

STORAGE-ITEM
FINE ARTS

LP5-H24F

U.B.C. LIBRARY

THE LIBRARY



**THE UNIVERSITY OF
BRITISH COLUMBIA**



Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of British Columbia Library

DÉCOUVERTES
SUR LA DANSE

EXEMPLAIRE VÉLIN DU MARAIS

N° 431

Copyright by Editions G. Crès & C^{ie}, 1924.

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous pays.



ISADORA DUNCAN

Bourdelle.

FERNAND DIVOIRE

DÉCOUVERTES SUR LA DANSE

AVEC DESSINS DE BOURDELLE
DE REGO MONTEIRO ET A. DOMIN



PARIS

LES ÉDITIONS G. CRÈS ET C^{ie}

21, RUE HAUTEFEUILLE, 21

MCMXXIV

« Je ne me suis jamais vue danser. Peut-être que si je m'étais vue danser, je n'aurais pas dansé deux fois. Mais le plus près que je me suis vue danser, c'est dans tes vers, ô mon Poète.

« Et c'est pourquoi je danse encore.

« Même aujourd'hui. »

1919.

ISADORA DUNCAN.

AVERTISSEMENT

La Danse...

J'aime la danse. Autour de moi, je ne cesse pas de voir danser. Danse du marteau au bras de l'ouvrier. Danse des bicyclettes aux carrefours et des piétons hâtifs. Danse du garçonnet qui joue. Tout est danse.

Les danseurs sont des humains qui essaient de se rapprocher de la danse. Je ne dédaigne aucune danse, comme l'ami des lumières ne dédaigne aucun des prismes qui reçoivent et rendent des lumières.

Le lent, le somnambulique tango (des femmes passent, laissant voir une ombre sous le bras soulevé; l'orchestre se réduit à des rythmes de plus en plus durs, marqués. Des rythmes de marche)... Une danse d'enfants. (Un soir, d'un sentier de Capri, j'ai vu sur un toit sombre, devant un ciel rayé, des fillettes se heurter en dansant la tarentelle. Des étrangères à cheveux courts écoutaient l'homme-orchestre qu'elles avaient fait monter sur leur terrasse et je voyais nettement la silhouette du Napolitain attaché à sa grosse caisse. J'entendais sa cornemuse : elle jouait, du nez, de vieux airs entraînants)... Danses de danseurs (Chacun

veut apporter une joie nouvelle ou une façon nouvelle de comprendre la joie. Poupées pittoresques, ballerines en atours désuets, une femme rose et blonde qu'on endort pour qu'elle soit toute au rythme, danseuses d'Opéra qui se déguisent en polichinelles pour faire montre d'originalité, acrobates aux « claquettes » excentriques, danses d'Asie et d'Afrique ; tour à tour elles paraissent quelque jour à Paris, capitale de l'Art, Rome des Arts — où mènent tous les sentiers, d'où partent, nous le croyons encore, tous les chemins. Ainsi de novembre à ces semaines d'avant le Grand Prix où, songeant aux prochaines soirées paisibles, l'œil met les regards doubles, avide de tout voir et d'en finir, goinfre satisfait d'un tourbillon sans qualité. Ainsi jusqu'aux lampions du 14 juillet, tremblotant, sur des couples en sueur. Ainsi jusqu'au *shimmy* des casinos... Vers toutes, j'accours.

Souvent, il me manque ce qui manque à l'amateurl qui, dans un décor de coussins bariolés, feuillette un album de gravures anciennes ou d'images exotiques ; ce qu'il voit lui est plaisant, mais il lui faudrait un bon et solide chef-d'œuvre pour le consoler de son plaisir. Espérer le chef-d'œuvre, n'est-ce pas le donjuanesque but du critique errant d'œuvre en œuvre ?

La Danse...

Aucun art, aujourd'hui, ne montre autant d'efforts de résurrection et de rénovation. Aucun art n'est plus près d'exprimer ce que nous sommes et voulons être. La poésie court à la recherche de notre sensibilité, et ne la rattrape pas. La musique, nous l'aimons surtout comme rythme ; la peinture

et la sculpture nous semblent trop immobiles ; le cinéma n'est pas né. Nous aimons les grands nombres de l'architecture ; mais l'architecture n'admet parmi ses fervents que ceux qu'émeuvent les grandes lignes abstraites.

L'âme de la Danse, ce temps d'après la guerre ? C'est fort possible. Danser, aller voir danser, n'est-ce pas sentir que l'on est dans une époque « dynamique » ? Et l'on danse, et l'on va à chaque spectacle de danse pour voir le corps humain en mouvement, pour l'espoir de voir le corps humain s'accorder au rythme et à l'âme d'une belle musique, ou d'une belle respiration. L'homme et la femme de notre âge aiment la danse. Pour eux-mêmes ; et ils tournoient en d'hypnotiques danses sans élan, sous les lumières des dancings. Pour le spectacle ; et ils emplissent les théâtres où s'agite le papillotement des ballets. Et au delà de cela encore, ils sentent la dignité du grand art de la Danse.

Danse... Danse... Le cinéma lui-même a compris que nous aimions les danses, et il nous en montre de tous les pays du monde : balancement d'avant en arrière des nègres musiciens de Sfax ; evzones formant une ronde qui avance et recule : normands en blouse et bonnet de coton, dansant un pas paysan devant les femmes droit alignées ; Dayaks de Bornéo agités par des rythmes guerriers ; ballet du roi Rama de Siam (semblable au ballet cambodgien, mais en quelle décadence ! les danseuses rient, regardent les spectateurs, n'observent pas les règles de la danse khmère ; et cependant au Cambodge les maîtresses de ballet sont souvent siamoises) ; à Abomey, danses sacrées des Dahoméennes (cela ressemble à un shimmy ; les

danseuses ont maintenant des robes, longues et voyantes ; lors de leurs danses sacrées on n'égorge plus personne, qu'un chevreau ; où sont tes redoutables amazones nues, Béhanzin ?) ; femmes arabes du Tiaret, ondulant au milieu des fumées de cassolettes, etc... Chaque peuple, ainsi, nous livre un peu de son rythme et de son âme.

Danse... Danse...

« Nous sommes des danseurs qui n'osons pas danser », écrivais-je il y a quelques années. Il me semble que de plus en plus, nous osons danser... Osons aimer la danse. On nous trouvera dans la métaphysique ou la biologie mille raisons qui justifieront notre goût pour l'art le plus humain, le plus ancien et le plus « moderne » sans doute. *The dance of life*, dit Havelock Ellis.

« Rythme fait chair, la danse est l'art par excellence », écrit une musicienne, M^{me} Armande de Polignac. « Le rythme est partout. De même que les atomes de poussière dansent dans un rayon de soleil, de même les soleils dansent dans l'univers... Le mouvement cherche à pénétrer dans tous les arts, mais seule la danse peut le rendre. Elle est la vraie raison d'être de la musique. Celle-ci asservie, utilitaire lorsqu'elle est unie à la parole, reçoit sa vie, son illumination de la danse, qui l'explique, la dessine pour ainsi dire. Ceci semble si vrai que même la musique d'une esthétique inférieure entraîne et grise lorsqu'elle est unie à la danse ou écrite pour la danse...

« Les danseuses reprennent peu à peu la place qu'occupaient les danseuses sacrées. Anoblis par leur art, on voit — chose inouïe — de grands pianistes les accompagner sans se croire pour cela

déshonorés ! La danse entre dans l'ère de l'individualisme. Chaque artiste essaie d'exprimer sa personnalité par le mouvement en vivant musicalement devant nous. Une nouvelle aurore s'est levée sur le théâtre et qui présage un beau jour. »

Sur le théâtre ? Non. Pas seulement sur le théâtre. Sur la vie aussi. La joie que les hommes espèrent encore vivre, c'est la danse qui la leur montre — car ils ne croient plus aux mots. Le mot peut mentir. Le geste montre. Un esthéticien a dit : « Les anges existent puisque Giotto les a peints. » Nous disons : « La Joie existe, puisqu'elle anime la Danse. »

Pour montrer la Joie, pour montrer le chemin de douleur qui mène à la joie, la Danse avait besoin de bondir hors de ses maillots et de ses gestes d'élèves. Avant de délivrer nos esprits, il fallait qu'elle se délivrât elle-même, qu'elle tournât le dos aux perfectionneurs, aux adaptateurs de brevets en usage ; il fallait qu'elle pût s'offrir, libre, au grand vent de l'infini.

Sa liberté, une femme de génie la lui a donnée : Isadora Duncan. Je parlerai peu d'elle ici. Je l'ai fait ailleurs, où j'ai essayé de la comprendre autant que les mots peuvent comprendre de la vie. On se trompe quand on écrit qu'elle a été seulement une initiatrice, ou qu'elle a apporté des mouvements qui peuvent enrichir le ballet classique, ou qu'on peut « moderniser » sa danse. Non, ce qu'elle a donné est complet. Un seul être y peut toucher sans le déformer : Elle.

Isadora Duncan a renouvelé la danse « par le centre », *par sa source même*, par l'humanité. Elle s'est frappé le cœur, et la source a jailli, iné-

puisable, irremplaçable. Voilà pourquoi sa découverte ne peut être ni « perfectionnée », ni niée, ni déviée. Y toucher, c'est toucher au cœur de la Danse.

Mais, maintenant que, grâce à elle, il est permis de chercher, mille charrues fouillent le sable, en quête de trésors. Mille découvertes peuvent être faites à la *périphérie* du grand rayonnement de l'Art vivant ; mille prismes peuvent encore être interposés entre la lumineuse source et l'œil. Peut-être décomposeront-ils la belle lumière du cœur ? On le verra tout de suite, *dès que l'art ne s'accordera plus avec l'instrument* : le corps humain.

Libérée, la danse déploie en recherches diverses une inattendue richesse d'intelligence, ou, chez les artistes mineurs, d'ingéniosité. Un art qui n'aurait ni « possibilités », ni merveilleux avenir ne verrait pas tant d'âmes s'attacher à lui et le creuser en tous sens. J'ai été tellement frappé par cette diversité des desseins que souvent je ne me suis pas contenté d'assister à un spectacle de danse ; j'ai interrogé le danseur ; je l'ai écouté parler. Parfois déçu, le plus souvent j'ai été surpris d'admirer une conception, à qui il arrivait de dépasser la réalisation.

A la *périphérie*, la Danse, souvent, se trempe dans les autres arts. Il y a une danse-peinture, une danse-musique, une danse-sculpture, une danse-littérature, une danse-architecture, une danse-guignol... Toutes ne sont pas de même valeur ; toutes, je crois les avoir jugées ici à la clarté de cette lumière centrale : le cœur humain dans le corps humain ; toutes, je les ai inter-

rogées de bonne foi, pour les mettre à leur plan.

Car il ne faut pas oublier qu'en art, il y a des plans. C'est leur confusion qui fait la confusion et l'incertitude de la critique. Tout se remet en place si l'on veut bien penser que réussir un quadruple saut périlleux et écrire *Phèdre* sont deux choses peut-être également difficiles *mais qui se placent sur des plans de valeur différente.*

J'ai essayé, pour trouver le juste plan, d'être seulement un artiste et un ami de la danse. Et non un critique dramatique, déçu s'il est privé de paroles et du dénouement d'une aventure psychologique ; et non plus un critique musical, indigné par avance qu'on puisse traduire la musique par des gestes — or, c'était souvent aux critiques de musique qu'on laissait le soin de parler de danse ! MM. Marcel Prévost et Fernand Vandérem, en me demandant des commentaires sur la danse pour *la Revue de France*, ont précédé d'une idée la presse quotidienne. Ils savaient pourtant que je n'étais pas un critique *chorégraphique*.

La « chorégraphie pure » conserve ses fidèles, qui l'aiment et la jugent comme on peut aimer et juger la « grammaire pure », sans rapport avec le langage, sans rapports avec la poésie ni avec les cris humains. Ces fidèles, qui prétendent appliquer à un art vivant la règle compétente de leur grammaire pure, on verra que je me suis séparé d'eux. Ils n'ont pas, à mon avis, une assez haute idée de la danse. Je préfère chercher avec ceux qui cherchent passionnément et me réjouir de leurs découvertes, et de celles que, derrière eux, il reste à glaner. Voilà pourquoi ce livre est intitulé : *Découvertes sur la Danse.*

A mon sincère regret, j'ai pu parfois paraître rigoureux. Rigueur, alors, nécessaire. La danse avait à créer son public. Elle s'y efforce. Telle danseuse ou telle troupe de danseurs avaient leurs fidèles. La danse n'en avait point. Le noyau est maintenant formé. Les matinées qui se donnent régulièrement au théâtre des Champs-Élysées, au Salon d'Automne et ailleurs, ont aidé à grossir ce noyau. Encore faut-il que les spectacles offerts ne soient pas propres à décourager les curiosités. Rien n'est, plus qu'un public, facile à faire ou à défaire. On l'a vu pour la lutte, dont les combats « au chiqué » ont dispersé en quelques mois les amateurs. On l'a vu pour les livres, à qui les courriers littéraires, la guerre et la médiocrité des spectacles ont rendu une clientèle nombreuse. Ainsi, c'est servir la danse que montrer peu d'indulgence aux danseurs médiocres. Et la haute idée que je me suis formée du grand art du corps humain doit donc me pousser à quelque sévérité. Sévérité que j'ai le goût d'appliquer plus à l'esthétique qu'à l'exécution. C'est d'ailleurs plus souvent l'esthétique que l'exécution qui « cloche » chez les danseurs. Ils n'ont pas encore tous compris que les déguisements, les accessoires, les recherches de lumière et de couleurs, et la pantomime surtout, éloignent la danse d'elle-même, en font un spectacle de peintures et d'anecdotes.

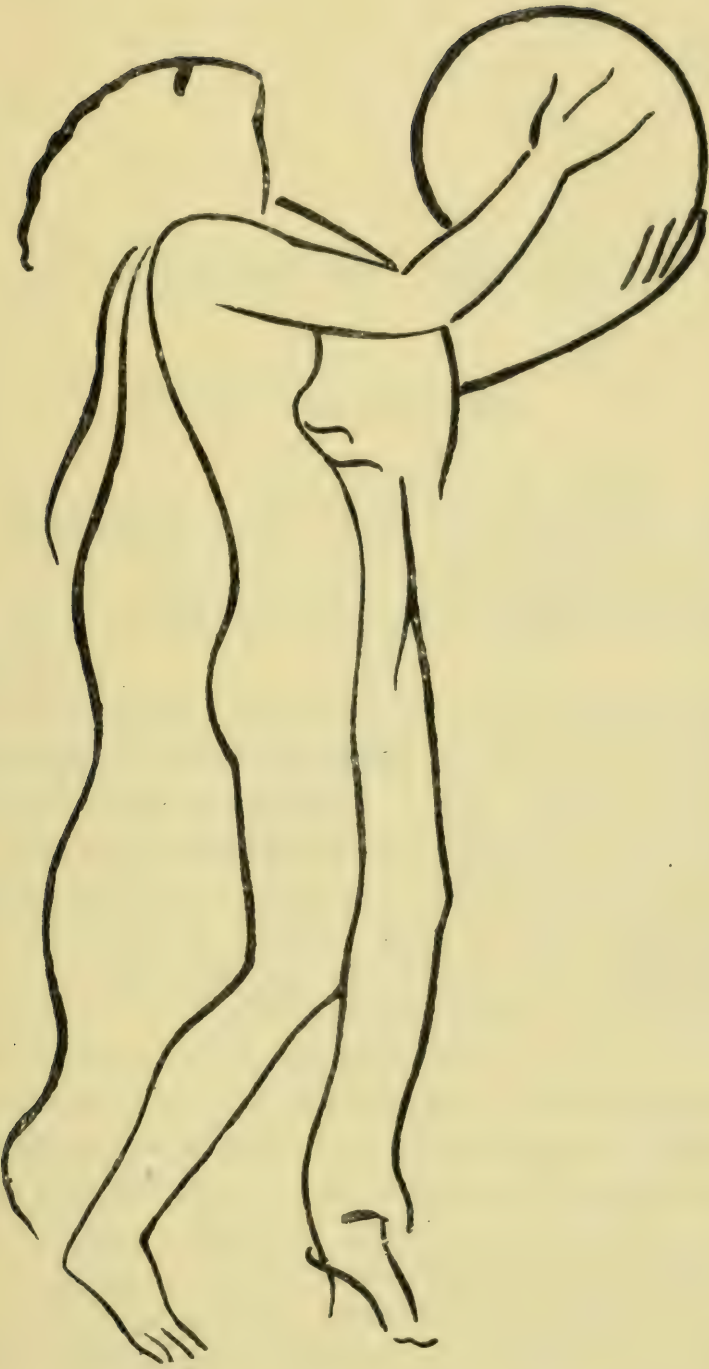
En étudiant les danses, en essayant de me former une idée de l'esthétique de la danse, je crois que me sont apparues quelques vérités, partielles ou générales.

Ces petites découvertes, certainement faites par d'autres depuis quelques millénaires, peut-être

aurais-je pu les concentrer en formules ; cela eût tenu en deux ou trois pages. Mais je me suis imaginé que le lecteur éprouverait, à suivre avec moi chaque danseur dans ses recherches, un peu du plaisir que j'y ai éprouvé moi-même. Il comprendra mieux lui-même combien il est difficile d'imposer une règle commune, une « chorégraphie » à un art que servent dans le même temps Isadora Duncan, Anna Pavlova et les Cambodgiennes. Il comprendra en même temps quelles lois générales l'immuable instrument — torse, membres, tête — impose aux recherches les plus opposées, limitant et encourageant les hardiesses, châtiand et redressant les erreurs.

Il sera aussi, peut-être, ce lecteur, amené à aimer un art qui plus que les autres est celui de la Beauté et de la Jeunesse — le seul qui soit interdit à tout être qui n'est pas ardent, souple et beau.

Légère danse printanière, large danse de l'Été, course ivre des bacchantes de vendémiaire, tu ne t'écarteras que de la saison où le gel fige les mouvements — de celle où l'homme veut résister à son destin et se retourne sans espoir vers toi, ô Danse, ô Jeunesse, qui poursuis gaiement, merveilleusement ta route, sans lui !



LA DANSEUSE DE NAPLES

de Rego Monteiro.

EN MANIÈRE DE PRÉFACE :

LA DANSEUSE DE NAPLES

Ou la découverte du Musée. ===== La fraîcheur du Musée m'avait attiré et aussi la société des statues, reposante au voyageur que déçoivent les faux-cols durs et les vestons noirs des Napolitains.

Je cherchais une leçon de paix. Le peuple blanc me répondait. Une frise montrait des jeunes filles marchant avec simplicité. Une femme, assise, filait. Une autre enseignait des enfants. Un homme nu s'avavançait ; sa compagne, voilée, lui laissait un bras au cou et se confiait. Des danseurs ingénus élevaient des grappes de raisin. Un Héraclès gigantesque se tenait debout, sans gonfler les boules puissantes de ses muscles.

Devant moi, sur un pan de pierre, une effrayante tragédie se jouait dont les personnages demeuraient bouche close et sans gestes désordonnés. Leurs noms étaient gravés, au-dessus de chacun d'eux, comme des arrêts du destin. Deux femmes étaient assises, ΑΦΡΟΔΙΤΗ auprès d'ΕΛΕΝΗ. Hélène gardait un maintien modeste. Elle bais-

sait les yeux. Elle ne résistait pas au bras de la déesse qui enveloppait, affectueusement, son épaule. Les yeux d'Aphrodite voyaient la jeune vivante et celle-ci consentait à la tragédie qui déjà l'emplissait. Devant elle était Pâris, grave, une main levée vers cette région d'où viennent les ordres que nous devons exécuter. Son manteau rejeté le laissait nu. Un quatrième personnage pesait familièrement sur son épaule, comme Aphrodite à l'épaule d'Hélène. C'était un enfant aux hautes ailes aiguës. Il était le seul dont le nom ne fût pas inscrit au marbre, car tous les humains le connaissent. Je le reconnus, aussi, celui qu'à Naples, sur les affiches de cinéma, on nomme encore *Amore*.

Et de la simplicité Je suivais le cours de la tra-
tragique. ===== gédie. L'homme et la femme
allaient obéir, simplement, sans paroles, à leurs
deux désirs. Et des peuples se feraient la guerre ;
et Troie brûlerait ; et ses fugitifs porteraient au
loin ses lois. Quatre personnages silencieux. Plus
tard des hommes de lettres et des gens de théâtre
viendraient qui leur prêteraient des gesticulations
et des tirades sonores comme des outres ballon-
nées.

Et je continuais ma promenade dans les salles,
où seul sonnait mon pas et, de loin en loin, le pas
d'un gardien. Une idole noire aux seins multiples
n'était là que le dernier témoin d'un temps bar-
bare. Les Dionys me disaient : « Aime la joie ! »
Les déesses blanches me répétaient : « Sois sim-
ple. » Aucun visage n'était crispé. Aucun ne gri-
maçait. Aucune mâchoire ne grinçait, serrée par

la hâte folle et la nécessité de guetter. Je craignais de rencontrer un miroir.

Ce que je rencontrai, ce fut une amie de mes vingt ans.

Longtemps son image avait éclairé mon logis d'étudiant et m'avait exalté.

— Bonjour danseuse, lui dis-je.

D'abord elle ne me répondit pas. Les yeux au ciel, la tête renversée, les courts cheveux flottants, elle dansait ; ses doigts faisaient vibrer le tambourin. Les autres personnages de la bacchante la suivaient, vêtus de la nébride, rythmant leurs pas au son de la double flûte, ou portant le thyrses enrubanné comme les sceptres de papier de nos fêtes populaires.

Et de la joie austère Elle se livrait tout entière à
de la danse. ===== la joie austère de la danse.
Tout son corps célébrait un dieu.

— Danseuse, je suis de ceux qui t'aiment et qui voudraient, par chacun de leurs gestes, te suivre. Danseuse, apprends-moi ton saint enthousiasme : donne-moi la hardiesse de danser.

Elle m'entendit enfin.

Alors, peu à peu sa fougue sacrée se retira en elle. Elle put sourire. Elle parla. Elle consentit à faire avec moi une promenade au dehors. Le musée, d'ailleurs, allait fermer.

Elle courut emprunter une chlamyde à des amies. C'étaient de grandes danseuses un peu archaïques dont on remarquait de loin les yeux d'émail blanc dans le visage de bronze vert. Elles portaient de longues robes. Leurs pieds puissants

étaient posés à plat. Leurs bras et leurs mains indiquaient des gestes lents et simples.

— Regarde bien mes amies, dit ma compagne. Regarde-les comme tout à l'heure tu as regardé les autres images paisibles qui sont ici. Vois, elles paraissent presque immobiles et pourtant ce sont, comme moi, des danseuses. Quand tu seras rentré dans ton pays et que, sur les scènes, des êtres tor-dront leurs corps devant toi, pense à celles-ci.

Elle ajouta :

— Puis-je sortir avec cette chlamyde verte ?

— Oui, elle sied bien au marbre souple de ta peau et tu passeras inaperçue. Les Napolitains savent que les étrangers aiment à se déguiser. Ils te prendront pour une femme peintre.

Et passant au milieu des satyres rieurs et des moroses dames romaines, nous sortîmes. La joie enfantine des grandes escapades nous rendait légers.

— Où irons-nous ? A Pouzzoles, voir les usines Armstrong devant les ruines de la maison de Cicéron ? A Valle di Pompei ? J'y connais un restaurant où l'on t'armera d'un utile chasse-mouches semblable à un fouet de serpents. A Pompéi ?

— Non, j'étais près de là quand le Vésuve... Cela me rappellerait de mauvais moments.

Et elle rit.

— Eh bien, partons au hasard. Je ne tiens pas à Pompéi. Cette grande ville morte m'émeut mais je me sens loin d'elle. Les hommes qui l'habitaient me semblent vulgaires et lourds. Ils étaient aptes à l'administration et au commerce, et occupés seulement de plaisirs. J'ai vu leurs bains parfaits,

avec la cour où ils allaient prendre un peu d'exercice, leurs forums où perdre le temps, leurs théâtres et amphithéâtres, leurs casernes de gladiateurs. Je n'ai pas pu m'imaginer vivant de cette vie-là. Vois-tu, je viens d'un pays où il y a des montagnes aérées, des champs nets, des villes folles d'espace et de vitesse, des églises tendues vers le ciel et dont chacune est mère d'un village. Je sens trop, à Pompéi, la présence des esclaves. Ils me gâtent tout. Leurs ombres pour moi restent toujours courbées entre les ornières qu'ont laissées dans les blocs de lave les roues des chars.

— Oui, aujourd'hui, vous avez changé les noms des choses.

Nous descendions vers la mer par la *via Roma*. Ma compagne ne s'arrêtait point devant les pâtisseries, les bijouteries, les magasins de confections, les affiches de théâtre, les kiosques ornés de guirlandes de citrons. Bonne odeur des citrons chauffés par le soleil...

Pour fuir la dernière heure torride, nous tournâmes à droite, et nous nous perdîmes dans les petites rues pauvres qui montent vers San Martino. Des poules allaient et venaient, picorant des détritibus. Des fenêtres élevées des maisons, un panier, parfois, descendait au bout d'une ficelle et remontait chargé d'un journal ou de quelques fruits. D'un mur à l'autre, des cordes portaient le linge lavé. Chaque maison s'ouvrait sur la rue par une sorte de grande cave en rez-de-chaussée qui laissait voir les deux lits jumeaux d'une famille, les berceaux, les outils de travail. Les vieux fabriquaient des brosses ; les femmes faisaient tourner les machines à coudre dont le bruit domi-

nait les cris des enfants, roulés sur les dalles du chemin, dans le crottin.

— Oui, vous avez changé les noms des choses, reprit mon amie. Il n'y a plus de gladiateurs. Il n'y a plus d'esclaves. Ces hommes et ces femmes sont libres. Ils travaillent aux pièces. Les plaisirs de Pompéi ne sont plus. Ne te fie pas aux descriptions des villes de plaisir. Est-ce qu'aujourd'hui ceux qui font des livres ne parlent pas de Naples, ville de plaisir et de guitares ?

— Il est vrai que je ne vois guère ici de débauche, ni de paresse, ni d'insouciance. Et je n'ai pas trouvé de *lazzarone*.

— Ne parle donc pas trop des plaisirs de Pompéi. Et si tu écris aussi, apprends à ne pas mentir. Nous avons des courtisanes. Je sais que vous êtes vertueux. Et vos théâtres ? Savez-vous encore y danser ?

Le visage ardent et grave de la petite danseuse d'Herculanum était devant moi. Je n'osais pas répondre.

— Nous aimons beaucoup la danse. Nous avons des bals. Des femmes aux violents parfums, le torse moulé dans des cuirasses d'argent souple, y tressautent comme au rythme d'un piston à vapeur. Mais pourquoi m'interroges-tu sur la danse ?

Et de la pierre de
touche de tous les
arts.

— Elle est la pierre de touche de tous les arts plastiques. Le corps humain, dès qu'il est livré à lui-même, figure l'idéal des âmes. Il devient beauté ou contorsion, noblesse ou lourdeur, et l'on voit quel cœur l'habite.

Je te disais que les écrivains mentent. La danse ne peut pas mentir. On ne singe pas la joie ou l'exaltation avec son corps et son visage, devant les yeux d'autres hommes qui partagent ou à qui on veut faire partager cette exaltation. Tandis que toi, avec ton porte-plume, tu peux te cacher entre les murs de ton bureau et arrondir des phrases ardentes en fumant avec méthode ta cigarette. Et tu peux modeler à ta fantaisie un paysage et décrire, s'il te plaît, le Vésuve comme une taupinière fleurie ou comme un monstre terrible. Va donc faire mentir le corps sans qu'aussitôt éclate aux yeux que tu l'as ratatiné ou déformé. Le corps humain est comme la maison ou le temple. Son architecture ne peut pas à la fois tomber dans l'erreur et rester belle.

Et fais traduire une musique par le corps. L'erreur ou la vérité de la musique t'apparaîtra.

C'était maintenant, sur la colline de San Martino, l'heure des chauves-souris. Les hommes, au bas, se réunissaient sous la haute voûte de verre de cette galerie dont ils sont fiers et qu'ils ont appelée Umberto ou Vittorio Emanuele. Et là, debout, de temps à autre, ils échangeaient une parole. Nous les évitâmes et nous descendîmes vers Santa Lucia en passant devant le Palais royal rouge et vert, orné de niches qu'emplissaient des rois farouches. Une voiture à âne portait des pots de Terracine d'une belle forme pure ; j'aurais aimé que mon amie en prît un et le portât sur l'épaule.

— Je connais une danseuse, lui dis-je, qui te ressemble et qui parle comme toi. Il y a quelques jours encore, elle me disait : « Il faut dire la vérité. » Et je m'efforce de découvrir, pour le

nier, ce qui est mensonge. Et je sens bien que le mensonge, c'est ce qui désobéit à une loi que je cherche encore ; c'est la musique où ne peut s'inscrire aucun geste du corps humain, et que nul ange ne pourrait justifier ; c'est l'erreur des équations qui se prennent pour la vie et des mots qui se changent en petits moules de fer à refondre les âmes. Mais tu as raison, la danse nous rend la vérité, par la grâce de son équilibre, par les limites qu'elle impose à notre corps, lorsqu'il veut nous étonner de la hauteur ou de la bizarrerie de ses bonds.

— Tu commences à comprendre. Mais as-tu encore oublié assez de livres ? Vois comme la mer est belle et silencieuse. Le soleil s'est couché derrière Ischia, grosse tortue grise qui nage vers l'Afrique. Les derniers rayons, rouges, éclairent les falaises parfumées de Sorrente. Capri, là-bas, se résout en brume.

— Oui, avec ses grottes mystérieuses que hante Mithra, et ses sirènes...

— Incorrigible... Tu viens de dire que tu cherchais la vérité. Tu sais bien qu'il n'y a pas de sirènes.

— Il n'y a que leur chant, et ceux qu'il enchaîne. Veux-tu que nous dînions ici ? Peut-être y verrons-nous quelques fillettes danser la tarentelle ?

Elle accepta. Les murs austères de Santa Lucia se dressaient au-dessus de la mer ; l'ancienne prison était curieusement surmontée de masures ; comme des nids de pauvres étaient ainsi perchés là-haut.

Par une poterne et une courte chaussée on quittait la terre ferme et l'on descendait au bassin.

Mon amie souriait :

— « Santa Lucia », chansons, mandolines, chanteurs en pantalons blancs et bonnets rouges... Tu cherches tout cela. Mentiras-tu aussi et diras-tu que tu l'as vu ? Mais tu auras bien tout à l'heure quelques chansons, et là et là, si tu y tiens, il y a deux cafés-concerts.

Des marins nous appelaient : « Barca, signor »... Naples... une barque tout à l'heure au clair de lune... Les marins savaient qu'il y a dans l'âme des voyageurs beaucoup de lyrisme créateur, père de légendes. La danseuse choisit le plus populaire des restaurants qui entouraient le bassin. Elle demanda des coquillages, et de ces toutes petites huîtres qui lui étaient offertes. Je préférerai d'autres *frutti di mare*. Autour de nous, des bourgeois de Naples dînaient sans bruit.

De temps à autre passaient, comme à toutes les terrasses de café dans le monde, des mendiants — des gamins le plus souvent — qui s'accompagnaient de tambourins et chantaient de lentes chansons italiennes. Il régnait une agréable atmosphère familiale où je sentais se détendre mon masque d'homme en lutte avec la vitesse des machines.

Tout à l'heure, au musée, le visage de mon amie aussi était tendu. Mais par l'effort d'une âme qui se projette au delà de la poitrine. Son visage offrait son ardeur à l'infini au-dessus de lui. Nos masques, à nous, se tendent vers la course stérile de la petite aiguille à secondes.

— Goûte la bonté du soir, dit ma compagne. Rien ne t'attend. « Barca, signor ? »... il n'y a pas d'horaire. Dis-moi, ces hommes et ces femmes de

ton pays, qui dansent pour leurs joies, où dansent-ils ?

— Leurs musiques disent :

*C'est sous le ciel de l'Argentine
Où la femme est toujours divine
Qu'au son des musiques câlines
On danse le tango...*

Alors, je suppose, ils rêvent, entre leurs quatre murs, sous le couvercle du plafond, de pampas chaudes et féeriques. Ils se créent leur doux mensonge.

*Danse féline
De l'Argentine.*

Ils marchent à petits pas l'un devant l'autre, en se regardant. Des orchestres les assourdissent, jusqu'à l'engourdissement. Un tressautement d'Aissaouas leur agite les épaules. Parfois leurs jambes fléchissent en mesure, ou bien leurs corps ondulent à chaque 1-2-3-4, comme le cou du dromadaire en promenade qui a fini de poser ses quatre pieds. Leurs visages sont graves...

— Ils pensent à l'Argentine ?

— Leurs pas s'arrêtent et repartent, somnolents, réveillés par les cymbales et le tambour. Les cliquettes de bois et le remuement des colliers de grelots les font encore tourner, sans fin, sur l'étendue de plancher ciré. Le rythme monotone ne leur laisse pas de répit. Qu'un orchestre les lâche, un autre les ressaisit aussitôt et les rejette à leur déambulation à pas appris. Ils tournoient lentement autour des lumières, qui finissent par tourner autour d'eux...

— Mais c'est une séance d'hypnotisme que tu me décris là ? J'aimerais mieux gambader à ma guise sur une prairie dorée et m'arrêter de temps à autre au bord d'un ruisseau, pour regarder mon reflet, troublé par les herbes attachées au fond.

Et des prairies de juillet qu'il faut avoir en soi. =====

— Dans notre pays, tu ne pourrais danser qu'en été...

— Alors, le reste de l'année, il faut avoir en soi les plus belles prairies de juillet, et les recréer par sa danse. Je ne peux pas comprendre une danse morne. Morne comme le désir trouble...

— *Gelati, cassate, spumone, ghiaccati, signor ?*

— Des glaces ?

On nous apporta de ces glaces qui sont plus froides que partout ailleurs. La danseuse en manteau vert écouta un homme-orchestre dont la silhouette, devant les lumières du bassin, faisait un étrange dessin avec la bosse de la grosse caisse et le nez prolongé d'une flûte. L'homme était accompagné d'un joueur de cornemuse et tous deux faisaient entendre des airs insoucians. La danseuse écoutait :

— Goûte aussi cette joie simple, dit-elle. Goûte-la comme une image naïve de la grande joie vivante que je ressens. Je suis joyeuse comme l'enfant qui exalte un hochet. La joie est une dilatation comme la chaleur est une dilatation. Danserais-tu triste, une froide nuit de boue ? Mais quand je suis joyeuse, alors mon sang emplît tout mon corps et mes bras décrivent l'espace pour montrer le geste de tout ce qui se répand hors de mon cœur.

Et de l'âme qui
anime la vie et la
danse. =====

Ces gens dont tu me parlais
tout à l'heure, comment peuvent-ils danser ? Comment peut-on danser avec une âme morte ?

Dès que l'âme vit il n'y a plus d'effort à faire pour rire et bondir, et sentir en soi, si l'on veut, toute la douleur humaine, et la montrer. L'âme qui vit *anime* la vie, la vie de celui en qui il y a une âme, et la vie de tout ce qui entoure cet être *animé*. Je pensais à une prairie ; des bêtes qui courent dans une prairie ne sont pas la même chose aux yeux de l'homme fatigué et indifférent, et aux yeux qui sont *animés*.

— Alors, quand nous disons une danse *animée*...

— Vous dites une grande vérité. Mais il y a plusieurs qualités d'âme. Vos artistes de danse savent-ils cela ?

— Y pensent-ils ? Ils sont trop préoccupés, je crois, de donner à *voir* à tous les yeux éteints qui les entourent, et de surprendre ces yeux, par quelque jeu inattendu de couleur, de lumière, de poses curieuses ou de « musique d'ameublement ». Les uns, à force d'acrobatie, parviennent à éviter tout geste qui pourrait être ligne et beauté ; chez eux les femmes font des pizzicati avec leurs pieds ; les hommes imitent le mouvement des pédales de la bicyclette en cherchant deux cent et une façons différentes de placer le coude. Une autre est habile ; elle est cette chose froide au cœur des hommes que l'on appelle une « étoile ». Un autre prend « d'après l'antique » — d'après ton adorable ardeur, mon

amie — des attitudes mortes. Une autre encore est une mime nerveuse dont le visage ferait merveille au cinéma, et qui croit danser. Un ingénieur règle les gestes des enfants par blanches et par croches ; il mesure les « sautillés » au métronome ; il fabrique des mécaniques avec des êtres humains. Une autre, avec ses bras, imite les serpents...

— Et celle dont tu me parlais tout à l'heure ?

— Celle-là dit : « Autrefois, j'ai dansé pour vous toute la joie païenne de ma jeunesse... Combien d'entre vous peuvent proclamer la joie aujourd'hui ? Il y a parmi vous quelques-uns en qui les plaies ne peuvent pas se panser par *distraktion* et qui cherchent *consolation* — celle que j'ai trouvée dans les grands accords purs de Schubert, les sanglots de Tchaikowsky. Je serai si heureuse si je peux vous la communiquer, en les écoutant avec vous, en quelques gestes simples. »

Celle-là sait être le génie rouge du champ de bataille et le génie de la race pleurant ses morts ; le large pas royal du triomphe et la couronne pure, immortelle, apaisante, des héros morts. Elle sait être la mort, et le monument funéraire et la trompette de résurrection qui sonne depuis le commencement du monde et que nous n'entendions pas. Elle sait être la prière, et le moment où l'on n'a plus besoin de prier parce que toutes les portes sont ouvertes.

La prière, la douleur, la joie, elle ne dit pas autre chose. Elle n'y ajoute ni contorsions, ni oripeaux. Elle ne dit même plus jamais la douleur ou la joie d'un seul être, mais la douleur ou la joie que ressent l'immense chœur de l'humanité, spectatrice des jeux du destin.

— Celle-là donc est grande. Sache distinguer cette qualité d'âme. Pour les autres, je te plains d'en subir le spectacle, de t'y plaire peut-être. Je vois pourquoi ton visage garde des muscles serrés, comme des cordages tendus (les jours où le bateau peine au vent dur). Tes yeux sont salis. Habitué à la vibration folle des choses *inanimées*, ils prennent le papillotement pour la vie.

Et de la respiration
des grandes choses
simples. =====

— Danseuse, lave mes yeux par la fraîcheur de tes doigts et de tes paumes ; efface de mon front toute agitation.

— Puisse mon geste suffire. Mais la leçon que je ne serai plus là pour te répéter, quand tu seras parti, demande-la aux grandes choses simples qui donnent la large et calme respiration du bonheur ; à la lumière et à la mer, et aux âmes claires.

Elles te parleront comme je te parle, et t'avertiront quand tu seras devant l'artifice et l'inanimé.

Elle s'était levée. Je la suivis, pensant la reconduire jusqu'à la place Dante, où se trouve le musée qu'elle habite tout le jour. Nous fîmes le tour des cafés de Santa-Lucia, et leurs lumières étaient assez faibles et irrégulières pour ne pas chasser trop loin la paisible nuit. Des couples nous croisaient, jeunes employés de Naples et jeunes filles au visage grave. Ces couples, j'aimais à penser que l'Amour les avait formés et qu'ils savaient s'élever jusqu'à lui.

Au-delà de Santa-Lucia, nous marchâmes encore le long de la mer, vers ce jardin où les palmiers déploient leurs hautes fusées. Nous nous

arrêtâmes. J'étais appuyé au parapet. Mon amie confiait une main à mon épaule. Et suavement j'oubliais qu'elle était une figure de marbre, rencontrée au mur d'une salle de sculpture. A notre droite, le Pausilippe brillait de toutes ses clartés. Devant nous se devinaient les masses confondues de Procida et d'Ischia.

La main de la danseuse se fit plus légère. Mon amie tout entière me parut presque diaphane. Toute la ferveur qui était en elle la dilatait et l'allégeait, je pense, et peu à peu elle se confondit avec la nuit, la mer; les nuages, les parfums des arbres chauffés par le jour. Un peu d'elle, je l'espère, est resté dans mon cœur.

BALLETS CLASSIQUES

Ou la découverte du
grand défi. =====

Parler de la chorégraphie m'est plus difficile qu'à un autre, parce que cette chorégraphie me surprend et que je dois faire effort pour la comprendre. J'ai interrogé ceux qui aiment cette danse. Leurs réponses ne m'ont pas paru la justifier. Les uns voient par elle l'expression la plus parfaite de la grâce. Les autres satisfont en elle leur goût de la « danse pure » ; ils considèrent les mouvements d'école bien réussis avec l'attention de l'ancien amateur d'opéra, occupé à guetter le si bémol de la chanteuse et épanoui devant une bonne vocalise en sifflet de locomotive.

Ces amateurs de « danse classique », comme d'ailleurs beaucoup d'amateurs de classique, oublient que la perfection qu'ils aiment est, somme toute, assez récente. M. Svetloff a rappelé que le tutu, l'indispensable tutu, avait eu toutes les peines du monde à remplacer la lourde robe de cour, et qu'en 1840 il descendait encore à mi-jambe. Si la danse classique a beaucoup changé depuis cent cinquante ans, elle peut encore changer. Et c'est un des principaux mérites d'Anna Pavlova d'avoir renoncé à mettre sous les yeux des spectateurs des



ANNA PAVLOVA

de Rego Monteiro.

exercices d'élèves virtuoses — qu'elle accomplissait mieux que quiconque — et d'avoir apporté à la chorégraphie de beaux mouvements.

M. Svetloff, que je viens de citer, donne de la raison d'être de la chorégraphie la définition la plus nette, la plus courageuse que j'aie trouvée. Il écrit dans son livre sur *Anna Pavlova* (de Brunhoff, éditeur) : « *Soustraire momentanément le corps de l'homme à la loi de la gravitation, tel paraît être le but esthétique de la danse classique.* »

Faire d'un défi à la loi de gravitation le but esthétique d'un art, c'est à mon avis fonder cet art sur une pure folie. Le but de cet art devient de contrarier le corps humain et ses lois au lieu d'être un épanouissement de ce corps selon ses lois.

Cet inhumain défi, en bonne logique, ne peut conduire qu'à un échec.

Anna Pavlova ou la découverte de l'émouvante perfection. — Etre une émouvante danseuse classique, c'est donc vraiment avoir résolu une jolie quadrature du cercle. Anna Pavlova est, du consentement de tous les adorateurs de la chorégraphie, parvenue à ce tour de force.

Je l'ai vue danser. J'ai vu le frémissement, émouvant en effet, de sa célèbre *Mort du Cygne*. J'ai admiré sa grâce parfaite, qui commande même aux mouvements de ses doigts.

Je l'ai vue aussi, à l'Opéra, dans *La Péri* de Dukas.

Anna Pavlova, au beau profil grave, est ici un être mince en pantalon d'argent, noyé dans un décor rouge. Elle est frémissante et sait laisser mollir ses mains. La chorégraphie lui est sou-

mise : elle aime rester en équilibre sur la pointe d'un pied sans paraître s'efforcer, pendant plus d'une longue seconde. Elle est occupée de *l'attitude* en même temps que de la virtuosité. Elle possède à un haut degré la *science des équilibres*. Et non point seulement dans le sens d'équilibriste en équilibre, ni dans celui d'« immobilité du centre de gravité ».

Et de la science
des équilibres. ==

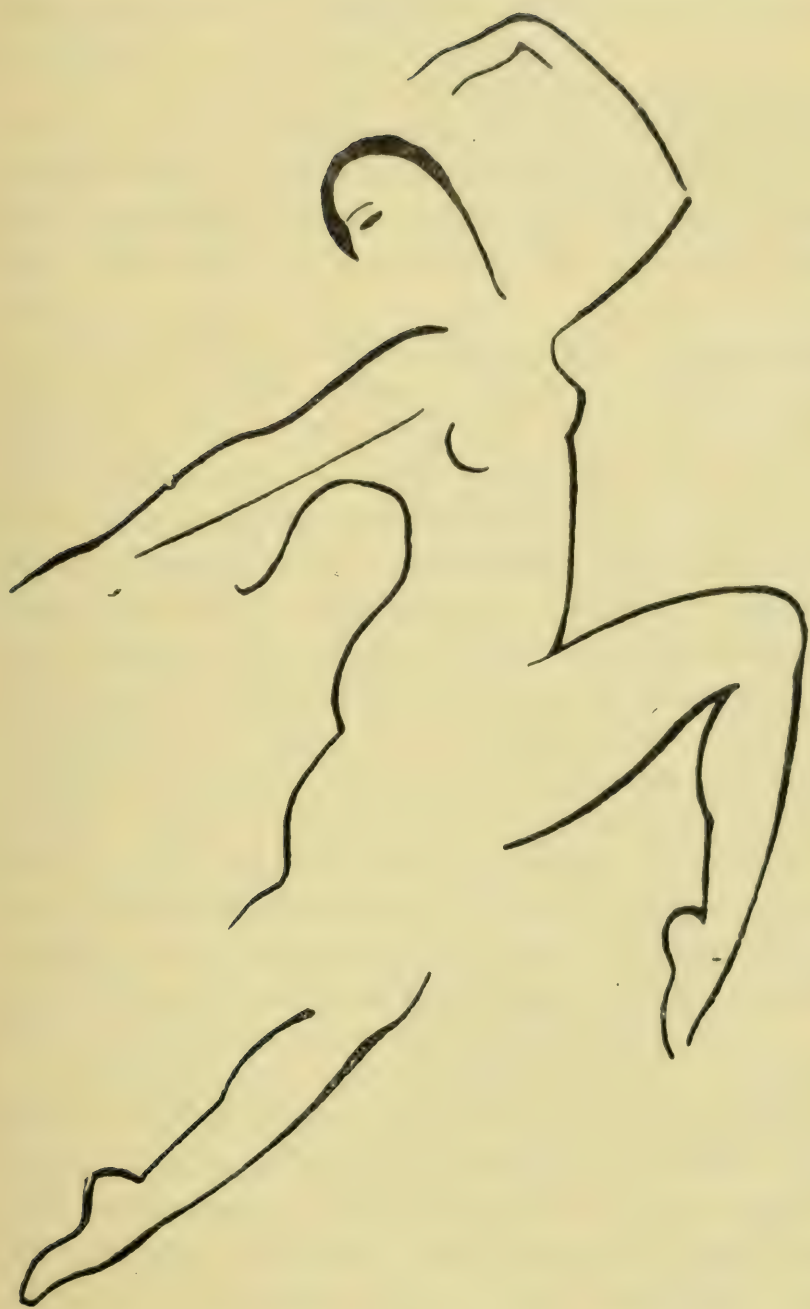
Je veux dire qu'elle a la science d'équilibrer ses bras et ses jambes. Lorsque son danseur, le robuste et gracieux *Stowittz*, la porte, son genou s'élève et sait dessiner un angle qui trouve sa correspondance dans le geste d'un autre de ses membres. Souvent ses bras inscrivent devant le « fond » du théâtre un S anguleux, ou bien son corps forme une silhouette étrange où tout est calculé.

Il y a des danseurs qui savent préciser ces équilibres (*Pavlova*, *Rubinstein*, *Borlin*) ; d'autres, plus grands, qui savent les masquer dans l'émotion (*Isadora Duncan*), d'autres qui les oublient (*Sakharoff*), d'autres qui les ignorent.



Alex. Sakharoff. Anna Pavlova. Isadora Duncan. Jean Borlin.

Les quatre silhouettes que l'on voit ici seront, je crois, une démonstration.



ANNA PAVLOVA

de Rego Monteiro.

Le programme de la *Péri* portait les mots : « Chorégraphie de M. Yvan Clustine. » M^{me} Pavlova se priverait-elle du titre de créatrice ? Et se contenterait-elle d'exécuter parfaitement les conceptions d'un metteur en scène ?

Non. Car alors, elle ne justifierait pas l'enthousiasme de ses admirateurs. Elle ne dépasserait pas ses professeurs. Et elle les dépasse, après avoir été leur meilleure élève (comme elle le conte dans ses Mémoires, qu'a traduits M. Sébastien Voirol).

Aussi bien, je n'aurais pas voulu la juger seulement sur *la Péri*. Sinon j'aurais dit tout net que toute sa science, trop visible, n'émeut pas. Cette affabulation de *la Péri* prêterait cependant à l'émotion (une fée dort, un homme lui a ravi son lotus d'immortalité ; *désespérée*, vraisemblablement, elle veut le reconquérir ; et, pour séduire, elle danse la danse des péris) ; mais la musique est rapide ; elle n'indique bien, ni désespoir, ni certitude de vaincre, ni séduction, ni ivresse du triomphe. Peut-on reprocher à la danseuse de rester froide comme l'argent de son pantalon ? Il vaut mieux pour cette fois se contenter du plaisir de voir l'excellent mécanisme d'un corps qui se renverse en arc, figure des Z, des S et des P, est enlevé par un danseur bondissant et fait à bout de bras un tour de piste, sans souci de l'action.

Cela n'empêche pas que l'on puisse louer en elle l'union de la légèreté de danse, de la force dramatique et de la puissance technique (Svetloff), que l'on puisse écrire « Pavlova est à la danse ce qu'un Racine est à la poésie, un Poussin à la peinture, un Gluck à la musique » (J. L. Vaudoyer) ; cela

n'empêche pas que l'on admire ses « vastes envolées », et la finesse de son corps, et la forme de son pied qui lui permet une position vraiment perpendiculaire au sol.

Le pied d'Anna Pavlova, il y a effet en lui l'image de la plus parfaite danse classique. On y peut trouver, à mon avis, une merveilleuse déformation. Mais la déformation peut-elle être merveilleuse ? Oui, au Cambodge. Non, en Occident.

Carlotta Zambelli ou
la découverte de la
grâce technique. ==

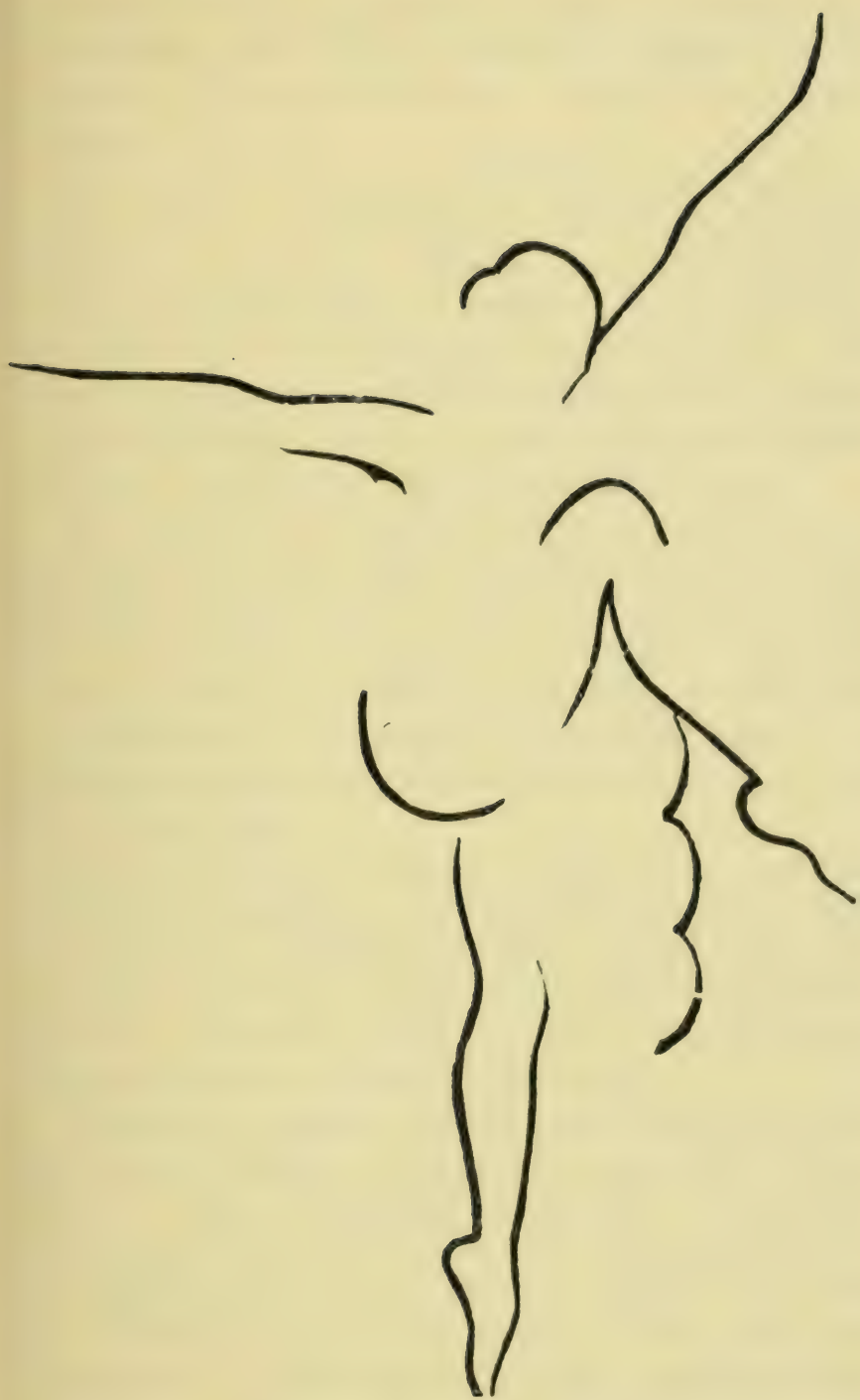
M^{lle} Carlotta Zambelli est, elle aussi, une des plus parfaites et des plus pures illustrations de la chorégraphie.

Une des dernières fois que j'ai pu l'applaudir, l'Opéra présentait *Taglioni chez Musette*. M^{lle} Zambelli y déployait une grâce peu « efféminée », peu « ronde », mais une admirable technique. Le ballet était un spectacle particulièrement agréable, dont le sujet est tout entier dans le titre très 1830 ; il s'orne de maints détails pittoresques et ingénieux.

Depuis, je suis allé voir M^{lle} Carlotta Zambelli et nous avons assez longuement parlé de la danse classique.

Elle en voit la justification dans la grâce et la légèreté. C'est la légèreté qui justifie les pointes ; c'est elle qui justifie la gaze circulaire du tutu. Qu'un danseur soulève à diverses reprises la danseuse, c'est pour en mieux marquer la légèreté et l'envol.

Je voudrais chercher dans la danse classique je ne sais quelles lois esthétiques tirées du corps



ANNA PAVLOVA

de Rego Monteiro.

humain ou de la géométrie, mais je m'aperçois bien vite que je mêle la recherche d'un canon à quelque chose qui échappe — légèrement — aux canons.

« Il y a des lois », me dit M^{lle} Carlotta Zambelli ; mais nous ne sommes pas tout à fait d'accord sur le sens du mot « loi ». Elle me parle de règles qui sont un peu de judicieuses règles d'école, et moi je parle de lois avec un grand L, de sortes de lois que je conçois mal, de ces lois semblables à celles des architectes et qui font tenir les temples debout, sûrs de leur mathématique beauté.

M^{lle} Zambelli m'explique bien les éléments de la danse classique, ceux qui lui assurent sa grâce précise. Les pas, qui sont en nombre assez limité, ce n'est rien qu'un alphabet, ce n'est rien que des notes de musique. Sans signification précise par eux-mêmes, la danseuse ou plutôt le maître de ballet les assemble au gré de son goût et au gré de la partition.

Les gestes des mains sont parfois fixés par une indication rigoureuse, comme par exemple dans le geste dit : arabesque. Mais l'expression des mains et celle du visage, voilà ce qui est personnel à la danseuse, voilà ce qui, hors la sûreté impeccable de ses pas, fait son talent.

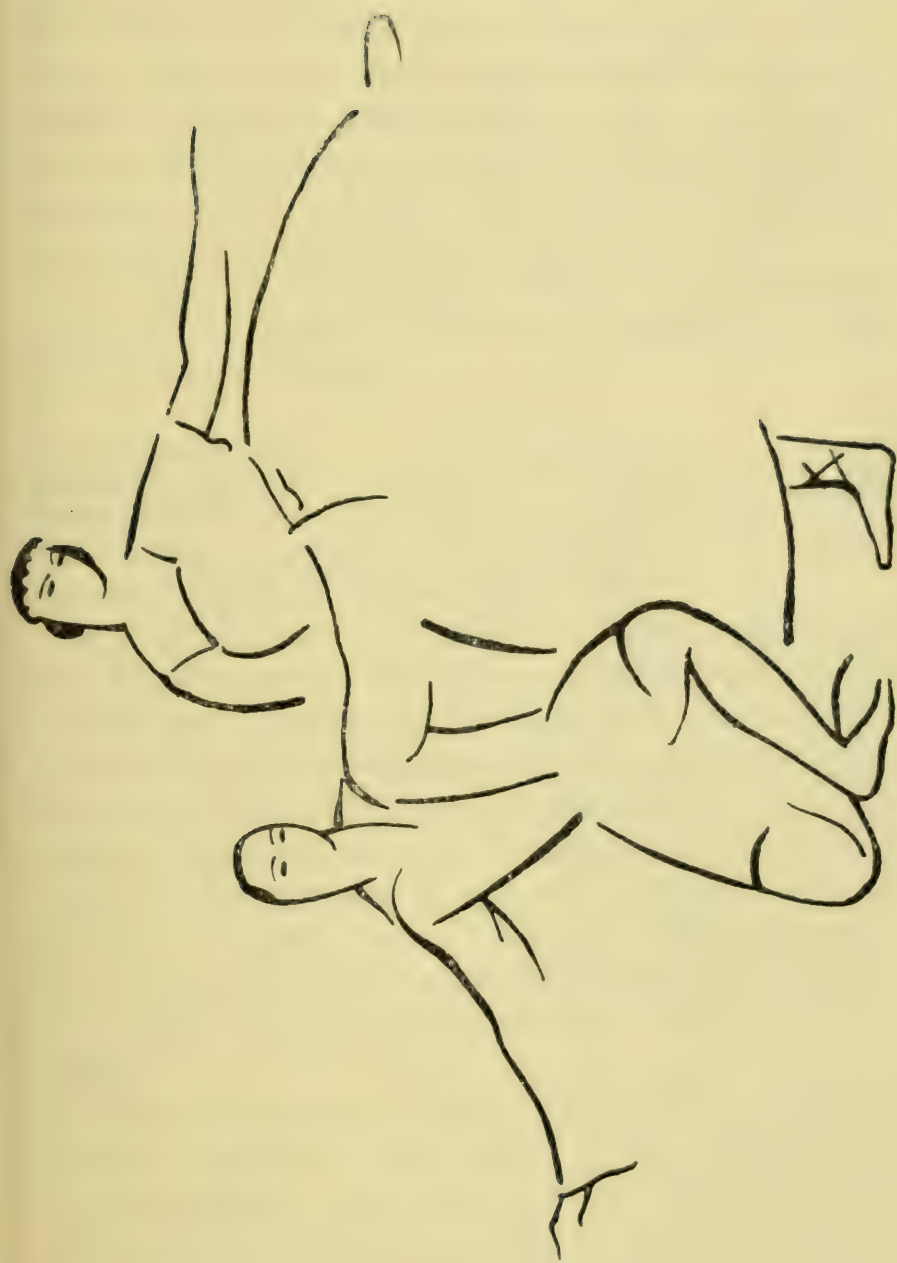
Quant aux éléments de la grâce tels qu'ils sont fournis par la danse classique, ce sont, si je résume bien ce que m'a dit M^{lle} Zambelli : 1° *l'allongement dans le sens de la hauteur*, tout comme pour les flèches gothiques ; 2° *les courbes des bras arrondis*. Le contraire, somme toute, des éléments de la grâce cambodgienne, qui évite constamment l'allongement, et lui préfère le corps

aux jambes fléchies, et qui remplace les courbes par les angles, s'avamment calculés et équilibrés.

Mais la danse classique est un art difficile ; peu de femmes le possèdent au point de pouvoir danser sans porter *toute* leur attention sur les pas qu'elles ont à faire : « Il faut donc, pour avoir une bonne impression de la danse classique, la voir exécuter par une véritable artiste, capable de joindre à une technique parfaite des pas, la grâce, le style, l'expression des gestes, et la compréhension d'une comédienne. »

Voilà ce que m'a dit M^{lle} Zambelli. Quelles réflexions en tirerai-je ? QUE, somme toute, la danse classique vaut par l'artiste qui l'exécute — ce qu'elle a de commun avec les autres danses et les autres arts. QUE ses gestes ne commandent pas, comme tel geste isadorien, ce sentiment ou cet autre (ainsi, il est admirable que, dans le *Cygne*, la Pavlova sache émouvoir avec des pas de bourrée sur les pointes — admiration d'ailleurs au compte de la danseuse plutôt qu'au compte de la danse). Qu'on comprend que les danseuses qui ne sont pas des Zambelli ou des Pavlova ne souhaitent pas de complications esthétiques ou sentimentales et se contentent des thèmes gentillets des ballets classiques et des danses dites de caractère ou de *demi-caractère*. Quelque chose de demi-caractère !

Et quoi encore ? QUE dans les autres danses il est plus facile d'exprimer des sentiments puisqu'il n'y a que cela à faire. Evidemment, pencher la tête en laissant pleurer ses cheveux et marcher ainsi le bras étendu en avant, c'est une plus facile



ZAMBELLI ET AVELINE

de Rego Monteiro.

expression de la douleur que se tenir en équilibre dans une position aérienne.

Ainsi, en face des recherches d'expression humaine, de formes architecturales ou sculpturales, de costumes bariolés et de coloris, la danse classique s'efforce de rester une simple chose gracieuse, légère et aussi immatérielle que le permet la solide et incamouflable matière du corps humain. Ah ! si la femme pouvait, comme la puce, sauter trois cents fois sa hauteur, avec grâce !...

Le jour où, à l'Opéra, M^{lle} Zambelli dansait *Taglioni chez Musette*, M^{lle} Ida Rubinstein y dansait *Artémis troublée*.

Ida Rubinstein ou la
découverte de l'élé-
gance troublée. ==

Ida Rubinstein est, plus certainement que ne l'était Sarah Bernhardt, « reine des attitudes ». Ses gestes savent dessiner d'admirables angles.

M^{lle} Rubinstein a commencé par appartenir aux ballets russes. C'était pour elle le marchepied qui devait la porter au théâtre. Elle est pourtant restée fidèle à son marchepied. On est touché par le courage obstiné de cette femme qui sait encore vaincre les difficultés de la danse classique et se tenir sur les pointes, et qui sait triompher d'une plastique ingrate (pour l'optique déformante de la scène), comme elle a su triompher, au théâtre, d'un accent trop reconnaissable et d'une voix trop rauque.

Dans ce ballet très Louis XIV, M^{lle} Rubinstein est une Artémis-Cécile Sorel. Elle se montre en un vertugadin coupé aux genoux, dont l'effet est assez malheureux. Au milieu de ses amazones vêtues de brocard et sommées de plumes blan-

ches, que mène *Jasmine*, Artémis, très grande (ou entourée de femmes très petites?) semble un ibis au milieu de rondes outardes. Elle est souple, et le port de sa tête a une noblesse infinie. Son squelette montre une grâce inattendue. Elle mérite beaucoup de louanges, car tout ce qui dépendait d'elle, elle l'a conduit à un excellent résultat, et ce qui en elle ne correspond pas à notre canon ordinaire de la beauté occidentale, elle n'y pouvait rien.

Artémis, égarée par Zeus, tue Actéon. Elle échappe ainsi à l'amour, ce dont Amazones et Dryades se réjouissent élégamment. Artémis a été troublée. Oh ! à peine !...

M. Bakst a imaginé ballet, décor et costumes. Il a cherché à donner à son œuvre le style d'une tapisserie. Artémis, son danseur et ses danseuses ballent devant un pavillon royal qui est très xvii^e siècle en même temps que tartare, et devant un décor de forêts qui a les verts sans brillant des vieux Gobelins. M. Bakst qui reste pour nous l'inventeur des couleurs « ballets russes » sait être aussi, quand il le veut, un artiste parfaitement classique. Et d'ailleurs, quand les Ballets russes veulent des couleurs bien hurlantes, ce n'est plus à lui qu'ils les demandent, mais au bon géant sauvage Larionow et à sa femme, Nathalie Gontcharova.

Ballets d'Opéra ou la découverte de la nécessaire clarté. —

Les ballets... L'Académie nationale de Musique et de Chorégraphie — vulgairement : Opéra — a su rendre leur place à ces spectacles, dont M. Gaston Baty écrivait dernièrement qu'ils résultent

d'une coalition des éléments dramatiques dédaignés par la tragédie : décor, musique, etc...

Décors, musique, costumes, danse ont eu leur belle part dans les derniers ballets montés par M. Rouché.

Frivolant, ballet de MM. Jean Poueigh et Hortala, est un bel exercice pour les facultés divinatoires des spectateurs. De vastes toiles grises ; celle du fond, ornée de nuages, est mouvante. Des femmes en tutu sautent ; un homme, vêtu vraisemblablement en satyre, saute aussi. Survient un roi qui porte une couronne de carton et un bouclier orné d'un soleil. Des valets armés l'accompagnent. Ils tiennent les danseuses en respect. Le satyre, qui était sorti, revient. Il y a une danseuse étoile qui a les honneurs d'un grand voile. Discussion entre le satyre et le roi. Groupement général des personnages pour le « finale ». C'est tout.

Or, à la lecture du programme, je vois que je n'avais rien compris à l'histoire du satyre, des tutus et du roi. Ce n'était pas un satyre, mais le *Vent*. Le roi, c'était le *Soleil* ; les farouches domestiques armés, les *Rayons du jour* ; les dames en tutu, j'aurais dû le deviner, se nommaient *Nuées*, *Brumes du Matin*, *Gouttes de pluies*, *Brumes*, *Sources*. De très gentils petits noms dont on apprécie dans le programme les majuscules et l'italique. Mais le programme n'est ni gratuit ni obligatoire. Trop commode de lui confier la tâche de mettre de la clarté dans un rébus. MM. Poueigh et Hortala eussent mieux fait d'accrocher des pancartes à leurs tutus allégoriques. Que n'ont-ils pris exemple sur l'*Heure*

Espagnole, dont on comprendrait toutes les nuances, même sans les paroles de Franc-Nohain ? *Frivolant*, du moins, aura servi à montrer aux librettistes que construire un ballet intelligible est un art difficile, qui devrait décourager les amateurs.

Autre chose. Deux actes du *Castor et Pollux* de Rameau. Ah ! cet aimable Rameau ! De la musique, du chant, de la danse... Un peu plus d'humaine violence, un peu plus de hardiesse créatrice, et Rameau trouvait la forme complète et parfaite de la tragédie.

Devant l'entrée des enfers, entre les pylônes bouffants de deux vertugadins, et tandis que la voix des chœurs sort des dessous de la scène, des furies dansent. Ce sont des furies un peu diabolotins, comme il sied dans une tragédie gracieuse, mais leur mimique, bien réglée, nerveuse, exécutée par des professionnels aux muscles exercés, mérite le regard.

A l'acte des Champs-Élysées, nous comprenons que le mot « divertissement » garde le charme d'une pensée innocente. Les ombres heureuses portent perruque blanche et plume blanche, et robe de satin blanc bien gonflée. Les ombres balisent. Une, deux ; levez le bras droit. Une, deux ; le pied gauche. Le tour de danse de M^{lle} Aïda Boni est toute grâce et toute légère aisance. Les pointes des ongles des pouces de M^{lle} Aïda Boni picotent le plancher avec une gentillesse insouciant et précise. Le tour de danse de M^{lle} Schwartz est gracieux aussi, plus sèchement.

Ces mouvements classiques en beaux costumes composent un spectacle d'un goût et d'une



FOKINE

de Rego Monteiro.



« joliesse », — joli Rameau verdoyant — supérieurs à ce que montrent les music-halls. Comprend-on que cette comparaison est sans malice ? Au music-hall se réfugient aujourd'hui ceux qui fuient la pièce en cinq actes trop « réaliste » dans le lieu (un salon ou une chambre à coucher ; trois portes, une cheminée) ou dans le temps (le cocktail est de la dernière recette ; la robe de l'héroïne, de chez X... et X...). Qu'on ouvre à ces fugitifs un plus bel asile, pourquoi n'y courraient-ils point ? Je dis que les ballets de l'Opéra ont offert aux fuyards du théâtre un plus bel asile que le music-hall.

Surtout que maintenant Fokine, avec Bakst, a commencé à s'en mêler.

Il a composé sur le *Daphnis et Chloé* de Maurice Ravel une « symphonie chorégraphique ». Les instruments de cette symphonie sont les danseurs de l'Opéra.

Danseurs et danseuses sont bien entrés dans l'orchestre de bras et de jambes que voulait diriger Fokine. Mais on sent que pour eux les gestes qu'ils font ont quelque chose d'un peu nouveau. Il leur manque encore cette grande force de certaines compagnies étrangères : *la discipline*. Ils savent arrêter net leurs mouvements ; les javelots et les arcs qu'ils brandissent ou frappent au sol à la manière des guerriers russes du *Prince Igor* se heurtent pourtant de temps à autre. Si leur troupe a l'occasion de poursuivre son travail avec Fokine, elle aura assez vite égalé — peut-être — celle que M. de Diaghilew promène par l'Europe.

M. Fokine, donc, intitule sa composition cho-

régraphique *Symphonie*, au risque de « bousculer » l'étymologie. L'ensemble qu'il présente n'a cependant rien de l'esprit musical, ni de l'esprit « symphonique », qui suppose le goût des masses harmonieuses, équilibrées dans une puissante unité.

Fokine est peintre. Ses compositions viennent de l'art plastique et y retournent. Ce sont des dessins d'ensemble, des fresques plus « mélodiques » que « symphoniques ». Et l'on sent bien que lorsqu'il a réussi à fixer les attitudes d'une frise colorée, il a l'envie de dire aux femmes à qui il a imposé des positions prises aux vases grecs : « Parfait. Ne bougeons plus. »

La musique de Ravel vient en aide d'ailleurs à ces « Ne bougeons plus ». Elle est expressive ; elle imprime un mouvement aux corps, mais pour en briser bientôt le rythme et l'élan.

Daphnis et Chloé offre une particularité remarquable ; il est clair. On suit « l'histoire ». On y prend intérêt. La situation est de celles auxquelles on est toujours pris : « L'amant retrouvera-t-il sa bien-aimée, que des brigands ont enlevée ? »

Cette donnée n'est pas encombrée de péripéties ni d'accessoires inutiles. Les chèvres qu'on voit au premier tableau n'y sont pas déplacées. Elles ne sont pas intempestivement bruyantes comme les paons que M^{me} Ida Rubinstein avait tenté d'acclimater à l'Opéra, ou mal élevées comme l'ours qui, en présence de la même Cléopâtre, manquait au respect que l'on doit à la scène de notre Académie Nationale de musique et de chorégraphie.

En résumé, il y a une troupe de danseurs à

l'Opéra et qui est capable, sous une direction chorégraphique nouvelle, de donner de beaux spectacles. On ne le sait pas encore assez.

Fokine et Fokina ou
la découverte du tur-
lututu. =====

Michel Fokine est l'homme qui a arraché les ballets russes à la monotonie du tutu. C'est lui qui a réglé les *Danses du Prince Igor*, *l'Oiseau de feu*, *Pétrouchka*, *Schéhérazade*, etc... Dans l'histoire du ballet, il garde une des places les plus importantes.

Pourquoi faut-il que, donnant des représentations à l'Opéra avec sa femme, il se soit tourné le dos à lui-même ?

Il est resté là dans cette tradition des « ballets impériaux » qui ajoutent au tutu des accessoires de fantaisie.

Tutu, turlututu, petits pieds pointus... Tutu, corolle blanche « qui se balladerait sur ses pistils », comme disait Rictus ; tutu, *grâce de ne rien exprimer*, image d'un temps où l'on se sentait délassé aux spectacles qui, soigneusement, évitaient d'exprimer quelque'un de ces sentiments qui dérangent la quiétude, troublent la conversation et dramatisent la digestion ; tutu, qui ne demandait aux spectateurs ni mouvements plus vifs du cœur, ni oreilles, ni de ces choses qui n'ont pas d'oreilles...

Fokine, entre deux pans d'étoffe noire, devant une toile de fond qui est un des ciels de l'Opéra, Fokine tourne autour du tutu de Fokina, laquelle se tient sur la pointe des pieds. Et quand Fokina est un cygne, dans la clarté d'un appareil à projeter de la lune, elle est un cygne en tutu, qui balle et rêve sur la pointe des pattes. Et pour le turlu-

tutu, c'est-à-dire pour ce que les Russes ajoutent de décor et de fantaisie picturale au tutu, nous avons vu Fokine bondir masqué d'un loup noir, et vêtu de blanc et de noir : nous avons vu un charmant petit négrillon au bout d'une traîne ; et ce petit négrillon (M^{lle} Solange Schwarz, âgée de neuf ans) nous a rappelé que Fokine était capable d'invention ; et il serait à souhaiter que cette invention pût se déployer à nouveau. Surtout nous avons eu, pour le turlututu, le *Rêve de la marquise* de Mozart. La marquise rêve qu'elle est en chemise et qu'un faune blanc descend de son piédestal et la poursuit. Mais ce n'est que pour baller encore. Jusqu'au moment où elle entre dans une vasque et qu'il l'y suit pour la baiser sur la bouche, malgré, vraisemblablement, le froid de l'eau.

Fokine et Fokina ont montré aussi des danses russes et tziganes. L'intérêt se déplace ; il ne s'agit plus de la pointe des pieds, mais du talon. Un souffle heureux de paysannerie, une gaité... Mais pourquoi y ajouter encore un peu de turlututu ; pourquoi faire semblant d'attraper une mouche ou de bercer un poupon ? Serait-ce que Fokine et Fokina n'aiment pas la danse pour la libre joie de danser, mais pour le turlututu ?

Elna Joergen-Jensen
ou la découverte de
l'humour sur pointes.

La première *ballerina* du théâtre royal de Copenhague est venue à l'Opéra rouvrir la saison de danse 1922-1923. Elle s'appelle M^{me} Elna Joergen-Jensen. Elle a dansé *Coppélia* avec une sorte d'humour particulier ; mais elle a dansé *Coppélia*. Et cette blonde *ballerina* danoise, avec sa valse de la pou-



BALLETS LÉONIDOFF

de Rego Monteiro.



pée, n'a pas réconcilié amis et ennemis de la danse classique.

Iléana Léonidoff ou la découverte du guignol chorégraphique. Au grand théâtre des Champs-Élysées sont venus les ballets Léonidoff. Ballets italo-russes.

M^{me} Iléana Léonidoff est une danseuse russe qui est, à Rome, première danseuse du Costanzi. Ses ballets ont là beaucoup de succès.

À Paris, elle a voulu avec sa troupe présenter une *Résurrection de la Commedia dell' Arte*. Cela fait un gentil petit guignol assez animé. Mais j'aime mieux voir les vrais *pupazzi*. Ah ! les *piccoli* de Rome ! comme ils sont sérieux et opulents, quand ils représentent une grande « opera comico-fantastica ». Ces danseurs-ci sont gentils, agréables. Mais pas assez *piccoli*.

M^{me} Léonidoff a, comme Pavlova, dansé *le Cygne*. Mais pas celui de Saint-Saëns, celui de Grieg. Elle ne s'en est pas mal tirée.

Et elle nous a montré une pyrrhique de sa façon ! Ah ! quand les gracieux tutus veulent manier la lance et le bouclier ripoliné d'Achille ! Mais n'insistons pas sur ce « charmant » essai, indigne vraiment d'un music-hall.

Des ballets romantiques qui ne sont que classiques. — Les Ballets romantiques russes ont donné aux Champs-Élysées, au printemps 1924, quelques représentations. Cessons d'opposer romantisme et classicisme. Ces ballets romantiques ne sont guère autre chose que des ballets classiques. Avec leurs décors et leurs costumes ils ne sont autre chose que *des opéras muets*. Le romantisme n'y apparaît que

comme un vestiaire qui offre un certain nombre de costumes tout faits, non réclamés.

Ces ballets, surtout *Giselle*, sont parfaitement exécutés. On y remarque une chorégraphie un peu spéciale, où souvent les danseurs se flanquent par terre (volontairement) et font de la grâce à cloche-pied.

Quattrocento mêle l'histoire d'un ballet d'Orphée à une intrigue mimo-dansée de petite cour italienne. Pour les gens qui au théâtre aiment les histoires, il y a de quoi être satisfait. Au milieu des danseuses, on remarque M^{lle} Ludmila Sperantzeva, qui a un « tempérament ». M^{me} Claudia Pavlova, qui interprète le principal rôle, ne danse pas mal et montre des jambes bien charpentées.

La Danseuse et la larronne est une chorégraphique opérette de brigands délicieusement et insupportablement xviii^{me}. La danseuse célèbre et le marquis tombent aux mains de brigands d'opérette. La danseuse salte et plaît, comme on dit en latin, et tout s'arrange.

Quant à *la Nuit Andalouse*, c'est, sur des airs de l'*Arlésienne*, une sombre histoire de gitanes, de jalousie, de couteau et de mort. Il y a là des mouvements de foule bien réglés et une ardeur plus cosaque qu'espagnole, qui était à applaudir.

Cette troupe de « ballets romantiques » ne nous apporte rien, ou peu de chose, mais comment ne pas lui souhaiter bon succès auprès du public ? Les Russes errants qui, par troupes, cherchent fortune, s'adressent, pour la plupart, aux amis de l'art nouveau. Les Ballets de M. Boris Romanoff, (dont M^{me} Hélène Smirnova et M. Oboukoff sont les étoiles) font exception. Qu'ils aient au moins

le bénéfice de leur fidélité à une esthétique morte.

Alexandra Balachova et d'autres ballerines. Une authentique ballerine des théâtres impériaux de Russie, Alexandra Balachova, est venue donner au Théâtre Fémina quelques représentations. Une ballerine... une vraie ballerine du temps des tsars, et qui fut célèbre. Une ballerine en corsage, tutu, maillot et chaussons de danse, et qu'un danseur soulève avec le sourire et peut presque porter à bout de bras...

Les ballerines foisonnaient en Russie. L'exil nous en a envoyé bon nombre, de valeur inégale. Leurs noms se succèdent sur les affiches, trop nombreux pour attirer l'attention.

Robert Quinault ou la découverte de l'ingénu français. Robert Quinault pense que la culture classique est nécessaire à un danseur. Il lui doit, pour sa part, une parfaite sûreté de gestes et d'attitudes. Il la conçoit, d'ailleurs, d'une façon plus large que d'autres danseurs. Ses études l'ont amené à rattacher la danse classique actuelle aux danses grecques. Je l'ai entendu comparer certains pas enseignés aujourd'hui à certains gestes de la statuaire antique, et la comparaison « tenait ». C'est ce qui lui permettait d'ajouter qu'il considérait Isadora Duncan comme classique.

Il connaît toutes les évolutions qu'a subies l'« éternelle » danse classique. Il sait que les Vestris du XVIII^e siècle reprochaient au XVII^e d'être « froid, monotone et sans caractère ». Il a médité la définition que Compan donne du but de la

danse : *affermir le corps dans ses justes positions*. Définition, d'ailleurs, qui se retournerait fort bien contre beaucoup de pas classiques ; car les pointes sont-elles une « juste position » du corps humain ?

Robert Quinault, par sa connaissance des danses anciennes, n'a-t-il pas constaté une décadence du classicisme chorégraphique ? M^{lle} Zambelli me disait que, sauf indications particulières, la danseuse faisait ce qu'elle voulait de ses bras, pendant que ses pieds obéissaient à une chorégraphie déterminée par le maître de ballet. Au xvm^e, un mouvement du poignet correspondait à un mouvement du pied ; un mouvement du coude s'accordait avec la danse pliée, et les gestes des épaules étaient la correspondance des pas tombés.

M. Quinault a donné en 1923 deux séries de représentations, dans des établissements presque inattendus : le Moulin-Rouge et l'Olympia.

Et, par parenthèse, la découverte de la génération qui n'a pas dansé.

Le Moulin-Rouge... Une grande salle, aux hautes colonnes vaguement égyptiennes. Au centre, une sorte de cuve carrée où bouillonnent les couples. Au fond, deux petits moulins aux ailes de rubis flamboyant tournent. Les musiciens du jazz, déguisés en cow-boys, mêlent à leurs instruments des sons de derboukas. Les danseurs de tango ont le sérieux de tous les danseurs de tango : robes de soirée et costumes tailleur ; binocles avec cravates blanches, et faux-cols mous ; jeunes danseurs et vieux danseurs ; et peu de danseurs d'âge moyen. N'avez-vous pas remarqué déjà qu'il y a une génération qui n'a pas dansé ?

Les hommes faits, de 1890 à 1900, valsaient et

bostonnaient éperdument ; les jeunes gens restaient debout contre les cheminées, avec une mine sévère, un peu hautaine et comme de réprobation. Aujourd'hui tous les jeunes gens sont d'excellents tangoteurs, fox-trotteurs, « blueseurs » et valse-hésitationnistes. La génération qui n'a pas dansé continue à rester au coin de sa cheminée et à regarder tourner les vieillards et les adolescents.

Et, par autre parenthèse, du cancan. =

Mais revenons à notre Moulin, où, de temps à autre, pour « créer du rêve », on éteint les lumières ; les couples alors dansent sous le feu lunaire des projecteurs bleus.

Robert Quinault paraît là, sur une musique de Chopin, après une entrée de danseuses de cancan, aux costumes modernisés qui viennent faire la roue et le grand écart en corselets d'argent et en jupes unicolores, de diverses couleurs éclatantes. Parlerai-je plus longuement du cancan ? La France, depuis 1880, lui devait sa « mauvaise réputation » à l'étranger. Les femmes n'y montraient que d'abondants dessous de linge blanc. Le bal Tabarin est resté fidèle à ce « froufrou » de toile. Le Moulin-Rouge a modernisé. Ici et là les danseuses paraissent trop jeunes, trop timides. Heureuse décadence !

On fait évacuer la fosse carrée et voici Quinault, avec un corps de ballet classique et avec *miss Iris Rowe* qui est le plus délicieux des bonbons à la fraise.

Quinault, dans un ballet classique, c'est l'ingénu. Il est léger, jeune, frais, sûr. Il soulève sa fraîche,

légère, aimable petite danseuse, et c'est un joli spectacle de grâce souriante. Lorsqu'il la porte, sans effort, allongée dans l'air, on dirait qu'un papillon blanc, aux belles formes, est venu se poser dans ses mains.

A l'Olympia, Robert Quinault et miss Iris Rowe ont présenté trois compositions. *Dansomanie* est une sorte de caricature bon enfant de certaines danseuses modernes ; il s'y déploie un grand voile, des costumes drôles, de la fantaisie. *Pas de deux classique*, c'est... c'est le pas de deux classique, mais sans fadeur, et l'on peut y remarquer à nouveau la sûreté du danseur français, qui exécute sans difficulté apparente le terrible « entrechat 10 ». La troisième danse, *la Poupée d'Arlequin*, est toute de fantaisie ; Arlequin y joue et y remonte sa poupée en perruque jaune, et la laisse retomber.

Robert Quinault ou l'ingénu français.

A noter encore qu'on projette des films de ses danses, prises au ralenti. Idée excellente pour montrer leur difficulté, et aussi pour juger de l'esthétique de la danse classique. Ce film au ralenti est pour elle une sévère épreuve.



NIJINSKI

André Domin.



LES BALLETS RUSSES

Cu la découverte de
la pépinière impériale
et de sa déformation.

Les ballets impériaux russes ont été une riche pépinière d'« étoiles ». Les ballerines russes ont lutté avantageusement par le nombre et la qualité, avec les ballerines italiennes, maîtresses en grande partie du ballet français.

Et l'on comprend fort bien qu'il y ait eu une pépinière impériale de danseuses (je dis : danseuses, il ne me vient à l'esprit aucune comparaison avec les fillettes que l'on élève pour l'usage du roi, au Cambodge). La danse classique, plaisir élégant, sans fatigue d'émotion, d'art ou d'intellectualité, est le plus parfait des plaisirs de cour.

Riche pépinière impériale puisque c'est d'elle que sont sorties toutes celles que définit M. Svetloff : *Karsavina*, la rêveuse ; *Ksziessinska*, la technicienne ; *Préobrajenska*, l'élégante ; *Tréfilova*, la classique ; *Kiasht*, l'insouciant, et *Anna Pavlova*.

Ce que nous avons appelé les ballets russes, et le « genre ballet russe », n'est venu qu'ensuite et a toujours essayé à la fois de se servir de ces parfaits éléments de ballet, et d'en déformer les attitudes pour chercher du nouveau.

Fokine, danseur et maître de ballet ; Bakst, peintre ; Serge de Diaghilew, directeur et impresario, furent les hommes qui ouvrirent aux Russes les portes du toril.

L'âge *Fokine*, ce fut l'âge de *Sylphides*, ballet encore bien classique ; des *Shéhérazade*, ce conte oriental, où nègres et sultanes se réjouissent, bondissent et sont massacrés par le sultan jaloux... Tout à Paris devint *Shéhérazade*, robes, étoffes, coussins, parfums, bonbons, femmes...

De l'*Oiseau de feu*. Et ce fut un plaisir de voir l'*Oiseau de feu* virer sur une pointe et s'envoler par bonds avec ses plumes orange, sa petite jupe tutu et ses mollets potelés, à cinquante centimètres du sol. Un beau chasseur rouge parvient à le soulever à un mètre. Il gardera d'elle, en souvenir, la plume qu'elle s'arrache de la ceinture. Ensuite, il y a des vierges folles jouant avec des pommes d'or et quand le jeune chasseur veut les poursuivre, une nuée d'hommes, de gardes à tête de mort et de gnomes, surgit. Le jeune homme est sauvé par l'oiseau de feu et réuni à la jeune fille. La féerie aide la jeunesse à triompher de tous les enchantements des vieillards et des hommes à tête de mort, et quand ceux-ci veulent suivre la féerie, ils ne savent qu'être pris de lourde frénésie et ils s'écroulent endormis.

Ah ! comme cela nous plaît encore, et combien nous aurions d'allégresse si le rêve et la merveilleuse fantaisie n'oubliaient pas qu'entre la féerie et le « ballet » il faut choisir — et choisir la féerie, parce qu'on vole mieux avec des ailes de feu qu'avec un tutu et de bons mollets potelés.

Et de *Pétrouchka*, l'étrange *Pétrouchka* popu-



Ballets russes.

NIJINSKI KARSAVINA

de Rego Monteiro.



laire, obscur, et bon enfant, où il y a, dans un mélange finalement gracieux, du prologue de *Faust* et du divertissement forain, et de la comédie italienne, plus tragique. Pétrouchka, Pierrot douloureux d'une baraque de fête, Pierrot basoué, tué par le grand sabre du More vert qui le supplante, Pierrot ressuscité de sa dépouille de son, nous t'avons aimé avec sympathie et nous avons aimé les montreurs d'ours et la foule russe qui t'entourait.

Nijinski ou la découverte du bond. —

Après l'âge Fokine, les ballets russes connurent l'âge Ni-

jinski.

Nijinski était le grand danseur de la troupe Diaghilew. Il était le nègre de *Shéhérazade*. De petite taille, il faisait des bonds d'une puissance, d'une légèreté, d'une envergure extraordinaires. Pour ses bonds, il fut « porté aux nues ».

Il montra ensuite qu'il valait mieux que cela, quand, devenu metteur en scène à son tour, il régla les danses de l'admirable *Sacre du Printemps*. Il sut faire exprimer là, parla danse, les gestes et l'âme même d'une lourde humanité « primitive ». Membres mal arrachés à la terre ; terreur hivernale devant le printemps naissant. Ce fut un spectacle inoubliable, pour lequel Nijinski trouva une interprète parfaite, *Maria Piltz*.

L'Après-Midi d'un Faune, Mallarmé en disait qu'on le devrait danser « au milieu d'un paysage avec des arbres en zinc » ; et Nijinski lui obéit : des femmes grecques font de raides grecques avec leurs bras ; elles s'avancent comme des frises articulées ; elles reproduisent les gestes anguleux

des plus anciens vases et des polichinelles ; elles font penser aux dessins animés des cinémas. « Ce n'est pas l'*Après-Midi d'un Faune* de Stéphane Mallarmé ; c'est, sur le prélude musical à cet épisode panique, une courte scène qui le précède : un Faune sommeille ; des Nymphes le dupent ; une écharpe oubliée satisfait son rêve ; le rideau baisse pour que le poème commence dans toutes les mémoires. »

(La Nijinska, sœur de Nijinski, dansa après la disparition de celui-ci le rôle du faune ; elle le fit selon sa tradition, mais en moins bon « acrobate ».)

L'action de Nijinski, voici comment les chorégraphes la voient, selon l'écrivain russe que je viens de citer : « Nijinski a figé la dynamique de la danse, il l'a réduite à l'immobilité d'un bas-relief (*Prélude à l'Après-Midi d'un Faune*), lui a imprimé un cachet ethnographique sculptural (*Le Sacre du Printemps*), et y a introduit le symbolisme synthétique des mouvements (*Jeux*). »

MIASSINE ou la découverte de la déformation systématique. =

L'âge Miassine fut l'âge le plus fâcheux des ballets russes. Tout l'effort de ce danseur, promu maître de ballet, fut de déformer le corps humain, pour la marotte de chercher des gestes inédits. « Il veut renoncer aux six éternelles positions des bras ; il en trouve cent nouvelles : les jambes, les bras, les coudes, la tête cessent de suivre le mouvement conventionnel et acquièrent par cela même une puissance d'expression indépendante ».

Les Femmes de bonne humeur furent, dans ce genre, une réussite. C'était une caricature du

xviii^e siècle, déformé d'une amusante façon moderne. Puis Miassine se permit de toucher au *Sacre du Printemps* et la barbarie grandiose de Nijinski devint quelque chose d'une sombre et ennuyeuse douceur.

Miassine donna son « maximum » avec *Parade*.

Pour le livret forain de Jean Cocteau, et la musique de machines à écrire d'Erik Satie, il trouva les meilleurs désossements.

Séparé des ballets Diaghilew, Miassine a été en mai-juin 1924 le chorégraphe des « Soirées de Paris » organisées par le comte de Beaumont à la Cigale. Il a dirigé ainsi plusieurs ballets : *Salade*, excellent livret chorégraphique d'Albert Flament, qu'il s'acharna à rendre incompréhensible, *Mercurie*, *les Roses*, *Vogues* (ballet-publicité), *Gigue*, *Le beau Danube...* On y a retrouvé ses mouvements qui ne sont pas des gestes, mais une sorte de pure monstruosité mentale : petits mouvements de la main, épaules « shymmisées », allongements d'un seul bras en un va-et-vient de piston, coup de pied « en vache », signaux optiques, tractions rythmiques, sauts de biais, imitation du bossu et du bancal. Avec parfois de jolis « moments » assez vivants.

La découverte de
l'abus des couleurs.

Aujourd'hui, le répertoire des ballets russes comprend des spectacles agréables et colorés. S'il n'y a guère que divertissement inutile dans *Pulcinella* (sorte d'affadissement de *Pétrouchka*, comédie italienne et envols chorégraphiques devant les grands angles sobres de Picasso, et éternité du Polichinelle assassiné, et revivant) les *Contes russes* sont

fort récréatifs. La chorégraphie classique s'y enrichit de pas populaires — caricaturés parfois jusqu'à devenir vulgaires et laids ; les fées y suivent les attitudes de l'école d'opéra ; les enfants y prennent des gestes de pantins ; le peuple y descend des images d'Epinal ; l'ensemble s'anime d'une vie folle, d'une ardente gaité du rythme qui nous fait battre des mains et nous détend.

A un certain moment, paysans et paysannes multicolores sont rangés en une seule ligne, face au public. Cette ligne s'anime d'ondulations, de vagues, d'une agréable harmonie — les danseurs s'élevant et s'abaissant selon la courbe voulue. — Emploi de masse.

Soleil de Nuit : sous une frise de soleils rouges, toute la scène est une grande tache bleu vif qui absorbe toutes les diableries de couleur des costumes.

Chout (le Bouffon) veut être, lui, du comique russe, c'est-à-dire du burlesque. Larionow, le décorateur — un géant moscovite qui dévore une école nouvelle par semaine — a eu la charité de peindre sur le rideau le sujet de ce ballet. Il l'a peint en russe et en français ; et j'ai été bien heureux de pouvoir comprendre en une de ces deux langues qu'il s'agissait de voir « comment un jeune bouffon trompa sept vieux bouffons et un marchand sot ».

Comment il les trompa ? En les noyant, je suppose dans une telle orgie de verts, de rouges et de jaunes, qu'ils ont fini par n'y plus voir que du feu — ou du bleu.

Un intérieur d'isba, une femme qui lave le sol, une entrée de burlesques, une femme fouettée par le jeune bouffon, une table peinte sur un carton,

du vert, du rouge, du jaune, des femmes fouettées et qui ne se relèvent pas, le jeune bouffon battu, des rouges, des verts, sept femmes coquettes habillées de carton multicolore, un homme habillé de toile cirée noire, un verre renversé, des politesses, le jeune fou habillé en femme et emmené par l'homme de toile cirée, puis le même jeune fou disparaissant par la fenêtre au bout d'un drap, une chèvre de carton remontant à sa place, l'enterrement de la chèvre, le jeune fou à la tête de la force armée ; verts, rouges, jaunes, migraine.

On a vu pendant une heure un feu d'artifice de verts et de jaunes et de rouges ; c'est le comble du turlututu pyrotechnique, du kaléidoscope vivant, du cinéma en couleurs.

Et la découverte du danger de la pantomime. =====

On en sort, migraine à part, avec cette conclusion *qu'il ne faut pas que la danse dégénère en une interminable pantomime*. Si on impose au spectateur la fatigue de chercher un sens anecdotique à une suite de gestes, il se lasse et, pour comprendre, il demande le secours des paroles. Quisait si bientôt il ne préférerait pas lire la petite histoire dans un livre illustré ?

Renard, que M. de Diaghilew a présenté à l'Opéra en 1921, est lui aussi plus une pantomime qu'un ballet. On y voit une « renarde » (car l'acteur dont le costume s'orne d'une queue de renard est une femme, la Nijinska), un coq (que la renarde essaiera d'attraper) et deux paysans. Le programme — qu'in'est ni gratuit ni obligatoire — nous apprendra que ces deux paysans sont le chat et le bouc. La danse se compose de pas populaires

russes agités et présentés en mimodrame. Le tout n'est qu'une bagatelle. Stravinsky, capable de grandes œuvres, y a, il me semble, perdu son temps. S'est-il distrait à s'enrôler pour quelque temps parmi les membres d'une jeune école gracieuse qui ne songe qu'à dessiner de petites caricatures et dont les meilleurs travaux sont du même plan esthétique qu'un coussin coloré ou qu'une amusante boîte de confiserie? Babioles, brimborions, broutilles...

Dans *Renard*, comme autrefois dans le *Chant du Rossignol*, Stravinsky a voulu rendre un rôle à la parole chantée. *Renard* est un ballet chanté. Mais il faudra être bien hardi pour voir dans cette tentative un retour à la tragédie antique, bouquet de tous les arts.

Le Mariage de la Belle au Bois dormant, que les Russes ont « produit » en même temps que *Renard* a mis les amis de l'art nouveau dans une pénible nécessité : préférer le vieux au neuf. *Le Mariage* est un ballet classique dont un chorégraphe français, né en 1822, Marius Petipa, a établi le thème. Il est formé d'ensembles bien composés, dans un décor de charmillles bien taillées. Une farandole y succède aux danses des marquises, des comtesses et des duchesses ; après quelques scènes de contes de fées, une mazurka termine le tout. Des danseuses viennent de suite, avec leurs cavaliers, et exécutent des variations. Elles réussissent ce miracle d'avoir le tutu personnel. Elles mettent dans leurs pointes de la fantaisie et de la plaisanterie. Jeu de virtuoses. Ce qu'on voit, ce ne sont plus des jambes humaines, mais d'étranges lignes claires, aux courbures excessives quand le

pied se redresse tout entier sur le bout du pouce ; mais, encore, d'étranges ressorts qu'on a parfaitement adaptés à la musique de Tchaikowsky. La perfection, voilà la qualité du *Mariage de la Belle au bois dormant*, et c'est dans l'homogénéité de la troupe que cette perfection est le plus remarquable. La compagnie de M. de Diaghilew a perdu une à une ses plus brillantes étoiles : Karsavina, Pavlova, Nijinski, Fokine, voire Miassine, qui était une étoile de deuxième grandeur. Mais ce qui reste a acquis les mêmes qualités qu'une bonne équipe de rugby ou d'aviron. Tout y est de valeur remarquable et tout s'y tient. Cela dit, regardons le Chat botté, qui est un chat noir en pantalon orange ; la danseuse *Tréfilova*, qui tourne trente-huit fois sur elle-même par tours détachés, sans poser le pied ; le danseur *Idzikowsky*, petit comme Nijinsky, trop athlétique, pas assez gracieux, mais véritable homme volant ; les beaux-frères de Barbe-Bleue, qui sont en carton ; les petits souliers d'or, au rythme oriental, de Shéhérazade ; et mille détails bien agréables.

Aujourd'hui encore, c'est l'homogénéité qui paraît être la force principale de la troupe de M. de Diaghilew. A Paris et à Versailles, l'été de 1923, elle a donné une brève « saison ». Jamais encore, il me semble, la troupe n'avait été aussi bien fondue dans une même discipline. Jamais les « étoiles » ne s'en étaient aussi peu distinguées. Faut-il d'« étoiles » ? Pas tout à fait. Et ce qui reste de l'ancien corps de ballet a tellement travaillé, en errant, s'est tellement uni en un bloc, que ce bloc est devenu merveilleusement un.

Les ballets russes, avec MM. *Idzikowsky*,

Woizikowsky (qui se grime et compose un personnage aussi bien que le chanteur Chaliapine) Witrak, avec MM^{mes} Tchernicheva, Doubrowa, Nijinska, etc... restent, par leur entrain discipliné, admirablement jeunes.

Nijinska ou la découverte de la danse simultanée. =====

On ne trouverait pas un corps de ballet qui fût plus « fin prêt » à servir les conceptions simultanées que commence à y introduire M^{lle} Nijinska, la sœur du chorégraphe du *Sacre*.

Car avec *Noces* (Gaîté, 1923) des conceptions nouvelles de la danse se précisent. Et le mot « simultanées » s'applique à elles aussi parfaitement qu'au simultanéisme vocal créé par Barzun et appliqué par plusieurs autres écrivains. Il serait curieux même de voir naître une collaboration entre ces deux simultanéismes : voix parlées et gestes. Les deux ont le même but : l'emploi nuancé des masses humaines.

Je n'ai pas à parler de la musique que Stravinsky a écrite pour son ballet : *Noces*. Les voix chantées y sont un des instruments de l'orchestre, en même temps que les timbales, les doubles pianos, les xylophones, les crotales, et en général tout ce qui peut marquer avec netteté le rythme souverain de cette musique, haïe des critiques spécialisés et acclamée par le public. Voici donc ce que Stravinsky proposait à M^{lle} Nijinska : un rythme précis et brutal et une trame : des noces russes (consécration de la fiancée ; id. du fiancé ; fête nuptiale).

Et voici ce que M^{lle} Nijinska y a ajouté : entre des rideaux noirs, devant un fond bleuâtre et uni, marqué seulement d'une ou deux toutes petites

fenêtres (et, à la fin, d'une estrade et d'une isba de bois blanc) une masse, féminine d'abord, masculine au deuxième tableau, complète au dernier, évoluée — uniformément vêtue : manches et corsages blancs, jupes ou culottes brun-noir ; serre-tête brun-noir pour les femmes. Aucun accessoire. Aucun papillotement de couleurs. Ces masses forment des groupes pyramidaux, des emboîtages de têtes et d'épaules ; l'architecture s'y mêle à la sculpture. Les gestes font penser à la fois aux attitudes primitives, aux angles des pantins, aux mouvements gymniques, mais ils ne sont que des lettres dans une phrase. On a reproché à cette danse d'être trop statique ; la musique de *Noces*, qui hache au lieu de délier, le lui imposait.

La fiancée nous apparaît au milieu de ses compagnes, qui portent ses longues tresses ; et celles-ci semblent l'enchaîner à la vie sociale ; ces compagnes lui composent comme un socle vivant. M^{lle} Nijinska — elle a bien voulu me parler de ses réalisations et de ses projets — n'a pas cherché à « photographier » une noce russe. Elle n'en a pas reproduit les rites, mais seulement l'atmosphère lourde et large. Cela est « noces russes » par l'esprit général, par le rythme, par la nature russe — et non par des danses sur les talons, des babas, des kakochniks et des moujiks en gaité. M^{lle} Nijinska ne cherche pas à représenter la vie quotidienne ; elle ne cherche pas à représenter la vie, mais le rythme de la vie : « Alors la forme se crée ».

Représenter photographiquement quelque chose, c'est se servir d'éléments de théâtre et non d'éléments de danse.

Eléments de danse : c'est-à-dire que M^{lle} Nijinska rejette comme moyen d'expression d'un sentiment par une masse tout ce qui n'est pas gestes de danse. Par exemple, elle a conçu une danse qu'elle nomme : *Démon*. Cherchera-t-elle à montrer sur des visages des grimaces démoniaques ? Non. Une grimace n'est pas un geste de danse. Elle prend cinq jolies jeunes filles. Elle les fond en une masse à dix pieds. Pris isolément, leurs mouvements sont harmonieux mais en les croisant, en les « contrariant », on doit obtenir un effet « crissant » ; le spectateur doit avoir la sensation d'être devant un énorme insecte. L'émotion est dans le rythme, dans les lignes des gestes, non dans la grimace.

Il s'agit donc d'obtenir la forme mouvante d'un ensemble. Technique nouvelle pour les danseurs.

Les masses ne doivent pas être une addition d'individus, mais former une chose une, douée d'une vie. Dans cette masse chorégraphique, on doit pouvoir faire naître autant de nuances que dans la masse musicale d'un orchestre. Chaque groupe y a une vie ; l'ensemble des groupes s'y accorde comme s'accordent les notes dans la musique. Et chaque groupe met sa note dans la composition générale.

Les spectateurs de *Noces* ont tous senti, plus ou moins clairement, ces desseins de la chorégraphie et la pureté esthétique de sa volonté, qui ne veut connaître que les gestes et qui veut ne devoir l'expression qu'à l'orchestration des gestes. Ils ont admiré.

Pour la « saison olympique » de 1924, Nijinska a ajouté aux Ballets Russes (qu'elle paraissait mal

sauver d'un retour à la grâce pure et simple, à l'H²O de la chorégraphie), *le Train bleu* de Jean Cocteau, *les Fâcheux* de Boris Kochno, *les Biches* de Poulenc, *les Tentations de la Bergère* sur une musique du xvii^e siècle, etc... Elle n'a été un peu libre que dans l'agrégale *Train bleu* (scènes de plage moderne).

Deux danseurs se sont révélés à cette saison 1924 : l'Anglais Doline, puissant, gracieux, acrobatique (*Train bleu*), et la Russe Nemtchimova, étrange, mince, obsédante (*Les Biches*).

Ah ! revenons à la vieille Russie... Et finalement, pour avoir quelque goût de Russie, il faut regarder quelque troupe plus farouchement neuve. Exemple : une troupe de cosaques du Kouban a donné (hiver 1924) au théâtre des Champs-Élysées et au Cirque de Paris des représentations de chant et de danse. Une danse fait impression ; elle est fine et sanguinaire, légère et sauvage. Rythmée par le long tambour brillant et les coups de revolver, elle saisit le danseur à la longue tunique rouge, au large et plat bonnet de mouton. Allongeant la pointe des bottes, des poignards entre les dents, tenus par la pointe, il les rejette d'un coup de tête. Le poignard se plante dans le sol. Bientôt le cosaque bondit frénétiquement, et gracieusement, parmi un parterre de lames brillantes. Et pif, paf, pouf, continue à dire le chant grisant des revolvers. Un « ballet parlé », *Une nuit au Kouban*, n'affadit pas cette danse quand on l'y intercale.

Et il y a, dans certaines « boîtes de nuit », les fins et sauvages princes caucasiens... Princes Igor...

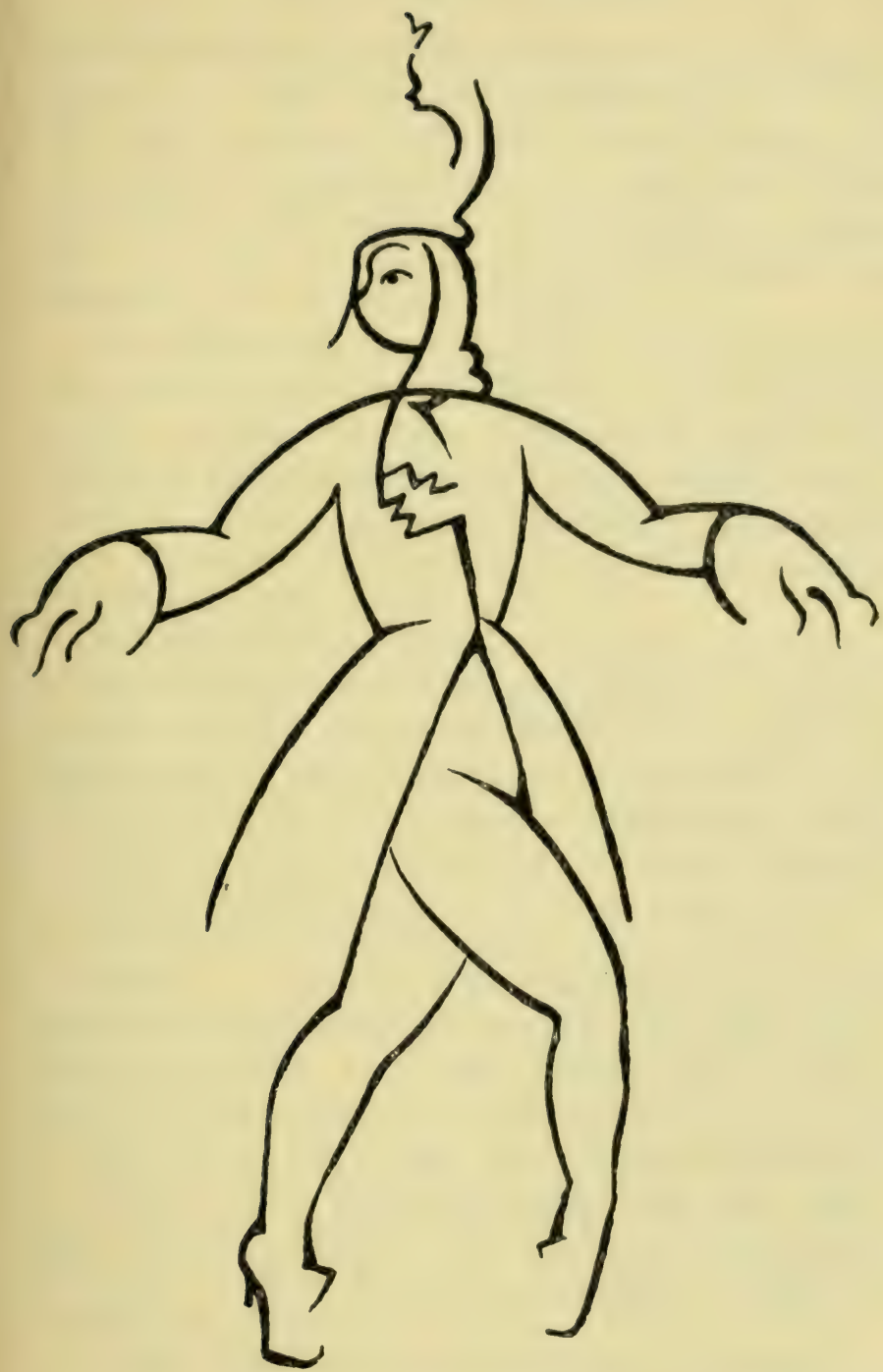
LES BALLETS SUÉDOIS

Ou la découverte du ballet pictural. == Il y a des ballets suédois, comme il y a des ballets russes, comme il y avait des ballets français, et qui étaient fort goûtés sous l'Empire. Et qui renaissent.

Les ballets suédois, ce ne sont pas des spectacles de danses suédoises ; ce sont des spectacles donnés par des danseurs suédois ; leur chef est un souple jeune homme de vingt-cinq ans, *Jean Borlin*. Leur organisateur, Rolf de Maré.

Les ballets suédois sont *intelligence* et *peinture*, plus que danse, plus que musique, plus que sensibilité. Chacun d'eux se comporte comme l'illustration dansée d'un texte, voire, à l'exemple d'*El Greco*, comme une peinture pure. *Les Vierges folles*, porteuses de lampes qui sont des cœurs, forment une parabole illustrée. Ni danse, ni musique, ni décor ne sont sacrifiés, mais restent subordonnés à un ensemble, en définitive pictural. La danse est appropriée au décor et à la musique, au point qu'on ne sait lequel des trois arts a entraîné les autres. La danse se plie à ce que commande le *tableau*.

Avec la *Boite à joujoux*, elle devient gesticula-



Ballets suédois.

JEAN BORLIN

de Rego Monteiro.

tion de pantins, si parfaitement étudiée que chaque jouet, — soldat, poupée, polichinelle, — a sa démarche propre, conforme à son caractère. Il faut que le corps humain soit bien délié pour atteindre à cette raideur, de la poupée qui reste sur les pointes des pieds, du polichinelle plein de suffisance, du pioupiou sentimental.

Avec *El Greco*, qui transporte vraiment le spectacle devant les toiles de Tolède et leurs bitumes livides, la danse devient attitudes de corps blafards aux épaules saillantes, poses de *Mise au tombeau*, et chaque angle des membres est calculé pour donner le spectacle sans tache d'un Greco vivant, âpre plus que maladif.

La caractéristique des ballets suédois, c'est cette création d'ensemble où chaque danseur, patiemment « sculpté » par Jean Borlin, comprend la responsabilité qu'il assume en concourant à un tableau qui doit n'offrir aucune fausse ligne. Il n'y a d'ailleurs, dans la troupe, pas d'« étoile » offerte en hors-d'œuvre, pas de *solo* de danseuse. Il n'y a pas non plus de recherches pour atteindre au « coruscant », comme font les Russes quand ils habillent de mille chatoiements l'ancien ballet français. Le résultat, avec Jean Borlin, est que l'on garde une impression de simplicité et que les gestes qui ne sont pas, ici, systématiquement « désossés » à la Miassine, conservent une ligne digne du corps humain. Les ballets suédois ont su d'ailleurs boire à la source populaire, mère de vérité et de santé.

Un des spectacles inscrits le plus souvent au programme des Suédois a pour titre *Le Tombeau de Couperin*. La musique est de Ravel. C'est donc

que l'on peut danser sur les rythmes de nos compositeurs, contrairement à ce que je croyais pour le plus grand nombre d'entre eux ? Eh ! non. Ou du moins l'essai n'est pas convaincant ; car visiblement, la *furlana* trop lente de Ravel gêne les danseurs et leur impose de la lourdeur.

Autres ballets de la troupe suédoise :

L'Homme et son désir. Sur la scène est dressée comme une scène verticale, « perpendiculaire au regard comme l'est un livre qu'on lit, » explique l'auteur, Paul Claudel. Au plan supérieur, avançant, lentes, les heures noires ; au-dessous, une femme portant un disque : la lune. Donc, nous sommes à la nuit. Au-dessus encore, l'homme, et, autour de lui, au rythme de sifflets, de baguettes de bois et de cymbales de cuivre (musique de Darius Milhaud), des êtres noirs, verts, rouges, du vacarme, de l'angoisse, des fantômes dont la tête est formée d'un grelot.

Au fond, le vert reposant et uni du décor. C'est une nuit de la forêt brésilienne, dit M. Claudel. Mais comment traduire cela par des sons et des gestes ?

Le public ne cherche pas tant d'explications et s'abandonne à la nouveauté, à la hardiesse d'un spectacle fantasmatique, où il sent bien que l'on a représenté l'homme, son désir, ses hallucinations, les forces de la nature. Dans les sifflements de la musique, les cauchemars du désir nocturne, tout cela a quelque chose de « cosmique », si l'on veut, et d'envoûtant, qui est moins déplaisant que ne le sont les anecdotes du théâtre en robes modernes.

Jean Borlin, au milieu de ce tumulte de sons

et de choses, apparaît comme un arbre verni. Ses bras écartés sont aussi utiles à sa mimique que ses jambes et lui permettent une infinie variété de beaux équilibres et d'enroulements et de déroulements.

Ibéria est, autour de musiques d'Albeniz, un ballet espagnol. Musique peu humaine, et dont les rythmes sont « de fantaisie ». Ballet qui est un simple divertissement, sans anecdote. Lenteur charnelle, marche du corps renversé à l'extrême et où triomphe *Carina Ari*. Il est difficile, il me semble, d'être plus Espagnole que cette Suédoise, parce qu'il ne lui est pas naturel d'être Espagnole et que le style permet de corriger, de choisir, de mettre en place les éléments espagnols de la danse. Et l'Espagnole naturelle ne choisit pas et mêle le banal quotidien aux éléments du style... Mais je me sens emporté sur le toboggan savonné du paradoxe...

Dansgille, au contraire, est pour nos Suédois une danse nationale... Eh bien ! mon paradoxe n'aura pas tenu longtemps. Ces Suédois comprennent fort bien la danse suédoise. Nous sommes dans une Scandinavie de 1848, sur la place d'un village. Filles blondes et garçons s'amuse en villageois bons enfants, frappent du talon, rient, dansent le quadrille, tournent en ronde. Un critique dit que le décor de *Dansgille* « évoque la place propre et nette, l'ordre et la santé morale ».

La santé, respirons ce mot...

On le respire aussi avec la *Nuit de Saint-Jean* (autres danses populaires suédoises, plaisirs de « jouer à courir » et de courir en rond).

Et que la hauteur
n'est pas mesure de
la légèreté. ———

Divertissement. Ah ! voici les tutus. Certes dans ces divertissements, la danse classique prouve une fois de plus son manque absolu de variété, mais on comprend, quand elle est exécutée par les Suédoises *Klara Kjellblad, Carina Ari, Irma Colson*, que la largeur du ballon de tulle blanc sert à faire paraître plus fine encore la pointe d'échasse des pieds, et que *la légèreté n'est pas proportionnelle à la hauteur des bonds, mais à la grâce de l'envol.*

Skating-Ring, ou *Skating-Rink*, on n'a jamais pu savoir. Ce « ballet-aux-patins » de Canudo a paru, sous sa forme de poème. M. Honegger en a fait la musique et M. Fernand Léger le décor et les costumes, sans oublier le rideau, qui compte. Car c'est le rideau qui agit d'abord en révulsif sur quelques spectateurs. Mis ainsi en humeur guerrière, ils combattent jusqu'au bout la troupe nombreuse et d'ordinaire finalement victorieuse, des enthousiastes.

Celui qui écrit de ballets et de danse est obligé, de plus en plus, d'empiéter sur les « plates-bandes » des autres critiques : peinture, musique, théâtre, music-hall. Les arts, ici et bientôt ailleurs, ne sont plus qu'un bouquet sans fleur-reine. Le peintre a remplacé le costumier et le décorateur, comme la musique, la vraie musique, avait déjà remplacé les « airs » et l'accompagnement. *Skating-Rink* est un ballet de couleurs, un ballet de peinture. Le rideau cubiste fait éclater la gaieté de ses jaunes et la qualité rare de ses bleus. Le décor est une toile en demi-cercle ; très gaie aussi.

Les costumes de papier (le papier permet d'échapper au caractère « réaliste » des étoffes) transposent les lignes, les déforment pour créer des types.

La danse épouse étroitement le poème. (Le poème de Canudo portait ce titre : *Skating-Ring à Tabarin*. Un « tabarin » populaire. L'argument du poème est : tourbillon de chair qui tourne, grincement des patins sous la voûte sans air ; l'homme au foulard rouge, maître de la danse, poète, fou. Une femme ivre de son tournoiement, et qu'il enlève dans une apothéose de bonds. Un homme armé de haine, et qui est vaincu par l'insouciance légèreté ; et le tourbillon de chair qui va, vient, se déforme selon des idées, se reforme, « sens éperdu de toute la vie »). La seule différence entre le poème et la danse est que dans le poème la danse est toute fluide, « une élégance de légèreté », et que, dans la réalisation obtenue par les danseurs suédois, on a sacrifié un peu la légèreté à l'obsession du tournoiement, qu'il fallait avant tout imposer.

Une foule qui tournoie, sur d'imaginaires patins à roulettes : un drame à peine esquissé, d'amour et de haine, le tournoiement muet qui se poursuit, cela n'est-il pas simple et tout proche de la vie ? Et pourrais-je avouer que la stupéfaction me surprend de ces spectateurs qui se plaisent au casse-tête de *Petrouchka* et qui s'effarent devant *Skating-Rink* ?

A leur saison de printemps 1923, les Suédois ont présenté deux nouveautés, l'une suédoise et l'autre française. Et la française, ils la promènent à travers l'Europe comme ils ont promené d'autres œuvres d'écrivains, de musiciens, de

peintres français : *Skating-Ring*, *l'Homme et son Désir*, *Les Mariés de la Tour Eiffel* (dont je n'ai pas parlé, parce qu'il ne s'agit pas là d'un ballet mais d'une pantomime), etc... Entre les deux nouveaux ballets, cependant, nous n'aurons pas la courtoisie de préférer le suédois, *Offerlunden*, qui « se passe en Europe à l'âge du bronze ».

On s'attendait à un nouveau *Sacre du Printemps*. Non, il s'agit d'une sombre histoire de sacrifice humain, dans un sombre décor bien classique ; on se serait cru devant un « divertissement » d'un opéra de Meyerbeer — si un jour Meyerbeer s'était senti tragique. Il y a la danse du roi, la danse des prêtresses, la danse des guerriers, comme dans *l'Hamlet* d'Ambroise Thomas il y a l'« air du bouquet ».

« L'âge du bronze » ne pouvait pas, à cause de la musique, inspirer à Jean Borlin une chorégraphie neuve et puissante comme celle que le *Sacre* de Stravinsky avait inspirée à Nijinski. Là, c'étaient des balancements lourds, gauches, brusques, d'êtres pleins d'hiver, mal arrachés à la nuit et qui s'essayaient au mouvement. Ici, ce sont des gestes de fresque égyptienne, des bonds et des attitudes fort civilisées. Mais, après tout, l'âge du bronze « ce n'est pas des sauvages », n'est-ce pas ?

Au contraire d'*Offerlunden*, *le Marchand d'oiseaux* n'est que lumière, fraîcheur et jeunesse. C'est une de ces petites choses agréables que les femmes disent « délicieuses », avec des lèvres satisfaites comme après un bonbon de chocolat fondant. *Le Marchand d'oiseaux* est en effet un « délice », un joli « délice » d'art féminin. Ses auteurs sont deux femmes, Hélène Perdriat, qui a

imaginé et peint, Germaine Tailleferre, qui a composé et orchestré. Le printemps où nous transporte ce *Marchand d'oiseaux* est un printemps moderno-xviii^e : je veux dire qu'il s'inspire d'une grâce si moderne qu'elle en paraît Louis XV. Les tableaux de Marie Laurencin nous donnaient déjà le sentiment de cette sorte de grâce. Une drôlerie gracieuse et de l'attendrissement entourent les jeux de la juvénile cadette et de l'orgueilleuse aînée, du juvénile marchand d'oiseaux vêtu de couleur serin et du charbonnier déguisé en luxueux étranger.

En résumé, les ballets suédois ont apporté un souci de composition picturale qui fait d'eux une *illustration* de la musique. Ils sont de la peinture animée. Ils ont apporté une bonne humeur juvénile qui fait de *la Boîte à joujoux*, des *Vierges folles*, de *la Nuit de Saint-Jean*, des heures de repos inoubliables. Ils ont ainsi allégé l'esthétisme artificiel qui s'appesantissait.

Et surtout ils *nous* ont servi. Ils ont, mieux que les tournées de la Comédie-Française, mieux que Sarah Bernhardt autrefois, et plus judicieusement, fait connaître l'art français où il peut se répandre, je veux dire hors de France. Ils ont servi Claudel, Canudo, Cocteau, Honegger, Fernand Léger. Nous ne l'oublierons pas.

Jean Borlin ou un
exemple d'équilibre.

Jean Borlin, le jeune maître de ballet de la troupe suédoise de Rolf de Maré, possède la science d'équilibrer son corps, c'est-à-dire de dessiner des équilibres de lignes avec ses deux bras et ses deux jambes.

Au printemps de 1923, Jean Borlin a voulu se

produire devant nous comme danseur « pur » et il a réuni au programme d'une matinée (Comédie des Champs-Élysées) ses dernières compositions personnelles. Il a pu ainsi montrer à nouveau ses qualités : cet art de bien développer son corps dans ses directions naturelles, cette rondeur paisible à qui il ne manque que des frissons, de la gaîté — je n'ose pas dire : de la jeunesse. Et pourtant je dois le dire, car la sérénité du visage et du torse de Jean Borlin surprend un peu les nerveux que nous sommes.

Il nous a montré des danses suédoises, où il excelle, une danse de derviche assis dans le cercle de son immense robe blanche, bâillant d'avoir trop tourné et recommençant à tourner comme une toupie sans frein (c'est une des meilleures compositions de Jean Borlin) ; une danse asiatique, qui est une danse simili-cambodgienne, affreusement hérétique pour ceux qui connaissent les pas des petites danseuses khmères (Jean Borlin dépense là une grande ingéniosité de gestes) ; une danse martiale en costume de guerrier à la fois nordique et nu (danse où l'âme des Northmans se montre lourde, poupline, bondissante, riche en glissades, et où Jean Borlin manie avec une grande adresse son grand sabre courbe en carton) ; une danse dite : étude du moyen âge (et qui est proprement une pantomime où Jean Borlin balle peu).

Il faut que Jean Borlin cultive la ligne de son corps, qui a tendance à l'empâtement. Il faut qu'il s'anime de sentiments plus vivement exprimés. Il possède la grande science de la danse : les équilibres humains.



ISADORA DUNCAN

Bourdelle.

DANSES D'ISADORA

Ou la découverte de l'humanité. ===== Longuement, pieusement, j'ai parlé d'Isadora Duncan. J'ai tourné autour de la statue, j'ai essayé de décrire ses danses :

« ■ ■ Chacune de ses danses est une tragédie.

« ■ Elle est du moins comme le centre vital d'une tragédie ■ Le chœur autour duquel sont appelés les autres arts.

« ■ La musique éveille en elle des inspirations précises ■ Une vision claire ■ que manifestera l'admirable instrument de son corps ■ ■ »

Et de la statue humaine sans accessoires. ===== Mimique ? Non. Jamais. Mais suggestion. Plus d'accessoire, plus de bariolage, plus d'anecdotes. Il reste une tenture bleutée, nue, et un être humain dont les gestes disent seulement : Douleur, Joie, Jeunesse, Prière, Extase... Je ne peux pas m'empêcher de mettre des majuscules.

Isadora Duncan apparaît comme la statue humaine. Statue aux déplacements harmonieux, tournant dans la lumière.

Gestes d'ange ou de bacchante, gestes crucifiés de procession, qu'on voudrait, chacun, garder

immortels ; regret qu'ils soient vie passagère. Claire inscription des bras sur le nuage sombre de la tenture lavande. Bonds renversés et marche lente. Bas-relief vivant.

Quand les hommes de lettres écrivent, de bonne foi, d'Isadora Duncan, il est rare qu'ils ne parlent pas de la Grèce. Il n'y a dans ses danses aucune imitation de l'Hellade, rien qui sente le musée, malgré la tunique et le péplum — vêtements harmonieux. Mais des statues grecques paraissent encore vivantes, et les Grecs avaient trouvé les secrets de la beauté. Le Parthénon donne une réponse inoubliable à toutes les recherches des architectes. De même le nom d'Isadora Duncan ne passera jamais, je pense, parce que, aux recherches inquiètes de l'esthétique, elle a apporté une réponse qui est une certitude.

Et cette certitude, la formule pourrait en être : *manifestation par des gestes, beaux et harmonieux, des sentiments éternels de l'âme humaine.*

Tous les publics, à la voir danser, ont compris cela, des ouvriers de Bakou aux étudiants de Paris, tous les publics que la variété de la vie mondaine ou la déformation de la critique professionnelle n'éloignaient pas des sentiments de l'âme humaine.

On prend plusieurs chemins pour aller à la beauté, mais il n'y en a qu'un peut-être qui y mène. L'art, vu à travers l'intellectualisme, à travers ce qu'on appelle la littérature, à travers l'« artistisme », ne peut paraître que chose desséchée, qu'exercice plus ou moins luxueux, plus ou moins paradoxal, de gens intelligents. L'art dépouillé de tout ce qui n'est pas le cœur humain,

le rythme humain, voilà seulement ce qui peut aller jusqu'au cœur de l'homme et l'éveiller.

C'est ainsi qu'Isadora Duncan, par ses nouvelles danses, émeut les spectateurs les plus disposés à confondre la *Neuvième symphonie* avec le bruit d'un moulin à café.

Ce qu'elle est, a un nom dans toutes les langues humaines, car elle est la vie même de l'âme humaine : la beauté calme, sûre d'elle-même ; la sœur unique de la Samothrace ; la présence de l'âme en pleurs, de l'être en pleurs qui sait ajouter au mot « douleur » tout ce qu'il contient de résignation, d'amour, de pitié pour soi-même, de noblesse de l'homme injustement frappé, et cet abandon de celui qui reste seul avec ses mains vides. Dionysos en deuil...

Et de l'évolution — Ici, je ne parlerai que de ses d'Isadora. — dernières danses, de ses dernières évolutions. Car Isadora Duncan n'a jamais cessé d'évoluer, de se modifier.

Elle sait que chaque fois qu'elle se livrera à la légère jeunesse, aux musiques enjouées, aux grands rythmes farouches, chaque fois qu'elle sera Jeune Fille, Amazone ou Bacchante, la foule criera, hurlera son nom en bravos éperdus.

Elle ne cède pas.

Elle n'est pas là pour des applaudissements.

Elle est là pour conduire plus loin encore cette foule qu'elle a su éveiller et mener jusqu'à la joie, jusqu'à la source fraîche et bouillonnante de la jeunesse dansante et guerrière.

Ainsi, ayant connu la douleur, elle a mené les cœurs jusqu'aux pures larmes de la douleur ;

ayant eu pitié, elle nous a donné la force de porter avec les autres hommes la chape des ténèbres, les liens de fer à quoi la pitié tend en souriant le dos et les poings, et de soulever le poids de la pitié et de le soulever du dos des autres êtres, et de ramener les êtres, encore, à la palingénésique joie triomphale, toujours, et plus haute.

Ainsi, la musique lui portant la voix des anges, les pleurs lui salant les lèvres du goût de l'ineffable éternité, son regard a tourné de plus haut au-dessus de la foule, son visage a prié vers plus haut que la pitié. Elle a regardé, immobile, les larmes seules allant, lentes, comme animées d'une danse sacrée.

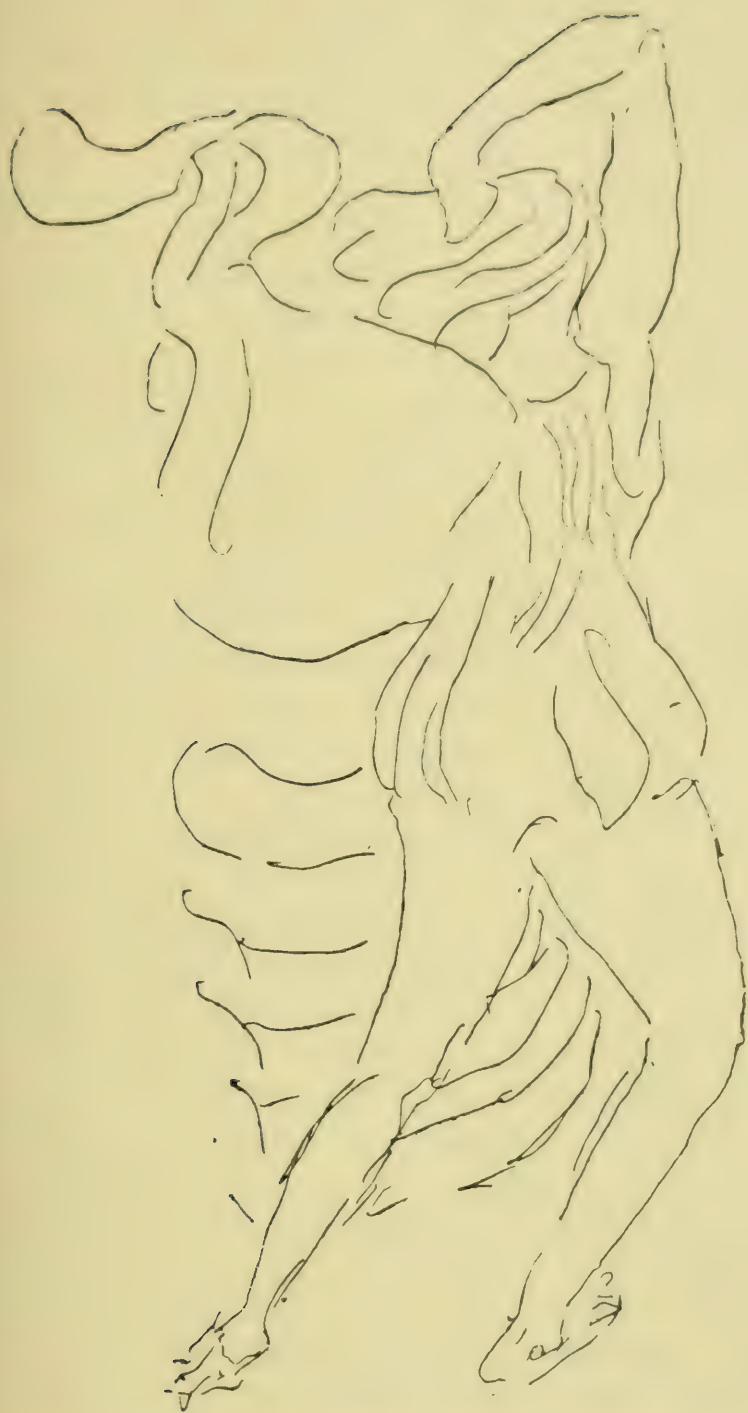
Ainsi, ainsi, elle reste sur la route, toujours au-devant :

elle se remet chaque fois, elle-même, en enjeu.

La danse d'Isadora suit sa vie.

En face de toutes les routines et de toutes les erreurs nous avons donc, depuis près de vingt ans, une femme qui dansait seule, sans autre décor qu'une draperie bleue ; une sainte de l'art, vouée seulement à « faire écouter la musique », et devant elle le public battait des mains, s'enthousiasmait, criait en pleurant (mais oui) son nom : « Isadora ».

Elle avait été le printemps, le souffle léger du printemps. Courses de l'enfant aux pieds nus. Jeux gracieux de la fiancée. Jeunesse héroïque et légère. C'est qu'alors son âme n'était que juvénile bonheur ; et le trop plein de ce bonheur se répandait, bouleversant les artistes, éclairant et réconfortant des milliers d'êtres. Dionysos avant la



ISADORA DUNCAN

Bourdelle.

Passion. Un drame horrible avait balayé ce bonheur. Quand Isadora recommença à danser, comme timidement, son âme se trouva à l'unisson des plus hautes, des plus pures, des plus graves musiques : ce furent l'admirable interprétation de *Rédemption*, de Franck (un seul inoubliable geste et s'élève toute l'histoire de l'humanité prisonnière, souffrant, rédimée, exaltée) ; et *la Mort d'Adonis*, de Schubert (boucles tombantes, regard dernier de l'adolescent sur le monde et ses fleurs — de l'adolescent qui se renverse et expire) ; et la *Marche Funèbre* de Chopin (où le corps humain devient un immense monument carré, funéraire ; où jamais il n'a autant donné l'image de l'architecture ; la danseuse laisse l'espoir tomber jusqu'au néant ; voici les fleurs funèbres rejetées, derrière soi ; voici l'extase de renaître) ; et *Parsifal* (visage adorant du Saint-Jean de Vinci, douleur offerte à cette chose, à cette altitude qui se nomme le Saint-Esprit). Oui, Isadora dansait *son âme*. Une charité en rayonnait. Elle dansait avec Chopin le destin d'un peuple, pensant à la Pologne et à la Belgique en guerre ; elle dansait, terriblement tragique et grandiose, la souffrance triomphante de *la Marseillaise*.

Parsifal ; c'était la tentative la plus osée, la plus dangereuse qu'elle pût faire. Une femme, fille de Dionysos, pouvait-elle pénétrer au Montsalvat où resplendit, loin de toute femme, le Graal ? Elle y est venue, armée de la douleur humaine, de l'extase humaine et n'a pas été blâmée. Sa « marche du Graal » n'a pas été le pas austère des chevaliers, mais une formidable marche de Passion, sous le poids de la Croix. Elle a montré l'âme s'éveillant

du sommeil des filles-fleurs, se séparant d'avec les rouges fleurs, apportant l'offrande d'un visage adurant.

La Marseillaise ! Merveille vivante, puissance formidable. Les ailes de pierre de la déesse de Rude s'ouvrant d'un vol impérieux, et l'effort haletant, tendu, souffrant, de toute la Patrie menacée, blessée. Victorieuse ! Toute la salle suivait, de toute l'âme, du geste presque et aurait suivi ainsi — hommes, femmes, jeunes gens — jusqu'où aurait voulu la vivante *Marseillaise*.

Et les danses mystiques, avec Franck (poursuite paisible de la béatitude, procession heureuse, légère — légère ayant bu le pain des anges ; croix humaine crucifiée et soudain fleurissant tout entière sous la pluie de la grâce), avec Berlioz (jeunes Ismaélites de l'enfance du Christ ; les jeunes filles maternelles dansent et s'émeuvent, jouant en berçant et berçant en jouant), avec Liszt...

Nous sommes en 1920, 1921, 1922. Isadora Duncan, à ceux qui retournent chaque fois la voir, se montre de mois en mois plus souple et diverse, plus riche de fluide aisance déliée, plus inattendue, et nouvelle, renouvelée. Et la courbe de son geste, chaque fois, apparaît plus large et plus hardie.

1923. Tant de joie perdue, tant de douleurs et d'élévations n'ont-ils pas aujourd'hui lassé, crispé, l'âme d'Isadora ? A la dernière représentation que nous l'avons vue donner, le 3 juin 1923, au Trocadéro, son visage portait comme une grimace d'enfer. Sa *Walkyrie* même n'était plus comme naguère encore une vierge d'argent, ivre de vent et de galop (mouvement de galop plus que le galop

lui-même et qui nous était suggéré par un large pas de déesse, non par une galopade) et se ruant au secours des guerriers, mais une sorte de Gorgone présidant à la bataille.

Elle dansa ainsi la *Bacchanale* du Venusberg, bacchante avide et réaliste. Elle dansa ainsi la *Mort d'Yseut*. *Yseut* qui s'écroule comme vidée d'âme sur son amour gisant ; *mort d'Yseut* qui me semblait former comme un contraste avec cette *mort d'Yseut* dansée par elle, il y a peu d'années et devant laquelle j'avais noté : « Passion suprême — montée de l'âme — douloureusement — arrachée, arrachée — au corps — qui s'écroule ». Et avec cette autre que plus tard j'avais encore notée : « Si la danse rappelle le drame d'une douleur particulière, c'est que cette douleur est commune aux humains. Ainsi *Yseut* sourit à son amour perdu. Tout lui a été arraché. Il ne lui reste qu'un souvenir. Elle s'endort, pour toujours, dans ce souvenir. Et toutes les femmes peuvent ressentir cela. Et tous les hommes. »

Huit jours avant cette dernière représentation du 3 juin, c'est une tout autre Isadora que nous avions vue. Ses gestes s'ouvraient et se dressaient avec une maîtrise plus libre et plus familière qu'autrefois. Elle avait été une statue violette devant le désert bleu du décor. Dans le *Poème de l'extase*, de Scriabine, juvénile, respirant les roses qui bordaient sa tunique de soie blanche, elle avait suivi un rêve à la fois virginal et charnel. Dans la *Symphonie héroïque* de Tchaïkowsky, elle avait, magnifiquement, été le chef et l'armée, et la nation en armes, la statue rouge aux larges plis drapés, l'être vivant plus beau que la pierre, et l'image de

l'héroïsme que chacun, alors, croit porter en soi. Et surtout, et surtout, elle avait dansé, comme jamais encore elle ne l'avait dansée, la *Marche Slave*, de Tchaikowsky.

Tout le formidable esclave russe était devant nous, se frappant la tête au sol ; et la tête pendante et ballottée, au bout du cou ; et, au passage d'une musique de fête, dansant, étonné et fier de danser ; et ployant à nouveau sous le joug ; et se délivrant enfin, et contemplant, avec une pitié douloureuse, ses pauvres mains délivrées. Un geste évoque un long troupeau d'esclaves. Un peuple est devant nous, les bras invisiblement enchaînés, dans les soubresauts de la chair frappée. Oh ! ces pauvres mains enfin déliées ! Ce pauvre visage qui pleure de liberté !

Ah ! ce fut là, vraiment, la grande Isadora. N'eût-elle jamais montré que cette danse, qu'elle serait, déjà, inoubliable.

Maintenant, nous la voyons reprendre cette course à qui le destin a interdit de se fixer en une demeure. Elle nous laissera le souvenir impérissable du *plus grand génie contemporain*, le souvenir de celle qui dit ce soir-là au Trocadéro : « *Je ne suis pas une danseuse, et je ne sais pas danser. Mais la vie doit être une danse... Je voulais voir une humanité née de la musique... Etre pénétré des vibrations de la musique et — étendant les bras — vivre... Je ne sais qu'une danse et c'est ce geste : de ramener ses mains au plexus solaire et qu'une force intérieure ouvre les bras et les élève.* » Le souvenir de celle qui s'est épuisée à donner la vie extérieure au « royaume humain qu'il y a là en nous », et qui nous l'a découvert.

J'essaierai maintenant de noter quelques-unes de ses dernières danses :

Bénédiction de Dieu
dans la solitude. ==

(LISZT.)

LA PRIÈRE, la longue et belle
prière patiente.

Et le moment où l'on n'a plus besoin de prier parce que les portes sont ouvertes et qu'on voit et qu'on peut regarder en tout bonheur.

Ce qu'on est, on le pèse, on y revient ; et ce qu'on aime, ce qu'on a laissé, ce qu'on a étendu dans les linceuls, on y revient.

Pour se pencher au-dessus de ce qu'on a aimé et remonter de ce qu'on a aimé et l'offrir avec soi et ressentir à nouveau la Joie, l'autre Joie.

Il y a eu sur notre monde deux beautés, et l'une s'est élevée, haut, sur la négation de l'autre, celle des parfaites courbes humaines.

Mais toi, tu ne tues pas. Tu élèves l'autre Joie, l'autre beau Bonheur, sur la Beauté en vie.

Marche funèbre. ==

(SCHUBERT).

Douleur promise. Prière :
que ce bonheur, ce pauvre épanouissement humain nous soit conservé.

Il ne sera pas dit qu'on arrachera, qu'à l'être on arrachera ce que les veines et les artères ont lié à sa chair.

Coup strident qui arrache. (Perdu. Arraché!)

Mais ne tranche rien de tout ce qui attache le cœur au cœur.

Il faudra, pour qu'apparaisse la gisante réalité, que le malheur s'apaise et que chante le souvenir.

Les bras suivent ce qui est perdu. (Détourne ton visage appesanti par la douleur). Et le visage

reviendra. Il revient à l'espoir que disent les bras !

Tout l'être reste debout, élevé vers ce qui se tient haut.

Les bras cherchent.

Ah ! suivre les apparus, les suivre et n'arriver que devant un mur de pleurs.

Souvenirs menés par la main, je sais vos noms. Ils restent sur nous. Adorables. Ils sourient de haut aux bras vides.

L'horrible qui gisait, quelque chose de sublime et d'adorable lui survit.

Doute encore ? Non, n'est-ce pas ? Sérénité. Dites, n'est-ce pas que vous n'êtes plus là parmi les choses qui gisent ?

VII^e Symphonie. = Ombre irréaliste et parfaite
(BEETHOVEN.) Signe paisible et majestueux

Lignes continuées

Apollon beau et méditant s'exalte.

Quel Dieu bachique va surgir ?

Dignité de la musique

Impérieuse pensée

(ALLEGRO)

Venez, et vous, et vous, et vous

C'est l'heure dansante

Chaque geste est un appel

Légère joie large qui s'élance puissante et se résoud légère.

Chaque geste est un appel qui nous réveille et nous entraîne

Un appel et un don

Nos visages sourient

Notre joie n'est pas pesante à la terre.

Dionysos, Dieu heureux, à la joie ordonnée.

Venusberg. ———— Tous les démons lâchés en
(WAGNER.) pleine musique

Toute, toute la foule en joie

La musique agite les pampres

Foule, admire ceci qu'il peut y avoir dansant la
joie et dansant au-dessus de la joie, allant et ne
s'arrêtant point, *une croix flexible et aisée des*
membres.

Aisance ; pourquoi porter la musique et la mener
aux limites d'elle-même puisqu'il ne s'agit que de
se laisser aller flexible et aisé à l'heure qui veut
bien s'appeler gaité ?

Gaité riante où ne sonne pas l'éclat lourd des
voix, où la flûte se marie à la coupe et l'extase à
l'amour.

Une autre Marseillaise. Beauté des ailes de pierre.
(Bellevue, 1^{er} févr. 1920.) Ce n'est plus l'étoffe — terre
de la Patrie — que tu baisses. Elle arrêterait ton cri.

Pour la première fois, je pense à un mot, un
avorton de laboratoire, un fabriqué de bibliothé-
caire. Pas un de ces beaux mots sonores, venus
des siècles, portés par toute la race.

Il se déploie devant moi. Ah ! formidablement,
immense aile de pierre flamboyante, religion hur-
lée par des millions de poumons ou qui se rue
comme un ouragan de sabres, martyre et triom-
phante et volontaire guerrière sans autre arme
que la grande flamme rouge de son chant, et qui
se dresse, juste, offrant le flamboiement solaire de
sa poitrine.

Le mot, le mot se déploie : RÉVOLUTION.

Etoffe rouge.

Marche Slave. — Chant d'esclave.

(TCHAIKOWSKY.)

Lourdes, lourdes chaînes pesant sur le dos courbé comme par mille ans de fouets de négriers.

Ah ! je souffre avec toi : Peuple esclave et sanglotant, Face en larmes, Ecoutant immobile l'appel de certaine trompette. Et toujours enchaîné, les mains liées de fer, plié en deux.

Ah ! je souffre avec toi, Muscles tordus, face en larmes.

Ah ! tes yeux commencent à briller d'un éclat terrible. Haïr, peut-être... Regarder en face. Tes yeux commencent à briller, ton corps à rire et à suivre le rythme.

Esclave, grand esclave de chair tremblante ! Ah ! visage collé à la terre. Ecoute le souffle inconnu.

Comprends. Ta chair va vivre. Tu pleures de joie.

Autres larmes maintenant. Et tes bras se délient tremblants

d'étonnement

peureusement

Peureux d'avoir suivi le rythme.

Demain, bras déliés...



ÉLÈVES D'ISADORA DUNCAN

de Rego Monteiro.

LES ÉLÈVES D'ISADORA

Ou la jeunesse perpétuée. L'Ecole qui perpétuerait sa découverte, ce fut toujours le grand rêve d'Isadora. Elle en eut une qui naquit à Berlin, puis fut à Marienhohe près de Darmstadt, puis vécut à Bellevue, puis en Suisse, puis en Amérique. L'une des grandes élèves, *Irma*, dirige aujourd'hui l'Ecole seconde, qu'Isadora est allée fonder à Moscou. Une autre, *Thérèse*, est en Amérique, mariée. Une autre, *Erica*, vit retirée à Munich. Trois autres, enfin, à Paris et où les portent les hasards des tournées, perpétuent, par leur accord, la danse isadorienne : *Anna*, *Lisa*, *Margot*.

Toutes petites, en 1909, à la Gaîté, je les avais vues courant sous le léger voile rose d'Isadora.

Puis, elles avaient dansé autour d'Isadora, nymphes autour de Niobé. Maintenant, elles dansent seules.

Ces jeunes filles étaient placées entre bien des périls.

N'apporter aucune personnalité, aucune particularité aux danses qui leur furent enseignées ? On eût dit : ce sont de pâles copies ; les gestes d'Isadora Duncan, sans son âme. Apporter des

éléments nouveaux ? Pire danger car l'*isadorisme* n'est pas seulement une danse, c'est un plan esthétique supérieur où le moindre apport d'un plan inférieur ferait tache ; c'est une façon simple, humaine, grandiose, d'exprimer les sentiments de l'âme, et il n'y a place là ni pour les petites histoires anecdotiques, ni pour les pantomimes, ni pour les voiles à la Loïe Fuller, ni pour les accessoires, ni pour l'acrobatie, ni pour les tableaux vivants.

Les jeunes filles ont, je crois, presque parfaitement échappé à tout ce qu'on pouvait leur reprocher. Et l'on s'abandonne tout au ravissement de leur danse pure et ailée. M. Henri Lavedan comparait autrefois Isadora aux jeunes chevaux du Parthénon. Voici les poulains du Parthénon dans toute la joie d'être une belle frise aérienne.

« Jeux de jeunes filles, bonds de la jeunesse, claires images souriantes, splendide développement dans l'espace d'un fin corps voilé ; » je ne suis pas seul à définir ainsi ma joie devant celles qu'Isadora nomme encore, comme autrefois, « les petites ». Un écrivain que j'admire, Eugène Mar-san, n'est pas moins satisfait, et il répond à une critique qui fut opposée aux danses isadoriennes : « Leur *hellénisme* traduit avec un égal bonheur Gluck, Schubert, Chopin. Comment des éléments si divers peuvent-ils être réunis sans disparate, c'est un miracle que, dans les arts plastiques, la Renaissance avait déjà fait et, littérairement, la Pléiade. Pourquoi notre siècle ne la renouvellerait-il pas pour la danse ? Celle-ci n'est pas toute dans les agiles pieds nus. Le corps entier y participe, jusqu'au sourire, jusqu'au regard. Suivez

les bras dans l'espace, avec leurs mains pliantes et suspendues ; ils dansent aussi. Regardez-les, soudain vivantes, les Muses de Mantegna. »

Pour moi je ne sais que tourner autour des mots légèreté, allégresse, printemps, liberté, joie, grâce ardente des jeunes femmes enfantines.

La *composition* de leurs danses est bien à elles : effort lucide pour serrer de près la signification du morceau musical.

Sont-elles mûres pour les profondes danses tragiques, presque immobiles parfois, par lesquelles Isadora nous a bouleversés ? Qu'elles ne s'y essaient pas ; il leur manque pour cela du désespoir, de ce désespoir que leur grande aînée a bu à coupe débordante. Mais, à elles, toute la joie et tout l'altier emportement de l'Isadora que nous avons connue et connaissons encore.

Leurs valse sont des jeux. Les enfants sont purement « isadoriennes », mais chacune garde une personnalité. Lise la légère, papillon dansant, se distingue de Thérèse la sauvage ; Irma la parfaite, d'Anna la gracieuse. Toute la force bondissante de la jeunesse déchaînée est là, et, quand on a écrit ce mot « jeunesse », on se tait, parce qu'après ce mot-là la danse s'arrête, il n'y a plus que l'action.

Lisa la blonde, pour les bondissements légers de qui le théâtre des Champs-Élysées n'est pas assez vaste encore. Lisa, papillon tendre et grandiose, embrasseuse d'horizon. Lisa, jeune galop qui hennit, et rêve... Lisa la blonde, qui rêvez.

Anna la brune, si sûre déjà de votre volonté ardente, si prête à l'imposer : Anna, qui avez su affronter la sauvage danse des Scythes qu'Isadora

nous avait tant fait aimer. Anna, dont l'entrain gracieux et largement rythmé nous a donné la certitude que l'isadorisme vivrait longtemps.

Erica, qui semblez timide encore d'avoir vécu plusieurs années retirée. Erica, timidement prodigue d'une richesse d'extase intime. Erica, que l'Aînée jugeait sa meilleure disciple et qui inventa ces mouvements de bras beaux et hardis que nulle, pas même Elle, n'avait montrés auparavant. Erica, solide myosotis si admirablement dramatique et plastique.

Margot, petit visage parfait que l'on ne croit fait que pour la grâce frêle et qui se révèle brûlant d'ardeur pure, saisi par les grands rythmes virils de la marche de Schubert.

Jeunes filles, admirable unité de fleurs si diverses, puissiez-vous ne jamais laisser dénouer et disperser la guirlande que vous formez.

DES RECHERCHES

La découverte du
silence. =====

Peut-on danser dans le silence ?

La musique aide-t-elle ou nuit-elle à la danse ? Problème qu'ont posé, chacune de leur côté, Isabel de Etchessarry, danseuse argentine, et Yvonne Sérac, danseuse française. Je ne serais guère étonné, même, si elles se disputaient la priorité de la danse dans le silence. Je pense, après enquête, qu'aucune des deux ne peut accuser l'autre de plagiat, si l'une des deux peut, à bon droit, revendiquer l'antériorité.

Aucune des deux n'est une nouvelle venue à la danse. M^{lle} Sérac a travaillé pendant dix ans, et M^{lle} de Etchessarry a été première danseuse du théâtre Colon de Buenos-Ayres. La première a fait sa découverte du silence à Paris ; la seconde, en Argentine. La première a montré ses danses du silence à Paris, pendant l'hiver 1919-1920, à quelques artistes. (Gaston Baty, Lenormand, J.-H. Rosny jeune, Bartholomé, etc.). La seconde dansait alors déjà dans le silence en Amérique. Nous l'apprîmes par un article de M. Paul Souday du 28 juin 1920.

En Amérique du Sud, et notamment à Rio, à Buenos-Ayres, Isabel de Etchessarry dansait en

public selon sa découverte, depuis 1917. Elle assure qu'elle dansait sans musique, dans la paix de ses Cordillères, depuis l'âge de six ans. Elle ne savait pas, alors, que l'on dansait avec musique et elle assure que lorsque l'école de danse lui imposa l'accompagnement musical, elle fut longue à s'y adapter. (Aujourd'hui elle considère cependant la danse avec musique comme un repos.)

Première séance publique à Paris, de M^{lle} Sérac : 17 février 1921 (Salon des Indépendants). Première séance à Paris de M^{lle} de Etchessarry : 1^{er} avril de la même année (théâtre de l'Œuvre ; personnalités présentes : Colette, Aurel, H. Bidou, Nozière, A. Alexandre, J. Gasquet, Van Dongen, etc...)

Il existe d'ailleurs en Allemagne une troisième « inventrice » de la danse silencieuse : *Mary Wigmann*, qui s'y livre depuis déjà assez longtemps. On peut conclure donc que « l'idée dans l'air » s'est emparée en des lieux différents de trois femmes qui s'ignoraient au moment de leur trouvaille. Maintenant, que vaut la trouvaille ? Ce que valent les danseuses et ce que vaut leur plan esthétique.

Le silence d'Yvonne Sérac ou l'enseigneur de la mimique. =====

Entre chacune des danses d'Yvonne Sérac, le piano joue un morceau de musique qui correspond à la danse. Il semble ainsi que M^{lle} Sérac se soit contentée de « désimultanéiser » le simultanéisme danse-musique. Cela devient une juxtaposition. Mais, entre deux musiques, on comprend que le silence est quelque chose de grand, et que, par conséquent, il faut, pour l'emplir, de la vraie

grandeur. Un silence de musée, cela courbe la frivolité des spectateurs : cela fait baisser les babils distraits. Cela évoque la statue. Alors, on attend la belle statue mouvante qu'est une grande danseuse.

M^{lle} Yvonne Sérac a un visage rond et grave, poupin et expressif. Elle n'a pas d'angles et danse sans angles. Elle danse en mimant. J'en suis venu à considérer la mimique comme la pire ennemie de la danse. La mimique ramène la danse à l'anecdote, c'est-à-dire au tableau de genre, à l'historiette, au petit cas particulier. Yvonne Sérac mime bien. Elle danse pieds nus. Ses costumes sont les costumes d'un rôle : paysanne réelle, de soie, ou guerrière de fantaisie, noire et dorée. Elle mime une bataille ou effeuille une rose. Elle est spirituelle et s'amuse à nous montrer une sorte de caricature de danse boniche.

Ses gestes semblent souvent sacrifier *la ligne*, mais non les attitudes. Ils les recherchent même ; mais entre chacune de leurs bonnes attitudes ils laissent, semble-t-il, des « blancs ». Au moment où ils vont prendre leur style, la mimique les ramène à elle, les étrique.

On sent bien sur quel plan je place les danses de M^{lle} Sérac. Elles sont le fruit d'un effort qui mérite la plus haute estime. Il leur manque seulement d'être à la taille du silence. Au fait, pourquoi se privent-elles de musique ? Elles s'accorderaient avec la musique.

Yvonne Sérac est une artiste, et sensible à la critique. Qu'elle n'y trouve point motif à découragement, mais au contraire à renouvellement ou à progrès. Tous ceux qui, en danse, cherchent, en

viennent à douter d'eux-mêmes. Preuve de la sévère rigueur des lois d'un art où, je l'ai dit au début de ce livre, on ne peut pas masquer l'erreur. Mais quand on s'est accordé à la vérité du corps humain, quelles joies certaines !

Le silence d'Isabel de Etchessarry ou le sentiment polyrythmique.

Le silence est le seul point commun qui existe entre Isabel de Etchessarry et Yvonne Sérac.

M^{lle} de Etchessarry est partie de la danse classique. Elle persiste à penser que les pas classiques sont l'école nécessaire à toute danse. Elle y voit la base d'un riche « vocabulaire musculaire ». Ses élèves du boulevard Berthier apprennent, d'abord, la science des pointes et des arabesques.

Cette jeune et belle femme est une danseuse intelligente. Elle se jette dans l'intelligence avec une terrible logique féminine. Il n'y a rien d'effrayant comme une danseuse intelligente. Je l'ai entendue, conférencière aux épaules nues, développer sa théorie. Elle veut « libérer la danse de son esclavage musical ». Elle veut que le mouvement soit accordé au sentiment et non à la musique et elle cherche une correspondance entre les mouvements du corps et les sentiments.

Mais y a-t-il un *rythme du sentiment* ? On conçoit, par exemple, un rythme du sanglot. Conçoit-on un rythme de la tristesse ou un rythme de la joie d'exister ? Car, avec M^{lle} de Etchessarry, il s'agit bien de mouvements (donc de rythmes) et non d'attitudes et de poses plastiques. Un rythme de la tristesse... Dire cela, c'est d'ailleurs trahir la danseuse, car pour chaque sentiment elle conçoit des milliers de rythmes, infinis, illimités. On

sent tout de suite à quelles difficultés et à quelles incompréhensions elle se heurtera quand avec un corps qui n'a pas les cent bras des dieux de l'Inde brahmanique elle voudra traduire les milliers de rythmes d'un sentiment.

M^{lle} de Etchessarry admet qu'il y a de la musique écrite pour la danse (par exemple, les danses d'Anitra, de Grieg), mais elle juge que la correspondance entre la haute musique et son interprétation par le corps humain est nulle. Elle ne voit pas de rapports entre la « sensation musicale » et la « sensation musculaire ». Et le mariage de la haute danse et de la grande musique lui paraît également déshonorant pour la danse et pour la musique. M^{lle} de Etchessarry est l'inventeur de la danse *polyrythmique*. Il est assez curieux de retrouver ce mot chez une danseuse arrivée de l'Argentine. Des peintres modernes l'ont employé, et l'écrivain Barzun, l'inventeur du simultanéisme, a défini son art : polyphonique ou polyrythmique, et même panrythmique. Il y a là quelque chose qui est bien propre à notre temps. Et on voit la danse aborder ces mots de façons fort différentes : polyrythmie individuelle de M^{lle} de Etchessarry, simultanéisme de masses de M^{lle} Nijinska.

Qu'est-ce qu'une danse polyrythmique ? Une danse où passent les rythmes de toutes les sensations intérieures, au lieu du seul rythme musical. Reste maintenant à *voir* le rythme des sensations *intérieures*.

L'évolution actuelle de M^{lle} Isabel de Etchessarry me fait craindre un peu pour mon espoir de voir ces rythmes. Mais voici des impressions.

Et le poème choré- J'ai regardé sept danses de
graphique. ===== M^{lle} Isabel de Etchessarry et
de son école. Ce sont des « poèmes chorégra-
phiques » (je ne dis pas : mimiques). Prenons bien
garde à ce mot : poèmes, à ce qu'il apporte de
construit, d'animique, de goût du mystère inté-
rieur. Il va tout nous éclairer.

I. *Les cortèges nocturnes.* — La danseuse porte
un costume, intelligemment composé, où il y a
de la robe moderne et de la tunique et des voiles
flottants antiques. Cela est riche et blanc. Cela a
quelque chose d'aristocratique, de noble. Les cor-
tèges nocturnes, ce sont les rêveries nocturnes
d'une femme. La signification de la danse est
claire. Elle s'enveloppe d'une arhythmie de voiles
blancs, de gestes vifs qui ne se fixent pas.

II. *La moisson et l'orage.* — Ce « poème »,
dansé par les élèves de M^{lle} de Etchessarry, est
un poème symboliste. Une petite fille a des
écharpes, d'autres petites filles les lui chipent et
la font prisonnière.

III. *La course au fantôme.* — Mouvements
extrêmement rapides des bras contorsionnés.
Gestes bien dessinés des jambes. (J'ai revu plus
tard cette danse ; M^{lle} de Etchessarry y avait
apporté quelques belles attitudes nouvelles, peut-
être plus de style, peut-être aussi, en même
temps, plus de mimique.)

IV. *Le héros et les idoles* (par les élèves). —
Bonds de guerre. Mimique émouvante. Le héros

disperse les mensonges qui veulent l'étouffer et l'abattre.

V. *Celle qui porte le vase d'or* (par les élèves). — M^{lle} de Etchessarry a senti qu'il était nécessaire d'expliquer : le vase d'or, c'est la vie : et il s'alourdit de plus en plus jusqu'à la défaite de la porteuse. Alors une autre survient : *Vitai vasa tradunt*. Les élèves qui dansent ces « sentiments » sont fort expressives. Elles usent parfois des pointes. Leur ensemble est fort intéressant et sans vraie beauté.

VI. *Lève-toi et marche !*

VII. *La statue ensevelie*. — Autour du personnage central des sentiments viennent danser.

Somme toute, M^{lle} de Etchessarry s'attaque, au grand poème immortel de la défaite et de la victoire de l'homme. Elle a donc un but très haut. Elle le poursuit avec des moyens nouveaux, avec des gestes extrêmement variés qui bénéficient du fait qu'ils déroutent et que, par conséquent, on hésite à les condamner absolument dès la première vue. On se dit : « Peut-être qu'à la quinzième fois je comprendrai qu'il y a là une beauté. » Mais à cette première vue, on ne trouverait pas beaucoup de gestes à photographier, à conserver — quand la danseuse n'emploie pas du tout son alphabet de chorégraphie classique.

Aux regards, la polyrythmie de M^{lle} de Etchessarry apparaît comme une complète arythmie. C'est sans doute que les rythmes que compose la danseuse s'enchevêtrent si bien et diffèrent si bien

entre eux qu'on n'en distingue plus aucun. Devant ces poèmes chorégraphiques, on est tenté de juger que M^{lle} Isabel de Etchessarry remplace la musique et la statuaire, le rythme simple et la plastique, par la littérature.

M^{lle} de Etchessarry ou la danse littéraire ?

On a le droit de demander à des danseurs : « Quelle joie ou quelle beauté, quelle qualité de joie ou de beauté apportez-vous au monde ? » La danse la plus naturelle à l'homme est celle qui naît du trop-plein d'une joie. Et qu'est une danse sans joie ?

Les Sakharoff ou la découverte des poupées multicolores. = Les Sakharoff, au théâtre des Champs-Elysées puis au théâtre Mogador, nous ont apporté la même qualité de joie que donnent nos amusantes poupées modernes aux cheveux de soie verte ou jaune, aux yeux brodés, aux robes multicolores. On en trouve même qui sont faites de savon et qui portent peint sur leur ventre nu un cœur percé d'une flèche ou un drapeau de taxi.

Les Sakharoff n'en sont pas encore au costume des poupées de savon. Ils sont de l'âge des poupées d'étoffe ou d'étoffe. Devant une tenture bleu vif, ils nous montrent des tuniques vert-pomme, des justaucorps vert tendre terminés par de drôles de franges, des pantalons blancs à ramages noirs, des perruques grises de longs cheveux raides. Ils apportent, au rayon des poupées amusantes, d'originales nouveautés.

Clotilde et Alexandre Sakharoff sont des danseurs plaisants à regarder. Par bonheur ils offrent aux yeux plus de gai pittoresque que d'esthé-

tisme. Cela est vrai, d'ailleurs, surtout pour Clotilde, qui est jolie et souriante ; Alexandre a le défaut de présenter parfois l'aspect d'un androgyne un peu précieux.

Dans la mimique, le pittoresque des Sakharoff se montre par une danse aisée, des déhanchements, des gestes brusques et « contrariés », de souples attitudes ; l'homme a des grâces de danseuse espagnole, et la femme amuse par des effets de jupes. Pour faire « valoir » cela, tous deux choisissent des musiques (mettons que j'ignore les noms des compositeurs) d'un rythme dansant jusqu'à la vulgarité ou jusqu'à la lourdeur.

Avec une extraordinaire souplesse de clowns, et en se balançant d'un pied sur l'autre, ces deux charmantes poupées mènent gentiment la danse au « music-hall d'art ».

Mais le music-hall, qu'est-ce, sinon le plaisir des mouvements et des lumières ? Et qu'on en pleure ou qu'on en sourie, c'est vers lui que courent toutes les tentatives de « nouveautés » qui n'ont pas en elles le solide squelette d'une esthétique.

Je vois très bien les Sakharoff danser en tête de la théorie de ceux qui font glisser leur art jusqu'à n'être plus qu'une divertissante parade...

Je comprends qu'ils plaisent. Je comprends qu'on applaudisse notamment leur danse du cirque, qu'on loue, comme l'a fait Legrand-Chabrier, leur « fantaisie *littéraire*, incomparable de raffinement, de culture, et d'imprévu » et leur « hermaphrodisme esthétique ». Je suis plus surpris quand je vois un écrivain comme Mérejkovsky les comparer au roi David dansant devant l'arche

et s'écrier à propos d'eux : « Il suffit d'être sensible à ces ondes harmonieuses qui viennent battre nos rivages terrestres, à cette musique des sphères, eurythmie divine des Anciens, danse éternelle dont les lois régissent tout : les indivisibles atomes dans l'éther, et les globules sanguins dans le corps, et les soleils innombrables dans le ciel.

« Je regarde et je n'en crois pas mes yeux, comme si devant moi s'accomplissait un miracle. La loi de la gravitation, la pesanteur, l'ordre de la mort est vaincu par un autre ordre. « Pauvre homme que je suis ! Qui me délivrera de ce corps mortel ? » dit Saint Paul. Mais voici que la délivrance commence ou que tout au moins la voie qui nous y conduit est tracée. Le corps mortel, la pesanteur mortelle, se transfigurent en un autre corps, d'une légèreté surnaturelle, impondérable, ailé, volant...

« Tel est dans l'art des Sakharoff ce qu'il y a d'universel, de cosmique. Mais cet art est aussi profondément national, profondément russe...

« Les Sakharoff, comme tous les grands artistes de notre époque, ne sont que des chercheurs de l'Extase, but suprême, lointain et presque inaccessible. »

Mérekovsky sent bien quel grand art est la danse. Mais quand il s'agit des Sakharoff, lui ou moi, il y en a un des deux qui se trompe d'étage.

Est-ce moi ? Je ne le crois pas car j'ai revu les Sakharoff après cet article de Mérekovsky. Et ma désapprobation s'est aggravée. Un public serré et enthousiaste les a acclamés (Th. des Champs-Élysées, 23 avril 24) Bravo. Bis... Il y a là quelque

chose d'incompréhensible. Je ne vois qu'un mot pour juger l'art des Sakharoff : néant.

« Notre art n'est pas de la danse » disent-ils. Alors, ce ne peut-être que de la couture. Car leurs costumes sont leur seule originalité. Et encore faut-il dire que cette originalité est, en 1924, devenue bien banale.

Clotilde Sakharoff garde des mérites. Il est regrettable qu'elle fasse la Madone avec une auréole de paillettes et des voiles tricolores (jade, blanc, rouge) et qu'elle cherche alors des attitudes du Moyen Age par des excentricités de hanche et de croupe, agrémentées de ce que l'on appelle la « marche mannequin ». Mais, en justaucorps vert et écharpe orange, elle a des gestes jeunes, bien développés (dont beaucoup sont effrontément isadoriens) qu'elle mêle à d'ahurissantes erreurs plastiques ; et plus tard elle danse avec jeunesse, avec gaité (et hélas avec comique) un pas de paysanne. Elle est alors déployée et allante, et souriante, bien rythmée. Dans une autre danse encore, elle fait quelques bons gestes (en tunique verte) et quelques accroupissements (inesthétiques). On la voit sans déplaisir, parce qu'elle montre de la belle humeur, parce que ses longues mains, ses jambes et sa souplesse lui permettent de larges pas de danse.

Mais Alexandre Sakharoff !

Pantin à perruque blanche, il se tape sur les cuisses. Funambule japonais et pailleté, il a l'air de danser *autour* d'une corde. En perruque Louis XIV et en costume efféminé, il esquisse comiquement des pas et des gestes à la Mayol. Clerc en velours et paillettes (encore...), il mime on ne sait

quoi avec des gestes à ressort. En péplum, il vient faire quelques gestes raides ; et comme la danse ne se regarde pas sur un programme je ne comprends pas. Citron, framboise et pistache, il tourne, un pied à plat, avec un tambourin. Faunes surchargés de feuillages coloriés, il se contorsionne vaguement et comme à ce moment, immobile contre le cadre de la scène, une femme drapée de blanc chante quelques mesures nobles, c'est elle qu'on regarde, pour se laver les yeux.

Tout l'art d'Alexandre Sakharoff n'est que parti pris de déformation, de ridicule et d'hermaphrodisme ; cela a quelque chose de blafard et de malsain.

Les Sakharoff restent cependant les chefs de « l'école du costume » à laquelle se rattachent, par exemple, le danseur *Gavriloff* et son ballet. D'assez loin, d'ailleurs, car le ballet Gavriloff, malgré ses costumes pittoresques, ne reste qu'un gracieux petit ballet.

Malkovsky ou la découverte de la roue et du balancier. ==

Quand (Comédie des Champs-Élysées, mars 1923), je vois M. Malkovsky imiter le geste auguste du semeur, le geste de nouer une gerbe, le geste d'aiguiser une faux, etc., je me sens bien obligé de dire qu'il crée là une sorte de *danse domestique*. *Les gestes* de ceci et de cela (vocabulaire et non langage) lui font oublier *le geste* et la danse.

M. Malkovsky est un corps bien construit, que commence heureusement un visage large et modelé. Ses gestes montrent une *virilité harmonieuse*. Ils s'inscrivent toujours dans le cercle des canons humains — cercle que souvent ils parais-



MALKOVSKY

de Rego Monteiro.

sent vouloir dessiner, avec beauté. Et M. Malkovsky est un artiste. Voilà pourquoi il est domage de le voir se tromper, quand il se trompe.

S'il danse sur la musique de *Au Couvent* (Borodine) il prétend s'inspirer du *Cloître* de Verhaeren, et il mime par le geste et la grimace des sentiments mal définis.

Si, en petite tunique rouge, il danse une *Polonaise* de Chopin, il imite (de belle façon d'ailleurs) le tir à l'arc, et trop de gestes expriment trop d'actions.

Sur un prélude de Rachmaninoff, il se montre grand acteur mais il oublie de danser. Il figure un emmuré vivant, vêtu d'une laide tunique noire et d'une bien inutile écharpe de tulle violet portant encore un serre-tête noir qui a l'air d'une petite calotte. Il griffe dramatiquement des murs. Il a un admirable geste crucifié. Ah ! comme il pourrait être un grand danseur s'il avait une esthétique ferme.

M. Malkovsky le prouve quand, sur un plan moins élevé, il danse des valse de Brahms, une humoresque de Dvorak, une mazurka de Chopin, alors (pantalon noir, chemise orientale, ceinture orange), il compose une large stylisation harmonieuse de danses populaires.

Largeur, harmonie, restent ses qualités. Nous retenons et parmi les meilleures, ses danses où vit la double roue des épaules et le balancier des bras. Qu'il les dégage de l'anecdote et leur beauté apparaîtra pleinement.

Et des mouvements
économiques. ===

Malkovsky, qui est Tchéco-Slovaque, a étudié dans les Carpathes les mouvements des ours ; dans les champs, les mouvements de l'homme. Il a fixé ainsi les schémas de mouvements *économiques*. Il veut que les danses soient filles de la vie. Il l'a si bien expliqué lui-même que je veux reprendre ses propres termes :

« Les étoiles, les plantes, les eaux, l'air, l'oiseau, le poisson, le ver de terre, le chien, le singe, les éléments, les animaux comme les choses, font partie de l'univers pour y accomplir une certaine fonction. Plus ils deviennent aptes à la remplir, plus ils évoluent vers leurs perfections respectives. Plus un lévrier est agile, plus il est lévrier. Plus une frégate est navigateur infatigable, plus elle est frégate. Pour qu'un lévrier soit bon lévrier, il faut qu'il puisse courir et bien courir. Pour qu'il puisse bien courir, il lui faut esprit et membres spéciaux qui se développent et évoluent par ses mouvements mêmes, lesquels lui sont propres : plus ils sont économiques, plus ils sont simples, gracieux ; plus ils ont l'élégance, plus il a de capacité de lévrier et meilleur il devient. De même la frégate. Également pour les arbres, qui deviennent arbres grâce à leurs mouvements intérieurs (mouvement de la matière) et extérieurs, par lesquels ils résistent aux vents, qui cependant sont nécessaires à leur formation.

« Ainsi en est-il avec les animaux et l'homme. Plus l'homme devient capable de remplir sa mission, plus il se rapproche de l'homme idéal, que



MALKOVSKY

de Rego Monteiro.

nous, tels que nous sommes, pouvons considérer comme un demi-dieu.

« Les mouvements de l'univers (des mondes comme des atomes) suivent certaines lois ; l'homme a aussi des mouvements dont il a tout intérêt à suivre l'exactitude pour son équilibre physique et moral. L'homme moderne, voulant éviter la fatigue des travaux, c'est-à-dire les mouvements que la nature lui a imposés, perd son équilibre, ses facultés, ou bien les diminue... Aussi voyons-nous rarement un chat ou un oiseau mal fait, gauche, laid, mais nous voyons beaucoup d'hommes.

« L'athlète moderne court souvent vite, et longtemps s'il s'entraîne, mais ayant perdu (et parfois même depuis des générations) ses mouvements naturels, ses efforts répétés ont pour lui-même quelque chose d'abrutissant ; il ne ressent pas l'émotion du bon mouvement, cette sensation bienfaisante, joyeuse, de légèreté physique et morale, de bien-être, semblable à la sensation de l'action juste et sage accomplie, qui nous donne une force, une satisfaction, une confiance saine en nous-mêmes, et de l'équilibre, de l'harmonie.

« Le mouvement humain existe depuis toujours. Comparez certains mouvements d'un ouvrier très habile avec ceux des figurines archaïques ; vous trouverez une parenté indiscutable. Voici un montagnard qui fait des mouvements ressemblant à ceux d'une fresque de vase grec. Cet ouvrier et ce montagnard ont trouvé leurs mouvements harmonieux en en cherchant l'économie.

« J'ai fait beaucoup de recherches en vue de l'économie, de la logique du mouvement, en travaillant la logique du mouvement, en travaillant

la terre, en fauchant l'herbe, en marchant, en nageant, en courant, en jetant le disque et le javelot.

« J'ai compris qu'il y a une base exacte dans les bons mouvements humains, une parenté très proche avec ceux des autres animaux. Plus je sens ma démarche économique, plus j'y discerne le rythme des quadrupèdes où mes mains battent la mesure de leurs pattes d'avant.

« Chaque bon mouvement a son rythme extérieur et intérieur exact (qui n'a absolument rien de commun avec le pseudo-rythme des pas cadencés par lequel on prétend apprendre le rythme). Il rappelle le plus souvent le rythme du balancier, ce qui est compréhensible si nous voulons vraiment exploiter la pesanteur du corps pour économiser l'énergie. Dans le mouvement du tigre, du chat, de la buse qui vole, nous discernons nettement ce mouvement du balancier combiné avec celui de la roue.

« En cherchant l'économie du mouvement, nous nous apercevons que le bon mouvement est toujours continu, que les impulsions énergiques sont suivies ou précédées (selon que l'unité est ascendante ou descendante, crescendo ou decrescendo) de mouvements où les muscles sont relâchés.

« Ce n'est qu'en cherchant l'exactitude qu'on trouve le rythme de la vie continue dans les mouvements humains, la grâce et l'harmonie. C'est sur ces principes que je fonde les mouvements de mes danses et que je cherche à exprimer par mon corps les impressions que je ressens, les émotions que je vis. »

Quand un danseur est arrivé à cette profondeur



MALKOVSKY

de Rego Monteiro.

d'analyse du mouvement, il ne doit plus encombrer d'historiettes la pureté de ses mouvements.

Loïe Fuller et la découverte de la lanterne magique. ==

Le corps humain, ai-je dit, est le grand révélateur des musiques inhumaines. On ne peut pas *danser* certaines musiques. Et cependant M^{me} Loïe Fuller et ses élèves peuvent faire jouer par leur orchestre des partitions de Darius Milhaud. Oui, mais c'est que M^{me} Loïe Fuller, qui fait incarner ses pensées par ses élèves, ne danse pas.

Elle est certainement très intelligente. Le spectacle qu'elle a composé sur *le Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn est une charmante féerie shakespeareienne. M^{me} Loïe Fuller est féconde en trouvailles ; grands voiles agités qui imitent les moutonnements de la colère de la mer, lutins qui disparaissent d'un bond dans le vide... Elle a créé une sorte de « dialogue avec l'ombre » qui pourrait être grandiose : un projecteur posé au sol éclaire une danseuse dont l'ombre se dresse sur une toile de fond blanche. Quand la danseuse se rapproche du phare, l'ombre, sur la toile, devient gigantesque. Mais il faudrait que les gestes de cette ombre fussent constamment beaux.

M^{me} Loïe Fuller est un merveilleux électricien. Elle sait faire jouer, à tous les plans de la scène, des lumières variées. On y retrouve les caprices des fontaines lumineuses de l'exposition de 1900. M^{me} Loïe Fuller a de l'imagination, du pittoresque, de la fantaisie. Elle a des voiles. Elle en couvre ses élèves, au point qu'elles ne sont plus parfois que des paquets de tulle tremblotant. Vraiment, c'est là un divertissement fort agréable et un

extraordinaire perfectionnement de la lanterne magique.

Mais l'œil s'habitue aux lumières, et leur variété même devient monotone. La vision de couleurs changeantes ne remplace ni l'âme, ni la sûreté esthétique. Des voiles, sans corps aux beaux gestes, c'est un être sans squelette ; c'est ce que sont ces jolies méduses, qu'on nomme des siphonophores, et dont les teintes délicates flottent dans l'eau, mais qui ne sont que des animaux de gélatine irisée.

Ces réflexions ne s'imposent d'ailleurs qu'à la fin d'une soirée consacrée tout entière à M^{me} Loïe Fuller, comme ce fut le cas, à diverses reprises, ces dernières années, notamment au Théâtre des Champs-Élysées, Si l'on ne voyait que le délicieux *Songe d'une nuit d'été*, on n'aurait le temps ni de se lasser, ni de réfléchir à la qualité de la danse, parfois un peu étriquée, et inexperte, de jeunes filles aux beaux voiles plus grands qu'elles.

L'œil humain paraît ainsi fait qu'il découvre des plaisirs infinis dans les couleurs simples et les lignes immobiles d'un paysage et que dans les mille aspects d'une forme qui se camoufle et se « caméléonise » il découvre surtout ce qui ne change pas, ce qui est monotone.

Dans les danses de M^{me} Loïe Fuller, il a assez vite fait de ramener tout le spectacle à un jeu de lumière sur une étoffe et de ne pas s'en satisfaire.

J'ai vu à plusieurs reprises les spectacles de M^{me} Loïe Fuller. Ce que je notais la dernière fois ne faisait que confirmer mon opinion :

« Les élèves de miss Loïe Fuller m'ont semblé — au point de vue danse — en progrès. Souvent

elles se rapprochent des gestes isadoriens, mais pour les couper de bonds verticaux et de sautilllements qui leur sont particuliers. Loïe Fuller a vraiment le génie des lumières ; hélas ! quelle incertitude esthétique ! Partout elle remplace le sentiment et l'art par l'ingéniosité. Et c'est une « promenade » de Schubert qui illustre le verbe si viennois *spazieren* ; un Tannhauser de derrière le rayon de soieries ; une marche funèbre de Chopin qui devient une pantomime et un *tableau*, mais non un *monument* ; or, si la danse peut être peinture, n'oublions pas qu'elle est avant tout sculpture. Sculpture et rythme, c'est-à-dire sculpture et musique.

« Trop souvent les danses enseignées par Loïe Fuller ne sont qu'une exposition d'étoffes colorées. Il faut qu'elles soient servies par des musiques très particulières, comme par exemple la danse d'Anitra, où tous les feux sont permis.

« Son ingéniosité lui avait fait trouver un nouveau jeu d'ombres (celui dont il est question ci-dessus) : sur la scène obscure, un projecteur dirigé vers la toile de fond est posé au ras du sol. Selon qu'une danseuse s'approche ou s'éloigne du projecteur, son ombre apparaît plus ou moins grande sur la toile. Elle peut devenir immense et soudain toute petite. De cette trouvaille, Loïe Fuller a tiré un ballet fantastique qui est admirable par son côté irréel, féérique et émouvant. Des fillettes sont terrifiées par des êtres énormes ; une main géante vient les rafler comme un pauvre petit troupeau de mouches ; un pied formidable les écrase. Et les ombres montent, descendent, se mêlent, vivent d'une étrange vie sans relief. Loïe

Fuller a su là, d'un truc tirer une belle œuvre d'art. »

La Chauve-Souris
ou la découverte du
Kaléidoscope. =====

Les danseurs et chanteurs de la Chauve-Souris de Moscou, par suite de la vissicitude qui règne en leur pays, se sont reconstitués en troupe, ont donné une saison au théâtre Fémina, ont parcouru l'Amérique et nous sont revenus, suivis de troupes analogues : Le Coq d'Or, de Dolinoff, la troupe Efremova, la troupe Kousnetzoff, etc...

A la Chauve-Souris, le plus obstiné professionnel de la musique doit se rappeler que danse, musique, chant même sont, à leur commune source populaire, inséparablement mêlés.

Cela, s'il le voulait, l'aiderait à comprendre que musique et danse, interprètes toutes deux de l'âme humaine, peuvent, à leur degré supérieur, se rejoindre. Voir en écoutant, et voir autre chose que la gesticulation d'un chef d'orchestre, il faut que cela devienne une chose acceptée. Et accepté aussi qu'un danseur traduise des chefs-d'œuvre sacrés. Car avec quelle musique danserait-il puisque la moderne, le plus souvent, n'emprunte rien aux sentiments de l'âme ou au rythme du corps humain ?

Pour bien se plaire aux représentations de la *Chauve-Souris*, il faut se laisser aller à la simple bonne humeur et savoir se satisfaire du plaisir des yeux. Il est complet ici, et aussi parfait qu'à l'oculaire du kaléidoscope, ce jouet où bien des artistes de ma connaissance prennent un plaisir sans fin renouvelé.

Le Salis moscovite de la *Chauve-Souris*, M. Ba-

lieff, ne nous apporte point, en ce qui concerne les danses elles-mêmes, de nouveauté. Quand il risque sur la musique de Chopin deux sujets d'un ci-devant opéra impérial russe (*M. Svoboda* et *M^{lle} Anderson*) nous apercevons des couleurs charmantes, un décor de fête, mais nulle ligne, et Chopin ne se manifeste que par les sauts gracieux d'un pierrot de ballet.

Mais si la nouveauté « chorégraphique » (l'horrible mot !) nous manque, quelle riche ingéniosité dans la présentation des danses populaires ! Point de ligne, certes, mais quel chatolement ! Les jaunes, les rouges, les bleus, les verts — des costumes aux décors — deviennent les principaux personnages des scènes qui se succèdent. Ces danses populaires s'en trouvent parfois un peu « pantinisées », « guignolisées », mais on n'a pas le temps d'y réfléchir. Femmes dansantes qui ont quelque chose d'espagnol (quelque chose d'autre encore que les châles bariolés) ; *trépak* bondissant et gai, qui fait penser à une burlesque bourrée paysanne ; danses tziganes, dont l'immobilité serpentine parle aux sens et évoque les danses d'Asie, et qui font penser aussi à Lula, la danseuse hawaïenne ; polka de la jeune Katinka, montrée en trépidante image d'Epinal (et Katinka, c'est la fine et espiègle et légère *Nikitina*), tout cela fait penser que les danses des peuples sont un peu cousines et que chacune d'elles peut nous donner cette joie que nous éprouvons dès qu'on éveille ce qui nous reste de populaire, — je voudrais dire d'ancestralement sain.

Sent M'Ahésa ou la découverte de la transposition. ===== Sent M'Ahésa, que l'on a vue à l'Olympia (saison 22-23), qu'est-ce ? une danseuse javanaise, disaient les affiches. Mais elle est de nationalité baltique et n'a jamais cherché à être javanaise. Son nom, elle l'a composé de souvenirs égyptiens, et c'est par l'Égypte hiératique qu'elle est venue à la danse.

De là, ces lignes très droites et ces angles, ces retournements brusques du corps ou des membres, cette carrure précise des épaules. On sent que cette grande femme mince, très cultivée, a été attirée par la perfection de la momie, qu'elle a médité à la fois sur l'attitude de la mort humaine et sur cette sensation : que les choses sont des êtres, qui peut-être renferment une danse.

Ainsi, elle s'écarte, à force de *transposition* personnelle et d'art, de cette matière plastique toute faite qu'est le corps humain. Elle se défie des mots, qui déforment en décrivant. Elle se défie de la vie qui joue à courir, et à danser, comme tout le monde danse, et court. Elle se défie des exercices physiques, qui pourraient uniformiser les corps, leur ôter de leur incommunicable personnalité. Elle se défie des notes de musique, qui expriment tout. Elle se défie de la technique, pour laisser chacune de ses danses former la sienne. Et malgré toutes ces défiances — et à cause d'elles — elle réussit à créer.

Mais elle crée en s'écartant de la simple « vitalité » physique. Elle s'en sert seulement pour la quitter, seulement comme d'un « souligné », comme d'un « négatif ». « J'envie, me dit-elle, les



SENT M'AHESA

de Rego Monteiro.

peintres et les sculpteurs parce qu'ils se servent d'une matière qui est informe, qui n'a pas de sens par elle-même. » C'est ainsi qu'elle est amenée à nourrir son art de ce qui n'est pas le geste « éduqué » du corps vivant ; c'est ainsi qu'elle nourrit son art des lignes de la mort, de la vie des objets et des choses. Sabre, serpent, étoile de mer, herbe, nuage, composent en elle un alphabet de sensations, qu'elle mêle, déforme et reforme pour créer une danse — dont nous saurons seulement qu'elle est une danse, inattendue, curieuse, et une œuvre d'art.

De cette poésie de Verlaine : « Un arbre par-dessus le toit, berce sa palme », nous n'avons pas à connaître les points de départ du poète (prison de Mons, attentat contre Rimbaud, température de cette journée où Verlaine écrivait). Nous n'avons qu'à goûter et à ressentir ce que l'art a créé. De cette danse où Sent M'Ahésa, sous un masque d'or, rythme ses gestes sur une musique bien choisie, ne cherchons donc pas la source dans les sensations d'orage et de nuage qu'elle a recomposées. Ni, dans cette autre danse où elle est debout, recroquevillée, et tout mouvement réfugié dans une seule jambe, qui s'allonge, ne cherchons pas le terme : pays froid. Ni, dans cette traduction plastique de l'ancien chant américain *Yaravi*, ne cherchons les mots-sensations : Mexique, soleil, serpent, herbe chaude.

Disons seulement que Sent M'Ahésa a découvert, en danse, la transposition.

Odic Kintzel ou la M^{me} Odic Kintzel est une danse du cerveau. = danseuse intellectuelle. Elle danse avec son cerveau. Ses compositions chorégraphiques servent de démonstrations à ses conférences, notamment à celle qu'elle a fait lire au théâtre Albert 1^{er}.

Elle comprend la musique; elle en aime la richesse, mais elle croit à l'indigence de la danse. Et elle veut remplacer la danse par une traduction en gestes des aspects musicaux, par leur « transposition dans l'espace ».

Elle oppose la danse musicienne à la danse visuelle. Elle aboutit à une mimique qu'il faut bien voir, puisqu'elle est faite avec des bras et des jambes, mais qui n'obéit pas aux lois de l'œil, aux équilibres visuels.

Certes, M^{me} Odic Kintzel dissèque bien la musique et sait rester très docile au rythme. Elle est capable de traduire des triples croches en pas de danse. Elle fait dialoguer par gestes deux danseuses comme dialoguent entre elles les deux mains du pianiste, la grave et la légère. Elle nous montre une femme en *sol* et une femme en *si bémol*, et, pour donner à sa traduction mot à mot un air de spectacle, elle accompagne le *la* de lumière bleue et le *mi* de rouge.

Je sais qu'en disant cela, je choque profondément M^{me} Kintzel. Je sais qu'elle m'opposera l'opinion d'un critique *musical* qui en elle admire (avec les oreilles sans doute) « jeu complexe et savant, construction plastique prodigieusement raffinée ». Je sais qu'elle prétend vouloir ignorer les triples croches, qu'elle est un adversaire de la

sèche rythmique et qu'elle « dénie aux notes et même aux tonalités une couleur définitive » ; et encore, qu'elle affirme ne pas concevoir une danse non visuelle.

Mais je suis bien obligé de discuter des spectacles et non des articles, de voir qu'une danse choque les yeux, qu'elle trépigne pour suivre la musique, qu'on allume des ampoules rouges ou bleues.

Ah ! s'il ne s'agissait que de discuter des données intellectuelles, comme M^{me} Kintzel aurait la part belle !

Et encore il faudrait voir dans les recherches malheureuses de M^{me} Kintzel *une tentative de la musique pour asservir la danse*. Ecoutez-la :

« Nous n'avons jamais vu, quoi que l'on puisse dire, de danse qui fût la projection, dans le domaine visuel, du monde sonore invisible mais réel. Nous n'avons pas vu le spectacle où chaque mouvement serait l'ombre fidèle d'un mouvement sonore, où rien, ni gestes, ni plans, ni éclairage, ni couleurs, n'existerait qui ne fût pas rationnellement et directement ordonné par la musique ; nous n'avons jamais reconnu avec nos yeux les particularités d'une œuvre musicale traduite pour nos yeux.

« ... la traduction mimée est littéraire, et la danseuse la plus émouvante est souvent la moins fidèle. Aussi émouvante serait pourtant la traduction vraie, la mimique inconnue, jamais vue et sans bornes de l'être possédé de sons, dont les gestes seraient si parfaitement calqués sur les lignes sonores qu'on ne saurait plus si la mimique est l'ombre des sonorités, ou si la musique est l'écho des gestes.

« ... Nous revendiquons pour la phrase sonore son intégrité, nous voulons l'entendre et la voir telle qu'elle est née dans la pensée du compositeur, c'est-à-dire expressive et mouvante dans le temps et dans l'espace.

« Sans diviser les éléments indivisibles de la musique, nous observerons que le rythme qui passe y est synonyme de déplacement ; il intéressera donc plus particulièrement les jambes ; ferme, précis, il sera frappé par les pieds, il se tracera sur le sol comme un sillon.

« Tandis que la mélodie qui est souple et linéaire, qui se trace de haut en bas, sera dessinée par les bras ou le corps sur le fond de la scène...

« ... Quand la mélodie se déroule sur un rythme lent et doux qui s'efface pour la laisser chanter, il n'a pas besoin d'être frappé, le déplacement se fait sur place... Mais il importe que les contours mélodiques soient parfaitement reproduits... que les lignes de cette danse hiératique soient harmonieuses d'une harmonie parallèle à celle du thème sonore...

« ... Canon 22 une fois : peut se traduire ainsi :

« Nous courrons sur la fuite d'un trait rapide ; nous dessinerons avec nos bras les contours mélodiques ; que le thème se déroule paisiblement, qu'il s'inquiète ou s'exalte, on nous verra semblables à lui ; toujours nous dirons aux yeux ce que la musique dira aux oreilles : abstraite nous la suivrons comme des ombres ; chacune de ses voix aura son personnage attitré ; ses plans seront les nôtres ; expressive nous la refléterons comme en un miroir, et l'on saura par nous autant que par elle ce qu'elle contiendra de détresse et de joie.

« *La danse ne sera plus qu'une musique amplifiée...* »

M^{me} Caro-Campbell
ou la découverte du
sommell. =====

On voit donc une danseuse qui se propose de calquer la danse sur la musique et une autre qui supprime toute musique ; une autre qui veut abolir tout geste instinctif et un danseur qui recherche les vrais gestes de l'instinct. Merveilleuse diversité des recherches.

Obéir ou non à l'instinct ?

Ne trouverait-on pas plus d'instinct chez une danseuse qui créerait ses gestes au fur et à mesure de ses impressions ?

M^{me} Caro-Campbell réalise cela. On l'endort, et elle danse. J'ai assisté à des séances de « danse dans l'hypnose » de M^{me} Caro-Campbell. Spectacle curieux qui mérite description.

On m'explique que M^{me} Caro-Campbell n'a pas appris à danser — pas même le fox-trott. Elle est musicienne. C'est tout. On l'endort (*on*, c'est notre confrère Pierre Boissie, qui montre une sincérité évidente). Endormie, elle traduit en gestes, en mimique, en danse, les impressions que lui procure la musique ou la poésie.

Les spectateurs ont la sensation que l'hypnose a débarrassé M^{me} Caro-Campbell de tout ce qui l'empêchait de danser, c'est-à-dire de tous les regards des assistants, de toutes les habitudes sociales, de toute notre éducation si peu « dionysiaque ». *Nous sommes des danseurs qui n'osons pas danser.* Le sommeil hypnotique permet à une femme d'oser danser. Voilà un premier fait, qui est d'un intérêt singulier.

Quelques expériences de contrôle ont été faites par les assistants. L'un deux, par exemple, a prononcé un vers latin, que M^{me} Caro-Campbell ne comprenait pas : « *Tendebantque manus...* » et elle fait le geste indiqué par Virgile.

Quelle est cependant la valeur artistique de ces danses ? J'ai toujours pensé que ce que nous apportent les expériences d'hypnotisme, de magnétisme, de spiritisme ne dépasse guère le commun de notre intelligence. Ceux qui évoquent Dante et Shakespeare ou Pascal ne se sont pas encore montrés capables de recueillir une parole qui puisse frapper d'admiration l'esprit humain. J'ai vu M^{me} Caro-Campbell mener une danse qui était remarquable d'expression. Elle vivait vraiment la musique qu'elle entendait. Mais les impressions qui lui étaient imposées par le choix des musiques ou des paroles étaient trop inégales elles-mêmes en valeur esthétique pour qu'une conclusion puisse être tirée de la séance.

Il m'a semblé que, dans le sommeil, la danse valait ce que valaient la musique ou les paroles proposées à l'imagination de la danseuse.



JEANNE RONSAY

de Rego Monteiro.

DES DANSEURS

Jeanne Ronsay ou la
découverte des « com-
positions ». =====

M^{me} Jeanne Ronsay a donné des matinées auxquelles admirateurs et parents d'élèves se sont tellement pressés que la Comédie des Champs-Élysées « a refusé du monde ». Les danses de Jeanne Ronsay sont des « compositions » très diverses. Aucune d'elles ne ressemble à la précédente. Chacune est la traduction visuelle d'un morceau de musique. D'un « air » Jeanne Ronsay tire une image et parfois même toute une petite histoire. Ainsi il y a toujours un effort d'adaptation et d'intelligence ; mais peut-on dire qu'il y a un style Ronsay ?

Jeanne Ronsay paraît faite plus pour la présentation d'un personnage dansant, plus pour la danse de théâtre que pour la danse pure. Je ne l'ai pas vue emportée par le lyrisme ; je crois même ne pas lui avoir vu faire un geste lyrique. Ses pas sont précis (elle use beaucoup des pas arrêtés). Elle les poursuit avec une exactitude un peu molle. Souvent, quand vont ses pieds, son torse est complètement au repos. Elle pourrait parler en dansant, et de sa voix naturelle. Cette danse discrète prouve au moins du dédain pour les

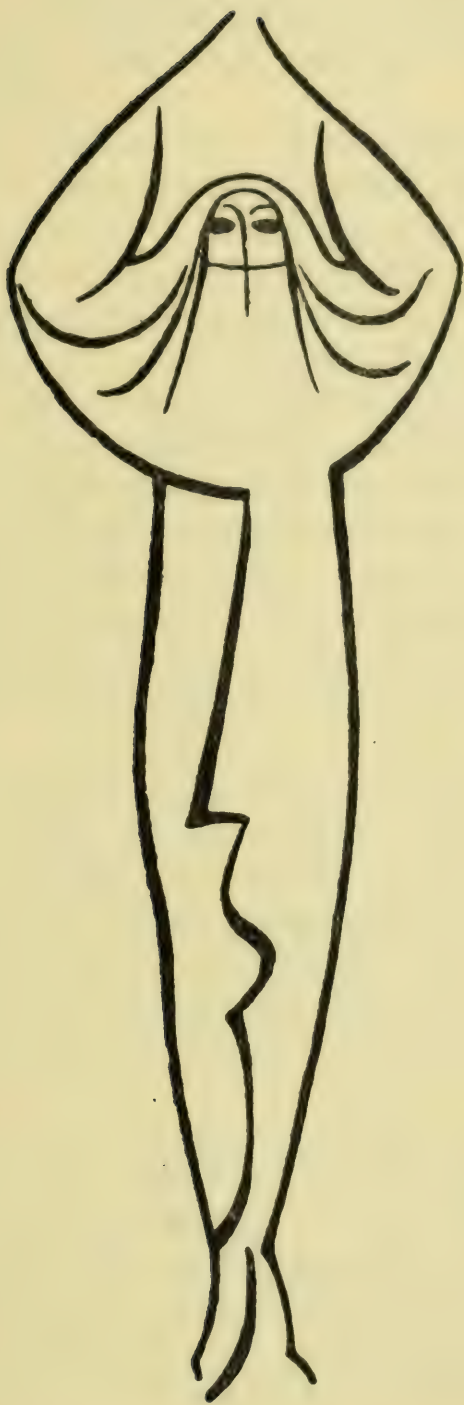
effets faciles qu'obtient une agitation violente du corps.

Jeanne Ronsay compose des pas orientaux et sait y employer le talon, le pied posé à plat. Elle compose des pas antiques et sait ne pas y être visiblement « Isadorienne » ; elle rappelle plus les poses de fresques. Je vois encore un geste qu'elle fait alors et qui est curieux : la tête, baissée en avant, disparaît de la silhouette ; les bras forment une ligne droite horizontale et les avant-bras s'élèvent, par deux angles droits ; les jambes sont écartées en carré. Que ne peut-on faire à cette élève de M^{lle} Ronsay, qui apparaît ensuite en petite tunique, le même éloge d'échapper à un isadorisme affreusement mêlé de gestes de fantaisie ! Et comme avec cette élève on mesure quel abîme il y a entre des gestes appris et des gestes qui vraiment naissent des mouvements de l'âme et qui « sortent » de la danseuse comme l'air expiré des poumons.

Lorsque Jeanne Ronsay se livre à des danses pittoresques, spirituelles, bouffonnes, elle crée un spectacle extrêmement amusant ; par exemple lorsque, vêtue en rat d'hôtel, elle poursuit l'ombre d'une mouche, fournie par un projecteur, ou lorsque, couchée sur le dos, elle laisse une de ses jambes danser toute seule en l'air, et jouer avec une plume de paon.

Natacha Trouhanowa
ou la bohémienne
perdue. =====

Devant la *Péri* de Dukas
dansée au Trocadéro par
M^{me} Trouhanowa, on ne peut s'empêcher de penser
à une pantomime. On est là à mi-chemin de la
pantomime et de la danse.



MOA MANDU

de Rego Monteiro.

Nécessité d'une esthétique, vais-je répétant. M^{me} Natacha Trouhanowa, dans ses concerts de danse, montre que l'ingéniosité ne remplace pas une esthétique

Devant un rideau vert « à impressions », orné, dans le haut, d'un volant en rabat, M^{me} Trouhanowa sort de son corsage une lettre et un éventail. Elle danse en mesure, belle et fraîche, satisfaite de l'écrin de ses dents, des diamants de son diadème et des perles de ses oreilles. Sur les musiques de Schubert où Isadora Duncan peignait la joie dansante ou guerrière, Natacha Trouhanowa balle gracieusement en pinçant sa robe de soie jaune à paniers, elle garde son sourire d'étoile.

Elle change de costume, — mais encore pour des pas en chaussons de danse. Des gestes isadoriens s'égarent dans cette grâce, mais leur photographie est aussitôt déformée par un tournoiement inattendu.

Sur des musiques de *Peer Gynt*, M^{me} Trouhanowa a imaginé de véhémentes danses tziganes qui sont agréables. Un de ses admirateurs écrit que, née à Kiew, elle a du sang français, du polonais, du serbe et du bohémien. Ah ! ne craignez pas, Madame, d'exalter en vous la bohémienne et de lui faire désapprendre les pas du ballet français.

Les Sakharoff et M^{me} Trouhanowa ont donné aux critiques dormeurs qu'avait dérangés un effort plus haut des occasions de faire entendre leur mauvaise humeur. Ces danseurs ont été loués de ne pas « charger la danse de pensée », de ne pas « s'évader de la plastique », de ne pas « chercher l'impossible ». Car dominer les agitations inco-

hérentes et précises de l'instinct est considéré comme impossible par ces résignés au moindre art.

Mais M^{me} Trouhanowa, qui cherche et travaille, dont l'effort mérite sympathie, n'est pas responsable de ces sottises... Retrouvez la bohémienne, Madame.

Thamara Swirskaya
ou la découverte des
exercices plastiques.

Une danseuse russe, Thamara Swirskaya, « du Metropolitan Opera de New-York », a loué pour un soir le théâtre de « l'Atelier », à Montmartre. Elle est, elle aussi, une illustration des dangers de l'ingéniosité picturale et plastique : *mille trouvailles que le génie rendrait inutiles*, mille trouvailles qui ne remplacent pas le génie.

Faute de génie et de style, Thamara Swirskaya fait tourner et étale un grand manteau violet ; elle se donne l'allure d'une girl esthétique aux bras mous « ou d'un canard sur un poêle rougi », me souffle un camarade ; elle imite un jeu de balle caricatural, une « puppy » artiste et multicolore. Elle est une excellente traduction d'une musique qui est un art de boîte à musique, d'un modernisme qui est un art de music-hall et de petits coussins « amusants » — avec le sens que les dames donnent au mot « amusant ».

— Amusant, qu'est-ce que c'est ? demandais-je à une petite fille.

— C'est Rien.

Dans cette représentation de Thamara Swirskaya. deux choses cependant à mettre à part. D'abord des danses petites-russiennes, accompagnées par des balalaïkas. Thamara Swirskaya y



MOA MANDU

de Rego Monteiro.

est une paysanne aux mouvements d'épaules orientaux et y montre du rythme et de l'énergie, malgré ses chaussures à hauts talons. Puis : une danse — est-ce une danse ? — composée d'*exercices plastiques* en tunique. La danseuse, ici, s'inspire uniquement de mouvements athlétiques, qui se succèdent au milieu d'une curieuse immobilité. On a l'impression ainsi de voir des *gestes inscrits dans une sorte de silence du mouvement*.

Pourquoi M^{me} Swirskaya s'écarte-t-elle si loin de cette belle sévérité plastique ? Pourquoi cette idée qu'elle a eue se noie-t-elle parmi ses mille trouvailles « amusantes » ?

Marie Ponotchovny ou
la découverte d'une
grâce enfantine. —

Marie Melsass Ponotchovny est belle, jeune et blonde, et esthonienne. Je la crois capable — si le souffle ne lui manque pas, — de devenir une grande danseuse, une des plus grandes. Elle a — sauf le souffle — tout ce qu'il faut pour y parvenir ; et aussi tout ce qu'il faut pour s'égarer loin du but. Elle est capable d'une belle et large ampleur de gestes, et elle se laisse encore aller à des minauderies. Elle présente une « danse macabre », intelligente mais semée d'espiègleries. Elle montre une fâcheuse « marche funèbre » avec accessoires et un cygne mourant (celui de Saint-Saëns et de la Pavlova) qui est admirable. Alors elle indique les mouvements du cygne uniquement par des ondulations des mains ; sa mort, par un frémissement des bras et un geste d'ailes étendues.

Marie Melsass Ponotchovny est douée d'une extraordinaire grâce mutine, enfantine. Elle a l'imprudence de danser parfois l'*action* au lieu de

danser l'âme, et d'obéir trop clairement au rythme musical, à raison d'un geste par rythme. Mais je crois en elle, au delà de sa grâce enfantine.

Moa Mandu ou la découverte du torse. Moa Mandu ajoute son nom exotique à ceux de Nyota-Nyoka, Takka-Takka, Djemil-Anik, etc... Mais de quel Orient ou de quelle Malaisie vient Moa Mandu ? Elle a la peau plutôt blanche et l'élégance un peu voûtée des mannequins parisiens. Elle est Bosniaque.

D'abord elle paraît comme une orientale danseuse à sonnettes. Ainsi Armen Ohanian s'entoure de clochettes et de bracelets sonores. Elle chantonne en dansant un air indien. Mais, après ses « danses orientales », elle présente des « inspirations personnelles » et des « danses caractéristiques ». Elle s'y montre intelligente. Fort intelligente. Rien qu'intelligente. Ombre heureuse de Gluck habillée en infirmière de luxe ; valse triste avec effets d'étoffes tournoyantes ; mort d'Ase aux lignes vagues et désordonnées ; « grotesque » ennuyé, qui est un buste orange orné de prolongements noirs jusqu'au delà des mains, des pieds et sur la tête ; danse de furie ; danse primitive, où la danseuse, ceinturée et coiffée de peaux de bêtes, a de pittoresques gestes sauvages et une sorte d'humour où il y a le germe de trouvailles.

Mais on peut devoir à M^{lle} Moa Mandu une découverte, celle de l'importance du torse nu dans la danse. Une découverte ? Mais oui. Entre l'agrement des bras, au-dessus des jambes voilées, le torse mince montre les douces inclinaisons de la sculpture nue. D'ordinaire, nous voyons la danse



MOA MANDU

André Domin.

combiner les quatre branches, du corps humain ; la tête (je ne parle pas du visage) reste souvent indifférente aux gestes de ces quatre branches, et pour comprendre son importance plastique, il faut presque la pointe du mokhot cambodgien. Mais le tronc reste obscur et sans forme sous l'empaquetage des étoffes. Ses inclinaisons sont perdues, car on ne voit que les jambes et les bras (et avant Isadora Duncan on ne voyait que les jambes, les bras restant à peu près morts ou inutiles). Le torse ne dansait pas. Moa Mandu nous rappelle qu'il existe et qu'il peut être le principal élément d'une danse.

Terpsichore ou le corps obéissant.

Terpsichore (Olympia, août 1922) est — comme son nom ne l'indique pas, — une Italienne à l'accent rude qui a dansé déjà un peu partout, du Mexique à Londres. Elle a le grand avantage de faire de son corps tout ce qu'elle veut. Elle est souple et serpentine, mais trop pour savoir obéir à une esthétique — vous voyez, j'y reviens — ; elle mêle à l'ondoiement des bras le lent saut périlleux et ne craint pas, devant un bouddha, de virevolter sur le derrière. Elle a dansé le célèbre *Cygne* de Saint-Saëns et de la Pavlova ; elle n'y a pas résisté au tutu, mais l'a fait de plumes ; le bras en cou de cygne, la main en bec, ont contribué à nous montrer de quoi il s'agissait. Ce cygne, blessé d'un coup de cymbale, meurt délicatement. Terpsichore a été aussi une bacchante qui mimait trop, mais dansait avec force et était bien ivre. Terpsichore a un corps de danseuse et un « tempérament » ; elle est excellente acrobate en plus. Elle n'a plus qu'à

se discipliner, à *distinguer la danse de la pantomime* animée, à se plier à la beauté.

Greta Wlesenthal et Anton Birkmeyer ou la *salade viennoise*. Au grand théâtre des Champs-Élysées (hiver 1922-23) un concert de danses a été donné par deux Autrichiens, M^{lle} Greta Wlesenthal et M. Anton Birkmeyer, premier danseur de l'Opéra de Vienne. Au programme, tous les plans de l'art, indistinctement : les deux Strauss, et Franz Lehar à côté de Schumann, de Liszt et de Chopin. Mélange qui suffit à indiquer un certain désordre de l'esprit.

Il apparaît vite d'ailleurs que M^{lle} Wlesenthal et M. Birkmeyer sont venus à la danse par la valse. Leur chorégraphie est à la danse ce que l'opérette est à la musique. Aux pas les plus rythmés, ils apportent une fade mollesse viennoise. Même quand le rythme martial de la « marche hongroise » impose aux poings des spectateurs l'envie de marteler les bras des fauteuils, la gracieuse demoiselle qui est sur la scène réussit à résister, et elle se contente de gambiller gentillettement, dans un petit costume d'evzone. Et même quand M. Birkmeyer veut être Arlequin, il trouve le moyen de n'y montrer ni raideur anguleuse ni désinvolture. Et quand il fait des bonds à la Nijinski (il saute bien), il les exécute sans grâce ni sûreté.

Ces danseurs mêlent, comme la confiture au ragoût, des temps de valse, des balancements et des tournoiements amusants, à des esquisses de pas slaves et de cake-walk. Leurs costumes étalent la même confusion esthétique. Greta Wlesenthal, pour présenter une danse de salon (il s'agit d'une



TERPSICHORE

de Rego Monteiro.

valse du *Chevalier à la Rose*), arrive avec une cape grise et des élégances de trapéziste. Puis elle passe derrière un paravent, installé au milieu de la scène pour apparaître en jupon et tenant tantôt une rose, tantôt un verre. La voici avec un joyeux petit pantalon à revers de dentelles. La voici « en toilette » avec son danseur en habit. La voici (pour la rapsodie hongroise de Liszt !) en jupe à paniers et dangereusement armée de cymbales. Et la voici encore habillée en petite fille, tandis que lui, en page florentin vert-pomme, brandit une écharpe jaune. Et la pire erreur de M^{lle} Wiesenthal est bien de danser avec de hauts talons qui lui interdisent d'avoir les jambes droites.

A la fin de 1923, Anton Birkmeyer est revenu à Paris, accompagné d'une autre danseuse, Tilly Losch, bonne étoile orteilligrade. Il était alors « très en progrès ». Certainement, ce danseur avait travaillé, avec fruit.

Tilly Losch, pour nous faire comprendre des états d'âme, s'habillait en toupie gyroscopique : justaucorps rouge, cercles verts hérissant même les bras. Quand il ne s'agissait plus d'états d'âme, mais de musique de Richard Strauss et de la « passion profonde », de la légende de saint Joseph, Tilly Losch était le plus nue possible, et son joli corps avait des trémoussements timides.

Quant à Toni Birkmeyer, il continuait à développer une vaine ingéniosité dans ses costumes (par exemple il présentait un polichinelle en justaucorps vert, en serre-tête blanc, les bras et les jambes semblables à ceux de Bibendum, annelés de pneus), mais il était devenu un excellent danseur, bondissant largement, avec souplesse.

Tilly et Toni avaient imaginé sur une musique de Debussy une pantomime d'une grande sensualité discrète, au magnétisme savamment pudique. Les Germains sont, plus que nous, maîtres en trouble érotisme.

Anna Brociner ou la découverte du polichinellisme. =====

M^{me} Anna Brociner (qui est une israélite roumaine souple et légère) montre d'excellents mérites. Mais elle ose *des danses qui font rire*. Je me retiens mal de voir là un sacrilège.

Anna Brociner, a, dans son corps et ses belles jambes, aisance, dislocation, souplesse, souplesse, souplesse ; et, dans l'esprit, fantaisie moderne — cette fantaisie qui prend si volontiers l'aspect de polichinellerie. Et, en effet, voici la jeune femme transformée en polichinelle aux jambes de caoutchouc. Ellesait danser des mains, des petits pieds fins, des épaules, et tout cela parvient, gracieusement, à suivre les rythmes d'un Debussy. Dans son costume aussi, elle met de la fantaisie moderne et du polichinellisme. Presque toujours, elle porte un pantalon : jaune à rubans verts, avec un justaucorps lie de vin, pour le ragtime de Stravinsky ; vert, avec une veste jaune et un gilet arc-en-ciel, pour le « Printemps » de Darius Milhaud, etc...

Mais Anna Brociner n'est pas seulement l'amusante poupée moderne qu'elle se montre et qui serait assez vite monotone — car rien, bientôt, n'est aussi gris que le multicolore et aussi peu inattendu que la fantaisie. Elle a prouvé, par une danse « roumaine », et des danses de musique espagnole, qu'elle était capable de plus de grandeur, de plus d'ampleur de gestes et de sentiments. Dans sa

danse roumaine, ses bras sont des fouets. Dans ses danses d'Espagne, elle offre un va-et-vient charnel du corps, de violentes brusqueries de gestes, des lenteurs puissantes.

Vala Chmelevska ou
le pas avec acces-
soires. =====

M^{lle} Vala Chmelevska est une petite Moscovite de treize ans, éveillée et noireude, qui s'est produite au théâtre Fémina. Elle a fort bien appris la danse classique et ses « variations » sont une joie pour les amateurs de chorégraphie. Elle danse bien. Elle tiendrait déjà une fort bonne place dans un ballet. Mais ce qu'elle fait sent la chose apprise et non créée. Qu'elle danse en petite jeune fille une « valse délirante », qu'elle fasse des pas, déguisée en papillon ou en Jeanne d'Arc, on n'est pas pris par une spontanéité. Elle cherche, elle aussi, à mimer des « scènes ». Par exemple, vêtue de haillons, elle est une esclave aux mains nouées d'une vraie chaîne bruyante, aussi bruyante que celle d'un chien à l'attache. Ah ! cette chaîne, et ce goût de l'accessoire que tant de danseurs confondent avec le goût de l'art ! Isadora, il est vrai, danse un mouvement symphonique de Tchaikowsky les mains nouées, *mais nouées sans chaîne*, et quand elle s'en délivre, ce n'est pas l'historiette de la libération d'une jeune fille, c'est la délivrance de tout un peuple.

Suis-je trop sévère pour la petite Vala Chmelevska ? Non, car il ne faut pas la laisser aller sur une fausse route. Qu'elle songe au grand succès qu'elle a obtenu quand elle s'est livrée à des danses gitanes. Danses gitanes à base de pas classiques, mais exécutées avec beaucoup de « cran ».

Ella Ilbak ou la découverte de la danse imitative. =====

Ella Ilbak est esthonienne comme Marie Melsass Ponotchovny. Elle annonce (Comédie des Champs-Élysées) des « danses plastiques ». Ce qui oblige à se souvenir de cette triste vérité qu'il y a des danses non plastiques. Hélas ! en fait de danses plastiques, ce sont trop des *danses imitatives* que présente cette belle et grande blonde sans grâce. Comme vingt autres, elle est capable de pas larges et d'allégresse du corps. Comme mille autres, elle manque d'une ligne esthétique ; elle pense qu'être une mime dramatique, peindre la peur, l'horreur, pédaler avec les mains au milieu d'une lumière violette, imiter une goule nocturne, faire serpenter ses bras comme d'étranges chiffons horrifiés, lancer des coups de poing dans le vide, se plier en deux comme si on avait mal au ventre, se placer entre deux phares qui font pistache à droite et framboise à gauche c'est être une danseuse. Non, pas tout à fait.

Après des danses funèbres, M^{lle} Ella Ilbak se livre à des danses dont les titres, déjà, sont décevants : *Ninette*, *Rondoletto*... C'est un joyeux trifouillis-gribouillis de gestes confus, de sauts, de sautilllements et de mouvements dangereux pour l'équilibre.

Et après avoir été *Ninette*, les « danses plastiques » de M^{lle} Ella Ilbak deviennent *plastico-philosophiques* : *L'Homme*... *Les Rêves*...

Ceci est beaucoup mieux que ce qui précède. Pour danser « *l'Homme* » (sur une musique de Liszt), Ella Ilbak a retrouvé des attitudes d'esclave de Michel-Ange, car, tout comme Vala

Chmelevska, elle refait l'homme enchaîné que nous avait montré Isadora la grande. Et pour faire voir les rêves, sur un *Clair de lune* de Debussy, elle a un très joli frémissement de colombe, qui s'étend des jambes aux ailes et plane ; les bras ont alors d'agréables mouvements de cous d'oiseau. Pourquoi faut-il que les mêmes mouvements servent à « faire les flammes » pour *l'Incantation du feu* de Wagner ?

Ces dernières danses d'Ella Ilbak montrent une danseuse capable de faire « quelque chose ». Sans doute, jusqu'à présent, a-t-elle été trop ballottée — de l'école plastique Isatchenko à Pétrograd, à l'Ecole Raymond Duncan, à Paris ; de la rythmique à l'acrobatie et à la danse classique. Elle est ainsi comme ces élèves à qui trop de professeurs de chant ont fini par casser la voix et qui essaient toutes seules de la réparer.

Elle veut, a-t-on écrit, que la danse soit « indépendante de la musique ». Elle veut « danser contre un fond neutre, à la lumière indifférente d'une rampe détachant seulement les contours et approfondissant les reliefs ; accompagnée tout au plus d'un gong qui, de temps à autre, renouvellera le rythme ». Qu'elle cherche. Elle n'a pas encore trouvé.

Raymond Duncan
ou la découverte du
profil grec. =====

Raymond Duncan a fondé une école, une Académie où l'on enseigne, entre mille choses, la danse. Danse qui ne rappelle pas la danse telle que l'enseignent ses sœurs, Isadora et Elisabeth.

Raymond Duncan a regardé les frises, les fresques et les vases grecs. Il en reproduit les atti-

tudes un peu anguleuses, un peu raides avec une exactitude rigoureuse ; ses gestes ont une netteté qui a quelque chose d'autoritaire, ils se découpent en silhouettes successives comme sur les vases où sont fixés les personnages noirs sur fond rouge. Ils font penser en effet à un dessin sur une surface plate plutôt qu'à une sculpture avec ses reliefs éclairés de tous côtés, plutôt qu'à une sculpture vivante. Entre ces gestes, il y a de purs, nobles, savants passages, il n'y a pas le lyrisme de Dionysos. Mais il y a le rythme souple et enchaîné de la musique grecque ; il y a un lyrisme nuancé, intérieur.

Les disciples de Raymond Duncan ont donné chez lui (printemps 1924) une série de représentations de danses. Deux femmes : Aïa et Béatrice ; deux hommes : Maurice et Robert. Tous baptisés Duncan, comme les grandes élèves d'Isadora : Lisa, Margot, Anna...

Mais les élèves d'Isadora dansent selon une technique et une esthétique, les disciples de Raymond ont gardé, chacun, des façons particulières, comme si on s'était contenté de développer leurs tempéraments. Ainsi, on est bien obligé d'avoir des préférences. Et c'est tant mieux pour Aïa, par exemple, qui dans sa bacchanale est un chant de joie primitive, une jeunesse mouvementée, une gaité isadorienne. Des instruments frappés l'accompagnent sauvagement. Dans une autre danse elle montre, sur les rythmes d'un chant grec, des gestes balancés et tournants, une mollesse fléchie des genoux.

Maurice semble plus occupé de rappeler en les stylisant les gestes du chasseur (archer, rampement



YVONNE MONGIN

de Rego Monteiro.

de guerre) et du laboureur (détente du sèmeur, gestes des champs avec les accessoires) Il fait souvent sur le fond du théâtre une belle ombre étrusque ; il déroule une fresque louable ; il rappelle plus que les autres disciples cette « stylisation de profil » qui est une des grandes particularités de Raymond Duncan.

Robert, dans ses danses guerrières, esquisse (seulement) une guerre qui serait une danse, une guerre sans haine. Ou bien, faune à la flûte (et il souffle dedans) il est entouré des gestes ronds, fémininement, de Béatrice.

Albertina Rasch ou **la fine caricature.** = Parmi les danseuses qui ont passé par Paris, Albertina Rasch est digne d'être remarquée. Cette « première ballerine de l'Opéra de New-York et de Chicago » montre une grâce infinie. Elle est juvénile, souple, expressive ; elle a un beau sourire.

Que reprocher à ses danses, si ce n'est qu'elles sont des « numéros » en costume ? Du moins, y apporte-t-elle une divertissante ingéniosité. Si elle fait la marionnette, c'est au bout du fil qui court le long des frises du théâtre. Albertina Rasch est une parfaite danseuse classique. Elle se sert de ce « métier » pour des fins inattendues. Par exemple, quand pour nous montrer une très fine caricature de l'Américaine, elle danse un shimmy sur les pointes. Elle a composé aussi une danse chinoise curieuse, où son corps bondit et se débat en l'air en forme d'X.

Annie Lieser ou un pantin de plus. == Annie Lieser, que l'on a vue aux vendredis de danse de la Comédie des Champs-Élysées, est, elle aussi, une danseuse de formation classique. Elle mime sur les pointes, avec application et mollesse. Elle déroule une suite de pas et d'attitudes, et de costumes bien entendu. C'est une personne « bien faite », et qui va bien en mesure. Comme tant d'autres, elle a travaillé une danse de pantin, et y a apporté des gestes amusants. Comme tant d'autres, elle mime une danse d'esclave en se liant les mains — cette fois d'un lien en étoffe d'argent — lien qui lui inspire des tortillements paisiblement dramatiques.

Yvonne Mongin ou le rythme vivifié. = M^{lle} Yvonne Mongin est une danseuse française. De combien de danseuses françaises avons-nous l'occasion de parler ? Y a-t-il chez nous moins de créatrices ? Ou les circonstances leur permettent-elles moins de se développer ? M^{lle} Yvonne Mongin a enseigné la rythmique dalcrozienne, mais elle l'a ensuite assouplie pour la rendre plus vivante, moins mécanique. Elle-même s'est vivifiée dans le culte de la belle danse. Elle a donc le corps bien assoupli au rythme et le cœur ouvert à l'émotion. Elle a donné (juin 1923) une matinée à l'« Atelier ». Elle y est apparue harmonieuse, tendre, d'une tendresse un peu lasse. Son corps se développe largement, mais ne « suit » pas encore toujours assez ses propres courbes. Courbes... Les gestes de M^{lle} Yvonne Mongin sont tout en courbes. On n'y trouve guère d'angles. Ses bonds sont puis-



YVONNE MONGIN

de Rego Monteiro.

sants et légers. Elle s'anime bien, mais cette *animation* n'a pas encore atteint chaque phalange des doigts, chaque centimètre de la peau. Chez une danseuse qui se propose un haut but, tout doit être vivant, vibrant et parfait ; M^{lle} Mongin est des rares danseuses qui se proposent un but très haut, qui ne visent qu'à l'expression des sentiments humains et ne distraient le spectateur par aucun déguisement et aucun accessoire (elle danse en tunique courte).

La plupart des danses qu'a présentées M^{lle} Mongin sont excellentes : fantaisie de Schumann, où les mains se lient derrière le dos et s'avancent pour repousser ; valse de Schubert, un peu isadoriennes, va et vient des cheveux courts et des bras ; études symphoniques de Schumann ; *Rêve* de Wagner, où le corps a pour se coucher un beau geste lent et gracieusement robuste ; prélude de Rachmaninoff, danse tragique au rythme large ; musiques modernes d'Albeniz et de Debussy... La danseuse a personnifié aussi *Les Saisons* de Nonnos, récitées dans la traduction de Mario Meunier, et accompagnées d'un air antique de flûte : hiver de beau climat, printemps insouciant, été printanier, automne plaintif. Les intervalles de ses danses étaient coupés par le charmant grignotement de boîte à musique d'un quatuor des harpes.

**Boris Kniaseff, ou la
« beauté masculine ».**

Un danseur russe (né à Venise) et que la révolution avait d'abord chassé vers Sofia et Constantinople, nous est venu : Boris Kniaseff. Il a dansé à la Comédie des Champs-Élysées une série de petits ballets. Le

plus intéressant est une composition où l'on voit deux hommes (Boris Kniaseff et Drosdoff), forts, harmonieux, précis, faire des sortes de jeux athlético-chorégraphiques, nés de ces exercices où l'on voit le danseur porter la ballerine à bout de bras. Comme il s'agit d'hommes, l'exercice tourne un peu à la lutte ; mais il acquiert une beauté mâle qui ne laisse pas indifférent. M. Drosdoff saute en tournant sur lui-même, et il est saisi en l'air ; il est rattrapé en plongée aérienne ; il est porté haut. Les gestes des deux hommes sont parfois symétriques, et l'on croirait alors voir un homme double.

Tout, d'ailleurs, dans les inventions de M. Boris Kniaseff, n'est pas du même intérêt. Il y a notamment une histoire de pierrots (ah ! Pierrot ! ah ! Colombine !) qui n'est même pas une pantomime. De classiques gestes mécaniques sont habillés de mille accessoires inutiles. Seule trouvaille : M. Kniaseff se déguise en danseuse et devient assez comique. Mais est-ce là un effort d'art ?

Plusieurs danses accompagnent ces petits ballets. Elles sont très diverses et sans caractéristique. On voit un « oiseau » (Mlle Karinska) qui balle inutilement, en tutu, entre des plans colorés. Cet oiseau montre une grâce de corde raide ; il a l'air d'un gros papillon qui voudrait imiter la « Mort du cygne ». On voit encore « le feu » (M. Kniaseff), c'est-à-dire un lyrique tournoiement loïefullerien ; on voit des marionnettes à la Balieff, etc...

Mme Karinska, qui est belle, lourde et vulgaire ; Mlles Yossipova et Khorvat, qui ont une jolie souplesse, complètent la troupe de M. Boris Kniaseff.

Et d'autres. ===== Vingt autres danseuses et danseurs pourraient s'ajouter à celles que j'ai essayé de définir ici : *Yvonne Redgis*, qui enseigne la danse aux petites élèves de *Loïe Fuller* (pour quelques amis, elle danse parfois dans son atelier de la rue Victor Massé; grande, mince, elle a montré notamment une danse espagnole souple et bien équilibrée); le danseur *Natta* (il a donné des représentations à la Cigale; c'est un Nijinski bondissant et disloqué; et point nain); *Valleria Ellansky* (s'est attaquée, à l'Olympia, au *Cygne* de la Pavlova); *Alexandre Demidoff* (qui a de fort belles jambes) et sa danseuse *Tamara Gamsakourdia*; *Germaine Nérlys* (des inventions de comédie mondaine et de danse mondaine), *Stowitts* (qui fut le partenaire de la Pavlova et qui, souple, puissant, délié, se retournant d'un coup de muscles, montre bien cette étrange affinité des danseurs russes et de l'Espagne, souvent remarquée) etc...

ESPAÑA

**Maria del Villar ou
la découverte des
zambras. =====**

M^{lle} Maria del Villar, de l'Apolo de Madrid, a donné l'été 1923 à la salle des Agriculteurs, et l'hiver 1924, des « récitals de danse ». Elle ne s'est pas contentée de danses espagnoles ; elle a montré des danses plastiques et des danses orientales : mouvements égyptiens, bras raides et pliés comme aux peintures anciennes ; alors le corps s'équilibre bien ; ces danses égyptiennes, copiées sur des poses de fresques, dont nous ne connaissons pas le rythme ni guère la signification, restent souvent une succession d'attitudes et rappellent plus la lanterne magique que le cinéma ; Maria del Villar réussit à relier ces gestes entre eux. Danse arabe : des épaules, du ventre, de la croupe, des hanches, M^{lle} del Villar dessine avec souplesse de larges ondulations. L'offrande s'ennoblit de ferveur. Danse hindoue : les bras serpentins et la hanche fléchie des Krischnas de bronze ; cette pose en « équilibre fléchi » est juste, comme ces pieds aux doigts relevés et tournés en dehors.

Les « danses plastiques » ne me semblaient pas encore parfaitement au point en 1923 ; la *Marche funèbre* tombait dans l'anecdote, ses gestes n'obéis-

saient pas assez à une ligne logiquement poursuivie. Maintenant la danseuse y a d'émouvantes attitudes de douleur renversée.

Mais les danses espagnoles de M^{lle} del Villar sont à la fois parfaites et personnelles. La danseuse est jeune et vivante : la jupe onduleuse comme la mer, le corps prolongé par l'éventail et par cette mantille qui posée sur le haut du peigne prend figure de hennin, elle danse les *seguidillas* de Madrid et donne aux spectateurs de la joie. Pourquoi devant cette mantille et cet éventail tenu haut au-dessus de la tête, pourquoi pensai-je au mokhot cambodgien et au haut chapeau des danses syriennes de la Pavlova — qui eux aussi donnent au corps un prolongement d'un si satisfaisant effet esthétique ? Le corps en danse ne souffre pas le moins du monde de ces « rallonges » ; au contraire.

M^{lle} del Villar connaît parfaitement le caractère des différentes danses dites espagnoles. Elle sait, et m'a répété, que ces *seguidillas* de Madrid et de la Manche, aujourd'hui perdues comme danses populaires, et qui se dansent avec les castagnettes, sont légèrement frivoles, coquettes. Ce sont les *danses de majas*, de Goya, les danses des dames de Madrid au temps où elles aimaient les toréros. Elle connaît les *sévillanas* d'Andalousie, les *jotas* de Navarre et d'Aragon, qui se dansent par couples et la *sardana* (ronde) de Catalogne, qui sont peut-être les vraies danses espagnoles : saines, populaires, plus proches de nos danses provinciales que des danses mauresques et bohémiennes.

Dans un *fandanguillo*, sous le feutre noir, elle

nous a fait aimer le double crochet de ses bras arrondis en sens inverse ; et il semble qu'entre ces bras ce soit le corps qui danse dans un cercle durable.

Sur un rythme de caravane, s'accompagnant de crotales d'argent, ondulant sous l'anse double des bras, elle a recomposé les danses que montrent dans leurs fêtes (*Zambras*) les gitanes de Grenade.

Enfin, avec la longue traîne, elle a dansé le *flamenco* des estrades des cafés-chantants de Séville. Cette estrade (le *tablado* — et les gitanes prononcent *tablaó*), c'est surtout ce que connaissent les étrangers en fait de danses espagnoles. C'est que le *flamenco* qu'on y montre est ardent et charnel. Il se danse sans castagnettes, le rythme étant marqué par les hauts talons, par le claquement des doigts et le battement des mains. La traîne s'arrondit, repoussée par le pied. Le corps ondule et les bras sont des flammes onduleuses.

Mais le *flamenco* mêlé de gitane et d'arabe, est-il vraiment *espagnol* ? M^{lle} Maria del Villar, qui l'a appris d'un vieux danseur gitane, y excelle et ne craint pas d'y être expressive.

Les Espagnols distinguent deux sortes de danseuses : celles qui ballent et celles qui dansent. Baller, pour elles, c'est se livrer seulement aux ordinaires danses populaires. Danser, le mot prend une signification plus grave, plus relevée. Maria del Villar est à leurs yeux plutôt une *danzarina* qu'une *baïlarina*. Elle est des meilleures danzarinas que nous ayons jamais vues.

Lolita Osorio ou la découverte des castagnettes. =====

Lolita Osorio est une Espagnole de père sévillan et de mère arabe. Elle sacrifie, comme tant d'autres danseuses, à la peinture et l'on ne peut séparer la description de ses gestes de celle de ses costumes, qu'elle dessine elle-même. La voici, Goya de dentelles et de velours violet : rythme des castagnettes, d'abord un peu agaçant, puis qui devient obsédant ; puis des ralentissements, soudain, en éclairant le sens. Osorio m'a fait comprendre les castagnettes ; je n'y avais vu, jusqu'à présent, qu'un accompagnement, un peu simple, de la danse. Elles sont plus que cela : elles précisent la période où arrive la charnelle *flamenca* : elles en soulignent la terminaison, d'un râle de bois. En vérité, les castagnettes sont un instrument terrible, terriblement expressif. Mais il faut savoir les faire parler.

En robe blanche à volants ornés de roses, maniant gracieusement un éventail noir, Lolita Osorio est une jeune fille cambrée qui se renverse très bas.

Pour présenter un *tango flamenco* orné de gamineries, elle est en robe noire à franges, en bas rouges, du rouge des roses qui la marquent de taches violentes. Et pour la séguidille, elle est en robe verte. Mais sa séguidille manque de « cran », de violence ibérique ; c'est une séguidille trop jeune fille.

Être trop jeune fille, c'est le principal défaut de Lolita Osorio. Peut-être lui passera-t-il. Quand elle l'aura perdu, ce défaut, son air de gaucherie juvénile disparaîtra. Elle montre dès à présent

des trouvailles heureuses (des nœuds de mains, un beau geste de lévrier qui se couche, un certain « tour de main » des pieds, si j'ose dire) ; elle est extrêmement souple, et la regarder est un plaisir.

A ses danses espagnoles elle ajoute quelques danses africaines. Toute d'argent, avec des cache-seins rouges, elle peint une Arabie très égyptienne. Ce sont alors des jeux de serpents ; l'équilibre harmonieux du corps est obtenu par un creusement des souples reins, un creux que meuble le bras.

**Laura de Santelmo
ou la découverte des
provinces espagnoles.**

De loin, Laura de Santelmo paraît une solide brune, qui sait fort bien jouer des talons, du bassin et des castagnettes, les trois choses qui dès l'abord semblent former, avec les mouvements d'yeux, les principaux charmes de la danse espagnole. De près, Laura de Santelmo est une petite personne au regard calme.

Elle danse les reins pliés tant elle les creuse. Ses mains sont riches en ondulations. L'unité de sa danse est coupée assez souvent par des arrêts.

Laura de Santelmo se considère comme une des trois ou quatre *baïlarinas* d'Espagne capables de danser correctement l'*alegria*, cette danse des gitanes de Séville qu'accompagne un guitariste. C'est que Laura de Santelmo est née à Séville, terre élue des « as » du flamenco, de la guitare et du toro. Toute petite, elle dansait déjà l'*alegria* dans les rues de sa ville natale, autour d'un orgue de barbarie. Ainsi l'*alegria*, et ce qu'elle



DEL VILLAR

de Rego Monteiro.

nomme *tango populaire* et qui est une sorte de flamenco que dansent les mains et les doigts sans castagnettes, voilà les seules danses qu'elle n'ait pas eu à apprendre.

Pour les autres, elle a visité toutes les régions de l'Espagne afin d'apprendre les pas de chacune, de trouver les costumes authentiques et surtout de conserver à chaque danse son *caractère*, — qui est ce que perdent le plus souvent les *bailarinas*.

Ainsi Laura de Santelmo peut prétendre à la succession de *Pastor Imperio*, aujourd'hui retirée de la scène.

Et dans l'exact décor rouge vif d'une Espagne Louis XIV-Louis XV, nous voyons l'ancienne danse et l'ancien costume noir de Palma de Majorque — avec le bavolet noir qui cerne le menton et encadre le visage ; et la *cola* (la traîne) des gitanes, et les costumes de Cadix (en volants de toile blanche), et de Séville (sombre à grosses fleurs), et de Cordoue (orange), et plus encore de danses et de robes exactement restituées, que Laura de Santelmo n'en peut montrer en une soirée.

L'une de ses danses est absolument silencieuse ; les hauts talons se posent sur le sol sans le moindre bruit ; on dirait une danse espagnole vue à l'écran. C'est là une fantaisie personnelle de Laura de Santelmo sur le « tango argentin ».

Le *tango* ? Savez-vous quel est le nom espagnol de cette manie ? « Danse française ».

C'est bien fait pour nous.

Je regarde encore une fois la danse mayorquine de Laura de Santelmo, la robe noire ; et pas de *cola*, de robe ajustée à la croupe, et pas de rose

fixée au sommet du crâne. La danse est légère, et — castagnettes à part — ne ressemble guère au piment refroidi que me représentent aujourd'hui les ordinaires *fandangos*. Laura de Santelmo nous apporte donc un peu de variété, dans un spectacle qui paraissait n'en comporter guère.

Argentina, Argentinita, Isabelita Ruiz, Aurea... =====

On ne pourrait voir toutes les danseuses espagnoles. Et j'avoue ne pas connaître la *Bilbaïnita* qui réussit si bien, dit Fréjaville, le *zapateado*, « sorte de sabotière presque immobile, où les petits talons battant le plancher exécutent un roulement de plus en plus rapide, tantôt violent, tantôt assourdi, et merveilleusement nuancé ».

Mais j'ai vu (Olympia, etc...) *Argentina*. Elle présente des pas classiques espagnols. Elle les présente avec presque trop de maîtrise, trop d'aisance. Le torse immobile, pendant que ses pieds mènent leur tricot, elle danse des doigts et du blanc de l'œil et du frémissement des castagnettes. Et ses bras s'écartent dans la pose familière à nos lutteurs et aux danseuses de *flamenco*.

Argentina est la danseuse espagnole *parfaite*. Elle est la Zambelli de la danse espagnole.

Argentinita (Alhambra, 1924) est toute finesse. Une finesse faite pour les petites scènes de Madrid. Elle dessine merveilleusement l'ombre d'un mouvement. Elle a le pied et la jambe d'un dessin admirable. Pointe et talon, dans une danse aragonaise, jouent un curieux et joli jeu de raquette. Dans une danse andalouse, le délicat pianotement obsesseur des talons devient une musique douce. Dans les danses à la guitare, les mains

sont des fleurs mouvantes ; au front, elles font le geste qui abrite le visage du soleil... Maintenant, un genou fléchi, le bras d'arrière levé, Argentinita avance silencieusement, comme un navire.

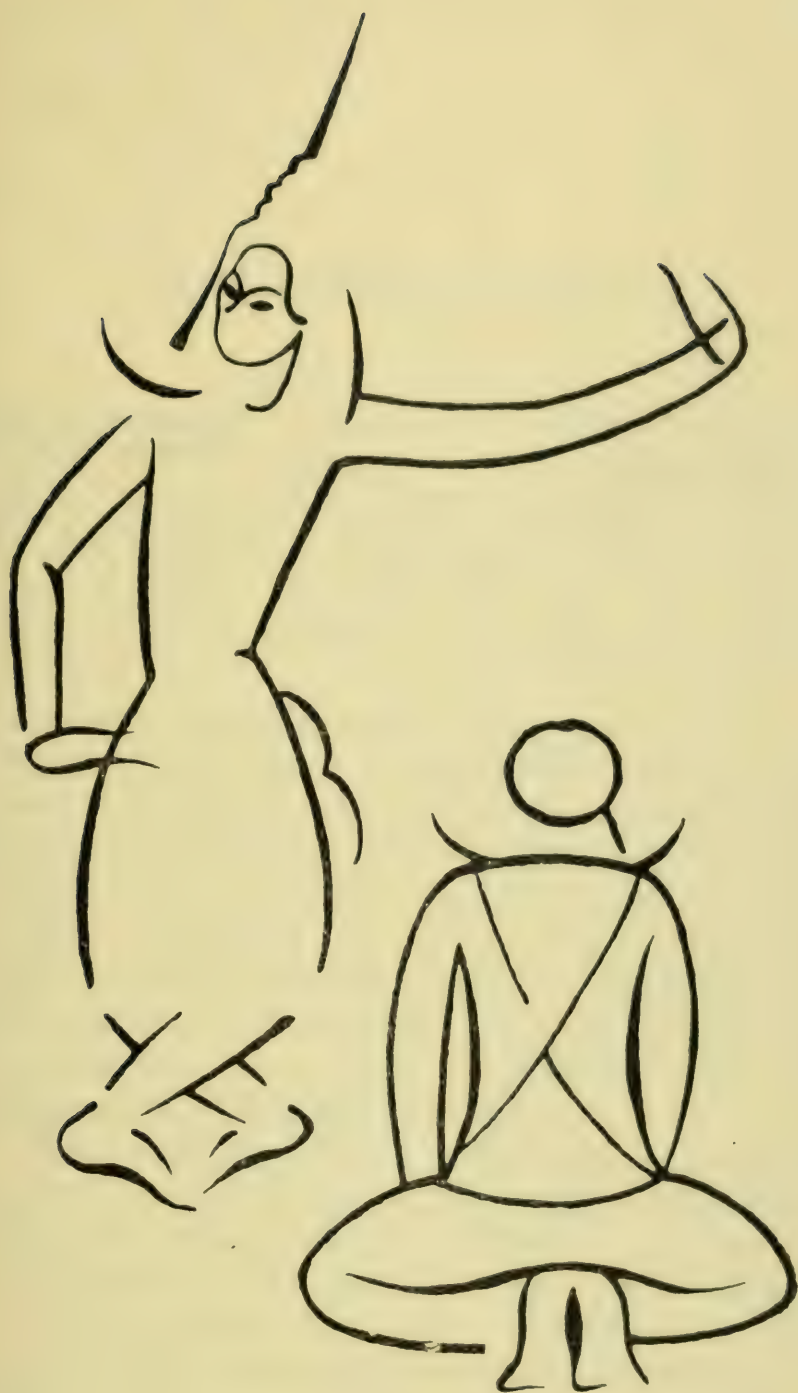
Isabelita Ruiz, je ne l'ai pas vue au temps de son apogée. Venant à l'Olympia après la trop strictement parfaite Argentina, cette Espagnole-ci parut trop dédaigner la perfection. De l'œil, de la hanche et du doigt, elle mime plutôt qu'elle ne danse. Elle a des immobilités et des vulgarités. Mais les castagnettes, dans ses mains, deviennent un merveilleux instrument, un constant langage nuancé, un bruit d'ailes.

J'ai vu danser aussi M^{lle} *Auréa*. « Danses d'émotion », dit-elle. Elle appelle encore ses suites de gestes « chants plastiques ». Et elle écrit : « Depuis une vingtaine d'années, j'ai voulu pour ma part demander à la danse d'être l'interprète de l'esprit animateur de la musique, sans mimer exactement les phrases, sans reproduire par des attitudes la lettre de l'argument. Sur l'idée et les sensations que la partition me communique, je conçois une sorte de poème que je n'exprime pas par des mots, mais par les mouvements des lignes de mon corps et les jeux des lignes de mon visage ». Elle est espagnole. Elle a ému certains écrivains, qui l'ont proclamée admirable. Elle a de beaux costumes...

M. de Diaghilew lui-même nous a présenté à la Gaité (1921) un *Cuadro flamenco*. Des Espagnols à l'aide des si divers ballets russes !... Serait-ce que la diversité mènerait, à un certain moment, à l'aveu que pour être toujours divers il faut à un moment cesser tout à fait d'être soi ?

Va pour les Espagnols. Et pour le chant populaire espagnol, qui tient du muezzin et de la marchande de poisson, — mais beaucoup plus du muezzin. Et pour la danse espagnole. La gitane aux hauts talons ondule sobrement au battement des mains. Elle a des molleses tragiques et des détentes brusques. Le *gitano*, corps immobile, tambourine des pieds. Il a l'air de dire : « Voyez comme mes talons sont trépidants ! » Il bat la semelle avec virtuosité. Il peut aussi faire des danses comiques. Il aurait là, certainement, beaucoup de découvertes à parfaire.

Il y a même, dans ce *Cuadro flamenco*, un infirme qui montre une horrible virtuosité. Non, nous n'aimons pas le naturalisme espagnol à ce point.



CAMBODGIENNES

de Rego Monteiro.

LES CAMBODGIENNES

**Ou la découverte des
équilibres orientaux.**

Pour un « Bal Colonial » donné par la Maison des Journalistes, pendant l'Exposition de Marseille (1922), une des troupes de ballet du roi Sisowath est venue à Paris. Je suis allée voir les *lokhon* « chez elles ». Je retrouve ce que j'écrivais ce jour-là :

« Ce soir, elles danseront, bien que ce ne soit ni fête, ni pleine lune. Vingt actrices, huit chanteuses et lectrices, six musiciens, au total quarante Cambodgiennes et Cambodgiens sont arrivés à Paris sous la conduite de M. Ouck, qui est ministre suppléant du Palais Royal du Cambodge, et encore chef de la mission des danseuses cambodgiennes à l'Exposition nationale coloniale de Marseille, et encore en mission pour les représentations de l'Opéra à Paris.

« Elles vont paraître sous la tiare pointue, le mokhot, portant les lourds bijoux royaux. Autour d'elles, les xylophones en forme de jonque, les instruments de bois précieux et d'ivoire obéiront au même rythme que leurs danses et que les chants. Elles mimeront, avec des fleurs d'or et d'argent, le salut de bienvenue des déesses. Elles

pourront nous mimer le Ramayana ou le Préa Samat, ou le Préa leak Sinavong, ou le Préa Soriyavong...

« ... Un jour de cette année, elles ont quitté le palais du roi Sisowath, où elles pouvaient plonger les bras dans le ruissellement des pierres précieuses de Birmanie, où elles bavardaient et grignotaient des gâteaux d'œufs de canard, des bananes séchées à la vanille, des graines de pastèques ou de nénuphars. Et, élues pour ce long voyage parmi les cent trente danseuses des deux ou trois groupes du roi, elles sont arrivées en France.

« En quel palais de Paris allait-on les recevoir ? Hélas au « Centre de rapatriement », boulevard Jourdan. Après un voyage trop fatigant pour elles, elles ont traversé l'immense ville aux hautes maisons de pierre et on les a déposées dans un baraquement — le baraquement 11 — où tout s'imprègne de l'odeur du phénol. Elles ont trouvé là de petits casiers avec des lits de camp. Et émerveillées par Paris, épuisées par le voyage, furieuses du logement, elles se sont endormies en plein midi, sous les couvertures grises.

« Petits oiseaux d'or du roi Sisowath, vous qu'admirait Rodin, j'ai un peu honte, pour nous tous, de la cage où l'on vous a mis.

« Quand j'approche, toute la cage est pleine d'un joli pépiement enfantin et de chansons. Quelques « lokhon » dorment encore ; mais la plupart sont réveillées. Les voici, menues. Elles portent les cheveux très courts ; aux oreilles, des pierreries claires. Elles sont vêtues du sampot, ce morceau d'étoffe qui forme pantalon, et d'un petit corsage

de soie, souvent rose. Aux pieds, des babouches, ou des pantoufles. La maîtresse de ballet me présente aux deux premières danseuses. Elles sont vraiment belles, selon les canons d'Angkor, et leurs visages sont formés de courbes suaves. Voici celle qui, dans le Ramayana, sera Sita, la princesse ravie qui fait honte au lotus nocturne. Voici celle qui sera Rama : et voici Lakhsmana, et Ravana, et le petit garçon qui sera la biche d'or.

« Nous parlons un peu : d'elles, de leurs danses où tout geste a sa signification séculaire, des fleurs de jasmin dont elles aiment se tresser des colliers et des bracelets. M. Ouck, ministre suppléant du Palais Royal du Cambodge, me demande si M. le Président de la République et M. le Ministre des Colonies seront bien là ce soir.

« Et puis, cérémonieusement, je serre les menottes, je rends les sourires ; je m'en vais parmi la foule des réfugiés qui habitent les autres baraquements et qui ont l'air un peu surpris de trouver aujourd'hui chez eux de petites danseuses royales.

« Ce soir, quand elles évolueront, les jambes ployées, les bras onduleux, vêtues d'or et coiffées du mokhot dont le sommet évoque la pointe sacrée du tout-puissant mont Méru, je ne pourrai m'empêcher de penser que j'ai vu tout à l'heure les mokhot pourpre et or, et les xylophones en forme de jonque, et les lotus d'or et d'argent, par terre, sur le plancher phénolé du baraquement n° 11. »

Le soir, les Cambodgiennes étaient à l'Opéra. On les vit après un défilé de l'Annam Impérial costumes vert et rouge, chapeaux coniques et vernis, immenses lances et sabres dorés, tout encapuchonnés de laque, hauts drapeaux dentelés,

grands tambours aux sonorités de cloches, marche lente appuyant sur le talon ses temps d'arrêt). Elles avaient revêtu les costumes du Ramayana : costumes d'or et de pierreries ; casques d'or surmontés d'une haute pointe effilée (*mokhot*), couronnes finement sculptées (*panntiéreth*), masques du roi des singes, et du noir Ravana ; le petit garçon chargé du rôle de la biche d'or était coiffé d'une tête animale. A gauche des spectateurs, les récitantes, chanteuses et lectrices, étaient accroupies, vêtues de noir, avec l'écharpe rouge et verte ; à droite, en tunique de soie verte, c'étaient les musiciens et leurs instruments : les xylophones en forme de jonque, les tam-tams, le cercle de petits gongs au milieu duquel un timbalier était assis.

On revit le lendemain les « ballerines » du roi Sisowath.

Nous savons bien, grâce à Georges Groslier, ce que sont les *lokhon*, les petites danseuses. A six ans, leurs parents les ont offertes au roi, qui les a acceptées parce qu'elles étaient les plus jolies, les plus blanches, les plus proches du type classique ; visage lunairement rond, aux yeux éloignés par le nez large. Depuis, elles ne sont plus sorties du palais, sauf pour des « permissions » très surveillées. Dans le quartier assez triste des danseuses (on y a même comblé le bassin où elles se baignaient), nul homme ne pénètre que le roi et le maître du palais ; elles ont mené là une vie de petites préoccupations, de petites jalousies féminines, de cigarettes parfumées à l'écorce d'orange et de friandises. Parfums, bonbons, fumée, faveurs du roi, voilà leurs âmes douces et enfantines.



CAMBODGIENNES

de Rego Monteiro.

A huit ans, on les a mises au travail. Nous imaginons que des prêtres leur ont enseigné les gestes sacrés et leur en ont expliqué le sens. Point. Pour maîtres, elles n'ont eu que des maîtresses de ballet, vieilles femmes, anciennes danseuses, qui, six heures par jour, leur ont fait répéter à coups de rotin les dures torsions qui permettront aux bras enfin déformés les attitudes traditionnelles. N'interrogez pas trop les *lokhon* sur les symboles que dessinent leurs gestes. Elles portent admirablement le *mokhot* tout étincelant de diamants tremblants, mais savent-elles qu'il est un signe de puissance parce que sa forme veut rappeler la pointe sacrée du mont Méru ? Elles sont dociles aux couleurs qui sont de rigueur à la cour : dimanche, rouge ; lundi, jaune clair ; mardi, vert ; mercredi, violet ; jeudi, bleu foncé ; vendredi, bleu clair ; samedi, noir ; mais savent-elles que dans nos symboles aussi le samedi porte le noir de Saturne ? Elles sont de merveilleuses petites danseuses qui nous apportent fidèlement des gestes venus du fond des antiques temples, et qui peut-être n'auront plus longtemps d'héritières. Disons-nous satisfaits de ce qu'elles nous donnent, respirons profondément le parfum du lotus qu'elles font encore le geste d'offrir.

Les voici. Leurs costumes sont ceux de leurs rôles et non des costumes de danse. Elles sont vêtues en rois — avec trois kilos de pierreries — en princesses, ou en fées, et non en danseuses. « La danseuse khmère est une actrice », dit Georges Groslier, et sa danse est la représentation d'une féerique légende. Pour les habiller, il a fallu cinq ou six heures, car on les a cousues toutes

vives dans les corsages d'or sombre, lourds de pierres précieuses et dans les *sampot* (ces carrés d'étoffe ramenés entre les jambes). On leur a mis les bracelets rituels, dans un ordre fixe, et les bracelets de fleurs de jasmin. On les a entièrement maquillées de blanc, couleur divine, ou, plus exactement, couleur lunaire. Les cornes qui se relèvent sur les épaules de certains de leurs costumes ne sont-elles pas aussi des attributs lunaires? Et ne dansent-elles pas, aux bords du Mékong, les jours de pleine lune ?

La cliquette de bois de la maîtresse de ballet marquera pendant toute la représentation la triple et commune mesure du chant, de la musique et de la danse. La musique sera formée de demandes et de réponses ; tels mots du récit des chanteuses commanderont immuablement tels gestes.

D'abord, devant nous, ce fut, selon la tradition, le salut de bienvenue des déesses. Salut qui s'adresse à chaque point cardinal, tour à tour. Les déesses portent dans chaque main une fleur d'or, ou d'argent. Elles sont coiffées du *panntiéreth*. Jamais dans le mouvement leurs jambes ne sont tendues, mais toujours ployées ; les pieds posés à plat, en dehors, orteils relevés. Le visage reste parfaitement immobile, sans expression. A remarquer que le pied posé marque infiniment mieux la cadence que le pied en pointe de nos ballerines. A certaine phase du salut, les danseuses sont en deux groupes, l'un debout, l'autre à genou ; un pied de chaque danseuse debout se pose sur un pied relevé de chaque danseuse à genou. Curieuse chaîne magnétique. Quand les danseuses sont

accroupies ou assises, un petit mouvement de tout le buste marque les temps.

Après le salut, une scène : l'enlèvement d'une devadasi par Hanuman, le roi des singes blancs. Le singe porte un masque animal. Aucune noblesse ne lui est imposée. Il cabriole et fait des culbutes. Il est près du naturalisme. La déesse, au contraire, qui porte au dos ses ailes d'or, a tout l'hiératisme des frises d'Angkor. Les jambes ployées donnent admirablement au corps l'aspect d'un oiseau divin qui se pose.

Et voici toute une pièce : l'histoire du prince Prea Samat, de la princesse Vinean Chan et du joyau merveilleux.

Dans cette pièce se trouve une scène d'amour entre le prince et la princesse. Leçon d'*intensité par le geste*, discret cependant, d'intensité des sentiments par le geste seul. Je ne suis pas le seul à éprouver cette intensité, puisque le lendemain des critiques écrivent :

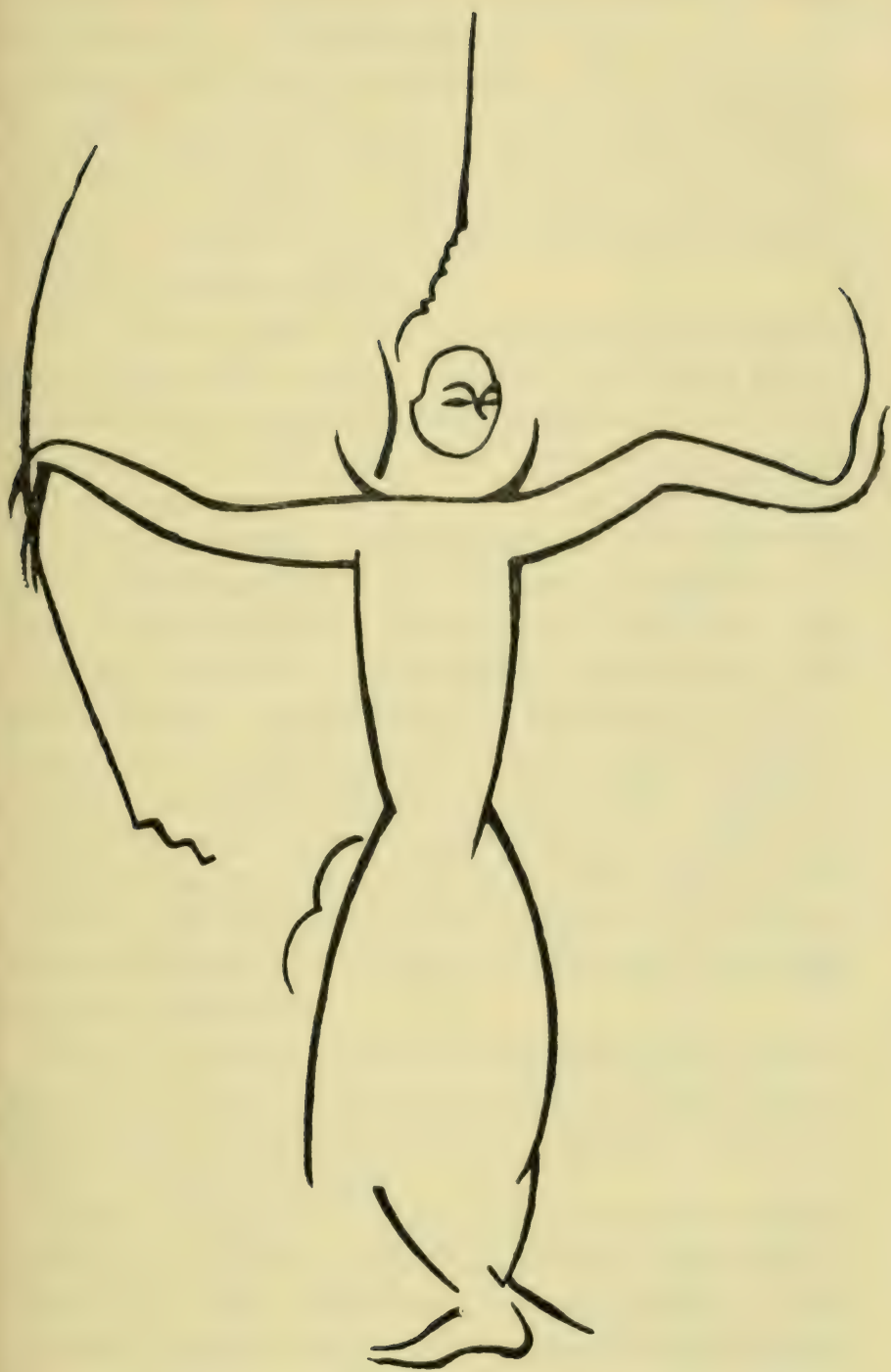
« Il y a eu là une scène de séduction d'une sensualité si affinée mais si intense qu'elle dépasse les plus belles estampes érotiques d'Outamaro. Et pendant que les corps se mêlent en cette lutte passionnelle et les bras simulent les gestes de l'amour, les deux petites figures rondes des mimes vous regardent bien en face, imperturbables, pensives, sereines. » (André Levinson)

« Il m'a paru que les Cambodgiennes obéissent au rythme le plus voluptueux, le plus audacieux... Ces frissons furtifs, ces sursauts, cet émoi des corps, tandis que le visage demeure impassible, cette soumission de l'être à l'appel du désir, cette tension vers la violence de l'apaisement, ce drame de la créature torturée et qui s'efforce de garder l'apparence de la quiétude, cette persistance de l'animalité sous la décence d'une huma-

nité très noble, c'est une vision d'un cynisme presque inquiétant. »
(Nozière)

« C'est entre le prince et la princesse assis côte à côte comme des divinités dans un temple, une scène d'amour de la plus pure beauté. Pas de baisers, ni de brutales étreintes ; ils se regardent à peine, ils se sentent plus qu'ils ne se voient, et les mains courbées et les bras souples tracent en l'air des caresses plus suaves que toutes les caresses humaines, qui se répondent, et se poursuivent et s'enveloppent sans s'atteindre jamais : c'est un enlacement de gestes, un record de mouvements et comme un embrassement d'âmes matérialisées et flottantes autour des corps ; nul trouble, d'ailleurs, sur les blancs et purs visages ; de telles joies sont trop profondes pour se trahir ; mais parfois un court spasme gonfle les poitrines, comme si l'amour répandu jusqu'au fond de l'être allait le faire éclater comme un fruit mûr et le jeter en vapeur dans l'air chargé d'effluves. Jamais on ne vit plus parfaits amants que le Prince et la Princesse, assis côte à côte sur leur trône et dessinant, dans l'espace qui les unit, les signes de tendresse. »
(Louis Laloy)

Le chant, séparé du jeu et de la danse, nous donne tout le récit, mais le chant, proche des mélopées de l'Islam, ne prononce que des mots cambodgiens... Ne suivons que la danse. Ce qui frappe le plus le spectateur européen chez les danseuses khmères, c'est cette fleur aux pétales déliés, la main. Elle peut, en se relevant, former un angle aigu avec le bras, comme le coude peut se plier bien au delà de la ligne droite, que notre bras tendu ne dépasse pas. Les doigts s'écartent aussi plus que les nôtres et jouent en toute indépendance. Le résultat plastique de ces « déformations » est une souplesse, une douceur d'ondulations inconnues chez nous. Une onde naît au bout des



CAMBODGIENNE

de Rego Monteiro.

doigts d'une main et se transmet et court le long des bras jusqu'à l'autre main.

Cette continuité d'ondulations, cette continuité du geste et des lignes se remarque aussi dans les changements de position du corps. Entre debout, assis ou à genoux, il n'y a pas de sautes ; les jambes fléchies font que ces trois stations ne sont plus que des nuances.

Les danses cambodgiennes sont une universelle leçon d'équilibre. Chaque geste d'un bras a nécessairement son complémentaire dans une attitude précise de l'autre bras. Les danseuses d'Europe qui connaissent les équilibres du corps, ont inventé des gestes que nous retrouvons dans les millénaires gestes cambodgiens. Le costume ici prend aussi sa part dans l'équilibre ; il arrive que les cornes relevées sur les épaules, faisant office de membres supplémentaires, complètent une harmonie des bras ; quand la tête se penche, les fleurs pendantes qui se détachent de la base du *mokhot* effilé viennent former avec la pointe de cette tiare un angle qui nous donne un plaisir de plus. Et ce fut certainement une erreur que la suppression des longs ongles d'or que les danseuses portaient autrefois au bout des doigts.

Ith et *Thrasoth*, les premières danseuses cambodgiennes de cette troupe, et leurs dix-huit compagnes nous confirment en cette idée que LA DANSE EST L'ART DES ÉQUILIBRES HUMAINS.

Autre remarque : l'usage des épaules et du torse permet à l'actrice khmère de danser même assise, même les bras immobiles, et de conserver son rythme. Quand l'équilibre d'un geste a été indiqué, ce geste reçoit ses ondulations, et le corps ne passe

pas toujours tout de suite à un autre ; les épaules marquent pendant ce temps la cadence.

Autre remarque encore : l'actrice khmère sait danser les jambes écartées en losange (pieds rapprochés) ; une seule de nos danseuses a eu la hardiesse de s'y risquer parfois, Isadora Duncan.

Voilà les quelques réflexions qu'après une représentation du ballet cambodgien peut faire un modeste barbare.

Il faudrait un an d'études pour pouvoir démêler et fixer l'immuable signification de chaque geste, celui-ci exprimant la tristesse, celui-ci la joie ; éducation difficile à acquérir, car bien peu de Cambodgiens actuels pourraient, je crois, y aider efficacement.

Nous avons eu cependant une occasion de nous instruire de la signification des gestes cambodgiens. Aucun de ceux qui ont écrit sur les petites danseuses khmères n'avaient pu préciser que la main, présentée verticale et barrée du pouce, se lit : *Non* ; que les doigts pointés d'une certaine manière indiquent la *colère*, et, à un autre degré, la *menace* ; que les doigts offerts abaissés, le pouce restant vertical, disent : *Oui* ; que la *joie* et la *honte* s'écrivent par telles positions des longs pétales dorés que sont les doigts. Une femme qui peint d'une façon remarquable, M^{me} Boullard-Devé, a pu vivre plusieurs mois auprès des ballerines de Sisowath. Elle a fixé leurs secrets en des peintures et dessins qui ont été exposés quelques jours à Paris, au printemps 1923. Il faut que ces documents soient conservés et complétés.

Quand on a vu les ballets cambodgiens, on en reste poursuivi. Nous demandons toujours à nos



CAMBODGIENNE

de Rego Monteiro.



danseuses de rester dignes du corps humain, parce qu'elles n'en sortent que pour se transformer en poupées multicolores ou en pantins articulés. Les danseuses khmères cessent d'être humaines, mais pour devenir vraiment des déesses ou des princesses de fées. Elles ne montrent aucune chair ; rien que des pierreries et des étoffes d'or. Leur visage même, sous son fard blanc, n'est plus chair humaine, mais clarté de la lune adorée dans les nuits d'Angkor... Oui, d'inoubliables petites déesses, adorables.

Et d'un exemple de
théâtre où la danse
s'est perdue. =====

Il est curieux de comparer le théâtre chanté et dansé des Cambodgiens avec le théâtre annamite dont on a pu voir un « échantillon » dans le même temps que l'on admirait Ith, Trasoth et leurs compagnes.

Ce théâtre annamite, si j'en juge par l'excellent livre de MM. Jacovleff et Tchou-Kia-Kien sur *Le Théâtre chinois*, doit n'être qu'un sous-théâtre chinois. Mêmes costumes *significatifs* portant des emblèmes, comme les faisceaux de petits drapeaux aux épaules des généraux. Les acteurs parlent eux-mêmes (contrairement au rôle des actrices-danseuses cambodgiennes). Leurs miaulements bien articulés sont assez surprenants. Leurs voix suivent une *modulation*. Leurs dialogues sont coupés de pantomimes silencieuses, de musique intermittente, de chants ; et là, les voix des acteurs ont des résonances de cordes ou plutôt de cornes-muses. Le chant vient là comme le couplet dans la revue ; il a un rythme que nous connaissons. Le rythme serait-il universel ? Parbleu... Les scènes

se suivent sans lien apparent pour nous. La modulation, les costumes significatifs, voilà pour l'imparfait théâtre annamite bien des richesses. A quelle pauvreté notre « perfection » s'est-elle réduite ?

D'ASIE EN AFRIQUE

Armen Ohanian ou la découverte du rythme charnel et des quatrains de danse de la femme esclave. ==

M^{me} Armen Ohanian intitule chacune de ses apparitions (sous un costume oriental différent) « danse arménienne », ou « circassienne », « mauresque », « syrienne », ou « tartare », « hébraïque », ou « mongole ». Mais l'œil a vite fait de ramener tout cela à une danse unique, celle de M^{me} Armen Ohanian.

M^{me} Ohanian est — son nom le donne à penser — Arménienne. Elle écrit, d'ailleurs, en un français un peu gauche, des poèmes d'une saveur très fraîche. Son programme (notamment à sa dernière représentation, à la galerie la Boétie) est composé de scènes brèves, on pourrait presque dire de « quatrains de danse » pour évoquer les quatrains d'Omar Kheyyam, qu'elle lisait, sans doute, toute petite. Ces « quatrains », les uns suivant les autres, forment comme un poème — le poème de femme d'Orient, fiancée, mariée, esclave, déchue ; poème qu'Armen Ohanian juge proche parent de celui de la femme occidentale.

Voici donc, chez cette danseuse, une haute intention : exprimer par des gestes la poésie, la tragédie de la vie, les mouvements de l'âme. Ne

pourrait-on souhaiter à beaucoup de nos « ballerines » d'être allées chercher les mêmes intentions au pied de ce Caucase où il y a encore des danses religieuses, où le meilleur remède contre les mauvais esprits est l'harmonie de la danse et de la musique ?

Voici Armen Ohanian en robe brique, un calot noir posé sur les cheveux épars. Costume arménien. Mouvement de vagues que prolongent des mouchoirs verts. Elle exprime l'enjouement au seuil de la vie, la fraîcheur — mais un peu la fraîcheur de la jeune fille d'Orient, promise au règne de l'homme

La voici en pantalon blanc, voilée de blanc. Costume circassien. Brusques remuements de pièces tintantes. Gestes de grâce aux angles cassants, et où il y a de la lutte et de la guerre.

Voici une danse « mauresque », où tout le corps est une musique, où il y a de l'Espagne et du coup de reins, — mais le corps est trop occupé à faire sonner ses sequins.

Voici une danse de harem. La femme exhale un chant soumis, qui fait vibrer le large tambourin.

Danse lascive et renversée ; appel qui est une plainte discrète. Par ce gémissement, la danseuse échappe à la vulgarité. Elle montre l'humble désir universel et non une séduction pour tréteau de lieu louche.

Danse « syrienne ». Balancement sous le voile noir lamé d'argent. Mains flottantes. Nous voyons exprimer la douleur des enchaînées. Cela tourne un peu au mimodrame.

Danse « tartare de Samakha ». Danse de cour-



NYOTA NYOKA

de Rego Monteiro.

tisane en pantalon noir et or ; courtisane sans mollesse et qui garde de la sauvagerie.

Danse des bazars. Haillons et lassitude. Aveu-lissement désespéré.

Danse « mongole », sous un bonnet de bonze ou de derviche. Marche, avec aux mains et aux chevilles des choses qui font du bruit.

Et, pour finir, danse « hébraïque », à quoi M^{me} Ohanian donne ce titre un peu osé : *Vers le Nirvana*. Nirvana avec sequins. Il y a quelques années, M^{me} Ohanian nous avait déjà montré cette danse au rythme quaternaire, cette marche adossée, le long d'un mur, les bras étendus. Mais il ne s'agissait pas encore de « Nirvana hébraïque ».

Cette danseuse, du moins, a voulu débarrasser les gestes de chez elle des apports étrangers, de la bassesse et des mouvements de ventre. Elle reste orientale, avec tous les accessoires de l'Orient. Elle nous montre une chose : qu'en Orient le rythme est roi et passe avant la « ligne », et qu'en Orient le rythme, quoi qu'il fasse, est charnel.

Nyota-Nyoka ou la fraîche oasis. ——— Nyota-Nyoka, parmi les danseuses d'Africo-Asie, est digne d'être placée à part.

Elle est « d'ailleurs ». Mi-égyptienne, mi-indienne, elle est née, dit-elle, en Haute-Egypte. Elle a vu le Congo et ses pas lascifs et guerriers, Tahiti et ses danses de hanches. Elle a étudié toutes les techniques, mais elle a eu la sagesse de les oublier. Elle danse l'Orient, mais un Orient pur, devant lequel on se sent de dures « brutes occidentales » trop agitées et matérielles. Pas l'Orient de la mollesse et des esclaves, des bazars et des danses du

ventre. L'esclave qui se tortille pour éveiller le maître qui sommeille ? Oh ! non. Elle montre de la fierté dans sa grâce.

Des symboles dans ses gestes du pur Orient ? Les poses symboliques enseignées par les prêtres d'Asie lui sembleraient trop froides. Cherche-t-elle pour ses rythmes de « grandes musiques » ? Pas davantage. Elles lui feraient un peu peur. Elle se replie devant ce qui peut lui paraître maladif, malsain, déséquilibré. Elle est simple, d'une claire simplicité de conteur arabe.

Elle nous rend ainsi de la fraîcheur. Une calme, juvénile, apaisante fraîcheur.

Une fraîcheur de petite oasis chantante... Nyota-Nyoka...

Elle veut être une vivante Apsara d'Angkor. Elle veut, en attendant la danse qui sera la sienne, nous rendre de *vraies* danses d'Orient, en recréer l'atmosphère et en restituer la légende, les alléger parfois et les rendre plus plaisantes (car elle sait que les danses indoues durent deux heures).

Mais je n'ai pas encore dit comment je l'ai vue danser, une après-midi, au Salon d'Automne.

Elle apparut comme une statuette d'or et de nudité. Elle fit penser aux dieux danseurs et souples de l'Inde. Les Vichnous de bronze, aux bras multiples, revivaient par les serpents de ses bras et de son corps, avec leurs gestes sacrés. Elle fut Krishna bucolique enseignant la danse du Râsa aux bergères. Elle fut les jeunes dieux... Statuette d'or et de nudité...

Elle fut une bayadère douce de rythme et souriante de toute sa jeunesse, n'ondulant qu'avec naturel et grâce, ne faisant sonner ses sonnaillles

que sans excès, et vêtue tout autrement qu'une Ouled-Naïl d'Exposition Universelle, avec une autre fine élégance de couleurs.

Elle fut l'Égypte antique, et sut alors ne pas serpenter, et pourtant rester vivante. Et elle pria les dieux solaires.

Elle fut une bédouine, mais joyeuse, avec une discrétion dans les hanches, un tact dans les gestes. Deux mots, de l'avoir vue danser, me restent : simplicité, sourire...

Elle me semble une adorable petite chose mobile, dégagée du geste quotidien de la femme. Une petite chose-femme, cependant. Je rêve que je suis moi aussi un dieu, mais un énorme dieu, assis au fond de son temple et qui regarde, en enveloppant le champ de la danse de la voûte double de ses bras nombreux ; et la petite chose onduleuse, souriante, et simple, va de l'un de l'autre et désarme les sourcils froncés.

Au théâtre de l'Œuvre, j'ai revu Nyota-Nyoka. Elle avait progressé en sûreté et en souplesse. Elle a été un merveilleux Vichnou nouant et dénouant des nœuds de gestes, liant entre elles une suite d'attitudes pures et belles. Ses bras annelés, ses jambes de bronze nous ont rendu les belles statues brahmaniques.

Elle a été un Krishna, à nouveau, dont la danse entre-croisait légèrement les pieds, dont le corps se pliait de droite et de gauche sous la haute tiare d'or, presque immobile. Une hanche pliée, voilà une belle chose que sait faire comprendre cette danseuse, qui « agite sa taille » comme les filles de Nara devant le Boddhisatwa.

Elle a été encore la bayadère enjouée, aux doigts,

aux mains capables d'angles, la pleureuse de l'Egypte moderne, dansant des épaules et au corps onduleux. Elle a rythmé d'un claquement de doigts l'appel rieur de la bédouine à la volupté. De l'ancienne Egypte, elle a voulu restituer une danse guerrière qui était plutôt une course à la bataille ; non pas une chevauchée, mais une course de fantassin plié à la dure discipline des armées antiques.

Vanah-Yami « Serpent qui danse » = Vanah-Yami a dansé à la Gaité, pour les concerts Grassi. Une danseuse hindoue ? Oui. Née à Delhi, mère hindoue, père français. C'est une sorte « d'hindouisme » (légendes, images, nostalgies, vagues souvenirs) qui la pousse à danser. Elle danse, et recrée un temple, de toute sa foi.

La scène de la Gaité a été étrangement aménagée. L'orchestre l'occupe, dans un décor de salon. Au fond, à mi-hauteur, une estrade étroite devant une toile de forêt. Vanah-Yami réussit à faire oublier cela. Elle est grande, mince et parfaitement belle. Musiques d'Orient. Elle devient un extraordinaire serpent, et les deux serpents de ses bras s'équilibrent bien. Elle n'est pas plus impudique qu'un serpent, lorsqu'elle danse du corps entier sur un rythme quinquénaire.

Danseuse aux crotales, elle veut être plus grecque de gestes ; elle veut être mieux que souple et rythmée ; ses poses alors sont plus confuses, elle se perd un peu.

Musique d'orgie maintenant. C'est la fête du Zahmoukou. Elle se lève et s'abaisse sur ses jambes croisées. Elle boit mais n'est pas assez



DJEMIL ANIK

de Rego Monteiro.

ivre. Elle pense à nouer ses bras derrière sa tête, mais pas à se servir de ses jambes.

Vanah Yami est une danseuse belle à voir, extraordinaire dans certaines danses mais qui risque fort de se tromper dès qu'elle n'est plus le « serpent qui danse ».

Djemil-Anik ou la découverte d'un bouge du Caire. =====

Djemil-Anik, que l'on a vue à la Comédie des Champs-Élysées, nous vient de l'Insulinde. Elle a montré des danses nubienne, égyptienne, syrienne, arabe, javanaise, chinoise, indoue, japonaise. Pour elle aussi, la critique de la danse doit devenir en partie une critique vestimentaire. Afin d'évoquer la Haute-Egypte, elle est un pâtre vêtu simplement de colliers rouges et d'un pagne noir, et appuyé sur un grand bâton. Un rythme agite son corps, et celui-ci, semble-t-il d'abord, danse mieux que ses jambes. Dans d'autres danses égyptiennes ou nubiennes, elle offre (sous une plume rouge ou sous un haut plumet jaune qui surmonte un disque solaire) des équilibres sans assez de lien, des attitudes exactes mais qui n'ont assez ni la raideur hiératique ni la souplesse moderne.

Coiffée de l'éventail javanais, en robe bleue et blanche, elle esquisse les jolies souplesses de bras de son pays natal. Mais quelle désarticulation, quelle docile intelligence des doigts il faudrait pour faire autre chose qu'esquisser. Danse chinoise : des gestes brusques et des arrêts ; coups du talon élastique, qui rebondit ; danse rêveuse, qui semble s'enrouler autour d'un lotus. Danse japonaise : jeux de la main, souvent gardée horizontale.

Deux des danses de Djemil-Anik sont tout à fait remarquables. Dans l'une, en pantalon noir et voile à fleurs jaunes, elle danse avec une rose. Elle a de jolis gestes pour la respirer ; une de ses mains, par exemple, passant derrière la tête, approche la fleur des lèvres brunes ; sur l'autre main, le visage sombre se pose. Geste qui est de ceux qu'on retient longtemps et qui suffisent à sauver une danseuse, à imprimer dans le souvenir la vision de ses gestes.

Et puis Djemil-Anik nous a montré, la cigarette aux lèvres, une vraie danse des bouges du Caire. Elle nomme cette danse d'un mot égyptien qui signifie « femme de mauvaise vie » (comme parlent les livres) *la Charmona*. Il s'agit de nomades, de bohémiennes ; elles errent, chassant aux hommes, moqueuses, insolentes. Djemil-Anik a restitué exactement leur costume (sauf les sandales qu'elles accrochent souvent à leur ceinture). Pour la mimique, elle nous apparaît comme tout à fait personnelle. Appel imperceptible presque des coudes, des pieds, de tout l'être. Ah ! Djemil-Anik a su ici ne pas être jeune fille. Elle a su ne pas atténuer, ne pas affadir. Cette danse vaut plus que tous les éloges que l'on oserait en faire.

Takka-Takka ou l'erreur mêlée au beau. ===== Takka-Takka et Yoga-Taro sont... Mais voici comment ils content leur histoire :

« Né à Prague d'un colon tchéco-slovaque et d'une mère javanaise, morte à sa naissance, Yoga-Taro fut élevé en Bohême, loin de son père retourné à Java. Irrésistiblement attiré vers les arts, le jeune garçon délaisse l'agriculture à quoi

on le destinait. Peintre, il voulut alors connaître le pays de sa mère. Ce fut ainsi que, dans l'île de Bali, il aperçut un jour la danseuse Takka-Takka, fille d'une « tuagadis » ou prêtresse de la danse ; il fit son portrait et s'éprit d'elle. Le père de Yoga s'opposant à leur union, les amoureux s'enfuirent en Europe, vivant des portraits que le jeune peintre faisait de la danseuse, jusqu'au jour où il devint lui-même un danseur réputé. »

Le danseur, d'ailleurs, semble beaucoup plus Allemand que Tchéco-Javanais. Il semble que les danses aient été réglées par lui. On a rarement vu se mêler quelque chose d'aussi hideux à des gestes aussi beaux. Des monstres grotesques se balancent ; les danseurs les obtiennent en tournant le dos au public et en se fixant au postérieur une grosse tête grimaçante. Un grand renfort d'accessoires exotiques et de fumées complique cette mimique vulgaire. Dans une deuxième scène, Yoga-Taro ne nous épargne pas ses singeries ni sa mise en scène, mais Takka-Takka, la femme, danse à grands gestes simples, nets, équilibrés. Un gong arrête ses pas lents. Elle procède par secousses, comme certaines aiguilles de pendules. Ses bras et ses mains forment des carrés précis. Oui, cela est beau. Espérons qu'un jour nous reverrons Takka-Takka sans accessoires de mauvais goût et sans Yoga-Taro ; je veux dire sans que nous soyons obligés de voir danser ce peintre germano-javanais.

Sakaé Ashida ou la
découverte de la vio-
lence japonaise. ==

Le groupe « Art et Action »
puis — avec d'autres Japonais
— la Comédie des Champs-Élysées, ont présenté

un danseur japonais : *Sakae Ashida*, associé à un musicien japonais, *Yoshinori Matsuyama*. Ashida est un peintre. Pendant des années il a vécu dans un monastère shintoïste, consacré à ses pinceaux. En même temps, comme la plupart des Japonais cultivés, il étudiait la danse. Et ses danses sont belles. Le corps s'y développe dans tous ses sens monumentaux, si j'ose dire. Il y devient monument. Certaines danses d'Ashida ont ce caractère architectural que nous connaissons par des statues du moyen âge et par une marche funèbre d'Isadora Duncan.

Ces danses japonaises usent à la fois des jambes ployées et de l'allongement total du corps en hauteur. Tour à tour abaissé et relevé, le danseur profite ainsi, à la fois, des avantages de la tradition cambodgienne et des gestes occidentaux. Il y ajoute de brusques chutes à la position assise, de sonores appels du pied frappant à plat le sol. Le pied, souvent, pendant que tout le corps est équilibré, en belle position sur l'autre jambe, dessine un geste indépendant de cet équilibre. Du plat de la main aussi, Ashida frappe le sol. Les pas font passer le corps d'une pose à une autre pose : une pose, des pas, une autre pose. Le tout avec un dessin arrêté, une nervosité violente, des arrêts brutaux. Parfois, le danseur chante en dansant et le chant ajoute encore sa couleur, ses sons prolongés, ses arêtes brusques et rauques à la couleur, aux pas et aux heurts de la danse.

Le sabre joue un rôle important dans les spectacles japonais ; les danses guerrières y sont nombreuses. Le sabre, alors, avec ses moulinets rapides et ses arrêts, contribue à l'équilibre général du

corps. Il a l'inconvénient, seulement, de conduire la danse au bord de la pantomime. Mais Ashida nous montre aussi des danses sans sabre et presque immobiles. Notamment une prière à Bouddha.

Et de la danse dans l'obscurité. Quant à Matsuyama, il nous a fait découvrir la danse dans l'obscurité. Dans le noir complet, il exécute une marche, point rapide, dont chaque pas est rythmé par une sorte de chapelet de gongs. La musique restitue ainsi, à l'imagination, d'une façon frappante, le mouvement.

Et la leçon du héron bleu. Chez Raymond Duncan, de nouvelles séances de danse japonaise, données par Ashida et ses amis, m'ont fait faire de nouvelles réflexions. Il m'a semblé que parfois ces danses étaient des scènes de théâtre, la représentation dansée d'une histoire, d'une légende familière aux Japonais. D'où parfois des gestes qui sont plus mimiques que dansés.

La « danse de cérémonie » de Toshi Komori est un mélange de hiératisme et de fantaisie. Cette danse est supposée avoir lieu devant un temple. Elle se fait à jambes ployées, à gestes larges, aidée du papillonnement d'un éventail d'or.

La « danse du diable » de Sakaé Ashida nous enseigne une arhythmie diabolique. Un homme presque nu bondit — comme d'une casserole infernale — d'un frémissement de gong. Des sauts acrobatiques couronnent ses gestes. Le spectacle en est « impressionnant », comme écrivent les personnes sensibles.

La danse « bunya » que présente Yasushi

Komori est une scène descriptive. En courtisant la jeune fille, le prétendant la compare à des choses qui brûlent : le volcan, le feu d'herbes, les mouches lumineuses. Les gestes ont un sens précis ; ce sont des gestes « signifiants » qui nous mènent à mi-chemin de la symbolique et de la pantomime.

La danse d'Okamé (Toshi Komori) est caricaturale ; le danseur, vêtu en jeune fille et portant un masque de jeune fille, exagère les « grâces » des femmes et les ponctue de grands coups de pied au sol. On croit voir sourire le masque et la grâce se ramène à l'animalité maternelle.

« Sanja matsuri », danse du pêcheur (par Yasushi Wuriu et Toshi Komori), est une scène mimée, d'humour stylisé. Elle décrit, avec décor, les gestes de la pêche.

« L'âme du héron bleu » marque, il me semble, la limite du plus haut essai de cette sorte de danse théâtrale japonaise. La légende est celle-ci :

Une jeune fille morte, incarnée dans un héron, tourne autour de celui que, vivante, elle aimait ; puis à l'appel d'une musique elle cesse d'errer et remonte. Dans l'ignorance où nous sommes de la signification traditionnelle des gestes de danse japonais, sans explication préalable nous risquerions de n'admirer que la grâce de la jeune fille montée sur ses socques et portant son parasol. Nous sentirions peut-être assez vaguement la spiritualité de sa mimique. L'affabulation nous échapperait. Il est vrai qu'il est difficile de traduire en gestes humains des « gestes d'âmes ». Ne nous étonnons pas de ne pas les comprendre dans une traduction en japonais.

Raden Mas Yodjana Arrivons à Java (c'est dans
ou la découverte des l'atelier de M. Dunand, ou au
poses javanaises. = Vieux Colombier, ou à la Comédie des Champs-
Elysées).

Là, un prince javanais s'est fait connaître dans ses danses. Raden Mas Yodjana étudiait en Hollande. Il a préféré danser, malgré les siens. Et le voici dans Paris, dans le grand Paris, capitale de l'art, qui accorde ou refuse les consécration. Ses danses sont, comme la plupart de celles d'Ashida, des compositions personnelles, formées d'éléments classiques. De même qu'Ashida n'emploie que des gestes purement japonais, et la pure escrime japonaise du sabre, de même Raden Mas Yodjana n'emploie que des gestes purement javanais. Ces gestes n'ont pas, isolément, de significations symboliques ; mais combinés, ils deviennent aux yeux avertis une image. Par exemple, les deux bras allongés d'une certaine manière et le visage tourné vers l'un d'eux signifient l'action de se regarder dans un miroir. Les danses javanaises de Raden Mas Yodjana se situent à mi-chemin entre les Cambodgiennes et les Japonaises. Visage immobile et souvent jambes en losange des Cambodgiens, mais parfois jambes tendues des Japonais. Affirmation du pied posé à plat, comme les Japonais, mais sans rien de leur violence. Repliement de la main sur l'avant-bras comme les Cambodgiennes, mais repliement moins accentué et qui ne dépasse pas l'angle droit.

Les danses de ce prince de Java représentent tantôt le *tjantrik*, ou disciple religieux, qui se laisse distraire par sa jeunesse et revient ensuite

à sa méditation ; tantôt un guerrier vaniteux, le roi Kelônô, qui se pare de bijoux et danse le pas du paon ; tantôt le divin berger Krishna, dont la danse charme les agrestes gopis ; tantôt le Vishnou qui considère de son trône les maux des humains, descend combattre les démons et reprend sa place sur le lotus.

Devant un grand paravent de laque noire, sur une musique au rythme généralement quaternaire, Mas Raden Yodjana accomplit ses pas. Il a généralement le torse nu, mais sa coiffure et son costume changent selon le rôle qu'il interprète (car il danse les « personnages », ainsi que font les petites danseuses khmères). Cette couronne javanaise formée d'un serre-tête qu'orne à l'occiput une sorte de crosse relevée confirme l'observation : *un ornement qui, en quelque direction, ajoute à la tête un prolongement peut aider beaucoup aux équilibres du corps, c'est-à-dire à la danse.*

Les pas javanais qui nous sont offerts là conduisent à des poses (ce que l'on vient de remarquer pour Ashida), et à des poses arrêtées. Les pas sont des passages qui mènent à une pose arrêtée. Ainsi des tableaux plastiques s'affirment, qui « restent dans l'œil ». Assez souvent Mas Raden Yodjana joue avec les pans violets accrochés à sa ceinture, pour les faire voler latéralement d'un tour de poignet. Souvent aussi, de ses deux jambes écartées, l'une se lève, par un simple mouvement de l'articulation du genou, et s'allonge, raide. Les mains sont très mobiles, et l'ouverture ou la fermeture de la main change toute la ligne du corps.

On serait tenté de dire que ces danses javanaises sont presque « statiques » s'il n'y avait certaine danse du démon, accompagnée de gong, qui est aussi expressive qu'animée. Le démon sème aux quatre coins du monde les mauvais esprits. Il les y enterre. Il bondit en se frappant les pieds au beau milieu de ses sauts ; il se jette, accroupi, au sol, d'une seule chute, avec de terribles contorsions. Remarquons que Mas Raden Yodjana refuse au démon tous les ornements dont il revêt les princes et les dieux ; un caleçon serré et court, c'est tout.

Lula ou le voyage à Honolulu. ===== Lula, la danseuse hawaïenne ; Lula, d'Honolulu. Le visage rond de Rarahu, et ses droits cheveux noirs tombants, son teint mat et un peu d'embonpoint, maintenant ; et sa jupe de raphia.

Elle suit l'entrain fou des « guitaristes » hawaïens pinçant les cordes du grand instrument posé sur leurs genoux. Elle danse avec son partenaire *Kasui*, qu'elle a l'air de rendre enragé.

Alors, la danse d'Honolulu, Lula nous la montre un peu nègre, mais avec beaucoup de fines et plaisantes nuances. Prenant appui sur une jambe, elle se sert de l'autre et de ses deux mains, tenues horizontales, pour suivre un rythme affolant. Le sens de la danse est celui que lui donnent la plupart des peuples : Lula agace et repousse l'homme.

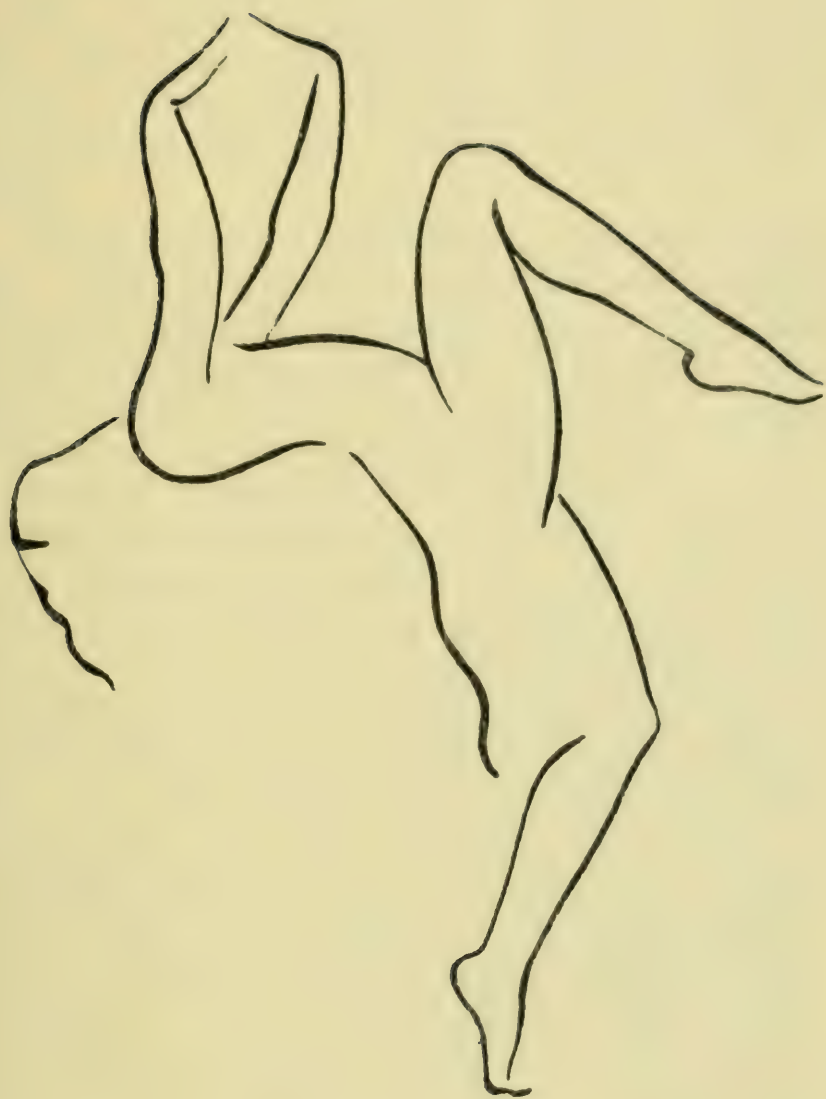
Dourga, l'enfantine disparue. ===== Au milieu de toutes ces danseuses nouvelles qui apparaissent, en voici une qui disparaît : *Dourga*. Elle est

morte discrètement, en 1923, avant Pâques. Elle avait été, il me semble, la première de nos danseuses « hindoues ». Métisse de Français et d'Indo-Chinoise, elle avait été un petit corps bronzé — une fillette de bronze — une petite âme modeste, enfantine. Dans *Lakmé*, elle était un Vichnou léger aux épaules des porteurs ; dans *Cléopâtre*, avec Gémier, elle offrait aux regards de l'orgie une nudité pudique. Connue avant que la mode ne vint aux danseuses de se faire connaître par des séances particulières, elle se laissa absorber par le théâtre ordinaire. Elle supportait mal Paris, comme ses poumons supportaient mal notre air. Sa mère seule a suivi son cercueil. Dourga n'avait voulu « déranger » personne.

L'Afrique ou la découverte des danseurs rituels. =====

Au même bal colonial de l'Opéra où l'on vit les Cambodgiennes (le 30 mai 1922), on put voir les « danseurs rituels » de la Côte d'Ivoire : le féticheur Séba Koné, l'échassier Gué Sina ; les danseurs Ouoi Diamandé, Nia, Dié Goodé, Tiéo ; les tambourineurs Sigui, Zna, Goué... Tous ces noms, d'abord, pour nous mettre un peu dans la couleur. Les danseurs d'Afrique, Paul Adam les a vus à Bammako. Il a décrit son impression :

« Une foule debout, bleue, blanche, derrière les musiciens assis parmi leurs *tabalas* ovales, leurs *balafons*, leurs instruments à cordes grands comme des contrebasses, ou menus comme des mandolines, leurs flageolets, leurs olifants de corne et d'ivoire. Au centre de cette foule, tandis qu'une chanteuse colossale, mitrée de perles, lance au ciel un hymne de guerre, toute une



DOURGA

de Rego Monteiro.

farandole d'admirables adolescentes décolletées jusqu'à la ceinture, secoue des calebasses à franges et pleines de gravier, selon le rythme d'une musique stridente. Du haut de leurs mâts les lunes électriques se reflètent sur ces coiffures ornées, sur les cabochons de ces diadèmes, sur les ivoires des anneaux, sur les pendeloques à boules d'ambre, sur les coraux des colliers, sur l'argent des bracelets, sur les cercles des chevilles.

« Mille bijoux cliquettent en mesure autour des visages graves, des corps jeunes, cambrés dans les bigarrures des pagnes étroits. En larges culottes, plusieurs corybantes, le torse nu, développent les beautés de leur musculature par des gestes harmonieux et scandés, un sceptre chevelu en chaque poing. Plusieurs ballerines ont des volants de sonnettes autour de leurs flancs, de leurs genoux, et s'agitent avec ensemble, sans faute. C'est une fastueuse théorie de Salammbôs et de Mathos. Elle évolue selon un dessin arrêté depuis des siècles pour la gloire de Tanit qui va surgir, lune radieuse, devant les étoiles pâlisant déjà. La vie probable de Carthage ressuscite entière, au cœur de l'Afrique voluptueuse et grandiose, de son peuple bronzé qu'anime l'espoir de la déesse dardant, là-bas, ses cornes de lumière bleue au-dessus d'une cime qui la masque encore. Un peuple vraiment ému, possédé, rigide, frappe en mesure ses mains sombres. Il révèle, par les voix de ses incantatrices, aux mitres noires, une complainte évoquant la conception primitive de la Fatalité.

« L'Européen pénètre à demi le mystère de l'âme

antique, intuitive, peu séparée encore des forces inconnues en constante métamorphose dans la terre, l'air, le ciel et les eaux. C'est une sorte de ballet philosophique et religieux. Il se termine par un éloge mimé, unanime, trop évident peut-être, de la fécondité universelle. Cependant, la cantatrice griote jette aux astres, de sa voix de la tête, un extraordinaire cri d'amour, de triomphe et d'imploration ».

La foule de l'Opéra n'était pas bleue et blanche, mais les lunes électriques, au-dessus d'elle, étaient nombreuses. Dans le cercle qu'elle laissait vide, un grand diable en linges blancs flottants bondit avec un sabre, et sa danse de guerre fut assez effrayante ; il n'y avait pas de barreaux entre lui et nos habits noirs. Après lui, ce furent deux petits nègres vêtus seulement d'une ceinture de cuir découpé, coiffés d'un casque de coquillages, les chevilles entourées de plusieurs cercles de grelots de fer ; ils eurent de grands renversements de corps et de bras, firent beaucoup de bruit et de culbutes. Des sorciers leur succédèrent, portant pantalon jusqu'au bout des pieds, jupe épaisse de raphia, masque difforme, châle sur le dos ; on eut dit de grosses mères prises d'envie de se « dérouiller les jambes ». Avec eux se dandinait un géant masqué, dont la jupe cachait les échasses. Tout ce monde s'agita fort sur un rythme quaternaire. Enfin, sur la cadence d'un chant et d'un tube de fer heurté, des tirailleurs en blanc, dont l'un avait encore ses bretelles, mimèrent une danse comique : bras jetés violemment sur le côté, jambes pliées, talons frappant le sol, geste d'une obscénité un peu van-

tarde... Bref, des danses où le rythme de la bête guerrière et « amoureuse » agite frénétiquement les corps.

Et de la princesse Baïnka. J'ai vu, à l'Olympia, la princesse crépue Baïnka. Elle est une négresse pâle qui se vêt des parures de la reine de Saba. Devant un petit serpent de bois qu'agite une ficelle elle mime une scène et fait des pas.

Pas arrêtés ou danse « mouvementée ». Son pied se pose solidement. Elle est expressive et souple. Ses bras sont de très honorables couleurs. Elle pourrait faire penser à quelque asiatique plus proche de Java que de la « java ». Mais comme elle est loin de ces tirailleurs barbares, obéissant lourdement au rythme, qui se sont réjouis un dimanche d'été sur la terrasse des Tuileries. Vous êtes trop européenne, petite princesse crépue...

Et de Habib Benglia noir mélancolique. Au théâtre Michel, c'est un noir, Habib Benglia, un des collaborateurs de « la Chimère », que je suis allé voir. Habib Benglia avait intitulé sa matinée : « Afrique ».

Afrique mélancolique, enfantine et bestiale. Et ce sont bien des sentiments africains, plus que des sentiments d'humanité générale, que le danseur noir a exprimés.

Le voici qui avance par secousses, les épaules très mobiles sur le torse peu mobile, les bras morts « maniés » par les épaules, comme dans certains coups de boxe, avec des drôleries tragiques.

Les pieds enchaînés, avec un ballot sur le dos, il mime le chemin de croix d'un porteur nègre dans la brousse. Il tombe et se relève, les mains soutenant le torse. Sur son visage règne une douleur souriante, douce, qui émeut.

Souple et puissant, il danse avec une fleur dont il ne ferait qu'une bouchée... et d'ailleurs il la déchire à belles dents enivrées. La musique l'accompagne de son rythme répété sans fin : 1-4-5.

Avec un long sabre courbe et un poignard, il se livre à la joie de faire de merveilleux moulinets. Puis, il représente une idole, d'une sorte de hiératisme primitif : jambes en losange, coudes au corps, petites mains tombantes et contractées, sorte de danse respiratoire.

Habib Benglia est moins digne d'attention quand il s'égare dans une *Mort d'Ase* en oripeaux (où il y a cependant de la recherche) ou quand, vêtu en belle négresse (robe de soirée et bouquet de plumes vertes et blanches), il « shimmyse » des épaules et mime les visibles états d'âme d'une « noire du monde », voluptueuse, puis vexée d'avoir été prise à la volupté de la danse, et enfin drapée dans son souverain mépris...

*Cirque en folie,
Etrange Paris hurlant et sans frein.
Dans un théâtre souterrain
Un nègre danse sa mélancolie.*

Et de la découverte
de l'Amérique. —

Il y a aussi l'Amérique. L'Amérique nègre : celle du jazz, des orchestres « syncopés » ; celle-là nous a fait connaître le *cake-walk*, que nous dansions tous à vingt ans et où le corps tend à être une ligne droite

horizontale dans le sens dos, puis le sens ventre. L'Amérique rouge ; et nous ne la connaissons guère que par les pas des Sioux de Buffalo Bill. L'Amérique blanche.

Celle-ci, au sud, a inventé le *tango*. J'avoue n'avoir pas vu danser le vrai tango. Il paraît que c'est, dans les bouges de Buenos-Aires, une danse chaste...

Il y a quelque temps, une femme auteur avait ajouté à sa pièce l'ornement d'une *samba* brésilienne. Cette *samba* était présentée par des rois du « dancing, » M. Duque en tête. Je sais maintenant que la *maxixe* transforme un homme et une femme en un curieux animal à deux dos, dont les deux dos oscillent, tandis que les quatre pattes s'enchevêtrent avec des grâces fléchissantes.

L'instinct s'exprime là fort clairement, mais s'exprime par des pas patiemment appris.

Que nous a montré, de son côté, la troupe argentine, qui, au Théâtre Antoine, a dansé le *pericon nacional* ?

Que ce *pericon* de la pampa a beau être *nacional*, il n'est pas une surprise pour nous. C'est un quadrille courtois, où nous reconnaissons la « boulangère » et les « lanciers », et c'est parfois aussi une ronde sage, sur un constant mouvement ternaire. Un chef conduit la danse et donne des ordres : « Anda ! » Mais ce quadrille est mêlé de chants et de dialogues improvisés. Il devient alors un vrai tournoi d'amour. Le danseur doit trouver une réponse, sous peine d'être vaincu. Voilà quelque chose qu'on trouve à Madagascar, qu'on trouve aussi, bien atténué, en Auvergne. On me

dit que, dans les fêtes du dimanche en Argentine, quand le danseur ne trouve pas à répondre, il se fâche et tire son couteau. Je ne le crois pas. Le *pericon nacional* ressemble trop au quadrille de nos petites jeunes filles bleu de ciel ou rose. Ah ! pampa, tu n'es qu'une Arcadie...

« EXCENTRIC »

**Elsie Janis ou la
découverte de l'âme
1921. =====**

Une Américaine, sur la scène du Casino de Paris, s'est en un soir de l'an 1921 créé des enthousiastes. Vous avouerez-je qu'elle n'est qu'une danseuse de music-hall, et que ses compositeurs préférés sont les auteurs de *rag-time* ? Mais le *rag-time* et le *shimmy* ne sont-ils pas les airs qui, le mieux, révélaient les plaisirs et le degré de tension nerveuse de notre temps, avant les « blues » ?

C'est la chanson à la mode qui dit l'âme à la mode. N'est-ce pas, Fanfan-la-Tulipe qui souriez d'aise à la tendresse fidèle d'*Auprès de ma blonde*, et vous, jeunes filles dociles d'avant la guerre, qui répétez en mesure le *Cher anneau d'argent*, n'est-ce pas que ce cher anneau satisfaisait toute votre sensibilité ? Il nous faut le *rag-time*, et bientôt nous ne le trouverons plus assez rude, plus assez « secouant ».

La danse est comme la chanson, — la danse du moins qui est au même plan d'art que la chanson ; — gavotte ou *fox-trott*, elle est l'image des mœurs de son temps. Et voilà pourquoi Elsie Janis, gra-

cieusement disloquée par les rythmes du *rag-time*, est une parfaite image de l'âme n° 1921.

Une silhouette de jeune fille, une souplesse incomparable, des jambes très fines. Ces jambes, Elsie Janis les lance au loin et les ramène d'une glissade, comme si elles étaient élastiques. Ou bien, comme de jongs flexibles, elle en fait des moulinets. Un dandy souriant et un peu acrobate. « Son allure, dit Gustave Fréjaville, est celle d'un jeune lord à peine sorti du collège, qui voyage incognito... Et tout de suite après, voici que la jeune fille reparait dans une dernière danse qui est une merveille de souplesse aérienne et de fantaisie mesurée. »

Cela est juste. La fantaisie et la pureté, le « chien » endiablé et la souriante innocence voilà ce qui a conquis les enthousiasmes à Elsie Janis, image acrobatique de cette fantaisie et de cette innocence qui en nous ont tant de peine à se joindre.

**Nina Payne ou la
virtuosité caricatu-
rale.** =====

Une autre Américaine, Nina Payne. Elle a longtemps dansé aux Folies-Bergère. Elle est célèbre. Autour d'elle, le spectacle montrait, quand j'y suis allé, *miss Coral Aster*, « la danseuse aux bras souples » — d'une monstrueuse souplesse ; des couples où l'homme se fait du corps de la femme une ceinture tournoyante, et toute une fontaine lumineuse de femmes, de plumes et de couleurs, les femmes dansant, c'est-à-dire courant et agitant les jambes, « dans le mouvement ».

Mais Nina Payne ? Un grand corps mince et blanc, des mains capables de devenir des angles.

La voici dans une danse du « pays des ibis » à la fois anguleuse et serpentine, à la fois hiératique et humoristique [avec un u].

Puis, dans ce qu'elle appelle, bien à tort, des danses cubistes et dadaïstes, la voici en arlequin, chapeau vert et corsage d'or. Et c'est une « danse « comic », plus qu'une danse du rire ; c'est une fantasia acrobatique où le grand être blanc et mince joue gaiement avec chaque segment de son corps, s'oublie en des équilibres invraisemblables, se fait emporter en grand écart par des musiciens de jazz-band.

Une extraordinaire virtuosité, certes. Et comme on n'en voit, avec cette amusante désinvolture, ni à la foire, ni au cirque, ni même souvent au music-hall. Mais admirez-vous très particulièrement les virtuoses qui savent jouer du Beethoven avec le nez et vous transforment en souriant une marche funèbre en *one-step* ?

Grace Cristie et ses masques (et en passant, la découverte de la géométrie pure et de la métachorie).

Une troisième Américaine. C'est aux Folies-Bergère encore que je suis allé, un soir, attendre sa venue. Mon attente m'a donné la joie de voir une sorte de ballet de mousquetaires qui m'a montré tout le plaisir que l'on peut goûter à la vue d'une ligne blanche se déplaçant dans le noir absolu.

Seize femmes tout de blanc habillées allaient et venaient, au pas, et formaient des figures géométriques simples : lignes droites, angles. Pur plaisir, proche du plaisir intellectuel que l'on ressent à contempler des figures de géométrie « dans l'espace », des nombres, dans l'absolue nudité du

nombre. Plaisir que ne réussirent pas à gâter, ensuite, les projections multicolores et les feux d'épée électriques auxquels se livrèrent les seize points de ma ligne blanche.

Avant la guerre, *M^{me} Valentine de Saint-Point*, entre deux livres, avait voulu créer la « métachorie », c'est-à-dire une sorte de danse intellectuelle qui se prétendait géométrique. Mais la « métachoreute » était seule en scène. Il a fallu les girls des Folies-Bergère pour me faire comprendre la beauté vivante qui peut naître de figures de tableau noir. Parce que les girls ont pour elles le nombre et la discipline et qu'elles peuvent ainsi peupler l'espace.

Puis Grace Cristie est venue. C'est, je l'ai dit, une jeune Américaine. Elle joue harmonieusement d'un corps anglais. Elle s'amuse d'un gros ballon d'enfant, comme le faisait au Casino de Paris, l'endiablée, la souple *Mistinguett* aux jolies jambes — *Mistinguett*, l'irremplaçable interprète des *chaloupées* où s'exprime si vraiment la passivité adorante des femelles amoureuses.

Grace Cristie, avec son ballon, montre de la grâce, de l'enjouement, et, ce qui est assez rare chez une danseuse gracieuse, de l'humour. L'humour est plus perceptible encore dans ses danses à masques.

La jeune femme apparaît, dans un léger costume or et noir. Un masque couvre son visage. Ce masque donne aussitôt, à la fois, une impression d'Hellade et de Chine. Les gestes du corps se conforment à l'expression du masque : anguleux avec la tête du vieil oiseau à grand nez, gauches et ronds avec le profil rose d'une sidonie. *Le personnage*

principal, en cette affaire, devient donc le masque, c'est-à-dire le décorateur plus que la danseuse. Mais ce que l'on voit de Grace Cristie montre de l'esprit dans le moindre de ses gestes et de ses torsions. De l'esprit, sinon de la beauté ; mais de l'esprit, agréable à voir.

Grace Cristie s'amuse à une caricature de la valse. Elle danse en se moquant cette « valse du petit chien », que jouent toutes les jeunes filles. Et cela fait un peu souffrir, en leurs fauteuils des Folies-Bergère, ceux qui aiment Chopin et la danse.

**Marion Forde et une
cinquième Améri-
caine.**

Deux autres Américaines encore. Et qui, encore, montrent de la drôlerie. A quoi les Américaines doivent-elles cette drôlerie ? Peut-être à leurs nombreux ancêtres irlandais.

Marion Forde, que l'on a applaudie l'hiver de 1923 au Casino de Paris, est une danseuse acrobatique, et non pas seulement une acrobate. Elle peut se permettre la fantaisie de faire la roue sur une main ou de se donner des coups de pied dans la tête ; elle ne cesse pas de danser.

Et *Anieka-Yan* ? Elle a dansé au milieu d'un spectacle de Loïe Fuller. Nozière voit dans ses gestes la « bouffonnerie douloureuse » d'un pantin mélancolique. Avec ses perruques bleues, vertes ou blanches, elle est — pour le costume — de l'école des Sakharoff. Elle fait des gestes isolés et raides qui semblent empruntés à la méthode Muller ou aux exercices de natation.

Harry Pilcer ou le dandy blanc. === Une danseuse acrobatique et extraordinaire acrobate, *Mahalla*, s'est montrée, cette saison (1923), au Palace. Elle paraissait dans les mêmes spectacles qu'*Harry Pilcer*, à qui je pardonnerai toujours d'être un peu monotone au music-hall parce que je n'oublierai pas avec quelle ardeur, quel don de soi-même et quel talent, il dansa l'orgie d'*Antoine et Cléopâtre* quand *Ida Rubinstein* entreprit de représenter ce drame de Shakespeare. *Harry Pilcer* est d'ailleurs parfaitement maître de ses emmêlements de jambes, de ses renversements en arrière, de sa marche de dandy vêtu de soie blanche.

Mitty et Tillio ou la découverte de la femme-foulard. == Les danseurs français *Mitty* et *Tillio* sont un peu gâtés par le music-hall, mais ils gardent un « chien », un allant extraordinaires. L'homme, bien campé sur des jambes solides, empoigne la femme comme le geindre empoigne une boule de pâte ; il la pétrit, la malaxe, la reçoit sur l'estomac, la fait tournoyer autour de son corps et la rejette à terre avec le geste du lutteur qui rend au sol le poids qu'il vient de lui arracher.

Mais tout cela conserve une grâce. *Mitty* et *Tillio* présentent toujours un spectacle agréable, et émouvant par la « sincérité » avec laquelle la femme reçoit les chocs et les chutes.

Après *Mitty* et *Tillio*, *Diane Belli* et *Mars* sont de bons spécialistes de cette danse où la femme est un foulard que l'homme se met autour du cou.

**Douglas et Jones ou
le comble de la fan-
tasiaie noire. =====**

Douglas et Jones sont définis par les programmes : « excen- triques farceurs noirs, danseurs comiques et bouffons ». Ils sont plus que cela, ou alors il faut avoir de la farce et de la bouffonnerie une bien haute idée, il faut prononcer les mots farce et bouffonnerie comme les poètes prononcent le mot fantasia. Les thèmes de leur fantasia, ces deux noirs, qui se noircissent encore, les trouvent dans le *rag-time*, la *gigue*, le *cake-walk*. Mais le *cake-walk* devient acrobatique, la *gigue* est modernisée à l'extrême, le *rag-time* se complique des plus inattendues arabesques. Le torse est peu mobile ; au-dessous, les jambes deviennent d'in- vraisemblables nœuds saucissonnés, croisés, entre-croisés. Les pas prennent des longueurs ahurissantes, et parfois le danseur ramène à lui, comme au bout d'une écharpe molle, un pied qu'il avait laissé traîner là. On dirait qu'un clown tire à lui le chien d'étope qui le suivait de loin, au bout d'une ficelle.

**Mutt and Jeff,
« blackrobats »**

Mutt and Jeff (Alhambra, 1924) sont des « blackrobats », c'est-à-dire des acrobates noirs ; la danse pour eux est un charme qu'ils ajoutent aux tours de force les plus extravagants. Ils ont du style ; ils ont le dégingandement natal des nègres ; ils ont la grâce burlesque et molle du caoutchouc rebondissant. Un pas de danse au milieu d'un saut périlleux. Hop !

Billy Revel et Floriane, etc... ===== L'Olympia a présenté deux danseurs du Coliseum de Londres, *Billy Revel* et *Floriane*. Ceux-ci ne sont que des comiques, mais ils ont une façon joviale de caricaturer les danses modernes, telles que les exécutent les Américains (enlacés), les Anglais (distants) et les Français (frénétiques).

Etc...

CARNET DE BALS

Ou la découverte de la troisième vie. $\hat{=}$ Abolition de la nuit ; plaisir de revêtir un costume qui n'est ni celui du jour ni celui du sommeil ; sensation de goûter ainsi une troisième vie, luxueuse, grissante, irréelle.

Tu remontes ta montre, qui ainsi commence un nouveau tour, mais toi tu échappes au temps ; tu te glisses entre la journée et la nuit, dans un rêve fait d'électricité, d'épaules et de bruit.

Hiver, saison des bals et des ballets. Même pour celles qui n'ont pas leur auto. La boue n'arrête pas les petits souliers de « lamé » ni de satin. Grands bals chaque semaine. Bals pour la charité et bals de corporations : la couture, la mode, le corset, la fourrure. Opéra, Continental, Champs-Elysées, Claridge, Bullier, etc... Tous les mondes dansent, avec quelque tendance à se réunir.

Où êtes-vous, petits carnets de bal bleu-ciel ou rose, où l'on venait prier la jeune fille de laisser inscrire un nom, pour la quatrième mazurka ? Où êtes-vous, gants blancs des danseurs, respectueux des corsages clairs ? Où êtes-vous « cavaliers » qui veniez vous incliner devant les danseuses et qui les rameniez à leurs mères, avec un

salut ? Et vous, mères qui faisiez patiemment tapisserie, où êtes-vous, pendant que « tanguent » vos demoiselles ?

Les cavaliers ont pris un « genre » un peu fantassin. Les danseuses assistent, croirait-on, et sans surprise, à la fin du règne de la Dame. L'homme fait son choix. Il appelle la femme d'un signe. Il ne la siffle encore, cependant, que dans les bals-musette. Après la danse, il la laisse à elle-même, au milieu de la salle, et oublie souvent de la saluer. Le smoking remplace l'habit ; les chaussures, qui devraient être vernies, laissent trop souvent sur les robes et les bas clairs des traînées de cirage.

Tableau de quel monde, cela ? D'un monde « moyen », du monde de l'ancienne petite bourgeoisie, jadis pliée à la « galanterie » et au « respect des dames », et qui aujourd'hui peut trouver les 50 ou les 100 francs qu'il faut pour passer sa nuit dans la cohue d'un grand bal.

Ainsi l'immense poêle à frire que fait tourner un chef d'orchestre gesticulant et hurlant entraîne dans son lent mouvement giratoire le fretin mêlé aux plus luxueux *frutti di mare*. Le tango aux pas arrêtés, le tremblant *shimmy* aux talons écartés, le « footing » fantaisiste du *one-step* — et le *blues* — nivellent également tous et toutes sous l'obsession de leurs rythmes et de leurs refrains.

Mais il y a des bals plus « select » ? Oui. A grand-peine se fait la sélection. Ce sont les bals où l'on danse peu, — où du moins l'on ne danse qu'entre gens qui se connaissent. Et ces gens-là ne viennent pas de la stricte bourgeoisie du début du siècle. Sont-ils à l'étage au-dessus duquel le

navire paraît troué ? Où les trous sont-ils mieux dorés ?

Ces bals offrent à l'écrivain mal policé l'occasion de jouer au moraliste. Punition de ceux qui restent spectateurs et qui ont encore en eux comme un écran opaque entre les rythmes de batteuse a blé du tango et leurs jambes. Mesurez en vous l'épaisseur de cet écran. Il vous dira votre âge, et combien de siècles vous séparent de la jeunesse dansante.

Parfois, il semble que les organisateurs aient un peu trop fait pondre la poule aux œufs d'or. C'est qu'un bal par semaine, pour deux personnes, représente un budget mensuel de près d'un millier de francs, surtout s'il s'agit de bals travestis. C'est encore que les mondains se sont pris à organiser chez eux des réjouissances de goût, je veux dire : du même goût. Mais ce n'est pas, croyons-le, qu'on danse moins. *Shimmy*, que seuls osent aborder des spécialistes entraînés ; *one-step*, pas de ceux qui ne savent point danser ; *tango* qui n'est plus qu'une promenade lente, conservent leurs fidèles. Ils ne les lâchent pas facilement, et l'on voit bien peu de danseurs guéris.

Et de la volupté de
jouer avec une hyp-
nose.

Ce n'est pas qu'il n'y ait des offensives. José Germain a attaqué ces danses au nom de la repopulation et de l'hygiène physique et morale de la race. Il a mené avec une belle vigueur son enquête de la *Revue Mondiale*. Il y a rappelé ce dialogue entre un officier et une tanguieuse :

— Je ne me marierai jamais avec une jeune fille qui danse le tango et le fox-trott...

— Pourquoi ?

— Parce que je les danse.

M^{me} Régina Badet, la danseuse, a dit à l'enquêteur :

— Je ne puis comprendre que les mères de famille tolèrent de la part de leurs filles un pareil laisser-aller.

Un médecin a accusé le *dancing* de mille maux, parés, pour les femmes, de toutes les racines grecques de la gynécologie et de toutes les fleurs de leur jardin, et pour les hommes, il a brandi la grande menace : impuissance nerveuse. Le même médecin voit aussi beaucoup de danseuses embarquées pour une autre île que Cythère, tandis que M. Jean Finot les voyait parties pour l'alcoolisme.

Quant au péril moral, Mgr. Baudrillart l'a défini devant M. José Germain avec trop de clarté pour que je veuille affaiblir son jugement par des périphrases : « Les danses dont vous parlez, a-t-il dit, apparaissent comme la préparation directe à l'acte de possession. » Et ce n'est pas seulement en son diocèse d'Himéria qu'il a observé cela.

Admettons, avec l'enquêteur, que les danses « exotiques » soient un vice. Et définissons ce vice : *la volupté de jouer avec une des formes les plus précises de l'hypnose*. Mais aurons-nous retiré un adepte au vice nouveau ?

La foule aux perroquets, exemple de grand bal. =====

Un grand bal, d'ailleurs, donne une autre volupté. On y goûte la foule. Je n'en connais pas de meilleur exemple, pour le nombre et l'élégance, que le bal

des « Petits Lits Blancs » que depuis trois ans M. Léon Bailby a organisé au Théâtre des Champs-Élysées, puis à l'Opéra, pour l'œuvre présidée par M^{me} Lavedan.

Au bal de 1923, au-dessus de la foule dense, livrée à son plaisir, une couronne d'aluminium brillant était élevée, et les attractions y défilaient.

Mais je reprends mon carnet de bals :

« Les belles surfaces grises et les fortes colonnes d'or de la nef spacieuse brillent sous la pluie des lumières multicolores.

« La foule est là. Elle impose à tout autre bruit son bruit d'océan.

« Sa puissance emplit tout, gagne les étages. Argent des robes, taches claires ou flammes des étoffes, beauté des visages et des silhouettes dansantes, noms des hommes salués, efforts forcenés de musiques violentes, tout est bu par la foule, sa masse et sa rumeur. Le jazz-band n'est plus qu'un rythme sourd de chaudière, au fond d'un navire... *Beum, beum-beum, beum.*

« Cette vapeur bleue qui n'est pas de la poussière et qui entoure les masses humaines a monté de celle-ci comme elle monte des foules populaires, les jours de fête ou d'angoisse. C'est comme l'électricité visible du grand élément vivant formé des quatre autres : l'*Humain*.

« Cette foule-ci ne demande rien, que la joie de se créer, de se reconnaître elle-même, de jouir de sa propre présence. Mais on lui sent la même force d'explosion qu'aux grandes foules dont a approché l'allumette du verbe.

« Elle promène de petits palmiers de papier, où pendent des singes verts, et de grands perroquets

de carton multicolores et dorés, et de petites bannières de soie. Des enseignes et des bannières sur une foule ; sur cette foule, comme au-dessus des foules qui demandent quelque chose ou veulent quelque chose.

« Danse, musique, luxe, tout n'est plus rien que foule et mouvement.

« Ainsi l'a voulu le Meneur de Jeu.

« Et, j'admire qu'on puisse être un créateur des foules.

« Comme j'admire qu'on puisse chevaucher à côté d'une manade de taureaux qui galopent sans colère ; ou se tenir raide, la jugulaire autour du visage, assis sur les cahots d'un caisson d'obus.

« La foule a ses jeux. Ce sont jeux de foule. Elle aime que l'actrice soit présente sur l'estrade ou le « pont d'argent ». Mais que cette actrice se nomme de soixante-quinze noms. Et qu'elle soit un vaste chatolement de sourires, de plumes, de soies brillantes et de velours vifs.

« Elle aime qu'on vienne danser devant elle, mais que ce soient quarante danseurs de Bornéo masqués et tatoués, avec leurs tambours de guerre et leurs boucliers de bois sonores sous le choc simultané des piques.

« Au cinéma, aux grands combats entre hommes ou entre groupes, ce qu'elle aime le plus, n'est-ce pas elle-même, et de goûter la multiplication par elle-même de ses émotions et de ses passions ?

« En Amérique, en Bohême, on lui donne le spectacle d'elle-même. Des masses d'hommes, sur un terrain immense, font des mouvements d'ensemble ou dessinent, sur le sol, des mots ou des drapeaux.

« Mais la foule n'a pas encore entendu sa propre voix, si ce n'est les jours accidentels où des chants de liberté ou de haine l'ont agitée.

« Elle écouterait volontiers sa propre voix, puissante et nuancée...

« Ainsi, le grand bal, sa rumeur de mer, sa vapeur bleue sous les ruissellements électriques, m'aident à comprendre pourquoi les deux ou trois êtres qui viennent conter sur une scène les incidents de quelque-une de leurs journées, s'éloignent de nous.

« L'âge des foules... »

Et les peintres qui s'en mêlent. ===== Mais pour le bal, c'est comme pour la danse. Quand la danse manque de génie, elle a recours aux décorateurs et aux peintres. Quand le bal manque de foule, il a recours aux peintres et aux reconstitutions.

On a alors le bal Gavarni, le bal Chinois, etc... Et le bal devient une sorte de spectacle de music-hall où le spectateur a le plaisir d'être figurant.

Le plus curieux, sous ce point de vue, fut le bal des Martiens (Moulin-Rouge, 1922). Il fallait être Martien. On le fut de mille façons : en se vouant à la couleur rouge, en s'accrochant sur la poitrine un almanach ouvert au mois de mars, en s'enveloppant de cagoules multicolores, en s'habillant en cafetière cubiste, en disparaissant sous de monstrueux cartonnages géométriques, en portant ses yeux au bout de longues antennes de fil de fer, en se peignant sur le dos des têtes grimaçantes, en se coiffant d'immenses éteignoirs, en se grimant

d'une couche de peinture verte... Ce fut un joyeux cauchemar.

Quant au bal « de l'an 3022 » (Claridge, 1922) il montra l'esprit d'anticipation moins développé chez nous que l'esprit d'économie, et l'on n'y fit guère de succès qu'à une jeune et jolie personne qui avait pris la peine de supposer qu'en 3022 les femmes cacheraient pudiquement ce qu'elles montrent aujourd'hui et ne montreraient que le reste.

Les artistes russes réfugiés à Paris ont donné (Bullier, 1923) pour leur caisse de secours, un bal travesti « transmental ». Les costumes « transmentaux » étaient assez rares, mais les travestis étaient nombreux. On y vit de curieuses *danses chinoises*, illustrations caricaturales le plus souvent de gestes populaires ou animaux.

Autre exemple de la peinture (couleurs et lumières) venant déborder sur la danse : le bal Vénitien (Opéra, 1922) :

Funèbre masque blanc, *bauta* légère, tricorne, cagoule, énorme jupe à paniers... Toutes les patriciennes de la Venise de Longhi, ressuscitées. La diversité des tissus met une magnifique variété dans l'uniforme des Vénitiennes. La dentelle, encadrant les visages, donne à toutes les femmes le pur ovale des madones.

La salle, sous ses draperies multicolores, le cortège éblouissant, les ambassades et les athlètes, Carpentier en gondolier et une grande dame vêtue de quelques perles : un beau rêve de peintre.

Et les bals où l'on danse musette. == Mais il y a encore des bals où l'on aime la danse pour elle-même : les bals-musette.

Le bal-musette commence à se perdre. Non qu'il existe moins ou que la clientèle y soit moins nombreuse — au contraire — mais l'influence du dancing commence à s'y faire sentir — pendant que dans certains dancings on commence à trouver les danseurs des bals-musette, et leur accordéon mêlé au jazz-band.

Les bals-musette, on les trouve dans des arrière-boutiques de marchands de vin. A leur devanture, ou sur une lanterne, on lit simplement le mot : BAL. Ils sont favorisés de clientèles fidèles, plus ou moins redoutables.

Je suis allé, ces temps-ci, dans l'un d'eux, rue des Gravilliers. Sur le pas de la porte se tenait un élégant boxeur. Sur le trottoir, en face, de l'autre côté de la rue, un agent regardant par la porte ouverte. Le « marchand de vins » traversé, c'est la salle de bal. Salle aux murs nus. Au centre, un plancher, de la grandeur d'une cour ; de chaque côté, un espace macadamisé où se serrent les tables étroites et les bancs.

A mi-hauteur, une loggia pour l'orchestre, qui est composé d'un accordéon, d'une harpe et d'un banjo. Tout à l'heure, l'orchestre jouera les premières mesures de *Madelon*, — ce sera pour avertir la patronne de sa soif : « Madelon, ah ! verse à boire... » Et cela est assez familial.

Bien des choses, d'ailleurs, sont familiales dans ce monde qui se nomme « le milieu ». Ces hommes qui se ressemblent par la profession sont, au baro-

mètre social de l'argent, à des niveaux différents : les uns sont vêtus en petits employés, les autres portent la casquette et le foulard, quelques-uns laissent voir une parfaite élégance. Mais ils se traitent en égaux. Et pour les femmes, qu'elles viennent en cheveux ou, comme il arrive, en manteaux de fourrure, elles se sentent « sœurs », égales. Sans pousser la chevalerie jusqu'au parfait désintéressement, le « milieu » a ses usages, qu'il respecte parce qu'on aime s'y proclamer « régulier ». Personne n'inviterait à danser une femme accompagnée ; on tolérerait mal qu'une assistante se permit de refuser une danse à l'un pour l'accorder ensuite à un autre. Et personne, je crois, ne chercherait querelle à quelqu'un qui, sans être du « milieu », viendrait au Musette et saurait s'y tenir avec tact, en invité, et non en visiteur de vitrine zoologique.

Mais l'orchestre commence. Il joue fort bien. Les accordéonistes de musette, notamment, sont des virtuoses et que l'on paie cher. Restez-vous insensible à l'accordéon ? J'avoue que cet instrument garde pour moi un charme émouvant. Dans « le milieu » il n'y a pas de cœur qui résiste à l'accordéon.

Le danseur fait signe à une danseuse. Un signe imperceptible ou un *psstt !* léger. La danseuse se lève et va au danseur, qui condescend à faire quelques pas vers elle. Ici, on n'a pas renversé les rôles antiques de l'homme et de la femme ; la société repose toujours sur ses anciennes bases : le maître et la servante. La danseuse garde avec elle son sac, sa fourrure si elle en a une. J'ai vu des danseurs garder leurs pardessus. Vieux reste de défiance de l'individu envers son semblable. (Il y a un



BAL MUSETTE

de Rego Monteiro.

vestiaire ; on n'y laisse guère que les parapluies et les cannes.) Au milieu de la danse, le patron paraît : « Passons la monnaie » ; l'orchestre s'arrête ; chaque couple paie cinq sous ; j'ai remarqué que c'était l'homme qui payait. Puis l'orchestre reprend. « Passons la monnaie », vieille tradition provinciale qui revit dans ce « milieu » familial.

Ceux qui sont ici y sont vraiment pour l'amour de la danse et de la musique. Les hommes sont d'excellents danseurs et particulièrement d'excellents valseurs, — car le bal-musette a conservé la valse, et même la polka, qui ont disparu des dancings. Danses de famille, danses d'il y a vingt ans, vous avez encore un refuge.

La danse-musette est très caractéristique. Les pas y sont tout petits et dans un espace minime les valseurs savent faire d'éperdus tourbillons. Les couples se tiennent d'une façon parfaitement chaste — beaucoup plus chaste qu'au dancing. Ceux qui savent « danser musette », « à l'italienne », sont fort capables de danser « à l'américaine », comme dans les salons élégants ; mais la réciproque n'est pas vraie : les danseurs de dancing ne sauraient pas « danser musette ».

Un lieu où l'on aime la danse pour elle-même, tel m'est apparu le bal des Gravilliers. Pour en faire une description plus colorée, il faudrait franchir « le mur de la vie privée ». Personne, aux « Grav' », ne m'a fait de confidences qui m'y autorisent.

Un bal d'artistes. Aux grands bals « bourgeois » j'ai opposé les « Grav' ». Il est vrai que les bals illustrent parfaitement les sentiments d'une catégorie sociale.

J'ai vu aussi des artistes entre eux (je ne parle pas des bals d'étudiants-rapins, qui ne sont que des mascarades sexuelles).

Une centaine d'artistes, donc, vêtus de tuniques grecques, étaient réunis dans une immense atelier montmartrois. Ils dansèrent. Les danses agrestes, bucoliques, harmonieuses et un peu isadoriennes de M^{lle} Yvonne Mongin et de M. Lavoué les conduisaient. Même sur les airs de tango, nous tentions des danses antiques et des farandoles. Et à quatre heures du matin...

A quatre heures du matin ? N'oubliez pas que cette assemblée d'hommes et de femmes en légères tuniques courtes était composée d'artistes. A quatre heures du matin, on joua au furet comme les petites filles et les petits garçons, et on dansa des rondes d'enfants.

Pendant ce temps, l'an 1923 s'était levé.

Basques, Limousins, Bretons, Alsaciennes. La Fédération régionaliste française a donné, en février 1924, un bal des provinces. N'y a-t-il qu'un peuple en France ? Les Basques en boléro rouge à devant brodé d'or, en culotte sombre à franges d'or, en chaussures blanches à guêtres noires, font sur place, les poings aux hanches, une série de sauts compliqués et fragmentés. Sauts très légers, mêlés des plus classiques entrechas. Ils nomment ces danses : *intizanna pika*, *Satanen dantz*, *godeleteco dantz*. La flûte aiguë qu'ils nomment *chirula* accompagnait ces danseurs basques (MM. Apheceit, Biscay, Etheber, Laffargue).

Les danses chantées alsaciennes (de M^{lles} Bœhler, Eva Wirtz, Charlot, Mazan) sont doucement gra-

cieuses. Danses chantées, danses chantantes aussi, avec leurs pas croisés.

Le biniou aigre et sauvage, et continu comme le *bag-pipe*, conduit le « cercle celtique » des Bretons et des Bretonnes, sorte de ronde où les meilleurs danseurs sont saisis par un rythme particulier, celui de la démarche des canards. Pour la sabotière des Bretons elle est, sur une mesure quaternaire, sautante et lourde, bien expressive.

Danses limousines qu'accompagnent la chabrette et la vielle, au son de mirliton vieillot. Ce sont, ces danses, le pélélé, la chabra-bura, l'ajassa, l'aiga de rosa et même la simple bourrée, simple par le nom, complexe par tout ce qu'elle permet de prouesses individuelles.

Danses peu faites, en général, pour les parquets cirés. On y voit hommes et femmes se tenir les uns devant les autres (une file de garçons, une de filles) et s'accrocher par l'anse et tourner. Ou bien, avec un bruit de talons, deux couples dansent l'un devant l'autre. Ou bien il s'agit de sortes de valse, coupées de politesses que les danseurs font aux danseuses, et la « gigouillette » angevine s'y mêle (cuisse levée, immobile, et rotation de la jambe).

Quant à la bourrée, danse populaire et assez brutale, elle est très différente des bourrées parisiennes, et notamment de la bourrée si fine, si spirituelle que M^{lle} Collin, poupée en sabots, dansait à l'Opéra-Comique dans *La plus forte*.

NE PAS CONFONDRE

Quelques mots sur les équilibres. — Au cours de ce voyage kaléidoscopique au pays des danseurs, j'ai insisté, on l'a remarqué, sur ce que j'ai appelé *les équilibres*. Je ne voudrais pas que l'on confondit ces équilibres avec l'équilibre de la danse classique — défini par M. Svetloff : « L'immobilité du centre de gravité ».

Ces équilibres, les gestes des membres les donnent, soit quand ils sont symétriques, soit quand ils sont complémentaires, et alors une richesse presque infinie s'offre à eux... *Les équilibres sont des rapports entre les gestes des différentes parties du corps.*

Ils sont, je pense, la base de la danse *au point de vue chorégraphique*. Ils forment tout l'art de la seule chorégraphie connue de nous qui soit fondée sur une tradition, je veux dire la chorégraphie cambodgienne. Ils sont, d'une façon générale, anguleux avec les Asiatiques ; ils offrent de belles courbes avec les Occidentaux.

N'ayant recours qu'au seul instrument de la danse, le corps humain, ils fournissent, je crois, une bonne pierre de touche pour éprouver la qualité d'une danse. Ils permettent de reconnaître

que la Pavlova est une excellente danseuse et que les Sakharoff sont des pantins coloriés.

Et sur la ballerine et le cheval. ===== Ils montrent que les chevaux peuvent être meilleurs danseurs que certaines ballerines. Avez-vous vu des chevaux « au ralenti » sur l'écran du cinéma ? Leurs membres présentent d'admirables équilibres. C'est pour cela qu'ils sont beaux. J'ai vu un ballet de chevaux, au Cirque de Paris. Ces danseurs en belles robes brillantes étaient intelligents et gentils. Leurs quadrilles étaient bien réglés et gracieux. M. Lionel, en habit bleu, était leur coryphée. Je les ai admirés.

Au Nouveau Cirque, j'ai vu s'ébrouer des ours plongeurs. Ils étaient contents. Ils dansaient. Plus que certains danseurs, qui, sans joie, imitent les gestes des polichinelles mécaniques.

Si la danse devait n'être que précision d'attitudes, et grâce, ne trouverais-je encore pas ces qualités portées au maximum dans les bonds précis d'un homme que j'ai vu, au Cirque, sauter dans des tonneaux. Chez lui, comme chez d'autres acrobates, le sourire masquait la force des muscles et la patience de l'étude. L'homme aux tonneaux m'a fait comprendre l'ironie de certains poètes. Une pudeur, n'est-ce pas ? Sans doute n'osent-ils plus se présenter en maillot chair et n'être que puissants et adroits... Alors ils s'habillent d'ironie. Un smoking.

Savons-nous maintenant ce qu'est la danse ? Nous le savons assez pour ne pas être tentés de la confondre avec ce qui n'est pas elle. Notamment avec la pantomime et la rythmique.

Et sur la pantomime.

Pour la pantomime, Gustave Fréjaville, analysant dans son livre *Au Music-Hall*, la querelle des mimes anciens (Séverin) et modernes (Farina), écrit : « Leur art (celui des mimes de la génération montante) est moins de gestes que de mouvements et d'attitudes ; il s'inspire davantage des arts plastiques, se rapproche de la chorégraphie, s'adjoint tous les prestiges de la mise en scène, de l'éclairage, du costume... »

Au nom de la pantomime, Fréjaville proteste contre cette confusion mimo-chorégraphique. Je n'ai cessé, dans ce livre, de protester, au nom de la danse.

Il me semble aussi que la pantomime, « art de sourd-muet », essaie d'être une danse timide. Qu'elle se contente d'*expliquer* par les gestes ce qu'elle ne peut *exprimer* ni par la parole (théâtre) ni par le lyrisme du corps (danse).

Ainsi M^{me} Maria Ricotti, dont le visage ferait, malgré son immobilité, merveille au cinéma, doit se considérer comme une mime et non comme une danseuse.

Au bon mime, il ne manque que la parole. On peut le voir, d'ailleurs, s'échapper vers la parole comme il veut s'échapper vers la « chorégraphie ». Il y en a un exemple : *Ruth Draper* qui a présenté au théâtre de l'Œuvre ses « portraits parlés ».

Ce sont des scènes dans lesquelles elle imite des êtres vivants. Elle les imite avec toutes les nuances de leurs gestes et de leur accent et si la scène est, plus qu'autre chose, tragique, elle

arrive ainsi sans aucun geste d'école à créer un *tragique d'imitation* très supérieur à celui des gestes appris. De même si les notes comiques dominent : comique d'imitation.

Ruth Draper donne une scène particulièrement remarquable : Trois générations de femmes se présentent devant le juge américain chargé de régler les disputes familiales. La grand'mère est une juive de Galicie, dure, à la voix rauque, parlant mal l'anglais. Elle s'oppose au mariage de sa petite-fille. La mère, épuisée par le travail, parle et se plaint d'une façon morne. La jeune fille, américanisée, alerte, a échappé aux traditions de la vieille galicienne et veut suivre son fiancé au l'ar-West. La simple présentation des trois types crée un tragique émouvant, et qui ne se prend point pour de la danse.

Et sur la rythmique. Lorsque je me plains de la confusion de la danse et de la mimique, je suis heureux d'être d'accord avec un amateur de pantomime. Je suis heureux aussi d'être d'accord avec un fervent de la rythmique quand je veux me plaindre de la confusion de la rythmique et de la danse.

M. Albert Jeanneret, directeur à Paris d'une école de rythmique Dalcroze, me l'a dit expressément alors que j'assistais à la séance de fin d'année offerte à l'activité de ses élèves : *La rythmique n'est pas de la danse : c'est de l'éducation.*

Bien.

Mais M. A. Jeanneret espère en même temps qu'un jour danse et rythmique collaboreront et

que la rythmique donnera des lois à la danse. Il l'a écrit naguère, dans une étude de « l'Esprit Nouveau » :

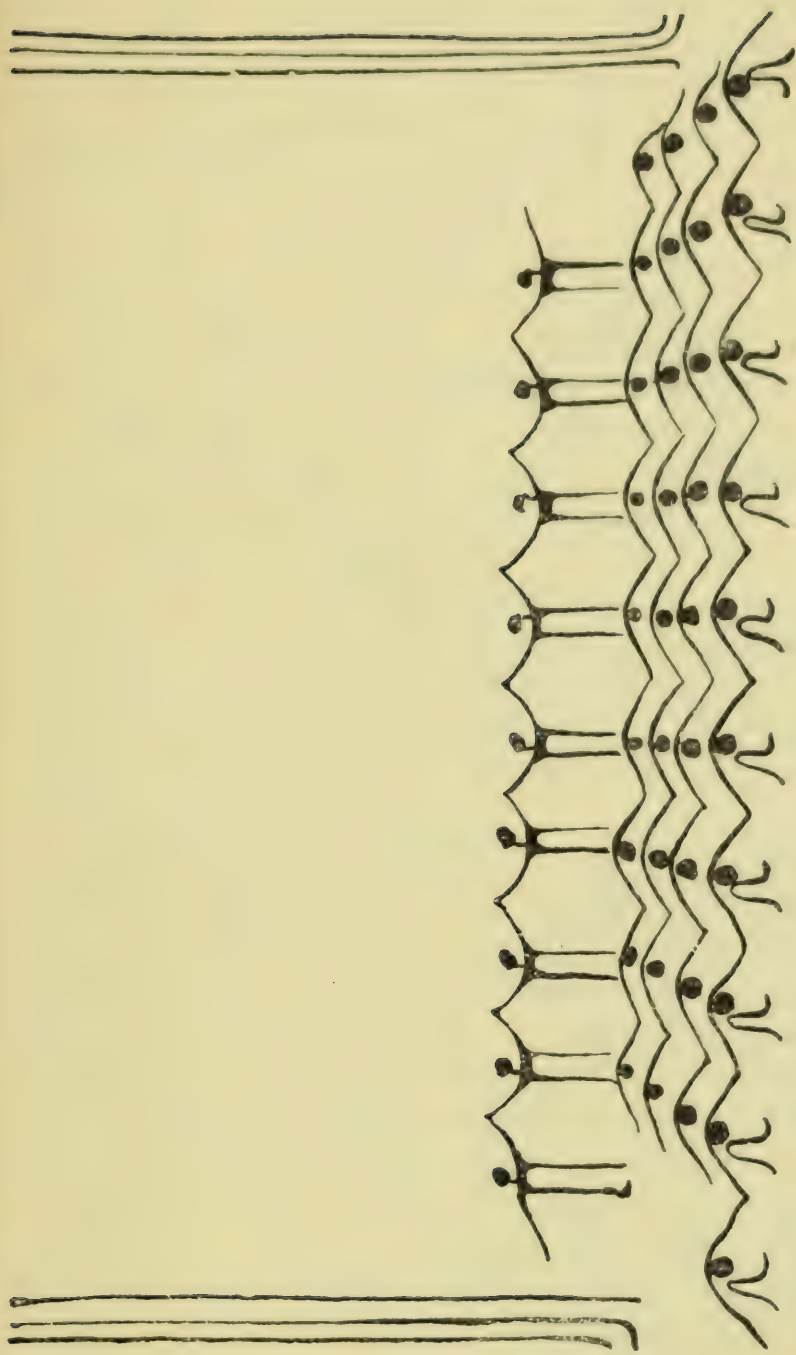
« La rythmique... est destinée à devenir un des laboratoires les plus actifs de la renaissance de la danse, mais ceci avec la collaboration du danseur. La danse, actuellement, n'est pas un art adulte ; elle se cherche : ou bien elle spiritualise la musique, comme si son but n'était pas, au contraire, de la matérialiser dans une atmosphère musicale... Les danseurs... dégageront d'une méthode d'éducation son sens aigu et son aboutissement forcé : l'art plastique.

« Des danseurs de talent, il est vrai... interprètent avec une esthétique malheureusement romantique ou impressionniste, des faits divers, la petite histoire, qui n'a rien à voir avec l'art. Ils ne semblent pas conscients des quelques rythmes naturels à la base de l'expression plastique, et surtout des échelles diatoniques et chromatiques qui relieraient ces dominantes et ces toniques en un langage clairement formulé et définitif. Il manque à l'art de la danse un alphabet ou vocabulaire qui en ferait un art à l'égal des autres arts...

« Les réalisations dalcroziennes veulent la pénétration intime de la musique et de la plastique... »

Ce n'est donc que dans l'avenir que M. A. Jeanneret voit les danseurs monter à l'échelle diatonique. Pour l'instant, il répète qu'il ne faut pas de la rythmique faire une danse ou une plastique animée. Le problème envisagé par le système Dalcroze est celui de l'éducation corporelle par le rythme. C'est tout, actuellement.

M. A. Jeanneret, avec cette méthode Dalcroze,



Des vagues du lac

ÉLÈVES DE JAKES DALCROZE

de Rego Monteiro.



veut obtenir chez l'enfant la « nuanciation » du mouvement. La rythmique est pour lui « une éducation... destinée à créer des habitudes motrices utiles et des *automatismes définitifs* ». (C'est moi qui souligne les mots : *automatismes définitifs*). Il veut développer la conscience de la durée et ses rapports avec le lieu, « créer une circulation vive et ordonnée entre l'appareil enregistreur et l'instrument réalisateur ».

Alors quels exercices voit-on l'enfant exécuter pour arriver à ces automatismes définitifs ?

« Exercices de marche, régularisation de celle-ci en temps égal, accellerandos, rallentendos, substitution d'un mouvement à un autre : un pas, par exemple, remplacé par un battement des mains ou par tel autre mouvement ; exécution, dans la marche, d'un saut, d'un agenouillement, d'une pirouette, ou un changement de direction à un commandement donné ; l'arrêt instantané lorsque le corps est lancé en pleine course ou projeté en avant par sauts...

« Simultanéité de plusieurs rythmes dont l'un marché, l'autre chanté, ou encore, l'adjonction d'un troisième rythme réalisé par des mouvements de bras... Ou bien, deux rythmes réalisés dans la forme canonique, c'est-à-dire se suivant à une ou deux mesures d'intervalle ; ou encore sur un pas obstiné de syncopes, un autre exemple de thèmes simultanés aux bras et à la voix. »

C'est en effet ce à quoi j'ai assisté. Au commandement de « Hop ! », le corps, plié aux rythmes imposés, réagit brusquement, marque des temps forts, obéit à des vitesses différentes, à d'innombrables exercices de dissociation et de superposition

de rythmes, devient l'instrument d'une sorte de solfège animal.

Certes, l'attention est développée, comme chez les chevaux de cirque ; certes, on obtient de *l'enfant, instrument de solfège*, une parfaite « sécurité rythmique » ; l'esprit, cela est évident, établit sa maîtrise sur le corps. Somme toute, la rythmique *met de l'ordre* dans les mouvements du corps. On n'a rien trouvé d'aussi fort, comme méthode d'éducation, même chez Ignace de Loyola et dans la discipline militaire.

J'admire les résultats que la rythmique obtient, et je reconnais que les compositions musicales des meilleurs élèves montrent une stylisation inhabituelle aux enfants de cet âge. Mais il y a dans la rythmique — quoi qu'on dise — une brutalité de discipline, une mise à la torture, un « cassage de tête » qui révolte toute ma sensibilité. Je ne voudrais pas voir mon fils soumis à cette mécanisation ; je ne voudrais pas le voir acquérir des « automatismes définitifs ».

Il ne me viendrait pas à l'idée de nier que la rythmique forme l'esprit ; seulement je plains ces petits corps si bien asservis. Le résultat est évidemment le contraire d'une libre joie païenne.

Et quel est le contraire de païen ?

La rythmique vient de cette Genève franche, nette mais méthodique et qui écrit ses maximes sur tous ses murs.

Mais il y a les « ryth-
miciennes ». ———

Pour l'instant, nous pourrions nous endormir, rassurés, sur les déclarations de M. Albert Jeanneret : il s'agit d'éducation et non de danse.

Mais à Genève, M. Dalcroze a donné, ce printemps 1923, une grande *Fête de la jeunesse et de la joie* où ses « rythmiciennes » font bien figure de danseuses. Je n'ai pas assisté à cette fête. J'en ai vu des croquis et des photographies. J'en ai lu la description par M. Henry Bordeaux, dans l'« *Illustration* » :

« Le décor ? Une simple toile de fond mobile, qui tantôt élargit la scène et tantôt la restreint. Par une innovation audacieuse et singulière, ce sont les *figurants* qui vont devant nos yeux fascinés évoquer et changer les décors : leur parade, leurs gestes et leurs pas vont nous montrer tour à tour une chasse dans la forêt, un château d'amour assiégé, le lac avec la douceur de ses eaux et le mouvement de ses vagues, les travaux de la terre, des semailles à la moisson, les feux du 1^{er} août, fête de la patrie, salués de la chanson des cloches, les angoisses individuelles et collectives, l'offrande au sol natal. Ces figurants, chargés de communiquer la vie aux paysages imaginaires, seront les *rythmiciennes*, élèves des cours de rythme de Jaques-Dalcroze où l'on enseigne l'art de souder pour ainsi dire les mouvements à la musique, au point qu'ils en deviennent l'émanation et l'expression... Les voici qui, rangées et ployées, nous offrent le balancement des vagues, et l'on croit voir le bleu Léman portant les voiles latines et, peu à peu, remué et creusé par l'orage. Ou bien, elles miment le mouvement des faux coupant les foins, celui des faucilles tranchant les blés d'or, celui des fléaux qui séparent le grain de la paille. Plus tard, elles symboliseront les tristesses et les épreuves de la vie, échevelées et fris-

sonnantes comme les pleureuses antiques. Enfin, dans un hymne d'adoration, elles représenteront l'offrande au pays de toutes les forces collectives. »

Il s'agit donc de mimique, de *pantomime collective* et non de danse. On imite le semeur, le faucheur, le sonneur. On dessine en se tenant par files des vaguelettes linéaires — une épure de vagues...

On revient à l'allégorisme (qu'on nomme symbole) de Zola dans *Messidor*.

Je ne sais si le spectacle est agréable. Je le souhaite pour les efforts de M. Dalcroze. J'ai déjà le sentiment que la rythmique ne peut être pour la danse qu'un danger — au même titre que la pantomime, le contrepoint, la peinture et les théories anti-physiques de la danse.

Mais puis-je juger des intentions et des effets de la rythmique par les comptes-rendus de Genève, par des démonstrations d'élèves, par les théories formulées par M. A. Jeanneret ? M. Jaques-Dalcroze m'a précisé ses intentions :

« Je suis convaincu comme vous que toute éducation est mauvaise (puisqu'incomplète), qui surmène les facultés intellectuelles et ne crée pas une atmosphère de joie et de liberté. Ce que je cherche à obtenir des élèves rythmiciens c'est non seulement de pouvoir selon les besoins du moment se décontracter complètement ou partiellement, et d'autre part atteindre facilement les degrés les plus élevés de la tension musculaire, dans le corps entier ou dans des membres isolés, — mais encore et surtout de parcourir avec souplesse et *élasticité* toute la gamme des nuances d'énergie, sans effort ni résistance.

« En outre, si je cherche à mettre l'élève à même d'acquérir le plus grand nombre d'automatismes utiles, je ne cesse de lui indiquer les moyens de n'en pas devenir esclave. Pour être libre complètement, il faut savoir abandonner tout automatisme devenu inutile pour lui en substituer un autre et aussi pour dégager l'esprit de toute emprise corporelle, lui enlevant ses pouvoirs de réflexion et de décision. De cette élasticité dans les rapports entre les divers degrés d'énergie musculaire et nerveuse, et entre l'esprit et la matière, naît un sentiment de liberté et de joie... »

Certes, M. Jaques-Dalcroze et ses adversaires de bonne foi sont plus rapprochés *d'intentions* que je ne le supposais.

Et la spontanéité
« a posteriori ».

M. Jaques-Dalcroze aussi souhaite la spontanéité des mouvements. Mais il s'agit chez lui d'une *spontanéité a posteriori*, d'une spontanéité que l'on n'acquerra qu'après avoir dépassé la maîtrise de tous les automatismes que l'on aura d'abord cultivés en soi. Il s'agit d'abord d'acquérir des automatismes sans en devenir esclave ; de savoir se libérer d'un automatisme, pour passer à un autre.

L'enfant à qui cette méthode est appliquée devra donc se trouver dans la même situation que l'artiste qui, ayant atteint à la perfection de son « métier », n'a plus qu'à l'oublier pour commencer à créer selon sa propre nature. Long chemin. L'enfant — je pose seulement la question — ne risque-t-il pas de rester en route, à la phase des automatismes ?

J'ai douté du sentiment de liberté et de joie que pouvait donner cette méthode. Et je viens, devant la démonstration que j'ai vue, d'exprimer mon doute. Je dois m'incliner devant les témoignages de maîtres d'écoles que m'adresse M. Dalcroze. Il en est d'Angleterre, de Suisse et même de France. Pour les élèves du lycée de jeunes filles de Bourg-en-Bresse, par exemple « c'est une joie lorsqu'elles réussissent une polyrythmie, une double vitesse, des mouvements contrastants ». Une chaîne « *qui leur donnait tant de mal au début* », devient quelque chose d'amusant, et la maîtresse ne remarque jamais de fatigue.

Quant à la qualité de la joie que crée la méthode, le livre de M. Jaques-Dalcroze, *Le Rythme et l'Education*, la précise : c'est « la joie de noyer ses forces dans une puissance collective » ; c'est une joie née d' « un sentiment d'émancipation et de responsabilité », de « la vision claire de ce qui est productif en nous » ; c'est, pour tout dire, *une joie morale*. Les élèves sont heureux parce qu'on a créé en eux une énergie.

Les conférences que m'a fait tenir le fondateur de la Rythmique, et qu'il a prononcées en août 1923 à l'Université de Bangor, développent, bien entendu, les mêmes conceptions. J'en veux retenir ce qui concerne : d'abord l'éducation, puis l'esthétique et la danse, auxquelles, pour nous, il s'agit de revenir.

Education. Je lis dans une conférence de M. Jaques-Dalcroze les mots : « renforcer votre volition, vous donner plus nettement conscience de votre capacité d'auto-contrôle corporel »... « Les gestes de nos élèves ne sont que la manifes-

tation de leur vouloir supérieur imposant certains rythmes à leurs mouvements corporels »... « Le corps est un instrument dont le rôle artistique est d'exprimer plastiquement les mille impressions de l'esprit, comme d'extérioriser les émotions exprimées par le tempérament ».

Quand M. Jaques-Dalcroze admet « que corps et esprit devraient accomplir harmonieusement leurs diverses fonctions non seulement isolément, mais simultanément », je devrais me dire pleinement satisfait. Est-ce à cause d'un préjugé persistant que je suis poursuivi par cette arrière-pensée que l'action harmonieuse de l'esprit et du corps doit ressembler un peu à l'action « harmonieuse » de la Prusse et du Hanovre ?

La méthode Jaques-Dalcroze se fonde en grande partie sur le rythme. Conçoit-elle le rythme comme une sorte d'émanation naturelle du corps humain, parente du rythme naturel de la course des animaux et de maints autres rythmes naturels ? Non, si j'ai bien compris : « Le rythme est un agent de liaison entre l'esprit et les sens... Le corps doit être soumis à l'action éducatrice du rythme... Le vouloir supérieur *imposant* certains rythmes aux mouvements corporels... » J'ai peur qu'il ne s'agisse ici que du rythme musical, avec son appareil de croches, et ses systèmes de changements de vitesses.

M. Jaques-Dalcroze n'en tend pas moins — et je lui en sais gré — vers la création individuelle de la beauté. Il se félicite de « l'extrême diversité des mouvements individuels chez ceux qui exécutent ensemble les mêmes exercices, au son d'une même musique ». Il précise « qu'il n'est pas ques-

tion de réprimer les mouvements inconscients où se révèlent la personnalité », mais « d'assouplir le système musculaire et nerveux à tel point que les mouvements inconscients puissent être effectués sans résistance de façon à atteindre leur suprême beauté expressive ».

De l'éducation, passer à la danse, à l'art, à l'esthétique ; de la chose apprise passer à la création spontanée, ce n'est pas, pour M. Dalcroze, franchir un fossé. « La stricte logique » qu'il découvre dans la subconscience lui évite le bond qui le porterait hors de sa méthode ; la défiance qu'il ressent devant l'émotion mystique le garde de tout écart de raisonnement : « L'émotion mystique est une exagération de l'émotion esthétique et elle procède d'un état d'esprit apparenté à l'ivresse ».

C'est sans ivresse, en bon jardinier qui ne se perd point dans la folle forêt, que M. Jaques-Dalcroze tirera de ses principes d'éducation une esthétique cohérente capable, pense-t-il, d'embellir la vie.

Il veut revenir à l'instinct par un détour — et j'ai dit plus haut ma crainte de voir le détour bien long. Il veut « chercher d'une part à mettre l'enfant en possession de tous ses moyens conscients d'expression, de l'autre à lui faire retrouver les instincts qu'il a perdus et à provoquer chez lui le plus grand nombre possible de manifestations instinctives de tout ordre ». Il l'amènera à la « véritable émotion esthétique » par la fusion de l'émotion et de la sensation « dans l'unité du concept ». Il restera fidèle au rythme, base de l'art (nous sommes là-dessus parfaitement d'accord),

mais il ajoutera que « la conscience du rythme est la faculté de saisir les relations entre les mouvements physiques et *intellectuels*. »

Somme toute, M. Jaques-Dalcroze a des idées logiques; il a une esthétique très pure. A sa théorie je ne réponds que deux mots : « Je crains »...

Je crains qu'il n'accorde à l'intellectuel une part telle que l'instinct — éduqué, émondé — s'en trouve atrophié. Je crains qu'il n'accorde à la musique des compositeurs une valeur de rythme humain qui (il le sait bien, au reste) ne lui est que bien rarement inspirée ; je crains que la grande *intelligence* nécessaire au créateur ne se confonde pour lui avec l'intelligence dont sont riches le théoricien, l'éducateur et le sociologue ; je crains, pour tout dire, qu'il n'y ait entre ses conceptions de l'art et celles que je crois être à la base de la vérité esthétique ce presque rien, cette ombre d'un fil qui sépare le dogme de l'hérésie.

Nous sommes, avec bonne foi, sur la petite frontière grise qui partage le blanc et le noir. Simple petite ligne théorique, où l'on peut se croire « presque » d'accord, où les douaniers peuvent fraterniser. Je crains que le « presque » ne soit tout un monde.

Sur cette frontière, je me sens, certes, bien des idées communes avec M. Jaques-Dalcroze. Par exemple, lorsqu'il juge le ballet classique : « Considérez un moment certaines figures traditionnelles du ballet italien classique. Est-il rien de plus stupide à la longue que le spectacle de cinquante femmes s'obstinant à pencher la tête d'un côté et à lever la jambe de l'autre ? » Mais tout de suite notre petite frontière va prendre un

aspect de mur hérissé de tessons de bouteilles. Je me dis : « Oui, ce spectacle est stupide à la longue, malgré toute sa grâce légère, parce que ces corps sont pliés à des gestes inhumains, donc faux ». M. Dalcroze poursuit sa pensée : « Pour qu'une succession de mouvements soit belle, il faut que varient la durée et l'intensité des rythmes, il faut que l'imagination intervienne pour créer les contrastes et les alternances. Nous devons sentir la présence d'un esprit directeur qui tirant parti des impulsions du moment, empêche les mouvements de tomber dans l'automatisme ». Alors, je me demande s'il ne va pas seulement me plier mes cinquante danseuses autrement, en les livrant aux contrastes et aux alternances, et si, au bout du compte, je n'aurai pas tout bonnement perdu, pour un spectacle plus froid, la grâce anodine et précise des pointes et des entrechats-huit ?

Dans les danses autres que la chorégraphie classique, M. Jaques-Dalcroze va-t-il trouver des éléments de beauté ?

Des Russes, il dit : « Leurs facultés innées de spontanéité d'expression ne sont-elles pas insuffisantes à leur dicter les moyens de rendre corporellement les nuances de durée et d'énergie, les mp. comme les *rubato* des phrases sonores ? » Et je pense aussitôt : si les Russes ont vraiment de la spontanéité d'expression, au diable les *rubato*, les mp. et même les nuances d'énergie.

Isadora Duncan, et son « retour bienfaisant à la simplicité », il leur rend un hommage peut-être de reconnaissance. Pour ajouter : « Mais il ne semble pas qu'elle ait senti, comme l'ont fait les

Grecs, que le rythme de la danse est intimement lié aux mouvements de la sonorité, aux rythmes de la musique et du verbe. » Cette union des arts, cette obéissance aux rythmes *naturels* liés aux rythmes de la musique vraie et du verbe fut toujours le but poursuivi par la rénovatrice de la danse.

Enfin, quoi que l'on pense de la danse dans le silence d'Isabel de Etchessarry, n'y voit-on pas une porte par laquelle la danse échappe en souriant à M. Dalcroze : « L'art de la danse doit, *du moment qu'il tient encore à s'allier avec la musique*, parvenir à réaliser la transmutation du son au mouvement corporel, et du mouvement en sonorité ».

Il est certain qu'il reste maintenant à juger la danse des Rythmiciens sur les résultats qu'elle pourra donner.

Si elle était ou devenait belle, ce serait la première fois que l'on verrait une esthétique sortir d'une méthode d'éducation.

La chose pourtant n'est pas, aujourd'hui, impossible. La gymnastique harmonique d'Irène Popard, qui donne au corps la souplesse et des éléments de beauté sans savoir encore les coordonner ; les mouvements de bras d'un institut parisien d'eurythmie ; l'institut de développement harmonique de G. Gurdjieff, qui crée une sorte de fakirisme, une sorte de mysticisme du mouvement — voilà, hors de la Danse, des efforts vers la Danse.

Mais la Danse reste la Danse.

Marie Kummer, ou
un adieu à la ryth-
mique. =====

Reparlons pourtant de ces
curieux efforts, et parlons de
Marie Kummer, qui enseigne le rythme à qua-
tre cent-cinquante élèves.

Marie Kummer, grâce vivante qui danserait
seulement par les inclinaisons de sa tête, est
génévoise, donc ancienne rythmicienne selon
Dalcroze. Elle a enseigné la rythmique. Elle a eu
la preuve de son action néfaste et en même temps
de sa valeur éducative.

En elle se sont battus *le rythme musical* et *le
rythme humain*. Problème capital, c'est la valeur
naturelle du rythme musical qui est en jeu.
Marie Kummer a vu qu'en aucun cas le corps
ne doit être soumis à une technique qui ne soit
pas une technique corporelle vraie. Un rythme
étranger, imposé au corps, le mécanise et sup-
prime la sensibilité. Une éducation « naturelle »
du corps l'amène à « *vivre* la synthèse du rythme
proposé, les lignes essentielles et non le mot à
mot arbitraire ».

Elle conserve donc, de Dalcroze, la base :
alphabet musical, grammaire musicale adaptée
au corps, éducation de la volonté. Mais elle
renonce à appliquer un système intellectuel à un
corps non préparé. Alors, à côté de la base musi-
cale, elle prend une base plastique. Elle la trouve
dans les « mouvements continus » de Malkovsky
(roue et balancier).

Elle supprime tout commandement brutal. Si
l'enfant doit exécuter un changement de rythme,
on lui laisse le temps de deux pas avant ce chan-

gement. Les « doubles vitesses » sont frappées dans les mains et non plus dansées.

J'ai assisté à des cours de Marie Kummer. L'impression est très curieuse. Les gestes restent beaux. Au sortir d'un cours de Dalcroze on les jugerait d'abord moins nets ; puis on finit par *entendre le rythme intérieur* qui commande les mouvements avec une souplesse précise.

Les valeurs musicales sont toujours « réalisées », mais selon une possibilité corporelle. Ainsi, une « blanche », chez Dalcroze, = un pas + une flexion. Chez Marie Kummer elle est un pas, continué dans la ligne naturelle du mouvement.

Ainsi, Marie Kummer a le droit de penser : « L'évolution normale de la rythmique mène fatalement à la danse, comme l'évolution du solfège mène au chant ou à la spécialisation des instrumentistes ».

**L'Institut Gurdjeff
ou les aïssaouas du
rythme.** =====

L'Institut Gurdjeff a donné
au Théâtre des Champs-Élysées
(décembre 1923), de bien curieuses démonstra-
tions de « mouvement ».

Cet « Institut de développement harmonique de l'homme » est né d'une déjà assez ancienne (1895) association de « chercheurs de vérité » russes, qui, en quête de surnaturel, explorèrent le monde et particulièrement l'Afghanistan, le Thibet, les Indes, etc...

Ceux qui survécurent à ces voyages se réunirent à Tachkent, puis à Moscou (1913) ; mais ils ne purent réaliser leur Institut qu'au Prieuré, près de Fontainebleau (1922).

Ce sont, semble-t-il, des théoriciens, atteints de cette sorte de psychose que l'on nomme l'Intelligence.

Ils veulent coordonner, en chacun de ceux qui acceptent d'être *éduqués*, l'homme logique, l'homme émotif et l'homme automatiquement instinctif. Ils étudient aussi bien la magie que la danse et la symbolique que la peinture. Ceux qui se sont donnés à cette méthode ont vu analyser leurs larmes et leurs autres sécrétions ; ils sont, somme toute, entrés dans une confrérie, dans une sorte de religion qui a ses rites comme elle a ses boissons. Il y a dix ans, on en eût ri. Aujourd'hui, on les a presque admirés.

Hommes et femmes apparaissent comme éclairés par une flamme mystique. Ajoutons qu'ils sont d'une uniforme laideur et qu'ils ne craignent pas de danser avec des lunettes.

Ils fournissent dans leur spectacle un travail musculaire ahurissant. Ils obtiennent une obéissance parfaite du corps *non danseurs*.

Ce qu'ils montrent, est-ce de la danse, est-ce de la gymnastique, est-ce de la métaphysique chorégraphique, est-ce le geste pur à l'état religieux, à l'état aïssaoua, est-ce vraiment la « signification sacrée » du rythme ?

On assiste, notamment, à un véritable *office* de derviches tourneurs : en manteaux de couleurs, en bonnets pointus, ils processionnent et se saluent, et tournent, tournent, à en donner le vertige aux assistants.

D'ordinaire, vêtus de blanc comme des gymnasiarques, avec des pantalons blancs et des ceintures de couleur, ils ne font pas voir de sculpture

individuelle, mais des *mouvements* d'ensemble.

Ils osent d'interminables immobilisations, des sautillements prolongés à l'extrême, des gigotements d'un pied, de violents mouvements qui sabrent l'air et s'arrêtent net. Leurs poitrines et leurs ventres sont en mouvement. Ils osent épouser la musique. Ils osent, *au profit du mouvement, rester en marge de la Beauté plastique.*

Assez souvent, ils tirent un effet d'une différence de hauteur de niveau entre les deux mains. Un rythme monotone éveille des mouvements différents et conséquents. Les exécutants excellent dans l'art de faire passer un mouvement de groupe en groupe, d'un côté de la scène à l'autre. Les gestes d'un groupe deviennent le complément des gestes d'un autre groupe. Ils parviennent ainsi à jouer avec les dissymétries, ce qui est une difficile jonglerie.

Il fallait la discipline russe pour obtenir le résultat auquel arrive l'Institut Gurdjeff.

Il a voulu nous donner aussi un exemple de travaux dansés : filer, faire des souliers, etc., en obéissant à un rythme dansant... Il me semble d'ailleurs, à première vue, qu'il y a là de quoi devenir fou au bout de quelques heures.

Irène Popard, ou le coup de l'étrier. == Irène Popard, qui a donné naguère à la Gaité une représentation avec ses élèves, définit sa « gymnastique harmonique » : méthode de mouvement complet continu. Il me semble que le mot « gymnastique » est employé par elle pour des raisons de modestie. La gymnastique, d'ailleurs, est chez Irène Popard l'alphabet de la danse. Cet alphabet com-

porte des signes nombreux. Certains gestes rappellent les « sautillés » de Dalcroze ; certains autres semblent s'inspirer de la « danse des Scythes » d'Isadora Duncan. Ces gestes variés donnent aux corps de beaux allongements ; ils leur font former, deux à deux, mains jointes, torses baissés, jambes élevées, de beaux attelages équilibrés. Ils donnent aux jeunes filles qui suivent la gymnastique harmonique, en peu de temps, une grande souplesse arrondie en courbes harmonieuses. Ils emploient bien l'arc flexible du corps. Ils ne sont jamais laids. Même quand ils ne paraissent pas bien « s'accrocher » les uns aux autres selon une ligne esthétique continue ; même si leur alphabet ne se montre pas encore prêt à composer un poème parfait.

Certes, les élèves d'Irène Popard ne se voient pas infuser l'esprit créateur (et pour la plupart, uniformisées sous le sarrau noir de travail ou la tunique mauve de représentation, elles sont de bourgeoisie) ; elles n'ont peut-être pas la sèche sûreté rythmique, mais elles se développent pleinement, et j'aime les voir tenter ces pas qu'Irène Popard nomme « sauvage » et « demi-sauvage ».

La gymnastique harmonique part de mouvements décomposés, d'un assouplissement, puis elle arrive à l'interprétation musicale. Irène Popard, c'est le coup de l'étrier avant le départ pour la belle danse. Moment sympathique.

**L'Eurythmie de
Steiner et Simonne
Rihouët.** =====

L'eurythmie est née des principes que je crois les plus vrais. Elle veut s'accorder avec les rythmes naturels, tels que la respiration et le battement

du pouls. Elle veut traduire en gestes les « images sonores » de ces rythmes (qu'elle trouve par exemple dans la poésie). Les gestes ainsi ne sont plus la traduction d'un rythme imposé par quelque intervention extérieure (audition d'un morceau musical), mais le prolongement d'une poésie intérieure, mais une « poésie en mouvement ». Somme toute, l'expression du rythme est, si j'ose employer ce langage, un phénomène centrifuge pour l'eurythmie ; comme elle est un phénomène centripète pour la rythmique.

Enseignée par Rudolf Steiner à Dornach, en Suisse, l'eurythmie est appliquée à Paris par une Française, une Bretonne, M^{lle} Simonne Rihouët.

J'ai vu une démonstration de rythme poétique à l'Ecole de M^{lle} Rihouët ; j'ai trouvé justes et excellents les mouvements des bras, chargés de souligner la ligne mélodique du poème. Ce sont les gestes d'un poète qui sait dire ses vers, mais avec plus de perfection et aussi de « perfectionnements ». Quant aux jambes, elles ne sont pas chargées de danser, à proprement parler, mais simplement de marquer un rythme.

En somme, si j'ai bien compris (et avec les théories on ne sait jamais...) ; l'eurythmie part justement des rythmes intérieurs, mais dans sa route vers la matérialisation de ces rythmes elle n'est pas encore arrivée au but : je veux dire à la danse. Les peuples primitifs peuvent encore lui enseigner quelque chose.

Car il faut souvent penser à eux lorsque l'on veut penser à la danse, cœur nourricier des Arts et miroir final des Arts :

« Dancing meet us, not only as love, as reli-

gion, as art, but also as morals... The dance lies at the beginning of art, and we find it also at the end ». (Havelock Ellis : *The dance of life*).

TABLE

<i>A VERTISSEMENT</i>	9
<i>EN MANIÈRE DE PRÉFACE</i>	19
<i>BALLETS CLASSIQUES</i>	34
<i>LES BALLETS RUSSES</i>	55
<i>BALLETS SUÉDOIS</i>	68
<i>DANSES D'ISADORA</i>	77
<i>LES ÉLÈVES D'ISADORA</i>	89
<i>DES RECHERCHES</i>	93
<i>DES DANSEURS</i>	121
<i>ESPANA</i>	140
<i>LES CAMBODGIENNES</i>	149
<i>D'ASIE EN AFRIQUE</i>	161
<i>« EXCENTRIC »</i>	183
<i>CARNET DE BALS</i>	191
<i>NE PAS CONFONDRE</i>	204

LE PRÉSENT OUVRAGE ACHÉVÉ D'IMPRIMER LE
25 SEPTEMBRE MIL NEUF CENT VINGT-QUATRE POUR
LES ÉDITIONS G. CRÈS & C^{ie}, PAR F. PAILLART,
IMPRIMEUR A ABBEVILLE, A ÉTÉ TIRÉ A 1.130 EXEM-
PLAIRES, TOUS NUMÉROTÉS, SAVOIR : 30 SUR JAPON
(DONT 5 HORS COMMERCE) NUMÉROTÉS DE 1 A 25 ET
DE 26 A 30 ET 1.100 SUR VÉLIN PUR FIL DES PAPE-
TERIES DU MARAIS (DONT 100 HORS COMMERCE)
NUMÉROTÉS DE 31 A 1.030 ET DE 1.031 A 1.130.



GV 1601

259

1824

DUE DATE

JUL - 7 1972	
SEP 21 RECD.	
JUL 10 1977	
JUL 28 1981	
NOV 11 1989 ILL	
DEC 14 RECD	

FORM 310

FINE ARTS

UNIVERSITY OF B.C. LIBRARY



3 9424 00873 9507

FINE ARTS

FINE ARTS

