NUMÉRO SPÉCIAL :

La DANSE dans la PEINTURE

ARCHIVES INTERNATIONALES DE LA DANSE

N° 5. 15 Décembre 1933.

THE DANCING TIMES

(21e 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 1er de chaque mois. Prix : sh. 1/4 le numéro. Abonnement : sh. 16 par an (frais de port inclus). Bureau de Londres : 25, Wellington Street, Strand. London WC 2. England.

Représentant Continental :

Miss DERRA DE MORODA

44, Lupus Street
St-George's Square, LONDON SW 1

DER TANZ

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

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

Prix d'abonnement :

En Allemagne :
Mk. 12. par an ; 6 mois Mk. 6. ; 3 mois Mk. 3.

A l'Étranger :
Frs. 80 par an ; 6 mois Frs. 40 ; 3 mois Frs. 20

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

ACADÉMIE DE DANSE CLASSIQUE

GRANT MOURADOFF
DE L'OPÉRA

Tél. Wagram 75-42

1, SQUARE EMMANUEL CHABRIER
(Métro : Malesherbes)

LA SEMAINE A PARIS

tous les programmes, tous les comptes rendus

JOURNAL ILLUSTRÉ PARAISSANT LE VENDREDI

Directeur : FRANÇOIS RIBADEAU-DUMAS
Administrateur général : LOUIS-JEAN FINOT

Direction, Rédaction, Publicité :
28, RUE D'ASSAS, PARIS-VIe

Tél. : Littré 58-63 et 58-64

GYMNASTIQUE DU DOCTEUR MENSENDIECK

ÉTUDE DE LA TECHNIQUE DU MOUVEMENT

BAO LUND-BERGMANN

COURS POUR ENFANTS ET ADULTES
LEÇONS PARTICULIÈRES

18, Rue Jean Goujon
PARIS-VIIIe
TÉL. BALZAC 05-54 (DE 2 H. A 3 H.)

DANSE - RYTHME - PLASTIQUE - CULTURE PHYSIQUE

MARIE KUMMER

RÉCEPTIONS : *9, Boul. Richard-Wallace, Neuilly-sur-Seine. 9, Rue Guyot de 3 à 5 h., Mardi et Vendredi, et sur rendez-vous, chez Marie KUMMER, en téléphonant le matin de 8 h. à 9 h. 1/2, Étoile 45-72.*

AVIS IMPORTANT

M. St. Glowacki, correspondant des A.I.D. en Pologne, **prie les écoles de danse, de toutes tendances,** de bien vouloir lui envoyer leurs programmes complets (renseignements, conditions de travail, etc.), pour des élèves éventuels.

Lui adresser la documentation à Varsovie, Akademicka 3/27.

ARCHIVES INTERNATIONALES DE LA DANSE

REVUE TRIMESTRIELLE

Directeur : ROLF DE MARÉ

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

Téléph. : Trocadéro 42-51. Adresse télégr. : Archivdanse — Paris.

Rédacteur en chef : PIERRE TUGAL

NUMÉRO SPÉCIAL

N° 5. **15 Décembre 1933**

SOMMAIRE

Peintres et Sculpteurs de la Danse ..... PIERRE COURTHION 179-182
La Danse dans la Peinture et la Sculpture ..... VALÉRIEN SVETLOFF 183-191
La Danse et la Peinture ..... RAYMOND COGNIAT 192-193
La Danse dans la Peinture contemporaine ..... MARCEL ZAHAR 194-199

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

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

GILBERTE COURNAND FOND.

Ce numéro supplémentaire est en quelque sorte la conclusion de notre Exposition rétrospective de la « Danse dans la Peinture et la Sculpture » qui eut lieu en juin 1933. Nous le publions pour que nos efforts dépassent la portée d'une manifestation peut-être éphémère. Nous voudrions qu'il servit à constituer un document durable sur lequel puisse continuer le travail, car il est bien évident que nous n'avons pu rassembler d'un seul coup tous les éléments épars et innombrables. C'est pourquoi nous ne voulons pas que l'on se méprenne sur l'interprétation du titre général de ce numéro.

Nous avons uniquement déterminé les contours généraux et les cadres d'une œuvre qui reste à édifier. Nous avons seulement prétendu fixer les premiers jalons d'une vaste encyclopédie qui ne peut être réalisée que points par points. Nous avons ouvert le chemin à ceux qui persévéreront dans cette voie.

Afin que le travail puisse se poursuivre librement, comme il est nécessaire pour une telle entreprise, nous avons laissé, à tous ceux qui ont participé à ce fascicule, l'entière responsabilité des points de vue qu'ils défendent.

LES ARCHIVES INTERNATIONALES DE LA DANSE.

A NOS LECTEURS, A NOS AMIS

Notre revue va bientôt fêter son premier anniversaire. Nous sommes heureux de faire, à cette occasion, une mise au point des résultats de notre travail et de présenter à nos lecteurs un bilan qui témoigne par le simple rappel des articles parus, que nous n'avons pas été inférieurs à nos promesses.

Nous avions annoncé notre double but : donner des bases rationnelles à l'étude de la danse ; entreprendre l'élaboration d'une histoire complète de la danse.

Trois moyens devaient être mis en œuvre pour cette tâche :

Enregistrer toutes les manifestations chorégraphiques importantes ayant lieu sur les scènes les plus diverses du monde.

Centraliser les documents des divers pays et de toutes les époques sur la chorégraphie.

Préparer l'étude rationnelle de la danse au moyen d'articles techniques, d'interviews de grands danseurs, et par la constitution d'une bibliographie.

Or dans chaque numéro nous avons publié nos « Informations Internationales » aussi complètes et étendues qu'il nous a été possible de les obtenir, accompagnées de nombreuses illustrations.

Nous avons réuni des documents précieux sur Taglioni et Elssler (Ch. Hawkins N° 1 et 2, P. Tugal, N°s 1 et 4) ; sur le séjour de Noverre à Vienne (Dr. Alfred Sandt, N° 1 et 2) ; sur La Guimard (H. de Forge, N° 4) ; sur la grande Exposition de la Danse à Vienne (Wolfgang Born), sur la Danse aux États-Unis (Hans Alin, N° 1) ; à Varsovie (St.-Glowacki, N° 3) ; au Japon (Kikou Yamata) ; en U. R. S. S. (Michel Drouskine, N° 4) ; en Perse (Medjid Rezvani, N° 4) ; sur la musique de danse en Allemagne (Al. Schlee, N° 4) ; sur le Foyer de la Danse à l'Opéra (M. Cadet, N° 4) ; et l'Étrange histoire du Sourire de la Danse de Carpeaux (Max Villeneuve, N° 4).

Nous avons publié une documentation très complète sur les Ballets Suédois et Jean Borlin.

Enfin, des études approfondies ont été présentées par Valérien Svétloff (quelques idées sur le modernisme, N° 1 et Serge de Diaghilev, N° 4) ; Rudolf von Laban (La Danse dans l'Opéra, N° 1) ; Docteur Paul Nettl (Histoire de la Valse, N° 4).

Tyra de Kleen (les gestes rituels dans l'ancienne Égypte, N° 4) ; Jules de Gaultier (Physiologie de la Danse, N° 2) ; Nathalie Boutkovsky (Le Souffle, principe essentiel, N° 3) ; Prince Serge Volkonsky (Tendances et aspirations, N° 2) ; A. Tansman (Les ballets de Strawinsky en concordance avec son évolution musicale, N° 1) ; Lionel Landry (Danse et musique, N° 3) ; R. Cogniat (Décors de ballets, N° 3) ; Fr. Saisset (Les Poètes et la Danse : Stéphane Mallarmé, N° 2) ; P. Courthion (La Danse dans la Peinture et la Sculpture, N° 3) ; et deux interviews de Léonide Massine, (N° 2) et de Kurt Joos (un coup de poing sur la table verte, N° 3), par Pierre Tugal.

Ces articles ont tous été abondamment et judicieusement illustrés et réunis dans des publications d'une présentation impeccable.

Voici le résultat d'une année de travail ; ce résumé se passe de commentaires. Notre tâche est lourde et difficile, mais nous l'aborderons cette année encore, avec courage et foi. Cependant nous avons besoin des mêmes encouragements, des mêmes appuis qui nous ont déjà soutenus. Nous progresserons si de nouvelles forces se joignent à nous, et nous ne doutons pas de leur venue.

Nous pouvons envisager l'avenir avec confiance, car il suffit, pour que nous soyons en mesure de poursuivre notre œuvre, que les concours présents ne nous fassent pas défaut ; nous souhaitons seulement que chacun nous amène un adhérent et renouvelle son abonnement pour 1934. Nous vous serions reconnaissants de nous en envoyer dès maintenant le montant.

Les chèques devront être adressés aux Archives Internationales de la Danse, tandis que les mandats devront être rédigés, uniquement au nom de : Mlle D. Verneuil, 6, rue Vital, Paris (16e) et non pas au nom des Archives.

Les illustrations de ce numéro ne portant pas indication du photographe proviennent de l'atelier de M. R. Gauthier, 2, rue Buffault, Paris (9e), qui a photographié toutes les œuvres de l'Exposition Rétrospective des A. I. D. d'une façon que nous ne saurions que louer.

Hieronymus Bosch. — Sabbat (Coll. Haro Fils).

PEINTRES ET SCULPTEURS DE LA DANSE

L'EXPOSITION « La Danse dans la Peinture et la Sculpture, de Jérôme Bosch à Degas », dont M. Rolf de Maré a été l'initiateur, nous semble avoir nettement préparé le travail des Archives en ce qui concerne leur programme dans l'ordre des Beaux-Arts. Aussi bien, devons-nous, parmi les œuvres ayant trait à la Danse, faire la part de celles dont le sujet, l'anecdote, la petite histoire n'ont qu'une valeur historique ou documentaire, et ne point confondre celles-ci avec les peintures et les sculptures (quelquefois peu représentatives, reconnaissons-le) où l'artiste a tenté d'exprimer non pas le mécanisme, mais l'âme même de la Danse. Ce sont alors des œuvres empreintes de ce mystère antique, à la poursuite duquel se sont spontanément lancés tous les hommes : le besoin impérieux d'exprimer des rythmes en trouvant une expression tantôt joyeuse ou désolée, tantôt calme ou tourmentée, dans le langage du corps, dans la participation de tout l'être physique à la frénésie des passions qui l'habitent et lui commandent.

C'est ainsi que les grands artistes, les brosses ou le maillet à la main, ont pris part à l'esprit de la Danse, réussissant à imprimer au tableau ou à la statue quelque chose de cette magnifique convulsion qui s'empare des corps au moment de l'ivresse amoureuse ou de la lente désolation. Car la Danse, art du mouvement, apporte à tous les autres arts sa faculté d'inscrire un geste dans l'espace, de créer une tension entre deux points donnés, de dérouler avec ampleur le *crescendo* visuel de son spectacle entre le commencement et la fin d'un mythe, la naissance et la mort d'un homme ou d'une idée.

Ce que la fugue inscrit dans le temps, ce que la peinture et la sculpture exposent dans l'espace, la Danse le déroule à la fois dans le temps et dans l'espace, selon le langage qui lui est propre et qui la justifie.

Nicolas Poussin. — Le Triomphe de Pan (Coll. Paul Jamot).

Nicolas Poussin. — La Ronde des Saisons (Coll. Paul Cassirer).

Antoine Watteau. — Danse Paysanne.
(Coll. Alwin Schmid).

Taunay (attribué à). — Portrait présumé de Lady Hamilton dansant.
(Coll. Georges Aubry).

Il n'est pas donc étonnant que la Danse ait été de tous temps la grande inspiratrice des peintres et des sculpteurs désireux de créer des mouvements. Et voici, parmi les artistes dont le nom figurait à l'exposition des Archives internationales de la Danse, ceux dont les œuvres ont un caractère franchement rythmique.

Jérôme Bosch, c'est l'esprit de sorcellerie, les scènes de sabbat, les lentes gestations de la création du monde, évoquées comme à rebours dans le *Jardin de Délices*. L'homme y apparaît dans un grand vent de soufre et de feu, dont Bruegel le Vieux reprendra les thèmes durant les premières années de sa peinture (le *Sabbat* du Musée van den Bergh, à Anvers). Avec Bosch, nous sortons de la mystique du moyen-âge ; ses étranges tableaux sont en quelque sorte un suprême éloge de l'astrologie.

Toute autre est la conception architectonique et rigoureusement pensée de Nicolas Poussin, le plus grand créateur de rythmes de toute la peinture. Qu'y a-t-il de plus beau, de plus dansant, de plus dynamique que ses *Bacchanales*, son *Triomphe de Pan* et la *Danse* de la National Gallery où les couples s'enlacent dans un mouvement continu dont les appels et les répons sont à notre œil nettement perceptibles ? Chaque geste, chaque attitude prolongent ce qui précède et annoncent ce qui suit ; la lenteur s'oppose harmonieusement à la vitesse ; tout est haché par des contrepoints étonnants où les deux conceptions, l'antique et la nouvelle, se rejoignent et se fondent l'une dans l'autre avec harmonie, nouvel âge d'or où les mystères du paganisme, semble-t-il, se prolongent dans la révélation chrétienne. Quelle danse pourrait se comparer à celle du *Veau d'or*, et même à *L'enlèvement des Sabines?* Et ne sont-ce point ces thèmes du Poussin dont nous retrouverons l'ampleur cosmique dans *Le Sacre du Printemps ?*

Ces grands rythmes se défont au XVIIIe siècle. Les pétales remplacent alors la fleur. Le charme défait l'architecture. La danse comme la peinture s'isole et se particularise, suivant la tradition du Ballet de Cour où se perd ce qu'elle avait d'universel et de spontané. Ce n'est plus la danse qui s'empare de l'être et le fait bouger, mais

Nicolas Lancret. — Le Feu (Coll. G. Wildenstein).

Eugenio Lucas. — La Feria en Sevilla (Coll. Lucas Moreno).

l'être qui s'empare de la danse, à laquelle sont données des figures précises, réglementaires. On ne connaît plus alors d'autre danse que celle dont Watteau nous décrit les apprêts et les tours. Le grand ruban par lequel l'homme se trouvait rattaché au rythme de l'univers est devenu ce fil rose ou bleu qui cassera au moindre souffle du vent. La danse n'est plus que charme, passe-temps, frivolité, dans la réalité et dans la peinture (et aussi dans ces modelages de Clodion où les nymphes et les satyres vous prennent un petit air « dessus de cheminée »). Sur la fin du siècle, au milieu des galanteries des Debucourt et des Boilly renaît la bourrée populaire et l'instinct impérieux de la danse, aux sons de la Carmagnole.

L'individualisme se prononce. Dans la peinture et la sculpture, la danse n'est maintenant qu'un danseur évoluant sur un tréteau ou la scène d'un théâtre. Un instant, le Romantisme donne à ces belles femmes un peu pâles, et qui évoluent avec majesté, l'éclat de ses passions et son brûlant amour de la poésie. Cela se voit chez Goya. Cela se voit chez Lucas le Vieux, son élève, qui ressuscite un instant à nos yeux la sauvage conception de la danse, dans la Gitane que Mérimée ira chercher en Espagne pour en faire sa Carmen. Et puis, plus rien ! Si : la poupée professsionnelle, le petit rat de Degas, la figurante de Lautrec, la fille Cardinal, que Forain entoure de ses vieux abonnés. Carpeaux, entre temps, a retrouvé dans sa sculpture toute pétrie de passion et de rythme une étincelle de l'âge d'or.

Aujourd'hui, c'est dans les œuvres de l'art non figuratif que nous trouvons l'équivalence de ce que furent ces résurrections, appelées Ballets-Russes et Ballets Suédois. C'est dans l'abstraction des œuvres de Picasso, de Braque et de Fernand Léger qu'est venu habiter le rythme de la danse dont nous avons à retrouver la portée collective aussi bien que la profonde signification, ce moment de tension mystérieuse, ce chant visuel que l'homme extériorise par une expression corporelle de ses passions et qui reste suspendu dans le temps, entre la naissance et la mort de toute créature.

Pierre COURTHION.

Paul Cézanne. — Arlequin (Coll. Jean Victor Pellerin).

Paul Gauguin. — La Danse du Feu (Coll. Hugo Perls).

P.-S. — Nous avons été heureux d'apprendre que M. Maurice Troillet, en sa qualité de Président du Conseil d'Etat du Valais (Suisse), avait appelé notre collaborateur Pierre Courthion aux fonctions d'Archéologue Cantonal et de Conservateur du Musée de Valère. (N. D. L. R.)

Fra Angelico. — La Danse des Anges et des Élus. (Détail du « Jugement Dernier » — San Marco, Florence).

LA DANSE DANS LA PEINTURE ET LA SCULPTURE

(Impressions)

ANTOINE Arènes de Saint-Rémy, juge de son état au XVIe siècle, écrivit un jour que la danse est une « consolatio grossissima » pour l'humanité et composa même un traité de la danse. Ce fut une incartade audacieuse pour cette époque persécutrice de cet art. Aussi, dut-il justifier son enthousiasme chorégraphique par des raisonnements d'une subtilité sophistique. « Une multitude des Saints — disait-il — ont choisi la France comme lieu de leur résidence ainsi que de leur dernier repos. Sûrement, ils n'auraient pas choisi la terre de France où on danse tellement dans les rues et sur les places publiques, s'ils avaient été contre la danse... »

Il a eu peut-être raison de se couvrir de l'autorité des saints de France, car la danse était vue d'un très mauvais œil à cette époque :

« La danse, — écrivait un autre moyennageux — ce n'est qu'un cortège du diable et de ses adeptes. Et qui se met à danser se fait complice de ce cortège. Le diable est le commencement, le milieu et la fin de la danse. Chaque pas de la danse rapproche le danseur des portes de l'enfer. »

Est-ce parce qu'ils ont perdu la croyance dans le Malin, ou parce qu'ils ont été sûrs d'être converts par l'autorité des Saints, que tant de Peintres de France ont choisi la danse comme sujet de leur inspiration ?

En effet, si l'on veut étudier la réflexion plastique de la danse dans la peinture et la sculpture il faut la chercher dans l'œuvre magistrale, abondante et belle des artistes français préférablement aux artistes des autres nations.

***

Pour un historien de la danse reflétée dans l'art de la peinture il n'y a pas de plus grande joie que de contempler les danses de la Cour dans les œuvres immortelles de Poussin, Watteau, Lancret et Peter, ces grands maîtres français qui nous ont laissé d'inoubliables visions élégantes, d'une préciosité conventionnelle pour notre époque mais combien naturelle pour le XVIIe et surtout pour le XVIIIe siècles ! Ces petites clairières au milieu d'une forêt, ces parcs idylliques de Versailles et de Trianon, ces paysages enchanteurs, ces fragments de larges escaliers, ces fontaines entourées de verdure, ces vases remplis de fleurs, — tels sont les décors de ces *Rondes des Saisons*, *Triomphe de Pan*, pastorales, rondes des paysans et des paysannes dont se délectait la société du Grand Siècle, la Cour du Roi Soleil et la cour de Louis XV. Les pastorales, surtout, furent à la mode. On raffolait de ces « Dansanelles » champêtres à un tel point que quand Julien Clembeau présenta

Mantegna. — Le Parnasse (Musée du Louvre).

Cl. L'Art et les Artistes.

son tableau où il a peint un groupe de nobles dames et cavaliers de la cour admirant la ronde des paysans et paysannes, Louis XV lui ordonna de supprimer ce groupe, afin de ne point abîmer la pastorale.

Les danses champêtres florissaient même à la cour de Louis XVI jusqu'au grand orage qui éclata sur la France emportant avec lui le trône et la royauté, l'ancienne société avec leurs fêtes galantes, leurs dames de la cour, leurs idyles paysannes, leurs « Colins-Maillard », bref tous les plaisirs champêtres. Ce fut la sauvage Carmagnole qui remplaça brutalement ces galanteries délicieuses...

***

Les Maîtres italiens exploitaient également ces sujets gracieux si chers aux amateurs de l'époque. Mais si les peintres français les traitaient en divertissements de la cour, en scène d'une vie faussement pastorale au grand air, les Italiens leur ajoutaient un goût de terroir, les renfermaient dans des intérieurs de salles, sur les places publiques des villes, et les habillaient à la mode des « Comœdia del' arte » populaires, des costumes somptueux et des masques burlesques. Tels sont les tableaux de Tiépolo

Jean Steen. — Kermesse dans l'intérieur d'une Auberge (Musée du Louvre).

Les Polichinelles blancs de Piétro Longhi, *Mascarade devant un couvent de Venise, Mascarade à l'intérieur d'une salle rouge.* C'est ainsi que l'art de la danse reflète ses couleurs et ses lumières sur l'art de la peinture de son époque. Et c'est ainsi que les « arts imitateurs », pour employer la terminologie du grand Noverre, s'enchaînent, se lient, se coordonnent.

En effet, n'est-il pas curieux d'observer l'évolution chorégraphique et sa coordonnance avec l'évolution de la peinture ? Le Moyen-Age avec sa mentalité austère, ses rites religieux imbus de superstitions, ses prohibitions de danses profanes, ses délires d'outre-tombe, ses persécutions des sorcières, du sabbat, dont nous possédons une admirable scène de Bosch, ne pouvant, néanmoins, se passer de la danse — une émanation naturelle et nécessaire de l'âme humaine — a dû tolérer la danse camouflée en une sorte de représentation mi-théâtrale, mi-religieuse, et c'est ainsi qu'est né ce compromis entre le théâtre et le temple que nous connaissons sous le nom de « Danse macabre » ou la « Danse des morts », dont nous voyons la magnifique reconstitution sur la toile de Gauguin.

La Renaissance libéra la danse de ses chaînes moyennâgeuses et reconstitua les ballets somptueux, mais son plein essort ne reprend qu'au Grand Siècle avec ses fêtes luxueuses, et ses divertissements fastueux. Notre ballet classique n'est qu'un héritage du ballet de la cour, transformé selon les exigences de l'époque qu'il a dû traverser successivement, s'enrichissant d'éléments nouveaux qui se présentaient à lui au cours de sa longue marche glorieuse.

Il serait d'un haut intérêt artistique et historique de suivre pas à pas cette évolution de la danse classique dans ses transformations successives en même temps que l'évolution de la peinture répondant par ses idées, par le choix de ses thèmes, par la manière d'exécution aux exigeances, aux mœurs et au goût des générations qu'ils ont dû traverser ensemble. Des hauteurs nébuleuses du classicisme où siégeaient les dieux et les héros, la danse et la peinture descendent lentement sur la terre avec de nouvelles idées profanes et de nouvelles conceptions.

Chaque époque en leur pleine floraison nous laisse des spécimens caractéristiques parfaitement développés dans leur style, mais vaguement définis aux frontières de leur transformation. Il faudrait posséder une grande érudition pour découvrir dans une œuvre-type les couches superposées, les résidus, si l'on peut dire, des étapes mortes. Ainsi, on arrive par un long et tortueux chemin hérissé d'obstacles souvent infranchissables du classicisme à l'impressionisme et de ce dernier au modernisme actuel.

Nicolas Manuel. — Danse macabre (19e tableau). (D'après une aquarelle de M. A. Eschbaecher).
Cl. L'Art et les Artistes.

***

Il faudrait tout de même, par exemple, s'entendre sur la signification exacte de l'« Impressionisme »; souvent abuse-t-on de ce mot comme des autres dénominations en l'appliquant à tort et à travers aux différentes manifestations de l'art dans ses diverses branches, soit en peinture, soit en danse ou en musique. Comme nous parlons ici de la danse en sa liaison avec de la peinture, il ne serait peut-être pas de trop de savoir ce qu'est au juste cet impressionisme pictural.

N'importe quel peintre qui brosse son tableau ne fait

Adriaen van de Venne (attribué à). — Bal de Cour. (Coll. Pierre Lamy).

que fixer ses impressions sur sa toile ? Peintres et sculpteurs d'écoles quelconques sont avant tout impressionistes. Si, néanmoins on emploie cette expression en l'appliquant à un groupe déterminé d'artistes ce n'est certainement pas dans le sens de la matière idéologique qu'ils traitent, mais dans le sens de la manière conventionnelle avec laquelle ils traitent la matière, mieux dire le sujet de leur création. Ainsi ses impressions de la danse, Carpeaux les fixe au moyen de son ciseau dans la pierre autrement que Degas, qui, à ses moments perdus, ne dédaignait pas la sculpture : comparez sa grande danseuse (bronze) et ses trois danseuses (bronze) aux œuvres de Carpeaux. La différence des deux conceptions saute aux yeux. Les impressions de Degas sont traduites par lui d'une manière réaliste. Il n'idéalise point ses modèles. Au contraire, Carpeaux les idéalise. Il est poète de la danse qui se présente à son imagination comme une légende ou un mythe, comme une pensée détachée de ses liens terrestres, affranchie de sa matière réalistique. C'est « Zéphyr et Flore » (terre cuite) c'est « l'Amour

J.-B. Tiepelo. — Polichinelles. (Coll. Paul Cailleux).

désarmé » (bronze) mythes pleins de poésie classique de l'Antiquité, ou son génial monument de la « Danse ». La plus haute, la plus élevée conception de cet art qu'il nous présente dans une sorte de vision fantastique, pleine de vie irréelle, un songe éblouissant, une émotion d'âme même de la danse. Un mouvement étudié poétiquement, lignes des corps en proportions idéales, conception pittoresque des figures humaines faisant partie de ce groupe, enfin l'ordonnance impeccable du monument en son entité. C'est l'essence même de la Danse, la synthèse esthétique de son âme. Comme la plupart des grandes œuvres dépassant le niveau de la compréhensoin des contemporains moyens, le chef-d'œuvre de Carpeaux ne fut pas reconnu immédiatement et dût subir un affront mystérieux de la foule démocratique et « vertueuse » indignée de voir la nudité du corps humain (comme les temps ont changé !) elle l'éclaboussa d'encre par une nuit sans lune.

Le grand sculpteur Rodin est diamétralement opposé à Carpeaux en ce qui concerne sa conception de la danse ; nous n'avons aucune de ses œuvres sculpturales dédiées à la danse ou à la danseuse ; la danse, cette plastique animée et mouvante le laissait évidemment froid et ce phénomène est d'autant plus étonnant qu'il ne dédaignait pas les sujets de la danse en le traitant en aquarelles et en croquis de crayon. Nous avons une danseuse de lui aux formes extrêmement terrestres, d'un réalisme voulu, volontairement soulignée, très éloignée des songes abstraits et poétiques de Carpeaux et s'approchant très près des conceptions réalistiques de Degas.

***

Avec Degas nous revenons à une époque voisine de la nôtre. Degas n'est point un romantique de la danse, il est un observateur méticuleux, fin et proche de la vie quotidienne, journalière ou professionnelle de la danseuse et du « petit rat de l'Opéra. » Il est impressioniste si vous tenez absolument à ce titre dont il est gratifié dans les dictionnaires à la portée de tout le monde. Mais c'est un impressioniste réaliste. Il ne retient et ne fixe que des impressions, des menus détails de la vie réelle et professionnelle de la danseuse attendant son entrée en scène devant un portrait ou se rajustant au foyer de la danse. Degas n'est point un poète de la danse ni de ses éléments mystiques romanesques et enchanteurs qui entourent d'une atmosphère si séduisante ses prêtresses derrière les feux illusoires de la rampe. Il la dégage volontiers de ses fluides et la place devant les yeux des spectateurs, en chair et en os, en petite femme faisant tranquillement et consciencieusement son métier, qui n'est certes pas un métier de ménage ou de midinette, mais cependant, un métier, une profession. N'étant point poète, Degas est, néanmoins un conteur amusant et spirituel, non sans un grain d'ironie débonnaire, de la petite histoire de l'existence bourgeoise de la famille « Cardinal » et des « Petites Cardinal » de l'inoubliable mémoire. Ludovic Halévy nous a peint dans ses deux célèbres romans, avec une cruelle ironie, quelques types, caractères et scènes entièrement tirés de la vie de son époque. La maman Cardinal devenue nom appellatif, naïvement cynique, mère touchante en même temps qu'une entremetteuse de ses filles est un type compliqué et difficile, parfaitement réussi par Halévy, cet écrivain d'une force analytique, d'une ironie purement gauloise et d'un doigté extraordinaire dans le choix des nuances et des demi-nuances caractéristiques de ses héroïnes.

A côté de la mère, il y a le père, anti-clérical, ennemi juré des « aristocrates » qui tout en politicaillant ne dédaigne point de toucher des subsides et des dons d'un

Pietro Longhi — Mascarade à Venise (Coll. Jacques-Émile Blanche).

marquis catholique soi-disant marié avec une des petites Cardinal. Ainsi Halévy a établi une liaison du ballet avec la vie politique de son temps. Je ne saurais dire trop pourquoi la contemplation des peintures de Degas me fait toujours revenir à la mémoire cette épopée de Halévy. Chez les danseuses du peintre je crois reconnaître Pauline et Virginie Cardinal faisant bourgeoisement, sans entrain et sans élan, leur métier fatigant et leur dur labeur quotidien. Les étapes de la vie nous ont transformé et modernisé les petites Cardinal et l'œuvre de Degas n'est maintenant qu'une page historique, un document plein de talent, étudié et observé par un psychologue et philosophe. Et par cette qualité même un document précieux est d'une grande valeur chorégraphique.

Il a étudié en observateur érudit la danseuse bourgeoise de l'Opéra de son temps, ses faits et gestes, surtout les gestes professionnels, c'est-à-dire sa tenue chorégraphique, sa position du corps, des bras et des jambes dans leurs attitudes différentes et conventionnelles de la danse de théâtre, de la danse dite classique.

***

Pourtant il n'est pas du tout aisé de traduire les mouvements de la danse en peinture, la toile n'ayant que deux dimensions ; c'est pourquoi la dynamique de la danse, il faut le dire, ne réussit pas toujours aux peintres ; c'est plutôt la statique, pour ainsi dire les points d'orgue chorégraphiques (pointes, attitudes, arabesques, etc...) qui ont plus de chance d'être traduits picturalement. Il est à peu près impossible de transporter sur la toile la sensation d'un mouvement naissant qui doit se développer et se terminer par un point d'orgue plastique, c'est-à-dire un mouvement intermédiaire qui constitue une phrase chorégraphique et qui sert de liaison à ces temps d'arrêt que seul peut fixer le peintre ; et c'est précisément la raison pour laquelle tous les essais de soit-disant reconstructions de danses antiques d'après les peintures de vases ou de fresques deviennent pour la plupart infructueux ou erronés. En effet, un mouvement fixé sur un vase ne nous dit point où ce mouvement a pris son élan et à quoi il va aboutir : il nous manque complètement l'enchaînement de deux mouvements voisins, le joint de deux syllabes ainsi que la succession des syllabes formant la phrase chorégraphique entière qui veut exprimer tel état d'âme ou tel élément d'une idée plastique. Certes on peut posséder un don de découvrir par intuition des choses cachées derrière les voiles des siècles écoulées, mais combien ce don est rare et combien il est incertain. On a vu plus d'une fois l'impossibilité de reconstruire des danses même récemment réglées en toute leur intégrité malgré une quantité de témoins oculaires, malgré l'aide d'une partition musicale, et malgré la conception générale bien connue du maître de ballet, initiateur et créateur de la pièce chorégraphique à reconstituer. C'est pourquoi les « Danses Polovtsiennes » par exemple reconstruites pour mémoire par Mme Nijinska, sont tout autre chose que celles de Fokine, leur auteur original. Alors, que dire des reconstitutions des danses antiques d'après les mouvements isolés fixés par les peintres primitifs sur les vases et fresques grecques dont l'accompagnement musical a disparu ? Le don divinatoire n'y suffit pas dans ce cas et il faut se méfier de ces sortes de contre-façons.

Même chose pour la peinture des mouvements de la danse contemporaine et ceci en dehors du talent du peintre. Les points d'orgue chorégraphiques, s'agit-il des pointes, d'arabesques, de n'importe quelle attitude, sont des mouvements vivants qui vibrent, chantent, et résonnent chorégraphiquement même dans leur soi-disant arrêt. Étant clouée sur la toile cette vie intérieure et clandestine d'arrêt disparaît définitivement. Il ne nous reste qu'un moment de la danse morte sur la toile, fixé comme une goutte coagulée d'un liquide.

Tout le monde connaît les portraits de Camargo, de Sallé, de Guimard. Nous pouvons appeler leur pose, leur attitude : « position de quatrième de face, le corps appuyé sur la jambe droite, le pied gauche est à la demi-pointe » ou « la danseuse se tient dans une position de préparation pour une variation », ou bien « la danseuse fait une quatrième ouverte, son corps penché et appuyé sur la jambe gauche », etc...

J.-B. Pater. — Plaisir Pastoral (Coll. Paul Cailleux).

Ces stériles descriptions ne nous donnent rien qui vaille et ne nous présentent aucune idée nette de l'art même de la danse d'une Camargo ou d'une Sallé. Il ne faut pas non plus perdre de vue la manière traditionnelle des peintres du XVIIIe siècle avec leur classicisme conventionnel qui verse souvent dans les conceptions de l'art baroque et qui se prolonge même dans une partie du XIXe siècle. Le célèbre La Tour dans une lettre de 1763 ne se plaint-il pas des difficultés de sa rude tâche de portraitiste : « que d'attentions, que de combinaisons, que de recherches pénibles pour conserver *l'unité du mouvement* malgré les changements que produisent sur la physionomie et dans les formes la succession des pensées et les affections de l'âme. C'est un nouveau portrait à chaque changement ! »

du métier de la danse, comme Degas par exemple, son tableau sera admiré non seulement par les connaisseurs et amateurs de la peinture, mais aussi par les professionnels de la chorégraphie qui ne supportent pas les fautes techniques si minimes soient-elles (la jambe peu développée en dehors dans une arabesque, le coup-de-pied pas assez étiré, les pointes placées défectueusement, défauts d'épaulement du port des bras, etc..., etc...) de certains peintres peu versés dans les mystères de la danse d'école, de la danse classique.

La sculpture a l'avantage de posséder trois dimensions au lieu des deux de la peinture ce qui donne une ampleur appréciable au mouvement saisi par le sculpteur et exécuté par lui en bronze ou en marbre. Je ne saurai dire exactement pourquoi les mouvements de la danse coulés

Mathieu Le Nain. — La Danse du Vin (Coll. Galerie Simon).

Ce qui est vrai pour un portrait d'une marquise tranquillement assise dans son fauteuil, est encore plus vrai pour un portrait en pied d'une danseuse.

Malgré ces difficultés ce sont dessinateurs et peintres français de préférence qui ont adopté ce genre exquis. Parmi les premiers nommons Mesplés (Danses de Paris), Métivé (La danse et les danseuses), Kiss, avec ses aquarelles, et beaucoup d'autres encore. Parmi les seconds, Carrier-Belleuse dont ses gracieux tableaux et pastels sont abondamment reproduits en gravures ; Jean Béreau, de Tavernier, Marioton, (son plafond de la danse), Chandau-Viardot (portrait de Mlle Zambelli) et y compris les grands noms cités au cours de cet article. Il ne faut pas être trop exigeant et demander à la peinture chorégraphique l'impossible au point de vue professionnel, mais plutôt l'admirer au point de vue pictural, de l'impression générale d'une œuvre d'art ; si le peintre, est en plus, un observateur fin et érudit de la technique et

en matière lourde, comme le bronze ou le marbre sont plus vivants, ont plus d'élan que ceux de la peinture ; n'est-ce pas précisément à cause de la troisième dimension ? Comment rendre dans le bronze l'impression de la légèreté, du flou, d'un tutu en tarlatane ? Et pourtant il y a des sculpteurs auxquels ce tour de force réussit ainsi que l'élan et l'entrain du mouvement chorégraphique dont on peut imaginer, deviner mentalement le commencement et la continuation du mouvement fixé en bronze. « La sculpture est un art classique de par sa nature », dit M. Husarsky, l'érudit auteur, dans son admirable et profond essai sur le style romantique, aussi les Falconet et les Clodion s'adapteront-ils aisément et sans délais à l'aimable classicisme Louis XIV. Nous remarquons parfois dans la sculpture une tendance vers les formes réalistes, remuante et pleine d'entrain... Le représentant de cette orientation est Houdon. L'art chorégraphique est aussi un art classique et de par sa nature,

J.-B. Corot. — Une matinée : Danse des Nymphes (Musée du Louvre)

et de par son origine de la danse de la cour du grand siècle devenu par une longue évolution un art de théâtre, un art de ballet. L'expression pleine, la synthèse de cet art nous les possédons comme je l'avais déjà dit, dans l'admirable monument de la « Danse » dû au ciseau du grand Carpeaux. Beaucoup de sculpteurs français de grand talent s'intéressaient à la sculpture chorégraphique et nous ont laissé leurs œuvres dédiées à ce genre difficile : Joseph Bernard avec ses cinq sculptures en bronze sur des sujets de la danse, Merchi, avec son buste de la Guimard en terre cuite, Degas qui ne dédaignait pas la sculpture et qui fixait en bronze quelques attitudes chorégraphiques : « position de quatrième devant, grande arabesque, (deuxième et troisième temps) que nous avons pu admirer à l'Exposition rétropsective des « Archives Internationales de la Danse ». On se souvient d'une « Cléo de Mérode » de Fallière, reproduite en petites statuettes de commerce, de Laporte Blarcy (La danseuse Mendes) et de beaucoup d'autres. Rappelons à la mémoire du lecteur, le sculpteur russe Soudbinine et ses sculptures de Pavlova dans « La mort du cygne ». Il y a encore Paul de Boulogne, sculpteur de nos jours, qui a consacré son talent entièrement à la danse et aux artistes de la danse. Son atelier est une sorte de galerie de statuettes, portraits de presque toutes les danseuses russes (Pavlova, Tréfilova, Karsavina, Kylberg), françaises (Mona Païva, Ronsay, Regine Flory), Américaines (Doris Niles, Grace Christie) qui ont passé par Paris et qui ont inscrit leurs grands noms dans les annales modernes de la chorégraphie. Ces portraits sont pleins de vie et les mouvements de leurs attitudes, bien étudiés.

Le choix des pas et des attitudes pouvant être fixés dans la peinture et dans la sculpture est forcément limité. Dans le catalogue des pas d'école qui constituent l'ensemble de la danse classique, il y a des mouvements qui ne sauraient être l'objet d'une étude picturale ou sculpturale par leur complexité, ou par leur caractère d'étude préliminaire pour l'exécution d'un pas, comme par exemple, « la préparation de la pirouette » qu'une danseuse expérimentée s'efforce de raccourcir au possible et le déguiser par un épaulement oblique, afin de dissimuler au public l'effort de l'élan qu'elle est obligée de fournir pour tourner la piroutette, ou bien encore un pas très à la mode aujourd'hui : les « fouettés » ou la « grande pirouette » à la seconde avec leurs mouvements tournants qui ne se prêtent point à la fixation sur une toile ou dans le bronze, parce que le peintre ne peut fixer qu'une toute petite parcelle du moment de ce mouvement, qui, dégagé de l'ensemble du pas, donne une ligne peu gracieuse et ne peut donner une idée générale de cet ornement pittoresque, de cette « vocalise » de la danse. Tous les mouvements giratoires de la danse classique étant exclus du domaine pictural ou sculptural, il ne reste donc pour les artistes que les pas de repos, que les points d'orgue chorégraphiques comme je l'ai dit, ce qui fait l'impression d'une uniformité, d'une certaine monotonie dans le choix

Louis Watteau de Lille. — La Fête de Mai (Coll. Vicomte de Ternas).

des sujets consacrés à la danse. Cette monotonie disparaît dans une certaine mesure dans les sujets d'ensemble des groupes du genre chorégraphique comme par exemple dans le « Sabbat » d'Hiéronimus Bosch, ou dans « le triomphe de Pan » de N. Poussin, ou dans « le Feu » de N. Lancret, ou encore dans « Les Polichinelles » de Tiépolo, etc... La quantité considérable des figurines représentées dans leurs différents mouvements complétant l'un ou l'autre ou en opposition directe entre eux, brise forcément cette monotone uniformité et donne une impression d'un mouvement général, d'une vie intense, d'un dynamisme plastique.

***

Il y a encore la question des styles chorégraphiques (qui suivent quelquefois avec un retard) tous les autres arts, les événements, les tendances, la mode, la manière d'être des époques qu'elle traverse. Il serait non seulement curieux, mais grandement instructif d'étudier leur incarnation dans la peinture et la sculpture. La peinture en ce cas paraît posséder plus de moyens imagés puisqu'elle a pour elle la couleur, car les éléments d'un style comprennent non seulement la courbe et l'ordonnance des lignes et des plans, ce qui est un domaine de la sculpture, mais aussi le jeu des couleurs et l'entourage, le fond décoratif du sujet isolé ou de l'ensemble. Ainsi le style de la danse classique (ou plutôt pseudo-classique) du Grand Siècle évoque à notre imagination les vastes salles des palais, les riches jardins de Versailles, les fontaines, les statues, tout le décor des « Fêtes Galantes », les perruques, les robes à panier, etc... Le style Romantique est placé dans un autre décor paré de saules pleureurs, de ruines antiques, de collines boisées, de clair de lune, d'un mysticisme vague et nébuleux, d'un paysage fantastique. Il suffit de jeter un coup d'œil sur le « Bal de cour » de Van de Vienne ou la « Fête de Mai » de Louis Watteau et sur d'innombrables gravures, lithographies des ballets de Taglioni pour saisir cette différence. Le néo-classicisme de Fokine avec son penchant pour l'Orient (Shéhérazade, Danses Polovstiennes) et le modernisme de Massine avec sa chorégraphie angulaire, saccadée, brisée en dizaines de petites phrases se succédant en vitesse, présentent au peintre et au sculpteur des éléments hétéroclites et hétérogènes tout à fait dissemblables.

Je ne fais ici qu'une allusion à ce que pourrait être une étude analytique et consécutive de la réflexion de la plastique dynamique qu'est la danse dans la plastique statique que sont la peinture et la sculpture.

Ces quelques impressions nées d'une visite à une exposition rétrospective de « La Danse dans la Peinture et la Sculpture » exposées à bâton rompu dans cet article ne peuvent plus être prolongées faute de place. Mais une étude systématique et approfondie de cette question de liaison étroite entre les arts plastiques avec quelques déductions de philosophie esthétique serait grandement souhaitable et présenterait à l'auteur qui l'entreprendrait un vaste champ à explorer.

VALÉRIEN SVETLOFF.

E. Degas. — La Danseuse au bouquet saluant sur la scène.
Musée du Louvre. (Coll. Lamondo).

LA DANSE ET LA PEINTURE

La danse est un sujet d'inspiration qu'on retrouve très fréquemment dans les arts, à toutes les époques. Il est peu de peintres qu'elle n'ait tenté et cela sans doute parce qu'elle est l'expression idéale du mouvement. Elle est le moment le plus essentiellement plastique de la vie de l'homme, aussi devait-elle inévitablement retenir l'attention des peintres et des sculpteurs. Qu'il s'agisse du décor des vases grecs ou des bas-reliefs du temple d'Angkor, elle accorde son rythme à celui de l'objet ou du monument, donne à la forme sa totale signification.

Et même les frises du Parthénon sont-elles autre chose qu'une scène de danse. Dès qu'un mouvement tend à un rythme pur et que l'artiste réussit à l'exprimer avec harmonie, il paraît représenter une scène de ballet. La danse en tentant de mettre dans les gestes et les attitudes le maximum de sentiments est nécessairement parvenue à une stylisation, une transposition plastique de ces sentiments. Elle a créé pour son usage une sorte d'alphabet sentimental des gestes et lorsque le peintre ou le sculpteur cherche le geste le plus intensément expressif pour traduire une émotion il découvre presque toujours et inévitablement un geste pratiqué depuis longtemps dans la danse.

C'est que la danse est obligée de s'imposer une discipline, qu'elle ne peut se permettre les gestes désordonnés et que, même pour les sentiments excessifs, elle doit, pour atteindre son maximum d'intensité s'imposer un ordre. Un groupe de danseurs ne peut exécuter que des gestes accordés les uns aux autres. Or se passe-t-il autre chose pour les peintres ou les sculpteurs ?

Non ! nous savons aujourd'hui que le réalisme n'est pas vrai et que pour peindre une scène de désordre, qu'il s'agisse de joie ou de violence, de débauche ou de révolution, il ne suffit pas de placer au hasard des personnages aux gestes exaspérés, mais au contraire qu'il faut donner à chacun une attitude qui s'accorde avec celle du voisin ; rechercher les gestes semblables pour obtenir une impression d'ensemble. Or, ce faisant, la stylisation qu'on obtient est exactement le spectacle que composerait un maître de ballet.

Par exemple *L'enlèvement des Sabines* de David, certaines des plus belles compositions de Delacroix, de Véronèse, sont-elles autre chose qu'un ballet ? Et *l'embarquement pour Cythère* de Watteau ? Et la plupart des Poussin ?

Il est vrai, en ce qui concerne Poussin, que cet artiste a très souvent peint des scènes de danses *(Triomphe de Pan, Danse des Saisons, Danse et bacchanale)*, mais sans doute le fit-il justement parce qu'il trouvait dans la danse ce maximum à la fois d'expression et de simplicité dans le geste, sans lequel il n'est pas de grande œuvre.

Nous venons en outre de citer *L'embarquement pour Cythère*, mais on pourrait presque énumérer toutes les peintures du XVIIIe siècle, tant elles sont typiques à ce point de vue, marquées profondément par la danse, imitées d'elle.

Frédéric Schall. — Les Petits Savoyards (Coll. André Seligmann).

La peinture primitive, elle-même, n'échappe pas à ce rapprochement. Dans les sujets religieux les attitudes des anges dans le ciel sont-elles le plus souvent autre chose que des attitudes de danse ?

La meilleure preuve qu'on puisse trouver de l'influence évidente de la danse sur la peinture et des rapports de l'une à l'autre est justement la différence de style qui existe entre les attitudes des personnages dans les tableaux d'une époque à l'autre : les personnages du Poussin ne dansent pas comme ceux de Watteau.

Chez Watteau, comme d'ailleurs chez les autres peintres du XVIIIe siècle, que ce soit Pater, Lancret ou Fragonard, on croit toujours assister à la représentation d'un menuet. Chez Poussin la danse est quelque chose de plus instinctif, de plus élémentaire, de moins raffiné et aussi de plus puissant. C'est un rythme des corps plus qu'une série d'attitudes gracieuses.

J.-F. Schall. — Danseuse (coll. Willy Blumenthal)
Cl. L'Art et les Artistes.

L'œuvre de Goya est, elle aussi, typique dans ses rapports avec la danse. Les cartons de tapisserie notamment offrent maints exemples, ainsi que les fameux *Caprichos*. Bien souvent même le peintre a pris des personnages dansants pour sujet. Il évoque aussi la danse dans ses scènes de folie, car elle ne se contente pas d'être l'exaltation du mouvement, elle peut aussi devenir son exaspération.

Et si on la retrouve évidemment dans les Kermesses de Rubens ou de Brueghel, ce n'est peut-être pas seulement parce que le sujet l'impose, mais parce que ces peintres ont choisi ce sujet dans la mesure où il leur permettait d'exprimer l'exaspération du mouvement qu'ils cherchaient, avec la plus haute intensité d'expression, des gestes et des attitudes.

A cela il faut encore ajouter tous les peintres qui ont fait des tableaux sur l'Hiver, personnages poussant des traîneaux ou patinant seuls. Cela aussi est bien près de ressembler à des danses.

En outre nombreux sont les peintres qui, non seulement ont été inspirés plus ou moins directement, plus ou moins consciemment par la danse, mais qui, sans détour, l'ont reproduite.

Tout le monde pense aux grands tableaux de Renoir, *La danse à la ville* et *à la campagne*, au *Chahut* de Seurat, aux toiles de Toulouse-Lautrec. A cela il faut ajouter les scènes italiennes, la Scène du Carnaval de Venise, les impressions de Bal, (telles *le Bal de Fala*, de Guardi, les farandoles et les rondes, de nombreuses évocations mythologiques où les dieux sont entourés de danseurs : *Le Parnasse* de Mantégna, *Le ballet d'Apollon avec les muses* de Giglio Romano, la *danse de Salomé*, de Filippo Lippi, et même *le Printemps* de Botticelli.

Dans la plupart de ces tableaux, surtout à partir du XVIIe siècle, on voit très nettement les rapports entre la représentation théâtrale et la vision du peintre ; on sent combien l'une et l'autre sont dépendantes.

Il est évident que le théâtre et le peintre, tendant tous deux au maximum d'expression par le geste devaient arriver à se rencontrer dans le résultat, et peut-être, dans quelques cas, est-ce le peintre qui a donné au danseur l'idée d'un mouvement à exécuter.

Raymond COGNIAT.

Léopold Robert. — Le retour du pèlerinage à la Madone de l'Arc.

Bonnard (Phot. Bernheim Jeune).

LA DANSE
DANS LA PEINTURE CONTEMPORAINE

« *Vous réfléchissez trop, vous dis-je !* »
(*Le Cloître*, Acte I). VERHAEREN.

En vérité, la danse est fort mal représentée dans la peinture contemporaine. Et c'est aussi en raison de cette défaillance que la peinture contemporaine n'a pas réalisé le véritable objet de la Peinture, objet assez éternel pour qu'il puisse être pris en considération.

Je ne crois pas à un art parfaitement autonome, prisonnier dans ses frontières étanches. Des courants s'insinuent d'un domaine à l'autre par mystérieuse osmose. Un moyen d'expression s'enrichit toujours d'inspirations d'origine étrangère, et dans l'exercice d'une œuvre se produit avec plus ou moins de succès l'acte d'assimilation et de naturalisation de principes divers. En particulier la peinture est fortifiée par les esprits du mouvement, de la poésie, de la musique, sans compter la faculté de la mise en scène. Mais nos auteurs frémissants de chauvinisme voulurent la peinture à la peinture, ils s'élevèrent en champions de la peinture pure, déclarèrent dans de beaux traités que la couleur se suffit à elle-même et sans autre forme de procès établirent un barrage redoutable. Le « sujet » fut mis hors la loi, et l'humanité elle-même, la malheureuse, fut rayée des cadres. Je vous parle des événements de crise aiguë qui marquent notre période contemporaine. Tous les artistes ne se soumirent pas à ces ordres terribles, mais tout de même ils ne manquèrent d'être ébranlés. Ils réfléchissaient, ils cherchaient à résoudre le fameux *problème...* ; or il n'y a pas de problème abstrus de la peinture, il existe seulement un sentiment, un besoin de peinture, qui suffisent amplement.

Les formes naturelles étant abolies, ou à peu près, il s'ensuivit que les mouvements des habitants de notre planète occupèrent peu les auteurs, et la danse telle qu'elle figure au répertoire d'art et d'humanité depuis l'âge de fer ne connut que des réalisations espacées et titubantes. D'ailleurs le mépris dans lequel on tenait le sujet devait annuler les scènes de danse. Autre temps, autre esthétique, disaient nos apôtres.

Le mal dont souffre notre peinture est profond, organique, il correspond à une sorte de paralysie. On sait que les paralytiques ne peuvent songer à la danse. Il faut chercher les raisons de l'affection au temps de l'impressionisme, lorsque des maîtres désiraient à établir un code plastique de la lumière et créaient des tableaux comme on démontre un théorème. Et ce furent les ultimes danses magnifiques, danses browniennes des pigments de couleurs, sarabandes de virgules, flammes de Van Gogh. Les « Valses » de Renoir sont les dernières valses. Absorbés par leurs spéculations physico-picturales, les

Rouault (Phot. Bernheim Jeune).

Léger.

Picasso.

impressionistes s'obstinèrent à traduire les aspects des motifs immobiles. Certes, leurs natures mortes, leurs paysages sont des chefs-d'œuvres, mais la pratique excessive de ces thèmes d'inertie avait fait oublier la représentation de l'homme en mouvement. Ainsi fut consacrée la première étape de l'ankylose. Puis vinrent les « fauves » qui exercèrent leur fauvisme sur des pots de fleurs, des paysages, des portraits, des nus ; puis accoururent rageurs, ces archanges de la démolition : les cubistes, futuristes, etc... qui cassèrent tout et intervertirent l'ordre des fragments des pots, des fleurs, des paysages, des portraits, des nus. Cela vous avait un certain air dynamique, dans le sens du résultat d'une collision. Les formes étaient inédites, créées de toutes pièces. Picasso en tête, tel Dieu le Père, confectionna de multiples gabarits de population. On applaudit beaucoup, l'idée était originale, mais différents des individus du modèle historique, les nouveaux venus ne voulaient pas danser. Là-dessus se greffa un engouement pour les œuvres négroïdes, océaniennes, reflétant le génie des peuplades primitives, expertes à sculpter des masques, des figurations symboliques. Leurs œuvres sont émouvantes, sincères, mais rien ne permet de proclamer qu'elles constituent le type de la conformation des hommes du XXe siècle. Il n'importe, nos formes furent modelées par de courageux chefs d'école à l'image des divinités qui dans l'état de rigidité sculpturale recevaient l'offrande des nègres ou des océaniens. Cependant, à la suite des découvertes du professeur Frobenius dans l'Afrique du sud, Picasso ouvrit avec la période de Dinard un bal de silhouettes schématiques dont la substance invertébrée autorise de périlleux écarts de gigue. Il est vrai que par un revirement pittoresque, l'imagination féconde du maître de Dinard produisit des corps ovoïdes sur fond de ciel. Léger ne composa que des panoplies de pièces détachées, avec un remarquable sens de l'affiche.

Brianchon.

Braque figea ses personnages, trop heureux de se prélasser dans d'exquises harmonies de couleurs. Masson trouva sa voie dans l'aventure cosmogonique.

Ah ! peintres, peintres, qu'avez-vous fait de vos modèles ? Dans votre fierté, vous les avez précipités du haut de votre pactole, et les victimes ont eu les reins cassés ; elles se sont métamorphosées selon votre désir en figures de puzzle raté, en dieux d'Afrique, en patés de campagne ; nous ne reconnaissons plus nos contemporains après le régime que vous leur fîtes subir. Vous avez parfois essayé de garder les chères vieilles apparences, mais alors vous n'avez pas voulu animer ces êtres sur la toile, et vous les avez traités comme des pots, comme des pantoufles. Il en résulte que les personnages de la peinture contemporaine ont perdu l'usage de leurs nerfs locomoteurs, soit par traumatisme soit par atrophie. Ils peuvent à peine marcher, et avec quelle maladresse ! comment pourraient-ils danser ?

Les plus grands peintres eux-mêmes ont dénié à leurs créatures la faculté de se mouvoir. Il n'est plus question de danse, je renonce à découvrir des scènes précises de fandango, de rondes antiques ou de french-cancan, mais je demande ces attitudes saisies dans la souple démarche, ces empressements, ces ondulations du corps qui peuvent évoquer le rythme harmonieux parent de la chorégraphie. Rien ! ou presque rien. (Il est évident que je me place sur le terrain de la peinture et que je ne jette pas un regard sur les travaux des poncifs et des académiques).

Nous ne pouvons admirer de Bonnard que de rares et magnifiques toiles de danse. Matisse ? ses odalisques baudelairiennes haïssent le mouvement qui déforme les lignes, et jamais elles ne pleurent et jamais elles ne rient. Elles demeurent superbement indolentes — pour l'expression s'adresser aux couleurs. Vuillard ne désire pas troubler la quiétude de « ses intimités » par un pas esquissé sur la moquette. Utrillo : danse-t-on à l'ombre des cathédrales, aux croisées des grand'routes ? — quant aux guinguettes, elles ont porte close. Derain : les femmes aux cheveux ardents s'étirent avec volupté. Friesz :

Roland Oudot.

André Masson.

aucun frisson ne parcourt ses nus ; seules dansent les lignes des paysages à l'horizon. Vlaminck : des rafales soufflent sur les mers et sur les champs. Les hommes se dressent, en portraits monolithes Marquet : paysages. Kisling : portraits, natures-mortes, paysages. Dunoyer de Segonzac : sur ses tableaux le soleil alourdit rameurs et paysans. Rouault : parfois le père Ubu terrifié, terrifiant, parfois un personnage de l'entourage d'Ubu, dans un cercle de cirque infernal, lèvent pesamment la jambe en signe de malédiction. Fautrier : formes suspendues dans les ténèbres. Soutine : spectacles de décompositions. Goerg : d'intéressantes et louables tentatives de gesticulations. Mela Muter : des portraits. Van Dongen : de spirituels fantômes fardés. Et dans cette énumération rapide, je passe de nombreux artistes de talent.

Ah, le mouvement ne pèse guère dans la peinture. Devant cette fatigue générale on a envie de crier aux auteurs : « Insufflez de l'énergie, de la vie, à vos personnages », et à ceux-ci : « levez-vous et marchez, et lorsque vous aurez fait quelques pas, je gage qu'à votre suite, d'autres modèles feront une entrée chorégraphique dans l'œuvre de votre peinture ».

Devons-nous désespérer ? Non pas. L'avenir n'est guère compromis. Le mal n'est pas incurable. Il y eut tout simplement une petite crise de la danse à la suite d'un accident qui atteignit dans la peinture les centres du mouvement. Le cerveau travaillait trop dans un sens théorique. Certains artistes ne laissaient plus pénétrer en eux-mêmes que des arguments d'abstraction : leurs regards n'enregistraient que des remous brassés dans le plus profond de leur cœur tourmenté. Secrétion interne trop intense, trop pure peut-être, dans les consciences ne recevant plus l'afflux de la vie, ni les perceptions du monde extérieur. Le courant était coupé avec l'humanité. Je me refuse de penser que la peinture est à l'agonie comme le suggèra Elie Faure. D'ailleurs nous entrons dans une belle période de convalescence. Des hommes jeunes veulent secouer les poussières inquiétantes qui altèrent et étouffent leurs besoins de vraie peinture. Ils veulent se placer franchement devant la nature, et laisser agir librement leur sensibilité. Ils sont résolus à exprimer des mouvements d'humanité, et déjà leurs personnages se risquent à marcher, à courir, à manifester de souples gesticulations. Le sens de la poésie et du rythme humain anime de nouveau les artistes qui traduiront leurs nobles pensées aussi dans des « sujets », et nous reverrons surgir ce que Delacroix appelait les « grandes machines ». Alors, dans l'harmonie rétablie, la danse pourra intervenir. Et je pense à vous qui ranimerez la peinture contemporaine dans la voie des grandes compositions et du mouvement : Oudot, Bermann, Gromaire, Brianchon, Legueult, Tchelitchef, Bazaine, Planson, Chastel, Zarraga, Leonor Fini, Louppe, Ch. Blanc, Floch, Kars, et bien d'autres artistes authentiques qui ne manqueront pas de s'imposer bientôt sur la scène de la peinture.

Marcel ZAHAR.

Festin à la Cour de Chah Abbas. Copie par M. Hachatourian d'une des fresques du XVIIe siècle du Palais Tchehel-Soton (quarante colonnes). (Se trouve à la Légation de Perse à Paris).

E. Degas. — La Leçon de Danse (Coll. Paul Rosenberg).

Manet. — Ballet espagnol (Lola de Valence et Mariano Camprubi) (Philipps Memorial Gallery, Washington).

Cl. l'Amour de l'Art.

J.-L. Forain. — Danseuse au Foyer (Coll. Brame).

Après l'Exposition Internationale de Photographies de la Danse et du Mouvement, les A. I. D. ouvriront le 12 janvier prochain une Exposition consacrée à la mémoire de la grande danseuse Anna Pavlova, et dont l'organisation est dirigée par son mari, M. Victor Dandré.

On y verra, entre autres, des souvenirs et des œuvres de celle qui fut l'étoile la plus brillante de la danse classique contemporaine.

Goya. — La Ronde (Les Proverbes).

Imprimerie F. Paillart, Abbeville-Paris.

Le Gérant : Alfred M. Smoular

1300

STUDIO CORPOSANO

Formation rationnelle et artistique du corps

par la *Gymnastique* et la *Danse*

d'après la méthode HELLERAU-LAXENBURG

2e prix au Concours International 1932

DORIS HALPHEN
Professeur diplômé
de Hellerau-Laxenburg

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

COURS POUR AMATEURS ET PROFESSIONNELS

16, RUE SAINT-SIMON. PARIS-7e

Métro : Rue du Bac. Téléph. : Littré 34-06

O. T. E.

(Office Théâtral Européen)

16, rue de Grammont, PARIS (2e)

Central 01-74 *Adresse télégraphique : BALMONTE-Paris*

Organisation de Concerts, Spectacles, Tournées

Directeur : W. DE BASIL

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

Doussia Bereska

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

Cours de danse nouvelle (allemande)
pour professionnels et amateurs

Écriture de la danse (cinétographie Laban)

Culture physique rythmée. **Harmonie de gestes.** **Gymnastique faciale.**

Cours et leçons particulières pour enfants, dames et messieurs de tous âges.

DOUCHES

40, boul. Gouvion-Saint-Cyr, Paris (XVIIe)
Téléph. : Étoile 46-82. — Métro : Pte Maillot, Champerret.

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

ALEXANDRE VOLININE

9, avenue Montespan (103, rue de la Pompe — PARIS-XVIe)
Les inscriptions sont reçues de 11 h. à 1 h. et de 15 h. à 18 h. Téléph. : Passy 30-34

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

Arnold MECKEL

11, Rue Godot-de-Mauroy, PARIS (IXe)

Téléph. : Opéra 0960 Adresse télégr. : Meckelar 96 Paris

ROBERTSON

Le Photographe de la Danse
Kurfürstendamm 200. Berlin W 15

ART DU MOUVEMENT

NATALIE BOUTKOVSKY

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

Lois du souffle. Equilibre concentré. Rythme corporel.

Pour artistes, professeurs et débutants.

PREMIÈRE ACADÉMIE SCANDINAVE D'ART CHORÉGRAPHIQUE

POUL ELTORP

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

TEKNOLOGISK INSTITUT
COPENHAGUE

ECOLE DE DANSE

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

Mlle 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 : Etoile 29-21

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

DANSE ESPAGNOLE
CLASSIQUE, DE CARACTÈRE, NATIONALE
FLAMENCO, CASTAGNETTES

DOLORÈS MORENO

STUDIO WACKER, 69, rue de Douai (9e).
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)*

AVIS

Les Archives Internationales de la Danse, fidèles à leur programme de travaux encyclopédiques entrepris au moyen d'une documentation précise et étendue servant de base à une réflexion méthodique sur la Technique de la Danse, organiseront en Janvier, Février et Mars 1934, 4 séries de Conférences dont nous donnons ci-dessous les titres généraux :

Ire SÉRIE :

HISTOIRE DE LA DANSE

(La Danse de Cour, le Siècle de Noverre, les Ballets Russes, Après la mort de Diaghileff, etc.)

IIe SÉRIE :

LA TECHNIQUE DE LA DANSE

(Classique, rythmique, gymnastique, orientale, etc.)

IIIe SÉRIE :

LA MUSIQUE ET LA DANSE

(Les grands compositeurs : Conférences contradictoires, etc.)

IVe SÉRIE :

LES ÉCOLES MODERNES

(Conférences contradictoires)

A chaque séance, les exposés seront illustrés par des démonstrations particulièrement choisies de danseurs de talent ainsi que d'auditions, notamment pour la IIIe série. Nous espérons que ce nouveau moyen d'atteindre notre but, auprès du public et des connaisseurs, sera accueilli avec la même bienveillance que nos précédentes manifestations.

Pour tous renseignements et inscriptions, prière de s'adresser au Secrétariat.