

3<sup>e</sup> ANNÉE  
N° 10

2<sup>e</sup> Trimestre 1935

# ARTS et MOUVEMENT

## LE GUIDE

La plus importante Revue du Monde  
La première par ses exposés théoriques  
La seule qui diffuse réellement

## CHORÉGRAPHIQUE

### Arts Cinématiques

Analyses

Critique

Technique

Pédagogie

Danses de Spectacle  
Populaires  
de Salon

### Education

### Culture Physique. Sports

Secrétariat : **Marion RENAUDE**

Direction Technique : **Pierre CONTÉ**

Tous droits de reproduction et de traduction  
réservés pour tous pays

Le Numéro : **5** francs



# LIGUE FRANÇAISE

La Danse est à l'Education physique ce que la Peinture est au Dessin.

pour le développement de  
**L'ART de la DANSE**  
et de  
**l'Education Corporelle**

La Danse renferme les exercices les plus complets qui soient. En outre, elle développe le goût des arts.

## COMITÉ D'HONNEUR

- M. Pierre RAMEIL, Sénateur.  
M. Henry FÉVRIER, Compositeur.  
M. Gustave CHARPENTIER, Compositeur, Membre de l'Institut.  
M. le Colonel commandant l'Ecole Supérieure d'E. P. de Joinville-le-Pont.  
M. le Docteur BOIGEY, Ancien Médecin-Chef de l'Ecole de Joinville.  
M. le Docteur P. CORNEILLE, Fondateur du Théâtre Populaire Poitevin.  
M. le Docteur BELLIN DU COTEAU, Professeur à l'Ecole Normale d'E. P.  
M. Robert AMY, Président de la F. F. F. G. E. P.

## DIRECTION

Pierre CONTÉ,  
9, Rue Notre-Dame, Niort.

### SECTION DE PARIS :

M. CADEL, Vice-Président,  
22, Avenue de Saxe (7<sup>e</sup>)  
Téléphone : Ségur 49-88

## ABONNEMENTS

*Les abonnements partent du 1<sup>er</sup> janvier de chaque année. Les adresser à M. le Directeur de la revue Arts et Mouvement, 9, rue Notre-Dame, Niort. Ch. Post. : Paris 1080.86. Nos abonnés sont priés de nous adresser le montant de leur abonnement venu à expiration. Dorénavant, aucun envoi ne sera fait tant que la somme due n'aura pas été versée soit au titre d'abonné, soit au titre de la Ligue. (Voir vente au numéro et reliure par année à la 3<sup>e</sup> page de la couverture)*

## ADHÉSIONS A LA LIGUE

*Ces adhésions donnent droit au service gratuit de la revue Arts et Mouvement. Le montant des cotisations est fixé, pour l'année 1935, à :*

- Membres bienfaiteurs : Droit d'entrée, 200 fr. ; cotisation annuelle, 100 fr.  
Membres actifs : Droit d'entrée, 10 fr. ; cotisation annuelle, 30 fr.  
Membres associés : Cotisation annuelle, 20 fr.  
Membres adhérents : Cotisation annuelle, 15 fr.

## PRIÈRE :

- d'écrire lisiblement vos adresses et d'indiquer, au besoin, la date de prise d'abonnement ;
- de joindre un timbre à toute demande de renseignements ;
- de réclamer, si la revue ne vous parvient pas à l'époque voulue ;
- de faire entendre des vœux ou, même, des protestations ;
- de vous faire inscrire pour les conférences gratuites organisées par la revue, à Paris, à la Noël et à Pâques.

Le spectacle de Danse est toujours le plus goûté de tous. Il est aussi bien aristocratique que populaire.

Le Rythme est à la base de nos jeux, de nos travaux, de nos pensées, de nos arts, de notre vie, de l'Univers.



# ARTS ET MOUVEMENT

REVUE TRIMESTRIELLE

ABONNEMENTS : France, 15 francs. — Etranger, 22 francs

Chèques postaux : Paris 1080.86

ADMINISTRATION

9, rue Notre-Dame, NIORT  
(provisoirement)

RÉDACTION

## SOMMAIRE

### PARTIE THÉÂTRALE

Valeur éducative et hygiénique de la Danse. . . .	42
Historique succinct . . . . .	45
Analyses d'œuvres chorégraphiques :	
<i>L'Opéra s'amuse</i> . . . . .	47
Comptes rendus brefs. . . . .	48
Revue de la Presse . . . . .	49
Variétés . . . . .	52

### PARTIE TECHNIQUE

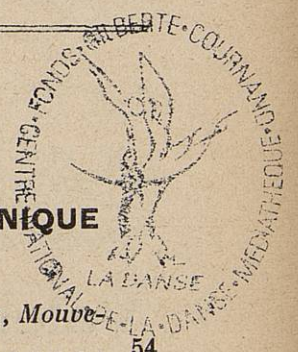
Mécanisme ( <i>Positions, Mouvements</i> ) . . . . .	54
Harmonie corporelle . . . . .	56
<i>Danse et jonglages</i> . . . . .	57
<i>Pas sautés (assemblés)</i> . . . . .	58
Etudes dirigées. . . . .	62
Danses de Spectacle :	
<i>Moment musical (SCHUBERT)</i> . . . . .	65
Danses de Salon . . . . .	68
L'Education physique à l'Ecole . . . . .	69

Voir pages 72 et suivantes :

Catalogue d'œuvres et de matériel, extraits thématiques, avantages accordés aux Abonnés

Sur demande, la Direction peut donner des rendez-vous à Paris

Tous droits de reproduction et de traduction réservés pour tous pays





Nous avons invité maintes fois nos abonnés à nous faire part de leurs désirs. Rien n'est plus difficile, en effet, que de se rendre compte des besoins des lecteurs. Il est donc admissible qu'en dépit de notre meilleure volonté, nous ne donnions pas toute satisfaction. Nous renouvelons notre invitation avec l'espoir que nos abonnés voudront bien ne pas nous retirer leur confiance sans nous signaler tout au moins la cause de leur mécontentement assez à l'avance pour que nous puissions redresser nos erreurs.



*« Le Guide Chorégraphique brille par la richesse de son contenu. Sa rubrique « Partie Technique » n'est pas seulement admirable ; elle est nouvelle. Pierre CONTÉ y soulève un monde. Je ne sais s'il aura la gloire de son travail, mais j'affirme qu'il sera copié, pillé. On viendra à lui comme à une source cachée. Ce petit homme têtue en impose. C'est un prêtre du mouvement. »*

(Jean DORCY : *La Tribune de la Danse.*)

Depuis déjà longtemps, Pierre CONTÉ est copié. Encore davantage, il est imité.



### Légion d'Honneur

M. Pierre Conté, notre Directeur technique, a été promu au grade de Chevalier de la Légion d'honneur (au titre militaire).

---



---

## Valeur hygiénique et éducative de la danse

---

Très contestée est cette valeur hygiénique et éducative des techniques des différentes sortes de Danse : classique ou libre. C'est cependant la Danse classique qui a, sur ce sujet, la plus mauvaise réputation.

Nos hommes d'Etat se sont mêlés, parfois, de la question et l'un d'eux — qui a dû certainement pratiquer l'art de Terpsichore pour en parler avec tant d'assurance — n'a pas manqué de porter un rude coup à la danse classique pour mettre davantage en valeur l'école d'une quelconque adepte des principes soi-disant duncanniens. Les préjugés se constituent ainsi sous l'effort de quelques incapables, beaucoup plus près de l'athlète forain que de l'artiste, mais ardents à l'intrigue et toujours assez heureux pour trouver un Ministre qui les porte au pinacle en assommant les autres.

Ces préjugés naissants et quasi-officiels sont-ils fondés ?

\*  
\*\*

A l'analyse, nous trouvons que la Danse utilise la presque totalité des exercices constituant les bases de l'activité physique de l'homme telle que l'ont comprise le lieutenant de vaisseau G. HÉBERT et DEMÉNY (préparateur de MAREY). La Danse,



même classique, emploie toutes les sortes de marches, des plus lentes aux plus rapides ; des sauts bien davantage variés qu'en toute autre branche du mouvement (sports inclus) ; la course ; enfin, les gestes de lancer et de transport, d'attaque et de défense y prennent une place de plus en plus grande ; seul, le grimper y trouve rarement l'occasion d'un emprunt.

Par contre, les exercices d'assouplissement sont, dans la Danse, étudiés avec un soin poussé à l'extrême limite du perfectionnement dans la difficulté et les mouvements les plus dissymétriques y tiennent un rôle important, en même temps que fort ingrat, en synchronisme et précision.

Le style y est très pur (en Danse classique surtout) et pour cause : le geste à présenter doit être beau (en général) et le beau geste ne provient que de l'emploi intelligent des moyens mécaniques de l'homme. La Danse classique, incontestablement, a retrouvé les styles purs du dynamisme humain.

\*  
\*\*

Négligeant le geste d'expression qui ne concerne que l'artiste (et, justement, le détermine) nous pouvons poser, en principe, que : si la Danse emploie les mêmes moyens que l'E. P. elle-même, il n'est pas possible qu'elle soit moins éducative que cette dernière.

Bien mieux ; supportant, plus difficilement qu'un sport quelconque, la médiocre exécution, il faut convenir qu'au contraire, la Danse est sans doute le moyen connu le plus éducatif.

De plus, le souci constant de régler ce dynamisme — enchaîné très souvent de complexe façon — selon un rythme sans cesse commandé par le mouvement musical, oblige le sujet à un contrôle permanent et d'essence incontestablement supérieure.

Educativement, donc, la Danse renferme, certainement, les moyens les plus puissants détenus par les différentes méthodes d'éducation psycho-motrice.

\*  
\*\*

Si nous voulons étudier maintenant la valeur de la Danse quant à ses effets sur le développement des individus, il nous apparaîtra comme évident que, si notre art utilise des catégories de mouvements semblables à celles de l'éducation physique ou sportive visant à de pareils résultats, il n'y a pas de raisons pour que ceux-ci ne soient pas également obtenus par sa pratique.

Au point de vue esthétique d'abord, nul exercice ou jeu n'a peut-être autant d'action sur le redressement vertébral, sur la fixation des épaules et la tonicité abdominale ; le système musculaire entier se trouve sollicité, du fait de l'emploi de gestes amples, vers un développement selon la forme longue et fine. Peut-être pourrait-on reprocher à la Danse classique, par suite de l'usage de « chaussons spéciaux », une certaine malformation des doigts de pieds et un développement exagéré du mollet ; nous avons observé toutefois que cette dernière défectuosité n'atteignait guère que les danseuses *abusant sans raison* des exercices sur la pointe ; nous disons *sans raison* parce que nous avons vu rarement de telles entêtées aboutir à des résultats artistiques brillants. Peut-être, encore, certains maîtres de ballet ont commis l'erreur d'exagérer, chez leurs élèves, la cambrure des reins (et, par conséquent, l'élongation des muscles abdominaux) compensée, à son tour, par une voissure peu gracieuse de la partie supérieure du dos ; mais ce défaut appartient à la façon d'enseigner et non à la Danse, fut-elle classique ; seules les danses de caractère espagnol sont vraiment à incriminer parce qu'employant presque constamment de telles attitudes.



D'une manière générale, la Danse n'a plutôt que d'heureux effets esthétiques et les exemples sont fort nombreux d'anciens artistes ayant, même très âgés, tenue impeccable et superbe allure. Ces résultats sont, en effet, immanquables avec la pratique de cet art qui exige une correction quasi absolue (indispensable pour produire l'impression voulue), un maintien d'attitudes parfois long et pénible mais dont la durée est nettement déterminée par la musique, une répétition de mouvements subissant les mêmes lois. Le désir d'aboutir à de beaux résultats et l'attrait — quand ce n'est pas le charme — du jeu chorégraphique font avaler des pilules amères avec une vigueur morale que seul le jeu sportif semblait susciter ; celui-ci, cependant, ne la provoque pas toujours pour les mêmes effets !

\*  
\*\*

Physiologiquement, la Danse peut aboutir à des efforts aussi importants que le sport le plus violent.

Certains « enchaînements » exigent, en effet, une dépense considérable et il n'y a pour ainsi dire pas d'œuvre chorégraphique — d'œuvre de solo, surtout — qui ne porte le nombre de pulsations à 130 et au-dessus.

Ceci prouve, déjà, que sont intensément activées les grandes fonctions de l'organisme et le sourire que vous présente la danseuse après un tel effort est des plus trompeurs en même temps que des plus héroïques ; c'est un sourire qui masque une angoisse physiologique à laquelle s'ajoute bien souvent l'autre : celle du « trac ».

Les qualités hygiéniques sont donc aussi certaines en ce qui concerne la mise en jeu fonctionnelle. Il faut même dire que la Danse présente quelque supériorité, quant aux dangers de l'entraînement, sur les autres branches du mouvement. Ainsi, en éducation physique ou dans les sports, par exemple, le débutant peut être sollicité de courir jusqu'à perte de connaissance ; la chose se produit plus difficilement en Danse avant l'acquis d'une certaine virtuosité, et l'effort, plus rarement, peut manquer d'une progression raisonnable. Toutefois et en dépit de cette immunisation à peu près assurée contre les erreurs du maître, il ne serait peut-être pas inutile de chercher à établir un dosage des exercices préparatoires et un contrôle fréquent des élèves artistes. Mais, sur ce sujet, nous nous proposons de revenir, car il mérite beaucoup qu'on y prête attention.

\*  
\*\*

Ce qu'on peut reprocher à la Danse c'est :

— l'abus du rythme et de l'enchaînement compliqué exigeant des efforts intellectuels intenses conduisant rapidement au surmenage ;

— le manque d'exercices mettant en jeu les bras dans des rôles de force (et on sait que la race humaine a surtout dégénéré du côté du membre supérieur) ;

— la pratique d'exercices essouffants, dans des milieux confinés.

Sans doute, ces griefs sont parfaitement motivés, mais on conçoit qu'il est très facile de remédier complètement aux deux derniers en ajoutant des exercices de force des bras et en pratiquant la Danse, soit en plein air, soit dans des locaux bien aérés.

Reste le premier des chefs d'accusation. Il est sérieux et capable d'enlever à la Danse tous les scolaires qui pratiquent le mouvement pour des raisons de développement : acquisition de forme, de vitalité ou d'adresse. Mais il ne nous paraît pas impossible de l'atténuer, voire même de le faire disparaître. Il en est, en effet, des rythmes comme de toutes choses ! L'esprit s'y habitue et finit par les



produire sans effort bien grand. Marcher au pas cadencé, faire des mouvements d'ensemble, n'est-ce point se soumettre au rythme ? Or, les enfants adorent cette discipline qui les oblige à se mouvoir dans l'ordre et on peut, sans fatigue, inculquer à l'élève — enfant ou adolescent — quatre ou cinq rythmes différents en une année scolaire.

Enfin, pour tous ceux qui ne se préparent pas à l'étude approfondie de l'art, il est facile d'employer des rythmes élémentaires, demandant peu d'effort intellectuel, aboutissant même à un pur automatisme et sur lesquels peuvent être bâtis, probablement, tous les pas et tous les gestes. C'est dire qu'en dépit du peu de variété des rythmes, le charme de l'action n'en sera pas moins considérable.

Il ne semble donc pas que l'on puisse logiquement abandonner l'usage désintéressé de la Danse en raison des griefs que nous venons d'énumérer.

La pratique, au contraire, de cet art, nous paraît particulièrement recommandable, même pour le plus jeune âge, car il n'est pas interdit de s'amuser à colorier avant de savoir bien dessiner.

En plus des bienfaits de l'exercice, l'élève y trouvera de beaux gestes capables de stimuler son goût, une discipline commandée par la marche rythmique des sons, des notions plus tangibles sur l'expression ou le dynamisme de la musique. En somme, il peut y rencontrer tous les éléments capables de lui permettre de juger sainement plus tard : arts plastiques ou sonores.

L'enfant a tout à gagner à une telle formation, à la condition, toutefois, que soit bannie, devant lui, toute tendance au trop fréquent « cabotinage ». Art et cabotinage sont, d'ailleurs, choses bien souvent... opposées !

Marion RENAUDE.

## Historique succinct

### La Renaissance (Suite).

On a généralement divisé les danses de cette époque, et parfois même celles antérieures à la Renaissance, en deux catégories très distinctes : la *Basse danse* et la *Haute danse*.

LA BASSE DANSE avait ceci de particulier qu'elle ne comportait jamais de pas sautés et conservait toujours une allure grave et noble. Les différentes danses appartenant à cette catégorie furent adoptées, en principe, par les gens de qualité.

LA HAUTE DANSE, dite encore DANSE BALLADINE, comportait, au contraire, des « Sauts », « des enlevés de terre ». Elle était libre d'allures et la fantaisie n'en était pas exclue. Cependant, parfois, elle était réglée et soumise à des évolutions et à des pas immuables. Ce fut la danse des gens du peuple.

Mais il arriva qu'un mélange ou, plutôt, une interpénétration de ces deux genres fit son apparition et la Cour, en particulier, adopta, à cette époque, beaucoup de danses populaires qui eurent l'heureux effet de régénérer la danse, si pauvre de moyens et si monotone, des seigneurs.

\*\*

Afin de rendre plus claire l'étude des principales danses en vogue au moment de la Renaissance, nous conserverons le plan déjà en vigueur : danses populaires, danses religieuses, danses de cour, danses de spectacle.

### Danses populaires.

Les danses populaires s'accompagnaient de flûtes, de hautbois ou de tambourins suivant les régions.

Elles comportaient, d'abord, le vieux fond de danses populaires déjà connu : les *Branles*, les *Farandoles*, les *Bourrées* dont nous avons déjà entendu parler.

Les *Branles* furent très en vogue, principalement sous Henri III. Les chants, dont le



refrain était repris en chœur, servaient seuls d'accompagnement. Chaque contrée avait un branle à caractère spécialisé. Thoinot Arbeau, évêque de Langres, qui consacra une partie de sa vie à l'étude des danses de son temps, nous a laissé dix-neuf descriptions de branles différents : Branle du Poitou (des plus célèbres), Branle des Dames Illustres, Branle de la Torche, Branle du Flambeau (que nous retrouverons à la Cour de Louis XIV), Branle de l'Official (d'allure plus lente), etc.

*Les Bourrées* se dansaient depuis plusieurs siècles en Auvergne. On en cite une dansée sous Louis III, en 879.

Elles furent des plus prisées au xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècle. La Cour les adopta en 1519; Catherine de Médicis, dit-on, y excellait.

Les *Farandoles*, enfin, furent de tous les temps et se dansent toujours.

\*  
\*\*

Mais il existait, encore, un grand nombre de danses populaires, de folklores divers, dont la renommée se répandit seulement à cette époque ou dont la description ne se précise qu'à ce moment.

Nous donnerons une idée des plus importantes : *La Volle*, *La Pastorale*, *La Musette*, *Le Rigaudon*, *La Villanelle*, *Les Tricottets*, *Le Trihory* (1).

*La Volle* était dansée déjà en Provence au Moyen Age, disent les chroniqueurs. Et, s'il en est ainsi, elle n'aurait nullement l'origine allemande que certains historiens lui ont attribuée.

C'était une « sorte de gaillarde sautée » (voir à danses de Cour). Elle devint, sous la Renaissance, une véritable danse nationale tant elle fut aimée du peuple et même de la noblesse qui l'adopta. Thoinot Arbeau et Paradin (1560 à 1589) en donnent des descriptions détaillées fort amusantes; « ...se danse par mesure ternaire et le cavalier, après avoir fait tourner sa dame à gauche, à droite, lui aide à faire un saut en l'air en serrant de la main gauche le faux du corps au-dessus de la hanche droite et en même instant « gettera » sa main droite au-dessus de son buste pour l'aider à sauter quand la poussera devant lui avec sa cuisse gauche. Elle, de sa part, mettra sa main droite sur le dos du cavalier et sa main gauche sur la cuisse pour tenir ferme sa cotte, afin que, ne cueillant le vent, elle ne montre sa chemise ou sa chair nue... ».

*La Pastorale*, en faveur chez les anciens et au n<sup>e</sup> siècle, resta aussi populaire sous la Renaissance. Un joueur de flûte, sur une mesure à deux temps vive et gaie, se plaçait au milieu d'une ronde de jeunes bergers et bergères, lesquels tournaient autour de lui et terminaient chaque couplet par des positions galantes; ils s'embrassaient ensuite... puis recommençaient. Il semble que *La Pastorale* eut, comme la bourrée, certains pas imposés et des figures à évolutions réglées.

*La Musette*, ancienne danse des montagnes de Clermont-Ferrand, avait quelque analogie avec la bourrée. (Mesure primitive; 2 temps, avec un point d'orgue à la fin de chaque reprise; ce point d'orgue était marqué par un coup de talon.)

*Le Rigaudon*, créé par Rigaud, maître à danser sous Charles VII, en 1485, fut une danse binaire très populaire en Languedoc et en Provence.

*La Villanelle*, danse rustique à 3 temps, très gaie, avait beaucoup d'analogies avec les branles du Poitou. Elle était chantée. Un couplet, servant de thème original, était d'abord joué et chanté simplement; les autres couplets servaient ensuite de prétexte à de multiples variations de danses mimiques et à évolutions; on revenait, à chaque reprise, au thème initial.

*Les Tricottets* étaient très anciens, dit-on; les pas consistaient en un trépignement rapide, « les deux pieds portant alternativement le poids du corps en posant de la pointe et du talon autant qu'il se trouvait de notes dans la musique ».

Ces Tricottets furent introduits à la Cour par Henri IV qui y excellait; ils prirent le nom de : danse du roi Henri.

*Le Trihory*, danse d'origine bretonne, dérivait des Branles de provinces; il comprenait des mouvements de talons joints, des sauts en l'air; on disait, de cette danse, qu'elle était « fort magistrale »!

\*  
\*\*

En outre, les saltations gymniques restaient en honneur parmi le peuple depuis la plus haute antiquité; elles consistaient en prouesses acrobatiques et n'avaient rien qui les différenciât des prouesses des historiens latins et des balladins du Moyen Age.

M. RENAUDE.

1. — Nous donnerons plus tard la description détaillée de ces danses que nous pouvons reconstituer dès maintenant sur demande.



## Analyses d'œuvres chorégraphiques

### Au Bal de la Comédie Française

#### L'Opéra s'amuse

Tout le monde connaît ce fait divers mémorable puisqu'il a eu les honneurs du cinéma : le corps de ballet de l'Opéra (le premier corps du monde !) a prêté son concours au bal de la Comédie Française.

Quand une telle troupe daigne faire une sortie et que la « caméra » s'abaisse à la regarder, le jeu, certainement, vaut de fières chandelles !

C'est bien ce qu'on a pu voir.

Sur la musique du *Beau Danube Bleu* les tutus blancs — portant un beau ballon tout rond et en caoutchouc — ont fait valoir leur grâce sur la scène de Molière.

Tenu dans leurs bras légèrement arrondis, le ballon rond fut porté en haut, en bas, à droite, à gauche et puis à droite encore.

Durant ce transport harmonieux des deux bras serrant l'*engin moderne*, les jambes manœuvraient en essayant de se mettre d'accord avec les rythmes chers à Strauss. Mais les pas étaient bien monotones et presque toujours sans originalité ; l'envolée fut, aussi, très médiocre et le « traditionnel » *pas de bourrée grand jeté en tournant* comportait à peu près le seul « pas sauté » de la soirée.

Il est assez curieux de constater, à ce sujet, qu'il a suffi que cette « fine fleur » (expression nouvelle chère à M. Lifar) ait les bras encombrés d'une baudruche sphérique pour qu'aussitôt le jeu des jambes se trouve limité au plus élémentaire des vocabulaires.

Ce fut pis que du « Sakharoff » ou du « Kurt Joos ». Ce fut de l'enfantillage. Et pourtant — nous croyons pouvoir le dire — l'expression, réduite à celle du sourire normal, ne pouvait avoir une influence bien sérieuse sur le dynamisme adopté.

Non ! La chose n'est pas douteuse : seul le ballon avait gêné les mouvements de virtuosité et, même, le jeu très moyen.

Pourtant « l'ustensile » ne quitta jamais les mains de ces dames. Nous avons bien dit : *il fut porté mais il ne fut jamais lancé !*

Si. Une seule fois ! Tout à fait à la fin. Pour obéir à un ordre donné, incontestablement, et pour plaire, peut-être, aux abonnés, les tutus blancs, gentiment et tous ensemble, envoyèrent la baudruche sur les premiers rangs des spectateurs. Il faut convenir qu'il eut été difficile de lancer plus loin de tels engins. Bref, on assista alors à un moment vraiment pathétique. « Comme un seul homme », tous les hommes bondirent, conquirent de haute lutte les engins dispersés et, gentiment aussi, avec le coup d'œil sportif bien moderne mais qui avait encore la profondeur d'un regard de Toréador, ces messieurs renvoyèrent la balle.

La glace était rompue. Seul le chef d'orchestre avait eu chaud et, non sans raisons, les musiciens avaient craint pour leurs instruments.

Malgré tout, il faut le dire, voilà une autre innovation en somme ; car c'est bien la première fois que les « ballons » chorégraphiques quittent la scène !

\*  
\*\*

Essayons de tirer de cette aventure plaisante l'enseignement le plus sérieux qu'il se pourra.

D'abord, ceux qui ont conduit le corps de ballet de l'Opéra sur une scène étrangère avec un tel programme ont eu grand tort.

Notre Académie de Danse n'a pas à nous montrer qu'elle connaît le geste sportif qui est *l'a-b-c-d* de sa technique (ou doit l'être !). Tout le monde sait que son corps de ballet s'entraîne, à Garches, sur un terrain sportif et qu'il y manie des ballons. Nous souhaitons vivement qu'il continue. Mais qu'il ne se hâte point de nous montrer qu'il connaît la chose. Il court de gros dangers à vouloir juger trop vite sur cette question comme sur toute autre ; mais surtout sur celle-là qui est bien populaire.

Qu'il attende donc et qu'il étudie beaucoup ; l'appréciation viendra plus tard. Il apprendra, du reste, qu'un ballon est surtout fait pour être lancé et rattrapé, bien peu pour être porté, puisque la scène n'a pas de « ligne de but ».

Ayant acquis cette technique et quelque virtuosité, il se gardera d'oublier qu'il ne suffit pas de la placer dans n'importe quelle action et sur n'importe quelle musique pour faire œuvre digne de l'Académie.



La technique est une chose et l'art en est une autre, car celle-là ne sert qu'à créer celui-ci. Toutefois, ce malencontreux spectacle ne serait pas, en lui-même, bien inquiétant si un certain penchant pour l'imitation et une tendance nette pour l'innovation abracadabrante ne se manifestaient depuis quelques temps à l'Opéra. Ceci n'empêche nullement, on le pense bien, de dire, à qui veut bien l'entendre, que la tradition est chose sacrée et, qu'heureusement, l'Académie veille sur elle.

En attendant, M. Serge Lifar imite les danseuses cambodgiennes, M<sup>lle</sup> Soutzo s'agite à l'Allemande... le corps de ballet montre qu'il connaît les pas élémentaires des girls et, maintenant, le jeu sportif du ballon.

Ne vaudrait-il pas mieux rentrer dans la *tradition spectaculaire* en se tenant à la hauteur d'un art digne de l'Opéra et, par contre, rompre avec une tradition qui a pour but d'acquérir une technique fort incomplète par des moyens surannés ?

On ne saurait confondre, sans danger, ces deux traditions et c'est la première qui doit être maintenue à tout prix et non l'autre. Et, en effet, que pourrait-on penser d'un flûtiste qui voudrait à tout prix conserver la technique de l'archaïque flûte à cinq clés, ou d'un carrossier qui prétendrait absolument doter votre voiture d'une caisse datant d'il y a seulement... dix ans !

P. C.

Nota. — Il est bien évident qu'on ne doit voir, dans notre présentation de danses avec lancers (photographies page 56), qu'une coïncidence non voulue avec l'article qui précède. Nous n'avons, en effet, nullement la prétention de donner des leçons d'exécutions pratiques à l'Opéra avec nos amateurs un peu jeunes et nous sommes persuadés que l'Académie peut, si elle sait vouloir, obtenir d'autres résultats avec les moyens de choix dont elle dispose et un travail quotidien de plusieurs heures.

## Comptes rendus brefs

A L'OPERA : Reprise de « *Daphnis et Chloé* », chorégraphie de Michel Fokine.  
 « *Rayons de Lune* », chorégraphie de M<sup>me</sup> Carina Ari, sur la musique de *Thème et variations*, de Gabriel Fauré.  
 « *Nuit ensorcelée* », sur des thèmes de F. Chopin.  
 « *Balade* », musique de Darius Milhaud, chorégraphie de Serge Lifar.

A L'OPERA-COMIQUE : « *Trois Pantins de bois* », musique de M. M. Lévy, chorégraphie de M. C. Tcherkass.

AU CHAMPS-ELYSEES : Les ballets de *Juan Martinez*, qui font valoir, avec une extraordinaire maîtrise, la danse populaire espagnole. Rien de prétentieux, mais de la danse vraiment et qui entend la musique.

« *La Poule* », musique de Rameau, chorégraphie de Fazil, dansée par M<sup>lle</sup> Schwarz.  
 « *Rêve d'amour* », musique de Listz, chorégraphie de M<sup>me</sup> Egorova, dansée par M<sup>lle</sup> S. Schwarz et M. Tcherkass.

SALLE PLEYEL : M. Serge Lifar exécute des passages de « *La Chatte* », « *Matelots* », « *Apollon Musagète* », « *Le Fils prodigue* ».



## Revue de la Presse

CANDIDE (Le Vieil Abonné). — Sur le concert donné par l'Orchestre symphonique de Paris   la Salle Pleyel et au cours duquel M. Serge Lifar dansa :

*M. Lifar, premier danseur des ultimes saisons, a exécuté les entrées masculines de La Chatte, des Matelots, d'Apollon Musag te et du Fils prodigue.*

*Il y avait là une sorte de gageure. Impérieux, mais versatile, servant la beauté, mais la forçant à grimacer, Diaghileff en était venu à sacrifier constamment la danse à la symphonie, à la peinture, aux costumes, au décor. Il en résultait un spectacle magnifique et composite, raffiné ou barbare, mais où la chorégraphie devait se plier docilement aux exigences des autres arts et où le danseur ne jouait plus qu'un rôle auxiliaire.*

*Montrer quelques-unes de ces variations, sans D rain, sans Rouault, sans Braque, comme de la danse pure, devant un simple rideau nu, sans aucun des prestiges et sans aucune des illusions de la scène, l'expérience était décisive. Mais son résultat n'a pas surpris. Des dernières créations de Diaghileff, il ne reste qu'une matière chorégraphique d'une grande pauvreté. Ce sont, sans répit, les mêmes attitudes anguleuses, les mêmes contorsions, les mêmes gesticulations symétriques, avec, de-ci, de-là, quelques prouesses d' cole, intercalées gauchement pour l'effet.*

Voilà une appréciation qui vient exactement à l'appui de la nôtre, sur le même sujet, appréciation parue dans le n  8 à l'occasion d'une analyse sur : *Les Ballets d'Ida Rubenslein*, montés par Fokine. Nous rappelons nos propres termes :

« Nous ne pensons pas que la renommée du créateur des « Ballets russes » (Diaghileff) ait été surfaite, mais la chose qui semble de plus en plus certaine c'est que cette renommée n'eut jamais pour raison essentielle la chorégraphie proprement dite. Il en resterait quelque chose et nous le verrions ! »

LES NOUVELLES LITTÉRAIRES (M. Serge Lifar).

M. Lifar écrit beaucoup depuis quelque temps. Il en arrive même à vouloir imiter M. Gaston Doumergue, puisqu'il emploie la radio pour éviter que sa politique ne sombre :

« ...Je passe à la partie la plus délicate de mon article. Il me reste à parler de mes deux créations de la saison : *Giration*, de G. Piern , et *La Vie de Polichinelle*, de M. Nabokoff. Dans le scénario peu complexe de *Giration*, j'ai tenté de me mettre d'accord, par disques, avec le musicien et j'ai donné la possibilité de faire leurs premiers pas à de jeunes sujets de l'Opéra. La difficulté de cette création consistait en ce que nous étions privés de la baguette du chef d'orchestre, baguette magique pour tout artiste.

« Dans l'exécution de toute œuvre d'art, il y a des moments sublimes — moments d'arrêt de l'effort technique — lorsque l'artiste n'est plus maître de lui-même et s'abandonne au pouvoir de son instinct créateur. Alors, il ne se gouverne plus mais se laisse dominer par cet instinct. Après un tel moment d'abandon, l'artiste retombe dans les cadres étroits de la technique, pour y retrouver le souffle rythmique de tout son corps, pour préparer de nouveaux et de nouveaux envols sur les ailes du miracle. Et c'est dans ces élans-là que l'artiste a besoin d'un auxiliaire : le chef d'orchestre. Les danseurs, l'orchestre et les chanteurs ne sont pas soudés s'ils n'ont pas un guide commun qui surveille synthétiquement les volontés artistiques et les sublimes arrêts des interprètes. Notre nerf visuel se distingue par une sensibilité toute particulière. Ses réflexes parviennent à notre conscience bien plus rapidement que tous les autres, y compris les réflexes auditifs. Rien ne peut remplacer les mouvements de la baguette du chef d'orchestre et cela est à tel point évident que la nécessité d'un chef d'orchestre demeure, même lorsque l'orchestre est remplacé par un disque, c'est-à-dire lorsque la volonté directrice de celui-ci est réduite à zéro. »

**A e ! voici G. Hébert à la tête de l'Education Physique de la Ville de Paris.**

**On le dit ; et c'est sérieux !**

**Ma foi, tant mieux ! On verra une doctrine, on saura où l'on nous mène et l'esprit de « popote » subira, sans doute, de rudes assauts.**

**Puis, il faut bien le dire : le trophée va à celui qui l'a bien mérité. De quoi pourrait-on se plaindre ?**



Jamais un maître de ballet n'avait parlé autant du *chef d'orchestre* ! Ce n'est pas nous qui nierons la nécessité d'un chef coordinateur ; nous sommes même de ceux qui pensent que le maître de ballet doit pouvoir faire sentir son action en cours d'exécution.

Nous passons sur les « *moments sublimes* » et sur cette littérature également sublime. Mais M. Lifar fait une légère erreur quand il prétend que les réflexes visuels sont les plus rapides. Justement, il nous semble bien que l'appareil d'Arsonval sur les réactions psychomotrices dénonce une opinion assez opposée.

LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE (M. René Daumal) :

« Puisque nous vivons — corps, sentiments, pensées, quand du moins nous en avons — sous le mode du mouvement, musique et danse sont les instruments par excellence d'une telle éducation. »

C'est aussi notre sentiment. Nous avons d'ailleurs lu avec un vif intérêt cet article sur Jaques Dalcroze dont nous croyons devoir extraire quelques autres jugements que nos lecteurs trouveront en accord avec certains des nôtres.

« Ici s'arrête l'enseignement de Jaques Dalcroze. L'élève en possession de son instrument psychique et physique, que va-t-il improviser ? Ayant en mains les moyens d'expression les plus souples et les plus complets peut-être qu'un homme puisse posséder, que va-t-il exprimer ? Il semble qu'il puisse tout faire : mais qu'il faut reconnaître qu'en général il ne sait pas que faire. Les démonstrations finales que nous présente Jaques Dalcroze étaient d'une virtuosité prodigieuse, dont on n'oserait pas rêver avant de les avoir vues. Mais ces jeunes filles ne paraissent n'avoir rien à exprimer. Je ne veux même pas parler d'idées. J'aurais voulu voir un simple sentiment, mais un vrai, seulement pour le voir tel qu'un être humain doué de facultés d'expression aussi parfaites pourrait le montrer. Mais non, elles ne montraient quère que des ombres ou des conventions de sentiments, des attitudes vides et déjà presque stéréotypées. J'avais vu déjà, par ailleurs, particulièrement en Amérique, des danseuses sorties des écoles Jaques Dalcroze. Elles n'étaient jamais médiocres mais elles m'ont irrité souvent, d'autant plus que leur technique était incomparablement achevée par rapport à celle des autres danseuses ou danseurs d'Occident. »

« Cela pourtant ne me satisfait pas encore. Je ne puis m'empêcher de rêver à la puissance inouïe qu'un tel entraînement de toutes les facultés pourrait conférer à l'art — à un art, veux-je dire, qui, contrairement à ce qu'on nous présente habituellement sous ce nom, aurait un but, un art fait pour servir l'homme et non pour l'asservir, un art fait pour la connaissance et non pour la distraction. Depuis que j'ai vu ces exercices, je ne comprends plus comment tant de misérables imbéciles — je veux dire « priés du bâton » qu'est un corps consciemment possédé — se permettent de s'exhiber sur la scène, de s'agiter, de gesticuler, de beugler ou de massacrer les tympanes contemporains des sonorités de leurs carcasses inutiles. »

LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE (M<sup>me</sup> Julie Sazonova) :

« Légers et souples, les mouvements d'ensemble, chez Kurt Joost, se déroulent toujours en connexion étroite avec la musique, et les différentes « voix » chorégraphiques qui les composent n'en rompent jamais l'unité. Dans l'angoisse des ombres se traînant vers Perséphone, dans la marche glorieuse à la rencontre de la fille de Demeter revenue à la lumière, ou un seul et même geste ce précise et acquiert une force singulière en parcourant les rangs des danseurs, nous retrouvons les meilleures qualités de Joost que ses créations antérieures nous avaient déjà permis d'apprécier. Mais, dès qu'il s'agit d'un solo, l'enchantement cesse, ce ne sont plus alors que sauts et gambades conventionnels, comme dans la scène où l'on présente la coupe à Perséphone. La maîtrise de Kurt Joost dans les ensembles apparaît surtout frappante lorsqu'on compare la disposition savante des figures de Perséphone avec le chaos de Sémiramis : ce plateau embouteillé par les chars, ces figurants échappés d'Aïda, ces guerriers défilant dans des poses de « fresques animées » ou couvrant de leurs boucliers le massacre des prisonniers ; l'érotisme de la scène entre les deux amants et leur va-et-vient sur l'escalier, la chute du corps de l'homme et l'apparition des bandes hurlantes d'esclaves, le « bain de soleil » de Sémiramis, tout cet appareil grand-guignolesque, l'imprécision et le désordre des lignes chorégraphiques nous stupéfièrent d'autant plus que c'est Fokine qui en était responsable, Fokine l'auteur d'authentiques chefs-d'œuvre.

Diane de Poitiers nous offrit quelques moments très agréables, bien que la vérité historique n'y fut guère respectée : la chorégraphie fantasque du xvi<sup>e</sup> siècle est caractérisée par ses « ruades » ses « rus de vache », ses « capriolles » quasi acrobatiques et l'absence des cinq positions (elles ne furent établies qu'au siècle suivant) : de plus, quand le danseur levait le pied, la pointe était toujours tournée vers le haut. Aucun de ces signes distinctifs ne se retrouve dans les danses de Diane de Poitiers, mais elles rayonnèrent parfois, dans le



troisième tableau, d'une gaieté qui nous consola de la décevante banalité du premier acte : il faut citer tout particulièrement la danse du roi (mais pourquoi abandonne-t-il sa cape, violant ainsi les règles précises de l'époque, dont les manuels de danse consacraient des chapitres entiers à l'art de tenir sa cape en dansant ?), le menuet élégant qui remplaçait la pavane de rigueur et, surtout, la ronde inspirée d'un branle gai ancien. »

Nous sommes heureux de trouver des critiques ayant les mêmes opinions que nous et osant les publier.

#### L'ECOLE LIBÉRATRICE (M. Robinet).

Sur la liaison entre le chant et la gymnastique rythmique (nous passons sur tout un exposé de motifs assez cocasses et nous citons les plus nettes, comme les plus osées, des pensées de l'auteur) :

« ...Certains professeurs, pour simplifier à l'excès, ne s'occupent que des temps forts ; cela est bien pour des tout petits, mais nettement insuffisant pour une interprétation rythmique un peu complète. L'élève se fatigue vite de marcher sur une musique « genre nègre », bien cadencée, certes, mais qui ne parle pas à son oreille. Il ne faut pas négliger le « dessin mélodique » qui plaît à l'enfant. Celui-ci arrive sans peine à sentir lorsqu'il doit s'élever en extension à mesure que « le courant sonore monte », ou lorsqu'il doit descendre quand le chant devient grave. Il parviendra facilement à « voir » un mouvement tournant. Jouez-lui, par exemple, deux triolets composés des mêmes notes et demandez-lui s'il n'a pas l'impression qu'il doit tourner sur lui-même. Ainsi, dans « Meunier, tu dors, ton moulin, ton moulin va trop vite », la sensation est nette lorsqu'on répète « ton moulin ». Plus tard, il aura même l'intuition qu'il faut marcher droit ou faire la ronde, suivant le genre de musique. Par exemple, en chantant « Cadet Roussel à trois maisons », les enfants avanceront au pas en suivant une direction rectiligne et, en arrivant au refrain : « Ah ! ah ! ah ! oui vraiment », ils se donneront instinctivement la main pour tourner en rond... »

M. Robinet va fort, très fort... et trop vite (à cause du moulin, peut-être !). Ah ! oui, vraiment, « quand le courant sonore monte, il faut s'élever et quand il descend, on doit descendre ? Et puis, on doit « tourner avec les triolets », « marcher en ligne droite quand... et « faire la ronde quand... » ?

La Danse classique (qui n'aurait pu faire autrement à l'époque où elle commit l'erreur) a codifié des enchaînements harmoniques, J. Dalcroze des gestes représentant des durées et la Danse libre (qui aurait pu faire autrement) des gestes expressifs. Voilà que M. Robinet codifie maintenant des actions selon le dynamisme musical. C'est mieux !

Nous prévenons cependant l'auteur de cet essai de l'opinion assez différente qu'ont eue certains de nos musiciens quant au dynamisme. Ainsi, lorsque « Carmen » poignardée, descend à la renverse les marches d'accès à la « plaza de toros », G. Bizet adopte le *fortissimo* avec toute la masse orchestrale : **il monte !** Lorsque Tosca se jette dans le vide du hauts des tours du château Saint-Ange, Puccini agit de même : **il monte !** Nous pourrions citer cent exemples de cette façon de voir et qui démontrent... que rien n'est absolu.

Et la preuve : c'est que lorsque Fl. Schmidt, dans « La Tragédie de Salomé », monte en un crescendo hurlant, l'étoile de l'Opéra estime qu'il est de son devoir de s'arrêter tranquillement en attendant que « ça se passe » !!!

Tout cela ne serait rien si l'opinion de M. Robinet ne devait pas influencer quelques milliers d'auditeurs de notre bon peuple de France.




---

Accueillir l'étranger, c'est bien ! Être mis à la porte de chez nous par l'étranger, c'est peut-être exagéré.



## Variétés

### Sur le 90 % français

L'Union des Artistes dessinateurs réclame pour que soit appliquée la loi sur le 10 % qui représente le maximum accordé en France sur l'emploi de la main-d'œuvre étrangère. Elle termine sa plainte en exigeant : « 90 % Français partout et pour tous. »

Hélas ! qui se serait douté, en observant les faits, qu'une loi française de cette rigueur protégeait le travail et l'art nationaux ? Qui s'en douterait surtout, en ce qui concerne la Danse ?

Mais l'Etat, qui a commis bien des erreurs, a-t-il tous les torts ?

Nos artistes français (de Danse surtout) n'exagèrent-ils pas trop leur admiration pour les artistes étrangers ? N'admirent-ils pas davantage encore « l'esprit d'arrivisme » que le talent de tout ce qui déferle en France ? Ne prennent-ils pas, ainsi, attitude de servilité et d'esclavage ?

Admirer est peut-être assez digne de l'homme, mais à la condition que l'admiration soit justifiée.

Au surplus, l'action est bien plus belle. Qu'attendent nos artistes pour agir 100 % français ?

En cela, d'ailleurs, ils ne feront que prendre exemple sur nos voisins qui agissent, eux, 100 % étranger.

\*  
\*\*

### Sur une attitude inexplicable

De l'avis même de A. Levinson, un homme — qui est étranger quoiqu'on dise — a essayé de porter à la Danse française, et à la Danse classique en particulier, le coup le plus rude et le plus inattendu qu'elle ait reçu depuis Isadora Duncan. Le coup ne fut pas seulement inattendu ; il fut prémédité de longue haleine et les combinaisons les plus subtiles le préparèrent. Ceci à tel point que les sommités les plus éminentes du classicisme furent conviées à consommer le sacrifice.

Il y eut échec. Partiel toutefois ! Mais enfin l'échec est certain et c'est bien heureux.

Comment se fait-il pourtant que l'aveuglement soit tel pour qu'encore maints partisans acharnés du classicisme croient devoir ramper devant l'idole ?

On est en droit d'émettre des doutes sur leur bonne foi en tant que partisans. Pourtant il serait navrant de découvrir que l'intérêt, avant tout, guide la Danse française.

L'intérêt particulier croit devoir passer avant l'intérêt général et c'est assez humain par le temps qui court ; mais, finalement, la misère toute simple atteint les plus habiles des « arrivistes » à tout prix.

A-t-on droit de se plaindre après de telles fautes ? « Tu l'as voulu, Dandin... »

\*  
\*\*

### Sur ce bon père, l'Etat

On a pu lire, dans les journaux de fin janvier, cette lamentable annonce : « La veuve de l'inventeur de la photographie animée, M<sup>me</sup> Georges Démeny, âgée de soixante-dix-neuf ans, est gravement malade et vit de la charité d'une amie qui fait des ménages pour subvenir à ses besoins ».

Il s'agit bel et bien de G. Démeny, du collaborateur de Marey, de l'inventeur du premier cinéma, du créateur de l'Ecole française d'Education Physique (et qui, à ce dernier titre, crut devoir considérer G. Hébert plutôt comme un collaborateur que comme un ennemi).

Cet homme, qui a enrichi par ses découvertes des milliers de profiteurs, et que l'enfance aurait le devoir de bénir, ce brave bonhomme, disons-nous, n'a pu que mourir dans la misère et laisser une veuve aux bons soins les plus tardifs de notre Assistance publique.

Quel honneur pour notre subtile société et quels encouragements aux hommes de bonne volonté :

Debussy mort dans la misère,  
Démeny, mort dans la misère,  
.....

Les Anciens Combattants mendiant au long des rues, ou se pendant faute de pain,  
.....

Et les mercantis de la guerre replets, repus... et décorés!... et préparant sagement le prochain embusquage !

Où va, où peut aller, le char, si bien fleuri, mais si cahotant, de l'Etat ?

\*  
\*\*

### Sur la carrière

Quand on est terrassier, on peut espérer devenir chef de chantier.

Quand on est cantonnier, le poste de brigadier-chef vous attend.

Quand on est licencié, on peut devenir agrégé, chef d'établissement, Inspecteur d'Académie, Recteur...



Quand on est soldat, le bâton de Maréchal de France vous suit partout, dans la giberne.

.....  
 Tout cela est bien beau; mais rien ne vaut d'être professeur de gymnastique dans l'enseignement.

Vous pouvez y parvenir d'un seul coup, à vingt ans, sans examen même, si vous êtes un tant soit peu « dégourdi ». Les diplômes acquis sont bons pour les nîgauds; ne perdez point votre temps à les acquérir, car ils ne serviraient de rien le plus souvent.

Puis, vous trouvant dans la place, vous êtes sûr d'y vivre sans ambition. C'est fini, fini, fini! Plus rien... plus rien! Vous tenez votre bâton de Maréchal!

Vous pourrez peut-être briguer quelque avancement au choix, mais ça... c'est une autre *histouère!*

Les Instituts? C'est pour les « sans diplôme ».

L'Inspection? Pour les médecins et les prof. de lettres.

Le Ministère? Pour les avocats ou les journalistes.

La Présidence de la République? Heu!... C'est peut-être un peu vert pour vous!

Il vous reste le Ciel! C'est plus haut mais, en fin de compte, beaucoup plus accessible.

Donc, un seul souci d'ambition désormais: préparer cette entrée suprême.

Comme on peut bien dormir quand on est prof. de gymnastique!

---

**Jugez d'abord un spectacle par vos propres moyens. Ecoutez ensuite l'opinion des autres. Mais évitez à tout prix d'avoir un avis qui n'est que le miroir du prétendu « bon ton ». Laissez ce soin aux perroquets !**



# PARTIE TECHNIQUE

## Mécanisme

### MOUVEMENTS

#### Jambe libre (suite)

#### D) Mouvements de plusieurs segments et de la jambe entière.

##### a) MOUVEMENTS DIRECTS (suite).

#### GRAND BATTEMENT <sup>(1)</sup>

C'est un « dégage en l'air » élevé, suivi, sans arrêt marqué, d'un assemblé vrai ou faux (généralement faux) de la même jambe.

Autrement dit : lancé en *D* ou *SD* suivi d'un assemblé vrai ou faux, contre la jambe d'appui, en *0* ou *0v* ou *0x*.

Ainsi, le « Grand Battement » est déjà une succession de deux mouvements simples (dégagé et assemblé), et nous aurions pu le classer ailleurs qu'ici.

Le « Grand Battement » aboutit donc à un double appui réel ou apparent ; c'est un battement en *0* (au lieu du coup de pied comme dans le « petit battement ») et le dégage est plus élevé que dans ce dernier.

Le dégage en l'air du « Grand Battement » peut se faire en toutes directions :

On assemble devant si le dégage vient de 1 ou de 2.

— — derrière — — de 3 ou de 2.

On appelle « Grand Battement en croix » une série de Grands Battements

(1) La Danse classique, à l'étude, fait toujours partir le « Grand Battement » de *0x* (5°). Cependant, il semble bien que cette condition ne soit pas indispensable et que le mouvement puisse aussi bien partir d'une « position » quelconque.

Nous trouvons encore, en Danse classique, le terme ci-après : *Grand Battement fini Piqué* qui consiste en un *D* ou *SD* suivi d'un abaissement de la jambe en « d ». Nous ne pensons pas qu'il y ait là les conditions d'un « battement ».

De même pour les « Grands Battements retirés ou raccourcis », dont M<sup>lle</sup> MEUNIER, de l'Opéra, donne la définition ci-après :

« (Cinquième pied droit devant) (2 temps). Monter la pointe gauche contre le jarret droit (1<sup>er</sup> temps), poser le pied gauche en cinquième devant ou derrière (2<sup>e</sup> temps), monter à son tour la pointe droite contre le jarret gauche (1<sup>er</sup> temps) pour la redescendre et fermer en cinquième devant ou derrière (2<sup>e</sup> temps).

« Cet exercice, exécuté sur la pointe, se dénomme « temps de pointe » à droite et à gauche. Il est dit « en descendant » si l'on ferme en cinquième devant. Il est dit « en remontant » si l'on ferme en cinquième derrière. Il se fait également en sautant. »

On le voit : il n'y a non seulement plus rien, dans cette description, d'un « grand battement », mais, encore, il s'agit d'une véritable succession de « pas » marchés ou, même, sautés.



faits, sans arrêt, dans les trois directions, soit : 1-0-2-0-3-0. On peut faire un seul ou plusieurs « Grands Battements » successifs avec la même jambe.

Le rythme du « Grand Battement » peut être varié.

Le « Grand Battement » peut s'exécuter en tournant (pirouette) sur la jambe d'appui ou même en l'air (en tout ou en partie), l'autre jambe se maintenant en direction de 0.

a) *Rôle de la jambe d'appui.*

Toute action lui est possible.

Si elle fléchit au moment de « l'assemblé » ou du « faux assemblé », on dit que le mouvement est un « Grand Battement fondu ».

b) *Rôle du buste, de la tête et des bras.*

Chacun de ces segments peut avoir un rôle variable.

e) *Styles.*

*Classique :*

Le « Grand Battement » est l'un des exercices principaux pratiqués à la barre quotidiennement. La jambe est tendue.

Il n'est exécuté que dans les trois directions principales.

La jambe d'appui est généralement tendue et à plat, à moins de « Grand Battement fondu ».

Le départ du mouvement se fait de 0x et l'assemblé se fait également en 0x.

Dans le « Grand Battement » vers 1, le buste est *correctement* conservé en 0 ; également, dans le mouvement vers 2, mais ici il y a compensation et, si le haut du corps reste d'aplomb, le bassin bascule bien vers 2 ; enfin, dans le mouvement vers 3, il y a encore bascule du bassin vers 1, tandis que le haut du corps reste d'aplomb et, par conséquent, se trouve en extension.

Presque tous les auteurs estiment que le « Grand Battement » classique s'effectue en un temps. Il peut, en effet, s'exécuter dans un même temps :



mais, en principe, le rythme classique (de l'étude en particulier) est celui-ci :



Il est bien évident que ce rythme peut être très varié ; il l'est, du reste, même en style classique.

*Libre :*

Peut être exécuté en toutes positions, en toutes directions, sur tous les rythmes possibles et avec rôle varié de tous les autres segments.

**Ecriture.**

L'écriture consiste à indiquer les positions-directions occupées comme nous en avons vu des exemples ci-dessus :



(A suivre.)



## Harmonie corporelle

.....

L'étude des *Positions simples*, des *Mouvements simples* de chaque segment, des *Rythmes et des Nuances* (1) constitue la première partie de la grammaire cinématique, le solfège en quelque sorte.

La deuxième partie, ou syntaxe, s'occupe :

- des *Positions Combinées* (combinaisons possibles des *Positions simples*) ;
- des *Mouvements Combinés* (combinaisons des mouvements simples ou, encore, successions de positions combinées).

Cette deuxième partie n'est autre qu'une étude d'harmonie (du grec *harmonia*, arrangement) ; elle est parfaitement comparable à l'harmonie musicale, puisque les *Positions Combinées* ne sont autre chose que des accords de positions simples et que les *Mouvements Combinés* constituent, à leur tour, un véritable mouvement harmonique.

Ceci dit, bien entendu, non seulement pour ce qui concerne le « Mouvement de Danse », mais pour tout ce qui touche au Mouvement humain. Que le mouvement, en effet, soit classique ou non, qu'il soit exécuté selon les principes suédois ou français, qu'il soit sportif ou naturel, ses *éléments de base* restent toujours les mêmes et, également, les *possibilités* harmoniques.

Les querelles d'école ont pu porter sur le but à atteindre, sur la façon d'enseigner, mais les possibilités de mouvement n'ont pas varié pour cela. Elle sont les mêmes pour tous.

Toutefois, et en raison justement, soit des buts à atteindre (2), soit des tendances d'école (3), chacun des domaines ou chacune des écoles a fait, dans la somme des harmonies possibles, un prélèvement qui lui permet de présenter un caractère spécial et plus ou moins heureux.

C'est donc finalement, et à notre humble avis, le choix des accords de gestes et la façon de les enchaîner (mouvement harmonique), qui vont permettre de distinguer écoles et folklores divers. En d'autres termes, c'est, *principalement*, aux lois réglant le dynamisme que nous reconnaitrons un style, une race, une école.

Nous devons donc trouver :

- une *harmonie classique de Danse* ;
- *moderne de Danse* ;
- *espagnole, russe, japonaise, etc. de Danse* ;
- *naturelle à l'homme* ;
- *de gymnastique suédoise* ;
- *sportive, etc...*

Nous les verrons au fur et à mesure.

### POSITIONS COMBINÉES (ou accords)

On peut appeler « position combinée » un amalgame de positions simples prises, en même temps, par deux ou plusieurs segments (4).

(1) Il en sera question en son temps.

(2) Ex. : le but essentiel de la Danse est l'art ; celui de l'Education Physique, la santé ; celui des Sports, la compétition, etc.

(3) La Danse clasisque tend vers la Beauté ; la Danse selon Duncan, vers l'expression.

(4) Si le *mouvement* peut être considéré comme le *passage* d'une position à une autre (et ceci est aussi vrai pour le « mouvement simple » ou passage d'une position simple à une position simple que pour le « mouvement combiné » ou passage d'une position combinée à une autre position combinée), il faut aussi admettre qu'une position (simple ou combinée)



## Etudes de Mouvements de Danse avec lancers d'engins divers

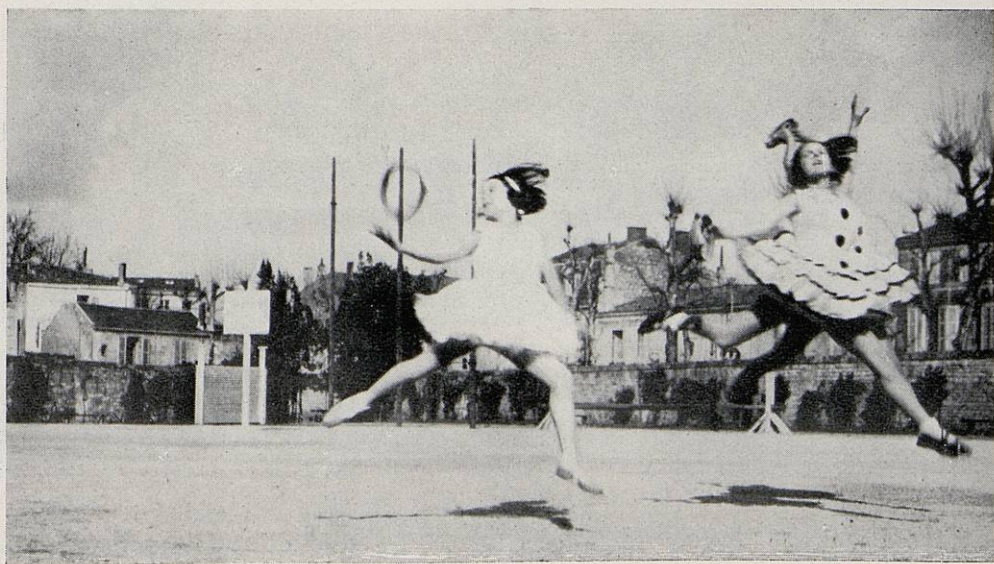
L'état du sol (gravier) se prête peu à la correction absolue du classique et on trouvera parfois quelques légères fautes. On voudra bien tenir compte, également, de l'extrême difficulté de ces exercices pour des enfants.

Les sujets photographiés ne sont nullement des professionnels; ils ont respectivement: 17, 13 et 11 ans.

**Jeté** (en lançant), **pas courus**, **jeté** (en rattrapant l'engin).



Période des PAS COURUS: préparation du 2<sup>e</sup> JETÉ et de la réception.



Phase suivante: JETÉ et réception de l'engin; période descendante (l'enfant de 11 ans a failli manquer l'engin; la position de la jambe avant s'en ressent).



Deux élèves : **Pirouette** (en lançant).

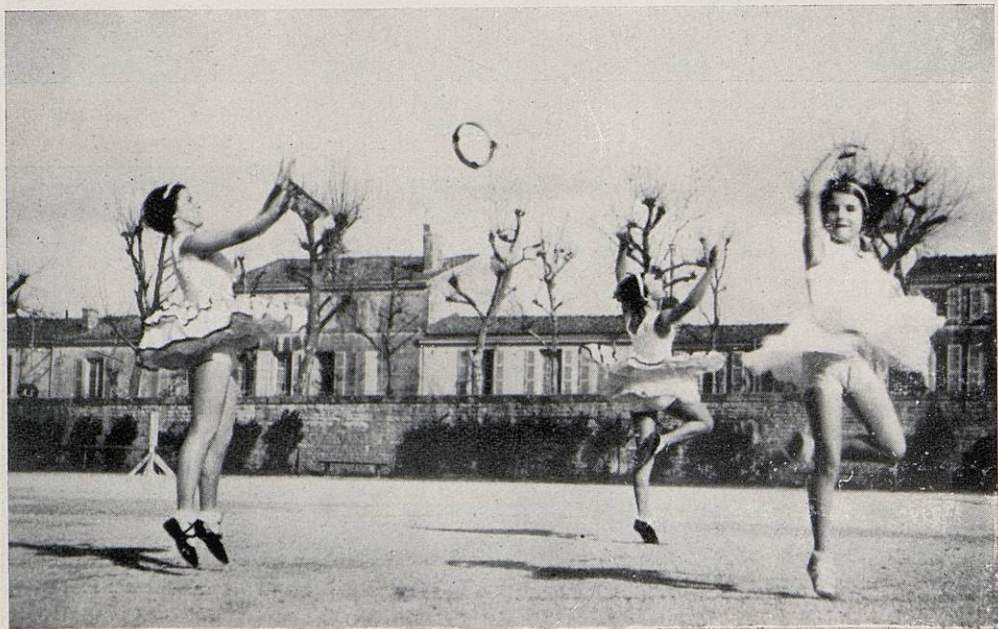
Une élève : **Pas courus, sissonne, assemblé** (en recevant les deux engins).



*Deux sujets de droite* : 1<sup>er</sup> tour de pirouette et lancer (l'état du sol n'a pas permis une meilleure exécution sur la pointe; la jambe libre est trop fermée également).

*Sujet de gauche* : Sissonne (période ascendante) pour rattraper les deux engins dont l'un est invisible mais se trouve très près de sa main droite.

\*\*\*\*\*



*Le même exercice: temps suivant*

*Deux sujets de droite* : 2<sup>e</sup> tour de pirouette et fin de rotation.

*Sujet de gauche* : Prise de contact avec le sol au début de la chute en Assemblé et réception du 1<sup>er</sup> engin; le 2<sup>e</sup> arrive.



La position combinée est encore appelée : *attitude*. Elle peut être comparée à l'accord de sons en musique.

Les combinaisons sont de plusieurs sortes :

— Au premier degré, se trouvent les combinaisons de deux segments :

- jambes et bras.
- jambes et buste.
- jambes et tête.
- buste et bras.
- buste et tête.
- tête et bras.

ou les combinaisons de positions différentes de deux segments de même nom (soit : en dissymétrie) :

- une jambe à l'appui et une jambe libre.
- deux jambes libres dans des positions ou directions différentes.
- deux bras dans des positions ou directions différentes.

— Au 2<sup>e</sup> degré, se trouvent les combinaisons de trois segments ou, encore, de deux segments de même nom en dissymétrie et d'un autre segment.

— Au 3<sup>e</sup> degré, nous avons les combinaisons de quatre segments...

— Au 4<sup>e</sup> degré, la dissymétrie est obligatoire pour les bras ou les jambes.

— Au 5<sup>e</sup> degré, cette dissymétrie se rencontre forcément aux bras et aux jambes.

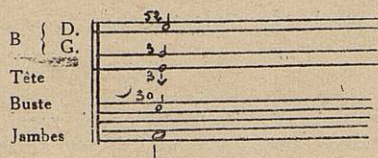
\*  
\*\*

On remarque que si les *positions simples* sont assez peu nombreuses pour chacun des segments, la combinaison de ces positions simples peut atteindre un nombre impressionnant. Un chercheur, dont nous regrettons d'avoir oublié le nom, a prétendu que le nombre de ces positions combinées atteint près de 100.000. En admettant quelque exagération, nous pouvons, malgré tout, dire que les *possibilités d'accords de gestes sont de beaucoup supérieures aux possibilités d'accord de sons*.

Exception faite évidemment des positions d'appui, toutes les « positions combinées » peuvent être prises, d'une manière générale, au cours d'une phase de suspension, soit : en l'air.

### Ecriture.

L'accord de gestes prend place sur la « portée cinématique » entière, chaque segment se trouvant inscrit, avec des signes déterminant sa « position-direction », à sa place normale. Nous avons déjà donné maints exemples de tels accords et les lecteurs qui ont daigné nous suivre n'ignorent rien de ces dispositions.



(A suivre.)

*Nota.* — Nous étudierons, dans le prochain numéro, les accords classiques de Danse.

n'est pas autre chose qu'une *portion* de mouvement ou, encore, qu'un *mouvement arrêté net*. C'est cette portion de mouvement que donne l'instantané photographique.

Cette considération est très importante, car une attitude prise de parti-pris, ou employée sans raison valable, est rarement vraisemblable et conduit à l'art faux.



## Pas sautés (Suite)

### Famille des Assemblés sautés

#### ASSEMBLÉ SAUTÉ (proprement dit) <sup>(1)</sup>

*Pas sauté*, qui consiste à produire l'impulsion projective sur un pied (en simple appui) et à faire la chute en « double appui pieds joints » (O, O', Ox), c'est-à-dire en les assemblant.

*Nota :*

- *Assemblé sauté devant* : Ce terme est employé pour indiquer que la jambe libre au moment de l'impulsion vient se placer devant l'autre au moment de la chute si celle-ci se fait en O<sub>v</sub> ou O<sub>x</sub>. Cette dénomination vient de la danse classique qui appelle encore cette exécution : *assemblé sauté en descendant*.
- *Assemblé sauté derrière* : Il s'agit de l'exécution inverse qui consiste à placer derrière l'autre, au moment de la chute, la jambe qui était libre au moment de l'impulsion. On lui donne encore le nom de : *assemblé sauté en remontant*.

*Progression et direction de la progression :*

« L'Assemblé sauté » peut être exécuté *avec* ou *sans* progression au cours de la suspension.

Dans le cas de progression, celle-ci peut être d'amplitude très variable.

La direction de la progression peut être quelconque.

*Nota.* — Quand « l'assemblé sauté » comporte une progression, la danse classique dit qu'il est « porté » (nous nous demandons d'où vient ce terme). On ne trouve que trois directions de progression : *l'assemblé porté en avant*, *l'assemblé porté en arrière*, et *l'assemblé porté de côté*.

#### a) Conditions d'appui.

La préparation provient :

- soit d'un « simple appui fléchi » contenu dans le pas précédent ;
- soit d'un « double appui fléchi » contenu aussi dans le pas précédent ;
- soit d'un « pli préparatoire en simple ou en double appui ».

L'impulsion projective est toujours fournie par simple appui, et cela même si la préparation a été faite en double appui, de telle sorte que, dans ce cas, la préparation est trompeuse. La jambe libre quitte le sol tendue et pointe basse, en principe (la difficulté de pureté de style est là).

(1) Nous nous garderons bien de citer les définitions de nombreux auteurs, car elles sont terriblement confuses et arbitraires. Nous nous contenterons des plus récentes.

D'abord ce pas est toujours appelé : « Assemblé » et non « assemblé sauté », de sorte que la différence n'est pas nettement établie avec le pas de marche qui porte ce nom.

M. PAUL RAYMOND, de l'Opéra : « Pas qui consiste à sauter sur deux pieds en les rassemblant. On distingue : l'Assemblé devant, l'Assemblé derrière.

« a) Assemblé devant : Etant placé en 5<sup>e</sup> position, pied droit devant, plier sur la jambe droite en allongeant la jambe gauche en seconde demi-hauteur, sauter sur les deux pieds en laissant tomber le pied gauche devant le pied droit.

« b) Assemblé derrière : Mêmes mouvements que précédemment, mais on assemble le pied gauche derrière. »



La chute s'effectue très exactement avec les deux pieds à la fois et non avec les pieds arrivant au sol l'un après l'autre dans un temps aussi court que ce soit (aussi, la chute ne doit produire qu'un seul son). Généralement, l'assemblé des pieds s'effectue à l'instant même qui précède la prise de contact, de telle sorte que cet assemblé a lieu, en réalité, en l'air.

Le contact des pieds (de début pour l'impulsion projective et final pour la chute) peut être quelconque. Il est bien évident que, dans le cas d'impulsion sur pointe, l'élévation ne peut être que faible et que la chute sur pointes ne peut se faire que si l'élévation a été minime.

#### b) Rôle des jambes libres.

Au moment de l'impulsion projective, la jambe libre est plus ou moins vivement lancée (se dégage) dans une direction quelconque et atteint son maximum d'élévation au moment même où la jambe d'appui termine son action. Ce serait une erreur de croire que cette jambe libre s'élève aussi haut que possible ; l'amplitude du geste reste en rapport avec la puissance d'impulsion et le dégagement, suivant les cas, est grand ou minime. La jambe est, *en principe*, tendue absolument (styles purs).

Pendant la phase de suspension, les jambes peuvent exécuter toutes les actions possibles. Les styles purs admettent cependant : que la jambe qui vient de fournir l'impulsion doit se maintenir, sensiblement, en direction de cette fin d'impulsion (0) ; que la jambe qui a été lancée conserve sa position dégagée pendant la période ascendante (ou commence déjà son mouvement d'assemblé si le trajet à parcourir est trop long) et que cette jambe va prendre sa position d'assemblé au cours de la période descendante.

L'auteur ne prévoit donc que deux sortes « d'assemblés » quand la danse classique même emploie bien d'autres sortes. Enfin, la position de préparation semble ne devoir être que la 5<sup>e</sup> (Ox) quand elle peut être quelconque. Il est juste de dire que cette position offre le maximum de difficultés pour l'impulsion qui suit et que l'auteur n'a fait qu'un résumé des pas, comme il l'annonce lui-même.

M<sup>lle</sup> MEUNIER, de l'Opéra : « Un assemblé est un temps de danse servant de tremplin pour lancer le pas suivant ou pour la terminaison d'un pas. »

Que la chute de l'assemblé puisse servir de « tremplin » (c'est-à-dire de préparation) à un pas suivant, cela n'est pas douteux, mais la plupart des pas peuvent servir à de telles fins. D'autre part, la chute de l'assemblé se prête certainement à la conclusion d'un pas combiné ou d'une danse; cependant, bien d'autres pas se prêtent également à l'action terminale.

L'auteur continue : « Il s'exécute de la façon suivante (pieds en 5<sup>e</sup> 2 temps). Fléchir légèrement les genoux — dégager en même temps un pied à la seconde demi-hauteur (1<sup>er</sup> temps). Redresser le corps en sautant et retomber à terre sur les deux pieds en 5<sup>e</sup> (2<sup>e</sup> temps). »

« Fléchir les genoux » et « dégager en même temps » est contradictoire et évidemment faux; pour si rapide que soit le mouvement et pour si complexe que paraisse l'analyse, il est bien évident que le dégagement ne se produit qu'au moment de l'impulsion.

Enfin, ici encore, la préparation semble ne devoir se faire qu'en Ox et la chute également, ce qui est inexact.

Ensuite : « Assemblé devant : Se dit lorsque le pied lancé se rassemble devant. Assemblé derrière : Se dit lorsque le pied se rassemble derrière. »

« Assemblé en avant à droite (cinquième pied droit devant) (2 temps) : Au lieu de dégager la jambe en seconde demi-hauteur, on la dégage en quatrième demi-hauteur devant (1<sup>er</sup> temps) pour l'assembler ensuite en 5<sup>e</sup>, c'est-à-dire à son point de départ (2<sup>e</sup> temps). »

« Assemblé en arrière à gauche (pied gauche en 5<sup>e</sup> derrière) (2 temps) : L'on dégage le pied gauche en 4<sup>e</sup>, demi-hauteur, derrière (1<sup>er</sup> temps) et on assemble en 5<sup>e</sup> derrière (2<sup>e</sup> temps). »

Pour la première fois, nous voyons apparaître le lancé de la jambe libre dans une direction autre que celle de 2. Il convient de noter que l'auteur ne définit que les pas classiques.



c) **Rôle du buste, de la tête et des bras.**

Ces segments peuvent :

- rester immobiles ;
- participer à l'impulsion seulement ;
- opérer des mouvements variés plus ou moins expressifs.

Dans les styles purs, le buste et la tête sont, en principe, immobiles ; le buste s'étant porté en très légère extension au cours de l'impulsion projective, s'y maintient pendant la suspension et se trouve d'aplomb à la chute.

d) **Styles.**

*Classique.* — Maintient de « l'en dehors ». Technique des styles purs pour l'exécution de chaque phase. Bras généralement placés en 2 ou dans une position classique.

*Libre.* — Sans « en dehors », en principe. Technique des styles purs ou non. Latitude absolue pour les autres segments.

**Ecriture**

La *préparation en simple appui* ne nécessite pas l'obligation d'écrire la phase d'impulsion en la distinguant. L'écriture, en effet, est suffisamment nette pour que le doute ne soit pas possible.



La *préparation en double appui* nécessite, au contraire, l'inscription de la phase d'impulsion par les moyens connus (note ayant la forme d'un trait).

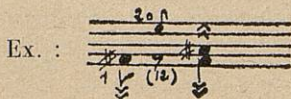


Le « lancé » en dégagé de la jambe libre doit être signalé. Cette jambe arrivant en position finale au moment où la jambe d'impulsion quitte le sol sera notée au-dessus du silence et non au-dessus de la période d'impulsion.



La jambe qui a fourni l'impulsion ne reçoit pas de notation en suspension si elle se maintient en direction de 0 au cours de cette phase (principe admis). Elle en reçoit une dans le cas contraire.

La *direction du déplacement en cours de suspension* est indiquée, au besoin, sous le silence, par le terme de direction placé entre parenthèses (principe admis).



L'*amplitude du déplacement* est signalée au moyen des termes de nuances (ccc. à ggg.)



La chute est évidemment indiquée par un double appui et la position direction des jambes signalée selon les principes admis.



Les rythmes des « Assemblés sautés » sont, en le conçoit, très variables.

Nota. — Le « Saut en longueur » avec élan est un « Assemblé sauté » à grande distance.

Le « Saut en hauteur » avec élan de face ou de côté, peut être également un « Assemblé sauté » à faible distance.

Le « Saut en hauteur de côté sans élan » habituel n'est pas un « Assemblé sauté » ; c'est un Sissonne. Il pourrait être, évidemment, un « Assemblé sauté ».

.....

### Autres pas simples catalogués qui en dérivent

.....

#### ASSEMBLÉ UNI

*Assemblé sauté* (dans une position-direction de O, O' ou Ox) dont l'impulsion a été fournie par les deux jambes placées en « position pieds écartés » quelconque. Ce pas est l'opposé de « l'échappé sauté ».

Le déplacement au cours de la suspension est nul ou très faible.

— il n'y a pas déplacement quand les jambes s'assemblent sur la verticale tombant du centre de gravité du corps dans la position occupée par ce dernier au moment de la préparation.

— il y a déplacement dans tous les autres cas, mais ce déplacement ne peut être que très faible.

Nota. — La deuxième phase du « pantin » est un « assemblé uni ».

#### Écriture.

La difficulté consiste à marquer le déplacement :

a) Le déplacement est nul (cas le plus fréquent) ; l'écriture est des plus simples :



b) Le déplacement existe :



c) Le déplacement existe et « l'assemblé uni » se fait *exactement* à la place occupée déjà par l'un des pieds ; on marque le pied effectuant l'impulsion sur place par une liaison en pointillé :





## BRISÉ

Le « Brisé » est un « assemblé sauté » ordinaire qui comprend, dans la phase de suspension, un ou plusieurs autres « assemblés en l'air ».

Si on n'exécute qu'un seul « assemblé en l'air » (cas le plus fréquent), il est évident que, pour que ce mouvement soit visible, l'exécution doit avoir lieu dans une position-direction des pieds différente de celle qu'ils doivent occuper à la chute.

On pourrait encore dire que le « brisé » est un « assemblé sauté battu ».

Les deux jambes sont tendues dans les styles purs. Ce pas est surtout employé en Danse classique, laquelle assemble, en principe, en Ox.

### Ecriture

Marquer les « assemblés en l'air ».



## Etudes dirigées

(Pour enfants, débutants et professionnels)

Combiner une leçon avec quelques exercices de chaque catégorie comme il a été dit dans les revues n<sup>os</sup> 3 et 9.

### I. Amplitude

1<sup>o</sup> Continuer à revoir les exercices déjà vus.

Insister sur les « prises de talon et de genou » (vues dans les n<sup>os</sup> 4 et 5), sur le « Pont » avec appui de tête (revue n<sup>o</sup> 7 : Culture Physique), sur le « Grand Ecart » (revue n<sup>o</sup> 9).

2<sup>o</sup> Placé dans la position du « Grand Ecart » telle que nous l'avons définie :

- a) Essayer de tendre complètement les deux jambes ;
- b) Ce résultat acquis, quitter tout appui et placer les bras en positions variées.

### II. Positions et mouvements

a) POSITIONS (dans les deux styles) :

Revoir, si cela est nécessaire, les positions dissymétriques mal connues. Ne pas négliger les positions-directions intermédiaires ou les positions fléchies.

b) MOUVEMENTS (dans les deux styles) :

Ne pas abandonner les exercices déjà étudiés sans pousser à fond leur perfectionnement.

1<sup>o</sup> Jambes. — Ajouter aux exercices connus le « Grand Battement ». Etablir la combinaison des actions comme il a été vu au n<sup>o</sup> 9.



2° *Buste et tête.* — Eviter de laisser dans l'oubli le jeu de ces segments qui est de la plus grande importance, malgré l'opinion de certains traditionnalistes.

3° *Bras.* — En attendant les positions de la main, revoir les exercices déjà étudiés et les combiner aux actions des autres segments.

### III. Rythmes

Révision des exercices connus.

I. — *Exercices sur les divisions du temps :*

Le maître bat la mesure à  $2/4$  et compte les deux temps à haute voix.

A haute voix également, mais sans battre la mesure indiquée par le geste du maître, les élèves doivent :

1° Diviser le 1<sup>er</sup> temps de cette mesure :

- |   |   |                         |   |
|---|---|-------------------------|---|
| a) en deux parties ÉGALES en comptant       | : | 1 ——— et ———            | 2 |
| b) de même, en 3 parties ÉGALES en comptant | : | 1 ——— 2 ——— 3 ———       | 2 |
| c) — en 4 —                                 | : | 1 — 2 — 3 — 4 —         | 2 |
| d) — en 5 —                                 | : | 1 — 2 — 3 — 4 — 5 —     | 2 |
| e) — en 6 —                                 | : | 1 — 2 — 3 — 4 — 5 — 6 — | 2 |

Sans arrêter de battre la mesure, le maître peut ordonner le changement de division.

2° Diviser le 2<sup>e</sup> temps seulement en ces mêmes parties égales. On portera toute son attention, ici surtout, sur la force d'émission du temps 1 qui doit être plus grande que celle du temps 2. Autrement dit, l'élève doit prononcer en appuyant un peu plus fortement sur 1 que sur 2.

II. — *Etudier, en pas marchés, les exercices déjà connus.*

III. — *Marcher en faisant alterner 4 ou 2 ou 1 mesure des rythmes différents déjà vus (d'un même genre de mesure).*

— Compliquer comme ci-dessus en II.

### IV. Harmonie

Cl. ou libre

Libre

Mélodie, p. 2,  
(Schumann) (1).  
ou  
Deux Pigeons, p. 10,  
(Messager) (5).

Deux Pigeons, p. 12,  
moderato ♩ = 108.



B { D  
G

Tête

Buste

Jambes

Deux Pigeons, p. 6,

B { D  
G

Tête

Buste

Jambes

Coppelia, Mazurka,  
(Delibes) (6).

### V. Ecriture

Les enfants apprennent très rapidement les principes de l'écriture et il est assez amusant de les voir se mettre en marche sans explication supplémentaire si l'on a pris le soin de bien débiter et de progresser insensiblement dans la difficulté.

Jusqu'à 9 ans, on se contentera de leur inculquer les *positions* (d'appui et libre, principalement) et les *directions*; les *rythmes* pourront être écrits en même temps qu'expliqués.

A partir de 9 ans, l'étude de l'écriture peut être entreprise.

a) donner d'abord une idée de la musique :

- hauteur des sons déterminée par la place des notes sur l'échelle (portée) ;
- durée des sons déterminée par la forme des notes.

b) dire ensuite que le mouvement humain va de positions en positions et que, comme la musique, sa durée peut être déterminée par les mêmes formes de notes.

c) insister de nouveau, à ce moment, sur :

- la différence entre l'état libre et l'état d'appui ;
- la différence entre le simple et le double appui ;
- la nécessité de transporter le *poids du corps* pour changer d'appui.

La marche consiste à passer, à chaque pas, d'un simple appui à un simple appui.

Chaque pas est un posé qui est, dans la marche ordinaire, de durée égale à tous les autres ; mais il peut ne pas en être ainsi et un *posé* peut être maintenu plus ou moins longtemps. Attitude du corps quand le posé est atteint : la jambe devenue libre reste sur place si ce posé se maintient un certain temps (voir revue n° 2). Faire exécuter, au besoin, des « posés » maintenus en toutes directions (1-2-3).

d) Exemple d'écriture musicale :

Ecrire au tableau noir la notation de 8 mesures de *Frère Jacques*.

On pourrait, en battant la mesure, faire un *posé* sur chacune des notes de *Frère Jacques* et en donnant à chaque « posé » la durée indiquée par la valeur de chaque note (marche en AV. ; l'exécuter soi-même).

e) On peut donc indiquer une marche avec la notation musicale. Pour cela, cependant, les hauteurs de sons ne nous intéressent pas. Par contre, une autre



question nous paraît plus importante : celle qui consiste à connaître le pied qui exécute le *posé* : le Dr. ou le G. ,

— donner emplacement de chaque jambe à l'*appui* ;

— indiquer la mesure (2/4 pour débiter) ;

— inscrire quelques pas simples avec arrêt de 1 mesure ;

(8 mesures en tout)

— faire exécuter sans autre explication, par le plus habile des élèves, puis par d'autres ;

— indiquer, plus tard, que le déplacement peut se faire dans d'autres directions que l'AV. Étudier 3 directions : 1-3-2 (2 : de côté et non croisé ; insister). Opérer toujours simplement et compliquer très progressivement. L'échec ne peut venir que du *posé* mal exécuté. Ne pas oublier de dire que le chiffre de direction n'est pas répété à chaque note s'il n'y a pas de changement ;

— plus tard, parler des degrés de fléchissement ;

— enfin, parler des mouvements des autres segments sans aucune idée de relation entre eux ;

— mêmes exercices en 3/4 lent, 4/4.

(A suivre.)

P. CONTÉ.

1. *Les Classiques Favoris du Piano, 1<sup>er</sup> volume,*

2. *Album pour mes petits Amis,* de G. PIERNÉ.

3. *Historiette,* de GRETCHANINOFF.

4. *Les Classiques Favoris du Piano, 3<sup>e</sup> volume.*

5. *Les deux Pigeons* (suite d'orchestre : piano conducteur), de A. MESSAGER.

6. *Coppelia* (Prélude et Mazurka : piano conducteur), de L. DELIBES.

---



---

## Danses de Spectacle

---

### ÉTUDES DE COMPOSITION

---

Nos lecteurs seront certainement déçus en nous voyant retarder l'étude des « *Danses de Lormont* » que nous avions promise. Disons, d'abord, que nous regrettons ce contre-temps et nous leur présentons nos excuses.

Cependant, la partie n'est que remise et nous reviendrons bientôt sur le sujet annoncé, notre étude présente n'ayant d'autre but que de préparer la principale. Ainsi, que nos lecteurs ne regrettent pas trop l'achat des « *Danses de Lormont* » qui sont une belle œuvre musicale et que nous n'avons nullement l'intention d'abandonner. L'étude préparatoire qui suit est faite sur une autre musique plus facile et plus « carrée », quoique fort bien venue aussi. Il s'agit du « *Moment Musical* », de Schubert (1). Tous nos abonnés possèdent certainement cette œuvre bien connue qui se trouve dans le 3<sup>e</sup> cahier des « *Classiques Favoris du Piano* » et est, aussi, vendue séparément. Elle a été dansée de « cent façons » différentes.

---

(1) Porte aussi le nom de : *Impromptu Hongrois*.



## Etude sur une phrase du moment musical de Schubert

On sait qu'une œuvre musicale est constituée par un certain nombre de *phrases* dont chacune est un tout et se termine par une *cadence*, une sorte de conclusion. Prenons la première phrase de ce « *Moment Musical* » :

Elle est constituée ici par 8 mesures (ce qui n'est pas obligatoire).

Analysant cette phrase, nous pouvons observer qu'elle est formée de deux *membres de phrase* : le 1<sup>er</sup> et le 2<sup>e</sup>, chacun, 4 mesures.

Chaque membre de phrase, à son tour, comprend deux *dessins mélodiques* de, chacun, 2 mesures. Nous nous permettrons, dès maintenant, de faire remarquer que la constitution d'une phrase musicale peut varier dans le nombre des membres de phrase comme, ceux-ci, dans le nombre de dessins mélodiques et, chacun de ces derniers, dans le nombre de mesures. La musique moderne, principalement, rompt assez souvent avec cette carrure classique et il convient d'en tenir compte.

\*

\*\*

Ainsi, nous connaissons maintenant notre phrase musicale à interpréter. Il est bien évident qu'à cette *phrase* doit correspondre une *phrase chorégraphique* ayant, à son tour, sa cadence (sorte de conclusion momentanée, dans ce cas, puisqu'une autre phrase va suivre).

Nous pouvons, sur cette phrase, répéter inlassablement les mêmes pas ou gestes et, cela, sur un même rythme capable de s'inscrire dans la mesure à 2/4. Ainsi, nous pouvons marcher (à raison de un pas par temps, par exemple), ou courir (au même rythme) ou, encore, nous « enlever » à chaque premier temps pour retomber sur la même jambe à chaque 2<sup>e</sup> temps (« temps sauté » répété, appelé : sautillé).

Chacun sent bien, pourtant, qu'un tel dynamisme est bien pauvre pour cette musique ; la banalité serait extrême et fort apparente pour le public le moins averti. Cette répétition constante ne peut être exécutée que dans des études.

Compliquons et essayons de changer notre dynamisme à chaque mesure de façon à obtenir un enchaînement par deux mesures. Par exemple, faisons : deux « pas courus » (1<sup>re</sup> mesure) et un « temps sauté » (2<sup>e</sup> mesure) et répétons, jusqu'à la fin, cet enchaînement ; ou, encore, faisons deux « pas courus » (1<sup>re</sup> mesure)



et un « pas dit : de polka » (glissé, assemblé, glissé) (2<sup>e</sup> mesure : glissé-assemblé au 1<sup>er</sup> temps, glissé au 2<sup>e</sup> temps).

C'est là une solution assez usitée. Cependant, le plus souvent, nous assisterions au mélange de ces deux enchaînements ou à leur succession. Par exemple, le 1<sup>er</sup> enchaînement serait appliqué sur le 1<sup>er</sup> membre de phrase et le second sur le 2<sup>e</sup> ou inversement. Voici ce dernier cas :



Pouvons-nous, de cette façon, estimer avoir satisfait aux lois du dynamisme ? Nous ne le pensons pas. Nous osons même dire nettement : non ! Et c'est pourquoi la présentation ci-dessus contient quelques signes de vulgarité.

\*  
\*\*

Reprenons, en effet, notre phrase musicale. Non seulement le *deuxième membre de phrase* ne ressemble pas au *premier* (son dynamisme est autre), mais, encore, les *dessins* présentent entre eux de nettes différences parfois.

Le *deuxième dessin mélodique* ressemble assez bien au premier ; le *troisième dessin* ne ressemble pas aux *deux premiers* et le *quatrième dessin* ne ressemble ni aux *deux premiers*, ni au *troisième*.

Si l'on veut mieux : le 1<sup>er</sup>, le 3<sup>e</sup> et le 4<sup>e</sup> dessins présentent, et appellent, un dynamisme différent l'un de l'autre ; le 2<sup>e</sup> dessin, au contraire, peut supporter le dynamisme du 1<sup>er</sup> ou sensiblement.

On peut aller plus loin :

- le 1<sup>er</sup> dessin mélodique comprend deux mesures dont chacune appelle un mouvement différent ;
- le 3<sup>e</sup> dessin supporte la répétition d'un même mouvement sur chaque temps à la rigueur ; mais ce mouvement devra aller crescendo : amplitude et force devront augmenter ;
- le 4<sup>e</sup> dessin va exiger un mouvement différent par mesure et la 2<sup>e</sup> mesure de ce dessin nécessite une sorte de cadence.

\*  
\*\*

Telles sont les remarques que peut faire naître l'étude de cette phrase.

Il est bien évident qu'il s'agit là d'une tentative de réponse quasi-mathématique au dynamisme musical.

Le dynamisme chorégraphique, en effet, va être soumis à d'autres exigences telles que celles dues au caractère du personnage mis en scène et au rôle qu'il va y jouer.

Le goût va donc tenir dans la création chorégraphique une place prépondérante ; mais, justement, il va de soi qu'on ne saurait s'écarter beaucoup des impulsions imprimées par l'auteur musical sans courir le risque de heurter le goût même.

Ceci nous amène à dire que le choix du personnage et du rôle à lui faire remplir sur la scène ne peut être quelconque.

Du bon ou du mauvais choix du personnage et de son rôle va dépendre, en



grande partie, le succès de l'entreprise, car le musicien a certainement créé son dynamisme soit en pensant à un personnage agissant, soit, à défaut, en agissant lui-même, par la pensée le plus souvent, mais selon son propre tempérament.

Or, Schubert était Autrichien ; il vivait de 1797 à 1828 ; il a intitulé son œuvre : *Impromptu Hongrois*.

On tirera de ces renseignements toutes les déductions que l'on voudra, mais il est peu probable que l'auteur ait, en composant, vu danser une Grecque, ou une Française, ou une Japonaise ; encore moins, une girl. C'est, probablement, à un être de son pays qu'il faut penser : Hongrois, Autrichien, Tyrolien et... à un être un peu romantique.

Nous attirons l'attention de nos lecteurs sur ce point important : c'est qu'il est déjà absolument impossible d'être en accord de dynamisme avec la musique si le personnage qui va danser se trouve trop éloigné, de race, d'époque, de caractère, de celui-là même qui a dansé dans l'esprit de l'auteur musical. La composition chorégraphique risque, si on néglige cet apparentage, d'être très laborieuse et le résultat restera certainement pitoyable.

La raison de cette condition capitale à remplir apparaîtra simple si on veut bien se rappeler ce que nous avons dit à l'étude de « l'Harmonie corporelle » dans ce présent numéro (page 56) ; à savoir : que le dynamisme chorégraphique ou habituel d'une race lui est particulier et que la musique, dans la plupart des cas, et principalement dans celui qui nous occupe, a bel et bien comme base inspiratrice ce dynamisme corporel.

On voit donc que le nœud vital de la composition se trouve dans le choix du personnage et qu'on ne saurait trop y réfléchir avant de se lancer à interpréter une œuvre musicale.

P. CONTÉ.

## Danses de salon

### Pas et enchaînements de danses modernes (Suite)

#### ONE STEP (*Style libre, en principe*)

♩ = 120 à 130.

Tourner vers la droite (de 1 2 tour).

Cavalier

Dame

Reprise Marche

On peut également tourner vers la gauche.

**Ne cherchez à connaître, qu'après le spectacle, le nom des interprètes. Vous éviterez ainsi de vous laisser influencer par le nom des vedettes dont la gloire est parfois surfaite.**



\*\*

**TANGO** (*Style libre, en principe*)

♩ = 60 à 69.

**Pas argentin tourné vers la droite** (de 1/2 tour).

\*\*

**BOSTON** (*Style classique, en principe*)

♩ = 35 à 45.

**a) Boston tournant à droite.**
**b) Boston tournant à gauche.**

Même exécution que ci-dessus, mais en sens inverse, le cavalier partant PG. et la dame PD.

# L'Education physique à l'Ecole

.....

## PROGRAMME DU TRIMESTRE

.....

Revoir les éléments du trimestre correspondant de l'année 1934.

### Eléments supplémentaires

#### Mise en train.

Voir les exercices de division du temps indiquées au titre **ETUDES DIRIGÉES : RYTHMES**. Appliqués avec modération et selon une lente progression, les exercices de rythme produisent d'excellents résultats en ce sens qu'ils donnent à l'élève le moyen de réaliser, avec plus de facilité, les mouvements d'assouplissement ou d'application.

#### Leçon proprement dite.

##### SAUTER.

Sauter un fossé en prenant l'impulsion sur un *seul pied* et en faisant la chute sur *les deux à la fois* (arrivant exactement au même instant sur le sol).



Sauter de la même manière une haie de petites branches fichées en terre et dont on augmente un peu la hauteur après un certain temps ; dans ce cas, il y a obligation d'élever les genoux (élever les genoux et les pieds en AV. et non en AR.)

Reprendre l'étude des *impulsions complètes* et des *chutes* jusqu'à parfaite exécution en toute circonstance.

#### LEVER-PORTER.

Soulever, avec les mains passées sous la nuque, un camarade couché sur le dos et raidi à tel point que le pivotement du corps, pour la mise debout, se fait sur les talons de ce camarade. On peut, de la même façon, le ramener doucement au sol.

#### LANCER.

Les *Deux Camps* : adjoindre à ce jeu, déjà vu dans le n° 6, la règle ci-après : si un élève bloque avec une ou deux mains la balle lancée par l'adversaire et arrivant de plein fouet (sans qu'elle ait encore touché le sol), c'est le lanceur qui est hors jeu. En aucun cas, bien entendu, la balle ainsi bloquée ne doit être lâchée avant que l'arbitre ait pris sa décision.

### Conseils

#### SUR LE POINT LE PLUS FAIBLE DU CORPS HUMAIN.

Le point le plus faible du corps humain, celui dont la musculature se relâche avec le plus de rapidité, celui qui se surcharge de graisse le plus facilement, c'est l'enveloppe du ventre. Donnons, à cette région défavorisée, un nom plus scientifique et traitons-la de : « *paroi abdominale* », si vous voulez, mais rien ne sera changé.

Cette ceinture de muscles, qui fait entièrement le tour de notre corps, de la colonne vertébrale à la colonne vertébrale, retient une masse énorme de viscères remplis parfois de matières, alimentaires ou non, et de liquides. Déjà, c'est une charge que de soutenir de tels poids au repos, mais songez à la pression de cette masse dès que nous sommes en mouvement : que nous courons, que nous sautons !...

Pourtant, le rôle de cette sangle ne se borne pas à maintenir des viscères. Elle a encore une action directe et essentielle sur l'équilibre de la colonne vertébrale et, 90 fois sur 100, les déformations, y compris la voussure du dos et les scoliozes, viennent du relâchement de cette paroi. Puis, son influence se fait sentir avec une intensité fort grande, et trop peu connue, sur le thorax et les organes importants que renferme ce dernier ; cela, par l'intermédiaire des côtes sur lesquelles cette ceinture s'attache et par celui du diaphragme formant cloison entre les deux cavités : thoracique et abdominale.

Cette sangle abdominale, ce bandage, peut donc être considéré comme le *centre musculaire le plus important du corps humain*.

**On peut regretter que les anciens élèves de G. Démeny et, surtout, ceux qui se disent être restés les amis de M<sup>me</sup> G. Démeny, ne se soient pas apitoyés, plus tôt, sur son sort. On entend une multitude d'excellentes paroles. Quant aux actes, c'est autre chose !**



\*  
\*\*

Nul autre, nous osons l'écrire, ne possède une aussi grande influence, que ce soit au point de vue *forme des lignes, santé (1), capacité de mouvements et d'efforts violents, virilité même.*

Or, nulle région du corps ne s'affaiblit plus vite. D'abord, parce que l'enfant, jusqu'à trois ans environ, possède une sangle abdominale distendue en raison de la prédominance fonctionnelle digestive, laquelle semble être naturelle à ce stade de la vie. Pour remédier à un tel état de choses, il faudrait, à la sortie de cette période, que l'enfant puisse se livrer à l'apprentissage intense des exercices qui, normalement, seraient capables de lui assurer l'existence s'il en était réduit à ses propres moyens de lutte (pieds et poings). Justement, il se trouve, aujourd'hui, que non seulement l'enfant n'a plus l'exemple du père défendant « sa peau » par ses seuls moyens et assurant de même l'existence de la famille, mais, encore, on va lui interdire les jeux violents vers lesquels il serait assez porté d'instinct (filles incluses) ; bienheureux, même, si tout effort physique ne lui est pas présenté comme une déchéance.

Puis, le jour où, assez grand, il ira en classe et travaillera (quand bien même ce serait manuellement), les conditions de développement ne seront pas meilleures, car il ne se trouve pour ainsi dire pas d'occupations modernes dans lesquelles les muscles abdominaux sont sollicités. Il *semble même que l'homme ait cherché à éviter l'effort, surtout du côté de l'abdomen.* Nos travaux habituels, ou bien n'exigent aucun effort physique, ou bien ils portent sur l'un ou l'autre membre, mais bien peu sur la musculature du tronc et encore moins sur celle du ventre.

C'est en conséquence de ces états de choses que l'Education Physique a été justement instituée. Mais, le comble, c'est que presque toujours, quand on parle de développement corporel sous une forme quelconque, on entend acquisition de biceps et on porte peu d'attention à la question abdominale pourtant primordiale.

\*  
\*\*

On a vu, en « *Culture Physique* », quelques exercices ayant un effet direct sur cette paroi abdominale. D'une façon générale d'ailleurs, la progression des exercices qui peuvent la fortifier est assez connue et répandue. Disons seulement que l'un des exercices les plus efficaces est : *l'équerre* (en appui ou en suspension). Elle peut être considérée à peu près comme le critère des efforts abdominaux.

M.-L. CLÉDON.

---

(1) Un grand nombre de maladies organiques sont la conséquence de son relâchement.

---



---

## Culture physique

---

L'abondance des matières nous oblige à supprimer, *pour cette fois*, la **CULTURE PHYSIQUE.**

---

**L'écriture cinématique est suffisamment assimilée en 1 heure par des enfants de 9 ans pour pouvoir les mettre en marche, avec arrêts variés et dans trois directions différentes, sans donner sur cette marche un seul mot d'explication. C'est dire que l'écriture n'est guère difficile !**



## Œuvres de P. Conté

### Formations, Evolutions, Positions et Pas des quatre mesures correspondantes

(page 73)

#### Explications pour ceux qui ignorent l'écriture chorégraphique

POSITION DE DÉPART	<p>En ligne pour danse deux par deux.  <i>Position de chacun</i> : intermédiaire (oblique) entre face au public et face au partenaire.  <i>Jambes</i> : en « échappé 2 » (station écartée) fléchi.  <i>Buste</i> : dos voûté.  <i>Tête</i> : au partenaire.  <i>Bras</i> : mains aux poches du pantalon.</p>	Photographie
1 <sup>re</sup> MESURE	<p>En ligne, face à face et sur place.  <b>POSE-TEMPS LEVÉ :</b>  <i>1<sup>er</sup> Temps</i> : Poser le pied G. sur place (0) ; lancer la jambe D. un peu fléchie en AV. (en 1), pied fléchi, et donner une impulsion pour sauter.  <i>Porter les bras pliés, poings fermés</i> : le bras D. en AR., le bras G. en AV., à hauteur de tête.  <i>2<sup>e</sup> Temps</i> : Retomber sur le pied G. et tourner le buste vers D.</p>	Photographie
2 <sup>e</sup> MESURE	<p>Même pas en posant le pied D.          Gestes inversés de buste et de bras.</p>	
3 <sup>e</sup> et 4 <sup>e</sup> MESURES	<p><b>PAS COURUS</b> en décrivant un cercle sur soi-même :          Faire 4 pas en partant du pied G. (1 par temps) ; exécuter ainsi un tour complet sur place, au cours des deux mesures, vers la G. ; ces 4 pas se font en courant (c'est-à-dire en s'élevant légèrement).          Le buste est un peu fléchi (1<sup>er</sup>).          Les deux mains, posées sur la tête (T), maintiennent le bonnet.</p>	Photographie

## Achat et Location d'Œuvres

### MUSIQUE, CHANT, THÉÂTRE, LITTÉRATURE

(spéciale à ces Arts, à l'Education physique, aux Sports ou à la Danse)

Pour rendre service à nos lecteurs, nous pouvons leur fournir tous les renseignements relatifs aux œuvres de ces domaines, comme à leur prix de vente. Ce service de renseignements porte sur les œuvres de n'importe quel auteur et publiées par n'importe quel éditeur.

### DANSES POPULAIRES, THÉÂTRALES ou de SALON

Les mêmes renseignements peuvent être fournis sur les œuvres de Danse, théâtrale ou autre, de n'importe quel auteur, que ces œuvres soient ou ne soient pas écrites d'une façon spéciale.

Certaines de ces œuvres ne peuvent être qu'achetées, d'autres ne peuvent être louées.

L'ampleur du répertoire permet de donner toute satisfaction à nos lecteurs : il va depuis les plus jeunes enfants jusqu'aux professionnels.

### DISQUES, COSTUMES DE DANSE, CHAUSSONS A POINTES MATÉRIEL de GYMNASTIQUE et de SPORTS, etc.

De même, nous nous ferons un plaisir de donner des indications sur tout ce qui concerne le Théâtre, l'Education physique ou les Sports, en tant que disques, matériel, costumes, décors, lumières, etc.

NOTA. — Le Catalogue sera publié, au fur et à mesure, dans la Revue.







	Nombre d'exécutants	Degré de Difficulté	Age	Prix de Location	Prix de Vente
<b>Bagnoli (Marie).</b>					
<i>Vignettes Musicales.</i>					
1. Entrée et Marche des oiseaux; 2. Les Remouleurs; 3. Le Colimaçon; 4. Les tailleurs; 5. Les Chaises à porteurs; 6. Les crêpes; 7. Le " puits"; 8. Les canots; 9. Les éventails; 10. Les Nains et les Géants.	1 vol.	ad. lib.	F 5 à 12	5. »	20. »
Chaque œuvre séparée					7. 50
<i>Estampes Musicales.</i>					
1. Marche des Coqs Gaulois; 2. Tournez; 3. Les Chevaux de bois; 4. La Pluie et le Soleil; 5. Les Colombes; 6. Les Heures; 7. Sarabande des feux-follets; 8. Danse Bretonne	1 vol.	—	F 7 à 15	5. »	20. »
Chaque œuvre séparée					7 à 9
<i>Esquisses Maritimes</i>					
La Mer. Les Mouettes. Les Vagues. La Tempête.	1 vol.			5. »	15. »
Chaque œuvre séparée					7. 50
<i>Fresques Musicales.</i>					
Cortège et poses d'après la Grèce antique: 1. Les Implorantes; 2. Les Danseuses; 3. Les Chasseresses; 4. Les Joueuses; 5. Les Guerrières; 6. Les Pleureuses; 7. Le Printemps; 8. L'Été; 9. L'Automne; 10. L'Hiver; 11. Apothéose.	1 vol.	—	F 7 à 15	5. »	20. »
L'orchestration existe en location seulement.					
<i>Bébé sait tout.</i> Six chants mimés pour tout-petits.					
1. Bébé sait lire; 2. ...écrire; 3. ...compter; 4. ...coudre; 5. ...chanter; 6. ...danser	—	F	3 à 9		7.50 à 9
<i>La fête alsacienne, filmette musicale</i>	—	F	6 à 15		10. »
<i>La fête de Gymnastique, filmette musicale</i>	—	F	—		10. »
<i>Les jets d'eau, filmette chantée, mimée, dansée</i>	—	AD	6 à 15	5. »	13.50
<i>L'horloge enfantine, filmette non chantée, mimée, dansée.</i>	—	MD	6 à 15	5. »	10. »
<i>La Noce bretonne, filmette non chantée, mimée, dansée.</i>	—	F	6 à 15	5. »	10. »
<i>Ronde de la Pimbrenelle, œuvres dansées et chantées.</i>	8 à 10	AF	12 à 16	5. »	10. »
<i>La Roseline, danse et chant, plus une chanteuse soliste</i>	5	F	12 à 16	5. »	10. »
<i>Danses de Jadis et d'Aujourd'hui, danse et chant.</i>	5 couples	AF	12 à 16	5. »	9. »
<i>Le Jeu de l'Éventail, Ballet chanté, avec théorie de Mlle Reguier, de l'Opéra</i>				5. »	12. »
<i>Les Heures, statuettes musicales extrait des " Estampes ", arrangées à 2 voix pour jeunes filles</i>		ad. lib.	AF 12 à 16	5. »	9. »
<b>Carré-Adélaïde (Milles).</b>					
<i>Gymnastique et Danses rythmiques</i>	—	F	4 à 7		16. »
<b>Carr et Siquot (Mmes).</b>					
<i>Trente-six danses chantées et mimées.</i> (1. Danses faciles; 2. Evolutions et danses d'ensemble; 3. Danses anciennes; 4. Danses de provinces)		F	4 à 7		10. »
<b>Conté (Pierre).</b>					
Les œuvres de Pierre Conté, exposées sous la musique et avec idée directrice, comprennent les maquettes des costumes et des décors (au besoin), les photographies (instantanés) des principales figures de chaque thème, les croquis des évolutions.				Remise de 15 % aux abonnés sur prix ci-après	Remise de 10 % aux abonnés sur prix ci-après
En outre, elles sont écrites de deux façons: — d'une part, selon le système d'écriture préconisé par l'auteur, et qui permet une grande précision dans l'interprétation — d'autre part, l'explication littéraire est mise en regard de chaque thème chorégraphique, avec définition des pas, dans le temps de ce thème. Ceci permet à tous ceux qui ignorent l'écriture chorégraphique de lire malgré tout la danse exposée.					
	Auteurs Musicaux	Styles. Epoques Nationalités			
<i>Les Lianes</i>	F.-B. Binet	grec antique	8 à 16 fil.	TF 4 à 9	30. »
<i>Les Amazones grecques</i>	Diabelli	—	4 à 20 fil.	TF 4 à 9	30. »
<i>Pastorale</i>	J. Porret	—	6 à 12 fil.	AF 10 à 16	50. »
<i>Ballet des Nymphes de Diane</i>	Grétry	—	4 à 16 fil.	AD 15 et +	60. »
<i>Céphale et Procris (Chœurs et Danses)</i>	Grétry	—	8 à 16 fil.	AD 15 et +	70. »
<i>Marche des Elfes</i>	Mendelssohn	mythologie german.	10 à 20 g.	MD 6 à 15	40. »
<i>Les Petits Sabots</i>	F.-B. Binet	paysan	3 à 20 fil.	AF 7 à 12	35. »
<i>Les Meuniers</i>	Clementi	pittoresque	2 à 16 g.	AF 8 et +	40. »
<i>Bal Breton</i>	Ch. Picard	breton	1 à 5 c.	MD 8 et +	60. »
<i>Danses Norvégiennes N° 3</i>	Grieg	norvégien	2 à 4 c.	MD 12 et +	50. »
<i>Deux Danses Suisses</i>	Kozeluch, Clementi	suisse	6 à 12 g.	F 12 et +	40. »
<i>Danse Hindoue.</i>	original	hindou	3 à 5 f.	F 12 et +	25. »
<i>Le Petit Cavalier</i>	Schumann	jeu d'enfant	1 g.	AD 8 à 12	25. »
<i>Arlequin et Colombine</i>	Lacôme	Classique-Comédie (pantins)	1 à 8 couples	AF 4 et +	40. »
<i>Famille Polichinelle</i>	Lacôme	—	1 g. 1 fil.	AD 10 et 5	40. »
<i>Adage Romantique</i>	Lachaume	—	—	D 10 et 16	50. »
<i>Pavane</i>	L. Giraudias	Louis XIII	3 à 5 c.	F 14 et +	40. »
<i>Petite Gavotte.</i>	Learsi	Louis XV	1 à 8 c.	F 7 et +	45. »
<i>Menuet</i>	Barlow	—	2 à 4 c.	AF 12 et +	40. »
<i>Rondeau</i>	Campra	Moyen Age	2 couples	F 12 et +	40. »
<i>Musette</i>	Campra	à	3 —	F 12 et +	40. »
<i>Villanelle</i>	Campra	Louis XV	1 —	AD 12 et +	40. »
<i>Le Temps des Cerises.</i>	E. Missa	1830	1 à 5 c.	MD 5 et +	35. »
<i>Marche de l'Orloff.</i>	Granischaedten	moderne (music-hall)	8 à 20 g.	F 6 et +	40. »
<i>Pastoral Dance</i>	E. German	moderne	1 couple	D 12 et +	50. »
<b>Fêtes de plein air:</b>					
<i>Les Couleurs de France (durée 30 min.)</i>	Sur de vieux airs français	—	400 à 600 enfants adultes	F 8 à 13	200. »
<i>Fête Franque (durée 45 min.)</i>	Auteurs divers	français	100 à 150	D 15 et +	500. »

Les parties d'orchestre de toutes ces danses peuvent être louées.  
Prix spéciaux pour location de plusieurs œuvres.

(A suivre.)



## Œuvres Musicales

### A. Musique de Ballets

partition de Piano et d'Orchestre

<b>Dupont (Gabriel).</b>	
<i>Antar</i> (Ballet complet) . . . . .	13.50
Danse des Fileuses.	
Danse de la Soif.	
Danse du Feu.	
Danse des Roses.	
Cortège et Danse générale.	
<b>Massenet (J.).</b>	
<i>Cendrillon</i> . . . . .	22.50
Sommeil de Cendrillon.	
Menuet.	
Les Filles de Noblesse.	
Les tendres Fiancés.	
Les Mandores.	
Marche des Princesses.	
<b>Pièrre (Gabriel).</b>	
<i>Ballet de Cour</i> (six airs à danser) . . . . .	31.50
Rigaudon.	
Passépiéd.	
La Canarie.	
Pavane et Saltarello.	
Menuet du Roy.	
Passa Mezzo.	
<b>Strauss (Johann).</b>	
<i>Le beau Danube bleu</i> , valse . . . . .	4.50
Etc., etc...	

### B. Chants et Chœurs

Pour enfants et adultes.

<b>Boller (Carlo).</b>	
<i>Chansons et Rondes de nos Grand'mères</i> . . . . .	25. »
Etc., etc...	
Nous donnons ainsi un simple aperçu du répertoire de musique et de chant.	
Nous pouvons procurer n'importe quelle œuvre, y compris celles de musique de danses de salon.	
Prix sur demande.	

## Ouvrages Techniques

### A. Danses de Spectacle

<b>Conté (Pierre).</b>	
<i>Chorégraphie. — Traité d'écriture</i> . . . . .	60. »
<i>Le Guide chorégraphique. Année 1933</i> (épuisé) . . . . .	100. »
<i>Le Guide chorégraphique. Année 1934</i> . . . . .	30. »
<b>Daleroze (J.).</b>	
<i>La Rythmique, 1<sup>er</sup> volume</i> . . . . .	25. »
<i>La Rythmique, 2<sup>e</sup> volume</i> . . . . .	30. »
En supplément à « La Rythmique », 84 marches rythmées . . . . .	25. »
<i>La Plastique animée</i> . . . . .	60. »
Etc., etc...	
<b>Mounier (Mlle Antonine), de l'Opéra.</b>	
<i>La Danse classique. Ecole Française.</i> . . . . .	50. »
<b>Raymond (Paul), de l'Opéra.</b>	
<i>Principes de la Danse théâtrale.</i> . . . . .	20. »
<b>Udine (Jean d').</b>	
<i>Traité complet de Géométrie rythmique.</i> . . . . .	100. »
<i>Les Transmutations rythmiques.</i> . . . . .	40. »

### B. Danses de Salon

<b>Lussan-Borel.</b>	
<i>Traité de Danse</i> . . . . .	»
X...	
<i>Danses anciennes et modernes.</i> . . . . .	32. »
Etc., etc...	

### C. Education Physique

<b>Bellot.</b>	
<i>Examen médical en Education Physique</i> . . . . .	15. »
Etc., etc...	
<b>Boigey (Docteur Maurice).</b>	
<i>Physiologie de la Culture Physique et des Sports</i> . . . . .	15. »
<i>Manuel scientifique des Exercices du corps</i> . . . . .	»
Etc., etc...	
<b>Demeny (Georges).</b>	
<i>Mécanisme du Mouvement.</i> . . . . .	»
<i>Bases scientifiques de l'Education Physique</i> . . . . .	30. »
<b>Diffre (Docteur Henri).</b>	
<i>Contrôle des Sports et de l'Education Physique</i> . . . . .	12. »
<b>Hébert (Georges).</b>	
<i>Guide pratique d'Education Physique</i> . . . . .	32. »

### Règlement Général d'Education Physique.

(Sous-Secrétariat d'Etat.)

1 <sup>er</sup> Vol. : Bases physiologiques, Pédagogie appliquée . . . . .	24. »
2 <sup>e</sup> Vol. : Sports . . . . .	30. »
3 <sup>e</sup> Vol. : Education Physique militaire . . . . .	20. »
Etc., etc...	

## Ouvrages Littéraires

### A. Danse

<b>Conté (Pierre).</b>	
<i>Le Guide chorégraphique</i> . . . . .	5. »
<b>Levinson (André).</b>	
<i>La Danse au Théâtre.</i> . . . . .	15. »
<i>La Danse d'aujourd'hui.</i> . . . . .	175. »
<i>Les Visages de la Danse.</i> . . . . .	50. »
Etc., etc...	
<b>Lafage (de).</b>	
<i>Histoire de la Musique et de la Danse.</i> . . . . .	150. »
<b>Noverre</b> (Préface de Levinson).	
<i>Lettres sur la Danse</i> . . . . .	125. »
<b>Séchan (Louis).</b>	
<i>La Danse grecque antique</i> . . . . .	50. »
<b>Udine (Jean d').</b>	
<i>Qu'est-ce que la Danse</i> . . . . .	15. »
<b>Vullier.</b>	
<i>La Danse.</i> . . . . .	135. »

### B. Education Physique et Sports

<b>Boigey (Docteur Maurice).</b>	
<i>Education Physique de l'Enfance et l'Adolescence</i> . . . . .	20. »
<i>Education Physique Féminine</i> . . . . .	8. »
<b>Conté (Pierre).</b>	
<i>La question de l'Education Physique et des Sports à l'Ecole</i> . . . . .	10. »
<b>Didier.</b>	
<i>Défends-toi</i> . . . . .	25. »
<i>Modèle-toi</i> . . . . .	25. »
<b>Diffre (Henri).</b>	
<i>Education et rééducation fonctionnelles de l'enfant.</i> . . . . .	28. »
<b>Hébert (Georges).</b>	
<i>Le Sport contre l'Education Physique</i> . . . . .	7. »
<b>Labbé (Pr. Marcel).</b>	
<i>Traité d'Education Physique</i> (2 vol. in-8, 1.200 p.) . . . . .	200. »
<b>Paul (Jean-Marcel).</b>	
<i>Gymnastique médicale chez les aliés, opérés, accouchées</i> . . . . .	20. »
<b>Pescher.</b>	
<i>L'entraînement respiratoire.</i> . . . . .	26. »
<b>Strohl (David).</b>	
<i>Manuel de Jonglage</i> . . . . .	2.50
<b>Vincelot (Mlle Madeleine).</b>	
<i>Le quart d'heure de culture physique de la femme</i> . . . . .	6. »
<i>Femme, cultive ton corps.</i> . . . . .	9. »

### C. Divers

<b>Rogerie (Ph.).</b>	
<i>Pédagogie par Evolution</i> . . . . .	10. »

## Matériel

### A. de Danse

Etoffes spéciales pour costumes.	
Chaussons de Danse, avec ou sans-bloc :	
en reps, pour studio . . . . .	28. »
en satin . . . . .	32. »
en peau souple . . . . .	35. »
(Prière envoyer empreinte du pied.)	
Maquettes pour costumes et décors.	
Instruments :	
Cymbales,	
Claquettes,	
Grelots,	
Guitares,	
Tambourins,	
Mandolines,	
Petit orchestre enfantin.	
Timbres musicaux " Auvoy "	
Le Pipeau d'Hercule.	
Ballons légers.	
Cercles.	
Rubans.	
Appareillage électrique. Projecteurs.	
Feux de bengale.	
Trousse de Maquillage.	
Accessoires de cotillon.	

### B. d'E. P. ou de Sports

Prix sur demande. Joindre timbre.



## Avantages aux Abonnés de la Revue

### ACHATS

*Une entente avec certains éditeurs ou fabricants nous permet de faire bénéficier les **abonnés** de la Revue "ARTS et MOUVEMENT" d'une réduction de **10 %** pour les commandes dépendant du répertoire de ces éditeurs et qui nous sont adressées directement. Indiquer, dans la lettre, la mention **abonné**.*

### LOCATIONS

*Une entente semblable nous permet de faire accorder une réduction de **15 %** aux **abonnés** de la Revue "ARTS et MOUVEMENT" pour les locations d'œuvres de danse, à la condition que les demandes passent par nos services.*

### RENSEIGNEMENTS

*Les demandes de renseignements autres que les établissements de programmes mais comportant des recherches doivent être accompagnées d'une somme de **10 frs**. Cette somme est réduite à **5 frs** pour nos abonnés.*

*Les renseignements ordinaires, et qui ne nécessitent aucune recherche, sont évidemment donnés sans autres frais que ceux d'un timbre pour la réponse. Il ne sera pas répondu aux demandes non accompagnées d'un timbre.*





Vente au numéro de la Revue:

Les n° 1 et 2 sont épuisés  
Les n° 3, 4, 5, 6, 7, 8 et 9 : **5** fr. l'exemplaire.  
Il n'est pas envoyé de spécimen gratuit.

Reliure des quatre numéros d'une même année (en beau chagrin) :

Année 1933 . . . . .	<b>100</b> francs
Année 1934 . . . . .	<b>30</b> —

---

---

## Les Chaussons de Danse

que nous recommandons dans notre Catalogue, sont particulièrement solides et élégants; ils sont employés par les meilleures vedettes de la Danse.

Prix avec ou sans bloc :

-- en reps. . . . .	<b>28</b> Francs
-- en satin . . . . .	<b>32</b> --
-- en peau souple . . . . .	<b>35</b> --

Réduction de 10 % à nos Abonnés.  
-- de 5 % en plus par 10 paires.

---

---

**Mila CIRUL** (Ex-première danseuse de l'Opéra de Berlin, interprète remarquable du Ballet « Légende », de Pierre CONTÉ). Danses de caractère, expressives, rythmiques. Créations de danse pour film et théâtre. Cours spéciaux pour enfants et adultes, PARIS, rue Alasseur, 7.





