



NUMÉRO SPÉCIAL :

LES DANSES POPULAIRES

ARCHIVES INTERNATIONALES

DE LA



THE DANCING TIMES

(21^e Année)

The DANCING TIMES

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

The DANCING TIMES

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

The DANCING TIMES

est illustré de nombreuses photographies rares et exclusives.

The DANCING TIMES

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

Représentant Continental :

Miss DERRA DE MORODA

44, LUPUS STREET

ST-GEORGE'S SQUARE, LONDON SW 1

DER TANZ

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

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

Prix d'abonnement :

En Allemagne :

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

A l'Étranger :

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

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

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

ALEXANDRE VOLININE

9, avenue Montespan (108, rue de la Pompe — PARIS-XVI^e)
Les inscriptions sont reçues de 11 h. à 1 h. et de 15 h. à 18 h. Téléph. : Passy 30-31

Cours de Danse
classique, de Caractère et plas-
tique. — Culture physique. —
Mimique.
Cours d'Enfants.

GYMNASTIQUE DU DOCTEUR MENSENDIECK

ÉTUDE DE LA TECHNIQUE DES MOUVEMENTS
basée sur la loi anatomique et mécanique des corps

BAO LUND-BERGMAN

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

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

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

ART DU MOUVEMENT

NATALIE BOUTKOVSKY

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

Lois du souffle. Equilibre concentré. Rythme corporel.
Pour artistes, professeurs et débutants.

Arnold MECKEL

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

Téléph. : Opéra 09.60

Adresse télégr. : Meckelar 96 Paris

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

DANSE - RYTHME - PLASTIQUE - CULTURE PHYSIQUE

MARIE KUMMER

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

ACADÉMIE DE DANSE CLASSIQUE

GRANT MOURADOFF

Tél. Wagram 75-42

DE L'OPÉRA

1, SQUARE EMMANUEL CHABRIER

(MÉTRO : MALESHERBES)

ARCHIVES INTERNATIONALES DE LA DANSE

REVUE TRIMESTRIELLE

▲
Directeur
ROLF DE MARÉ
▼

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

Téléph. : Trocadéro 42-51.

Adresse télégr. : Archivdanse — Paris.

▲
Rédacteur en chef :
PIERRE TUGAL
▼

Numéro spécial.

15 Décembre 1934

2^e Année.

SOMMAIRE

Introductions	2
Les Danses Populaires Françaises	3-7
Les Danses des Tadjiks	SERGE KARA-MOURZA 8-10
Aperçu sur les danses populaires des Yougoslaves	PINO MLAKAR 10-12
Les plus anciennes danses populaires de France	G. LE FLOCH 13-17
Les Danses populaires Lettones	ELZA SILINŠ 17-19
Danses dans les Pyrénées	FRÉDÉRIC SAISSET 20-22
Les Danseurs des Théâtres de Province	M. FUCHS 22-23
Bibliographie générale de la Danse	24

Abonnement : FRANCE, COLONIES et ÉTRANGER (les numéros spéciaux y compris) : 50 francs. Le numéro : 10 francs.

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



EN GUISE DE PRÉFACE...

En publiant le premier numéro de notre revue, nous avons déclaré :

La revue des Archives Internationales de la Danse se présente sous le signe de l'imperfection. Nous n'avons aucun programme précis à imposer à nos lecteurs,

Parce que

dans le domaine de l'histoire de la danse, il n'existe rien de complet ni de parfait,

Parce que

la plupart des ouvrages traitant ces sujets sont bachelés, sont des démarcages, ou, très souvent, des résumés d'articles de journaux.

De plus

les méthodes d'investigation sont, pour la plupart, arbitraires et individuelles.

Les études se poursuivent au petit bonheur, et chacun suit son propre chemin.

Enfin, jusqu'ici personne n'a émis, ni des systèmes acceptables, ni des principes généraux de travail permettant de tenter d'une manière rationnelle, l'élaboration d'une histoire complète de la danse.

Une expérience de deux ans a confirmé nos assertions.

Nous recevons journallement des apports à l'histoire de la danse, ou à une de ses disciplines, contributions de haute valeur. Mais, presque toujours, les thèses sur lesquelles ces études sont construites sont nettement contradictoires. On pourrait dire : autant d'auteurs, autant de doctrines ou hypothèses.

La confusion est complète.

En présence de cette masse de documents non contrôlés, et convaincus de l'imperfection des moyens actuels d'investigation, nous nous refusons à prendre parti et de nous ériger en juges. Nous acceptons ici toutes les opinions, en réservant à tous les chercheurs les droits de la critique. Qu'ils les admettent, les révisent ou les rejettent : nous défendrons leur indépendance.

Notre méthode à nous est en quelque sorte cartésienne. Sans nous laisser influencer par des idées préconçues, admettant la tradition seulement sous bénéfice d'inventaire, nous voulons tout reprendre par la base et nous affirmons ici hautement le droit du libre examen et de la critique impartiale.

Par conséquent, nous avons tenu à publier dans le présent numéro le maximum d'études sur les Danses Populaires, dues au labeur de compétences ou chercheurs passionnés. Nous laissons aux érudits et aux historiens le soin de tirer les enseignements que comporte l'ensemble de ces documents.

Pierre TUGAL.

De toutes les études sur la danse, au sens complexe de ce terme, celles qui touchent aux questions de folklore et aux origines populaires sont parmi les plus attachantes et les plus riches en enseignements divers. Nous avons là, en effet, la danse placée dans son véritable milieu, liée à la vie quotidienne et à ses activités spirituelles ou matérielles, et non plus séparée artificiellement de son objet, de son essence, et de ses moyens, telle un fétiche.

Ce numéro spécial des Archives Internationales de la Danse, consacré aux danses populaires, est donc le bienvenu, surtout s'il peut activer les recherches faites dans ce domaine. Mais il y a là une question de méthodologie qui est des plus importantes, et d'un intérêt primordial. Du point de vue de l'ethnologie, je dois dire que les principes qui ont guidé la plupart des auteurs sont partis d'un point de vue faux.

Tout d'abord, il me faut remercier les Archives qui me permettent d'exposer cette thèse.

Il s'agit de l'histoire et de l'étude de la danse.

Elles ne sont encore qu'à leur début, mais c'est une raison de plus pour y mettre un certain ordre. Jusqu'ici, les historiens de la danse se sont tous cantonnés dans un même domaine, et n'ont fait qu'œuvre littéraire, c'est-à-dire vaine du point de vue de l'étude vivante, de la science.

Si l'on s'intéresse activement à la danse, deux positions seules sont possibles : ou d'en parler poétiquement et merveilleusement, ou de l'étudier, c'est-à-dire faire œuvre de science. C'est pour cela qu'une besogne d'historien est, sinon inutile, du moins prématurée. Une question telle que celle des Danses Populaires n'est pas l'affaire des érudits, mais des biologistes, sociologues, physiologistes, etc. L'observation directe doit primer tout : il faut partir du connu vers l'inconnu, et non faire le contraire.

Ayant fait ces réserves, je me sens d'autant plus libre de dire tout l'intérêt et l'utilité qu'ont les documents suivants, effort qui sera continué dans un second numéro.

Alfred SMOULAR.



NOCE BRETONNE, d'après *La France Pittoresque*, 1846.

LES DANSES POPULAIRES FRANÇAISES

Les danses populaires françaises, si nombreuses, se perdent un peu plus chaque jour. Nous aurons bientôt à regretter leur complète disparition.

Leur intérêt était considérable : elles révélaient le caractère de chacune des vieilles provinces de France. Des générations et des générations de paysans les avaient rythmées selon leur tempérament. De plus, certaines d'entre elles continuaient les rites sacrés de religions disparues.

Aucun érudit n'a songé encore à les répertorier. Dans l'espoir de voir entreprendre cette œuvre utile, nous avons tenu à réunir quelques textes évocateurs.

Sur notre demande, M. Guy Le Floch a bien voulu se charger de ce travail.

LA DANSE BRETONNE

D'après Alexandre BOUET¹.

« La danse succédait autrefois à l'espèce de repas sacré qui se fait dans l'église, et y complétait pour ainsi dire la cérémonie nuptiale. On n'en sera pas surpris, si l'on veut faire attention que cet exercice, comme nous l'avons déjà rappelé, conserva longtemps son caractère primitif qui était tout religieux, et que la Bretagne continua jusqu'au XVII^e siècle à sanctifier le dimanche

1. *Breiz Izel* ou Vie des Bretons dans l'Armorique. Cent-vingt dessins d'Olivier Perrin avec un texte explicatif par Alexandre Bouet. Salau, édit. Quimper, 1918.

par des danses qui duraient une grande partie de la journée, et se prolongeaient même pendant la nuit dans quelques chapelles de la Cornouaille. Il n'y a pas encore de longues années que, lorsque les deux nouveaux époux, se tenant par la main, sortaient du saint lieu où leur union venait d'être sanctionnée, une décharge de mousqueterie se joignait au bruit joyeux des cloches et ralliait toute la noce au pied même de la croix, où, installés sur les degrés les plus élevés, les joueurs de biniou, de bombarde et de tambourin attendaient le signal de la gavotte sacrée, et c'était le curé qui venait avec bonhomie le donner lui-même du haut du calvaire innocemment transformé en orchestre. Maintenant la danse ne s'ouvre plus que lorsqu'on est de retour à la ferme. C'est la mariée qui commence, et ce qui est assez bizarre, qui commence seule. Aussitôt que le biniaouer, enfilant l'outre pressée sous son aisselle, se dispose à soutenir de sa basse monotone la voix aigre de son chalumeau qu'accompagnent déjà la bombarde et le tambourin, elle s'avance au milieu de l'aire qui va servir de salle de bal, et y figure avec modestie quelques pas ou plutôt se met à marcher en mesure. Sa conductrice, ses parentes les plus proches et ses amies les plus intimes s'empressent d'imiter son exemple, et, guidées par elle, font deux ou trois fois le tour de l'aire sans cavaliers. Alors, le nouveau marié et les principaux parents qui d'abord avaient essuyé, sans s'émouvoir et sans bouger, cette muette provocation, viennent prendre par la main le premier sa femme, et chacun des autres le partenaire que lui désigne l'étiquette ; le reste des danseurs ne consulte que ses sympathies, et complète au hasard les anneaux d'une immense chaîne. Cette première danse est la seule où l'on observe un pareil cérémonial : il n'y a

aucun et l'on se place à l'aventure pour celles qui se succèdent jusqu'à ce que les piétons de la noce aient eu le temps d'arriver, et que le moment de se mettre à table vienne faire tressaillir de joie ces estomacs si bien ouverts ! C'est également sans suivre aucun ordre hiérarchique que se forment les danses qui alternent avec les divers services du repas nuptial, et par lesquelles nos prétendus sauvages, avec une intelligence du plaisir que pourraient leur envier les citadins, font durer aussi longtemps que possible les deux grandes jouissances de la journée, en les variant l'une par l'autre, et en n'usant d'un seul coup ni l'une ni l'autre. Chaque intermède se compose de deux danses ordinaires, la gavotte et le bal, danses d'une haute antiquité, dont les figures sont probablement encore les mêmes que du temps des druides. La gavotte, qui est l'ancien « red ann dro », a un mouvement très vif, et consiste à tourner d'abord en rond en se tenant par la main et le plus souvent par le petit doigt, et puis à décrire mille tours et détours, suivant le caprice ou l'habileté du meneur, qui de temps en temps s'arrête pour sauter devant sa danseuse en arrondissant le bras le plus gracieusement possible. C'est un honneur que d'être meneur, honneur qui n'appartient qu'aux danseurs en renom. Parfois on se le dispute vivement, et il en résulte de violentes querelles qui font succéder le pugilat à la danse. La gavotte, comme on le voit, n'est guère autre chose qu'une course mesurée. Le bal commence aussi par une ronde, mais d'un mouvement plus lent et plus solennel ; on se sépare ensuite par couple pour figurer l'un devant l'autre, et ce balancé se termine par un saut en guise d'entrechat qu'accompagne souvent le hurra breton !

« Tant que les gens de la noce sont à jeun ou à peu près, la danse est calme et froide ; on semble seulement y préluder. Mais au fur et à mesure que la journée et le repas avancent, et qu'il y a surexcitation dans les esprits et le poulx des convives, elle devient animée, brutale, bondissante, elle devient ce qu'on doit l'attendre de ces natures pleines de force et de vie ! C'est alors un curieux spectacle que ce dédale vivant qui tourbillonne sous vos yeux sans règle et sans fin, et semblable au kaléidoscope, les éblouit du mouvant éclat des costumes les plus pittoresques ; que ces violentes évolutions d'hommes et de femmes haletants et rouges de vin et de plaisir, qui dégagent par les pieds, par les mains, par tout le corps, un fluide sympathique et mystérieux, et semblent se tordre dans le paroxysme d'une ineffable félicité ! Mais ce qu'il y a de non moins étrange que leur danse convulsive, qui est si peu d'accord avec leur engourdissement habituel, c'est que leur figure révèle à peine ou plutôt ne révèle nullement le bonheur qu'ils éprouvent, et qu'à voir l'air grave et sérieux de ces danseurs passionnés, on croirait qu'ils remplissent une obligation et ne se démènent de la sorte que par esprit de pénitence. Une chose également digne de remarque, c'est qu'aucun peuple n'a plus d'oreille, et que dans des branles de 100 à 200 personnes, vous n'en apercevez pas une qui tombe à contre-mesure, et nuise par un mouvement faux à l'ensemble et à l'harmonie générale !

« Nous ne devons pas omettre, parmi les danses bretonnes, celle qui est la plus renommée peut-être, mais non la plus répandue, puisqu'elle n'a pas franchi les frontières du Léon, où la danse fut toujours, comme la religion et les mœurs, beaucoup plus raide et plus sévère que dans la Cornouaille ; nous voulons parler du vif et gai jabadao, qui, aux environs de Quimper, commence aussi par un cercle où l'on se tient 4 ou 8 ensemble ; chaque couple s'isole ensuite pour aller en avant et en arrière, et puis le danseur fait galamment pirouetter sa danseuse en lui passant

la main au-dessus de la tête. C'est une danse, du reste, qui varie et se complique suivant les lieux, mais conserve partout son caractère d'abandon et d'agaçante folie. »

LA BOURRÉE D'AUVERGNE

D'après Jean RICHEPIN¹.

« Danse de primitif, elle représente l'homme et la femme cherchant à se plaire, à se séduire l'un l'autre. Lui est fier ; il montre sa force, son agilité. De temps en temps il frappe du pied, il pousse un cri aigu. Elle, au contraire, elle est coquette et farouche... Quand elle danse, surtout dans les deux premières mesures, elle ne le fait que pour se montrer ; elle montre la gorge, elle montre la taille, à certains moments elle relève un petit coin de jupon pour montrer ses chevilles... Puis, quand l'homme s'avance vers elle, elle fuit... Elle se sauve, après quoi elle s'arrête et danse devant lui, le bravant... »



LA BOURRÉE D'AUVERGNE, d'après *La France Pittoresque*, 1854.

UNE RONDE DE LA BEAUCE ET DU PERCHE

Par M. CHAPISEAU².

« Il y a un quart de siècle à peine, jeunes gens et jeunes filles se réunissaient le dimanche et dansaient ensemble les rondes suivantes... Un garçon (ou une fille) est au centre de la ronde et fait voir par un signe affirmatif ou négatif s'il (ou si elle) accepte ou n'accepte pas la personne désignée. Dans le premier cas la personne entre dans le cercle, tous les deux s'embrassent puis reprennent leur place. Dans le second cas on chante :

*Je n'entends pas la cadence,
Je n'sais pas comm'l'on danse,
Je n'sais pas danser,
Ni même embrasser. »*

1. *Annales littéraires*, 27 février 1918.

2. *Le Folklore de la Beauce et du Perche*, par Chapiseau. Paris, 1902.

LA BOURREE DU BERRY

D'après George SAND¹.

« La danse était plus obstinée que jamais à la ferme. Les domestiques s'étaient mis de la partie, et une poussière épaisse s'élevait sous leurs pieds, circonstance qui n'a jamais empêché le paysan berrichon de danser avec ivresse, non plus que les pierres, le soleil, la pluie ou la fatigue des moissons et des fauchailles. Aucun peuple ne danse avec plus de gravité et de passion en même temps. A les voir avancer et reculer à la bourrée, si mollement et si régu-



LA BOURRÉE DU BOURBONNAIS. d'après *La France Pittoresque*, 1858.

lièrement que leurs quadrilles serrés ressemblent au balancier d'une horloge, on ne devinerait guère le plaisir que leur procure cet exercice monotone, et on soupçonnerait encore moins la difficulté de saisir ce rythme élémentaire que chaque pas et chaque attitude du corps doivent marquer avec une précaution rigoureuse, tandis qu'une grande sobriété de mouvement et une langueur apparente doivent, pour atteindre à la perfection, en dissimuler entièrement le travail. Mais quand on a passé quelque temps à les examiner, on s'étonne de leur infatigable ténacité, on apprécie l'espèce de grâce molle et naïve qui les préserve de la lassitude, et, pour peu qu'on observe les mêmes personnages dansant dix ou douze heures de suite sans courbature, on peut croire qu'ils ont été piqués de la tarentule, ou constater qu'ils aiment la danse avec fureur. De temps en temps la joie intérieure des jeunes gens se trahit par un cri particulier qu'ils exhalent sans que leur physionomie perde son imperturbable sérieux, et, par moments, en frappant du pied avec force, ils bondissent comme des taureaux pour retomber avec une souplesse nonchalante et reprendre leur balancement flegmatique. Le caractère berrichon est tout entier dans cette danse. Quant aux femmes, elles doivent invariablement glisser à terre en rasant le sol, ce qui exige plus de légèreté qu'on ne pense, et leurs grâces sont d'une chasteté rigide. »

LE FANDANGO BASQUE

D'après Pierre LOTI dans *Ramuntcho*.

« Maintenant, sur la place, l'orchestre de cuivre joue les premières mesures du fandango, et les jeunes garçons, les jeunes

filles, tous ceux du village et quelques-uns aussi de la montagne qui sont restés pour danser, accourent par bandes impatientes. Il y en a qui dansent déjà dans le chemin, pour ne rien perdre, qui arrivent en dansant.

« Et bientôt le fandango tourne, tourne, au clair de la lune nouvelle dont les cornes semblent poser là-haut, sveltes et légères, sur la montagne énorme et lourde. Dans les couples qui dansent, sans s'enlacer ni se tenir, on ne se sépare jamais ; l'un devant l'autre toujours et à distance égale, le garçon et la fille évoluent, avec une grâce rythmée, comme liés ensemble par quelque invisible aimant.

« Il s'est caché, le croissant de la lune, abîmé, dirait-on, dans la ténébreuse montagne ; alors on apporte des lanternes qui s'accrochent aux troncs des platanes, et les jeunes hommes peuvent mieux voir leurs danseuses qui, vis-à-vis d'eux, se balancent, avec un air de continuellement fuir, mais sans s'éloigner jamais : presque toutes jolies, élégamment coiffées en cheveux, un soupçon de foulard sur la nuque, et portant avec aisance des robes à la mode d'aujourd'hui. Eux, les danseurs, un peu graves toujours, accompagnent la musique en faisant claquer leurs doigts en l'air, figures rasées et brunies, auxquelles les travaux des champs, de la contrebande ou de la mer, ont donné une maigreur spéciale ; presque ascétique ; cependant, à l'ampleur de leurs cous bronzés, à la carrure de leurs épaules, la grande force se décèle, la force de cette vieille race, sobre et religieuse.

Le fandango tourne et oscille, sur un air de valse ancienne. Tous les bras, tendus et levés, s'agitent en l'air, montent ou descendent avec de jolis mouvements cadencés, suivant les oscillations des corps. Les espadrilles à semelle de corde rendent cette danse silencieuse et comme infiniment légère ; on n'entend que le froufrou des robes, et toujours le petit claquement sec des doigts imitant un bruit de castagnettes. Avec une grâce espagnole, les filles, dont les larges manches s'éploient comme des ailes, dandinent leurs tailles serrées, au-dessus de leurs hanches vigoureuses et souples... »



DANSEUR BASQUE, d'après E. Fort (1823).

1. George Sand : *Le Meunier d'Angibault*.

LE BA'CUBER OU DANSE DE L'ÉPÉE A PONT DE CERVIÈRES (HAUTES-ALPES)

D'après R. BLANCHARD¹ (texte abrégé).

« Le ba'cuber consiste en une série de 4-5 figures successives ininterrompues... Il peut être exécuté par onze ou treize danseurs... Il dure au total de 14 à 15 minutes.

« Lors de l'exécution en public, la danse est scindée en deux pour permettre aux chanteuses (vieilles femmes formant un chœur) de se reposer. La première partie s'appelle la levée, la seconde partie les figures.

« Les danseurs ont un costume des plus simples : pantalon blanc, chemise blanche, ceinture de laine rouge. Ils ont la tête nue. A une époque encore assez récente ils avaient la tête ceinte d'un ruban doré.

« Quant aux épées qu'ils tiennent, ce sont tout simplement des épées d'officiers d'administration ; on employait autrefois des épées plus courtes, à poignée de cuivre. »

QUELQUES FIGURES.

Les danseurs arrivent sur le plancher, tournent de gauche à droite pour former un cercle. Tous les danseurs se baissent en même temps pour poser les épées à terre, droit devant eux, de manière à former une étoile. Ils se redressent, croisent le bras gauche sur le bras droit, puis restent immobiles.

(Les danseurs reprennent leurs épées au début de la figure suivante).

Les danseurs serrent leurs épées en étoile autour du cou de l'un d'eux et mettent un genou en terre.

Les danseurs forment des triangles, des carrés, des étoiles.

Les danseurs forment un cercle puis en commencent un autre qui va en s'élargissant. Ces deux cercles forment comme un huit, dont les deux boucles se rejoignent.

Le plus ancien document que l'on connaisse concernant le ba'cuber a été signalé par l'abbé P. Guillaume. Il est classé parmi les archives des Hautes-Alpes : c'est une information judiciaire de 1730.

1. *Le Bacuber*. Champion, édit., 1914.



LA DANSE DES TREILLES EN 1852, d'après l'illustration.

LA DANSE DES TREILLES

A Montpellier, d'après M. TROUBAT¹ (texte abrégé).

La danse de la treille est ainsi appelée parce que, au début elle a dû emprunter sa décoration et ses accessoires à la vigne, pendant la période des vendanges, alors que les sarments sont verts, chargés de pampres et de fruits.

Plus tard, quand on a voulu la danser à d'autres époques, au printemps, par exemple, on a substitué aux sarments des cerceaux enrubannés, agrémentés de fleurs naturelles ou artificielles, mais le nom primitif est resté.

Son caractère est essentiellement bachique. Elle se décompose en douze figures aussi gracieuses les unes que les autres, précédées elles-mêmes d'une introduction ou marche préparatoire d'un ravissant effet, et se termine par un salut final aux spectateurs.

L'ensemble de son exécution doit durer de quinze à vingt minutes.

On la danse au son du hautbois et du tambourin. Deux groupes ou couples, chefs de file intelligents et bons danseurs, un en tête, l'autre en queue, véritables choryphées, sont aussi une garantie indispensable de succès. Enfin, un bon chef, directeur de l'ensemble des mouvements, agissant seul, en dehors des groupes, est nécessaire pour donner les signaux de départ et d'arrêt, préciser la mesure, assurer les effets et guider l'ensemble.

Le nombre des danseurs pour les treilles doit être au moins de douze et peut être porté jusqu'à cent.

LA GOIGNADE D'Auvergne

Par FLÉCHIER².

« La bourrée d'Auvergne est une danse gaie, figurée, agréable, où les départs, les rencontres et les mouvements font un très bel effet et divertissent fort les spectateurs, mais la goignade ajoute sur ce fonds de gaieté de la bourrée une broderie d'impudeur et l'on peut dire que c'est la danse du monde la plus dissolue. Elle se soutient par des pas qui paraissent fort déréglés, qui ne laissent pas d'être mesurés et justes, et par des figures qui sont très hardies et qui font une agitation universelle de tout le corps : vous voyez partir la dame et le cavalier avec un mouvement de tête qui accompagne celui des pieds et qui est suivi des épaules et de toutes les autres parties du corps qui se démontent d'une manière très indécente. Ils tournent sur un pied fort agilement, ils s'approchent, se rencontrent, se joignent l'un à l'autre immodestement ; je ne doute pas que ce soit une imitation des Bacchantes dont on parle tant dans les livres anciens. Mgr l'évêque d'Aleth excommunie ceux de son diocèse qui dansent de cette façon. L'usage en est pourtant très commun en Auvergne. »

LA DANSE AUTOUR DES MENHIRS

Dans le Cantal, d'après SÉBILLOT³.

« Les nouveaux mariés du village de la Moulède, au pied du Plomb du Cantal, ont coutume d'aller danser autour de leur menhir. Le même usage était observé à Chassagnette de Coltures autour d'une croix qui, selon toute apparence, avait dû remplacer un menhir. »

1. *La danse des treilles*, une brochure parue à Montpellier en 1912.

2. *Mémoires sur les grands jours d'Auvergne*, 1665. Hach. de 1862, p. 257.

3. Extrait de la *Revue des Traditions populaires*, 17^e année, t. XVII, n^{os} 7 et 8.

UNE DANSE PAIENNE

Dans l'Ain, d'après une note de M. GUIGNE, qui a été témoin d'un de ces mystères¹.

Près de Saint-Laurent-lès-Macon, les femmes se rendaient dans un bois la nuit, et après s'être dépouillées de tout vêtement jusqu'à la ceinture, elles se frottaient les seins contre une pierre levée pour avoir du lait et le ventre pour être fécondes.

Il y avait une espèce de rite que les femmes du pays se transmettaient secrètement. D'autres fois, comme les sorcières romaines, elles dansaient en rond en se livrant à certaines pratiques dont il est difficile de parler autrement qu'en latin. Un coq noir, un bouc jouaient souvent un rôle important au milieu de ces bacchanales qui sont un souvenir des sabbats du Moyen-Âge.

LA FARANDOLE

(D'après M. TUBY, directeur de l'Académie Provençale).

Frédéric Mistral, dans « Le Trésor du Félibrige », la décrit ainsi : « La Farandole a beaucoup de rapports avec les danses grecques antiques, telles que la Pyrrhique, la Roméka (Thé-séenne de l'Iliade) et le Candiote ; on croit que ces deux dernières sont des imitations du Labyrinthe de Crète. La Farandole est une danse de course cadencée que l'on exécute au son du tambourin en se tenant par la main. La figure évoluant en spirale est appelée « cacalaus » (escargot). La Farandole se danse en Provence, en Dauphiné, en Languedoc, en Roussillon et dans les pays Basques... »

Noyon, dans la statistique officielle du département du Var (1846) et avant lui Diouloufet, dans son étude sur la danse candiote, trouvent dans la farandole une similitude absolue avec la danse caractéristique gravée par Vulcain sur le bouclier d'Achille et décrite dans le 18^e chant de l'Iliade.

1. Extrait de la *Revue des Traditions populaires*, 18^e année, t. XVIII, n° 11.

La farandole, avec sa mesure à 6/8, est l'expression spontanée de la franche gaîté provençale.

Chaque région et presque chaque village a sa propre farandole. On arrive à reconnaître l'origine des danseurs à leurs pas comme on reconnaît celle des villageoises à leur coiffe.

La Farandole présentée par l'Académie provençale comprend toutes les figures essentielles et classiques qui se retrouvent dans les dérivés locaux de cette danse nationale. L'air des « Tarascaïré » a été choisi entre tous en raison de sa très grande popularité. Il fut composé au XV^e siècle par René-le-Bon, roi de Naples et Jérusalem, comte de Provence, lorsqu'il créa les fêtes, jeux et processions de la Tarasque.

LA DANSE DU « CHIVAU-FRUS »

(D'après M. TUBY, directeur de l'Académie Provençale).

Cette réjouissance populaire du Moyen-Âge, dite du « Chivau-frus » ou cheval fringant, fut réglée au XV^e siècle, par le roi René de Provence, pour faire partie des processions de la Fête-Dieu, à Aix-en-Provence (en même temps qu'il composait le Livre des Tournois et son fameux « Traictée de la forme et devis d'ung Tournoy »).

Le Roi-Troubadour voulut symboliser en pas de danse la vie d'un Chevalier et de ses servants. Il décrivit l'Homme-cheval, danseur dont les jambes traversent le corps d'un cheval de carton, et la qualité de ses servants : écuyer, maréchal-ferrant, chasse-mouches, timbalier, tambourins, etc...

Tous les corps de métiers qui vécurent du cheval prirent part, comme « Chivau-Frus », aux processions de la Fête-Dieu et autres dans toutes les villes de Provence.

Il y a une quarantaine d'années les « Chivau-Frus » faisaient encore, à Fréjus, le plus bel ornement de la procession annuelle de Saint-François.

La musique de la première partie de l'air populaire des « Chivau-Frus » a été incorporée intégralement par Bizet, comme farandole, dans l'*Arlésienne*.

L'INFORMATION RAPIDE DE LA PRESSE

19, Rue Cail. Paris (10^e)

" LIT TOUT "

21, Boulevard Montmartre. Paris (2^e)

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

23, Rue du Rhône, Genève

ET LE

BUREAU FÜR ZEITUNGS-AUSSCHNITTE S. GERSTMANN'S VERLAG

Dornbergstr. 7. Berlin W 10

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

LES DANSES DES TADJIKS

Le Tadjikistan, pays montagneux du Moyen Orient encore peu étudié, est la république soviétique la plus éloignée du centre. Dans le passé, il était une possession de l'émir de Boukhara, et formait la partie orientale de son territoire. Situé à côté du Pamir, il touche à l'Inde, à la Chine et à l'Afghanistan. Dans ce pays légendaire vivait jadis Zarathoustra, dont le peuple tadjik garde encore le souvenir. Le Tadjikistan a une étendue sensiblement égale à celle de la Tchécoslovaquie. Son climat est subtropical : ses vallées à une altitude de mille mètres au-dessus de la mer sont une véritable jungle ; la *Victoria regia* y fleurit, des champs de tubéreuses exhalent leur parfum, et les pistaches y croissent. Le pays se trouve sur le même parallèle que l'Afrique du Nord et, en été, la chaleur y atteint 70° ; la température du sol est si élevée qu'un trou creusé dans la terre avec un couvercle sert de poêle où peut rôtir un mouton. Il y a également beaucoup de sources chaudes. En dehors de l'U. R. S. S., les Tadjiks habitent encore l'Afghanistan et le Pamir chinois.

L'art des Tadjiks a une signification non seulement biologique et sociale, mais esthétique ; ils aiment particulièrement le chant et la danse. Dans chaque village, près de la mosquée, il y a un bâtiment public, « *alaouhona* » (la maison du feu), où se réunissent souvent les jeunes gens, les jeunes filles, et même les vieillards pour chanter et danser. Ce peuple est très expansif et a beaucoup de tempérament. Le manque de place nous empêche de décrire ici complètement le costume particulier que portent les hommes et les femmes.



La Danse « *Karinnavo Tadjik* ».

Les danses ordinaires, que l'on appelle « *bosy* » se dansent au son de deux instruments : le tambourin (« *doira* »), et le tambour, qui est un instrument à cordes semblable à une mandoline que l'on joue à l'aide d'un plectre d'os ou de corne. Pour les soirées les plus solennelles ou de gala, on invite un orchestre composé de six ou sept musiciens. Outre le tambourin et le tambour, on y trouve la flûte (« *nay* ») et des instruments à cordes, genre mandoline et violoncelle : le « *roubab* », le « *tshidjak* », le « *chachtar* » et le « *dutar* ».

On peut diviser les danses du Tadjikistan en deux catégories : celles du Pamir et celles qui sont purement locales. Les danses du Pamir n'ont pas de noms spéciaux ; on les désigne par des numéros : n° 1 du Pamir (« *Iacoum Pamiri* »), n° 2 du Pamir (« *Sayum Pamiri* »), etc. Dans cet article, nous ne nous y arrêtons pas, et ne traiterons que des danses tadjiks, qui ont des caractères et des sujets très variés et intéressants ; on y trouve des danses solo, par paire, par quatre, et des danses générales de branle. A côté des danses rituelles qui conservent encore leur signification comme, par exemple, la danse du printemps, celle de la récolte d'automne, ou du premier pâturage du bétail, il y a des danses romanesques, guerrières, familiales, ou de travail, comme la danse joyeuse du « *Gamzoudo* » (« le printemps avance »), la danse de branle où l'on passe sous les portes pour mimer le lever du soleil au printemps. Une autre danse de branle, « *chausatar hohime karte* » (« nous vaincrons ») personifie la brave humeur belliqueuse des Tadjiks. Une autre danse, « *Pakhta tshininim* » (« nous récoltons le coton ») rapporte les procès qui se rattachaient à l'occupation principale des Tadjiks : la culture du coton.

Il y a des danses solo à sujet romantique, telle la « *Sanami Iagonai man* » (« mon bien-aimé est unique ») qui sont chantées. La danse gaie par paires « *Ey bahanda laalatro* » (« tes lèvres me sourient ») est également chantée. Très gracieuses aussi sont les danses « *Zarra Goule* », appelées « *chirine bosy* » — la plus douce danse — pleines de volupté et de paresse langoureuse, ainsi que « *Bakhory ou-mète* », danse triste et mélancolique. On goûte particulièrement la danse solo de la fille, « *Olam Goulenor* » (« la fleur rouge »), et la danse par paires « *aspandjey man* » (« avec mes cinq doigts »), très gaie et optimiste, qui exprime la foi en soi-même et en ses succès.

Les danses populaires des Tadjiks se présentent de la façon suivante : un homme sort, et se met à danser au milieu de la salle ou de la place. Les jeunes gens et les jeunes filles l'entourent, claquant des mains en mesure suivant la musique, ou chantant selon le sujet de la danse. Au début, la marche circulaire de l'exécutant est lente, mais la musique se fait plus rapide, les claquements des mains s'accroissent, et, par suite, les pas du danseur deviennent plus vifs. On peut alors admirer longuement l'animé-

tion du danseur, le feu sauvage et l'énergie inimaginables qui sont en lui, ses mouvements et les pas difficiles qu'il exécute et qu'on ne peut imiter si on ne les a pas appris enfant. Tantôt le danseur se met sur les pointes de ses bottes, tantôt il écarte ses jambes, tantôt il tourne rapidement en se penchant d'un côté, et faisant le geste de ramasser quelque chose par terre. Mais voilà que, fatigué et épuisé, il s'arrête devant quelqu'un des spectateurs : celui-ci doit prendre sa place et danser comme il sait. Ou bien, il s'approche d'une jeune fille, la salue, et l'invite.



La danse « zan va échan »

Elle s'avance au centre du cercle et baisse pudiquement les yeux. Sa danse est différente de celle de l'homme ; elle tourne lentement, comme si elle glissait sur le plancher, s'incline doucement, ou, plus souvent encore, se tient toute droite, agitant quelquefois ses mains. Au bout d'un moment elle s'arrête devant une de ses amies, lui pose la main sur l'épaule, l'invitant ainsi dans le cercle. Elles sont déjà deux, et voilà que commence un tournoiement rapide, furieux, avec des gestes gracieux. Au début, elles vont en rond, le long de la ligne des spectateurs, s'inclinant parfois avec coquetterie devant quelque homme, et faisant de la main droite le geste de l'attraper. Puis elles courent l'une après l'autre, un sourire astucieux sur le visage, le regard gai ; elles se rencontrent et s'écartent. Il semble que les pieds des jeunes filles ne remuent pas, si rapidement elles se meuvent, élevant gracieusement leurs mains. C'est avec une mimique charmante et ingénue que les danseuses expriment les passions des habitants de leur pays.

Quand la danse par paire est exécutée par un homme et une femme, ils cherchent à exprimer tout ce qu'il y a dans le chant du chœur : ils se font la cour, s'embrassent, se caressent, se querellent, se séparent, se réconcilient, etc. Ces danses montrent déjà la source d'un ballet oriental original. Mais lorsque la danse par paire est exécutée par deux hommes, l'un d'eux reste presque immobile, ne remuant que les épaules, tandis que l'autre tourne autour, s'agenouille ou s'accroupit, se courbe, et fait des mouvements qui lui sont suggérés par son imagination et sa fantaisie.

Les danses de branle sont de deux espèces : lentes, et impétueuses. Dans les premières, les hommes et les femmes se tiennent par la main, et se meuvent en avant

et en arrière, et tournent lentement et uniformément. Ces danses sont très monotones, mais ne manquent pas de grâce. Toutes différentes sont les danses de branle impétueuses et belliqueuses, qui étonnent par leur énergie farouche et leur passion. C'est un tourbillon déchainé. Les danseurs tréignent des pieds, croisant un pied devant l'autre avec une telle vitesse et une telle force que l'on croirait entendre la marche d'une cavalerie.

Une danse comique très populaire est celle qui a pour sujet deux rivaux qui font la cour à la même jeune fille. Deux hommes prennent la jeune fille par le bras et, suivant la mesure de la musique et les claquements de mains, marchent comme des soldats, allant d'un côté à l'autre. Tantôt ils se pressent tendrement contre la jeune fille ; tantôt ils se l'arrachent, tantôt ils se balancent comme s'ils étaient ivres. Le rythme s'accélère graduellement, et la danse finit avec l'épuisement des exécutants. Il ne s'agit point d'une pantomime, mais d'une véritable danse, d'un mouvement chorégraphique.

La danse « kaschkardjya », représentée sur l'une des photographies de cet article, a son principal intérêt dans les mouvements extraordinairement gracieux que font les mains de la jeune danseuse, une petite fille encore. Les gestes sont élastiques, et ondoient ; on dirait que les mains nagent dans l'air. Une autre photographie représente la danse « Zan va échan », qui a pour but d'exprimer les diverses péripéties des relations d'un « moullah » avec une femme : scènes de séduction, amourette, repentir,



La danse « Karinnavo Iranien ».

haine, etc., se succèdent. Ici, les pieds de la danseuse ne s'éloignent presque pas du sol, le corps seul danse : les hanches frémissent, les flancs se courbent, la taille serpente. Tout reste immobile jusqu'aux reins, pendant que les mains s'élèvent au-dessus de la tête.

Sur une troisième photo, on voit la danse « Karinnavo Iranien ». Les danseuses ont la poitrine en avant, le ventre rentré ; elles ondulent et s'accroupissent sans s'agiter. Leurs mouvements sont insinuants, pareils à ceux des chats. La dernière photographie représente la « Karinnavo Tadjik ». Cette danse est exécutée par quatre femmes, ordinairement plus très jeunes ; elle se donnent



La danse « Kaschkardjya »

les mains ou les mettent en croix. Il y a beaucoup de liberté et de grâce dans leurs mouvements, leurs gestes sont légers et délicats. Le corps est droit et immobile ; elles se balancent rarement. On peut dire que les positions des femmes dans cette danse sont les plus belles.

De toutes les danses du Moyen Orient, celles des Tadjiks

sont les plus belles et les plus esthétiques. En général, elles sont très pudiques, il n'y a que rarement un léger élément érotique, et elles sont tout à fait privées de la sexualité brutale et même des petites marques de la pornographie.

Serge KARA-MOURZA.

APERÇU SUR LES DANSES NATIONALES DES YUGOSLAVES

Tous les peuples possèdent ou possédaient, plutôt, des danses nationales, comme ils ont une poésie populaire, une ornementation, des chants, des costumes qui leur sont propres. Dans toutes ces manifestations artistiques, on trouve l'expression la plus pure de l'âme populaire. La danse qui est si profondément enracinée dans la vie des peuples, a disparu petit à petit dans presque tous les pays. Chez les peuples yougoslaves on assiste actuellement à la disparition d'un riche patrimoine chorégraphique. S'il est question ici de la chorégraphie populaire des Yougoslaves, il va de soi qu'il n'est guère possible, dans la limite d'un article, de donner plus que quelques indications, et cela à plus forte raison que ce vaste domaine n'a jamais été étudié sérieusement. Les Yougoslaves habitent le vaste pays situé entre la Mer Adriatique et la Mer Noire, et il faudrait des années de travail pour faire une étude approfondie sur leur folklore chorégraphique. Le lecteur voudra bien se souvenir que la vague mongolo-tartare a passé sur les Yougoslaves et que la plus grande partie de ce peuple a vécu pendant cinq siècles sous la domination du croissant. Du sang étranger

s'est mêlé au sang slave et l'influence de l'Orient est assez prononcée.

Pour désigner sa danse nationale, le Yougoslave emploie le mot Kolo. Il se sert toutefois, dans le même sens, du mot Igra, qui signifie jeu, danse ; mais par le mot Kolo il entend exclusivement la danse des Yougoslaves. Le mot Kolo signifie cercle, roue. Effectivement, pour danser le Kolo, un certain nombre de danseurs et de danseuses forment un rang qui prend la figure d'un cercle fermé où, alors, les danseurs évoluent en imprimant à leur chaîne des formes circulaires. Pourtant il existe des Kolos qui n'ont pas cette forme caractéristique. Pour d'autres Kolos, il serait possible de démontrer qu'autrefois ils étaient dansés également en rond, mais plus tard cette figure chorégraphique s'est perdue et il ne reste que le pas le plus important que les danseurs emploient à leur gré pour toutes sortes d'évolutions. Il y a aussi d'autres danses qui n'ont jamais connu la forme circulaire, tout au plus étaient-elles accompagnées par les chants et les percussions rythmiques des spectateurs, disposés, eux, en rond autour des danseurs. Ainsi,

une telle danse est également appelée Kolo. Ce qui caractérise le Kolo, c'est qu'il est d'essence purement saltatoire ; le jeu amoureux entre danseur et danseuse, qui est si typique dans les danses espagnoles, lui est inconnu. L'élément mimique est donc complètement absent, mais malgré cela, le Kolo produit une très forte impression. Ses mouvements expriment une joie naïve et pure qui, dans quelques danses, prend peut-être naissance dans un sentiment érotique, mais ceci d'une manière inconsciente et avec une retenue des plus décentes. Pendant la danse cette joie augmente à mesure que le mouvement est accéléré jusqu'à une vitesse vertigineuse. La danse ne prend pas fin sur un arrêt brusque ; le Kolo, arrivé au point culminant, passe soudainement dans une phase de mouvements lents et larges, et s'arrête sans aucun effet. Dans d'autres Kolos, cette joie dans la danse s'anime à un degré moindre pour retomber aussitôt dans la mélancolie yougoslave. Ensuite, elle s'anime de nouveau et décroît après en intensité, et ainsi de suite pendant des heures. Ce sont les deux principales formes du Kolo en ce qui concerne son expression sentimentale.

La chorégraphie de ces danses populaires est composée de pas marchés, de pas courus, de pas croisés et de petits sauts. Le pas favori consiste dans une espèce de soubresaut sur une jambe. Les pas et sauts exécutés dans une position très pliée, que les autres Slaves emploient si souvent dans leurs danses, sont inconnus dans les Kolos. Les bras participent souvent à la danse et soulignent de leurs gestes des phrases entières ; dans certaines régions, les danseurs et danseuses se tiennent dès le début par les mains ou par la taille (à gauche et à droite) et ainsi les bras restent immobiles pendant toute la danse. Comme il a été dit plus haut, les danseurs sont disposés dans un rang qui forme soit un cercle, soit un demi-cercle, auquel ils impriment toujours de nouvelles formes circulaires.

Presque toujours, quand le Kolo est dansé en rang, les danseurs avancent vers la gauche, même quand ils font des pas qui vont à droite, donc en arrière. Quand le rang ne forme pas un cercle fermé, on place à l'extrémité gauche un chef de file qui dirige et forme les évolutions circulaires. Les Kolos peuvent se danser seul, à deux, à trois, mais le plus souvent ils sont exécutés par un grand nombre de danseurs. Ils peuvent être dansés par des jeunes filles seules, par des jeunes gens seuls, mais aussi par les deux ensemble. Il n'y a que peu de danses, et ce sont surtout celles exécutées à deux, qui exigent que les partenaires appartiennent aux deux sexes. Les danses se composent d'un ou deux motifs chorégraphiques, quelquefois de plusieurs. Ces motifs sont toutefois assez courts, mais souvent très compliqués.

Au point de vue rythmique, ces danses sont assez simples, mais très originales. Il est assez malaisé de les inscrire dans les mesures de notre métrique, étant donné que ces rythmes sont très anciens. Beaucoup de ces rythmes sont à $2/4$, et plus rarement à $3/4$. Ceux-ci appartiennent aux Kolos qu'on danse avec un accompagnement musical. D'autres Kolos se dansent sans musique, même sans percussion rythmique. Ce fait est très inté-

ressant, vu qu'on aime à dire que la « danse absolue », cherchant à se suffire à elle-même et renonçant à l'accompagnement musical, n'est qu'une théorie de la danse moderne.

Dans la plupart des cas, ces danses sans musique débutent par un chant populaire d'essence épique, pendant lequel les danseurs avancent toujours en rond en se servant d'un pas balancé. Après cette introduction commence la danse proprement dite, qui se fait sans aucun accompagnement, sans qu'une parole soit prononcée. Dans la suite, l'évolution des danseurs n'est soutenue et animée que par le seul bruit des pieds frappant le sol. Un fluide d'une puissance extraordinaire fait vibrer l'ensemble des exécutants dans ce Kolo sans musique : les pas sont nets, disciplinés, et, on peut dire, synchronisés comme sous la direction d'une baguette invisible. C'est dire combien un tel Kolo naît entièrement dans la joie saltatoire et le sens du rythme corporel. D'autre part, il y a autant de danses qui sont inséparables de la musique et qu'on danse seulement avec un accompagnement musical. Pour cet accompagnement, on se sert de la cornemuse, du tambourin, de l'accordéon, du violon, du tambour, de la guzla, du diople, ou encore d'un orchestre. Pour notre oreille occidentale, les mélodies et harmonies du Kolo sont souvent peu agréables et presque impossible à noter avec notre système de demi-tons. Cette musique populaire, d'un dessin étrange mais vigoureux, possède toutes les caractéristiques de la musique slave, auxquelles se sont mêlés des éléments turques et aussi une influence des gitanes de l'Orient. On trouve des mélodies plus « civilisées », c'est-à-dire



Le Kolo : trois positions caractéristiques.

qui choquent moins l'oreille occidentale. Des musiciens yougoslaves d'une grande culture musicale font de grands efforts pour arracher de l'oubli ce folklore précieux et pour le faire connaître au reste du monde. La forme musicale du Kolo a inspiré un grand nombre de compositions, entre autres même une symphonie très remarquable. Parmi les musiciens qui se sont particulièrement voués au patrimoine national, nommons Slavenski, Baranovič, Gotovač.

Dans beaucoup de contrées, le Kolo reste aussi vivant qu'il y a un siècle, dans d'autres il est déjà en train de disparaître et souvent on trouve à peine des traces d'une danse populaire. Deux faits contribuent puissam-

ment à cette décadence : d'une part, ce ne sont plus les jeunes gens, mais seulement des jeunes filles qui dansent le Kolo et d'autre part, si la jeunesse danse encore le Kolo ensemble, elle l'a à moitié oublié et l'exécute sans vigueur.

D'ailleurs, il ne faut pas croire qu'une danse populaire ne subisse pas des transformations dans le courant des années. Même dans le village le plus reculé on peut constater une certaine mode qui est reconnue et confirmée par la population. Certains pas d'une danse étaient exécutés par les vieux d'une manière bien différente de celle qu'emploie la jeunesse actuelle. Il est vrai que la chorégraphie des vieux était bien plus intéressante, aussi dansaient-ils d'une façon bien plus mouvementée et rythmée. D'autre part, il ne faut pas oublier qu'il y a des îles et des contrées entières, où les danses nationales sont déjà mortes et où il ne reste que les chants et les airs à danser pour nous rappeler leur existence passée.

Généralement, le Kolo est dansé par la jeunesse et, plus rarement, par les gens plus âgés. Une coutume très répandue veut que les jeunes mariés dansent seulement jusqu'à la naissance de leur premier enfant. Les danses ont lieu en plein air, la plupart du temps sur le parvis de l'église, à l'occasion des grandes fêtes religieuses et des mariages, et régulièrement la danse prend fin avant le coucher du soleil. Aujourd'hui, il n'y a que le campagnard des villages qui danse le Kolo dans toute sa pureté et fraîcheur ; dans les villes, la danse est tout à fait dégénérée. Pourtant, même là, la danse nationale n'est point oubliée, car dans presque tous les grands bals, on intercale ce qu'on appelle le « Kolo des étudiants ». Même au bal de la cour royale on a conservé cette belle coutume et il est dans la tradition d'ouvrir et de finir le bal par un Kolo. La place nous manque pour dire dans quelle mesure cette chorégraphie populaire exerce ou pourrait exercer une influence sur la danse théâtrale.

Les Kolos sont très variés. Chaque contrée a sa danse particulière qui est souvent très différente de celle de la contrée voisine, sans qu'on trouve une forme intermédiaire entre les deux danses. Il arrive souvent que deux villages, séparés par une telle frontière, se trouvent situés seulement à quelques lieues l'un de l'autre. Cette démarcation n'est point arbitraire, elle va toujours de pair avec

un changement dans le costume et les coutumes, et trouve son origine dans l'évolution historique.

A côté de tous ces Kolos on trouve encore dans l'île Korčula une autre danse, très connue autrefois en Europe, la mauresque. C'est une danse guerrière exécutée par les hommes maniant des sabres assez courts, ou plutôt des long couteaux. Elle est dansée par deux partis. Ce n'est pas une danse ordinaire du folklore, elle représente une action dansée et représentée à vrai dire ce qui subsiste d'un grand drame chorégraphique, dans lequel est interprété le combat entre les Blancs (on dit que ce sont les chrétiens) et les Noirs (figurant les mahométans). Dans la trame de l'action on retrouve le vieux motif de la jeune fille enlevée, que les chrétiens arrachent aux mahométans. Aujourd'hui ce rôle féminin est seulement parlé et orné d'un jeu mimique. La mauresque est divisée en cinq parties qui sont interprétées avec un accompagnement de musique. Si le Kolo est une vraie danse populaire, dans laquelle le peuple manifeste sa joie, la mauresque est un drame populaire dansé. De nos jours la mauresque est seulement connue dans l'île Korčula ; les recherches n'ont pas encore été faites pour savoir si autrefois elle était dansée dans d'autres régions. Sa chorégraphie s'est inspirée des gestes et des poses de l'attaque et de la défense, elle est caractérisée par des phases de mouvements brusques et violents suivis de gestes lents et de poses. C'est tout ce que nous dirons de la mauresque.

On a pu voir, dans ces quelques notes, qu'on trouve dans le sud-est de l'Europe, dans les Balkans, beaucoup d'éléments intéressants et positifs pour la connaissance des choses de la danse et finalement aussi pour l'art de la danse. Ce champ immense du folklore chorégraphique dans les Balkans n'a presque pas été étudié. Mais ce qui n'a pas encore été fait peut être entrepris ; malheureusement, et c'est là que réside le danger, cette chorégraphie populaire vivante, que nous voyons souvent dans toute sa pureté, peut dégénérer demain et bientôt on n'en trouvera même plus un souvenir. La civilisation avance partout sans tenir compte de rien et provoque la décadence du patrimoine populaire et du folklore chorégraphique.

PINO MLAKAR.



Le Kolo : le pont.

LES PLUS ANCIENNES DANSES POPULAIRES DE FRANCE

Aucun ouvrage important n'a encore paru sur les danses populaires de France. Plus le temps aura passé, plus il sera difficile de se livrer à une étude de ce genre.

Un grand nombre de danses régionales sont déjà disparues ; quelques-unes ne se perpétuent que grâce à des sociétés, et on peut considérer leur survie comme fictive car elles ont cessé d'être populaires.

Ces danses pourtant constituaient un étonnant patrimoine. L'antiquité, la préhistoire même, n'avaient rien laissé de plus vivant, et il est stupéfiant de songer qu'il n'y a pas un demi-siècle des hommes et des femmes accomplissaient en s'amusant des rites millénaires.

Les poètes ne seront pas les seuls à regretter ces manifestations traditionnelles. Les ethnologues les considèrent de plus en plus comme des documents d'un très grand intérêt, l'historien des religions antiques ne peut les ignorer, ni même l'archéologue : les vieilles pierres sur lesquelles il se penche ont été animées par les ombres joyeuses de nos aïeux que réjouissaient les grandes danses collectives que l'on ne voit plus.

Ces assemblées pour baller, on n'en peut douter, ont perpétué des gestes religieux et sociaux d'une société extrêmement ancienne.

Les danses populaires sont aussi nombreuses que variées. Aucun classement méthodique n'a cependant été entrepris jusqu'à ce jour.

Nous avons cru devoir distinguer :

- Les danses amoureuses ;
- Les danses guerrières ;
- Les danses de la fécondité ;
- Les danses astrales ;
- Les danses des lieux consacrés ;
- Les danses christianisées et liturgiques ;
- Les danses de la vie et de la mort ;
- Les danses de genre.

Notre intention a été de grouper un certain nombre de danses justifiant, par leur caractère, notre classification. Nous ne prétendons nullement avoir répertorié les danses populaires françaises. C'est un long travail qui reste encore à entreprendre.

I

LES DANSES AMOUREUSES

Un grand nombre de danses populaires ont à un degré quelconque un caractère érotique.

Certaines figures évoquent la recherche mutuelle, le rapprochement des jeunes gens des deux sexes. D'autres l'hésitation, la pudeur des jeunes filles ; aussi leur désir d'être choisies. Quelques-unes expriment nettement le refus, l'acceptation.

Il y a la parade du mâle, l'enlacement, les expressions de la passion et le mime de la volupté.

De telles danses n'ont évidemment pas été créées depuis le christianisme. Plus anciennes, elles ont subsisté parce qu'elles étaient passées dans les mœurs.

Cependant l'Eglise a toujours souhaité leur disparition et les a souvent condamnées. Il en est, et non des moins incriminées, qui ont subsisté malgré les excommunications et les interdits. D'autres se sont modifiées.

Les danses amoureuses, provocantes ou suggestives, ont pu être, dans un temps fabuleux, des appels rituels préluant à des orgies sacrées.

Il est possible, en effet, qu'à certaines dates, les très anciennes religions païennes aient laissé aux gens une liberté sans limite.

Au cours de ces grandes fêtes, la vie du clan était rompue ; la plus grande communauté, celle de la race, se reformait.



Bourrée de Chapdes-Beaufort (Auvergne).

M. Granet a pu prouver le caractère orgiaque d'une fête chinoise du printemps, célébrée avant Confucius.

Nestor, le chroniqueur des Slaves, fait allusion aussi à une fête libre de la saison nouvelle. « Les villages, dit-il quelque part, se rencontraient et se livraient à des jeux diaboliques. »

Les Fêtes Dyonisiaques en Grèce ou à Rome ont été tout autant licencieuses.

Il est fort probable que les populations anté-celtiques de la Gaule ont connu ces mêmes réjouissances primitives.

La nuit de Walpurgis a dû s'étendre de ce côté-ci du Rhin. Certaines danses semblent bien avoir conservé de cette joie païenne qu'il serait puéril et anachronique de qualifier d'impure.

Il est rare d'ailleurs que ce paganisme s'affirme sans retenue. La vieille France nous sépare du Dieu Pan.

Si dans une âpre montagne les bacchantes ont continué d'opposer à des faunes leurs théories lascives, par les plaines les bergers et les bergères ont dansé des bourrées, des gavottes, des rondes aux simples figures qui semblent des fleurs des champs tressées.

LES BRANLES

Jadis on appela branle un grand nombre de danses françaises. Le branle a pour figure principale la chaîne : il se danse de côté et suppose un chef de file.

Les branles sont ordinairement dansés par les deux sexes.

Nous rangeons ces danses parmi les danses amoureuses à cause des figures secondaires qu'elles comportent et qui leur donnent en effet ce caractère. Mais nous sommes persuadé que la chaîne a une origine rituelle et religieuse. Nous en reparlerons.

Le branle le plus connu était celui du Poitou. Thoinot Arbeau, le vieux chroniqueur de la danse, écrit mélancoliquement en 1589, dans son orchésographie, qu'il la dansa « autrefois avec les bachelles de Poitiers. »



Branle d'Ossau, d'après *La France Pittoresque*, 1867.

On levait les pieds alternativement en se conformant à une mesure à trois temps.

Les poitevines rythmaient les pas en frappant le sol en mesure avec leurs sabots et en insistant un peu plus sur les deuxième et troisième mesures. Tel était le branle simple, mais les danses composées étaient nombreuses.

« Les anciens, nous dit encore Thoinot, dansent les branles doubles, les jeunes mariés les branles gais, et les plus jeunes dansent légèrement les branles de Bourgogne. »

Le branle double se composait de quatre pas à droite et de quatre pas à gauche plus restreints, les danseurs gagnant toujours sur la gauche. Pour marquer certains temps, on levait rapidement le pied gauche.

Les danses de ce genre comportaient des variantes. On appelait branle de la haye une danse où, rompant la chaîne, on formait à un moment donné des couples. Le Haut-barrois était sauté. Le Triory, danse bretonne, se menait rapidement en levant à demi la jambe.

LA GAVOTTE

La gavotte, d'après Thoinot, était « un recueil et ramazun de plusieurs branles doubles ». Cette danse, vers 1580, était encore assez nouvelle. On avait réuni les figures qui plaisaient le plus à la jeunesse. Pour finir, on enlevait sa danseuse et l'usage était

de lui donner un baiser. Le bon Thoinot, déjà vieux, regrettait de ne pouvoir expérimenter une danse aussi agréable. « Si cette espèce de danse, soupire-t-il, fut venue du temps de mes premières jambes, je n'eusse pas failli d'en faire des mémoires ».

LA COURANTE

La courante au XVI^e siècle était déjà une danse ancienne.

Il fallait être six pour la danser : trois jeunes hommes et trois jeunes filles. Les jeunes gens invitaient les jeunes filles, les conduisaient à un bout de la salle et regagnaient l'autre extrémité.

Puis l'un d'eux s'avancait avec des mines et des contenance d'amoureux. Thoinot nous a dépeint ce conquérant « époussetant élégamment ses chaussures, tirant sa chemise « bien à propos ». Enfin parvenu à quelques pas de la jeune personne à laquelle il adresse ses œillades, il la salue, mais elle ne daigne pas répondre à ce présomptueux, et ce qui est pire encore, elle ébauche un geste de dédain ou bien se détourne. Le jeune homme alors retourne à sa place.

Ses deux compagnons jouaient chacun leur tour la même comédie et n'obtenaient pas de plus grand succès.

Enfin tous trois ensemble revenaient à la charge, mettaient un genou en terre devant les belles dédaigneuses et demandaient merci les mains jointes. Les jeunes filles alors se laissaient toucher, se rendaient et dansaient.

LA DANSE ATZESCU DES BASQUES

La courante semble avoir été plutôt une danse de cour, mais l'atzescu basque est presque aussi cérémonieuse.

Les danseurs forment une chaîne. Le premier et le dernier de la chaîne désignent deux jeunes gens qui se détachent et ont pour mission de ramener deux jeunes filles. Ils se découvrent devant les élues. La jeune personne à laquelle chacun s'adresse reste grave, dédaigneuse, presque sévère.

Le cavalier met son chapeau au pied de la cruelle et danse un solo avec la plus grande ardeur chorégraphique. Alors la jeune fille cède. La danse collective commence : c'est une chaîne qui se déplace, les danseurs font des entrechats, et l'on finit par un galop.

LES RIGAUDONS

On appelle rigaudons des danses assez différentes. Il y a le petit rigaudon à deux danseurs ; le rigaudon à quatre danseurs, le rigaudon à six ; la genevoise, la tricoutine.

Le rigaudon de Bresse se danse à quatre. Deux couples se font vis-à-vis à trois mètres environ de distance, puis, en mesure, marchent l'un vers l'autre. Chaque cavalier attire par les mains la danseuse de l'autre couple, et l'entraîne à reculons jusqu'au point d'où il était parti. La danseuse à son tour, marchant aussi en arrière, refait en sens inverse le même chemin ; le danseur, de nouveau, entraîne sa danseuse, puis le couple s'enlace et fait quelques tours de valse.

Telle est la première partie, la seconde est identique, à cela près que chaque cavalier retrouve au changement sa première danseuse.

LA DANSE DU BALAI DU DAUPHINÉ

Cette danse commence par une ronde endiablée : au centre un jeune homme qui tient un manche à balai observe les danseurs.

Tout-à-coup il laisse tomber son instrument. Tous doivent changer aussitôt de danseuses. Celui qui est resté sans « cavalière » tiendra le balai à son tour.

LA CORRANDA ALTA DE CATALOGNE

Cette danse abonde en figures curieuses et au moins imprévues. Les jeunes gens passent le pied par-dessus les danseuses : évidemment cette figure demande une certaine maîtrise !

Les cavaliers à certain moment changent de danseuses ; enfin ils simulent un enlèvement et forment une ronde en élevant les jeunes filles à bout de bras. Dans cette position, leurs compagnes se donnent entre elles un baiser de paix.

LA RONDE DES BAISERS DU DAUPHINÉ

« Jeunes gens et jeunes filles forment séparément deux cercles concentriques qui tournent en sens inverse, et à un moment donné chacun embrasse la fille qui lui fait vis-à-vis. Quand tous, sans exception, ont échangé un baiser, les deux cercles se cassent. Les garçons s'intercalent entre les filles. Ils se forment en farandole, passent dans les rues du village, puis chaque garçon accompagne sa mie chez elle. » (D'après Van Gennep, le « Folklore du Dauphiné »).

LE « BAL », DANSE BRETONNE

Le « Bal » se dansait en Cornouaille. Nous empruntons la description de cette danse à M. du Laurens de la Barre :

« Le bal s'exécute moitié marchant, moitié sautant. Le plan général de cette danse est circulaire. Ici, les couples divisés se suivent processionnellement, en se donnant le bras, on fait ainsi huit pas en avant ; tout-à-coup, au temps marqué par la musique, les danseurs se prennent les mains, deux à deux, et, se mettant alors en danse, ils avancent l'un sur l'autre, la dame en face du cavalier, pendant quatre mesures ; ils reculent de même, en faisant des pas innommés que chacun compose à sa guise et tire de la souplesse de ses jarrets ; à la dernière mesure, on fait ce que l'on appelle le TOUR DE MAIN, et la file se reforme pour recommencer. »

LA BOURRÉE D'Auvergne

La bourrée est une des plus belles danses de France. Elle fait depuis des siècles l'admiration des artistes et des poètes.

La bourrée comprend sept évolutions ; elles suffisent pour rendre complète une véritable comédie amoureuse rythmée.

Elle est au début une mutuelle parade, puis l'homme s'avance, la femme fuit devant lui, s'arrête, provoque, enfin s'abandonne. Son vainqueur la soulève à bras tendus, la fait tourner dans les deux sens pendant la durée de quatre mesures. Il la dépose enfin avec précaution, s'incline un genou en terre, et lui baise la main. Le grand Rodin admirait fort la bourrée¹. Il aimait « ces redoublements, ces appels du pied, ce balancement et cette attaque, cette égide portée en avant, superbe de plis parallèles... »

1. Rodin dans la revue *L'Art et les Artistes* (Juillet 1914).

« La ligne du dos s'efface comme un serpent irrité. Elle (la femme) se précipite la tête baissée, mais souvent la tête nage sur les épaules quand elle est fatiguée, c'est la fatigue d'Ophélie. »

« Cette bourrée laisse des étincelles comme le silex... »

« Cette beauté vient d'autrefois. Quelle foule de génie a fait la bourrée ? »

« Comme une fresque, la bourrée a besoin qu'une femme en soit l'âme, active l'ondulation... (On la voit) qui se balance, se ranime, son orgueil recule, elle est presque vaincue. »

« Mais elle reprend position en tournant sur elle-même, se cale. »

« Les deux mains à son chapeau, le sourire vainqueur, c'est une légère cariatide, baissée de tout son corps. »

Il y a plusieurs bourrées : l'une d'elles, la biscotte (danse à quatre couples), mérite d'être citée. Elle a fort bien été décrite par M. Delzangles dans ses *Danses et Chansons d'Auvergne* (Aurillac, 1930), dont nous suivons à peu près la relation :

La biscotte, vocable patois qui signifie la petite bisque, est la danse du dépit amoureux.

1^{re} figure : les couples dansent la bourrée à deux ;

2^e figure : les dames changent de cavalier pour faire « bisquer » leur danseur ;

3^e figure : les cavaliers bisquent d'être délaissés par leur dame et virevoltent autour d'une autre pour faire bisquer leur danseuse ;

4^e figure : les dames bisquent de voir leur chevalier-servant danser et flirter avec une autre ; pour faire bisquer tous les cavaliers, elles dansent entre elles ;

5^e figure : les cavaliers les imitent, puis pour faire cesser la bisque des dames, sont aimables et galants pour elles ;



Bourrée de Champeix (Auvergne).

6^e figure : les dames bisquent de jalousie de voir leur premier cavalier flirter, puis danser avec d'autres dames.

Elles virevoltent autour de leur premier cavalier avec des sourires et des gestes provocants pour lui faire oublier leur bisque et les réduire par leur charme.

Les cavaliers contents de voir revenir vers eux leur cavalière font assaut d'amabilité et de galanterie pour retenir et captiver leurs dames... et les quatre couples dansent en se croisant en étoile.

LA GOIGNADE D'Auvergne

La goignade est l'une des danses les plus libres de France. L'Eglise, depuis cinq siècles, nous en avons les preuves, depuis plus d'un millénaire sans doute, a tout fait pour qu'elles disparaissent.

Fléchier l'a décrite avec une indignation que tempérait le sentiment d'avoir assisté à un spectacle au moins curieux ; il dut constater « que les pas qui paraissent fort déréglés ne laissent pas d'être mesurés et justes. »

Un érudit d'Auvergne, M. Delzangles, à qui nous venons déjà d'emprunter la description de la Bourrée bisquée, a dépeint la goignade telle qu'elle se dansait vers 1900.

« Les danseurs, écrit-il, dansent en faisant des grimaces et des contorsions comiques... Ils se maquillent la figure en rouge, en noir ou bleu, pour être moins reconnus, mettent des billes ou des noisettes dans la bouche ou un petit morceau de bois de 2 centimètres entre leurs dents pour déguiser l'intonation de leurs voix.

Ils dansent en mêlant et en remêlant à plaisir les différentes évolutions de la bourrée, de la biscotte, de la limousine, en chantant des couplets grivois, licencieux, gaillards..

« ... Une succession, sans règle fixe, de sauts extravagants, de balancements de tête et de bras, de contorsions de reins, du derrière, grotesques, comiques, de gigotages de jambes et de cuisses, de danse du ventre, de trépignements, de trémoussements, tous ces mouvements parfois individuels, parfois en mouvements d'ensemble, rythmes scandés par des claquements de mains, de coups de talons retentissants, suivis de cabrioles, grands écarts, pirouettes sur un pied en levant l'autre pied à la hauteur de la tête, ce qui permet aux dames de montrer toutes leurs jambes.

« Des couples s'étreignent rapidement ou s'embrassent, se tapent sur le ventre ou sur le derrière, s'enlacent impudiquement pendant quelques secondes, se séparent en riant ou en faisant des grimaces et des pieds de nez, continuent à danser en exécutant toutes les excentricités et les trivialités qui leur viennent à l'idée.

Les goignades nocturnes au clair de lune, à la lueur des feux de joie ou des brandons étaient encore plus licencieuses... ; elles évoquaient la danse du Sabbat.

On dansait la nuit en chemise, à demi-nu, les gens de la bourgeoisie masqués pour éviter d'être reconnus ou pour cacher leur honte, les gens du peuple maquillés ou simplement barbouillés de noir de fumée.

« C'est pour ce motif que dans certaines localités, notamment à Massiac, on l'appelait la danse soullarde.

« Dans l'arrondissement d'Aurillac, on l'appelait lou Billodon (la veillée agréable) ».

En somme la goignade est presque une de ces fêtes du printemps, au cours desquelles on été dansées les premières danses amoureuses.

LA JABADAO DE BASSE-BRETAGNE

La jabadao est un peu la goignade des Bretons, mais toutefois les figures sont moins fantaisistes, moins licencieuses. La jabadao n'a pas la truculence de la vieille danse auvergnate. Cependant, en 1878, M. Laurens de la Barre attestait que la jabadao « dans certains cantons retirés, ressemblait à une réminiscence du Sabbat » et Alexandre Bouet écrivait en 1875 : « C'est une danse qui conserve partout son caractère d'abandon et d'agaçante folie ».

La jabadao, qui commence par un grand cercle, représente en effet une mêlée orgiaque ; les danseurs font tourner les filles, vont de l'une à l'autre. On les voit sauter, on les entend crier de joie.

LA DANSE DE L'AIGUILLE DE HAUTE-BRETAGNE

Cette danse est très intentionnelle. Est-elle un mime qui se rapporte aux travaux d'aiguille de la femme ? Il faudrait alors la considérer comme une danse de genre.

Ou bien évoque-t-elle crûment l'acte sexuel.

On sait qu'en Bretagne les jeunes filles, depuis des temps immémoriaux, ont jeté dans les fontaines des aiguilles pour savoir si elles se marieraient bientôt. L'aiguille a pu remplacer quelque représentation phallique.

Un érudit, Adolphe Orain, a décrit vers 1890 la danse de l'aiguille, sans nous laisser aucune indication musicale.

« J'ai vu, écrit-il, dans un pâtis du village de la Boufetière, commune de Pance, des jeunes gens et des jeunes filles qui se plaçaient en face les uns des autres et levaient vivement en les frappant l'un contre l'autre la main droite et le pied gauche, puis la main gauche et le pied droit, en chantant :

*Siperli ! Siperla !
Siperli Lau li laulere !
Siperli Siperla !
Siperli, lanli lanla !
Enfilons l'aiguille !
Enfilons l'aiguille et le peloton !*

« On s'aligne par rang de taille en se donnant la main. Les deux plus grands lèvent le bras et ceux de l'autre extrémité de la chaîne se précipitent sous cet arc en chantant :

*Enfilons l'aiguille, l'aiguille !
Enfilons l'aiguille et le peloton !*

puis ils reviennent sur leurs pas et recommencent en faisant en sorte de ne pas briser la chaîne. »

Nous avons eu la surprise, il y a quelques années, de voir les petites filles d'une école communale de Paris danser la danse de l'aiguille. Elles chantaient aussi, mais les paroles n'étaient pas tout à fait les mêmes. Elles disaient :

*Enfilons l'aiguille, l'aiguille
Enfilons l'aiguille de bois
Et l'aiguille s'est cassée
Il a fallu la raccommoder
Enfilons l'aiguille, l'aiguille
Et l'aiguille a passé.*

Est-ce une fantaisie sur un vieux thème ? L'aiguille devient une aiguille de bois, c'est assez curieux : on ne fait plus d'aiguille dans cette matière ; il faut remonter jusqu'au Moyen-Age.

Ce qui est plus étonnant encore, c'est que dans la Bresse, si loin de l'Ille-et-Vilaine, on danse en chantant :

*Chibreli, chibreli !
Les filles sont malades
Chibreli, chibreli
Elles n'en mourront pas !*

Chibreli pour siperli, transformation d'un même mot, selon

les mutations habituelles, a sans doute un sens ; il serait fort intéressant de le connaître.

« Les filles sont malades », de quoi donc ? du fait du passage de l'aiguille ? Rassurons-nous :

« Elles n'en moureront pas ! »

LA DANSE DE LA PLANCHE (ROUSSILLON)

On ne peut danser la « planche » que le dernier vendredi du mois et le lundi suivant.

On prépare une planche : à une extrémité est peint un diable cornu (un diable qui nous fait penser à celui qu'il fallait si souvent remettre en enfer dans cette histoire d'ermite que raconte Boccace).

A l'autre extrémité sont esquissés les traits d'une jeune fille.

Un danseur porte la planche là où l'on est accoutumé de baller.

C'est un honneur que d'en avoir la charge.

Derrière le porteur de planche (anciennement, peut-être derrière le phallophore) des couples suivaient.

Des ménestriers accompagnaient toute cette jeunesse en jouant un vieil air à huit mesures, il se déplaçait et, se penchant, répétait trois fois pour chaque couple cette ancienne ritournelle.

Sur une place, la danse commence.

Chaque couple s'approche du porteur de la planche. Les jeunes filles s'inclinent et presque se prosternent devant le bois traditionnel.

Les couples s'avancent, reviennent à leur place, repartent aussitôt.

Cette fois les vierges roussillonnaises doivent baiser la planche (dans l'Inde aussi on baise de grands emblèmes). Elles veulent baiser l'image de la jeune fille tracée sur un côté de l'objet sacré, mais le porteur retourne vivement la planche et ordinairement elles baisent le diable (cette plaisanterie est tout à fait gothique, le diable remplace sans doute ici une figure plus nette dont le culte est, en effet, considéré comme diabolique).

Les couples se reforment, puis chaque cavalier vient encore présenter sa danseuse à la planche. Chacune se détourne, se penche, et le porteur lui donne, avec le bois, un coup léger (mais se retournait-elle jadis ?)

On revient ensuite vers le bourg. Le porteur a été hissé en triomphateur sur la planche que portent sur leurs épaules des gars robustes.

(A suivre).

Guy LE FLOCH.

LES DANSES POPULAIRES LETTONNES

DANS son expression primordiale et directe la danse populaire lettone se rattache aux croyances mythologiques. La force vitale mystérieuse et les esprits, que ces croyances populaires pensent disperser partout sous forme d'un pouvoir, déterminent et guident inéluctablement le destin et la vie des anciens Lettons. De cette manière les formes de la danse proviennent chez les Lettons,

loppement ultérieur de la danse, mais à l'origine la danse s'est formée en dépendance des buts déterminés par les aspirations du symbolisme magique.

En se basant sur les recueils étendus des chants populaires (Dainas), les contes et les légendes, en un mot sur les descriptions des mœurs et des traditions populaires, on peut diviser la danse lettone en deux groupes.



La Danse de la Croix.



La Danse de la Semoule.

ainsi que chez les autres peuples anciens, principalement des intérêts vitaux et mythologiques et non pas des intérêts purement esthétiques. L'expression du principe esthétique et sa signification se montrent dans le déve-

Au premier groupe appartiennent les danses qui se rapportent directement à l'homme même. Elles se dansent afin d'activer la fécondité et la croissance de l'homme, ainsi que pour lui assurer la prospérité par des souhaits,

et pour le protéger contre les mauvais esprits. Ces mouvements et ces danses avec une signification biologique — c'est-à-dire ayant pour but de protéger, conserver et développer la vie — s'exécutent aux baptêmes, aux noces et aux enterrements.

Les danses et les mouvements rythmiques se rapportant aux valeurs économiques et leur acquisition propice forme le second groupe. Ces danses ont lieu à des époques déterminées et ont plutôt pour but de procurer la fécondité et la protection des biens contre les mauvais esprits.

Parmi les diverses danses du premier groupe, le rôle le plus varié et le plus important tient à ce fait que l'on fait danser le nouveau-né (pāde) pendant la cérémonie du baptême. Ce mouvement était exécuté par les commères, et c'est la commère principale qui commençait. L'une après l'autre, elles portaient l'enfant en chantant trois fois autour de la chambre, le faisant sautiller afin que sa vie soit heureuse. En dansant les commères souhaitaient au Pāde différents dons moraux et physiques. Si ces actions n'étaient pas exécutées d'une manière convenable, les forces magiques n'avaient aucun pouvoir et l'enfant pouvait avoir à souffrir pendant toute sa vie. C'est pourquoi, si les commères exécutaient mal cette cérémonie, on leur faisait des reproches. Pour que l'enfant devînt riche, on mettait sur lui de l'argent ou d'autres cadeaux pendant qu'on le portait en le faisant danser ; pendant ce temps les commères levaient les bras en l'air pour que les déesses de la vie, Dēkla et Lāima, lui donnent plus tard une haute situation et la richesse. On attachait une grande importance aux jeux ou aux danses circulaires des commères, car une exécution irrégulière et superficielle de cette cérémonie pouvait avoir une mauvaise influence sur toute la vie future de l'enfant, qui dépendait d'un bon début. Après la danse, les commères quittaient la chambre et allaient dans la cour où elles exécutaient quelques mouvements destinés à influencer directement la vie de l'enfant. Dans le district de Nieča les paysans exécutent jusqu'à présent le mouvement symbolique de faire danser le Pāde en faisant danser une poupée de chiffons qu'ils ont faite dans cette intention. C'est la commère principale qui commence la danse. Les hommes en cercle sautent et chantent autour d'elle.

Les noces des anciens Lettons étaient souvent accompagnées de chansons impudiques et grossières, ce qui démontre une signification basse de la magie de la fécondité. La grossièreté était dirigée contre les mauvais esprits, dont les jeunes mariés devaient être protégés dans leur vie nouvelle. Mais la plupart des danses nuptiales étaient exécutées ordinairement comme vœux d'un heureux avenir. Par exemple, avant le départ de la fiancée pour la maison de son futur mari, son frère devait « la faire danser légèrement » pour qu'elle ait une « vie facile ». Mais si le frère mettait pour cette action des gants blancs, cela signifiait qu'il désirait à sa sœur « beaucoup de brebis blanches durant toute sa vie ». Sans aucun doute une signification magique se rattache à ces actions, fondées sur la similitude ou la parenté, elles doivent être la base de la prospérité et du bonheur de la vie future.

Et pour toute vie nouvelle le début a une grande importance. Car ce qui s'accomplit au commencement, grâce à l'influence des forces domestiques favorables, doit continuer aussi dans l'avenir. Parmi les actions et les danses des traditions nuptiales une place importante est réservée à la cérémonie pendant laquelle on recouvre la tête de la mariée d'un bonnet nuptial, qu'on appelait *Mīčošana* (*Mitch'och'ana*).

Cette cérémonie commençait par une danse autour des jeunes mariés, pendant laquelle chaque époux était entouré de ses parents. Le cierge allumé, qu'on tenait à la main, était une sorte de symbole, qui se rapporte à la magie de la force et de la vie.

L'action de faire danser la couronne enlevée de la tête de l'épouse le lendemain de la *Mīčošana* jouait aussi un grand rôle. On mettait la couronne sur un fichu et on la portait ainsi autour de la chambre en chantant et en dansant la danse de la couronne, pour que la jeune mariée soit heureuse.

Il nous est parvenu beaucoup moins de récits au sujet des danses d'enterrement. On a pu constater que les participants aux obsèques s'adonnaient après minuit aux jeux et quelquefois même aux danses, que souvent ces danses devenaient extatiques et s'exécutaient en état de nudité. C'est de cette manière, par cette ardeur des forces vitales, qu'on résistait aux forces destructives. Parmi les rites funéraires on rencontre des mouvements et des cérémonies qui ont une signification symbolique. Par exemple, en revenant du cimetière, les participants aux obsèques cassent des branches de pin et de sapin avec lesquelles ils frappent les membres de la famille du décédé au rythme d'un chant. Ces coups ont une signification magique : les branches perpétuellement vertes parent la mort et transmettent à l'homme leur force vitale. Ordinairement, après cette action on brûlait ces branches et on balançait trois fois les proches du défunt au-dessus du bûcher, pour que le feu purifiât et protégât contre les forces adverses.

Les danses du second groupe comportent des cérémonies et des rythmes spéciaux, qui s'exécutent à des périodes précises et les jours de fêtes chômées.

La fête la plus importante des anciens Lettons, qui symbolisait la croissance, la fécondité, la force vitale et la lumière était la Saint-Jean (le 24 juin). C'est pour cela que les cérémonies, les danses et les jeux, ainsi que les chants obscènes et grossiers étaient exécutés afin d'encourager la fécondité de la nature, de même que pour protéger contre les mauvais esprits, les sorcières et les sorciers, car c'est cette nuit qu'ils rôdent le plus. La danse autour du bûcher de la Saint-Jean, les sauts par-dessus le feu ont une signification symbolique de sauvegarde. A la fête du soleil à son zénith un grand rôle incombait à la végétation. Arbres, herbes, fleurs — tout était symbole de la force vitale. En se couronnant de feuilles et d'herbes, en s'ornant et en ornant les animaux domestiques de guirlandes, l'homme et les animaux acquièrent cette force de croissance. Bien que la nuit de la Saint-Jean toutes les herbes soient propices à la magie, on préférait cependant les feuilles de chêne : ornés de couronnes de feuilles de chêne, les danseurs

jouent et exécutent les danses traditionnelles autour d'un chêne.

Aux fêtes annuelles est liée la coutume qu'avaient les anciens Lettons de se déguiser et de se masquer. Par cette coutume s'expriment des croyances très anciennes. La période de déguisement commençait pendant les sombres nuits d'automne et atteignait son point culminant aux fêtes d'hiver, quand les forces vivifiantes du soleil commençaient à triompher sur les ténèbres et les forces hivernales. Les fêtes d'hiver des anciens Lettons se passaient ordinairement gaiement et joyeusement. Des groupes importants d'interprètes masqués, qu'on nommait Kekatas, Budeli ou Enfants de la Danse allaient en chantant et en dansant de maison en maison. Parmi les masques on préférait ceux qui représentaient des animaux : chevaux, chèvres, boucs, ours, grues et cigognes. Les Kekatas chantaient des chants grossiers et obscènes, frappaient sur le plancher avec des gourdins de sapin et dansaient en mesure des chants. Les Kekatas sautaient en chantant dans le potager, dans les champs et les étables, car cette réjouissance insouciance avait pour but magique de provoquer la fertilité des champs et des animaux domestiques.

A la prospérité de la maison, des animaux domestiques et la pousse du lin se rapporte aussi la fête de Metenis, qui désigne le commencement du printemps et la victoire du soleil. Le soir du Metenis l'hôtesse elle-même danse, pour que les vaches, les bœufs et les veaux croissent et mangent bien aux champs. De la hauteur des sauts de la danse du Metenis dépend la longueur des tiges du lin en été.

Sous l'influence de la religion chrétienne, le développement moral du peuple prit une autre direction. Le sens mythologique et magique de la danse des anciens Lettons s'oublia de plus en plus. Il est très difficile de suivre maintenant l'évolution successive de la danse populaire. Le sens occulte de la danse populaire antique ayant été oublié, celle-ci devint un acte esthétique destiné à égayer la société. Cependant la danse du peuple letton a gardé une connexion étroite avec certains faits de la vie, car la vieille base des formes de la danse est restée la même, bien qu'inconsciemment. Et encore maintenant, la puissance de la danse sort du peuple aux fêtes qui suivent la récolte du lin, au battage de la moisson, à la fête de Noël, à la Nouvelle Année, pendant la nuit de Metenis et de la Saint-Jean.

Après avoir caractérisé en quelques mots le développement de la danse populaire lettonne, décrivons les formes

principales de la danse qu'on rencontre de nos jours.

La forme première de la danse lettonne est la « danse-jeu » (Rotaldeja), accompagnée de chants populaires et de fraplements des mains et des pieds. Le groupement des exécutants s'exprime par une danse en cercle autour des figures centrales, en cercles intérieurs et extérieurs, en des mouvements dans l'une ou l'autre direction, dans des colonnes de couples et en vis-à-vis. Ces « danses-jeux » commencent souvent par un rythme lent et ondoyant qui, dans la seconde partie, devient vif, turbulent, ce que prouvent aussi les mouvements tournants. Outre esl Rotaldejas, les Lettons ont encore diverses danses par couples, dont les exécutants, en rapport avec le caractère de la danse, se mettent par deux ou trois couples, mais plus souvent par quatre et même par huit couples.



(La Danse de la Pelotte de laine).

Dans sa construction, la danse populaire lettonne contient beaucoup d'éléments similaires aux tours des « Country dances » anglaises et du Cotillon français. Par exemple, dans la danse à quatre couples « Ačkups » on rencontre les Ronds à droite, puis à gauche, changement de places des couples et Grande Chaîne, et dans la danse « Sudmalinas » nous voyons des variations de figures des Moulinets. De même le croisement des couples, les chassés-croisés, tour de mains, le mouvement en avant et en arrière des rangs, le sautillerment, la course, pas chassés et les pas de polka slave —

sont des éléments de la danse lettonne populaire.

Mais les éléments des formes de la danse ne déterminent pas encore le caractère de celle-ci. Plus important est le développement du sens psychologique des rythmes et des mouvements. Et c'est ici que la danse lettonne montre son individualité, qui prend racine dans l'âme du peuple. Les mouvements tristes et lents des paysans succèdent aux rythmes joyeux, vifs et brillants. Par suite, le rythme se ralentit, devient rêveur, puis se ranime de nouveau, exprimant la joie de la vie, comme par exemple, dans la danse de « Jandalinš », Danse de la Croix (Krustadeja) et dans d'autres mélodies des danses populaires.

Bien que la plupart des danses, dans leurs mélodies principales soient mélancoliques, les accords puissants d'allégresse et les rythmes passionnés et pleins de vie animent la danse en exprimant le désir du travail et de la vie héroïque que l'on trouve dans le caractère rêveur des peuples nordiques.

ELZA SILINŠ.



« Le Baillet de Cerdagne ».



« Le Contrapas ».

DANSES DANS LES PYRÉNÉES

Nous avons parlé de la *Sardane* dans un précédent article¹ et nous lui avons réservé une place d'honneur dans nos études sur les danses dans les Pyrénées parce qu'elle est la plus belle de toutes les danses qui nous viennent de la Catalogne. En Roussillon, elle ne se danse que dans certaines contrées, particulièrement dans les villages proches de la frontière. C'est ainsi que nous avons assisté, un soir de fête au Perthus, dans les Pyrénées-Orientales, au spectacle de plusieurs Sardanes exécutées par toute la jeunesse du village, — garçons et filles, — avec une grâce, une ardeur et une allégresse qui faisaient plaisir à voir. C'était une *cobla* célèbre, la *coble Pep*, un groupe de onze musiciens venus de Figueras, qui, placée sur une estrade en planches, faisait danser sur la place illuminée tous ces Roussillonnais qui ont l'amour de la danse dans le sang. C'est ainsi que nous avons vu aussi des marins et des jeunes filles de Collioure danser une sardane devant la mer avec une souplesse incomparable.

Nous l'avons dit, cette danse dérive de la danse antique devant l'autel. Homère la décrit dans le chant XVIII, un des plus beaux de l'Iliade, quand il dépeint le bouclier d'Achille. Elle n'est pas née sur le terroir roussillonnais. Il en est d'autres comme le *Ball*, le *Contrepas*, l'*Entreillisade*, la *Cascabellade*, qui sont plus particulières aux Pyrénées-Orientales d'où elles ne sont jamais sorties.

Le *Ball* est une sorte de course échevelée à travers la place des villages. Hommes et femmes, par deux, se poursuivent en des galops effrénés, jusqu'au moment où la *tenora* (hautbois en si bémol de la plus ample sonorité et dont Déodat de Séverac disait : *le chant de la tenora, c'est du soleil !*), jusqu'au moment où la *tenora*, par un point d'orgue très prolongé, arrête la course folle.

Alors danseurs et danseuses forment le cercle, et le galop reprend ; c'est alors un galop circulaire qui va

jusqu'à la frénésie, jusqu'au tourbillon, atteint au délire bachique. Puis, de nouveau, point d'orgue de la *tenora*, et le galop cesse brusquement ; les danseurs prennent sous le bras leurs voisines et les élèvent au-dessus de leurs têtes, ce qui constitue deux couronnes des plus gracieuses : en bas, les hommes, les bras levés et portant avec vigueur le doux poids féminin des corps ; au-dessus : la corbeille fleurie de sourires, avec la blancheur des coiffes catalanes. Cette danse est une des plus représentatives des mœurs et du caractère roussillonnais. Elle est tour à tour fougueuse et pleine de sentiment.

Un autre *ball* qui se nomme le *ball de la marrantche*, malheureusement abandonné aujourd'hui, était extrêmement gracieux. Cela commençait par la course folle, deux par deux, — homme et femme —, puis le rythme de la musique se transformait en une sorte de mazurka qui permettait aux couples de former une guirlande autour de la place ; un double monôme, si on peut dire, côté des hommes, et côté des femmes. Une burette en verre contenant un parfum était remise au premier danseur qui, en continuant le pas de *mazurka*, aspergeait sa danseuse souriante et lui passait ensuite la coquette amphore pour être aspergé par elle à son tour. Rien de plus aimable que cette danse.

Henry, dans son *Histoire du Roussillon et du Royaume de Majorque*, a décrit cette danse qui, selon lui, est un héritage des Maures. « Tout est arabe dans la danse catalane, le mode en est calqué sur les mœurs amoureuses des Maures : agaceries, bouderies, jalousie, tout y est exprimé dans l'origine ; aujourd'hui ce n'est plus qu'une suite de mouvements en avant, en arrière, sans autre but que de danser suivant l'usage traditionnel et sans y attacher aucune idée.

« Dans ces danses on faisait autrefois usage d'un vase de verre à peu près entièrement oublié maintenant, — nous avons vu personnellement danser le *ball de la marrantcha* au Perthus vers 1895 avec le vase de verre

1. Voir A. I. D., n° 3. — Juillet 1934.

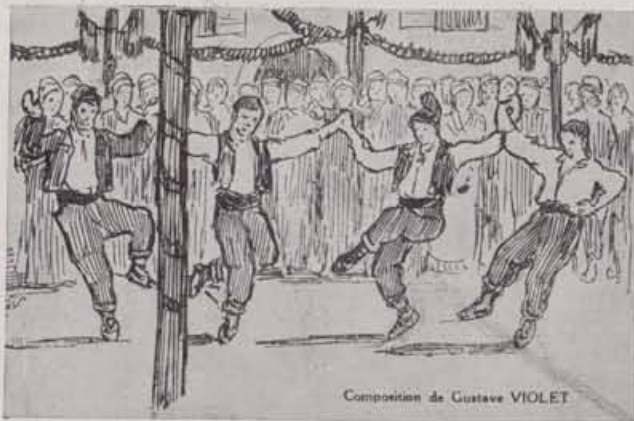
à six tubes et entouré de rubans — sorte de burette à plusieurs goulots dont l'orifice était très étroit, ornée de rubans et remplie d'eaux de senteur dont le cavalier, qui la tenait dans sa main droite, aspergeait de temps en temps sa danseuse. Le nom de cette burette est encore arabe, *al marrach* en Espagne, *marrantcha* en Catalogne. »

Une autre danse, en général réservée aux hommes les plus agiles du village, se nomme le *contrepas*. « Ordinairement, écrit Pierre Vidal, la série des *balls* s'ouvre par le *contrepas*. C'est un balancement grave et mélancolique exécuté par une file de danseurs se tenant par la main ; il se termine par un air vif et très animé sur lequel les danseurs, après s'être séparés, exécutent l'*espardanyeta* ou les *aletas* qui consistent en un rapide battement du talon contre le cou-de-pied ; les femmes ordinairement ne prennent point part au *contrepas*. L'air de cette danse dont le rythme accentué et plein de syncopes, passe du mode sérieux et grave à un mode gai et vif, est peut-être moins ancien que les *balls*, car Cervantès, qui en parle dans une de ses nouvelles, *La illustra Fregona*, la considère comme une danse introduite tout récemment en Espagne. » Henry prétend qu'il a retrouvé le *contrepas* figuré dans une de ces anciennes tapisseries que l'on appelait *sarrasinoises* et qui dataient du XVI^e siècle. On y voyait des hommes et des femmes se tenant par la main et dansant au son d'une musette une sorte de danse que nous croyons être la *farandole*. C'était le *contrepas*. Dans certains villages du Roussillon, les femmes prennent part à cette danse, car on sait que les Catalanes sont souples et agiles.

LA CASCVELLADE.

C'était surtout pendant le Carnaval qu'on dansait cette danse et plus particulièrement dans le Vallespir. La *cascavellade* est une sorte de parodie des accordsailles ou des fiançailles. Elle s'exécutait sur un air de musique à deux temps comprenant dix mesures et que l'on répétait. Elle était, comme certaines danses, chantée. Voici les premières paroles qui accompagnaient la musique :

Are Miren si'n tinch
de diners a la butxaca, etc...
(Écoutez si j'en ai
De l'argent dans ma bourse !)



Le Contrepas en Roussillon.



LE BALL EN ROUSSILLON,
d'après Teyssonnière (gravé par Vilardell).

Et le danseur, le pseudo-fiancé, fermant ses deux mains l'une contre l'autre, faisait un bruit qui voulait imiter celui des écus. D'où le nom de *cascavell*, grelot.

L'*entrellisade* (entrellat, trame), semble être une variété de la *cascavellade* et elle comporte des chassés-croisés, d'où est venu son nom. Elle se dansait sur un air à deux temps, avec deux motifs, l'un de huit mesures, l'autre de dix. Les danseurs agitaient un tambour de basque.

Et ces mots *tambour de basque* nous conduisent tout naturellement à l'autre bout des Pyrénées où se dansent aussi des danses très originales. Nulle part comme dans ces deux pays, Roussillon et pays Basque, on ne sait mieux que la danse est la véritable expression de la joie, quand elle monte et s'épanouit dans le cœur humain, nulle part elle ne trouve sa véritable expression que dans la danse. Les danseurs basques, mieux que les danseurs catalans, ont su conserver à leur costume le caractère de leur province, et la couleur de ces costumes diffère selon qu'ils sont de Haute ou de Basse-Navarre.

La culotte est noire, et le gilet blanc, mais la veste, selon la région, est rouge, bleue, noire ou verte. Le béret est tantôt rouge, tantôt bleu, tantôt blanc. Aux pieds, des espadrilles et la guêtre blanche de laine tricotée. Une ceinture bleue ou rouge s'enroule autour de la taille.

Tous les danseurs basques de danses populaires sont d'une agilité extrême et ils exécutent l'entrechat classique comme les meilleurs danseurs professionnels.

« En Basse-Navarre, écrit Fernand Divoire, on compte 21 sauts basques comprenant chacun 18 pas et l'on danse communément neuf sauts et cinq « suites ».

De son côté, dans son livre, *Le Pays Basque Français*, Ch. H. Besnard rappelle que Souletins, Labourdins et Navarrais aiment les joyeuses réunions qui se terminent par de pittoresques danses. Danses des plus chastes, qui exigent des exécutants autant d'intelligence que de souplesse et de grâce. Il s'agit en effet d'évoquer soit

des images guerrières, soit des actes de la vie familiale, et une certaine mimique des jeunes gens et des jeunes filles qui font le geste de travailler le lin est particulièrement agréable à regarder. Les danses guerrières où l'on simule avec des baguettes les danses du sabre, rappellent la *pyrrhique* grecque. On sait que les danses militaires étaient surtout en honneur chez les Doriens.

L'invention de la *Pyrrhique* était attribuée aux Dioscures, à Bacchus ou à Mercure. Selon le dire d'Aristote, c'est Achille qui l'introduisit le premier aux funérailles de Patrocle. Athénée considérait la *pyrrhique* comme une *préparation au combat*.

Citons encore pour le pays basque l'*arin-arin* et le célèbre *fandango* qui consiste, doigts claquant comme castagnettes, bras levés, en un certain petit mouvement de la cheville que tous les fils de ce rude pays doivent connaître en venant au monde.

Au pays gascon aussi tout est danse et notamment les gestes et les attitudes des écarteurs aux vestes de velours chamarrées d'argent et d'or, aux courses landaises.

Jadis les danses traditionnelles y furent nombreuses, mais là comme ailleurs, *one step*, *fox-trott*, *tango*, *java*, les ont remplacées depuis qu'il y a des *jazz* dans tous les villages.

A titre d'exemple, voici une de ces danses, le *Congo*, décrite par Eugène Le Roy, l'auteur célèbre de *Jacquou*

le *Croquant*. C'est une page inédite recueillie par Armand Grot dans son beau livre sur les « Visages de la Gironde ».

« Ils sont plusieurs couples de danseurs qui tournent autour d'une grande salle. Le jeune homme se présente devant une danseuse, et là, fait des pas, des entrechats, des pirouettes, arrondit ses bras au-dessus de sa tête, fait claquer ses doigts en l'air, tape du pied, enfin fait le beau, le galant, celui qui cherche à plaire, tout comme le pigeon qui tourne autour de la pigeonne ! La fille, elle, se défend, recule, fait la coquette, prend des airs, tandis que le garçon s'efforce de se faire agréer. Lorsque celui-ci a fini son manège, il passe à une autre danseuse et est remplacé, auprès de celle qu'il quitte, par un autre garçon, et toujours ainsi, de manière que cette danse ne s'arrête pas. »

Dans toutes les Pyrénées s'est conservé le goût de la danse, qui est fille du soleil ; dans tous ces pays de

lumière et de joie l'amour de la danse et du chant persiste, et, si de nombreuses coutumes ont disparu, on en retrouve encore de bien vivantes le long des montagnes méridionales, et l'étranger qui vient visiter ces peuples latins admire encore la persistance de l'âme des vieilles races.

FRÉDÉRIC SAISSET.



Les Kastarots et les Kastarotes, danseurs et danseuses du Labourd.

LES DANSEURS DES THÉÂTRES DE PROVINCES AU XVIII^e SIÈCLE (suite)

L

La Bastide (Barthélemy). — Né à Aiguillon vers 1729 ; faisait partie de la tr. de Rosimond et Parmentier à Lyon, 1761-62 ; paraît s'être fixé à Lyon où l'on retrouve son nom dans des actes d'état-civil en 65 et 68, puis dans l'*Almanach de Lyon* de 1778 à 1788. Exécuté comme contre-révolutionnaire en 93, à 64 ans (Vallas, *Siècle mus. Lyon*, p. 304).

Laborie. — Londres, 14 mai 92 (*Foire de Smyrne*, Bib. Opéra).

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

† **Labruyère** (Guillaume). — « Bourgeois de Montpellier », engagé par Leguay, pour Lyon, janvier 1688 ; venait peut-être de Marseille (Vallas, *Siècle mus. Lyon* p. 23).

† **Lachapelle**. — Comme Laborie.

Lachèverie. — Chanteur à Lyon ; peut-être dès 1741 et dans la tr. Mangot, 1749-50 (Vallas, *Siècle mus. Lyon*, p. 235 et 248) ; sa femme est danseuse dans la même troupe (mêmes ballets que Bellangé) ; on les retrouve ensemble à Toulouse, 1756 (*Fontaine de Jouvence*, Bib. Ronsel).

† **Lacombe** (D^{lle}). — Lyon, 1745 (*Zélindor roi des Sylphes*, Bib. Rondel).

† **Lafont** (D^{lle}). — Débuté Com. Ital., 25 mai 1764 (Arch. Opéra, Reg. Op. Com., 5).

Laguiaux (D^{lle}). — Comme Lacombe.

† **Lalauze** (Philippe). — Arlequin ; débute comme danseur en février 1701, tr. Vve Maurice et Allard ; associé d'Allard en 1711, puis passe dans la tr. d'Octave (1713-16) et ensuite en province ; mort vers 1751 (fr. Parfait, *Dict. th. Paris*).

Est-il parent de Lalauze (Marc-Antoine), maître à danser à Lyon, dont le fils aîné est baptisé le 10 mai 1708 et le cadet le 10 mai 1709 ? Ce qui le ferait supposer, c'est que la marraine du plus jeune est Marguerite de Lalauze, femme de Pierre Allard « officier chez le roi » (Vallas, *Siècle de mus., Lyon*, p. 91).

Marc-Antoine est signalé à La Haye, 10 mai 27 (Fransen, p. 267).

Un autre danseur du même nom à Londres (Covent-Garden) : représentation à son bénéfice, 1^{er} mai 54 (v. st.) (*Gen. Adv.*).

Lanchery. — Maître de ballets. Lyon, 1787-88, tr. Collet d'Herbois (Vallas, *Siècle mus. Lyon*, p. 441).

Lanuzzi (D^{lle}). — Lyon, 24 septembre 88 (*Pizarre aux Indes*, Bib. Rondel).

Lany (D^{lle}). — « De l'Opéra de Paris », danse à Lyon vers la mi-août 1750 (Vallas, *Siècle mus. Lyon*, p. 250).

Largeteau (D^{lle}). — Bordeaux, 1778-80 (Lecouvreur).

† **Larivière**. — Premier danseur. Bruxelles, 1762-63. « Il a 4.000 l. d'appointements ; il gagnerait son argent s'il se bornait à la danse, mais il a la fureur de faire des ballets auxquels le public n'entend rien » (*Obs. Spect.*, 1^{er} juillet 62).

† **Laroche** (D^{lle}). — Lyon (tr. Mangot), 1749-50, mêmes ballets que Bellangé.

† **Latour** (D^{lle}). — Elève de Dupré, débute avec le jeune Le Sac (sic — Lesage ?) à Londres (Lincoln's Innfields), 27 octobre 1725, v. st. (*Daily Post*).

† **Laurent et sa femme**. — Danseurs et comédiens à La Haye, 10 mai 62, à Amsterdam (tr. Dalainville et Brochard), 1763 (Fransen, p. 333 et 364, et *Obs. Spect.*, 11 janvier 63) ; est-ce le même ménage qu'on retrouve à Varsovie de 1766 à mars 69 ? (Bernacki, II, p. 391).

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

La Violette. — Danseur et musicien, à Lyon, déclare, le 24 février 1694, être âgé de 30 ans ; était encore attaché au théâtre de Lyon, en janvier 1703 (Vallas, *Siècle mus. Lyon*, p. 47).

Leblois. — Lyon, 1729 ou 30 (Vallas, o. c., p. 209).

Lebret (D^{lle}). — Lyon, vers le 15 mars 39 (*Omphale*, Bib. Opéra) et 19 avril 39 (*Jephthé*, Vallas, o. c., p. 227).

† **Leclair** (D^{lle}) ou Leclerc ? — Première danseuse ; comme Lebret.

† **Lefebvre** (Etienne). — Maître à danser à Lyon, 10 mai 1709 (Vallas, o. c., p. 91).

« Lefebvre, cadet ». Lyon, 1746 (*Zélinde, roi des Sylphes*, Bib. Rondel) ; Lefebvre, danseur dans la tr. Mangot, Lyon, 1749-50 ; mêmes ballets que Bellangé, sauf *Eléments* et *Ajax*.

† **Léger** (D^{lle}). — Bordeaux, 1772-73 (Lecouvreur).

† **Lejeune** (D^{lle}). — « Danseuse foraine et dans les troupes de campagne ; fille de l'arlequin Francassal et femme de Quinault, comédien de province, aujourd'hui (1756) vivante ». (Fr. Parfaict, *Dict. th. Paris*).

Une danseuse du même nom. Bordeaux, 1772-74 (Lecouvreur).

Lena. — Lyon, 3 juillet 86 (*Vénus et Adonis*, Bib. Rondel).

† **Lescot** ou Lescaud ? — Bordeaux, 1778-82 et 89-91 (Lecouvreur).

Levéque. — Maître à danser à Lyon ; déclare le 14 février 1705 être âgé de 20 ans (Vallas, *Siècle mus. Lyon*, p. 79).

Lhuillier (D^{lle}). — Bordeaux, 1773-74 (Lecouvreur).

Lhuissier (D^{lle}). — Lyon, 6 septembre 83 (Vallas, *Siècle mus. Lyon*, p. 412). Est-ce la même qu'on retrouve à Amsterdam (tr. Dalainval et Fleurimond) en 1786, jouant les secondes soubrettes ? (Fransen, p. 371).

Linguet (D^{lle}). — Danseuse comique. Bordeaux, 1780-81 (Lecouvreur).

Lisette (D^{lle}). — Lyon, vers le 15 mars 39 (*Omphale*, Bib. Opéra).

Litalien. — Bordeaux, 1790-91 (Lecouvreur).

Loiselet. — Deux danseurs de ce nom à Lille entre 1718 et 1725. L'un est appelé Loiselet cadet ; l'autre Loiselet François ; c'était probablement l'aîné (Lefebvre, *Th. Lille*, I, p. 219).

† **Lombard**. — Bordeaux (tr. Destouches), 1748 (*Fêtes de l'Hymen*, Bib. Rondel).

Lorenzo. — Londres, 14 avril 92 (*Foire de Smyrne*, Bib. Opéra).

Luiset. — Lyon, 24 septembre 88 (*Pizarre aux Indes*, Bib. Rondel).

M

Magnier (D^{lle}). — Bordeaux, 1773-74 (Lecouvreur).

Mahu. — Bordeaux (tr. Destouches), 1748 (*Fêtes de l'Hymen*, Bib. Rondel)).

Malter. — La généalogie de cette importante famille de danseurs n'est pas encore établie avec certitude. Noverre (*Lettres s. la Danse*, éd. de 1807, p. 107 sq.) cite, en 1740, trois sujets de la danse à l'Opéra, portant ce nom : Malter le diable, Malter l'oiseau, et Malter la petite culotte. D'après Dacier (*Mlle Salé*, p. 10), Malter aîné, dit Malter le diable, serait entré à l'Opéra en 1714, et Malter cadet, dit Malter l'oiseau, en 1722. Enfin Malter III, dit l'Anglais, serait entré en 1734 ; son surnom lui viendrait de ce qu'il aurait été emmené à Londres, par M^{lle} Salé, en 1733. « Ce Maltaire, dit une gazette du temps, n'est connu que dans les provinces où il a mieux aimé tenir le premier rang que d'être confondu ici parmi les autres danseurs » (Dacier, o. c., p. 114) ; c'est sans doute ce Malter l'Anglais, que Noverre appelait Malter la petite culotte ?

D'autre part, il y avait à Lyon, en 1729, trois danseurs de ce nom : l'un était premier danseur, l'autre est désigné sous le nom de Malter l'aîné. On retrouve effectivement, sur les registres paroissiaux de Lyon, trois Malter lyonnais portant des prénoms différents : Claude, qui signe sur le registre des baptêmes, le 4 décembre 29 ; Gabriel-Gaspard, qui signe au même baptême et sur le registre des mariages, le 27 juillet 30 (il est dit dans cet acte « bourgeois de Lyon » ; enfin Jean-François, qui habitait Lyon depuis 1722 au moins et qui eut de nombreux enfants : Jeanne (bapt., 25 avril 22), Antoinette (bapt., 2 mars 27), Jean-Jacques (bapt., 20 juin 28, m., 2 septembre 30), Madeleine (bapt., 4 décembre 29), Gabriel-François (m., 17 septembre 44, à l'âge de huit mois).

L'acte de mariage du 27 juillet 30 porte également la signature d'un Malter Henry, « au service du duc de Wurtemberg » (Vallas, *Siècle mus. Lyon*, p. 210). Quelle était la parenté de ces quatre Malter entre eux et avec les Malter de l'Opéra ? Cela, semble-t-il, n'est pas encore établi.

Un acteur Maltère (sic) est premier sujet de la troupe Moylin et Lesage qui joue à Dijon et à Bordeaux en 1741 (*Mém. à cons.*, p. 490) ; est-ce le même que Malter (Jean-Pierre), qui signe à Nantes, 19 septembre 43, une demande d'autorisation pour a tr. Hus-Desforges et Leroi ? (Arch. Mun. Nantes, GG 674). Les relations de Malter l'anglais avec M^{lle} Salé, belle-sœur des Moylin, et les attaches lyonnaises de la famille Hus, porteraient à croire que cet acteur Malter, ou Maltère, était apparenté aux danseurs de Lyon.

Marc. — Lyon, 1729 ou 30 (Vallas, *Siècle mus. Lyon*, p. 209).

Marcadet (Jean) — Danseur puis maître de ballets à Stockholm, 1778-95, (Platen *Bal. Stj.*) ; il y épouse en 1780 Marie-Louise Baptiste (Dahlgreen, p. 435).

† **Marchand** (D^{lle}). — Lyon, 1729 ou 30 (Vallas, *Siècle mus. Lyon*, p. 209).

Margot (D^{lle}). — Danse à la Foire Saint-Laurent en 1709, âgée d'environ 18 ans ; vers 1712, elle suit de Grave en province, « on ignore ce qu'elle est devenue » (fr. Parfaict, *Dict. th. Paris*).

† **Mariette** (D^{lle}). — Lyon, 1729 ou 30 (Vallas, *Siècle mus. Lyon*, p. 209).

† **Martin** (D^{lle}). — Lyon, 1751, fille d'un musicien à l'Opéra de Bordeaux (Piton, *Paris sous Louis XV*, c. p. Vallas, *Siècle mus. Lyon*, Suppl. I) ; en effet un Sr. Martin est signalé à Bordeaux, comme musicien et acteur vers 1730 (Ars. Mss. 10.237, p. 132). On retrouve un Sr. Martin, choriste, et une D^{lle} Martin danseuse à Lyon, en mars et avril 1739 (*Omphale* et *Jephthé*, Bib. Opéra et Vallas, *Siècle mus. Lyon*, p. 227) ; ils ont une fille baptisée à Lyon (Saint-Pierre) 14 mars 46). Sont-ce les mêmes qui sont encore à Lyon (tr. Mangot), en 1749-50 ? (*Eléments*, *Indes galantes*, *Ajax*, *Fêtes de Polymnie*, *Omphale*, Bib. Opéra et Rondel ; Vallas, *Siècle mus. Lyon*, p. 248) ; la femme n'est plus désignée que comme choriste.

† **Marville** (D^{lle}). — Bordeaux, 1790-91 (Lecouvreur).

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

Maupin (D^{lle}). — Troisième fille du chaudronnier parisien Cornette, danseuse à l'Opéra-Comique en février 1752 (Ars. Mss., 10.237, p. 150).

Menacier (D^{lle}). — Première danseuse. Londres, au début de 1763, Amsterdam, après Pâques (*Obs. Spect.*, 22 janvier 63, et Fransen, p. 364).

Ménage (D^{lle}). — Londres, 14 avril 92 (*Foire de Smyrne*, Bib. Opéra).

Mercier et sa femme. — Danseurs à Lyon (tr. Mangot), 1749-50 ; mêmes ballets que Bellangé.

Meunier (D^{lle}). — Danseuse à l'Opéra, part, le 4 septembre 1752, pour la Hollande (tr. Leviez) avec la D^{lle} Dalainville (Ars. Mss. 10.237, p. 203).

† **Michu** (D^{lle}). — Toulouse, 1756, avec sa fille, également danseuse, et son fils, chanteur (*Fontaine de Jouvence*, Bib. Rondel).

Mion (Félix-Alexandre). — Maître de danse à Lyon, où son fils est baptisé le 9 juin 1727 (Vallas, *Siècle mus. Lyon*, p. 200).

Mogherini. — Lyon, 24 septembre 88 (*Pizarre, aux Indes*, Bib. Rondel).

Monservin. — Lyon, vers le 15 mars 39 (*Omphale*, Bib. Opéra).

N

Nadal (D^{lle}). — Lille entre 1718 et 1725 (Lefebvre, *Th. Lille*, I, p. 220) ; est-ce la sœur de Marie Nadal, maîtresse du danseur Ranc (Nicolas), à Lyon, 18 décembre 1704, puis sa femme légitime, Avignon, 18 novembre 1705 ? (Vallas, *Siècle mus. Lyon*, p. 79) ; car à la fin de 1704, il y avait certainement deux sœurs Nadal à Lyon (Vallas, *Rev. hist. Lyon*, juillet-août, 1914, p. 5).

† **Necelle** (D^{lle}). — Bordeaux (tr. Destouches), 1748 (*Fêtes de l'Hymen*, Bib. Rondel).

Neri. — Bordeaux, 1781-82 (Lecouvreur).

† **Neuville**. — Toulouse, 1756 (*Fontaine de Jouvence*, Bib. Rondel). Une dame Neuville est première danseuse à Bordeaux en 1773-74 (Lecouvreur) ; son mari était acteur à Bordeaux depuis 1772 (Lecouvreur) et probablement l'année précédente (Collot d'Herbois, distr. de Lucie, 13 mars 72).

† **Nicetti** (D^{lle}). — Bordeaux, 1773-74 (Lecouvreur).

Nivellois. — Lille entre 1718 et 1725 (Lefebvre, *Th. Lille*, I, p. 219) ; peut-être faut-il lire Nivelon ? (Voir le suivant).

† **Nivellon** (Louis). — Lyon (tr. Dominique), 10 mai 1708 : on trouve le 6 juin 1710 à Lyon un Nivelon (Claude) et sa femme née Elisabeth Dequint, appartenant au monde des comédiens, mais sans qu'on puisse dire à quel titre (Vallas *Siècle mus. Lyon*, p. 91). Un danseur du même nom danse « la nouvelle danse comique dans le rôle des paysans », à Londres (Lincoln's Inn Fielas) avec M^{me} Bullock (*Daily Post*, 21 octobre 25 v. st.).

Nivelon (sic) fils « brille en différents théâtres de province avant de débiter à Paris, foire Saint-Laurent 1728 » (fr. Parfaict, *Dict. th. Paris*).

Nogrand. — Danseuse figurante. Bruxelles, 1762-63 ; « Paysanne lyonnaise, ci-devant balayeuse à l'Opéra-Comique à Paris. Intrigante, adroite, elle arrangeait tous les soupers à six francs » (*Obs. Spect.*, I, VII, 62).

(A suivre)

M. FUCHS

Bibliographie Générale de la Danse

- Gambussi (Zeffirino) :**
Il ballerino elegante. Venedig 1868.
- Gans (Ed.) :**
Ueber den Verfall des Theaters. In « Literarischer Zodiakus », Oktober, Berlin 1835.
- Garay :**
Recueil de tous les pas et entrées qui composent l'école de danse du Théâtre de l'Opéra.
- Garborg (H.) :**
Norske dansevisur. Christiania 1923.
- Gardiner (Rolf) :**
The English folk dance tradition. Hellerau 1923.
- Garretson (Helena) :**
La qualità del movimento greco o la verità sul ritmo nella espressione umana. Forte dei Marmi, Mutti (1929).
- Garrick :**
Violette Garrick. (Nach 1883).
- Gartner (E.) :**
Contre-danse und Quadrille à la cour Landsberg 1887.
- Gascue (Francisco) :**
El compas quebrado del Zortzik. In « Revue musicale de Bilbao », Bilbao 1911.
- Gascue (Francisco) :**
El Aurreku en Guipuzcoa a fines del siglo 18. 1916.
- Gascue (Francisco) :**
L'Aurreku, Danse basque. In « Revue Musicale » 8, 9/10 Paris. 1922.
- Gastoldi (Jacopo di Caravaggio) :**
Ballet italien de 1592, remis en partitions par Desportes. Paris 1913.
- Gaudreau :**
Nouveau recueil de danses de bals et celles de ballets... Paris 1712.
- Gauthier (Fr.-L.) :**
Critique d'un ballet moral... Rouen 1751.
- Gauthier (Fr.-L.) :**
Traité contre les danses et les mauvaises chansons. Paris 1769-1775-1819.
- Gausebeck (Aenne) :**
Rheinische Volkstänze. Leipzig, Friedr. Hofmeister.
- Gautier (P.-M.) :**
Dix contre-danses Angloises et deux Françaises. Œuvre IV. La Haye.
- Gautier (Théophile) :**
Les Beautés de l'Opéra. Paris 1845.
- Gautier (Théophile) :**
Histoire de l'art dramatique en France depuis 25 ans. Paris 1859.
- Gautier (Théophile) :**
Portraits contemporains. Paris 1874.
- Gautier (Théophile) :**
Souvenir de Théâtre d'art et de critique. Paris 1883.
- Gautier (Théophile) :**
Carlotta Grisi (dans « Giselle »). S. l. n. d. (Extrait de la « Galerie des artistes dramatiques »).
- Gautier (Théophile) :**
Sacountala : ballet-pantomime en deux actes, tiré du drame indien de Calidasa. Musique de E. Reyer. Paris, Jouas-Levy, 1858.
- Gautier (Théophile) :**
Théâtre, Mystère, Comédies et Ballets, etc. Paris, Charpentier, 1882.
- Gautier (Théophile) :**
The Romantic ballet : his notices of all the principal performances of ballet given at Paris during 1837-1848. Tr. by C. W. Beaumont. C. Beaumont, London.
- Gautiere (Prêtre) :**
Critique d'un ballet moral dansé au collège des jésuites de Rouen en 1571.
- Gavina (P.) :**
Il ballo, storia della danza. Milano 1898.
- Gawlikowski (Philippe) :**
Mazurka. 1857.
- Gawlikowski (Philippe) :**
Guide complet de la danse. Paris 1858.
- Gazzei-Barbetti (V.) :**
Costumanzi di vendemmia in Toscana. In « L'Isola », 29 sept. 1929.
- Geiler (von Kaisersberg) :**
Vom Tanznarren in sieben Schellen. 1498.
- Geiler (von Kaisersberg) :**
Predigten über Brants Narrenschiff. 1505.
- Geiringer :**
Deutscher Tanz an der Wende des Mittelalters. In « Neue Musikzeitung », 49/7. Stuttgart.
- Geisenheimer :**
« Kronekrane ». In « Zeitschrift für Musikwissenschaft » 12, 9/10. Leipzig.
- Geisseilreiter (V.) :**
Navod k tanceni narodnich tancuv. I. a. II (Anleitung zum Tanzen von Nationaltänzen.) V Praze 1894.
- Geisseilreiter (T.) :**
Ceska ctverylka z narodnich tan. cu. V Praze 1904.
(Die böhmische Quadrille).
- Geisselreiter (Tomes) :**
Ceske tance, navody s napevy. (Böhmische Tänze).
- Gemma (Antonia Maria) :**
Della danza nei suoi rapporti colla polizia medica. Diss. Padova 1859.
- Genikovsky (Adamus Cuttenus) :**
Invectiva chorearum in politia christiana turpitudini opposita, quam pro prima lauru philosophica propositam... deposuit A. G. C. Prag 1614.
- Génin (A.) :**
Notes sur les danses, la musique et les chants des Mexicains anciens et modernes. Paris 1912.
- Gentges (Ignatz) :**
Tanz und Reigen. Berlin 1927.
- Genthe (Arnold) :**
The book of the dance. Boston 1920.
- Genthe (Arnold) :**
Isadora Duncan. New-York 1929.
- Geoffroy :**
Cours de littérature dramatique. Bd. V, VI. Paris 1825.
- Georg (Marjoric Crane) :**
Folk dances of Czecho-Slovakia. New-York 1922.
- Georges-Michel (Michel) :**
Ballets russes. Paris 1923.
- George (Waldemar) :**
Les Ballets de 1933. (Voir « Formes », n° 33, 1933).
- Geppert (Hildegard) :**
Moderne Körpererziehung und Kunstbetrachtung. In « Der Rhythmus » Kassel 1926.
- Gerlach :**
Kunst, schottische Tänze zu komponieren, ohne musikalisch zu sein. Berlin 1844.
- Gerard (Louise) :**
De Danser. Rotterdam 1931. De Combinatie.
- Gerold (Théodore) :**
Les airs de danse. In « Encyclopedie de la Musique (Lavinac) II, p. 3082 f. Paris 1930.
- Gerster (A.) :**
Katechismus der Höflichkeit — Anstands — und Präsentationslehre. Reutlingen 1862.
- Gerster (G.) :**
Die Tanzkunst nebst vollständiger Choreographie der Complementstellungen und Tanzfiguren. Speier. Ende des 18. Jahrhunderts.
- Gert :**
Tanz. In « Deutsche Tonkünstlerzeitung », 27, 23. Berlin.
- Gert (Valeska) :**
Mein Weg. Leipzig 1931.
- Gert (Valesca) :**
In, Schrifttanz IV/1 Wien 1931.
- Giehl (Franz) :**
Heimattänze. München 1924. Gebr. Giehl.
- Gielge (H.) :**
Musik und Bewegung im Volkstanz. In Volksbildung » « XI. Jahrg. Wien 1931.
- Giertz (M. B.) :**
Du rythme. Paris 1857.
- Giese (Fritz) :**
Körperseele. München 1924.
- Giese (Fritz) :**
Girlikultur. Vergleiche zwischen amerikanischem und europäischen Rhythmus und Lebensgefühl. München 1927.

STUDIO CORPOSANO

Formation rationnelle et artistique du corps
par la *Gymnastique* et la *Danse*
d'après la méthode **HELLERAU-LAXENBURG**

2^e prix au Concours International 1932

DORIS HALPHEN
Professeur diplômé
de Hellerau-Laxenburg

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

COURS POUR AMATEURS ET PROFESSIONNELS

16, RUE SAINT-SIMON. PARIS-7^e

Métro : Rue du Bac.

Téléph. : Littre 34-06

DANSE ESPAGNOLE

CLASSIQUE, DE CARACTÈRE, NATIONALE

FLAMENCO, CASTAGNETTES

DOLORÈS MORENO

STUDIO WACKER, 69, rue de Douai (9^e)

Téléphone : Trinité 47-98

Carlotta Brianza

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

COURS DE DANSES CLASSIQUES ET NUMÉROS

STUDIO WACKER, 67-69, rue de Douai

PARIS (place Clichy)

Doussia Bereska

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

DOUCHES

40, boul. Gouvion-Saint-Cyr, Paris (XVII^e)

Téléph. : Étoile 46-82. — Métro : P^{te} Maillot, Champerret.

CLOTILDE ET ALEXANDRE SAKHAROFF par ÉMILE VUILLERMOZ

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

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

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

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

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

ECOLE DE DANSE

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

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

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

STUDIOS WACKER

69, Rue de Douai (Place Clichy)

Téléphone : Trinité 47-98

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

Universellement connus

CRAIT

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

Chaussures pour théâtre

-:-

Spécialité de chaussons de danse

AVIS IMPORTANT

Renouvelez votre abonnement !

Notre but :

donner des bases rationnelles à l'étude de la danse ;

entreprendre l'élaboration d'une histoire complète de la danse ;

centraliser les documents des divers pays de toutes les époques.

Notre tâche est difficile et lourde.

Aidez-nous en renouvelant votre abonnement.