déjà citées, les ballets suivants :

La Chasse de Diane, ballet mythologique, musique de Mich. Lewine, décors de L. Zack.

Storaga, ballet assyrien, mus. de Glazounoff, décors de P. Tchelistcheff.

Andalusiana, mus. de Bizet, décors de Boberman et Hosiasson.

La Danseuse et la Larronne, mus. de Mozart (*Petits Riens* et *Sérénade Nocturne*), décors de L. Zack.

Quatrocento, mus. de Metzl, décors de Boberman et Hosiasson.



LA FÊTE DE GOUDAL.

Musique de A. Rubinstein. Décors et costumes de P. Pogedajeff.

Giselle, mus. d'Adam, paraphrase chorégraphique de B. Romanoff, sur le ballet-pantomime de Théophile Gautier, Saint-Georges et Coraly. Décors de Léon Zack.

Paraphrases sur les valse de Schubert, par S. Prokofieff, décors de Boberman et Hosiasson.

Le Trapèze, ballet de S. Prokofieff, décors de L. Zack.

Ainsi que je l'ai mentionné plus haut, le théâtre romantique fut créé à Berlin, où il se produisit pendant toute une saison. Dès sa deuxième année, il quitta l'« Apollo » et remporta de brillants succès à l'opéra de Berlin, à l'opéra de Dresde, au Landestheatre de Stuttgart, à Paris, Londres, Vienne, Munich, Prague, à La Haye, à Madrid et à Turin. Telle fut l'histoire du « Théâtre romantique russe ». Elle mérite, semble-t-il, qu'on lui ajoute quelques considérations d'ordre théorique.

Dans l'histoire de la danse, le terme même de « ballet classique » est conventionnel. L'époque où ce ballet naquit, ses moyens d'expression, son sens spirituel — les

pointes symbolisent le détachement de la terre — exigeraient plutôt l'épithète de « romantique ». Et d'ailleurs, la plupart des arguments des ballets dits classiques, leur cadre décoratif et musical, la langue plastique, irréaliste, dans laquelle ils s'expriment, appartiennent bien au romantisme. A travers les années, *Giselle* et *Esmeralda* rejoignent les images du *Carnaval* de Schumann et des *Sylphides* de Chopin, évoquées par Fokine, si proches déjà du *Fils prodigue* de Diaghileff et des *Présages* des ballets de Monte-Carlo.

S'il en est ainsi, si le terme de « danse classique » ne tend qu'à souligner l'excellence technique d'une méthode où le métier atteint à la virtuosité, ce remplacement de l'idée d'inspiration par une idée de formalisme pur, conduit à l'oubli de quelque chose de très important, et nous fait perdre ce qui nous est peut-être le plus cher. C'est pourquoi je fus heureux de lire récemment, dans un article du peintre Alexandre Benois, fin lettré aux intuitions artistiques sans cesse en éveil, l'exclamation suivante : « Le romantisme ne saurait être exclu de la civilisation européenne. Il l'a toute pénétrée, et toute notre activité en est pleine, même là où le romantisme ne semble pas de mise. La nostalgie des voyages, les courses de vitesse, tout notre esprit d'aventure jusqu'aux théories politiques extrémistes de notre époque, tout cela n'est en fin de compte, qu'une expression plus ou moins dégénérée du principe qui, en littérature et dans les arts, se nomme romantisme. »

Ce fut précisément ce sens humain que le « Théâtre romantique russe » voulut signifier lorsqu'il choisit son nom et s'efforça de le justifier.

Il fut, sans le savoir peut-être, l'un des premiers pionniers sur le sentier étroit qui mène au but éloigné d'une reconnaissance générale de sa devise. Ce ne fut pas la faute de ce précurseur, brûlant d'enthousiasme pour le romantisme, si une crise économique et spirituelle lui devint fatale, ébranlant sa belle foi, et détruisant les fruits de ses efforts. Il périt, et il fut oublié dans la poussière que soulevèrent, après lui, d'autres ballets aussi passagers et aussi émouvants. Mais ses élans pathétiques et vibrants de romantisme ressuscité méritent, même après leur disparition, qu'on consacre à leur mémoire un dernier hommage pieux et reconnaissant.

A. SCHAIKEVITCH.



LES DANSEURS DES THÉÂTRES DE PROVINCES AU XVIII^e SIÈCLE

Nous donnons ci-dessous la suite de la bibliographie, — liste établie par notre éminent collaborateur, M. M. Fuchs, secrétaire de la Société des historiens du théâtre — dont nous avons commencé la publication dans notre numéro du 15 juillet dernier.

Nous rappelons que les danseurs français du XVIII^e siècle étaient empruntés à nos troupes de province, et que, par suite, ils nous sont fort mal connus. Dans l'index ci-après, l'orthographe des noms n'est peut-être pas rigoureusement exacte. Il n'est guère possible de savoir si, parfois, il s'agit d'une ou de plusieurs personnes différentes, pour certains noms cités.

Notre collaborateur a donc donné l'énumération des parents d'un danseur ou d'une danseuse, lorsque cette parenté est certaine ; sinon, le signe † indique qu'il existe, dans le monde comique de la même époque, d'autres personnalités portant le même nom.

D (suite)

Devos (Noel-Antoine). — Bruxelles, de novembre 1751 aux Rameaux de 1752, puis La Haye, 2 mai 52 et 15 novembre 53 (Fransen, p. 305). Est-ce le même qu'on retrouve, comme acteur, à Marseille, 16 mars 1759 (*L'Amant déguisé*), 1760 (*La Marseillaise*) et 1763 (*Le Double Mariage*) ? (Bib. Rondel).

Dhennetaire (D^{lle}). — Bordeaux, 1780-82 (Lecouvreur). Le même nom se retrouve dans le même document en 1790-91 : désigne-t-il la même personne ?

Didelot (1767-1837). — Premier danseur à Bordeaux, novembre 1789 à Pâques 1791 (Lecouvreur).

Dodon (D^{lle}). — Lyon, 24 septembre 1788 (*Pizarre aux Indes*, Bib. Rondel).

Dorson (D^{lle}). — Londres, 14 avril 1792 (*Foire de Smyrne*, Bib. Opéra).

Dourde. — Lyon, 7 mai 1766 (Vallas, *Siècle mus. Lyon*, p. 321).

Dourdet. — Second danseur à Bordeaux, 1790-91 (Lecouvreur).

Dubois. — Lyon, 1703 au 20 avril 1704 (Vallas, *Siècle mus. Lyon*, p. 67 et 81).

Dubois (D^{lle}). — Choriste à Lyon, vers le 15 mars 1739 (*Omphale*, Bib. Opéra). Est-ce la même que la demoiselle Dubois, danseuse, qui figure le 19 avril suivant dans *Jephthé* ? (Vallas, *o. c.*, p. 227). La choriste serait probablement Marguerite Babeau (ou Barbot), qui épousa, entre 1730 et 1743, Henri Nicolas Pinart, comédien et musicien à Lyon, dont elle eut un fils baptisé à Saint-Pierre de Lyon le 22 juin 1743. Pinart se trouvait encore à Lyon en 1745. On retrouve encore une demoiselle Dubois, choriste à Lyon, en 1746 (*Zélinde, roi des Sylphes*).

Dubois (D^{lle} Ninon). — Appelée aussi Le Clerc, née en France vers 1750, seconde danseuse à Stockholm en 1773, morte le 1^{er} mai 1779 (Dahlgreen, p. 510).

Duchêne. — Londres, 14 avril 1792 (*Foire de Smyrne*, Bib. Opéra).

Ducis. — Second danseur à Bordeaux, 1789-91 (Lecouvreur).

Dufène. — Lille, entre 1718 et 1725 (Lefebvre, *Th. Lille*, I, p. 219).

† **Dufresne (Marguerite).** — Déb. Com.-Ital., 16 novembre 1735 (Arch. Opéra, Reg. Op.-Com. 5).

† **Dufresny (D^{lle}).** — Bordeaux, 1778-79 (Lecouvreur).

† **Dumesnil (D^{lle}).** — Bordeaux, 1778-80 (Lecouvreur).

Dupetit. — Bayreuth, seul de 1748 à 51, puis avec sa femme, de 1752 à 1758 et de 1760 à 63 (Schiedermaier, p. 133, 150 et 151).

† **Dupont (D^{lle}).** — Choriste et danseuse, Bordeaux, 1780-82 ; même nom (et même personne ?) en 1790-91 (Lecouvreur).

Dupray. — Lyon, mars 1739 (*Omphale*, Bib. Opéra) et 19 avril (Vallas, *Siècle mus. Lyon*, p. 227).

† **Dupré.** — Chanteur ou danseur à Lyon, 21 avril 1704 (Vallas, *o. c.*, p. 81). Danseur et maître de ballets, produit ses élèves à Londres (Lincoln's Innfields Theatre) en novembre 1725 (*Daily Post*, 21 octobre 25, v. st.).

Dupré. — « Danseur au Théâtre Italien en 1754, en province jusque-là » (fr. Parfait, *Dict. Th. Paris*).

Un sieur Dupré danse à Bayreuth de 1751 à 1757, puis avec sa femme de 1754 à 1758 (Schiedermaier, p. 133).

Dupré. — Danseur à Nantes, 1771 (*Horiphesme ou les Bègues*, Bib. Opéra).

† **Dupuis.** — Danseur dans la troupe de Baron à Lille, 25 janvier 1759 (Arch. Opéra, Portf. 40).

† **Duquesney.** — Toulouse, 1756 (*Fontaine de Jouvence*, Bib. Rondel).

† **Duquesnoy (D^{lle})** ou **Duquesnois ?** — Seconde danseuse à Stockholm en 1784 ; épouse en 1787 Jean-Pierre Deland « Hofkapellisten » et meurt à Stockholm en 1789 (Dahlgreen, p. 513).

† **Durand** — D^{lle} Durant (sic). — Danseuse figurante à Bruxelles en 1762-63 (*Obs. Spect.*, 1^{er} juillet 62).

« Durand aînée » et « Durand cadette » danseuses à Lyon du 6 septembre 83 jusqu'en 89 (Vallas, *Siècle mus. Lyon*, pp. 412, 415, 431, 441, 446) ; l'aînée mentionnée comme première danseuse, 3 juillet 86 (*Vénus et Adonis*, Bib. Rondel).

En 1788-89, la troupe de Collot d'Herbois à Lyon avait également un sieur Durand, danseur, et une dame Durand, chanteuse (Vallas, *o. c.*, p. 441).

Duroncey. — Toulouse, 1756 (*Fontaine de Jouvence*, Bib. Rondel).

† **Durville (D^{lle}).** — Première danseuse, Bordeaux, 1778-81 (Lecouvreur).

Dutillet (D^{lle}). — Première danseuse, Stockholm, 1774-83 (Dahlgreen, p. 511).

E

Egueville ou d'Egueville. — Voir **Degueville**.

Éléonore (D^{lle}). — Londres, 14 avril 1792 (*Foire de Smyrne*, Bib. Opéra).

Emilie (D^{lle}). — Danseuse figurante, Bruxelles, 1762-63 (*Obs. Spect.*, 1^{er} juillet 62).

F

Favier. — « Favier fils », premier danseur à Milan en septembre 1785 ; vient à Lyon en remplacement de Joubert. Signalé le 3 juillet 86 (*Vénus et Adonis*, Bib. Rondel) ; aurait été expulsé de Lyon en mars 88, à la suite d'un ballet jugé indécent ; mais la mesure fut sans doute rapportée très vite, puisqu'on le retrouve sur l'état de troupe de 1788-89 et dans la distribution de *Pizarre aux Indes*, dont il était l'auteur (Vallas, *Siècle mus. Lyon*, p. 427, 441, 446, 448).

† **Felecini.** — Premier danseur, Bruxelles, 1762-63 : « Coréographe (sic) et pantomime admirable » (*Obs. Spect.*, 1^{er} juillet 62).

† **Ferrari (D^{lle}).** — Danseuse enfant, Bordeaux, 1780-82 (Lecouvreur).

Fialon. — Bordeaux, 1789-91 (Lecouvreur), puis Londres (*Foire de Smyrne*, Bib. Opéra) ; ce dernier document signale deux danseurs de ce nom, mais sans donner de prénoms.

Fichard. — Débute à La Haye, « venant de Marseille », 16 janvier 1763 (*Obs. Spect.*, 1^{er} novembre 63).

† **Fierville.** — Un danseur de ce nom débute à la Com.-Ital., 29 août 66 (Arch. Opéra, Reg. Op.-Com. 5), sans qu'on puisse dire s'il était parent de Pierre Guichot-Fierville qui joue à la Com.-Fr. de 1734 à 1741.

Fisse (ou Phisse ?). — Bordeaux, 1789-91 ; sa femme également danseuse en 1790-91 (Lecouvreur).

† **Fleury.** — Premier danseur à Lyon en 1785-86 (Vallas, *Siècle mus. Lyon*, p. 427) ; il y était encore le 3 juillet 86 (*Vénus et Adonis*, Bib. Rondel).

† **Florentin (D^{lle}).** — Lyon (tr. Mangot), 1749-50 (Vallas, *Siècle mus. Lyon*, p. 248) ; mêmes ballets que Bellangé.

Fonty. — Bordeaux, 1780-81 (Lecouvreur).

Forest (D^{lle}). — Lille entre 1718 et 1725 (Lefebvre, *Th. Lille*, I, p. 220).

Foucard (D^{lle}). — Toulouse, 1756 (*Fontaine de Jouvence*, Bib. Rondel).

Foulque. — Bayreuth, 1749 (Schiedermaier, p. 133).

France (D^{lle}). — Bordeaux, 1778-82 (Lecouvreur).

Frantzel. — Londres (Covent Garden), 19 novembre 1754 (*Gen. Adv.*).

- † **Frédéric**. — Frédéric Sluyter, dit —, chef d'une troupe d'enfants qui joue en Hollande de 1758 à 1764, puis fusionne avec la troupe Dalainville et Brochard après Pâques 1763 (Fransen, p. 360 à 363).
- Il avait deux filles, Caroline et Charlotte, selon Fransen, qui cite l'*Observateur des Spectacles*; mais les fr. Parfaict nomment l'aînée Louise; se serait-elle appelée Louise Caroline? D'après les mêmes leur mère était la fille du danseur Maltaire, dit l'Anglais. — (Voir Malter).
- Caroline (ou Louise Caroline?) serait née en Hollande en 1748 et aurait dansé à la Comédie-Française en 1754-55; elle dansait et jouait dans la troupe de son père les rôles travestis et continua dans la troupe Dalainville et Brochard (Fransen, l. c.); est-ce elle qui débute à la Com.-Ital. le 30 décembre 66? (Arch. Opéra, Reg. Op. Com. 5); est-ce elle qui joue les secondes amoureuses et les travestis à Bordeaux, 1778-80? (Lecouvreur).
- Charlotte serait née en 1751, selon Fransen; en 1749, selon les fr. Parfaict, qui prétendent qu'elle danse également à la Com.-Franç. en 1754.
- Frossard** et sa femme. — Premier danseur et première danseuse à Stockholm, 1773-76 (Dahlgreen, p. 510). Le mari signalé à Lyon 4 novembre 82 et la femme 6 septembre 83 (Vallas, *Siècle mus. Lyon*, pp. 410 et 412); il était maître de ballets à Lyon en 1784-85 et organisa une troupe d'enfants, mais les spectacles d'enfants furent interdits par Vergennes le 7 juillet 85 (Vingtrinier, p. 62).

G

- Galliot**. — La Haye, 1762-63 (*Obs. Spect.*, 11 janvier 63). Est-ce le même qu'on retrouve avec sa femme, sous le nom de Gallyot, tous deux acteurs à Bordeaux, 14 novembre 77 (Arch. Mun. Brest, II 18, liasse 33, n° 5), puis en 1780-81 (*Mém. à cons.*, p. 436) et enfin comme chef de troupe, 5 janvier 88, associé à Duprat et Fierville? (Detcheverry, p. 223).
- Gamba** (D¹¹⁰). — Bordeaux, 1780-81 (Lecouvreur).
- † **Garnier** (ou Guarnier). — Lyon, vers le 20 mars 39 (*Omphale*, Bib. Opéra); un autre du même nom, acteur à Bayreuth, avec sa femme et sa fille, 1747-50 (Olivier, *Com.-Franç. Allem.*, III, p. 31 à 35); selon Schiedermaïr (p. 133), M^{me} Garnier était danseuse.
- Gatelois** (D¹¹⁰). — Bayreuth, 1761-63 (Schiedermaïr, p. 151).
- Geoffrin**. — Bordeaux, 1778-82 (Lecouvreur).
- † **Geoffroy** (D¹¹⁰). — Danseuse (ou actrice?) à Marseille (tr. Catherine Legrand), 27 novembre 45 (Renseignement communiqué par M. Isnard, Arch. municipal à Marseille). * Danseuse pensionnée de la cour de Turin, fait partie de la troupe Noverre à Lyon, 1750-51 (Vallas, *Siècle mus. Lyon*, p. 250).
- Un danseur du même nom à Bordeaux, 1789-91 (Lecouvreur).
- Georges**. — Lille, entre 1718 et 1725 (Lefebvre, *Th. Lille*, I, p. 219).
- Georgi**. — Londres, 14 avril 1792 (*Foire de Smyrne*, Bib. Opéra).
- Gérard**. — Londres (Drury-Lane), 13 septembre 53 (*Gen. Adv.*).
- Gherardi** (Evariste). — * Arlequin de l'ancienne Comédie-Italienne, successeur de Dominique, mort en 1688, marié à Elisabeth Dancret (fr. Parfaict, *Dict.*, *Th. Paris*).
- Jean-Baptiste son fils, chef d'une troupe ambulante signalée à Nantes, 10 mai 28 (Destranges, p. 37), et à Bordeaux en 1736 (Detcheverry, p. 218); à Genève en 1738, il donne 65 représentations du 19 au 29 mars et à partir du 10 avril (Kunz-Aubert, p. 28); en janvier 1741 il arrive à Francfort, déclarant avoir joué en Suisse, en Alsace et en Lorraine, présentant des lettres de recommandation du maréchal de Broglie à Strasbourg, et du conseiller royal Hanno à Nancy (Strauss, App. 31, p. 211); il était enco'e à Francfort en 1743 (Ars. Mss., 10.237, p. 84, dossier Lyonnais).
- Le fils de Jean-Baptiste était arlequin dans la troupe de son père (Strauss, p. 46); il avait été l'élève de Dupré, de l'Opéra. Le 31 janvier 47, il est à Bayreuth et la margrave écrit qu'il a quitté Paris « de dépit » parce que « on lui a enlevé sa femme ». Cependant M^{me} Gherardi, également danseuse, est à Bayreuth en 1748 (Schiedermaïr, p. 133). En 1749, Gherardi danse à Londres puis revient à Paris (Ars. Mss., l. c., p. 84 et 87); il aurait débuté à la Com.-Ital., aurait été remercié après avoir joué une dizaine de fois et serait reparti pour la province (fr. Parfaict, o. c.).

De septembre ou octobre 1768 à l'automne de 1771 une dame Gerardy, actrice, figure dans la troupe Fierville à Berlin (Olivier, o. c., II, p. 52); serait-ce la femme d'un arrière-petit-fils d'Evariste Gherardi?

- Giroux**. — Maître de ballets. Bordeaux, 1778-82 (Lecouvreur).
- Givry (Tonton)**. — Danseuse dans la tr. foraine d'Honoré en 1725, puis dans la tr. Pontau; « ensuite s'est engagée dans une troupe de province » (fr. Parfaict, *Dict. Th. Paris*).
- Gobelin** (D¹¹⁰). — Lyon, 1729 ou 30 (Vallas, *Siècle mus. Lyon*, p. 209).
- Gobet** (D¹¹⁰). — Gobet aînée, voir **Auguste**; Gobet cadette, voir **Victoire**.
- Goineau (Antoine)**. — Danseur, chanteur et musicien à Lyon, 1^{er} février 1716; il y est encore le 27 septembre 18, et il y épouse, le 26 juin 20, Françoise Michu de Rochefort; leurs enfants sont baptisés à Lyon les 27 septembre 20, 1^{er} mars 22 et 8 novembre 24 (Vallas, *Siècle mus. Lyon*, pp. 142 et 155).
- Gomale**. — Lyon (tr. Mangot), 1749-50 (Vallas, *Siècle mus. Lyon*, p. 248); mêmes ballets que Bellangé, sauf *Omphale*.
- Gontard**. — Bayreuth, 1747-49 (Schiedermaïr, p. 133).
- Gonzal** (ou Gonzale?). — Lyon, 1746 et mars 1750 (*Zélinde, roi des Sylphes* et *Omphale*, Bib. Rondel).
- Gorion**. — Danse, ainsi que sa femme et sa fille, à la Com.-Fr. de 1753 à 55 (fr. Parfaict, *Dict. Th. Paris*); est-ce eux qu'on retrouve à Genève dans la troupe Rosimond en 1766-67? (Kunz-Aubert, p. 43); est-ce également le même Gorion qui signe en 74 à Marseille: « S. G. G. Gorion, directeur associé »? (Arch. Com.-Fr.).
- Gorion (Suzanne-Gabrielle), « de Gand », renonce au théâtre et meurt à Lyon le 22 décembre 1775 à l'âge de 33 ans (Vallas, *Siècle mus. Lyon*, p. 393); elle pourrait donc être la fille du danseur de la Comédie-Française, puisqu'elle serait née vers 1742. Le ménage Gorion se serait donc trouvé à Gand à cette époque.
- † **Goyon**. — Danseur à Bordeaux entre 1783 et 1785 (Rolle, *Rev. Lyonnais*, déc. 1879); ce nom ne se retrouve pas sur les mss. Lecouvreur.
- † **Granger** (D¹¹⁰). — Première danseuse à Bordeaux, 1790-91 (Lecouvreur).
- † **Granier**. — Londres (Drury-Lane), 25 avril 54 (*Gen. Adv.*).
- Grégoire** (D¹¹⁰). — Bordeaux, 1772-74 (Lecouvreur); est-ce la même qui est signalée (comme danseuse ou comme actrice?) par le *Journal de Nîmes*, 19 et 21 juin 89?
- † **Grenier** (D¹¹⁰). — Première danseuse, Bruxelles, 1762-63. « Elle a la manie du sérieux qui n'est pas son genre » (*Obs. Spect.*, 1^{er} juillet 62).
- Grognet (Marie)**. — Débute à la Foire Saint-Laurent, 1724; en 1736 fait partie des tr. Pontau et Devienne, puis danse en province et en Italie, dans la tr. du duc de Modène (fr. Parfaict, *Dict. Th. Paris*). Cf. *Mercure de France*, mars 1742, p. 586.
- Guenet**. — Lyon, 6 septembre 1783 (Vallas, *Siècle mus. Lyon*, p. 412).
- † **Guérin**. — Lyon (tr. Mangot) 1749-50; mêmes ballets que Bellangé sauf *Fêtes de Polymnie*. C'est probablement Etienne Guérin, maître à danser, dont une fille est baptisée à Saint-Pierre, 25 mars 62 (Vallas, *Siècle mus. Lyon*, p. 248).

H

- Harman**. — Lille, entre 1718 et 1725 (Lefebvre, *Th. Lille*, I, p. 219).
- Heme** (D¹¹⁰). — Comme Harman.
- Henry**. — Toulouse, 1756 (*Fontaine de Jouvence*, Bib. Rondel).
- Herbaut**. — Premier danseur. Bordeaux, 1762-63 (*Obs. Spect.*, 1^{er} février 63). Sa femme jouait les secondes amoureuses (*Ibid.*).
- Hiligsberg** (D¹¹⁰). — Londres, 14 avril 92 (*Foire de Smyrne*, Bib. Opéra).
- † **Huau** (les sœurs). — La Haye, 1762-63 (*Obs. Spect.*, 11 janvier 63).
- Hugon** (D¹¹⁰). — Lyon, 1729 ou 30 (Vallas, *Siècle mus. Lyon*, p. 209).
- Hugues** (D¹¹⁰). — Lyon (tr. Collot d'Herbois), 1788-89 (*Pizarre aux Indes*, Bib. Rondel, et Vallas, *Siècle mus. Lyon*, p. 446).

(A suivre.)

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 ZEITUNGS AUSSCHNITTE S. GERSTMANN'S VERLAG

Dornbergstr. 7. Berlin W 10

fournissent les coupures de presse aux Archives Internationales de la Danse



La danse des pêcheurs « Wagramy »

JADIS partagée territorialement en trois états, la Russie, la Turquie et la Perse, la grande Arménie savait cependant conserver sa culture et sa personnalité nationale indépendantes, sans les subordonner à l'un des pays nommés. Ses arts : architecture, peinture, poésie, musique et danse, sont tout à fait originaux et portent la marque de cet esprit national indépendant. Les danses, surtout, sont caractéristiques, et ne ressemblent point à celles des autres pays orientaux ; elles sont tendres et gracieuses chez les femmes, vaillantes et énergiques chez les hommes.

Les Arméniens préfèrent danser en plein air, accompagnés par la musique nationale qui ne comprend que deux instruments, « daoûl » et « zourna ». Le « daoûl » est un instrument neutre, intermédiaire entre le simple tambour et le tambour turec ; il marque les temps par des coups forts du bâton. La « zourna », instrument à vent, en bois, semblable au cor du berger, donne une mélodie aux tons aigus. Les deux musiciens, qu'on nomme les « zournatschi », errent dans l'Arménie comme les anciens bardes et troubadours, passent d'un village à l'autre, s'arrêtent lorsqu'ils trouvent la gaieté et l'abondance, et réunissent autour d'eux les danseurs. Ils sont absolument indispensables aux noces, aux fêtes, et aux processions populaires.

Les danses des femmes se distinguent nettement de celles des hommes. Elles sont lentes, de préférence, et dépourvues de mouvements vifs et de sauts. Les danseuses se meuvent sans heurts et n'augmentent que très rarement la rapidité du rythme. Les gestes sont très gracieux et si parfaits quelquefois, qu'ils feraient presque oublier le rôle, pourtant essentiel, des pieds. Les danseuses exposent avantageusement leur belle taille, dont la partie supérieure demeure toujours dans une position inclinée, presque courbée.

Lorsque la musique commence, l'Arménienne s'avance au milieu du cercle des spectateurs, qui applaudissent avec zèle ; ses mouvements sont particulièrement gracieux et captivants, accompagnés de regards expressifs, de la mimique des mains et du frémissement de la taille, « pareille à la palme », comme dit un poète. En passant ainsi devant les spectateurs, la danseuse s'arrête devant une de ses amies et la salue ; celle-là est alors obligée de la

LES DANSES

DE

L'ARMÉNIE

remplacer et continue la danse, qui ne s'interrompt qu'avec la dernière danseuse présente.

Ensuite vient la danse des hommes. La musique prend un rythme plus rapide et la danse devient plus vive ; les mouvements du danseur sont agiles, accompagnés de « tours » des pieds assez difficiles, tantôt sur les talons, tantôt sur les orteils, qui exigent une grande force et une grande habitude, bien qu'aucun effort ne soit apparent, et qu'il n'y ait pas de sauts extraordinaires. Les mains du danseur participent à la danse, et il les tient comme un homme prêt à boxer.

Les costumes des danseuses sont variés ; parfois, celles-ci portent une camisole de brocart boutonnée à la taille et une chemise en soie de couleur, fendue sur la poitrine ; boutonnée au cou, elle découvre, à chaque mouvement, la chair bronzée. De larges pantalons de couleur et des chaussettes aux teintes éclatantes remplacent la jupe et les bas.

Pour d'autres danses, on met de larges pantalons noirs, des chaussettes blanches, des robes de chambre bigarrées, avec des ceintures ; la tête est coiffée d'un mouchoir blanc, ou d'un bonnet pareil au fez des Turcs, couvert d'un voile.

Les filles dansent presque toujours par paire, tenant dans les mains deux petites planches de bois semblables aux castagnettes, dont les coups sont tantôt lents, tantôt rapides. Tout à coup, les sons s'apaisent, et les danseuses restent immobiles ; un moment après, au claquement accéléré des castagnettes, elles s'élancent en avant



La danse des femmes du travail « Krynguy ».

avec des mouvements convulsifs de tout le corps, et comme en extase ; mais bientôt, d'un seul pas, elles se transforment à nouveau en nymphes douces qui expriment l'alanguissement et la volupté par des mouvements légers et harmonieux. A ce moment, leur âme même se pâme et semble s'écouler en regards langoureux, pleins de passion et de volupté.

L'enthousiasme constant des spectateurs provoque une danse par paire avec des mouchoirs. Les danseuses se placent l'une devant l'autre, à une distance assez grande, en tenant les bouts d'un mouchoir de soie. Avant de s'élancer, elles brandissent leurs mouchoirs en diverses directions, comme des pavillons. Puis l'une des danseuses s'approche, par un mouvement rapide, de sa partenaire, s'arrête devant elle, fait un détour extraordinairement habile, se courbe, jette la tête en arrière et s'enfuit — comme une apparition malicieuse leurrant son amie ; cette dernière la suit, fait quelques tours légers, puis toutes deux s'arrêtent au milieu du cercle, et, se tenant l'une devant l'autre, agitent leurs mouchoirs au-dessus de leur tête. Elles font encore quelques tours, en se poursuivant, et enfin se cachent dans la foule des spectateurs.

Les danses des hommes sont également très originales et très caractéristiques : huit ou dix hommes se prennent par la main et forment un demi-cercle. La musique joue d'abord doucement, la chaîne des danseurs se balance d'un côté à l'autre, comme pour agiter leurs sens indolents, et leurs visages, subjugués par le rythme du tambour, s'animent peu à peu. Après une courte introduction, la rapidité de la mesure augmente ; les danseurs, l'un après l'autre, disposent leurs pieds dans une direction telle que toute la chaîne se retire de côté ; les danseurs se balancent de tout leur corps, tantôt à droite, tantôt à gauche. Ce mouvement s'accélère et se termine sur un coup plus fort et inattendu du tambour ; puis la danse recommence avec les mêmes gestes paresseux.

Le costume des danseurs, comme celui des danseuses, est très pittoresque ; larges pantalons bariolés et rayés, camisole façonnée dont les manches s'élargissent au poignet. La taille est ceinturée d'un mouchoir très large, la poitrine est à demi découverte. La tête est coiffée d'un petit fez turc, blanc, décoré d'un turban bigarré de couleur cramoisie et noire, ou parfois cramoisie et verte.

La danse la plus intéressante de l'Arménie est la danse

de caractère érotique, qui symbolise la volupté. Deux femmes et deux hommes s'accroupissent l'un vis-à-vis de l'autre, à une distance assez grande. Au temps marqué par la musique, ils prennent des poses diverses et font claquer leurs doigts. Puis les deux couples se lèvent, s'avancent, et enfin se rencontrent, et leurs genoux se touchent. Ils donnent alors à leurs mouvements plus de passion et plus d'ardeur, montrent toute la beauté de leur taille, tantôt en rejetant la tête en arrière, — et les cheveux décoiffés touchent le sol — tantôt en penchant la tête en avant, et cachant leurs regards ardents sous un voile épais de cheveux. Tous les mouvements de cette danse sont empreints de passion et de volupté.

Nous ne pouvons énumérer ici toutes les danses de l'Arménie ; le moindre village y a ses danses caractéristiques. Il y a les danses de *Van*, d'*Erzérout*, de *Trébizonde*, etc. Nous nommerons seulement les danses les plus populaires : *Guénde*, danse mixte des femmes et des hommes, après les travaux des champs ; *Lodgui*, danse des hommes d'une noce ; *Mamed-Beky*, danse mixte de la noce ; *Vorna-Sévan*, danse érotique des femmes ; *Jamr-Agui*, danse des hommes (la vénération et l'hommage) ; *Krynguy*, danse des femmes au travail ; *Oounous*, danse mixte du travail ; *Lairguia*,



La danse mixte en rond « Badallo »

danse des femmes boiteuses (avec des révérences comiques) ; *Auvouse-Baty*, danse des femmes autour de la fontaine ; *Wagramy*, danse des pêcheurs ; *Paylantcho*, danse de la jeunesse ; *Jamzara*, danse des vieilles et des vieillards ; *Egourte-Koydum*, danse du repos des femmes ; *Wap-Par*, danse guerrière des hommes, etc... — Chacune de ces danses a son style ; elles sont extraordinairement expressives ; par la mimique, les gestes et les mouvements, elles expriment très justement et très précisément le sujet physique ou psychologique de la danse.

Le meilleur danseur de l'Arménie contemporaine, *Wagram Aristakékian*, a eu l'heureuse idée d'organiser un ensemble de huit hommes et huit femmes, pour exécuter sur l'estrade, accompagnés de l'authentique *Daoûl Zournâ*, et vêtus des costumes nationaux, les danses les plus belles et les plus originales du peuple arménien. Ce bel ensemble, organisé dans la capitale de l'Arménie soviétique, *Erivane*, d'un intérêt, non seulement ethnographique, mais purement esthétique, donne avec grand succès des représentations dans les villes du Caucase et d'Outre-Caucase.

(Moscou)

SERGE KARA-MOURZA.

Informations Internationales

Nous apportons le plus grand soin à donner les informations les plus complètes et les plus étendues. Toutefois, la saison d'été amenant toujours un grand ralentissement de l'activité artistique et une dispersion plus grande de ses manifestations, nos lecteurs voudront bien excuser les lacunes que nos informations pourraient, cette fois, comporter.

ALLEMAGNE

Les danses régionales jouissent actuellement, en Allemagne, d'une vogue toute particulière.

Nous avons donc tenu à donner ici, dans cette rubrique, des clichés de photographies concernant ces manifestations chorégraphiques.

Nous espérons que nos lecteurs apprécieront particulièrement ces documents.



Danse nationale de Mecklenburg.

— L'abondance des manifestations chorégraphiques en Allemagne nous oblige à des mentions succinctes. Signalons particulièrement, toutefois, la très belle matinée d'Alexander von Swaine, Alice Uhlen et Heide Woog à Berlin et la soirée de Valeria Kratina à Karlsruhe — ainsi que la nomination au « Folkwangschule » d'Essen, de « Abschied Knufft » de Hambourg.

— On vit encore à Berlin Aira Arja et Elfrit Grimm, la danseuse espagnole Léa Niako, Senta Cordel, Yvonne Georgi, Jutta Lucchesi, Annemarie Kohl, le danseur von Grona et son groupe, les deux jeunes danseuses Friede Lohmann et Oda Schottmüller, et Karin Zoska, Golli Caspar, Helga Normann.

— D'autre part, on a monté à l'Opéra municipal la « Légende de Joseph » de R. Strauss et le « Recrutement » de Mozart.

— Enfin, on annonce un nouveau film d'Alexandre Korda sur Nijinsky, avec Charles Laughton, dans le rôle de Diaghileff.

- On parle également, à Heidelberg, d'un film sur Gret Palucca.
- à *Nürnberg*, soirée de l'école de Hertha Meisenbach. et de Greta Wrage.
- à *Leipzig*, danses de Martel Schmidt et ses élèves, soirée Melitta Heroux.
- à *Düsseldorf*, récital Hannah Spohr.
- à *Lüdenscheid*, Gertrud Buchholtz et Hide Suhrmann.
- à *Hanovre*, soirée de Hilde Seeber, matinée de l'école Medau.
- à *Dortmund*, soirée Edith Judis.
- à *Dresde*, soirée Helma Pfeiffer.
- à *Cologne*, matinée de Hinge Herting.
- à *Fribourg*, soirée Lonie Duellmatz.
- à *Stuttgart*, récital Lina Gerzer et son groupe.
- à *Munich*, très belles danses javanaises de M^{me} Jodjana, et excellente activité d'Aurel von Milloss à Augsburg.



La danse de Schaumburg-Lippe.



La danse du moulin.

— à *Brême et Solingen*, soirée de Mathilde Buhr, Joachim von Geewitz.

— à *Frankfort*, récital intéressant de Angiola Sartorio.

— à *Weimar*, Gisela Jeimke et Dieter Borsche.

— à *Mannheim*, Bianca Rogge et Elisabeth Schmieke.

— *Karlsruhe*. — L'école Olga Mertens-Léger a fêté dernièrement les dix ans de son existence. Un grand gala donné au « *Konzert-haus* » a réuni tous les élèves de l'Institut, qui ont interprété un programme de choix.

M^{me} Mertens, qui resta vingt-sept années consécutives à l'Opéra de Karlsruhe, et y occupa brillamment le rôle de danseuse étoile, a constitué, avec ses élèves les plus douées, un groupe permanent dont les représentations sont fort appréciées dans toute l'Allemagne du Sud, et qui a monté, entre autres, le *Casse-Noisette*, le *Carnaval* de Schumann, le *Tamspiel* de Schrecker, etc.



L'École Mertens-Léger de Karlsruhe.

ANGLETERRE

— Au « *Ballet Club* », appelé maintenant « *The Mercury* », une très bonne troupe se fit applaudir dans le ballet de Ninette de Valois, « *Bar aux Folies-Bergères* », d'après Manet. Les vedettes étaient Pearl Argyle, Alicia Markova, Frédérick Ashton.

— A Covent Garden, les ballets russes de Col. de Basil ont remporté un grand succès avec le même programme qu'à Paris. Cependant, les « *Imaginaires* », de Lichine, ont reçu un accueil aussi indécis que celui du public parisien; Choréartium a provoqué de vives discussions, et l'on se montra un peu désappointé par « *l'Oiseau Bleu* », de Fokine — ce qui prouve, une fois de plus, avec quelle rapidité nous évoluons...

— Pour la nouvelle saison des « *Vic-Wells Ballet* » dirigés par Ninette de Valois, nous verrons le retour d'Alicia Markova, qui avait été remplacée par Ruth French, jeune danseuse solo de l'ensemble Pavlova. (D. de M.)

— Au théâtre de Regent's Park, les ballets de Nini Theilade et Martin Harvey, ont été suivis, chaque lundi, avec intérêt. Si « *La Sainte Jeanne* » n'a pas obtenu un accueil très chaleureux, « *Petite musique de nuit* », « *Capriccio* », « *Pendant le bal* », « *Psyché* », « *Neapolitana* », « *Party 1860* », classent néanmoins ces spectacles parmi les œuvres de qualité qui promettent plus encore qu'elles n'ont donné. Nini Theilade et Robert Helpmann en sont les vedettes applaudies, et Constant Lambert l'éminent chef d'orchestre.

— *Londres*. — Marcelle Valérie, élève de Cecchetti et de Dalcroze, qui a donné le 3 juillet 1934, son récital annuel au « *Rudolph Steiner Hall* », a reçu du public un accueil enthousiaste. Ses danses les plus remarquées furent « *Prière* », sur un choral de Bach, « *Ahrimana* » ou l'Esprit du Mal, et enfin une « *Danse des Doigts* », avec un accompagnement de flûte et de xylophone de sa propre composition.

— Séraphine Astafieva, fille du prince Alexandre Astafieff et petite nièce de Tolstoï, vient de mourir à Londres, le 13 septembre 1934. Entrée à l'École Impériale de Ballet de Saint-Petersbourg, à l'âge de dix ans, elle devint rapidement première danseuse au Ballet Impérial. Mais elle dut surtout sa célébrité à sa collaboration avec Diaghileff — et notamment au rôle de « *Cléopâtre* ». Elle s'était fixée en Angleterre depuis dix-huit ans et dirigeait une école de danse dans le quartier de Chelsea. Anton Dolin, June, Alice Markova furent ses élèves. C'est une grande figure de la danse qui disparaît.

AUTRICHE

— *Salzbourg*. — Les récents événements politiques ont, sans doute, privé la saison de Salzbourg d'une partie de son faste habituel. Cependant la première moitié du Festival n'est pas encore écoulée; et, le calme renaissant, son succès grandit rapidement.

— Rien de bien remarquable, au point de vue chorégraphique, dans les danses de « *Fidelio* », « *Tristan et Isolde* », « *Le Chevalier à la Rose* », « *le Mariage de Figaro* ». Au contraire, dans le « *Faust* » de Max Rheinhardt, les charmantes danses populaires et les danses des sorcières de la Nuit de Walpurgis, réglées par Margaret Wallmann, présentent un grand intérêt. La même maîtresse de ballet a dirigé la chorégraphie d'« *Obéron* » de Weber. Les évolutions des groupes y sont particulièrement réussies, dans une syn-

thèse harmonieuse et complète de leurs éléments. Il faut noter la « danse des elfes », l'entrée de Mesru (Andrei Jerschik), gardien du harem, avec ses gardes, et surtout la scène puissante de la tempête.



Der Margen.
Mise en scène de Marguerite Wallmann.

— Margaret Wallmann prépare encore « L'Après-Midi d'un Faune » de Debussy, avec Willy Fränzl, de l'Opéra de Vienne, qui sera donné prochainement.

— N'oublions pas de mentionner le beau récital d'Harald Kreutzberg, au mois d'août dernier.

Derra DE MORODA.

BELGIQUE

— Sophie Valencin s'est produite au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles et aux Amitiés Artistiques de Louvain. Excellent accueil.

— Akarova a créé *Ouverture et Polonaise*, de J.-S. Bach, et *l'Apprenti Sorcier*, de Paul Dukas (Costumes et décors d'Akarova).



Sophie Valencin.

— Illustrant une causerie de Gérard Bauer, le Ballet Nyota Inyoka a présenté son programme de danses hindoues, égyptiennes et arabes, au Cercle artistique de Bruxelles.

— Lisa Duncan et sa troupe ont fait une tournée de récitals dans les principales villes du pays.

— A Liège : Solange Schwarz et Constantin Tcherkas. Succès.

— Au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Carmen d'Aubreby a fait une conférence sur le « Théâtre et la Danse à Java », Hélène Leibmann, accompagnée d'un Gamalang, exécuta des danses javanaises.

— L'école Marthe Roggen, avec Arlette Bank, Claire Jehanne, Vivianne Jeangout, Janine Lasserre, Jacqueline Manteau et Rosandré, a donné plusieurs récitals de danse rythmique.

— Influencée par Tamiris, Simonne Redant a créé la *Gymnopedie* d'Eric Satie.

— Les Ballets Weidt sont à placer parmi les spectacles qu'on ne peut pas ne pas voir.

— Arlette Bank a créé les *Quatre danses d'Amarullis* (opéra ballet en un acte de A. Crabbé et A. Maurage), au Studio Armand Crabbé.

Albert VANDER LINDEN.

Anvers. — Matinée de danse rythmique de Lien Engelen et ses élèves.

Bruxelles. — Récital Ione-Brieux, qui remporta un brillant succès.

HOLLANDE

Amsterdam. — Au cours de la dernière saison, Alanova a dansé sur la musique de Satie, Debussy, Poulenc.

— Indra Ramosay et Devaki ont fait applaudir leurs danses indoues.

— En avril dernier, récital Argentina, Yvonne Georgi et son ballet : matinée au Centraal Theater de Mascha Peereboom-Terweeme. Danses et chansons de Chaïa Goldstein.

Rotterdam. — Ballet Mogobry. Matinée Netty van der Valk au Studio 32.

ITALIE

LA MORT DU MAÎTRE DE BALLET GIUSEPPE CECCHETTI.

Hier, à l'hôpital Saint-Jean, s'est éteint le maître Giuseppe Cecchetti, à l'âge de 82 ans. Il était, depuis plusieurs années, directeur de l'École de Danse du Théâtre Regio et lui rendit sa gloire autrefois fameuse.

Cecchetti appartenait à une « dynastie » de danseurs qui affermirent leur réputation au théâtre de la Scala à Milan, pendant près de deux siècles.

Cecchetti a débuté à quinze ans, au Grand Théâtre milanais. Il y eut une brillante carrière, mais quitta cette scène fameuse pour se rendre en Russie, où il devait diriger l'École de Ballet annexée au théâtre Impérial de Saint-Petersbourg. De 1865 à 1885, il enseigna l'art de la danse en Russie et en Allemagne. Giuseppe Cecchetti se blessa malencontreusement en dansant à Berlin et ne put jamais plus danser. Il se consacra entièrement à l'enseignement de la danse et traversa plusieurs fois le monde. Il eut beaucoup d'amis tant dans la musique (Toscanini en particulier) que dans le journalisme, et resta très modeste malgré une brillante carrière.

SUÈDE

— *La danse à Stockholm pendant la saison 1933-1934.* — La saison de la danse à Stockholm a pris fin, et nous nous demandons : Que nous a-t-elle donné ? Nous avons eu, comme ailleurs en Europe, des tournées d'artistes remplis de force inspiratrice et impulsive, tels que Nini Theilade, Sorel-Groke, la troupe de Joos, etc., mais qu'ont accompli nos propres artistes ? Comme de droit, nous considérerons d'abord le ballet de l'Opéra royal dont le maître de ballet est Julian Algo, tandis que les classes enfantines sont excellemment conduites par Madame Valborg Francki,



Photo Almqvist Preinütz.
« La boutique fantasque », de Rossini.
(Chorégraphie Julian Algo, Royal Opéra, Stockholm).

— L'Opéra a donné notamment, cette année, un ballet : *La boutique fantasque* de Rossini-Respighi, qui a causé, sans contredit, de grandes difficultés, par suite du manque de ressources en danseurs hommes.

— D'autre part, le maître de ballet du Théâtre Royal de Copenhague, Harald Lander et sa troupe, ont présenté à Stockholm un ballet danois moderne : *Le Combat des déesses*, texte original de Viggo Cavling, musique de Emil Reesen. Harald Lander crée sur le fonds de l'école classique des effets de ligne hardis qui rappellent quelquefois Balanchine.

— Dans la classe supérieure de l'Opéra, trois artistes sont particulièrement remarquables : Elly Holmberg, Cissi Olson et Otto Thoresen.

— Deux jeunes gens firent, grâce à la représentation de Lander, un bon début : Carl-Gustav Kruse, qui était déjà un acrobate habile, et qui a fait de grands progrès comme danseur classique, et Theodora Lagerborg, un charmant type féminin qui manquait jusqu'ici dans le ballet de l'Opéra.

— Au Théâtre Oscar, principal théâtre d'opérette de Suède, Axel Witzansky a fait travailler toute une troupe de dancing-girls et dancing-boys avec lesquels il a organisé des spectacles chorégraphiques de haute valeur artistique. Il a aussi composé, pour la revue du théâtre du Sud, des ballets comiques qui pourraient tenir leur place dans un programme international de ballet. Un sketch-Robot faisait penser quelquefois au ballet *La Création du monde*, et dans *Le bois ensorcelé* de Robert Hoegfeldt, il a rendu vivant l'étrange monde imaginaire de notre plus populaire peintre de légende contemporain. Dans *Medea* d'Euripide, qui a été représenté au théâtre dramatique royal, il a réalisé une solution intéressante du problème du Chœur antique.

— Ronny Johansson, danseuse connue de Suède, s'est présentée de nouveau devant ses compatriotes. Elle est toujours souveraine dans son domaine spécial : sa gracieuse drôlerie humoristique. Elle est comme une personnification de l'esprit de Puck et Ariel dans Shakespeare. Mais ces dernières années, son art a gagné en profondeur et a atteint une grandeur presque tragique. *Voix dans la nuit*, musique de Sven Blohm, un jeune compositeur d'avenir, possédant l'intuition de ce qu'exige l'art de la danse, appartient à ce que Ronny Johansson a créé de plus puissant.

— Lalla Cassel, élève de Malkowsky, qui possède à Stockholm le plus grand Institut de danse, comprenant environ 200 élèves, a donné l'hiver dernier une très belle soirée avec John Carlberg, qui fit partie du ballet suédois. Ils présentèrent plusieurs compositions vigoureusement créées dans des formes très pures.

— Karin Fredga, l'énergique directrice de l'Institut Jacques-Dalcroze, a obtenu du Maître, à Genève, le droit d'accorder des diplômes.

— Enfin il faut noter le début remarquable d'une jeune fille de 17 ans, Eva Svensson. Chez elle s'allie un charme inconsciemment enfantin à une technique habile et à beaucoup de fantaisie. Sa composition : *Eva, le serpent et la pomme*, appartient aux danses les plus hardies qui aient été vues cet hiver.

— Sven Tropp, en collaboration avec l'auteur de cet article, a pris à cœur la réalisation de nouveaux problèmes chorégraphiques : ceux d'interpréter les phénomènes acoustiques de la T. S. F., ses interruptions, ses longueurs d'ondes, etc., par le moyen de formes plastiques visuelles. Mon festival (festspel) *Une tempête dans l'éther*, joué l'automne dernier au Palais des Concerts de Stockholm, a montré le résultat de cette idée.

Calle FLYGARE.



Sven Tropp avec quelques-unes de ses élèves.

SUISSE

— Pour la première fois, au cours des admirables « Fêtes du Rhône », célébrées à Lausanne, en juillet dernier, Clotilde et Alexandre Sakharoff ont abordé la technique de la mise en scène chorégraphique : et, dans ce nouveau domaine, leur sentiment



LES QUATRE SAISONS DU RHÔNE.
Les barques.
(Chorégraphie de Clotilde et Alexandre Sakharoff).

profond de la musique et de la poésie les a merveilleusement servis. Sous leur direction, les élèves des écoles rythmiques et gymnastiques de Lausanne présentèrent « Les Quatre Saisons du Rhône ». Les costumes avaient été dessinés par A. Sakharoff. L'Été, l'Automne, l'Hiver et le Printemps, exprimés par des images de la vie quotidienne, adroitement stylisées, et par l'évolution harmonieusement réglée des groupes, furent le thème simple grâce auquel Clotilde et Alexandre Sakharoff développèrent toutes les ressources de leur imagination et de leur art.

— A Zürich, récital Herta Bamert, et succès, en mai, de Pia et Pino Mlakar.

— A Berne, ballet Else Hausin, gala Stefa Warrent.

— à Glarus, soirée Rosemarie Gattiker.

— à Dornach, le groupe Steiner vient de monter, au Goetheanum, une nouvelle section de danse, *Eurythmie*.

— à Vevey, gala très réussi des élèves de M. W. Courant, maître de ballet, et de M^{me} Lily Fisher, première danseuse, et danses variées d'Yvonne Delapraz.

— à Genève, le grand danseur japonais Yeichi Nimura et M^{lle} Lisan Kay ont donné un récital qui a suscité le plus vif intérêt.

— à Saint Gall, matinée de l'école de M^{me} Forrer-Birnbaum.

— à Lucerne, matinée de M^{me} Roloff-Mandrino.

— à Lausanne, très belle soirée de M. et M^{me} Flay-Waldvogel de Schaffouse.

— à Bâle enfin, une belle activité se déploie au studio Wulff, qui donna en mars une démonstration remarquée, avec Marietta von Meyenburg.

— On applaudit également dans cette ville Ruth Sandler.

TCHÉCOSLOVAQUIE

— M^{me} Nikolska au Théâtre National. — Le ballet du Théâtre National semble enfin être sauvé du désarroi esthétique et moral où il se débattait, faute d'un maître énergique. Le maître de ballet manque toujours, mais une femme le remplace, et non sans mérite, dans sa tâche réorganisatrice. M^{me} J. Nikolska, ancienne étoile du Théâtre National, quitta Prague pour des tournées dans le bassin méditerranéen, au cours desquelles elle ne cessa d'étudier et de se perfectionner. La chorégraphie l'intéressait particulièrement. Revenue à Prague, on lui confia la chorégraphie du

vieux ballet de Glazounof, réglé jadis par Petitpa. Nikolska y a si bien réussi que le ballet a fait salle comble, — ce qui ne s'était pas vu depuis longtemps, — et continue à remporter un succès mérité. Cette année, M^{me} Nikolska a réglé *Pulcinella* et *Petrouchka* de Strawinsky ainsi que les *Danses polovtsiennes* sur la musique de Borodine. L'argument du premier ballet étant extrêmement sommaire, Nikolska a cherché dans l'époque de Giambattista Pergolesi des éléments pour compléter le maigre scénario. Elle les trouva dans les « Quatre Polichinelles », et surtout dans l'atmosphère et le style de cette littérature qui sent son Naples grotesque à deux lieues. Elle-même a imaginé une scène de tribunal d'un effet bouffon vraiment cocasse.

Son « Petrouchka » a suivi la tradition Fokine-Benois en appuyant sur le mouvement des foules, très couleur locale, avec quelques trouvailles réussies. Dans les « Danses polovtsiennes », la chorégraphie de Fokine fut également maintenue : Nikolska n'a fait que souligner les deux thèmes musicaux en opposant le chœur des garçons à celui des jeunes filles. Mais hélas, les danseurs manquent toujours au Théâtre National.

L'activité de M^{me} Nikolska ne s'en tint pas là cette année. Elle a réglé également la chorégraphie de *Aïda*, dans le style des bas-reliefs égyptiens de la haute époque, la chorégraphie vieill-slave de la *Sainte-Loudmila* de Dvorak, et la chorégraphie féérique d'*Armide*, du même compositeur. M^{me} Nikolska dirige encore, personnellement, son école de ballet qui, dernièrement, s'est présentée au public dans *Les millions d'Arlequins* de Drigo avec un métier classique très soigné : Mesdemoiselles Haïdasova, Figarova et Petrikova nous apparurent, dès maintenant, comme de futures étoiles.

— Parmi les écoles de gymnastique rythmique et de danse, celle de M^{me} Milca Mayerova nous a présenté cette année les conceptions chorégraphiques personnelles des grandes élèves. Tout en suivant l'esthétique de leur maîtresse, plusieurs ont réglé leurs danses d'une manière sinon imprévue tout au moins rajeunie et spirituelle : M^{lle} Langrova s'est distinguée dans « Kag-caprice » de Milhaud, M^{lle} Maskova dans la « Berceuse de Jim » de Debussy. M^{lle} Mysakova dans la « Reminiscence pieuse » de Krasa



Photo Esta.

M^{me} Nikolska et M. Pirnik dans « Petrouchka ».

apparu dans la silhouette d'une danseuse de Degas, ce qui montre en quelle estime certaines élèves de Laban tiennent le ballet classique.

— Les élèves de M^{me} Irène Lexova se sont fait applaudir dans la « Suite de marionnettes » de Kricka, en présentant avec beaucoup d'esprit, dans le style convenable, les personnages des contes populaires tchèques. L'interprétation des danses populaires fut également réussie.

— Jarka Gogelova a donné avec ses élèves plusieurs paraphrases de danses de tabarin en visant l'effet extérieur, dans le costume comme dans le mouvement. Son « Conte du petit gardeur de cochons » d'après Andersen, sur la musique de différents auteurs interprétait avec compréhension ce genre littéraire.

— La gymnastique rythmique cultivée dans la puissante fédération des Sokols se maintient sur un niveau très élevé à l'association de Zizkov (quartier de Prague), grâce à la monitrice en chef, M^{me} Burgerova-Dubova, ennemie des effets faciles et du cabotinage qui envahit tant d'écoles. Secondée par le compositeur F. Sixta, elle conduit logiquement la gymnastique à la danse en se servant souvent des éléments des danses populaires. Il en résulte une certaine simplicité des mouvements qui ne manque pas de caractère.

— Le Théâtre Libéré a payé son tribut à la vogue de l'époque 1900, en ressuscitant le cancan dans le « Chapeau de paille d'Italie », de Labiche, interprété très librement et dans un sens ironique pour l'actualité.

Emmanuel SIBLIK.

U. R. S. S.

— Un nouveau théâtre permanent de ballet vient de se créer à Moscou. La jeune troupe, travaillant sous la direction de la ballerine M^{me} Victorine Krüger, a fusionné avec le théâtre-studio de l'Opéra de M. Nemirovitch-Dantchenko, connu également en France par ses tournées. Ce nouvel ensemble vient de se mettre en relief par sa nouvelle mise en scène, *Les Rivaies* (ou la *Vaine Précaution*) dont nous avons déjà parlé dans la chronique précédente. Actuellement, il travaille à un nouveau libretto, qui sera adapté par le compositeur Chestakovitch à la musique de ses ballets, *Le Siècle d'or* et *Le Boulon*.

— La troupe vient de donner une soirée avec des divertissements sur la musique de Tchaïkovsky, Chopin, Schumann et Stravinsky. Soirée fort intéressante et fort goûtée du public, inspirée d'ailleurs par le souvenir de la chorégraphie de Michel Fokine.

— Le Théâtre du Grand Opéra de Moscou a monté *Giselle*. Abandonnant les essais de modernisation du metteur en scène précédent, M. Monakhoff, présente le ballet à la manière ancienne, en essayant de faire revivre la méthode de Petitpa. M^{lle} Podgorskaja, qui jouait le rôle de Giselle et les artistes qui l'entouraient se sont montrés à la hauteur de leur tâche.

— A Leningrad, deux ballets de Delibes ont été remis à la scène. Le premier, *Fadette*, pastorale mise au goût du jour, dont la pantomime interprétée dans un sens plus réaliste, contribue à créer un spectacle moderne, riche en couleurs. Les danses classiques dirigées par M. Lavrovsky, ne suivent pas cette évolution.

— *Coppélia*, joué par le jeune corps de ballet du Petit Théâtre de l'Opéra de Leningrad, trahit les mêmes tendances, par ses recherches de danse réaliste sur un thème de danse classique. Coppélius dans le livret nouveau devient un simple propriétaire

de Théâtre ambulant. Le spectacle est, en résumé, plein de vaillance et très coloré. La danse ethnographique du premier acte, est, entre autres, très intéressante. Le metteur en scène en est M. Lopoukhoff.

— Le théâtre d'opéra de la ville de Sverdlovsk (anc. Ekaterinebourg), travaille, avec un bon rendement, et possède un solide ensemble de 60 artistes. Parmi les derniers travaux du théâtre, il faut mentionner la reprise de deux anciens ballets : *Don Quichotte*



GISELLE.
Grand Opéra de Moscou.

et *Le Petit cheval bossu* (« Koniok-Gorbounok »), ainsi que la mise en scène du nouveau ballet, *Férendgi* (musique de Janovski), dont le sujet fut inspiré par le mouvement révolutionnaire aux Indes. Ce spectacle vif et riche en couleurs quant aux danses d'ensemble, est peu intéressant quant aux danses « soli », et faible par son sujet. Enfin, la présentation du nouveau ballet, *Les flammes de Paris*, doit avoir lieu prochainement à Moscou et Leningrad, ainsi que dans la nouvelle capitale de l'Ukraine, Kiev.

— D'autre part, le compositeur B. Assafieff a terminé un nouveau ballet : *La Fontaine de Bachtchisarai* (d'après le poème connu de Pouchkine), dont on attend la « première » au théâtre de l'Opéra et du ballet de Leningrad.

— Un des meilleurs élèves et disciples de Rimsky-Korsakoff, M. Schteinberg, (l'auteur de la musique du ballet *Métamorphoses*, présenté en son temps à Paris par S. de Diaghilev), termine le ballet *Tyl Uilenspiegel*, d'après le roman de Charles de Costèr.

Récemment, un ballet sur le même sujet, musique tirée du poème symphonique de Richard Strauss, fut présenté à Leningrad, par un groupe de jeunes metteurs en scène. Léo Knipper, auteur fort connu ici, de quatre symphonies, vient également de terminer le ballet *Candide* d'après le roman de Voltaire.

— En U. R. S. S., les présentations des danses des peuples de l'Union sont actuellement très en faveur. Récemment, à Moscou, toute une soirée fut consacrée aux danses nationales arméniennes, empreintes de cette influence de la culture chorégraphique persane décrite dans le n° 4 des *A. I. D.* On procède également à l'organisation d'une section de danse populaire au sein de l'Union Internationale du théâtre Révolutionnaire à Moscou.

— Enfin, il faut mentionner le succès obtenu par la tournée de

deux studios chorégraphiques qui travaillent, depuis plusieurs années, en U. R. S. S. Le premier, fondé par Isadora Duncan, est dirigé actuellement par sa fille adoptive, M^{lle} Irma Duncan.

Comprenant 40 enfants, ce studio qui, depuis longtemps, était en tournée au Japon, vient de rentrer à Moscou.

— Le deuxième studio, celui de Léninegrad où travaillent également, et de préférence, des enfants, et qui s'appelle « Guéptachor », mérite l'attention par son effort pour reconstituer des danses antiques et moyenâgeuses, d'après une étude historique détaillée, « Guéptachor » recherche aussi de nouvelles formes de danse susceptibles d'être adoptées en U. R. S. S., comme danses populaires ou danses d'ensemble.

— Nous devons noter la venue pour la première fois depuis la Révolution de M^{lle} Chmoltz-Fitelberg, première danseuse de l'Opéra de Varsovie.

Michel DRUSKINE.

— A l'Opéra de Léninegrad. — « La Fontaine de Bakhtchissaraï, d'après le poème de Pouchkine ; musique de B. V. Assafief, argument de N. D. Volkoff.

Le poème de Pouchkine, déjà mis à la scène en 1825, dans la « Trilogie Romantique » de Chakovski, et qui inspira, plus tard, les « Scènes lyriques » d'Arenski, puis un court spectacle de la Chauve-Souris de Balieff, vient de recevoir une nouvelle expression dans l'interprétation chorégraphique de N. D. Volkoff. Il faut noter l'effort original du scénariste, qui, insistant davantage sur le développement du thème intérieur — impossibilité de conquérir l'amour par la violence — que sur le sujet même, d'un exotisme un peu facile, cherche à mettre en lumière la pensée profonde de Pouchkine.



M^{lle} Vetcheslova.

— VETCHESLOVA ET TCHEBOUKIANY. — De temps en temps la Russie soviétique se décide à autoriser « l'exportation » de ses vedettes chorégraphiques, à seule fin d'étonner l'art dit bourgeois. La première étape de cette marche vers le triomphe européen est toujours Riga, la capitale de la Lettonie, et, on peut le dire sans risque d'exagération, la capitale artistique et surtout chorégraphique de toute la région baltique. Riga possède un ballet d'État, en quelque sorte successeur de l'ancien ballet impérial



V. Tchaboukhiany.

(Phot. Vandamm, New-York).

russe. Bien entendu, en miniature, et toutes proportions gardées. Il fut constitué et organisé par les soins des artistes du théâtre Marinsky de Pétersbourg, M. Serguéieff, régisseur en chef de ce théâtre, d'abord, et ensuite par M^{me} A. Fokina, maîtresse de ballet, à la fois professeur d'école et étoile pendant de longues années.

C'est dire que Riga possède, plus qu'aucune autre ville, la tradition de la danse classique, et que c'est au public éclairé de cette ville que les étoiles de la chorégraphie soviétique viennent demander leur consécration préliminaire. Ce n'est qu'après cet essai qu'elles poussent leur voyage vers Paris (estampille définitive) et ensuite voguent vers l'Amérique. Le premier couple apparut à Riga — Assaf et Soulamith Messerer — fut accueilli avec un transport dans lequel entraient, à vrai dire, plus d'étonnement pour leur technique acrobatique que de joie artistique due à leur art proprement dit. Il paraît, d'après la critique de la presse lettone, que le second couple, débarqué en novembre 1933, aux noms beaucoup plus compliqués de Wachtangue Tchéboukiany et Tatiana Vetcheslova, avait eu encore un plus grand succès, du même ordre d'ailleurs. On les comparait aux Messerer, mais on voyait en eux des virtuoses encore plus fameux de l'acrobatie et de la technique. Il n'y a là rien d'imprévu. La tendance soviétique a rigoureusement éliminé de son art et de l'esprit de la danse tout ce qui peut rappeler la « sentimentalité bourgeoise », comme elle a

banni ces éléments dangereux de la vie privée de ses citoyens. Même les écoles de danse ne portent plus les noms d'« écoles », mais s'appellent « Établissements techniques » (« Technicum »). Ceci dit, il faut reconnaître que la technique (pour trois quart acrobatique) de ce dernier couple de danseurs soviétiques, est d'une grande valeur.

Il suffit de citer quelques passages essentiels du compte rendu d'un éminent critique de ballet de Riga, M. Jacques Brams : « Cette danse, — dit-il, — ne porte plus le sceau de noblesse et de finesse qui furent l'enchantement du ballet russe d'antan. Elle est devenue plus grossière, plus matérielle et elle ressort plus de l'athlétique que de la poésie. On a vu cela chez Messerer ; c'est encore beaucoup plus évident chez Tcheboukiany et Vetcheslova. Ils font encore plus d'emprunts aux éléments acrobatiques. Cet élément de cirque ressort trop dans chacun de leurs numéros. Tcheboukiany en use avec incontinence : dans toutes ses entrées, même soi-disant classiques, il introduit plus d'un tour propre à lui et ces tours sont de purs casse-tête. Une pirouette à la seconde ne lui suffit plus : il la tourne en toupie. Dans le dessin finement poétique de la *Mélodie* de Gluck, il réussit à intercaler, en les multipliant à l'infini, des tours acrobatiques en désaccord flagrant avec les lois esthétiques. Quant à sa partenaire, M^{lle} Vet-

cheslova, c'est une danseuse jeune, bien faite, vive et légère dans ses danses techniques ; on admire ses jetés ciselés, ses arabesques, ses pirouettes et ses fouettés exécutés avec une facilité et une désinvolture parfaites, enfin, un couple intéressant... » Évidemment, il serait superflu de lui demander ce qu'il ne possède point : l'expression spirituelle de la danse et l'émanation de son âme. Néanmoins le succès, à Riga, de ces deux représentants de l'art soviétique de la danse fut tout à fait exceptionnel.

De Riga, ils sont partis pour l'Amérique où ce succès fut non seulement confirmé, mais encore augmenté, leurs danses répondant entièrement au « goût américain ». Ils ont débuté au « Carnegie-Hall » sur l'autorisation spéciale du gouvernement qui, on le sait, n'est pas très accueillant en ce moment pour les artistes étrangers. Le *New-York Times* considère l'apparition du couple à New-York comme l'événement le plus saillant de l'activité théâtrale de ces dernières années. Le *Daily Mirror* renchérit : « Le succès foudroyant de ces éblouissants danseurs a soulevé un enthousiasme indescriptible dans l'assistance toute entière... » Tous les comptes rendus des journaux américains sont au même diapason.

Valérien SVETLOFF.

NOTES CRITIQUES

A. VAGANOVA. LES BASES DE LA DANSE CLASSIQUE. Leningrad, 1934.

C'est un manuel de chorégraphie écrit par une danseuse classique du théâtre Marinsky, dont la technique fut toujours admirée : je me rappelle encore sa variation aux brillantes cabrioles en avant dans le tableau des « Ombres » du ballet « La Bayadère ». C'est donc en pleine possession du sujet que M^{me} Vaganova composa ce « vademecum » de la danse d'École. Il n'est guère facile d'expliquer théoriquement la technique compliquée du classicisme chorégraphique. Or, ce manuel est composé avec méthode, et les descriptions des pas sont très compréhensibles, même pour un lecteur peu averti. L'ouvrage comprend plusieurs divisions : les formes de la danse classique, exercice à la barre, battements, bras, poses, enchaînements, sauts, pointes, pirouettes, etc., selon la marche graduelle de l'enseignement obligatoire dans les écoles supérieures de ballet, qui exige de longues études, un travail constant et soigné de la part des élèves, et une surveillance ininterrompue et tenace du professeur. L'auteur de ce manuel très complet connaît à la perfection l'école classique dans ses moindres détails, et l'on doit considérer son livre comme une grammaire académique supérieure de la chorégraphie ; c'est pourquoi, s'il était traduit en français et en anglais, il pourrait être d'un grand secours aux nombreuses écoles dirigées, en Europe, par des demi-professionnels ou même simplement par des amateurs, n'ayant que des connaissances limitées ou très superficielles, qu'ils enseignent tant bien que mal à des élèves naïves ou mal renseignées, recrutées parmi les jeunes filles qui aspirent à la scène. J'ai connu, par exemple, un soi-disant « professeur » qui se procurait de nombreuses cartes postales de danseuses, dans leurs diverses poses, attitudes et mouvements ; et c'est à l'aide de ces images qu'il enseignait la danse à ses élèves, en leur demandant de reproduire exactement telle pose ou tel mouvement, et dans l'impossibilité absolue de leur en expliquer la technique. J'ai connu également un autre professeur qui demandait à ses élèves de lui préciser ce qu'elles voudraient étudier « de préférence » : les « pointes » ou les « sauts » ? Il plaçait les unes à la barre, et leur recommandait de se mettre sur les pointes en s'y cramponnant, et disait aux autres de « sauter librement » à travers le studio. Lui-même, un gros cigare aux lèvres, s'éloignait dans un coin de la salle, s'asseyait confortablement dans un fauteuil et s'adonnait tranquillement à ses méditations. A ces « ignorants de l'enseignement chorégraphique », le manuel consciencieux et complet de M^{me} Vaganova serait fort précieux s'ils voulaient seulement se donner la peine de l'étudier. Le livre est orné de nombreux dessins de poses, attitudes et mouvements, exécutés par M. Gontcharoff, lui-même danseur, en même temps qu'artiste dessinateur.

À la fin de l'ouvrage, nous trouvons l'exemple d'une leçon complète, commençant par l'exercice à la barre et finissant par l'« adagio » et l'« allegro ». Un livre indispensable et instructif pour ceux qui s'intéressent sérieusement à la danse classique. Il pourrait s'adresser également aux critiques de ballet, qui, souvent, ne sont pas très instruits théoriquement sur la technique spéciale de la danse de théâtre.

Vera TRÉFÉLOVA.

CLOTILDE ET ALEXANDRE SAKHAROFF, par Emile VUILLERMOZ. Lausanne. Editions Centrales, 1933.

La bibliographie des manifestations chorégraphiques vient de s'enrichir d'un nouvel ouvrage, édité avec luxe et dû à la plume d'Emile Vuillermoz, dont la compétence en matière de musique et de danse est bien connue.

Dans son nouveau livre, l'éminent auteur entreprend de tirer au clair le « cas Sakharoff ». Ce cas est, en effet, assez particulier : l'activité des Sakharoff, développée, d'abord, dans l'amateurisme chorégraphique, à l'époque de la révolution duncanienne, poursuit son chemin, d'étape en étape, pour être enfin reconnue, après quelques hésitations, par le monde entier. La chorégraphie dite de concert ou de l'estrade, avec ses numéros séparés et de courte durée, exécutés par un couple de danseurs, n'avait jamais obtenu du public un succès franc. C'est aux Sakharoff qu'échut la gloire de vaincre cette indifférence. Par quel miracle ? M. Vuillermoz le voit dans une transformation complète de la « musique pour l'oreille » en « musique pour l'œil », dans une sorte de bienfaisant miracle de « trans-fusion du sang ». Cette fusion du rythme musical avec le mouvement plastique, renforcée par le rythme plastique de cet « agent de liaison » qu'est le costume, toujours minutieusement étudié et réalisé avec un goût impeccable, est en effet la cause première et fondamentale de l'extraordinaire triomphe des Sakharoff. Ce qui étonne le plus c'est l'absolue continuité de leur succès, à l'époque que nous traversons, alors que se multiplient tant d'écoles d'« avant-garde », qui, après un succès éphémère, disparaissent sans espoir. Mais les Sakharoff demeurent. Après une biographie (quelque peu romancée) des deux artistes, M. Vuillermoz, dans une longue étude terminant l'ouvrage, procède à une revue analytique de la plupart de leurs créations : « La Gavotte » de Bach, le « Petit Berger » de Debussy, la « Pavane Royale », la « Chanson Nègre », la « Guitare », « D'après Goya », et bien d'autres encore, appartenant à un répertoire vaste et varié, enrichi chaque année. L'analyse de ces danses suggère à l'auteur la conclusion que voici : « Les Sakharoff nous font comprendre que tout dans l'Art est rythme et que tous les rythmes ont une source unique et ne sont que des variations d'intensité du même phénomène — c'est pourquoi ils ont voulu, dans un seul arpegge, parcourir, d'une extrémité à l'autre, l'immense clavier des vibrations universelles sur lequel les peintres, les musiciens, les sculpteurs et les chorégraphes choisissent chacun une étroite zone dont ils n'osent pas sortir ». Peut-être y a-t-il un peu d'exagération, assez compréhensible, dans un plaidoyer qui défend une cause chère à l'avocat, mais elle ne dépare point l'œuvre du critique. Cependant, on trouve aussi, dans cet ouvrage, un réquisitoire sévère et assez peu justifié contre la danse classique, qui est, selon l'auteur, « la négation du principe de l'évolution, l'apothéose de l'immuable et la défense absolue de dépasser l'idéal du dix-septième siècle » (1). Mais les idéaux chorégraphiques de Noverre, puis de Petitpa, ensuite de Fokine et, de nos jours, de Massine ne dépassent-ils point l'idéal du ballet de la cour de Versailles ? D'ailleurs, l'auteur lui-même sent bien la gravité de cette affirmation : « Qu'on ne se scandalise pas de cette remarque ! — s'écrit-il, et il s'efforce en quelques

phrases de la justifier. Peut-être serait-il plus prudent d'éviter un tel réquisitoire contre le classicisme qui est tout de même la base de la Danse ; il n'est point indispensable à cette belle étude sur l'un des prêtres et l'une des prêtresses de Terpsichore, qui ont sacrifié à son autel pour la glorification de cette Déesse aux visages multiples.

L'ouvrage de M. Vuillermoz est orné de très belles photos de Clotilde et d'Alexandre Sakharoff, d'une notation chorégraphique de la « Bourrée Fantastique » d'Emmanuel Chabrier, inventée par Alexandre Sakharoff. Le dessin de la couverture, les culs-de-lampe, etc., sont de Nathalie Gontcharova.



TO-NIGHT THE BALLET, by ADRIAN STOKES. London, Faber and Faber Ltd.

Ainsi que le livre d'Arnold L. Haskell, le volume d'Adrien Stokes est offert en « hommage à Léonide Massine, superbe danseur et chorégraphe, avec qui est lié l'avenir du ballet ». Il est évident que les créations de ce maître de ballet produisent un très grand effet, non seulement sur le public londonien, mais encore sur les critiques anglais, qui ne sont pas toujours faciles à émouvoir. M. Adrien Stokes est un critique d'art, auteur de deux intéressants ouvrages : le « Quattrocento », dans lequel il analyse les diverses conceptions existantes sur la Renaissance italienne et « Les Pierres de Rimini », où il étudie certains points de vue sur l'art du quinzième siècle. C'est dire qu'il est parfaitement bien préparé pour une analyse judicieuse de cet art plastique qu'est la chorégraphie. Il confesse sa passion pour le ballet et voudrait la communiquer aux amateurs de théâtre qui ne sont pas encore initiés à cet art. Son intérêt pour le ballet est orienté vers le ballet russe : d'abord, celui de la compagnie de Diaghileff ; ensuite celui de la compagnie de « Monte Carlo ».

Le ballet classique, selon lui — ainsi que le ballet moderne — ne doit guère son existence qu'aux Russes ou à leurs professeurs, et l'auteur pense que son expérience, en ce qui concerne le ballet, quoique limitée aux spectacles chorégraphiques de Londres, est malgré tout suffisante, puisque les ballets donnés à Londres sont les meilleurs parmi ceux qui existent à notre époque.

Dans six chapitres d'une grande érudition, l'auteur nous expose son point de vue et ses impressions sur les beautés et les joies du ballet, sur la technique classique, sur le modernisme chorégraphique, sur les danses de music-hall, et enfin, sur les formes nouvelles introduites par les Allemands dans les réalisations scéniques de leurs conceptions plastiques. Très érudit, et possédant des notions solides concernant les styles des différentes époques, pour la peinture, M. Adrien Stokes peut user de rapprochements et de comparaisons heureuses. C'est ainsi qu'il écrit que comparer la danse germanique de la troupe de Curt Jooss aux « Ballets Russes de Monte-Carlo », c'est comparer la peinture hollandaise à celle de la Renaissance italienne.

L'auteur donne ses impressions sur toutes les manifestations chorégraphiques de notre temps et sur tous les artistes dont il a pu apprécier les talents. Il parle aussi des danseurs anglais, parmi lesquels il y en a qui possèdent du charme et de la distinction (Sokolova) ; plusieurs qui ont une bonne technique (Markova). Les écoles anglaises ne manquent point à Londres, ainsi que des troupes permanentes de ballet (« Old Vic » et « Sadler's Wells ») mais l'auteur trouve déplorable la chorégraphie du ballet anglais, sauf les spectacles organisés par Marie Rambert au « Ballet Club », ballets qui, malgré la petite scène, sont d'un grand charme. Sous l'influence de Diaghileff et de ses maîtres de ballet, qui ont formé les danseuses et les danseurs anglais (Sokolova, Markova, Anton Dolin et bien d'autres encore), et qui, les premiers ont mis sur pied un ballet purement anglais « The Triumph of Neptune » (livret de Sacherverell Sitwell, musique de Lord Berners, décors et costumes de Pollok), on ne peut douter que l'art chorégraphique anglais ne trouve rapidement sa propre voie nationale. Beaucoup de signes précurseurs me font croire à ce pronostic.

M. Adrien Stokes, croit, lui aussi, que nous assistons à la Grande Renaissance du ballet. Pourquoi donc exclure de cette prévision le ballet anglais, qui peut hériter du ballet russe, comme celui-ci avait hérité de l'art français, et ce dernier de l'art italien ?

To Night the Ballet est à lire et à méditer. Le livre est écrit en connaissance de cause, avec érudition et d'un point de vue philosophique ; c'est peut-être le seul ouvrage qui aborde la question sous cet aspect.



BALLETOMANIA. *The Story of an Obsession*, by ARNOLD L. HASKELL. London, Victor Gollancz Ltd. 1934.

Arnold L. Haskell, qui dédie son volume « à Léonide Massine, créateur de plusieurs chef-d'œuvres chorégraphiques », est un jeune enthousiaste du ballet, en

général, et du ballet russe, en particulier. C'est donc avec la foi du pèlerin qu'il s'aventure à travers cette région, d'un art assez superficiellement connu, qu'il se fait l'agréable devoir d'explorer de fond en comble.

Il avait publié précédemment plusieurs écrits consacrés à la chorégraphie et aux artistes du ballet : *Some Studies in Ballet, Vera Trefilova, Tamar Karavina, Anton Dolin*, et d'autres... Le dernier, le plus épais de tous, vient de paraître à Londres, en une belle édition abondamment illustrée.

Qu'est-ce au juste ?... Son titre, assez vague, ne nous révèle point l'essence de cet ouvrage. Ce n'est, certes, ni une chronique de ballet, ni une étude de danse, ni un traité de chorégraphie ; c'est simplement l'« histoire d'une obsession », comme le sous-titre du livre nous l'indique. Peut-être « confession » serait-il mieux qu'« histoire ». C'est, en effet, une vraie confession, touchant ses pérégrinations à travers le monde, avec les ballets ; ses entretiens avec les artistes ; ses appréciations des divers éléments de la vie chorégraphique. Il tient, paraît-il, à devenir le premier « balletomane » d'Angleterre, espèce à peu près inconnue en Europe, et, depuis la révolution bolchevique, abolie en Russie.

Le type du « balletomane » russe, génialement décrit par le grand poète Pouchkine dans son *Eugène Onéguine*, n'avait subi que peu de changements au cours de sa longue existence. Pour acquérir ce titre honorifique, l'aspirant devait se prévaloir d'un long stage de présence aux représentations des ballets ; posséder un abonnement au théâtre Marinsky ; participer aux diverses souscriptions, et être admis aux « soupers balletomanes »... Ce clan formait une sorte de club, assez fermé, qui ne possédait aucun statut, mais qui vivait en observant strictement les traditions transmises de génération en génération. Si ce club existait encore, il n'y a aucun doute que Haskell y aurait été admis à bras ouverts...

Balletomania est d'une lecture facile, amusante et parfois instructive. L'« obsession » de l'auteur débuta par un « coup de foudre », qui l'avait frappé lors de la représentation de *La Belle au Bois dormant*, à l'« Alhambra » de Londres. L'exécution du rôle d'Aurore par Vera Trefilova l'avait ému à un tel point qu'il ne put prononcer un mot lorsqu'on le présenta à la ballerine. « Vous êtes la cause première qui me décida à devenir critique de ballet » ; — écrivit-il dans l'un de ses livres, dédié à l'étoile — « votre inoubliable création de l'« Aurore » fut pour moi une révélation et ma première leçon... »

Après ce « départ » vinrent les « années d'apprentissage » et les « années de voyages ». Arnold Haskell fréquentait les grandes étoiles des théâtres impériaux résidant à Paris, leurs écoles, tous les spectacles chorégraphiques de Londres et de Paris ; assistait aux répétitions des « Ballets russes » et des « Ballets de Monte-Carlo », avec lesquels il entreprit dernièrement une randonnée à travers les États-Unis. Très actif, et résolu à ne rien omettre des enseignements qui se présentaient à lui, il devint critique de ballet en même temps que membre et président de plusieurs associations chorégraphiques de Londres.

Son dernier livre *Balletomania* n'est donc autre chose qu'un recueil d'impressions, d'observations, d'études, d'interviews, d'opinions sur le monde du ballet. Durant seize chapitres, l'auteur nous donne ses points de vue sur les diverses créations chorégraphiques du répertoire de Diaghileff, et du répertoire des « Ballets russes de Monte Carlo » ; sur les personnalités artistiques (Trefilova, Lifar, Nijinska, A. Pavlova, Fokine, Massine, Karavina, etc...) ; sur les maîtres de ballet ; sur quelques questions théoriques, etc... Le chapitre consacré au développement de l'art chorégraphique en Angleterre et la naissance de la chorégraphie purement anglaise — questions peu ou pas assez connues sur le continent — est fort intéressant. L'auteur raconte la fondation de trois sociétés de Londres, consacrées à l'art de la danse : « The Camargo Society », « The Vic-Wells Ballet » et « The Ballet Club ».

Dans le chapitre consacré à Diaghileff, il réfute, un peu mollement, du reste, les calomnies et les « erreurs » accumulées par Romola Nijinska, dans son livre sur son malheureux mari, et il donne quelques traits nouveaux de la vie et de l'activité du grand artiste et créateur que fut Diaghileff. Mais je n'en finirais pas si j'avais la prétention de passer en revue tout le riche matériel contenu dans ce volume de plus de 350 pages.

La « toilette du livre », exécutée par les admirables dessinateurs Nathalie Gontcharova et Michel Larionoff, est pleine de goût, de finesse et d'humour. Il y a aussi plusieurs photos inédites et parfaitement reproduites.

La lecture de *Balletomania* est séduisante : elle crée l'atmosphère de la scène, des coulisses, de la vie intime, du milieu chorégraphique, en même temps qu'elle instruit le lecteur sur les diverses manifestations et questions théoriques de cet art longtemps négligé en Europe et ressuscité, il y a plus d'un quart de siècle, par les « Ballets Russes » de Diaghileff.

Valérien SVETLOFF.

Bibliographie générale de la Danse

- Freising (A.) :**
Leitfaden für den Tanzunterricht. Berlin 1892.
- Freising (A.) :**
Tanzkurzschrift. Berlin 1894.
- Freksa (Friedrich) :**
Die Pantomime. Berliner Tageblatt 201. Berlin 1910.
- Frentz (Hans) :**
Niddy Impekoven und ihre Tänze. Freiburg. i. B. 1929.
- Frenz (H.) :**
Der Gesellschaftstanz. Rostock 1884.
- Frenz (H.) :**
Menuet à la reine. Rostock 1893.
- Frenz (Hans) :**
Weg und Entfaltung Niddy Impekovens. Leipzig 1932. Erich Weibezahl.
- Freud (G.) :**
Totem e tabu. Bari 1930.
- Frezier :**
Relation du voyage de la mer du Sud aux côtes du Chili et du Pérou fait pendant les années 1712-1714. Paris 1732.
- Fricke (E. Chr.) :**
Neue Englische Tänze. 1773.
- Fricke (Elias Christian) :**
Neue Cotillions oder Französische Contretänze. Quedlinburg 1775. Christoph August Reusser.
- Fricke (Elias Christian) :**
Neue Sammlung Englischer Tänze. Quedlinburg 1777. Christoph August Reusser.
- Friedenthal (Albert) :**
Musik, Tanz und Dichtung in Mexiko. In « Die Musik ». Berlin 1913.
- Friedenthal (Albert) :**
Musik, Tanz und Dichtung bei den Kreolen Amerikas. Berlin 1913.
- Friedländer (Ludwig) :**
Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms. Leipzig 1881.
- Friedländer (Max) :**
Das Grossvaterlied und der Grossvateranzug. In Festschrift für Hermann Kretschmar. Leipzig 1918, S. 29.
- Friedrich (Julius) :**
Claus Schall als dramatischer Komponist. Ein Beitrag zur Geschichte des dänischen Singspiels und Balletts um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts. Wanne-Eickel 1930.
- Frobenius (L.) :**
Die Masken und Geheimbünde Afrikas. Halle 1898.
- Frobenius (L.) :**
Das sterbende Afrika. München 1923.
- Frömbgen :**
Die Beurteilung des Tanzkunstwerkes. In « Hellweg », 5, 17. Essen.
- Frohneiser :**
Die körperliche Durchbildung des Operchores. In « Singchor und Tanz », 46, 22. Mannheim.
- Fromm (Else) :**
Lieder und Bewegungsspiele. Berlin, 1929, Verein für Volkserziehung.
- Frost (Helen) :**
Oriental and Character dances. New-York, 1927.
- Frost (Helen) :**
The Clog Dance Book. New-York 1927.
- Frost (Helen) :**
Clog and Character Dances. New-York 1927.
- Frost (Helen) :**
Tap, caper and clog ; fifteen character dances. New-York 1931. A. S. Barnes.
- Frucht (Hans) :**
Die Bedeutung der Ausdrucksgymnastik für die Schule. In « Der Rhythmus », Kassel 1924.
- Fryklund (Daniel) :**
Etymologische Studien über Geige — Gigue — Jig. Upsala 1917.
- Fryklund (Daniel) :**
August Bournonville. Hälsingborg 1929.
- Fuchs (Eduard) :**
Lola Montez in der Karikatur. Berlin 1904.
- Fuchs (Georg) :**
Der Tanz. Stuttgart 1906.
- Fuller (Loie) :**
Fifteen years of a dancer's life. London 1913.
- Funk (F.) :**
Anleitung zum Erlernen des Contre-Tanz und zur Quadrille à la Cour. Meiningen 1892.
- Furt (J.-M.) :**
Coreografia gauchesca. Buenos-Aires 1927.
- Fürst (Leonhard) :**
Der musikalische Ausdruck der Körperbewegung in der Opermusik. Phil. Diss. Erlangen. Miesbach 1932. Mayr.
- Gadstrup (Jens.) :**
Veiledning i « Les Lanciers ». Tranebjerg 1907.
- Gaetani (Pier-Antonio) :**
Dialogo sopra le antiche saltationi. Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici. T. XXXVI. p. 1-81. Venezia 1747.
- Gagnière (A.) :**
Le Ballet du Pape. In « Revue de la Révolution », 11, l. S. 21. 1888.
- Gaillon (J. de) :**
Les académies de danse à Paris. In « Quinzaine indep. », 1/6. 1903.
- Gallay (J.) :**
Le mariage de la musique avec la danse (1664) précédé d'une introduction historique et accompagné de notes et éclaircissement par J. G. Paris 1870.
- Gallini (Giovanni Andrea) :**
Country-dances, made plain and easy. 1764.
- Gallini (Giovanni Andrea) :**
A new collection of Forty-four Cotillions. London 1770.
- Gallini (Giovanni Andrea) :**
Critical observations on the art of dancing. London 1771.
- Gallini (Giovanni Andrea) :**
A treatise on the art of dancing. London 1772.
- Gallop (Rodney) :**
A book of the Basques. London 1930.
- Galpern (Lasar) :**
Die Zeit und der Tanz. In « Schrifttanz », 1/2. Wien 1928.
- Galzerani (Giovanni) :**
Alì, Pascià di Giannina ; azione pantomimica. Milano, Truffi, 1838.
- Galzerani (Giovanni) :**
Buondelmonte : azione istorico-mimica in sei atti. Roma, Puccinelli (1833)
- Galzerani (Giovanni) :**
Il Corsaro : azione mimica, etc. — Milano, Truffi 1842.
- Galzerani (Giovanni) :**
Virginia ; ballo istorico-tragico in 5 Atti. — Napoli 1831.

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 profession-
nelles 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

DANSE ESPAGNOLE
CLASSIQUE, DE CARACTÈRE, NATIONALE
FLAMENCO, CASTAGNETTES

DOLORÈS MORENO

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

Carlotta Brianza

du Théâtre Impérial de Pétrograd, 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)

Doussia Bereska

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

DOUCHES

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

CLOTILDE ET ALEXANDRE SAKHAROFF par ÉMILE VUILLERMOZ

Superbe volume in-4^o, édition luxueuse, comprenant un tirage spécial avec 25 planches hors-texte en similligravure. Tirage limité.

M. E. VUILLERMOZ a groupé, dans ces pages magistrales, des détails inédits et des notes personnelles sur la vie et la magnifiquè carrière des Sakharoff.

Hollande van der Gelder, numérotés de 1 à 50 (*épuisé par souscription*).

d'Arches, numérotés de 51 à 100 Fr. 125 | Papier pur chiffon Fr. 66

IMPRIMERIE CENTRALE S. A., LAUSANNE — DURAND, 4, Place de la Madeleine, PARIS

ECOLE DE DANSE M^{lle} Geneviève IONE - M. Yves BRIEUX DE L'OPÉRA
Rythmique - Classique - Caractère - Renseignements au Studio particulier 5, Passage Doisy. — (Entrée : 55, Av. des Ternes et 18, Rue d'Armaillé).
Acrobatique-Interprétation musicale - Cours d'Enfants et d'Adultes. - Amateurs - Professionnels. - Leçons particulières. - Numéros pour Théâtres et
Plastique-Culture Physique Concerts. Téléphone : Étoile 29-21

STUDIOS WACKER

69, Rue de Douai (Place Clichy)
Téléphone : Trinité 47-98

Studios à louer, à l'heure, à la journée ou au mois, spécialement installés pour la danse
classique, rythmique, acrobatique, etc...

Universellement connus

CRAIT

42, Faubourg Montmatre (2^e étage) Provence 83-59

Chaussures pour théâtre

--

Spécialité de chaussons de danse

NUMÉROS SPÉCIAUX

DES

ARCHIVES INTERNATIONALES DE LA DANSE

Fin Novembre 1934

LES EXPOSITIONS

DES ARCHIVES INTERNATIONALES DE LA DANSE

Ce numéro contiendra, entre autres, des articles sur les Expositions de Photographie, Anna Pavlova, de la Céramique, des Peintres et Sculpteurs contemporains ayant traité de la danse, etc., ainsi qu'un *aperçu de l'activité des A. I. D.*

Fin Décembre 1934

LES DANSES POPULAIRES

Dans ce numéro, nous publierons des études, avec de nombreux documents à l'appui, sur les danses populaires de différents pays d'Europe.

Ces deux importants fascicules, abondamment illustrés, seront gratuitement distribués, en supplément, aux abonnés des Archives Internationales de la Danse.