Recherches en danse

3 | 2015

Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse

Interlude oublié : la danse rythmique à l'Opéra de Paris

Lynn Garafola

Traducteur : Marina Nordera

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/995>

DOI : 10.4000/danse.995

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Lynn Garafola, « Interlude oublié : la danse rythmique à l'Opéra de Paris », *Recherches en danse* [En ligne], 3 | 2015, mis en ligne le 19 janvier 2015, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/995> ; DOI : 10.4000/danse.995

Ce document a été généré automatiquement le 21 avril 2019.

association des Chercheurs en Danse

Interlude oublié : la danse rythmique à l'Opéra de Paris

Lynn Garafola

Traduction : Marina Nordera

NOTE DE L'AUTEUR

Une autre version de cet article a été publiée originellement dans la revue *Dance Research*, 13, n° 1, été 1995.

- 1 Vers la fin de l'été 1917, Jacques Rouché, directeur de l'Académie Nationale de Musique et de Danse, mieux connue comme Opéra de Paris, envoyait une lettre aux danseuses de la troupe du ballet¹. Il leur demandait si elles étaient intéressées à suivre les cours de la section d'eurythmique qu'il était en train de mettre en place, ou bien si elles voulaient plutôt étudier avec leur enseignante habituelle, l'ancienne danseuse Rosita Mauri, responsable de la classe de perfectionnement. Bien que la lettre originale de Rouché semble avoir disparu, on dispose d'un certain nombre de réponses dans les Archives nationales de France². Les lettres écrites par les danseuses et danseurs sont rares et ce groupe de lettres, une vingtaine environ, a une valeur particulière parce qu'il concerne un épisode peu connu, y compris parmi les chercheurs qui s'intéressent à cette période. En outre, comme cet épisode s'est passé au début d'un processus de modernisation qui, dans le temps, a transformé chaque aspect du ballet de l'Opéra, les pratiques d'enseignement auxquelles font allusion certaines de ces lettres, suggèrent les raisons de la détérioration des standards de la performance qui a conduit plusieurs personnes à l'époque à rejeter la compagnie, la réputant de second ordre.
- 2 Rouché, directeur de l'Opéra de 1915 à 1944³, était déjà une figure familière dans les cercles théâtraux au moment de sa nomination. Né en 1862, il commença sa carrière comme diplomate, travailla dans l'industrie du parfum, et en 1907 devint le rédacteur en chef de *La Grande Revue*, une revue intellectuelle qui publiait sur l'ensemble des arts du spectacle avec une liste étendue de contributeurs réguliers et occasionnels, parmi

lesquels M.-D. Calvocoressi, Camille Mauclair, Jacques Copeau, Henri Matisse, Emile Jaques-Dalcroze, André Dunoyer de Segonzac, et Louis Laloy (qui écrivait non seulement sur la musique et l'opéra, mais aussi sur la danse)⁴. Même si Rouché avait tâté de la production théâtrale depuis les années 1890, ce n'est que dans les années précédant la première guerre mondiale que ceci devint le travail de sa vie. Il avait été fasciné par le mouvement du Nouveau Théâtre qui, à travers l'Europe, mettait en question l'esthétique du naturalisme et les conventions de la scène du XIX^e siècle. L'intérêt de Rouché pour les développements du théâtre hors de France, qu'il a analysé lors d'un voyage d'études en Allemagne, Italie et Russie, a donné lieu à son seul écrit d'une certaine ampleur, le magnifique volume *L'Art théâtral moderne*⁵. Publié pour la première fois en 1910, l'année où il assumait la direction du Théâtre des Arts, le livre présentait des principes théoriques en soulignant les approches innovantes qu'il souhaitait mettre en pratique dans plusieurs douzaines de pièces dramatiques, opéras et ballets mis en scène par la nouvelle entreprise. Ses efforts furent récompensés : entre 1910 et 1913, quand il fut nommé à l'Opéra, le Théâtre des Arts avait suscité de grands éloges pour l'inventivité de sa programmation, le goût et la qualité artistique de ses productions et les jeunes artistes talentueux que Rouché avait engagés parmi ses collaborateurs ; plusieurs d'entre eux poursuivront des carrières distinguées à l'Opéra ou ailleurs. Épisode important dans l'histoire du théâtre français du début du XX^e siècle, la compagnie a été un laboratoire pour les activités successives de l'Opéra.

- 3 Contrairement au Théâtre de l'Œuvre de Lugné-Poe, qui mit en scène certaines des premières productions françaises de Henrik Ibsen, Maurice Maeterlinck, August Strindberg, Maxim Gorki, Émile Verhaeren, et d'autres dramaturges modernes, l'entreprise de Rouché proposait non seulement des œuvres dramatiques⁶, mais aussi des œuvres de théâtre lyrique en dehors de la tradition du « grand opéra » français. Parmi celles-ci, certaines venaient du répertoire du XVII^e siècle – comme par exemple les opéra-ballets de Jean-Philippe Rameau *Les Fêtes d'Hébé* (1911) et *Pygmalion* (1913). D'autres, comme l'opérette en un acte de Jacques Offenbach *Mesdames de la Halle* (1913), ou l'opéra-bouffe *Les Deux vieilles gardes* (1912) de Léo Delibes, et *Une Éducation manquée* (1913) d'Emmanuel Chabrier, bien que plus récentes, n'étaient plus représentées depuis longtemps. D'autres encore, comme *Ma Mère l'Oye* (1912) de Maurice Ravel étaient nouvelles.
- 4 Afin de créer les décors pour ces œuvres, Rouché fit appel à des peintres français, dont Maxime Dethomas, Dréa et René Piot, qui avaient apporté leur contribution de différentes façons à *La Grande Revue*. Aucun parmi eux n'avait encore travaillé pour la scène : Piot, par exemple, était bien connu pour ses fresques⁷. D'orientation moderniste, les trois artistes suivirent Rouché à l'Opéra, où ils contribuèrent significativement à la nouvelle esthétique des productions de l'après-guerre. Le décor jouait un rôle clé dans les premiers efforts réformistes de Rouché. « À cette époque-là », dira-t-il plus tard à un interlocuteur qui faisait référence à sa position au Théâtre des Arts, « je m'attachais plutôt à rendre le théâtre au peintre, sans toutefois lui donner un pouvoir prépondérant [...] Je cherchais déjà à ce que tous les arts se fondent sans s'altérer, se mêlent et s'enrichissent⁸. » La collaboration de peintres non spécialistes de la scène, annonçait un critique de *Comœdia illustré*, « a nettement indiqué une tendance nouvelle en France, que M. Jacques Rouché encourage et soutient avec succès⁹ ».
- 5 Bien que nouvelle par rapport au théâtre français, l'approche de Rouché du décor était clairement redevable à l'idée de fusion des arts et à l'esthétique post-symboliste des

Ballets Russes de Serge Diaghilev. Son intérêt pour la danse, spécialement pour la nouvelle danse, était aussi redevable à l'entreprise russe, même si, en France (au contraire qu'en Italie), le ballet était resté une partie intégrante de l'opéra tout le long la deuxième moitié du XIX^e siècle. Sous sa direction, le Théâtre des Arts donna une prédominance inusuelle à la danse, qui apparaissait non seulement dans des pièces lyriques comme *Pygmalion* et *Les Fêtes d'Hébé*, mais aussi dans des pièces comme *Le Chagrin dans le Palais de Han* (1912) de Louis Laloy, une adaptation du drame chinois du XIV^e siècle *Ma-Tcheu-Yuen*, et la comédie-ballet de Molière *Le Sicilien, ou l'Amour peintre* (1910), sur musique de Jean-Baptiste Lully. Rouché produisit aussi un certain nombre de ballets à part entière¹⁰.

- 6 Ce fut encore Rouché qui organisa au Théâtre du Châtelet, en 1912, un concert dansé avec Natalia Trouhanova, qui proposait la première de *La Péri* de Paul Dukas et *Adélaïde ou le Langage des fleurs* de Maurice Ravel (basé sur les « Valses nobles et sentimentales » avec un argument du compositeur), en plus des reprises de *Istar* de Vincent d'Indy et de *La Tragédie de Salomé* de Florent Schmitt que Rouché produira plus tard à l'Opéra¹¹.
- 7 Sauf les œuvres de Trouhanova, chorégraphiées par le maître Ivan Clustine, auparavant au Bolchoï, et *Ma Mère l'Oye*, mis en scène par Jane Hugard¹², Rouché confia les danses de ces productions à Léo Staats, un autre ancien élève du Théâtre des Arts qui suivra Rouché, ou plus exactement, retournera avec lui à l'Opéra. Staats avait étudié à l'école de l'Opéra sous Louis Mérante, entrant dans la troupe en 1893, l'année de sa première chorégraphie, le ballet *Ici l'on danse*. En 1908, quand André Messager et L. Broussan prirent la direction de l'Opéra, Staats fut nommé maître de ballet et produisit au cours de deux ans de contrat une nouvelle version de *Namouna* (1908) et de *Javotte* (1909)¹³. Il n'occupa la fonction que deux ans et fut remplacé en 1909 par Madame Stichel dont la durée de mandat fut également brève et par la suite par Ivan Clustine, qui demeura à l'Opéra jusqu'à sa fermeture en 1914. À la réouverture de l'Opéra (fermé au début de la première guerre mondiale) à la fin de 1915, Staats revint comme chorégraphe et, après une mission dans l'armée, comme maître de ballet principal, une position qu'il garda entre 1919 et 1926.
- 8 Les danseurs qui travaillaient avec Staats au Théâtre des Arts constituaient un groupe éclectique. Dans *Le Festin de l'Araignée*, par exemple, les mantes étaient jouées par les clowns Tommy et Georgey Footitt et l'araignée par l'exotique Sahary-Djeli, une célébrité du music-hall et une Salomé connue pour son extrême souplesse¹⁴. De même, dans *Nabuchodonosor* (1911), un drame avec interludes musicaux, le rôle de la Jeune Danseuse était joué par Trouhanova, soliste spécialisée dans la danse exotique et dans le style grec (bien qu'elle ne dédaignât pas de chausser des pointes à l'occasion). Même si plusieurs danseurs avaient étudié avec Staats (comme la plupart des maîtres de ballet de l'Opéra à l'époque, il donnait des classes privées en plus de son enseignement à l'Opéra) et bien qu'au moins deux parmi eux (y compris le futur premier danseur Albert Aveline)¹⁵ fussent membres de la troupe de l'Opéra, la plupart manquaient d'un entraînement bien structuré en tant que danseurs professionnels. Caryathis, le nom de théâtre d'Elise Toulemon, qui plus tard publiera plusieurs volumes de mémoires sous son nom de mariée, Elise Jouhandeau, appartenait à ce type d'élève. S'étant enfuie de la maison de ses parents et établie à Montmartre, elle annonça qu'elle avait l'intention d'être danseuse. Un de ses amis l'emmena au studio où Staats donnait ses cours privés aux « *grands sujets* de l'Opéra¹⁶ ». Même si elle n'était qu'une débutante, Staats l'accepta dans son cours.
- 9 Quelque temps auparavant, elle avait découvert Jean d'Udine, un « apôtre dissident » (selon les mots de André Levinson¹⁷) du système de Dalcroze, dont l'École Française de

Rythme, située en Avenue des Ternes, attirait des élèves comme la Comtesse Étienne de Beaumont et les filles de Rouché, dont une, Madame Barbey-Rouché, deviendra la directrice d'une des écoles dalcroziennes les plus importantes de Paris¹⁸. La méthode de d'Udine, comme écrira Caryathis plus tard, « me fut d'un grand secours pour créer mes interprétations musicales ». Elle fait allusion à sa carrière chorégraphique commencée au Théâtre des Arts, où, à la demande de Staats, elle composa la première de ses propres danses – la « danse rouge » devant l'Empereur dans *Le Chagrin dans le Palais de Han*¹⁹. Satisfait par sa performance, Staats la présente à Ravel et lui donne le rôle du Serpentin Vert dans *Ma Mère l'Oye*. C'est seulement après ces expériences, si l'on en croit ses mémoires, que Caryathis découvrit « l'art attique [et] la poésie de la perfection » d'Isadora Duncan et donna son premier récital²⁰.

- 10 Après avoir auditionné sans succès pour un poste de danseuse de caractère à l'Opéra en 1915 (une démarche à laquelle son amant, le comédien Charles Dullin, s'était opposé fortement et qu'il contribua probablement à faire échouer en coulisse²¹), Caryathis se produisit dans des ballets de Claude Debussy et Florent Schmitt et, en 1919, dans la « Fête nègre » organisée par le marchand d'art Paul Guillaume et le poète Blaise Cendrars à la Comédie des Champs-Élysées²². Elle chorégraphia des danses érotiques (avec des titres comme *Bacchanale*, *Dionysienne* et *Volupté*²³), des danses de style espagnol²⁴ et, en 1921, au Théâtre du Colisée, les danses pour *La Belle Excentrique* de Satie²⁵ ; par leur utilisation de la parodie et du jazz, toutes ces propositions anticipaient, selon Levinson, des œuvres telles que *Les Biches* et *Against the Quota*, une production des Ballets Suédois²⁶. Elle apparut également en 1924 au spectaculaire réveillon du Nouvel An *Ciné-Sketch* de Francis Picabia au Théâtre des Champs-Élysées, avec Marcel Duchamp, Jean Borlin, et la compagnie des Ballets Suédois²⁷.
- 11 Caryathis n'était pas la seule danseuse au Théâtre des Arts influencée par divers courants de la nouvelle danse de l'époque. Son amie proche, Ariane Hugon, bien que membre de la troupe de l'Opéra, était tombée sous le charme des Grecs (comme beaucoup de danseuses de l'Opéra depuis Laure Fonta dans les années 1880) : des photographies la montrent sautillante, en tunique et sandales, le haut du corps souple comme les danseurs des premiers Ballets Russes. Hugon n'a pas vraiment rejeté la technique de la danse d'école. Elle a approuvé, par exemple, ses exercices d'assouplissement, de renforcement de l'endurance, ainsi que sa méthode pour inculquer un art du geste harmonieux. Seule l'« École », a-t-elle dit au dramaturge André Arnyvelde en 1913, a permis à l'artiste d'apprendre « le moyen d'éviter certains gestes pas gracieux du tout, que j'ai vu commettre aux plus glorieux artistes de l'art libre [...] qui [...] sont susceptibles de gâter les plus belles émotions de ceux qui savent voir²⁸. » Ainsi, dans les danses comme « Vision antique », Hugon se présente au public comme une danseuse dans le style de Duncan, tout en restant salariée de l'Opéra et en interprétant des rôles principaux dans plusieurs productions du Théâtre des Arts.
- 12 Djemil-Anik était une autre danseuse du Théâtre des Arts au parcours non conventionnel qui, comme Caryathis, a poursuivi ensuite une carrière de soliste. Née en Martinique, la métisse Djemil était la bonne fée dans *Ma Mère l'Oye*²⁹ et l'une des danseuses dans *Le Chagrin dans le palais de Han*. Elle se vantait d'avoir beaucoup d'amis dans le milieu de l'avant-garde, dont le peintre Kees Van Dongen, qui lui procura un rôle dans la « Fête Nègre » de Guillaume, où, selon le Baron Mollet, ancien secrétaire d'Apollinaire, elle est apparue « complètement nue et peinte des pieds à la tête³⁰ » par l'artiste lui-même. Contrairement à Caryathis, spécialisée dans les vignettes ironiques de la musique

contemporaine, Djemil avait pris ses marques comme danseuse exotique. Lors d'un concert 1922 à la Comédie Montaigne dont Levinson a fait le compte-rendu, elle effectua un « triptyque égyptien », ainsi que des danses javanaises, japonaises et chinoises³¹. Les récitals plus tardifs ont rajouté des numéros indiens et africains à ce répertoire – un tour du monde digne de Ruth Saint-Denis et de sa descendance américaine³².

- 13 Mêmes si quelques-uns des danseurs du Théâtre des Arts étaient intéressants individuellement, la compagnie dans son ensemble laissait beaucoup à désirer. Dans une lettre écrite en 1911, après avoir assisté à une représentation des Ballets Russes, René Piot, qui n'hésitait pas à dire ce qu'il pensait, se plaint auprès de Rouché « des veaux », un de ses mots favoris, « que nous a imposé Staats³³ ». Dans une autre lettre, l'artiste a refusé de présenter ses excuses pour une flambée de colère inspirée par les « habitudes de désordre » de la troupe, que personne, apparemment, n'était en mesure de contrôler :

« J'ai pu agir en colère mais ces femmes sont de tels veaux qu'il faut bien leur faire comprendre quelquefois ce qu'elles sont et le langage que j'ai employé est le seul qu'elles puissent comprendre. Je ne parle naturellement pas de vos petites actrices qui sont très gentilles ou de certaines danseuses comme Anick ou Zourna qui vont très bien : mais vraiment Staats nous fournit des excréments³⁴. »

- 14 Piot se plaint que les danseuses ne se présentaient pas pour les répétitions, détérioraient les costumes en s'asseyant sur les jupes, discutaient dans les coulisses pendant les représentations, un comportement contrastant avec la discipline exemplaire des Ballets Russes, qu'il avait visité en coulisse avec le peintre Léon Bakst³⁵. À une occasion, Piot a conseillé à Rouché de contacter une agence pour danseurs à Milan : « Il paraît qu'on peut trouver à Milan tout ce qu'on veut à partir de 70 Fr. par mois !! » et il reconnaît « que l'école de Milan quoique basée sur les anciens principes est peut-être la première du monde. Au point de vue technique, leurs danseurs et danseuses sont paraît-il de premier ordre³⁶ ». Une autre fois, il demanda s'il pouvait remplacer « les roulures » de Staats par des danseurs engagés par le peintre Maxime Dethomas. Et encore à une autre occasion, il mentionna à Rouché une Mademoiselle Negri³⁷, qui avait une petite troupe qui se produisait dans des réunions privées. « Si vous la prenez pour la 1^{ère} danseuse vous pourriez peut-être exiger ses danseuses si elles sont bien. En tout cas ce ne peut pas être plus mal que ce que nous apporte Staats³⁸ ».

De toute évidence, ni Rouché ni ses proches conseillers n'avaient une idée de ce qu'il fallait faire pour former un groupe discipliné de danseurs, bien que tous aient été d'accord sur cette nécessité, et sur la nécessité pour eux d'être modernes, quoi que cela signifia.

- 15 Comme la première décennie du mandat de Rouché comme directeur Opéra le prouverait, être moderne signifiait beaucoup de choses. Il fut obligé, par exemple, d'engager les Ballets Russes en 1919, 1920 et 1922³⁹, Loïe Fuller et sa compagnie en 1920 et 1923. Il fut amené à inviter Michel Fokine pour mettre en scène *Daphnis et Chloé* en 1921 et Bronislava Nijinska pour chorégrapier *Les Rencontres* en 1925, Ida Rubinstein à paraître dans *La Tragédie de Salomé* en 1919 et Anna Pavlova à danser *La Péri* en 1921. La même impulsion lui inspira l'idée de faire revivre des opéra-ballets du dix-huitième siècle⁴⁰, de mettre en scène des ballets de compositeurs nouveaux pour l'Opéra⁴¹. Elle lui inspira de produire l'opéra « Las Goyescas » de Enrique Granados avec la danseuse espagnole Amalia Molina (1919) et de présenter une troupe de véritables danseuses cambodgiennes en 1922. Cela l'incita à organiser des auditions ouvertes en 1916 pour des danseurs de caractère, « plastiques » ou expressifs, pour augmenter la compagnie existante in situ⁴². Enfin, il

créa, en 1917, un département d'eurythmique à part entière, sous la direction de Jane Erb, une instructrice de Dalcroze qui avait enseigné la méthode en Suisse et qui faisait partie du personnel de la plus ancienne école « officielle » de Dalcroze à Paris, l'École de Rythmique⁴³. Comme l'a écrit Rouché dans un article publié après la seconde guerre mondiale, en assumant son poste de directeur de l'Opéra, il avait un « grand désir » d'instituer à la fois un système d'enseignement primaire sur le modèle russe et « un cours de solfège rythmique Jaques-Dalcroze ». Celui-ci, ajoutait-il, lui avait été inspiré par ses observations à Hellerau, visité en 1913 ou 1914⁴⁴.

- 16 Dès le début, le cours d'eurythmique a été une source de discorde. Bien que des poètes comme Paul Claudel et compositeurs comme Arthur Honegger aient pu partager l'enthousiasme de Rouché pour le système Dalcroze⁴⁵, qui avait eu une large couverture dans la presse après l'armistice⁴⁶, les fidèles du « vieux ballet » étaient ouvertement hostiles. Comme l'a écrit Léandre Vaillat dans ses *Ballets de l'Opéra de Paris*, « le conflit n'allait plus être entre l'école italienne et l'école française, ni entre la française et la russe, mais entre l'académique et la rythmique⁴⁷ ». Sans surprise, quelques-unes des danseuses interrogées par Rouché étaient prêtes à abandonner les « traditions de la maison » qui les avait élevées⁴⁸. Comme il l'écrivit plus tard : « Malheureusement, les petites danseuses [...] comptent les temps à leur manière qui n'est pas celle du compositeur, restent indifférentes à l'enchaînement des sons, cherchent, suivant la formule paradoxale de Serge Lifar, une musicalité dansante extra-musicale⁴⁹. » Pourtant, certain-e-s danseuses et danseurs ont fait part de leur intérêt à étendre leurs horizons, à suivre, comme la soliste Olga Soutzo l'a dit, « des nouvelles méthodes » préconisées par Rouché. Elle a, pour sa part, demandé à être « inscrite pour l'école de danses rythmiques », en supplément des trois cours minimum par semaine avec « Mademoiselle Mauri⁵⁰ ».

- 17 Étoile très admirée, qui avait dansé à l'Opéra de 1878 à 1898, Mauri, d'origine espagnole, était bien placée pour transmettre les traditions de la maison. Formée en France et ayant parachevé sa formation à La Scala, elle avait créé les rôles principaux dans les ballets de Louis Merante *La Korrigane* (1880) et *Les Deux Pigeons* (1886), dans son divertissement pour l'opéra de Jules Massenet *Le Cid* (1885), et pour le ballet de Joseph Hansen *La Maladetta* (1893). Son répertoire comprenait également les rôles-titres de *Sylvia* et *Yedda* de Mérante, ballets créés pour Rita Sangalli en 1876 et 1879. Comme Yvonne, dans *La Korrigane*, Mauri était « la danse même », écrit François Coppée, le librettiste :

« À ce travail de répétition, [...] la Mauri apporte une sorte d'enthousiasme physique, de joyeux délire. On sent qu'elle est heureuse de danser, pour rien, par instinct, pour son propre plaisir, même devant la salle vide et noire. Elle s'ébroue et s'élance comme un jeune poulain, elle vole et glisse dans l'espace comme un libre oiseau ; et il y a, en effet, dans sa beauté brune et un peu sauvage, quelque chose du cheval arabe et de l'hirondelle⁵¹. »

Après sa retraite de la scène, Mauri était restée à l'Opéra, où elle enseignait dans la classe de perfectionnement. Cependant, sa conduite de cette classe était loin d'être satisfaisante, au moins vers le milieu des années 1910. Bien que la plupart des danseuses aient choisi de continuer à étudier avec elle (les classes, après tout, étaient gratuites), plusieurs étaient très critiques de ses méthodes d'enseignement. Jeanine Laugier écrit :

« Je viens de recevoir votre lettre me demandant si je m'engage à suivre les cours de danse de l'Opéra classe Mauri ; je réponds comme vous le demandez ; oui, monsieur, je prendrai mes leçons comme par le passé, c'est à dire régulièrement. Mais je tiens à vous signaler que nous ne pouvons continuer les cours comme les donne mademoiselle Mauri, qui ne veut plus nous donner les heures d'avant la guerre,

c'est à dire de nous faire travailler le répertoire que vous faites afficher. Je regrette de vous écrire cela, mais mademoiselle Mauri ne donne plus que de 10h1/2 à 11h20 minutes ; nous n'avons plus assez de temps pour travailler toutes du reste. Mademoiselle Mauri ne veut plus nous faire travailler les variations que nous devons donner⁵². »

Limitée à cinquante minutes, la classe était un peu plus qu'un échauffement. Camille Bos, une soliste promue première danseuse en 1920, réitéra non seulement les critiques de Laugier, mais menaça également de se retirer des classes de Mauri, à moins que Rouché ne prenne des mesures pour les améliorer :

« En réponse à votre lettre je ne puis vous dire mes intentions sur le choix de mon professeur. Je ne demande qu'à travailler avec M^{lle} Mauri, mais si les leçons ressemblent à celles de l'année dernière, c'est à dire, quelle ne s'occupe pas de nous faire travailler nos variations pour le répertoire, je me verrai dans l'obligation de chercher un autre professeur. En conséquence, je compte sur vous, Monsieur le Directeur, pour faire le nécessaire auprès de M^{lle} Mauri afin de faire pour le mieux de nos intérêts communs⁵³. »

Jeanne Schwarz, une autre soliste, alla encore plus loin : elle refusa simplement de travailler avec Mauri, qui avait été son enseignante pendant 8 ans :

« J'ai l'avantage de vous faire savoir qu'en réponse à la lettre que j'ai reçue le 1^{er} courant au sujet des leçons, je ne suivrai pas le cours de M^{lle} Mauri. Si ce cours avait été réellement un cours de perfectionnement je me serais fait un devoir de la suivre, mais pour y prendre des leçons comme celles que j'ai pris pendant 8 ans, je préfère ne pas y assister⁵⁴. »

En 1920, Mauri prit finalement sa retraite, et la classe de perfectionnement passa à Carlotta Zambelli, étoile très estimée de l'Opéra.

- 18 En général, le personnel de la troupe n'était pas aussi consciencieux que le groupe qui a écrit ces lettres. À la suite d'une grève en 1920, lorsque Rouché fut contraint à une forte réduction du personnel, il dressa une liste d'artistes pouvant être sacrifiés, basée en partie sur des informations tirées de leurs réponses à un questionnaire précédent⁵⁵. Sur les vingt-cinq artistes qui ont été licenciés, tous sauf une coryphée étaient dans les rangs les plus bas du corps de ballet, et la nature de leurs infractions, couplée avec le fait que plus de la moitié du groupe avait dépassé l'âge de trente ans, indique que la mauvaise qualité de l'enseignement n'expliquait pas le triste état de la compagnie. La discipline était au plus bas. Aucun des artistes n'assistait à la classe quotidienne ; certains, en fait, n'y allaient jamais. Plusieurs arrivaient en retard aux répétitions, ou même les manquaient ; d'autres ont manqué des représentations entières. Certains rentraient de vacances avec des semaines de retard, parlaient insolamment aux supérieurs, refusaient d'obéir aux instructions, oubliaient leurs entrées, perturbaient les répétitions, entraînaient des incidents en coulisse et sur scène. L'un était constamment ivre. Une autre était enceinte. Pour Rouché, la compagnie doit avoir semblé ingouvernable.
- 19 Le moral aussi, était bas. Pour de nombreux danseurs, un travail à l'Opéra était juste une façon de gagner sa vie, de soutenir les enfants et les parents âgés et malades dont l'existence dépendait de leurs revenus. Et quel revenu : 275-400 francs par mois. *L'Humanité* parlait, à la veille de la grève qui a fermé l'Opéra en janvier 1920 « des salaires dérisoires⁵⁶. » En outre, les danseuses du second *quadrille*, rang le plus bas de la compagnie⁵⁷, avaient peu de chances d'avancement. La plupart était entrées dans la compagnie à quatorze ou quinze ans (certains-e-s à onze ou douze ans), ce qui signifie que leur formation était rudimentaire : un tour ou deux sur la pointe, un entrechat-quatre était tout ce qu'ils/elles étaient censé-e-s faire⁵⁸. La promotion arrivait rapidement ou pas du tout. Vers l'âge de vingt ans, si un danseur était encore dans le *quadrille*, sa carrière était

en réalité terminée. Pour ces danseurs, les « accessoires de décoration » de la compagnie, selon l'expression de Jane Hugard⁵⁹, il n'y avait rien à faire, à part attendre jusqu'à la retraite. Sans surprise, plusieurs en faisaient le moins possible dans l'intervalle.

- 20 En comparaison avec ce prolétariat usés et semi-qualifié, les nouveaux arrivants de Rouché étaient des modèles de fierté professionnelle. Ils ne venaient pas à l'Opéra comme petits rats déposés à l'école par leurs mères, mais comme des adultes engagés dans une carrière artistique. Au grand dam des traditionalistes comme Vaillat, les danseurs eurythmiques ont été recrutés pour la plupart des nouvelles productions de l'Opéra de la fin des années 1910 et du début des années 1920⁶⁰.
- 21 De toute évidence, aucune histoire de l'Opéra de ces années ne peut ignorer la si décriée section d'eurythmique. Ses danseurs, en très grande majorité des femmes, étaient distribués même dans des ballets plus traditionnels, comme *Sylvia* ou *Les Deux Pigeons*, pendant que les « danseurs transversaux » - dont il sera question plus tard - interprétaient les rôles de Diane et de la Reine des Gitans dans ces mêmes ballets. Danseurs classiques et d'eurythmique partageaient souvent les planches dans des productions moins traditionnelles, mais, à en juger par les programmes, ils apparaissaient seulement occasionnellement dans les mêmes passages. Ainsi, dans *Castor et Pollux* (1919), *Hérodiade* (1921), *Antar* (1921), les divertissements ont été réalisés par des danseuses classiques (dirigées par la ballerine Aïda Boni), tandis que les furies et les démons dans l'acte III ont été joués par des danseuses d'eurythmique (dirigées par Yvonne Daunt). Dans *Hérodiade*, les divertissements étaient de nouveau dansés par les classiques, par opposition à la danse sacrée, qui était non seulement « réglée » mais aussi interprétée par les « rythmiciennes ». Dans *Antar*, les deux « écoles » ont également été juxtaposées, avec la ballerine Camille Bos et un corps de ballet classique de « fleurs » symbolisant les rafraîchissements de l'oasis, et Daunt incarnant la soif du désert. Pour les traditionalistes comme Vaillat, cette division du travail suggérait tout, sauf une égalité de traitement. Il écrit ainsi d'Ida Rubinstein, qui a dirigé la distribution mixte de *La Tragédie de Salomé* (1919), *Artémis troublée* (1922) et *Istar* (1924), que sa seule présence a confirmé « le triomphe de la rythmique⁶¹. »
- 22 Comme les rôles, les chorégraphies ont été parfois partagées. Dans *Les Troyens*, le divertissement de la scène 6 était de Staats, tandis que « La Chasse royale » de la scène 5 était de Rachel Pasmanik, une ancienne élève de Dalcroze, primée au Conservatoire de Genève⁶², et Jessmin Howarth, diplômée de l'école de Dalcroze à Londres et ancienne instructrice à l'école Dalcroze de New York⁶³. Le même trio a également partagé la chorégraphie d'*Hérodiade*. Quoi que Staats ait pensé en privé de ses collègues de l'eurythmique, publiquement, il a accepté leur collaboration avec grâce : en tant que vétéran du Théâtre des Arts et du music-hall, il avait travaillé en étroite collaboration avec des artistes de différents horizons et styles de performance. En effet, dans *Sept chansons*, *Miarka*, et *Brocéliande*, presque tous ses danseurs venaient de la section d'eurythmique de l'Opéra. Nicola Guerra, en revanche, refusa net de partager les tâches chorégraphiques avec Jane Erb, la première directrice de cette section.

« Je viens d'apprendre - écrit-il indigné à Rouché en 1918 - que vous avez destiné le troisième acte de « Castor et Pollux », c'est-à-dire, les danses des démons et des furies, pour Madame la pédagogue de l'école rythmique. Si cela est vrai et si vous êtes toujours de la même intention, alors, Monsieur le Directeur, permettez-moi de vous annoncer tout franchement que je renonce dès aujourd'hui à la composition de cette [sic] ouvrage. Je suis prêt à suivre vos ordres en tout ; mais toujours dans

pleine [sic] qualité et dignité de maître de Ballet et compositeur pas commun [sic]⁶⁴. »

Malgré les menaces du maître de ballet, Rouché resta sur ses positions : Erb demeura sur la production, ainsi que Guerra.

- 23 Parfois, des œuvres eurythmiques figuraient dans le même programme que des œuvres classiques. En 1922, lorsque Rouché organisa une saison de ballet français et prévint de dédier complètement les premières soirées à la danse présentée à l'Opéra depuis des décennies, les deux « écoles » figurèrent à peu près également, comme en témoignent les registres des payes⁶⁵. Ainsi, le 11 juillet 1922, deuxième soirée de la saison « française », il proposa *Sylvia* (avec Zambelli dans le rôle-titre), *Artémis troublée* (avec Ida Rubinstein), et *Petite suite* (1922), une œuvre de Debussy chorégraphiée par Pasmanik et Howarth⁶⁶. La soirée suivante, *Namouna*, « La Chasse royale » des *Troyens*, *La Péri*, et *La Maladetta* (dans une nouvelle version de Staats avec Zambelli et Jeanne Schwarz)⁶⁷ ; quelques jours plus tard, *Maïmouna*, *Artémis troublée*, et « La Chasse royale »⁶⁸ ; une semaine ou deux après, *La Tragédie de Salomé*, *Artémis troublée* et *Sylvia*. Parmi les œuvres présentées au cours de la saison, *Coppélia*, le ballet de l'opéra de Charles Gounod *Roméo et Juliette*, *Daphnis et Chloé* de Fokine, *Friolant* de Staats (1922), et son très populaire *Taglioni chez Musette* (1920). De toute évidence, l'identification d'un ballet comme français avait plus à voir avec la nationalité du compositeur qu'avec celle des danseurs ou des chorégraphes⁶⁹.
- 24 *Castor et Pollux* semble avoir été la seule contribution de Erb au répertoire de l'Opéra. Pasmanik et Howarth étaient plus prolifiques : outre la chorégraphie de *Petite Suite*, elles ont fourni les danses d'au moins trois opéras : *Les Troyens*, *Hérodiade*, et *Falstaff*. Clara Brooke, une disciple de Dalcroze qui avait enseigné à Hellerau et aux États-Unis et participé aux présentations de la méthode Dalcroze à la Salle Gaveau en 1920⁷⁰, est une autre femme de la section eurythmique à avoir chorégraphié pour l'Opéra dans ces années, pour les opéras *Esclarmonde* et *Les Dieux sont morts*. Le seul chorégraphe mâle parmi les « sœurs rythmiques⁷¹ » (pour reprendre une expression de René Piot) était Plácido de Montoliu, un espagnol de Barcelone qui avait enseigné au Centre Dalcroze à Hellerau et, à partir de 1913, dans différentes villes des États-Unis⁷². Selon Vaillat, Montoliu fut « professeur de perfectionnement » (expression, il va sans dire, que Vaillat emploie avec ironie) de la section d'eurythmique. Vraisemblablement, ce fut au cours de la saison 1922-1923, lorsque Montoliu chorégraphia la « Danse des Esprits » de l'acte II de *Grisélidis* (rejeté par Vaillat comme « peu de chose ») et deux œuvres de danse, *Fresques* et *Concerto*⁷³. À l'exception possible de Howarth, aucun de ces chorégraphes ne semble avoir dansé à l'Opéra.
- 25 En réalité, mis à part les noms des productions qu'ils ont chorégraphiées, l'activité de ces chorégraphes au Palais Garnier est un mystère. Comment ont-ils travaillé ? Qu'ont-ils enseigné ? Et, en premier lieu, pourquoi ont-ils été embauchés ? Sur ces questions et d'autres, la littérature est silencieuse. Les quelques auteurs qui mentionnent l'épisode ne le font que pour regretter qu'il se soit terminé (c'est le point de vue du biographe de Dalcroze, Irwin Spector) ou qu'il n'ait pas du tout pu se réaliser (c'est le cas de l'historien de l'Opéra Ivor Guest⁷⁴). Un des rares aperçus de l'atelier d'eurythmique vient de P.J.S. Richardson, le rédacteur en chef de *The Dancing Times*, qui a assisté à une des classes de Howarth pendant une visite de l'Opéra en 1921 :

« J'ai donné un coup d'œil à la classe rythmique de M^{lle} Howart, où l'Eurythmique de Dalcroze est enseignée. Je vis une demi-douzaine de filles – certaines « grands sujets », d'autres simplement « petits sujets » – se déplaçant autour de la salle, gardant un tempo peut-être commun avec leurs pieds, tandis que leurs bras

battaient un temps ternaire, et que leurs corps se balançaient doucement d'un côté à l'autre. Je crois qu'il est un point discutable, même à l'Opéra, de savoir si ces exercices ont une valeur réelle dans le programme de danse. Je crois devoir mentionner que, dans les classes de ballet, toutes sont habillées de la même manière en blanc, mais que dans la classe de rythmique le règlement veut qu'un maillot de bain soit porté⁷⁵. »

- 26 Qui étaient les danseuses vues par Richardson ? Parmi les « grands sujets » les plus importantes, se trouvaient Yvonne Daunt et Yvonne Franck. Elles ont rejoint la troupe pendant les années de guerre – Daunt en 1918, Franck en 1917 – et ont été rapidement distribuées dans les grands rôles du répertoire eurythmique. De ces deux danseuses nées en Angleterre, Daunt était probablement la plus intéressante : en 1920, elle était déjà *étoile*. Richardson a parlé avec admiration de sa performance en *Esprit du Feu* dans *Antar*, remarquant son abandon et la qualifiant de « brillante représentante de la danse pieds nus⁷⁶. » Dans l'introduction d'un album de pointes sèches par Louis Jou, représentant Daunt dans divers rôles, Albert t'Serstevens la décrit comme une danseuse « dorique », « grave, sévère et pleine de sagesse⁷⁷ ». En 1922, quand elle remplace Ida Rubinstein dans le rôle-titre de *La Tragédie de Salomé*, Levinson (qui pensait que Daunt n'était pas un bon choix) l'a décrite comme « Penthésilée, reine des Amazones » :

« Peu d'élévation mais un élan vigoureux qui pourrait en trois bonds lui permettre de mesurer la scène en diagonale. Pour elle, les grands temps de bravoure, les séries de pirouettes à vaste envergure ; pourquoi pas le fouetté en tournant ? Son « training » est solide, sa technique honnête, j'aime voir son dos droit, son pied retombant avec la pointe strictement verticale, le cou de pied saillant. Pour les développés de l'adagio, l'aplomb fait visiblement défaut, les linéaments sont peut-être trop robustes [...] Mais tout ce qui est parcours, dynamisme pur avide d'espace, est bien de son fait⁷⁸. »

Comme la description de Levinson le montre clairement, Daunt avait une solide formation classique derrière elle. Franck aussi. La veille d'assister à *Antar*, Richardson avait regardé les deux danseuses pendant un cours privé avec Madame Blanche d'Alessandri, professeure de ballet très respectée. « Ces étoiles de l'Opéra sont des passionnées », écrit-il, « et ne se contentent pas des classes à l'Opéra. Le succès et la grâce du travail pieds nus de M^{lle} Daunt pourraient maintenant être attribués à son origine et sa force et sa précision à la technique à la barre⁷⁹ ».

- 27 Parmi les danseuses saluées par la confrérie du ballet, on trouve Alice et Juliette Bourgat, qui avaient rejoint l'Opéra au début des années 1920. Dans le compte-rendu de la reprises de *La Péri* en 1922, Louis Laloy distingue Juliette pour ses « sauts vigoureux et son mime expressif » dans le rôle-titre, nouvellement chorégraphié par Staats⁸⁰. La même année, dans *Petite Suite*, que Levinson rejeta comme un « trotter de pieds nus tout autour de la musique », sa sœur Alice attira son attention jusqu'à, selon ses propres mots, lui faire applaudir « l'adversaire ». Quatre danseuses étaient dans un bateau :

« L'une d'elles, sur la proue, regarde en avant, fascinée ; deux autres, pensives, observent le sillage, les yeux baissées, tandis qu'au milieu, une quatrième, M^{lle} [Alice] Bourgat, se penche d'un mouvement lent et incurvé avec ampleur sur la rame invisible ; et le balancement de la nacelle fait onduler le corps souple dans sa tunique. Cette traversée imaginaire dure quelques instants ; sous la baguette du maître [Camille] Chevillard, la vision du paysage semble monter de l'orchestre, fluide comme une toile de Corot. Aucun accessoire ; il n'y a là que quatre jeunes femmes en tuniques lamées, qui, assises sur des planches nues, écoutent la musique vibrer en elles. Tout est suggéré, rien n'est réalisé. C'est l'imagination du spectateur qui crée, stimulée par la magie de l'archet⁸¹. »

Vaillat salua les deux sœurs pour leur contribution à *Concerto*. Puisque cette occasion est la seule où il eut quelque chose de positif à dire à propos de la danse ou d'une danseuse eurythmique, ses remarques méritent d'être citées, même s'il attribue à tort la chorégraphie de Montoliu à Alice Bourgat :

« Sur cette musique exquise [de Sammartini] [...] M^{lle} Alice Bourgat avait réglé un pas de deux, plus exactement un pas pour deux danseuses, elle et sa sœur Juliette, l'une et l'autre l'exécutant d'une manière identique, l'une doublant l'autre comme son ombre, toutes deux portant le même costume dessiné par René Piot, avec ce sens très sûr qu'il avait de l'orientalisme : tunique courte à franges de soie, petit diadème hindou. C'était là une composition basée sur la rythmique, mais d'une personnalité et d'une musicalité très fines ; les bras, les jambes, le corps entier dansaient vraiment⁸². »

- 28 Levinson, pour sa part, salua le « sens décoratif » révélé par Montoliu dans *Fresques* : il aimait particulièrement la façon dont le chorégraphe avait distribué les groupes de danseurs sur scène et « l'élégance avec laquelle il enchaîne celles-ci dans une espèce de farandole⁸³ ». Et enfin, le traitement que Montoliu avait fait de la musique de Sammartini, laissant les spectateurs « libres de recréer le spectacle sur notre théâtre intérieur⁸⁴ », fut pour lui une révélation.
- 29 En réalité, les meilleures rythmiciennes de l'Opéra pourraient aujourd'hui être appelées des danseuses « transversales ». Bien qu'elles aient officiellement appartenu à la section d'eurythmique, elles apparaissaient aussi dans des œuvres classiques, même si elles ne dansaient pas nécessairement sur pointes (quoique, à en juger des photographies, Daunt le faisait parfois⁸⁵). Ainsi, dans le ballet *Friolant* (1922) de Staats comme dans les danses pour l'opéra *Padmâvatî* (1923), Daunt et Juliette Bourgat dansaient aux côtés des principales danseuses classiques de l'Opéra, de même qu'Yvonne Franck dans la production de la chorégraphie de *Cydalise et le chèvre-pied* (1923), et les deux sœurs Bourgat dans son *La Nuit ensorcelée* (1923). Le fait que ces quatre danseuses soient restées à l'Opéra après que la section d'eurythmique ait été abolie en 1925, indique la mesure de leur intégration dans l'ensemble du répertoire. De toute évidence, leur compétence technique a été un des facteurs d'assimilation : toutes étaient compétentes dans le travail classique. Toutefois, ce ne fut pas la seule raison. Plusieurs rôles de la période ne demandaient pas tous les raffinements de la danse classique. Certains étaient des rôles de caractère (à un moment donné, Richardson décrit la chorégraphie de la Furie pour Daunt, dans *Castor et Pollux*, comme un « travail de caractère⁸⁶ »). D'autres exigeaient des talents de mime (tout au long de cette période, l'Opéra a eu recours régulièrement à des mimes comme Georges Wague). Dans d'autres encore, les danseurs, y compris les danseurs classiques, dansaient pieds nus (Vaillat, choqué, le note comme une première à l'Opéra pour *Les Troyens*⁸⁷). Par ailleurs, outre les principaux danseurs et solistes, il est peu probable que le niveau de la technique classique ait été très élevé, en particulier en ce qui concerne le travail de pointes. Sur de nombreuses photographies de l'époque, les chaussons portés par les danseuses de l'Opéra semblent être seulement légèrement bloqués ; dans certains cas, ils semblent également manquer d'une semelle rigide. Ils ressemblent aux chaussons de demi-pointes utilisés aujourd'hui principalement par les élèves. En raison de leur facture, ces chaussons donnent très peu de soutien au pied. Par conséquent, il est presque impossible d'exécuter les tours multiples et les pas sautés sur pointe associés à la technique virtuose italienne de la fin du XIX^e siècle⁸⁸. Cela tendrait à suggérer qu'à l'Opéra, dans les années 1920, la différence entre une « danseuse transversale » comme

Daunt et la danseuse de ballet moyenne était nettement moins importante que ce que l'on attendrait.

- 30 Plus que les divisions techniques entre les deux catégories de danseuses, le fait que plusieurs femmes de la section eurythmique chorégraphiaient est significatif, même si elles eurent rarement l'occasion de présenter leur travail à l'Opéra. Daunt faisait partie de ce groupe, et en 1921 elle invita Richardson à un récital de danses dans son studio, devant un public d'invités triés sur le volet :

« M^{lle} Daunt apparut pieds nus dans des douces draperies grecques, et donna une sélection d'une dizaine de numéros. Il y avait là quelque chose de tout à fait différent de ce qu'on appelle la danse grecque d'aujourd'hui. M^{lle} Daunt a conçu l'idée que qui elle a apprise à la barre est tout autant la base de la danse pieds nus qu'il est de danser sur les pointes dans le ballet classique. Elle a mis ceci à l'épreuve, et a absolument prouvé son hypothèse. En combinant les bras souples que l'on associe avec l'école néo-classique, avec le travail des jambes propre et précis de l'école d'opéra, le résultat a été un vrai poème. Ses danses étaient à la fois grandioses et pleines d'humour, son interprétation de l'idée de « La Pologne en chaînes et la Pologne libre », dans laquelle elle a utilisé une magnifique polonaise de Chopin, en était un excellent exemple, dans lequel elle a donné libre jeu à son élévation remarquable. Un « Menuet » délicat de Lully, a été traité de manière plus expressive dans une veine humoristique, et son art était si grand que l'on a oublié l'incongruité de danser le menuet pieds nus, mais le temps l'a empêchée de faire les changements nécessaires entre chaque numéro⁸⁹. »

Levinson, en revanche, était si outré par le récital qu'il a consacré une colonne entière, « Lettre à M^{lle} ***, de l'Opéra », pour exhorter la rebelle Daunt à revenir à ses sens, oublier les « enfantillages caducs du duncanisme », et accepter qu'elle était une « remarquable danseuse classique⁹⁰ ».

- 31 Yvonne Franck et Alice Bourgat faisaient aussi partie de celles de la section eurythmique de l'Opéra qui chorégraphiaient et dansaient. Déjà, au milieu des années 1920, Franck avait montré son travail lors d'un programme partagé avec Daunt⁹¹. En 1927, elle et Bourgat firent équipe pour un projet qui incluait les étudiant-e-s de l'école de l'Opéra. « Un jour », écrit Odette Joyeux dans les fascinantes mémoires de sa vie de petit rat dans les années 1920, « je me suis retrouvée dans la classe de rythmique. Bien que semblable à la nôtre, elle était quatre fois plus petite ; un linoléum marron recouvrait son plancher [...]. Deux jeunes femmes nous parlaient et nous examinaient. Je n'écoutais pas ce qu'elles racontaient. J'avais vaguement compris qu'il s'agissait d'un *cachet*⁹². » Ces femmes étaient Franck et Bourgat, et même si elles faisaient partie « de l'autre race » (comme Joyeux nommait les rythmicienne), elles allaient mettre en scène le ballet d'enfants. Le titre en était *L'Éventail de Jeanne*, sur des musiques de Maurice Ravel, Jacques Ibert, Francis Poulenc, et d'une demi-douzaine d'autres compositeurs. Il avait été commandé par Jeanne Dubost, une protectrice et mécène de la musique bien connue, pour une soirée privée. Joyeux semble avoir été particulièrement impressionnée par Franck :

« M^{lle} Franck était très grande. Sa maigre silhouette portait avec élégance des tailleurs masculins qui la servaient mieux que les suggestives robes de courtisanes [...]. Sous ses cheveux blond pâle, elle offrait un visage intelligent et coloré, et elle portait un collier de perles que je m'étonnais de voir autour de son cou. Elle possédait un beau cabriolet qu'elle conduisait avec désinvolture et le luxueux modernisme de sa loge surprenait dans le labyrinthe où tout semblait d'un autre âge, d'un autre monde⁹³. »

La danse de Joyeux, sur la « Pastourelle » de Poulenc, lui plaisait énormément :

« La musique attaquait, j'attendais quelques mesures et je sautais en scène. Aussitôt, je devenais une petite fille en promenade, une petite fille capricieuse qui

se hissait nonchalamment sur ses pointes et qui, fatiguée par cet effort, se laissait tomber à terre. La petite fille soupirait, s'étirait, [...] elle jouait avec son chapeau et, sans savoir pourquoi, recommençait sa promenade entrecoupée de bonds et de pointes. La petite fille tournoyait puis, délibérément, tournait le dos et s'en allait en se dandinant. Coquette, provocante, elle se retournait, riait, tirait la langue et bondissait hors du jeu⁹⁴. »

32 Malgré le succès retentissant de *Jeanne*, qui, exceptionnellement, est entré dans le répertoire de l'Opéra, bien que seulement en 1929, il y avait peu de demande en interne pour les services de ces chorégraphes. Les deux danseuses ont continué à danser : Franck a conduit le ballet (chorégraphié par Nijinska) dans les reprises de 1926 et 1928 de *l'Alceste* de Gluck et est apparue dans les danses de Nijinska pour la production de 1927 de l'opéra *Naïla* de Philippe Gaubert, dans lequel Bourgat dansait aussi. Lors de la première de l'opéra de Jacques Ibert, *Persée et Andromède* (chorégraphié par Staats) en 1929, Bourgat était l'une des Furies ; à celle de l'opéra *Salamine* de Maurice Emmanuel (chorégraphié par Guerra) quelques mois plus tard, Franck était la danseuse Mariandyne. L'année suivante, les deux danseuses sont apparues dans le divertissement de Staats pour l'opéra de Raoul Brunel, *La Tentation de Saint Antoine*. Avec la nomination de Serge Lifar en tant que maître de ballet principal de l'Opéra à la fin de 1929 toutefois, leurs carrières déclinèrent. Après *Tentation*, leurs noms disparaissent des distributions des nouvelles productions (bien que toutes deux aient dansé en 1931 dans la reprise de *Padmâvatî*), laissant supposer qu'elles se sont retirées de la compagnie ou ont été mises à l'écart. L'aventure eurhythmique de l'Opéra était terminée.

33 En 1930, en effet, la classe de rythmique avait cessé depuis longtemps. Cinq ans avant, en adoptant le ton de la nécrologie, Levinson avait annoncé aux lecteurs de *Comoedia* - avec plaisir, on peut facilement l'imaginer - que, « la classe de rythmique de l'Opéra n'est plus⁹⁵. » Des lettres recommandées signées par Rouché avaient informé les dix-neuf danseuses en juillet 1925 que « le Cours de Danse Rythmique de l'Opéra [...] sera supprimé à partir du 1^{er} Octobre prochain » et que leurs services n'étaient plus nécessaires à partir du 17 février⁹⁶. La disparition de la section a marqué un tournant dans la « reclassification » du ballet, un rappel à l'ordre analogue à la tendance conservatrice qui est apparue dans la peinture et dans la musique française dans les années après la première guerre mondiale. Tout comme Picasso s'était tourné vers Ingres et Stravinsky vers un grand nombre de compositeurs du passé, l'Opéra commença à faire le bilan de son patrimoine. En 1924 *Giselle* est retourné au répertoire après une absence de plus d'un demi-siècle ; l'année suivante, *Soir de fête*, un ballet en un acte de Staats basé sur la musique de Delibes pour *La Source*, évoquait les formes et l'esprit de l'un des ballets les plus populaires de l'Opéra des années 1860 et 1870. D'autres travaux, de *La Nuit ensorcelée* (1923), chorégraphiée par Staats sur un livret de Bakst et la musique de Chopin, au *Triomphe de l'amour*, une reconstruction du ballet royal de Lully du XVII^e siècle avec une chorégraphie de Staats, regardaient résolument en arrière. Levinson peut bien écrire en 1925 :

« En une saison, le ballet de l'Opéra regagna bien du terrain perdu [...]. Les reprises du *Triomphe de l'Amour*, de *Giselle* et de *La Source*, constituent [...] le retour délibéré à la tradition française [...]. Le choix des œuvres implique la reconnaissance de la danse d'école comme base propice à tout véritable renouvellement. En faveur des belles cadences classiques, l'Opéra rejette les idiomes genevois et l'agaçant « petit nègre » exotique⁹⁷. »

34 L'esprit de réaction était tellement fort en 1925, que même Nijinska, dont le studio dans le Kiev post-révolutionnaire était lié dans l'opinion générale à l'expérimentalisme de Dalcroze, a insisté devant Rouché sur le fait que, si elle devait enseigner à l'Opéra, elle

n'aurait rien à voir avec les danseurs eurythmiques. Son insistance a peut-être joué un rôle dans la décision de Rouché de dissoudre la section mais aussi de garder Alice Bourgat et Yvonne Franck, que Nijinska employa plus tard dans ses œuvres³⁵. Rouché se sentit obligé de prendre la décision de mettre fin à la classe de rythmique, mais il le regretta profondément. L'expérience, entreprise avec de si grands espoirs, avait échoué, et il en a été profondément déçu. Il a enregistré cette déception dans une lettre à son vieil ami et « cher maître », Jaques-Dalcroze :

« Vous m'avez manifesté à plusieurs reprises vos craintes de ne pas arriver avec la Classe de Rythmique à un résultat qui puisse vous satisfaire. Je partage votre sentiment. Depuis plusieurs années je lutte pour imposer les bases de votre enseignement. Voilà qu'après ces longs efforts, de votre avis même, aucun résultat intéressant n'est atteint. Mollesse, manque de musicalité des élèves, changement annuel de professeurs, quelques unes trop médiocres, aucun maître susceptible de composer ou de réaliser [...]. Vous estimerez sans doute avec moi que l'état de choses actuel demande d'importants changements. Quelle organisation future trouver ? Celle que nous avons actuellement doit disparaître et je compte supprimer les cours dès la rentrée ; je ne veux rien faire sans vous prévenir le premier. Je suis navré de constater mon échec dans une voie que vous avez tracée et dont j'attendais d'admirables résultats³⁶. »

- 35 La décision de Rouché a eu pour conséquence de fermer un canal important de la danse expérimentale. Contrairement à l'Allemagne et aux États-Unis, où les éléments du système Dalcroze, comme les éléments du Duncanisme, de Delsarte, et d'autres mouvements, s'infiltrèrent dans le tissu richement tissé de l'*Ausdrucktanz* et de la danse moderne, en France, l'impulsion expérimentale n'a pas pénétré la « haute » danse de la tradition dominante, ni permis d'établir des alternatives institutionnelles au ballet, même si certaines expressions de cette impulsion, telles les danses exotiques de Djemil-Anik ou celles avant-gardistes de Caryathis, ont trouvé une place temporaire sur la scène du music-hall, dans les salles de concert ou dans les galeries. Dans un pays où la production de l'art était très centralisée, où l'État a joué un rôle essentiel dans le financement, et où le prestige conféré par une seule institution était le gage de l'acceptation culturelle, le rejet par l'Opéra des formes de danse externes à la tradition du ballet valait leur mort artistique.
- 36 La dissolution de la classe de rythmique de l'Opéra en 1925 a marqué le début de la fin de l'expérimentation de la danse née en France dans les années précédant la première guerre mondiale, des influences combinées de Duncan, de l'esthétisme, l'exotisme, l'eurythmique, et les Ballets Russes. Toutes ces tendances étaient réunies dans le Théâtre des Arts, peut-être pas assez bien, mais d'une manière qui s'est avérée suffisamment intéressante pour transformer plusieurs danseurs en chorégraphes. Comme Denishawn, le Théâtre des Arts était un creuset de talents de la danse « moderne », avec cette différence que, comme les Ballets Russes, il était aussi un lieu de rencontre pour les peintres et les compositeurs de premier ordre. Quand Jacques Rouché signa l'ordre de dissoudre la troupe qu'il avait fondée et défendue à grand coût, il indiqua que la danse contemporaine à l'Opéra concernerait désormais exclusivement le ballet. Non pas l'ancien ballet, avec ses ballerines italiennes et ses maîtres de ballet d'Europe occidentale, mais une version maison du nouveau modèle russe de ballet, centré sur l'homme et d'aspiration nationaliste. La nomination de George Balanchine comme maître de ballet et de Serge Lifar comme premier danseur après la mort de Diaghilev et l'effondrement des Ballets Russes tendaient à importer le modèle à succès des dernières années de Diaghilev à l'Opéra - une intention trahie, ou du moins seulement en partie réalisée par la

théâtralité flamboyante des ballets de Lifar des années 1930. Après le départ de Nijinska, avec toutes les rythmiciennes chorégraphes, l'Opéra a cessé de soutenir l'ambition créatrice (contrairement à celle d'interprètes) des femmes. Rouché était très loin de l'époque où le nouveau était un possible plutôt qu'une trahison de la grande tradition, lorsque l'exploration de techniques en dehors de la danse d'école n'était pas toujours condamnée comme un passe-temps pour dilettantes, et lorsque des œuvres comme *Le Sacre du printemps* choquaient le monde. On aimerait penser qu'il songeait parfois à ces jours et, pour un instant fugace, sentait combien avait été perdu.

BIBLIOGRAPHIE

Archives

Archives nationales. Archives du théâtre national de l'Opéra. Fonds AJ¹³.

Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque-Musée de l'Opéra (BMO), dossier d'artiste (Jacques Rouché), Fonds Rouché, L.A.S. (Piot, René), programmes de gala.

Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library for the Performing Arts, Cippings File (Yvonne Daunt).

Journaux et revues

Arabesques

Comœdia

Dancing Times (The)

Danse (La)

Femina

Figaro (Le)

Figaro Illustré (Le)

Gaulois (Le)

Grande Revue (La)

Humanité (L')

Opéra de Paris (L')

Revue de Paris (La)

Temps (Le)

Ouvrages et articles

BERVEVAL W., « L'Enseignement de la Musique par la Méthode Jacques-Dalcroze [sic], la gymnastique rythmique », *La Grande Revue*, 1^{er} juillet 1923, pp. 119-132.

CLAUDEL Paul, « Sur la Musique », *L'Opéra de Paris*, n° 2, octobre-novembre 1950, pp. 3-9.

- DEBEY Jacques, « Au Théâtre des Arts », *Comœdia Illustré*, 20 avril 1913, pp. 655-658.
- DORRIS George, « Léo Staats at the Roxy, 1926-1928 », *Dance Research*, n° 1, vol. 13, été 1995, pp. 84-99.
- FALCONE Francesca, « Dalla notazione alla scena, Edelweiss di Nicola Guerra », *Chorégraphie*, 2000, pp. 203-236.
- Le Figaro Illustré*, février 1895. Numéro spécial sur l'Opéra.
- GARAFOLA Lynn, « Amazon of the Avant-Garde : Bronislava Nijinska in Revolutionary Russia », *Dance Research*, n° 2, vol. 29, hiver 2011, pp. 109-166.
- GIRAUDON Colette, *Les Arts à Paris chez Paul Guillaume 1918-1935*, catalogue de l'exposition au Musée de l'Orangerie, 14 septembre 1993-3 janvier 1994.
- GUEST Ivor, *Le Ballet de l'Opéra de Paris, Trois siècles d'histoire et de tradition*, traduction de Paul Alexandre, édition revue, Paris, Flammarion, 2001.
- GUILLAUME Paul, *Les Écrits de Paul Guillaume*, Neuchâtel, Éditions Ides et Calendes, 1993.
- HUGARD Jane, « Du Ballet classique » in *Spectacles à travers les âges, musique, danse*, Paris, Éditions du Cygne, 1932, pp. 193-212.
- HUGARD Jane, Préface, in MAILLOL Gaspard, *Danseuses*, Paris, La Presse à Bras, 1932, s. p.
- JAQUES-DALCROZE Emile, « Le Rythme, les races et les tempéraments », *Mercure de France*, 1^{er} avril 1919, pp. 408-422.
- JOUHANDEAU Élise, *Joies et douleurs d'une belle excentrique. L'Athèse des hasards*, Paris, Flammarion, 1954.
- JOYEUX Odette, *Côté jardin, mémoires d'un rat*, Paris, Gallimard, 1951.
- KAHANE Martine, « René Piot. Décors de théâtre », in *René Piot, 1866-1934*, catalogue de l'exposition, Paris, Musée d'Orsay, 26 février-27 mai 1991, pp. 32-76.
- KLUVER Billy, MARTIN Julie, *Kiki of Montparnasse, Artists and Lovers 1900-1930*, New York, Abrams, 1989.
- LEVINSON André, *La Danse au Théâtre*, Paris, Bloud & Gay, 1924.
- LEVINSON André, *La Danse d'aujourd'hui. Études, Notes, Portraits*, Paris, Duchartre et Van Buggenhoudt, 1929.
- LEVINSON André, *Les Visages de la danse*, Paris, Grasset, 1933.
- Mémoires du Baron Mollet (Les)*, Paris, Gallimard, 1963.
- MUDRAK Myroslava M., *The New Generation and Artistic Modernism in the Ukraine*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1986.
- RAPETTI Rodolph, « René Piot et le renouveau de la fresque », in *René Piot, 1866-1934*, catalogue de l'exposition, Paris, Musée d'Orsay, 26 février-27 mai 1991, pp. 6-31.
- RAVEL Maurice, *Lettres, écrits, entretiens*, Éditions ORENSTEIN Arbie, traduction de COLLINS Dennis, commentaire TOUZELET Jean, Paris, Flammarion, 1989.
- ROBINSON Jacqueline, *L'Aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*, Paris, Éditions Bougé, 1990.
- ROUCHÉ Jacques, *L'Art théâtral moderne*, Paris, Cornely, 1910.

ROUCHÉ Jacques, « La Danse en Russie (Impressions de voyage, hiver 1914) », in *L'Art du Ballet des origines à nos jours*, Paris, Éditions de Tambourinaire, 1952.

SAMALTANOS Katia, *Apollinaire, Catalyst for Primitivism, Picabia, and Duchamp*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1984.

SPECTOR Irwin, *Rhythm and Life. The Work of Emile Jaques-Dalcroze*, Stuyvesant, NY, Pendragon Press, 1990.

T'SERSTEVENS Albert, *À la Danseuse*, Paris, Lapina, 1925.

UDINE (d') Jean, *L'Art et le Geste*, Paris, F. Alcan, 1910.

UDINE (d') Jean, *Dissonance, un conte musical*, Paris, Éditions du Courrier Musical, 1901-1902.

UDINE (d') Jean, *Gluck*, Paris, Henri Laurens, 1906.

UDINE (d') Jean, *Qu'est-ce que la Danse ?*, Paris, Henri Laurens, 1921.

UDINE (d') Jean, *Qu'est-ce que la peinture et les autres arts plastiques ?*, Paris, Henri Laurens, 1929.

UDINE (d') Jean, *Traité complet de géométrie rythmique*, Paris, Heugel, 1926.

VAILLAT Léandre, *Ballets de l'Opéra de Paris (Ballets dans les opéras et nouveaux ballets)*, Paris, Compagnie française des arts graphiques, 1947.

VOLTA Ornella, *Satie et la danse*, Paris, Éditions Plume, 1992.

WOLFF Stéphane, *L'Opéra aux Palais Garnier (1875-1962)*, Paris, Slatkine, 1962.

NOTES

1. On ne peut pas affirmer absolument que les destinataires étaient exclusivement des femmes, mais toutes les réponses provenaient de danseuses, et la classe de Mauri était uniquement destinée aux femmes.

2. Archives nationales, dorénavant AN, AJ13/1206 (II).

3. Nommé en 1913, Rouché ne prend pas service officiellement avant 1915 à cause du déclenchement de la première guerre mondiale.

4. Voir, par exemple, la critique de LALOY de la version de Léo Staats du ballet *Namouna* (« La Musique », *La Grande Revue*, 10 avril 1908, pp. 608-611) ; d'Isadora Duncan (« La Musique », *La Grande Revue*, 10 mars 1909, pp. 184-188) ; du ballet *Le Pavillon d'Armide* de Michel Fokine et de la production par Diaghilev de l'opéra *Prince Igor* d'Alexander Borodine (« La Musique », *La Grande Revue*, 10 juin 1909, pp. 607-610) ; la version en deux actes du *Lac des cygnes* de Olga Preobrajenska à l'Hippodrome de Londres (« Le Ballet Russe à Londres », *La Grande Revue*, 25 juin 1910, pp. 864-866). Pour les « Notes d'un peintre », de Matisse voir *La Grande Revue*, 25 décembre 1908, pp. 731-747 ; pour « Le Rythme au Théâtre » de Emile Jaques-Dalcroze, *La Grande Revue*, 10 juin 1910, pp. 539-550. Des dessins d'André Dunoyer de Segonzac accompagnaient les articles de Jaques-Dalcroze et Laloy (sur Duncan), et aussi le compte rendu de Toulet de la saison de Diaghilev de 1910 (« La Saison Russe à Paris », *La Grande Revue*, 25 juin 1910, pp. 867-873).

5. ROUCHÉ Jacques, *L'Art théâtral moderne*, Paris, Cornely, 1910. Une nouvelle édition est parue en 1924.

6. La première française de *La Profession de Madame Warren* (1912) de George Bernard Shaw, l'adaptation de *Les Frères Karamazov* (1911) par Jacques Copeau, l'adaptation de la « tragédie populaire » de Henri Ghéon *Le Pain* (1911), *Le Carnaval des Enfants* (1910) de Saint-Georges de Bouhelier.

7. Sur la double carrière de Piot comme peintre de fresques et dessinateur voir RAPETTI Rodolph, « René Piot et le renouveau de la fresque », pp. 6-31 ; KAHANE Martine, « René Piot. Décors de théâtre », in *René Piot, 1866-1934*, catalogue de l'exposition, Paris, Musée d'Orsay, 26 février-27 mai 1991, pp. 32-76.

8. « Mise en scène en crise, ou crise de mise en scène ? Ce que j'ai fait au Théâtre des Arts. Ce que je fais et veux faire à l'Opéra », *Excelsior*, n. d., Dossier d'artiste (Jacques Rouché), Bibliothèque-Musée de l'Opéra (dorénavant BMO), Paris.

9. DEBEY Jacques, « Au Théâtre des Arts », *Comœdia Illustré*, 20 avril 1913, p. 655.

10. Parmi lesquels : *Les Folies françaises, ou les Dominos* (1911) de Laly, sur une musique de François Couperin, et *Dolly* (1913), sur une musique de Gabriel Fauré, *L'Amoureuse Leçon* (1913) de Catulle Mendès, sur une musique de Alfred Bruneau, *Le Festin de l'Araignée* (1913) de Gilbert de Voisins, sur une musique d'Albert Roussel, et *Ma Mère l'Oye* de Maurice Ravel, adapté par le compositeurs à partir de la suite pour piano originale.

11. *Adélaïde, ou le Langage des fleurs* fut mis en scène par François Ambrosini à l'Opéra en 1917. La *Tragédie de Salomé*, de Nicola Guerra, en 1919 ; *La Péri*, dans une nouvelle version de Clustine pour Anna Pavlova et Hubert Stowitts, en 1921, *Istar*, de Léo Staats, en 1924. *Ma Mère l'Oye* fut donné à l'Opéra en 1915.

12. Ravel apprécia la contribution de Hugard et des autres collaborateurs du ballet. Dans une lettre datée du 1^{er} février 1912, il écrivit à Rouché : « Dès le principe, votre idée de mettre à la scène *Ma Mère l'Oye* m'avait séduit. Depuis longtemps, je rêvais de donner une œuvre à ce Théâtre des Arts qui, seul en France, nous apporte actuellement quelque chose de neuf. Cependant, je n'osais espérer aussi totale cette joie, délicieuse pour un auteur, de voir réalisée une œuvre scénique telle, exactement, qu'il l'avait conçue. L'harmonie somptueuse et délicate des décors et des costumes de Drésa, d'une logique théâtrale si neuve, si personnelle, me semble le commentaire le plus parfait de ma fantaisie musicale. J'ai trouvé également, en Madame Hugard, une collaboratrice intelligente et fine, qui s'est donnée à tâche d'observer jusqu'aux moindres de mes indications, et de les mettre en scène de façon élégante et spirituelle. Tous mes interprètes, grands et petits enfants, ont apporté à leurs rôles, même modestes, une conscience artistique qui m'a ravi et profondément touché [...] Je veux surtout, cher monsieur Rouché, vous exprimer mon plaisir d'avoir rencontré un directeur artiste, dont le souci constant est de respecter l'idée de l'auteur, tout en l'aidant des conseils éclairés d'un homme de goût » RAVEL Maurice, *Lettres, écrits, entretiens*, édité par ORENSTEIN Arbie, traduction COLLINS Dennis, commentaire TOUZELET Jean, Paris, Flammarion, 1989, pp. 122-23. Dans cette période, Hugard était probablement danseuse à l'Opéra ; en 1932, elle était définitivement salariée, probablement comme enseignante ou régisseur. Écrivaine à la plume facile, elle publia un article sur l'Opéra, « Du Ballet classique », pour le volume *Les Spectacles à travers les âges, musique, danse*, Paris, Éditions du Cygne, 1932, pp. 193-212, et la préface de l'album de gravures sur bois des danseuses de l'Opéra de MAILLOL Gaspard, *Danseuses*, Paris, La Presse à Bras, 1932. Elle est identifiée dans l'album de Maillol comme « Jane Hugard de l'Opéra ».

13. *Namouna* fut créé à l'Opéra en 1882 par Lucien Petipa. La première à Paris de *Javotte* eut lieu à l'Opéra-Comique en 1899, avec une chorégraphie de Madame Mariquita. Sur la carrière de Staats, voir DORRIS George, « Léo Staats at the Roxy, 1926-1928 », *Dance Research*, 13, n° 1, été 1995, pp. 84-99 ; BABSKY Monique, « Staats, Léo », *International Encyclopedia of Dance* ; LECOMTE Nathalie, « Staats, Léo », *Dictionnaire de la Danse*, LE MOAL Philippe (dir.), Paris, Larousse/La librairie de la Danse, 1999. Des références éparses sur Staats se trouvent dans le chapitre « Une période de transition » dans GUEST Ivor, *Le Ballet de l'Opéra de Paris, Trois siècles d'histoire et de tradition*, traduction de Paul Alexandre, édition revue, Paris, Flammarion, 2001.

14. Pour ses photographies dans *La Danse prohibée*, voir CODAK Jean, « Sahary-Djeli, The 'Mysterious One' », *Arabesque*, novembre-décembre 1986, pp. 12-13, et la couverture du même numéro.

15. En 1913, par exemple, il a été le partenaire d'Ariane Hugon, une autre danseuse de l'Opéra, dans « L'Amoureuse Leçon ».
16. JOUHANDEAU Élise, *Joies et douleurs d'une belle excentrique. L'Altesse des hasards*, Paris, Flammarion, 1954, pp. 13 ; 19.
17. LEVINSON André, *La Danse d'aujourd'hui, Études, Notes, Portraits*, Paris, Duchartre et Van Buggenhoudt, 1929, p. 456.
18. Écrivain prolifique, d'Udine était l'auteur de *Dissonance, un conte musical*, Paris, Éditions du Courrier Musical, 1901-1902 ; *Gluck*, Paris, Henri Laurens, 1906 ; *L'Art et le Geste*, Paris, F. Alcan, 1910 ; *Qu'est-ce que la Danse ?*, Paris, Henri Laurens, 1921 ; *Traité complet de géométrie rythmique*, Paris, Heugel, 1926 ; *Qu'est-ce que la peinture et les autres arts plastiques ?*, Paris, Henri Laurens, 1929. Le vrai nom de d'Udine était Albert Cozanet. Je dois à Selma Odum l'information sur Madame Barbey-Rouché.
19. Jouhandeau, pp. 37 ; 63. Selon Caryathis, Staats et les autres danseurs de la distribution aussi composèrent leurs danses (p. 62).
20. *Ibid.*, p. 101.
21. *Ibid.*, p. 227. Caryathis écrit que Dullin avait réussi à « circumvenir » Rouché, qui engagea un de ses amis à la place.
22. *Les Mémoires du Baron Mollet*, Paris, Gallimard, 1963, p. 134. « La Fête nègre », qui eut lieu le 9 juin 1919, avait été organisée avec la « Première Exposition d'art nègre et d'art océanien » de Guillaume à la Galerie Devambez, du 10 au 31 mai 1919. Sur les différentes activités de Guillaume et l'intérêt pour l'art africain dans le milieu de l'avant-garde parisienne, voir GIRAUDON Colette, *Les Arts à Paris chez Paul Guillaume 1918-1935*, catalogue de l'exposition au Musée de l'Orangerie, 14 septembre 1993-3 janvier 1994 ; GUILLAUME Paul, *Les Écrits de Paul Guillaume*, Neuchâtel, Éditions Ides et Calendes, 1993 ; SAMALTANOS Katia, *Apollinaire, Catalyst for Primitivism, Picabia, and Duchamp*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1984, en particulier le chapitre 2, « Apollinaire and Primitivism ».
23. « Dans les Théâtres », *Le Gaulois*, 2 avril 1919, p. 4.
24. GREGH Fernand, « Le Deuxième Spectacle de L'Oasis », *Comœdia*, 25 juin 1921, p. 1.
25. VOLTA Ornella, *Satie et la danse*, Paris, Éditions Plume, 1992, pp. 45-50.
26. LEVINSON André, *La Danse d'aujourd'hui*, op. cit., p. 469.
27. « Petites nouvelles théâtrales », *Comœdia*, 16 décembre 1924, p. 2. Sur la photographie de Man Ray de Marcel Duchamp et Bronia Perlmutter, tous les deux nus, dans la scène de Adam et Ève du *Ciné-Sketch*, voir le site web du Philadelphia Museum of Art : <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/109811.html?mulR=68>. L'image est reproduite aussi dans KLÜVER Billy, MARTIN Julie, *Kiki of Montparnasse, Artists and Lovers 1900-1930*, New York, Abrams, 1989, p. 137.
28. ARNYVELDE André, « Écoles de beauté », *Je sais tout-Noël*, 15 novembre 1913, pp. 612-613.
29. Le Baron Mollet la décrit comme une noire « Martiniquaise » (*Les Mémoires du Baron Mollet*, p. 134). Les photographies de l'époque indiquent qu'elle était métissée, plus proche de la couleur *café au lait*, comme Levinson décrit son « beau torse », dans une critique de 1922 (« Classicisme et exotisme », *La Danse au Théâtre*, Paris, Bloud & Gay, 1924, p. 136). Pour les photographies, voir LEVINSON André, *La Danse d'aujourd'hui*, op. cit., pp. 299 et 306 et LEVINSON André, *Les Visages de la danse*, Paris, Grasset, 1933, p. 247.
30. *Les Mémoires du Baron Mollet*, op. cit., p. 134.
31. LEVINSON André, *La Danse au Théâtre*, op. cit., p. 136.
32. Dans *La Danse d'aujourd'hui*, Levinson réprimande Djemil précisément pour cet aspect de son travail : « Chacune de ses images exotiques [...] a une valeur d'atmosphère [...]. Ses escales [...] la conduisent, par Shanghai, Ankh-Wat, Delhi et Baalbek, des bords du Sumida sur les quais d'Alger ; à peine atterrie, elle s'embarque pour les Antilles parfumées [...]. J'ai pu admirer la volonté intelligente, le corps robuste et beau, l'application de cette artiste isolée qui cherche obstinément et ajoute sans cesse à ces créations. Mais j'ai jugé sa méthode avec un scepticisme

extrême [...]. Or, M^{lle} Djemil-Anik ne cesse de cacher son véritable visage sous des masques aussitôt rejetés que pris [...]. [Elle] s'adonne au pastiche, prenant pour points de repère des monuments figurés. C'est peut-être une erreur de demander conseil aux pierres [...]. [L]es conventions qui déterminent leurs formes immuables sont irréductibles à l'élan saltatoire [...]. Le Bodhisatwa accroupi dont M^{lle} Djemil reproduit la pose hiératique au début d'une danse, attend avec impatience de reprendre sa pose initiale » (p. 307).

33. PIOT René, lettre à Jacques Rouché, n. d. [1911]. Fonds Rouché, Th. des Arts, R8(4), Pièce 15(7), BMO.

34. PIOT René, lettre à Jacques Rouché, n. d. [1911 ?]. Fonds Rouché, Th. des Arts, R8(4), Pièce 15(9), BMO.

35. PIOT René, lettre à Jacques Rouché, n. d. [1912 ?]. Fonds Rouché, Th. des Arts R8(4), Pièce 15(19), BMO.

36. PIOT René, lettre à Jacques Rouché, n. d. [1912 ?]. Fonds Rouché, Th. des Arts R8(4), Pièce 15(28), BMO.

37. Probablement Teresina Negri, une danseuse de l'Opéra Comique.

38. PIOT René, lettre à Jacques Rouché, n. d. [1912 ?]. Fonds Rouché, Th. des Arts, R8(4), Pièce 15(24), BMO.

39. Bien que les Ballets Russes se soient produits à l'Opéra en 1910 et 1914, la plupart de leurs saisons d'avant guerre avaient été données au Théâtre du Châtelet et au Théâtre des Champs-Élysées.

40. Comme *Castor et Pollux de Rameau* (1918) et *Le Triomphe de l'Amour* de Lully (1925).

41. Comme *Les Abeilles* (1917), sur la musique d'Igor Stravinsky et Adélaïde, ou le langage des fleurs (1917), sur la musique de Ravel.

42. « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 19 septembre 1916, p. 4.

43. SPECTOR Irwin, *Rhythm and Life, The Work of Emile Jaques-Dalcroze*, Stuyvesant, NY, Pendragon Press, 1990, pp. 82 ; 224 ; 230.

44. ROUCHÉ Jacques, « La Danse en Russie (Impressions de voyage, hiver 1914) », in *L'Art du Ballet des origines à nos jours*, Paris, Éditions de Tambourinaire, 1952, p. 100.

45. Sur Honegger, voir SPECTOR Irwin, *op. cit.*, pp. 254-257 ; pour Claudel, voir son article « Sur la Musique », *L'Opéra de Paris*, n 2, octobre-novembre 1950, p. 4. Claudel écrit, « [Je] dois avouer que j'ai la plus grande sympathie pour les idées de Jacques [sic] Dalcroze. J'ai assisté, autrefois, à Hellerau, à une représentation de l'*Orphée* de Gluck, réglée par lui, que j'ai trouvée de toute beauté. Quand une école véritable, jusqu'ici inexistante, sera fondée pour la formation des acteurs, la doctrine de Jacques [sic] Dalcroze y jouera un rôle fondamental. Pas un pas, pas un geste de l'acteur, ne doit se faire en dehors d'une certaine oreille intérieurement prêtée à la mesure. »

46. Voir, par exemple, JACQUES-DALCROZE Emile, « Le Rythme, les races et les tempéraments », *Mercur de France*, 1^{er} avril 1919, pp. 408-422 ; « Rythmiciciennes », *Femina*, 1^{er} août 1919, pp. 27-30 ; BOISSON Marius, « Le Mouvement discipliné par le rythme des sons. M. Jaques-Dalcroze fait une démonstration de sa méthode intégrale d'eurythmie », *Comœdia*, 13 février 1920, p. 1 ; VANDÉREM Fernand, « Rythmique », *Femina*, avril 1920, pp. 2-6 ; BERTEVAL W., « L'Enseignement de la Musique par la Méthode Jacques-Dalcroze, la gymnastique rythmique », *La Grande Revue*, 1^{er} juillet 1923, pp. 119-132. En 1921 et 1922 *La Danse* consacre plusieurs articles aux enseignants et chorégraphes associés au mouvement eurythmique. Voir par exemple, JEANNERET Albert, « La Rythmique », *La Danse*, février 1921, n. p. ; GLIGER André, « Jeanne Ronsay et la beauté nouvelle », *La Danse*, août 1921, n. p. ; STROHL D., « Danses gymnastiques », *La Danse*, septembre 1921, n. p. ; SENTENAC Paul, « La Danseuse Romana et son école », *La Danse*, octobre 1921, n. p. ; D'HAUTRELIEU F., « Madame Geneviève Petit, Prêtresse du rythme », *La Danse*, novembre 1921, n. p., et « La Gymnastique harmonique », *La Danse*, mars 1922, n. p. Albert Jeanneret, frère de

l'architecte Le Corbusier, était un compositeur et enseignant dalcrozien qui avait étudié à Hellerau (SPECTOR Irwin, *op. cit.*, pp. 153 et 157).

47. VAILLAT Léandre, *Ballets de l'Opéra de Paris (Ballets dans les opéras et nouveaux ballets)*, Paris, Compagnie française des arts graphiques, 1947, p. 104.

48. Marie Louise Morente, une danseuse du corps de ballet, était parmi les rares qui choisirent de suivre les « cours de plastique ». Sa lettre du 2 décembre 1917 est classée avec les autres réponses à la question de Rouché dans AJ13/1206 (II), AN.

49. ROUCHÉ Jacques, « La Danse en Russie », *op. cit.*, p. 100.

50. Olga Soutzo, lettre à Jacques Rouché, 11 septembre 1917. Blanche Guillemin était une autre danseuse ayant fait bon accueil au « stimulus » de la découverte de « nouvelles tendances de l'art de la danse », tout en ayant choisi de continuer à étudier avec Mauri (4 septembre 1917).

51. COPPÉE François, « La Danse à l'Opéra. À propos d'un ballet », *Le Figaro Illustré*, février 1895, p. 31. C'était un numéro spécial sur l'Opéra.

52. Jeannine Laugier, lettre à Jacques Rouché, n. d. [septembre 1917]. En 1925, en négociant un possible poste d'enseignante à l'Opéra, Bronislava Nijinska insista (par l'intermédiaire de sa belle-sœur Romola Nijinsky, qui à l'époque était son agent), indiquant que des classes « de 1 1/2 à 2 heures seront indispensables » (Romola Nijinsky, lettre à Jacques Rouché, 3 avril 1925, AJ13/1213, d. V., item 1097, AN).

53. Camille Bos, lettre à Jacques Rouché, 5 septembre 1917.

54. Jeanne Schwarz, lettre à Jacques Rouché, 13 septembre 1917.

55. La liste est dans le Fonds Rouché, pièce 106, BMO. Les danseurs qui n'ont pas répondu au questionnaire sont indiqués ainsi.

56. LUSSY Ch., « Est-ce la grève à l'Opéra ? », *L'Humanité*, 31 décembre 1919, p. 1.

57. En 1921, George Cecil liste les rangs pour les lecteurs du *The Dancing Times* : second quadrille, premier quadrille, coryphées, petits sujets, grands sujets, premières danseuses, et étoiles (CECIL George, « The Paris Opera Ballet », *The Dancing Times*, janvier 1921, p. 335).

58. HUGARD Jeanne, « Du Ballet classique », *op. cit.*, p. 208.

59. *Ibid.*

60. Parmi ces opéras, *Castor et Pollux* (1918), *Salammbô* de Reyer Ernest (1919), *Salomé* de Mariotte Antoine (1919), *La Légende de Saint Christophe* de Vincent d'Indy (1920), *Les Chansons septembre* de Francesco Malpiero (1920), *Les Troyens* d'Hector Berlioz (1921), *Antar* de Gabriel Dupont (1921), *Hérodiade* de Massenet (1921), *Falstaff* de Giuseppe Verdi (1922), *Grisélidis* de Massenet (1922), son *Esclarmonde* (1923), *Padmâvatî* (1923) d'Albert Roussel, *Les Dieux sont morts* de Charles Tournemire (1924), *Miarka* d'Alexandre Georges (1925), et *Brocéliande* d'André Bloch (1925), ainsi que des œuvres de danse, comme *La Tragédie de Salomé* (1919), *Maimouna* (1921), *Petite Suite* (1922), *Artemis troublée* (1922), *Fresques* (1923), *Concerto* (1923), et *Istar* (1924). Pour la plupart des opéras voir VAILLAT Léandre, *op. cit.*, pp. 104-114 ; pour les ballets et les autres opéras voir les entrées des titres danse WOLFF Stéphane, *L'Opéra au Palais Garnier (1875-1962)*, Paris, Slatkine, 1962.

61. VAILLAT Léandre, *op. cit.*, p. 107.

62. Pasmanik apporta aussi sa contribution dans des journaux musicaux, parfois sous le nom Pasmanik-Bespaloïff. En 1924 elle écrivit un article vigoureux contre les attaques « véhémentes » d'André Levinson envers « l'hérésie rythmique » parues dans *Comœdia* (PASMANIK-BESPALOFF R., « Controverse chorégraphique », *Comœdia*, 30 juin 1924, p. 4.) Je remercie Selma Odum pour m'avoir communiqué des informations fondamentales sur elle.

63. SPECTOR Irwin, *op. cit.*, p. 235. Howarth travailla plus tard avec les directeurs Firmin Gémier et Jacques Copeau. Il serait intéressant de savoir si Howarth est la « Mademoiselle Jasmine » qui joua le rôle de Alkippé dans *Artémis troublée*.

64. Nicola Guerra, lettre à Jacques Rouché, 20 janvier 1918. Fonds Rouché, pièce 166 (Guerra, Nicola), BMO.

65. Pour le répertoire journalier pendant la période mai-août 1922 (mais pas pour chaque performance du ballet dans la saison de juillet), voir les Feuilles de location, in AJ13/1428, AN.
66. « Théâtres », *Le Temps*, 11 juillet 1922, p. 3.
67. « Théâtres », *Le Temps*, 12 juillet 1922, p. 5.
68. « Théâtres », *Le Temps*, 18 juillet 1922, p. 4.
69. Évidemment, ni Fokine ni Rubinstein n'étaient français. Guerra était né en Italie, comme Zambelli, même si après presque trois décennies sur les planches de l'Opéra, elle était devenue une sorte de monument national français. Howarth était probablement anglaise ; Pasmanik pouvait être polonaise. L'emploi d'artistes étrangers était un des points de discussion (avec la demande d'augmentation en rapport avec le coût de la vie) dans la grève du personnel de l'Opéra qui commença à la mi-octobre 1920 et se termina à la fin de novembre. Voir, par exemple, P. S., « Le syndicalisme à l'Opéra », *Le Temps*, 11 octobre 1920, p. 1. Pour la carrière internationale de Guerra voir FALCONE Francesca, « Dalla notazione alla scena, *Edelweiss* di Nicola Guerra », *Chorégraphie*, 2000, pp. 203-236. Cet article fait partie d'un numéro spécial sur la danse italienne du XIX^e siècle (*Recupero, ricostruzione, conservazione del patrimonio coreutico italiano del XIX secolo*).
70. SPECTOR Irwin, *op. cit.*, pp. 74 ; 196-197 ; 230 ; 240. Spector affirme que Brooke fut engagée avant Jane Erb (pp. 205 ; 261), mais aucune source ne le confirme.
71. René PIOT, *Lettre à Jacques Rouché*, n. d. [1921], L.A.S. (Piot, René), 96, BMO.
72. SPECTOR Irwin, *op. cit.*, pp. 156 ; 235 ; 240.
73. VAILLAT Léandre, *op. cit.*, p. 107.
74. Dans son histoire du ballet de l'Opéra, Ivor Guest consacre un paragraphe à ce sujet ; dans son histoire de la danse moderne en France, Jacqueline Robinson l'ignore complètement. Voir Ivor GUEST, *Le Ballet de l'Opéra de Paris*, *op. cit.*, p. 155, et ROBINSON Jacqueline, *L'Aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*, Paris, Éditions Bougé, 1990.
75. « I had a peep at Miss Howart's [sic] Rhythmic Class, where the Dalcroze Eurhythmics are taught. Here I saw about half a dozen girls—some “grands sujets”, others merely “petits sujets” — moving round the room, keeping perhaps common time with their feet, whilst their arms beat triple time, and their bodies softly swayed from side to side. I believe it is a debateable point even at the Opera as to whether these exercises are of real value in the dancing curriculum. I should mention that in the ballet classes all are dressed alike in white, but in the Rhythmic Class regulation swimming costume is worn. », « Sitter Out », *The Dancing Times*, mai 1921, p. 638.
76. « Sitter Out », *The Dancing Times*, juillet 1921, p. 777.
77. T'SERSTEVENS Albert, *À la Danseuse*, Paris, Lapina, 1925, n. p.
78. LEVINSON André, « Le Répertoire, “La Tragédie de Salomé” », *La Danse au Théâtre*, pp. 26-27.
79. « Sitter Out », *The Dancing Times*, juillet 1921, pp. 777-778.
80. LALOY Louis, « La Musique, Quelques Réflexions sur le ballet moderne », *La Revue de Paris*, 15 mai 1922, p. 426.
81. LEVINSON André, « En Bateau. Le Préjugé du rythme », *La Danse au théâtre*, pp. 15-16.
82. VAILLAT Léandre, *op. cit.*, p. 107.
83. LEVINSON André, *La Danse d'aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 452.
84. *Ibid.*, p. 456.
85. Dans la couverture interne du numéro de mai 1921 de *The Dancing Times*, Daunt apparaît dans un costume pour un ballet non identifié en portant des pointes. Dans une photographie d'un autre ballet non identifié, de style orientaliste, elle apparaît encore avec des pointes. Clippings File (Yvonne Daunt), Jerome Robbins Dance Division, New York Public Library.
86. « Sitter Out », *The Dancing Times*, mars 1922, p. 502.
87. VAILLAT Léandre, *op. cit.*, p. 104.
88. Pour des photographies de différents danseurs de l'Opéra, voir la section « L'Esprit de la danse classique et le ballet d'Opéra » dans LEVINSON André, *La Danse d'aujourd'hui*. Je remercie Robert Greskovic pour nos échanges sur le travail des pointes.

89. « Sitter Out », *The Dancing Times*, May 1921, p. 638.
90. LEVINSON André, « Lettre à Mlle *** », de l'Opéra », *La Danse au théâtre*, p. 72.
91. Pour une critique de ce concert voir LEVINSON André, *La Danse d'aujourd'hui*, p. 479.
92. JOYEUX Odette, *Côté jardin, mémoires d'un rat*, Paris, Gallimard, 1951, pp. 163-164.
93. *Ibid.*, pp. 165-166.
94. *Ibid.*, p. 169.
95. LEVINSON André, « La Danse. Épitaphe », *Comœdia*, 21 septembre 1925, p. 2.
96. Même si la classe de rythmique fut fermée le 1^{er} octobre 1925, différents arrangements permirent à ses membres de continuer à être employés. À un groupe, on dit qu'il serait payé après, le 1^{er} octobre, un montant forfaitaire pour chaque spectacle auquel on leur demanderait de participer. À un autre, on dit que leur « engagement » avec l'Opéra ne serait pas prolongé au delà du 17 février 1926. Yvonne Franck et Alice Bourgat ont reçu des lettres individuelles leur demandant de suivre un des cours de Bronislava Nijinska organisés pour les anciens membres de la section d'eurythmique, en leur faisant comprendre qu'elle aurait décidé si elles devaient rester avec la compagnie ou non. En automne 1925, à la demande de Rouché, Nijinska avait entrepris une révision de l'entraînement à l'Opéra. Voir les copies carbone des lettres de Rouché à M^{lles} Menolesco, Benwich, Leonardi, Lebhertz, Brousté, Kirova, Dupont, Desreaux, Belicheff, Cléo Nordi, et Rose Pluck, 8 juillet 1925 ; M^{lles} A. Gelot, Vignes, Fromentin, Ellanskaya, 20 juillet 1925, in AJ/13/1703, AN ; M^{lles} Delsaux, Mantout, Y. Franck, [ill.] Bourgat, 21 juillet 1925 ; Yvonne Franck, 10 octobre 1925 ; M^{lle} Alice Bourgat, Delsaux, Y. Franck, et al., 12 Oct. 1925, Fonds Rouché, Registre, 6 Apr. 1925-6 Dec. 1925, BMO (dorenavant « Registre »). Les lettres dans « Registre » sont des copies au papier carbone de la correspondance de Rouché.
97. LEVINSON André, *La Danse d'aujourd'hui*, pp. 200-201.
98. Rouché à Yvonne Franck, 10 octobre 1925, et à Alice Bourgat, 12 octobre 1925 ; Romola Nijinsky à Rouché, 3 avril 1925. Nijinska distribue Franck dans deux pièces (*Danses Polovtsiennes du Prince Igor* et *Danses de la Renaissance italienne*), présentées par les membres de sa compagnie au gala de l'Opéra de Paris, « La Danse à travers les Ages » du 3 décembre 1925 (Programme du gala, « Une Fête de Nuit à l'Opéra. 'La Danse à travers les Ages », Carton 2238, BMO). Sur Nijinska à Kiev et en Russie en général pendant les années de la guerre et la période révolutionnaire, voir MUDRAK Myroslava, *The New Generation and Artistic Modernism in the Ukraine*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1986, et GARAFOLA Lynn, « Amazon of the Avant-Garde, Bronislava Nijinska in Revolutionary Russia », *Dance Research*, 29, n° 2, hiver 2011, pp. 109-166.
99. Jacques Rouché, copie carbone d'une lettre à Jacques [sic] Dalcroze, 30 juin 1925, Registre.

RÉSUMÉS

En 1917, Jacques Rouché, directeur de l'Opéra de Paris, crée une classe d'eurythmique pour les danseuses et danseurs de la troupe, en complément des classes de technique classique déjà existantes. L'expérience eurythmique, née de l'amitié de Rouché avec Emile Jaques-Dalcroze, est une des nombreuses initiatives de Rouché pour moderniser l'entraînement et les productions de danse à l'Opéra. Au début des années 1920, les membres de la section d'eurythmique, dont la plupart possédait une solide formation classique, intègrent le répertoire d'opéras et de ballets, interprétant des rôles de caractère et se produisant dans des œuvres spécifiquement chorégraphiées pour eux. Nonobstant le succès individuel des danseuses, la section

d'eurythmique elle-même a été sévèrement critiquée par André Levinson et d'autres critiques conservateurs, convaincus qu'elle détruisait les traditions classiques de la « maison » et mettait en péril son existence. En 1924, Rouché met fin à l'expérience. Resté pratiquement inconnu, cet épisode révèle les limites de la volonté de changement artistique de Rouché et la direction de plus en plus conservatrice de sa politique en la matière, qui eut des conséquences non seulement pour l'Opéra, mais aussi pour le développement des formes de danses modernes alternatives au ballet.

In 1917 Jacques Rouché, the director of the Paris Opéra, established a eurhythmics class to supplement the existing classes in classical technique for the company's dancers. The eurhythmics experiment, which grew out of Rouché's friendship with the Emile Jaques-Dalcroze, was one of several initiatives by Rouché to modernize the training and dance offerings at the Opéra. By the early 1920s members of the eurhythmic section, many of whom had extensive ballet training, were absorbed into the opera and ballet repertoire, performing character and mime roles in addition to appearing in works specifically choreographed for them. Although individual dancers won applause, the section itself was harshly criticized by André Levinson and other conservative critics who argued that it was destroying the classical traditions of the "house" and hammered away its existence. Finally, in 1924, Rouché put an end to the experiment. Virtually unknown, this episode reveals the limits of Rouché's quest for artistic change and the increasingly conservative direction of his artistic policy, with consequences not only for the Opéra but also for the development of non-balletic forms of modern dance.

INDEX

Mots-clés : ballet, danse rythmique, Jaques-Dalcroze (Emile), Opéra de Paris, Rouché (Jacques)

Keywords : ballet, eurhythmics, Jaques-Dalcroze (Emile), Paris Opéra, Rouché (Jacques)

AUTEURS

LYNN GARAFOLA

Lynn Garafola est professeure en danse au Barnard College de la Columbia University, à New York. Historienne et critique, elle est l'autrice de *Diaghilev's Ballets Russes* et *Legacies of Twentieth-Century Dance* ; elle a dirigé de nombreux ouvrages parmi lesquels *The Ballets Russes and Its World*, *José Limón : An Unfinished Memoir*, et *André Levinson on Dance : Writings from Paris in the Twenties*. Elle a été la commissaire des expositions sur le « New York City Ballet », « Jerome Robbins », et les « Ballets Russes » pour la New-York Historical Society and la New York Public Library for the Performing Arts. Elle est lauréate de la bourse de la John Guggenheim Memorial Foundation et du Dorothy and Lewis B. Cullman Center for Scholars and Writers pour son prochain ouvrage sur la chorégraphe Bronislava Nijinska.