

but de lui faire acquérir des facilités de mouvement que le Ballet classique ignore. En somme le rêve de M^{me} 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^{me} 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^{me} 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^{me} 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^{lles} 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^{lles} Atie exécuta une marche, M^{lles} 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^{lle} 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 Démon 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^{me} 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^{me} TELS



Une traduction des gestes.

FRANÇOIS 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^{me} 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

l' « Accord de Neuf » qui résume, en une formule symbolique, la théorie delbartienne.

Pratiquement, nous dit-on, le geste a son point de départ dans le torse et plus spécialement dans la région du cœur et des poumons, qui sont les moteurs principaux de la vie humaine. C'est de cet endroit que s'irradieront, vers les extrémités, les mouvements de notre corps, à la condition que nous ayons appris à libérer celui-ci et que nous en ayons fait un bon conducteur d'énergie.

Cependant un corps libéré n'est pas encore un corps dansant. Pour que le geste devienne chorégraphique, il faut qu'il se traduise, dans l'Espace, d'une certaine manière. Une condition indispensable pour réussir en ce point, dit M^{me} Tels, d'après Delsarte, est de supposer l'espace comme fait d'un air plus épais et plus dense, afin que le danseur éprouve sa résistance et conduise le geste du centre moteur vers les extrémités, soit qu'il déploie le geste ou le rétracte.

Ce geste, selon qu'il naît de l'esprit, de l'âme ou de la volonté, n'a pas le même caractère. La pensée étant ce qu'il y a de plus conscient en nous, le geste qui l'exprime aura l'aspect d'une ligne droite: le geste de l'âme sera une ligne arrondie ou sinueuse; le geste de la volonté, une ligne zigzagante comme l'éclair.

Il y a, en outre, trois façons de disposer de l'espace. On peut mouler une forme par le contour de notre corps — on peut aussi tracer cette forme par le mouvement — on peut, enfin, donner une direction précise au geste qu'on lance. Et ces trois manières d'user de l'espace correspondent: la forme moulée, à la raison et à l'esprit; la forme tracée, à l'âme; le geste lancé, à la volonté.

Il faut aussi remarquer l'importance du plan dans lequel s'effectue le geste: inférieur, il correspond à l'acte de volition; au milieu, à l'acte de pensée dont il exprime le but; en haut, à l'âme, dont il est un appel.

M^{me} Tels attire aussi notre attention sur le problème si important de l'équilibre, qui se résout d'ordinaire par le mouvement contrarié

et compensateur des masses du corps — c'est l'équilibre harmonique. Cela ne veut pas dire que les mouvements parallèles soient à bannir totalement, ils sont parfois nécessaires à l'expression.

Trois élèves de M^{me} Tels, assistées de deux autres déjà indépendantes: M^{mes} Mura Dehn et Vera Saveljeff, servirent leur professeur dans sa démonstration qui se déroula sur des thèmes musicaux composés par M. Alexis Archangelsky. M^{me} Borissoff était au piano.

Les exercices de gymnastique proprement dite nous ont paru conçus en fonction même du système de Delsarte. Nous vîmes des exercices de libération des membres et du torse, et des exercices d'équilibre harmonique. La chorégraphie fut mêlée à la gymnastique, et c'est ainsi qu'à l'occasion du travail des bras eurent lieu des études de plastique et d'expression. Par exemple, la forme fut dessinée dans l'espace par un mouvement, l'acte de volonté par un geste du bras vers le sol, le poing étant fermé, geste qui s'accompagna ensuite de chutes en avant sur un pied. M^{mes} Dehn et Saveljeff, belles artistes, et de tempéraments différents, donnaient à ces démonstrations une forme accomplie. Nous avons remarqué, au passage, certaines réminiscences de la statuaire grecque, telle, dans une marche lente, cette éversion en dehors de la pointe du pied postérieur, convention si caractéristique de l'art hellénique. Reconnu aussi certains gestes que la « rythmique » a consacrés. Il faut ajouter que M^{me} Tels donne à ses élèves des notions de la danse classique par des exercices à la barre. Au cours de plusieurs danses faites pieds nus, on a pu retrouver les qualités d'élévation, les facilités de parcours et de tournoiement que donne la culture classique.

L'ensemble de cette démonstration donne l'impression que M^{me} Tels, prenant, du point de vue gymnastique et métier, son bien où elle le trouve, considère que la grande affaire est d'exprimer les qualités les plus élevées et les plus spirituelles de l'âme humaine, ainsi que le pensait Delsarte, qui se plaisait à dire que « l'Art est la matérialisation de l'Esprit et la spiritualisation de la Matière ».

DANSE ET PANTOMIME

par M^{me} BOUTKOWSKY

MADAME Boutkowsky, comme M^{me} Issatschenko, se souvient non seulement d'avoir étudié la danse dès l'âge de 10 ans avec les artistes du Ballet Impérial de Russie, mais d'avoir été élève de l'Ecole des Théâtres Impériaux de Pétrograd dans la section d'Art dramatique. Si elle fait la distinction de la danse et de la pantomime ce n'est pas pour trouver à l'une ou à l'autre une valeur artistique supérieure et ce n'est pas non plus pour les empêcher de concourir, le cas échéant, à la réalisation d'une œuvre scénique. Metteur en scène en Russie et à Paris, au Vieux-Colombier, à la Petite Scène et à l'Opéra privé, etc., ce sont les fruits d'une expérience longue et diverse qu'elle nous a communiqués, expérience mise au service d'un esprit méditatif.

L'exposé de sa méthode comprenait plusieurs parties entre lesquelles furent données les démonstrations. Dans la première, elle dit comment on confond trop aisément les règles et les lois. Tandis que les règles peuvent changer, les lois sont immuables. De sorte que si l'on veut créer du nouveau dans la Danse, comme dans les autres arts il faut s'éloigner des règles qui régissent les danses actuelles pour remonter jusqu'aux lois dont elles ne sont que l'application à un cas déterminé. Ces lois l'artiste peut en avoir l'intuition.

La Danse qui fait œuvre de notre corps et le modèle, le déplace dans l'Espace. Ce corps a un poids et ce poids fait obstacle au mouvement. Bien manié il peut, au contraire, concourir à le provoquer et à l'entretenir, comme aussi à l'accélérer, le ralentir et le suspendre. Par suite l'équilibre, dont la stabilité n'est qu'une face, est le souci central du danseur.

Pour connaître les lois de l'équilibre il ne faut pas s'en



M^{me} Boutkowsky.

rapporter aux formes extérieures de la stabilité telles qu'elles apparaissent dans les danses existantes. Il faut les chercher dans l'observation du corps humain lui-même. Celui-ci est