

ce système on obtient des danseuses très habiles. Peut-être, dit M<sup>me</sup> Kschesinska, leur excellence sera-t-elle moins durable, peut-être leur carrière moins longue, car ne dure que ce qui a été patiemment construit. L'avenir le dira, mais le présent ne laisse pas le choix d'autres moyens d'éducation.

Le principe éducatif de M<sup>me</sup> Kschesinska est d'intéresser l'enfant à ce qu'elle fait. Une certaine liberté lui est laissée afin qu'elle ne se sente pas, du moins au début, prisonnière de règles trop sévères. Les règles, si elles sont un cadre, ne doivent pas être un carcan. Points d'appuis pour les gens peu doués, limites pour les gens sans goût ni mesure, elles sont pour tout le monde des repères posés par le talent et le génie.

Chez M<sup>me</sup> Kschesinska, cinq cours collectifs différents permettent de grouper des élèves de même force. Deux sont réservés aux enfants, deux aux adultes et un aux artistes professionnels. Ceux-ci viennent aussi se mêler aux amateurs ou aux novices déjà avancés, ce qui constitue pour ces derniers un exemple et un stimulant.

Cinq élèves de M<sup>me</sup> Kschesinska participèrent sous sa direction à la partie démonstrative de sa conférence du 16 avril.

M<sup>lle</sup> Francine Blumenfeld âgée de 6 ans, M<sup>lles</sup> Lida Liveran, Irène Fabergé, Tatiana Flotat et Vera Petchourine, ces deux dernières ayant déjà dansé au théâtre.

Nous ne donnerons pas le programme des études à la barre et au milieu, non plus que des variations. Toute la série des gestes, attitudes et pas classiques fut représentée. Mais, par contre, nous dirons l'excellence du jeu des jambes fait de pureté, de facilité et de précision que tout le monde admira. Le jeu des bras et du torse était laissé dans une grande mesure à la volonté de l'exécutant. Le public a été très sensible aux dons de M<sup>lle</sup> Irène Fabergé, âgée de neuf ans et déjà très savante.

M<sup>lle</sup> Flotat ne manquait pas de style dans ses relevés en attitude et dans ses arabesques pleines de grâce noble.

M<sup>lle</sup> Petchourine termina la soirée en dansant une valse avec une belle sûreté technique.

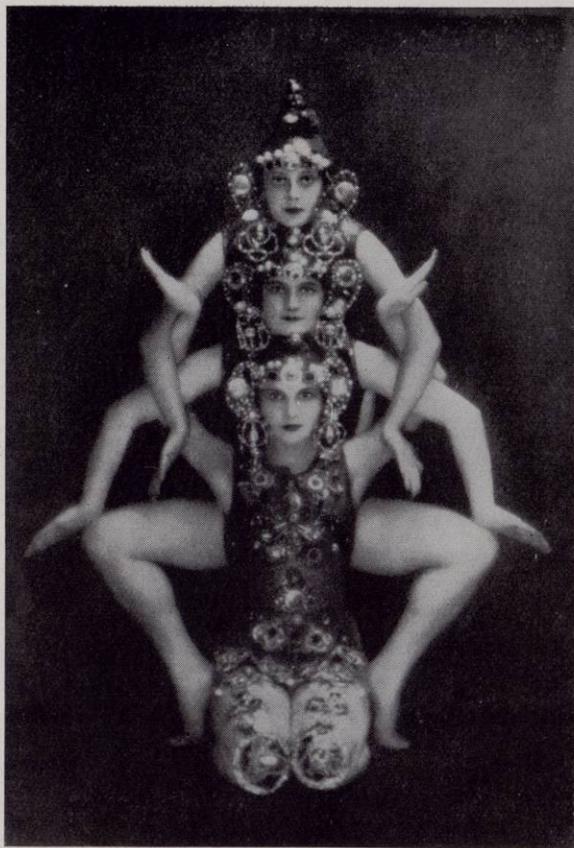
Nous n'avons garde d'oublier M<sup>lle</sup> Blumenfeld, bien mignonne et M<sup>lle</sup> Liveran, déjà très avancée pour ses sept ans et ses deux années d'étude.

## LE BALLET PLASTIQUE ET LA CULTURE PHYSIQUE ESTHÉTIQUE

par M<sup>me</sup> ISSATSCHENKO

MADAME Claudia Issatschenko a donné le nom de « Ballet Plastique » à la Danse résultant de sa méthode. Pour bien comprendre l'esprit de celle-ci peut-être n'est-il pas inutile de se souvenir que son auteur fut d'abord élève au Théâtre Artistique de Moscou. Là elle y apprit la déclamation, l'art du maquillage, le chant et, parallèlement, la plastique du ballet. Elle chercha le mouvement expressif et le geste naturel d'abord dans le drame. Survint l'exemple d'Isadora Duncan qui fut pour elle, comme pour beaucoup, la grande révélation. Elle ne songea pas à l'imiter mais à retrouver les lois profondes de son mouvement. Et voici quelles sont les conclusions théoriques de ses recherches et de sa longue expérience pédagogique.

Pour M<sup>me</sup> Issatschenko, la Danse est un moyen et un but : un but pour ceux qui veulent devenir des danseurs, un moyen pour ceux qui désirent seulement acquérir santé et beauté en même temps qu'un goût artistique affiné. A ce dernier titre la Danse est une



Une danse en groupe (*l'Idole*).

gymnastique que la discipline du rythme rend plus rapidement efficace et plus aimable en même temps.

Tout le système de M<sup>me</sup> Issatschenko repose sur l'observation de la loi du moindre effort, loi par laquelle vit et se meut le monde physique. Comme chaque mouvement doit être obtenu sans effort injustifié et par la seule action des muscles nécessaires, la Danse Naturelle se trouve donc être une suite d'équilibres obtenus avec un minimum de dépense d'énergie musculaire.

Une telle conception de la Danse ne rejette, à priori, aucune chorégraphie et n'exclut pas, par conséquent, les formes de la technique classique. Mais ces formes sont soumises à l'examen et conservées dans la seule mesure où elles répondent à la loi de la conservation de l'énergie. C'est ainsi que l'Ecole de Danse classique fournit au « Ballet Plastique » son excellente gymnastique des jambes, tandis que le reste du corps est soumis à une culture gymnastique convenable dans le

but de lui faire acquérir des facilités de mouvement que le Ballet classique ignore. En somme le rêve de M<sup>me</sup> Issatschenko est d'arriver à une Danse classique modernisée.

Les principes normatifs de sa méthode sont :

1° La successivité du mouvement, c'est-à-dire un enchaînement ininterrompu des gestes, comme au ralenti, jusqu'à l'attitude finale;

2° L'équilibre harmonieux obtenu par le croisement du mouvement et le déplacement judicieux du centre de gravité;

3° Une sensation intime des lois de la pesanteur qui s'obtient par une sorte de solidification idéale de l'air ambiant, d'où une diminution fictive du poids du corps en mouvement.

Pour M<sup>me</sup> Issatschenko, la Danse n'est pas mécanique pure et l'Art de la Danse n'est vivant qu'autant que nourri par l'Esprit. Le mouvement plastique dont le dessin rythmique s'unit étroitement à la musique se transforme en mimique, ce qui permet le développement de la Danse dans le sens dramatique. Car M<sup>me</sup> Issatschenko ne voit aucune antinomie entre le Ballet proprement dit et la plastique dramatique. Pour elle, la danse naturelle est le langage des émotions spirituelles et elle unit la chorégraphie pure à l'extase mystique. Ainsi, pense-t-elle, l'ont compris les anciens Hellènes et, plus tard, Noverre, Blasis, Isadora Duncan, plus près de nous encore la géniale Anna Pavlova.

Si le point de départ de la méthode est dans l'obéissance du corps aux lois physiques, son point d'arrivée est donc dans l'obéissance aux principes spirituels. Le point culminant du travail est le moment où l'élève possède assez de technique pour être capable d'improviser et de composer sa danse dans tous les styles.

A la suite de l'exposé de ses principes M<sup>me</sup> Issatschenko montra leur application en présentant une leçon de difficulté moyenne. Ses élèves, dit-elle, n'étaient pas encore des artistes accomplies car ils leur restait à apprendre comment on improvise et comment on compose. Ce n'est pourtant pas sans talent que M<sup>lles</sup> Ira Kaminska, Atie et Lutys Chadinoff, Natacha Kapoustine, Jane Bruner et Adassia Tainnenbaum exécutèrent les exercices et les danses.

Ces exercices furent, à quelques nuances près, ceux adoptés par les tenants du ballet classique. M<sup>lles</sup> Atie exécuta une marche, M<sup>lles</sup> Ira et Lutys des sauts. Progressivement les gestes et les pas s'enchaînèrent et la culture physique fit place à la chorégraphie. Une dizaine de danses solo permirent de juger de la grande fluidité du mouvement, soit que ses élèves dansent une valse de Brahms, une danse russe, comme M<sup>lle</sup> Natacha, ou une marche militaire.

Enfin huit danses en groupe furent présentées parmi lesquelles *l'Idole*, où trois danseuses superposant leurs visages meuvent latéralement leurs bras; *les Bateliers*, sur la musique de Grieg, stylisation de l'effort pénible du halage. On vit aussi quatre élèves mimer et danser un drame symbolique : *la Lutte des Démones de la Guerre et de la Révolution*.

Après une rapsodie slave, la soirée se termina sur une *Danse égyptienne* remarquable d'effet décoratif.

Ainsi M<sup>me</sup> Issatschenko put convaincre son public des tendances universelles de sa méthode qui veut donner à l'élève les moyens de tout exprimer. On a pu reconnaître, en outre, que sa technique s'est souvent inspirée des théories de François Delsarte relatives à la mimique et au geste.

## LE SYSTÈME DU GESTE SELON FRANÇOIS DELSARTE

par M<sup>me</sup> TELS



Une traduction des gestes.

**F**RANÇOIS Delsarte, artiste lyrique français, qui vécut de 1811 à 1870 est l'auteur d'un système du geste qui, jusqu'à aujourd'hui, au travers de ses élèves et interprètes (car il n'a rien écrit), a fortement influencé un certain nombre d'artistes. Aussi M<sup>me</sup> Ellen Tels a-t-elle pris ce système pour base de son enseignement, et c'est par l'exposé des idées de Delsarte qu'elle nous a introduit à l'intelligence de sa méthode.

Delsarte, recherchant quelles impulsions contraignent l'homme à se mouvoir, en trouve trois : les impulsions de l'esprit, de l'âme et de la volonté qui, dit-il, ont leur source respective dans la tête, le torse et les membres. Ces trois mobiles du geste peuvent rester purs ou se mélanger : un geste peut naître seulement de l'âme, de l'esprit ou de la volonté, ou de l'association de deux ou même des trois facteurs. Mais, toujours d'après Delsarte, chaque centre gestuel est à son tour divisible en trois parties : la tête, par exemple, a une partie spirituelle : le front; une partie émotionnelle : les yeux; une partie volontaire : la bouche. Il en va de même pour le torse dont l'esprit est dans les épaules, l'âme dans la région des poumons et du cœur, la volonté dans la région inférieure du tronc. En ce qui concerne les membres, l'âme est située au coude et au genou et, si l'esprit est à l'épaule et à l'articulation de la hanche, la volonté est dans le pied et la main. Ces trois facteurs et leurs subdivisions constituent