

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

composé de parties légères : les membres, et de parties lourdes : le tronc. Ce tronc lui-même est divisé en deux masses inégalement volumineuses et pesantes, l'une plus ample, mais moins lourde : le thorax ; l'autre plus compacte : la région du bassin, et ces deux masses sont reliées par la colonne souple des vertèbres. Cette colonne constitue donc le centre d'équilibre de ces deux masses et assure leur maintien. Là est la base de tout équilibre, si bien que c'est par l'action de la colonne vertébrale, et non des membres, que l'équilibre doit être obtenu.

La tête prolonge le tronc mais possède son autonomie. Tandis que le bassin avec ses entrailles et ses gros muscles fait figure de centre physique, que le thorax palpitant symbolise la vie émotionnelle, la tête représente l'élément spirituel du corps. Il y a ainsi trois centres d'énergie : le bassin, le thorax, le crâne, centres physique, émotionnel et spirituel du corps. Ce sont ces trois centres qu'il faut éduquer concurremment afin d'arriver à l'équilibre total.

On débutera par l'étude du physique et par la partie la plus massive et aussi la plus paresseuse : la région du bassin. L'assouplissement de ses muscles et de ses articulations entraînera la libération des autres parties du corps. C'est de la colonne vertébrale que partiront donc, en rayonnant vers l'extérieur, tous les mouvements des autres parties du tronc ou des membres eux-mêmes.

On éveillera d'abord le « sens corporel » de l'élève en lui donnant la notion de sa pesanteur.

On ne dira pas à l'apprenti : « pliez votre jambe », « levez le bras », mais : « pesez sur votre jambe », « relevez le poids de votre bras ». De la sorte le danseur apprendra à jongler avec le poids de son corps, la Danse — du moins en sa partie purement physique — étant jonglerie.

Si la Danse est avant tout équilibre, elle est encore rythme. La source du Rythme est dans la respiration. Mais on ne parviendrait pas au rythme si, préalablement, on n'avait pas acquis le « sens corporel ».

Cette sensation profonde des différentes parties de notre corps, parce qu'elle nous donne conscience de notre vie, crée en nous la Joie, par suite, le rythme, qui est une « Force joyeuse » au dire des Orientaux. La vraie Danse commence où arrive la Joie. Aussi ne faut-il pas étouffer cette joie chez l'élève. On doit, par des exercices dont les difficultés techniques sont bannies, lui permettre de l'extérioriser de temps en temps. Il n'est pas, dans cet ordre d'idées, de danse meilleure que les danses populaires dont la technique tout entière a été créée au cours des âges par la joie, non seulement d'un individu, mais de tout un peuple. Aucune culture physique ne peut prétendre à produire de tels effets.

Le travail du professeur, ou de l'artiste, doit consister à coordonner l'effort avec la respiration qui, elle-même, est sous la dépendance émotive du rythme. C'est ainsi que l'effort a davantage à se produire pendant l'acte d'inspiration, car celle-ci marque le temps fort de la respiration. En réglant une danse il faut régler le souffle du danseur tout comme on règle celui d'un chanteur. Bien des échecs sont dus au mépris de ce principe. Le mouvement respiratoire étant ordonné, non seulement le danseur peut agir avec force, mais avec joie.

Mouvement et Rythme, la Danse est aussi Pensée. Beaucoup croient que celle-ci vient toute seule et que l'inspiration est une sorte de miracle gratuit. En réalité les miracles, même dans la vie des saints, sont précédés d'une discipline.

L'artiste pense par images et ce sont des images qu'il lui faut ordonner.

Dans le dédoublement de sa personnalité il peut voir naître en lui un être douloureux ou cruel et l'extérioriser, mais il garde pour lui la seule joie de la création. Le travail consiste donc à bien séparer le moi humain de son double artistique, afin que l'un ne contrarie pas le développement de l'autre. On y parvient par une attention sélective qui donne à chacun son dû. Le rôle de l'esprit est de limiter l'imagination en fonction des possibilités d'expression, d'en condenser les visions et de les ordonner. Là aussi doit être réalisé l'équilibre qui, joint à celui du corps, fera l'équilibre total cherché. La moelle épinière serait le siège du subconscient, au dire du physiologiste Pavlov, et M^{me} Boutkowsky, forte de cette opinion, fait de la colonne vertébrale le centre de la transformation de nos pensées en images. C'est donc, pratiquement, sur elle que, dans le travail artistique, on concentrera son attention, au lieu de la concentrer sur le travail du cerveau.

C'est la pantomime qui sert à préciser les images psychiques. Art autonome, elle sert au danseur à trouver les premières manifestations de ses mouvements corporels.

L'enseignement de M^{me} Boukowsky s'appuie sur la technique des ballerines d'opéra avec exercices à la barre, mais elle réclame des élèves une mobilité spéciale du tronc, centre et source de tout mouvement. A côté d'exercices tels que pliés, développés, jetés, arabesques, sauts tombants, exécutés dans l'esprit de la méthode, une place importante est faite à la pantomime. Aussi vit-on M^{lle} Daday dans *Jeux d'enfants* ; la belle M^{lle} Forbes dans des *Tableaux de la vie de Jeanne d'Arc*. La soirée prit fin sur une pantomime à quatre personnages dont le thème était une pièce en vers de Verlaine que récita, avec accompagnement de musique, le peintre Mac Avoy. M^{lles} Forbes, Liphart, Daday et M. X... en furent les acteurs.

LA DANSE, ACTE SPIRITUEL

par IONE et BRIEUX, de l'Opéra

UNE étiquette est une manière de prison pour l'artiste qui la porte et « Ione et Brioux » veulent être des danseurs sans étiquette. Pourquoi, disent-ils, ces termes « classique », « rythmique » ? Que signifient-ils vraiment ? Ne sont-ils pas, le plus souvent, des marques de spécialités propres à appâter la clientèle des élèves, des amateurs ?

Or il n'y a pas d'amateurs en matière de danse, il y a seulement des gens qui dansent mal. Et Ione et Brioux ne veulent pas être des professeurs pour amateurs.

En premier lieu, il est nécessaire, indispensable, à leurs yeux, que l'artiste chorégraphe ait une culture approfondie de la musique, qu'il soit musicien non seulement d'instinct, mais