

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

de métier. Pour eux, la Danse doit suivre la musique et celle-ci doit avoir existé avant celle-là. Ils affirment mauvais de composer d'abord des pas et, sur ces pas, une musique; car c'est l'apport d'une musique conçue par un esprit différent de celui du danseur qui le pousse à des recherches, à des rythmes, à des gestes nouveaux. C'est l'excitant cérébral par excellence, celui qui nous sort de notre moi en nous imposant un dédoublement de notre personnalité. On peut sans doute être inspiré par la lecture d'un poème, par la nature, par tout ce que la sensibilité d'un artiste peut éprouver au contact du Beau, sous quelque forme qu'il se présente; mais cela est exceptionnel.

Tout ce qui entoure le geste même est nécessaire à intensifier l'attrait de la Danse. Aussi, dans la conception des maquettes de costumes, rien ne doit être laissé au hasard et tout doit contribuer à augmenter l'intérêt de la présentation d'une danse. Il en va ainsi de l'ambiance sonore, du choix d'un livret, de la gamme des éclairages.

Enfin la Danse n'est pas une fonction physique, mais un acte spirituel qui doit élever à la fois l'âme du danseur et du spectateur. Mais cette élévation vers l'inaccessible ne s'effectue qu'au prix de nombreux efforts, tant la matière de notre corps est rebelle.

Pour faciliter à leurs élèves cette victoire difficile, Ione et Brioux s'efforcent de leur donner une technique et un métier aussi complets que possible. Formés tous les deux à l'école du Ballet classique, et ne jugeant pas que cela puisse être une « tare », ils tiennent à ce que les danseuses qui se confient à eux puissent exécuter un pas classique. Cette base technique n'est pas, disent-ils, une entrave à la recherche de nouveautés et de formules d'expression plus libres, car elle est acquise pendant la scolarité tandis que la création est le produit de la maturité. La distance qui sépare dans le temps ces deux étapes, est suffisante pour que le savoir ne soit pas une gêne mais un secours pour l'invention.

Ione et Brioux ne s'élèvent pas totalement contre les prouesses techniques mais ils veulent que le danseur ne leur soit pas asservi; il doit, au contraire, mettre sa virtuosité au service d'un idéal supérieur.

Ils veulent aussi que Bach, Chopin et Darius Milhaud ne

soient pas dansés avec le même entrechat six ou le même pas de bourrée jeté, alors que la technique classique est riche à l'infini de possibilités chorégraphiques.

En ce qui concerne la mimique, point de gestes alphabétiques pour traduire la joie, la terreur, l'amour ou toutes sortes d'abstractions. Les sentiments humains ne sauraient se cataloguer et l'art de la danse est trop grand, trop complexe et trop subtil pour qu'on le fixe, sans dommage, dans des cadres étroits et trop grossièrement matériels.

A la suite de cette profession de foi, trois élèves d'Yves Brioux donnèrent un aperçu rapide d'une leçon journalière de « classique ». Leurs mouvements furent ceux habituels aux ballerines avec, néanmoins, l'introduction de mouvements de bras, de tête et de torse beaucoup plus variés et accentués.

Puis, une autre série d'exercices, dits « plastiques » succéda à la même barre, exercices inconnus du classique tels que les mouvements accomplis les pieds « en dedans ». Citons aussi des mouvements gymnastiques stylisés et des mouvements à terre. Le corps n'est assujéti à aucune contrainte restrictive mais entraîné en vue d'élargir ses capacités expressives. Cette gymnastique fut faite en maillot et pieds nus. Pieds nus aussi furent présentées des demi-pointes impeccables.

Après ces exercices M^{lle} Christiane de Lacour exécuta en solo des variations de force et de vigueur, puis M^{lle} Odette

Declercq des mouvements de grâce et de charme et M^{lle} Hélène Ustaritz donna des exemples de plénitude et de plastique du mouvement. On vit une arabesque ouverte de base classique mêlée à une inflexion du torse et des bras, résultat du travail « plastique ». L'acrobatie ne fut pas oubliée car, elle aussi, agrandit les possibilités d'expression. Et, chose rare, la même élève qui avait fait le pont et le grand écart effectua sans chaussons, pieds nus, et avec la plus grande aisance, plusieurs exemples de petite batterie.

Les trois belles jeunes filles s'unirent pour danser sur de la musique de Stéphan Steller.

Alors Ione et Brioux présentèrent quelques exemples de leur talent varié, leur technique classique donnant tour à tour de la sécurité ou du brillant à leur fantaisie et leur technique « plastique » de l'imprévu et de l'expression à leur danse.



Ione et Brioux.