

MÉTHODE DE LA DANSE CLASSIQUE

par M. JEAN SCHWARZ, de l'Opéra

LA salle des Archives Internationales de la Danse devant être le théâtre de manifestations chorégraphiques et pédagogiques les plus diverses et les plus opposées de tendance, il était indispensable qu'une personne qualifiée vienne présenter la Danse de Ballet, sous son aspect le plus strictement traditionnel. C'est M. Jean Schwarz, de l'Opéra, qui s'est chargé de cette tâche. Il eut, pour l'aider dans sa démonstration, le concours éminent du maître de ballet M. Constantin Tcherkas, de M^{lle} Solange Schwarz et Juanina, de l'Opéra-Comique, Janine, de l'Opéra, qu'accompagnaient les jeunes élèves Doris et Alice R.

En nous disant « comment on devient danseuse », M. Schwarz a décrit le métier de la danseuse de ballet classique. Il a montré comment on l'acquiert et fait sentir la dureté d'un effort que le public méconnaît parce qu'on le lui cache sur la scène. Le métier de danseur ou de danseuse est le plus pénible de tous les métiers d'art car il astreint l'artiste à un travail rigoureusement quotidien, et quel travail !

Afin de donner une idée précise de celui-ci, le conférencier imagina de faire exécuter devant l'auditoire la plupart des exercices qui composent la « leçon journalière » à la fois par une danseuse débutante et par une danseuse parvenue au sommet de son art, en l'espèce la fine et jeune Doris et la très parfaite M^{lle} Solange Schwarz.

C'est par les plus simples exercices à la barre qu'elles débutèrent et déjà les profanes purent se rendre compte, par comparaison, de la difficulté d'un mouvement tout à fait élémentaire.

Le premier soin du professeur, dit M. Schwarz, est d'apprendre à la néophyte les 5 positions des pieds. Puis, en vue d'obtenir un « dehors » impeccable, « dehors » indispensable à la danseuse classique, on lui demande des exercices d'assouplissement parmi lesquels le premier consiste à « se tourner » à la barre. Les « dehors », en effet, ne dépendent ni de l'articulation du genou, ni guère de celle du pied, mais de l'articulation de la hanche. Quand la cuisse a effectué une rotation suffisante en dehors, le pied vient au contact du sol par toute sa plante et, de la sorte, pose normalement. Ni risque de fatigue, ni risque de luxation du cou-de-pied ou du genou. L'avantage de cette pose correcte est que la danseuse peut élever latéralement la jambe sans avoir besoin de pencher le bassin du côté opposé.

Cela dit, M. Schwarz montre toute la suite des exercices à la barre : pliés dégagés, ronds de jambe à terre, dégagés à terre — ronds de jambe soutenus qui, faisant travailler à la fois la hanche et le genou, préparent les « dehors » et la vitesse du mouvement. Viennent ensuite les battements sur cou-de-pied et petits battements qui sont préparatoires à la batterie et à la vitesse des jambes. Si les grands battements, qui leur succèdent, permettent l'élongation musculaire nécessaire aux grandes élévations, les battements-cloche ou balancés donnent une pleine impulsion et les grands fouettés ainsi que « le pied dans la main » complètent le travail d'assouplissement de l'articulation de la hanche. Il est profitable de « se tourner » à la barre

quand les muscles et les articulations échauffés par l'exercice permettent une plus grande amplitude du mouvement en dehors de la cuisse.

Si la première partie du travail consiste à obtenir de bons dehors, la seconde a pour but l'acquisition de la stabilité. C'est pourquoi la danseuse exécute « au milieu » les mêmes mouvements qu'à la barre en y ajoutant tours de promenade, arabesques et attitudes ouvertes ou fermées ainsi que les 4^e devant. Enfin les ports de bras sont étudiés, car la danse n'est parfaite que si la danseuse est capable de se servir de ses bras avec simplicité. Il en va de même des ports de tête.

Si la première partie du travail consiste à obtenir de bons dehors, la seconde a pour but l'acquisition de la stabilité. C'est pourquoi la danseuse exécute « au milieu » les mêmes mouvements qu'à la barre en y ajoutant tours de promenade, arabesques et attitudes ouvertes ou fermées ainsi que les 4^e devant. Enfin les ports de bras sont étudiés, car la danse n'est parfaite que si la danseuse est capable de se servir de ses bras avec simplicité. Il en va de même des ports de tête.

Le troisième but pour le professeur est de donner au danseur des facilités de rotation sur lui-même. C'est, dit M. Schwarz, en étudiant d'abord le mouvement sans tourner, puis en tournant par 1/4, 1/2, 3/4 de tour que l'on parvient à exécuter correctement le tour complet et, par la suite, un nombre de tours qui dépend de la force de chacun. Il faut procéder ainsi pour toutes les variétés de pirouettes et de tours, grandes pirouettes à la seconde, pirouettes sur cou-de-pied, dans le jarret, renversées, tours en attitude, etc.

En quatrième lieu on acquerra l'élévation en recherchant le développement des muscles extenseurs par le saut à la corde, la marche sur la 1/2 pointe, les exercices à la barre, les temps sautés. Ceux-ci, très nombreux, vont des soubresauts aux tours en l'air en passant par les changements de pied, les assemblés, échappés, petits et grands jetés, sauts de chat, pas de basque, glissades, sans compter les temps de flèche, ballonnés, sissonne, cabrioles, etc. Constantin Tcherkas donna plusieurs exemples d'une belle « élévation ».

Quant à l'étude des pointes elle doit être progressive et



Solange Schwarz et Doris.

lente et seulement commencer quand le sujet a acquis des dehors impeccables. M. Schwarz nous parle ensuite des entrechats, qui sont les éléments brillants de la danse, et, pour terminer, il propose une réglementation des études de danse classique. A son avis la première année de travail devrait être consacrée à « placer » les sujets, à leur donner le « dehors » exigé et la stabilité. La deuxième année serait réservée à l'étude des pointes et des tours, et la troisième verrait apparaître les exercices de batterie et d'enchaînements, autrement dit les variations.

Mais avant de réglementer ainsi l'étude même de la danse ne faudrait-il pas, dit M. Schwarz, soumettre le candidat à l'examen d'un médecin qui jugerait de ses aptitudes physiques

et qui, par la suite, surveillerait les études. Car une heure de danse nécessite autant de dépense d'énergie que le travail d'un ouvrier pendant dix heures. Tout le monde n'est pas apte à endurer sans dommage un effort aussi violent et aussi répété.

Il est intéressant de signaler que trois charmantes filles de M. Schwarz, parmi lesquelles Solange, qui a rang d'étoile, illustrèrent sa conférence et servirent à démontrer les qualités de son enseignement technique.

Pour terminer, Solange Schwarz et Tcherkas dansèrent une variation remarquable par la pureté classique du style, la sûreté due à un beau métier... et le charme souriant de la danseuse.

MÉTHODE DE LA DANSE CLASSIQUE

(L'ÉCOLE DE SAINT-PÉTERSBOURG)

par M^{me} KSCHEINSKA

ancienne danseuse étoile du Théâtre impérial de Saint-Petersbourg

APRÈS un de ses triomphes en Russie, Isadora Duncan disait : « C'en est fini de la danse classique ». Et M^{me} Mathilda Kschesinska de répondre : « Non, la Danse classique survivra à la vôtre. Car nous pouvons vous emprunter les beautés que vous avez découvertes tandis que vous ne pouvez rien prendre de nous ». Ce jugement paraît confirmé par les événements et M^{me} Kschesinska reconnaît bien volontiers que, si la danse classique s'est renouvelée, c'est grâce à l'apport isadorien que Fokine a su incorporer dans l'ancienne tradition. Depuis qu'elle a quitté la scène et qu'elle enseigne, M^{me} Kschesinska mesure encore plus l'importance de cette influence et l'apprécie davantage.

Mais cette estime ne prend pas chez elle la forme d'un engouement. La scène est demeurée la scène et pour la parcourir aisément en tous sens il n'est pas meilleure technique que celle des ballerines classiques. Aussi M^{me} Kschesinska est-elle restée absolument fidèle à la tradition sous ce rapport-là. Elle se souvient qu'Isadora, qui ne possédait pas les dehors et ne pratiquait pas les pointes, n'était vraiment parfaite qu'en dansant au milieu du cercle de ses enfants, et qu'à la scène elle perdait une part de ses moyens. Le jeu de jambes clas-

sique reste donc incontestablement le plus propre au mouvement du danseur sur le plateau.

Par contre, seul, le libre jeu du torse, des bras et de la tête, permet d'atteindre à l'expression forte, complète et nuancée des sentiments.

Aussi, dans ses leçons, M^{me} Kschesinska fait-elle une part à la gymnastique des jambes et à celle du tronc et des bras. Une fois par semaine un professeur de culture physique et d'acrobatie vient spécialement assouplir les colonnes vertébrales, les épaules, les mains et les bras.

Toutefois, la base de tout le système demeure la gymnastique du ballet avec exercices à la barre et au milieu.

Les nécessités de la vie moderne obligent les élèves à des études plus rapides, d'où une pédagogie différente de l'ancienne. Jadis on entraînait à la classe de ballet à 8 ans, aujourd'hui on accepte l'enfant dès qu'il est apte à comprendre et à travailler, vers les 5 à 6 ans. On ne ressasse plus les exercices mais on les varie le plus possible. Ainsi M^{me} Kschesinska ne fait répéter le même exercice qu'au bout de 21 jours. La grande variété maintient la jeune élève en appétit et lui fait accomplir des progrès beaucoup plus rapides. Il est certain que par



La leçon de M^{me} Kschesinska.