

Dalcroze illustrait la musique par le geste, Laban voulut que le geste existât par lui-même et que la musique en découlât. Il se rencontrait ainsi avec Raymond Duncan, lui-même opposé aux idées de sa sœur Isadora.

L'érudition chorégraphique de Laban est, par ailleurs, considérable car ses études ont porté, non seulement sur les danses du Folklore de l'Europe centrale, mais sur les danses indiennes d'Amérique et sur les danses japonaises, qu'il est allé étudier sur place.

Après cet historique, M<sup>lle</sup> van Veen exposa les principes chorégraphiques de Laban. Ils ont pour ressort essentiel l'introduction du réalisme et du naturalisme dans la Danse. La danse classique était dépendante de la vie sociale; Laban a voulu que sa danse soit indépendante. Elle est un retour à la nature. La première conséquence de ce principe a été de lui donner au début une apparence anarchique. Mais, depuis dix ans, le maître cherche à reconstruire un ordre fait de soumission à l'Espace et au Temps. Il espère ainsi renouer avec la tradition de beauté.

Pour Laban, le danseur doit ressentir en soi le geste, car c'est du geste que naît le sentiment et non, du sentiment, le geste. Pour parvenir à ce résultat la bonne méthode est de rechercher d'abord le calme d'un équilibre profond. Comme les buts de cette danse étaient nouveaux, il lui fallut s'appuyer sur une gymnastique nouvelle.

Celle-ci repose sur trois principes : Espace, Durée, Poids, dont le danseur doit jouer pour composer sa danse. C'est avec ces facteurs et dans cette matière, non dans la pensée, que sera la source de sa chorégraphie expressive.

Sous la conduite de M<sup>lle</sup> J. Mététin, six élèves de

M<sup>lle</sup> Bereska ont montré, en quelque sorte, l'alphabet de la méthode et aussi la formation de quelques mots et de quelques phrases — sans aller jusqu'aux poèmes et aux pages composées — puisqu'il s'agissait de démonstrations scolaires.

Les élèves effectuèrent des relâchements musculaires, des élans et des balancés, des exercices de souplesse qu'une jeune fille, aux formes allongées et pleines, poussa jusqu'à l'acrobatie. Au son du gong le groupe exécuta ensuite des études d'intensité, c'est-à-dire de contraction progressive, des battements et des voltes exécutées par un homme, M. Didelot.

On apprend aussi à diriger le geste dans l'Espace représenté par un dièdre à 12 angles. On étudia sa forme qui peut être faite de droites ou de courbes. Ces éléments furent ensuite combinés par les élèves dansant séparément ou en groupe.

Parmi les mouvements des jambes et des bras nous reconnaissons des mouvements voisins du style classique : pied dans la main, ronds de jambe, arabesques en attitudes, que M<sup>lle</sup> Mététin présente, aidée par ses belles qualités plastiques.

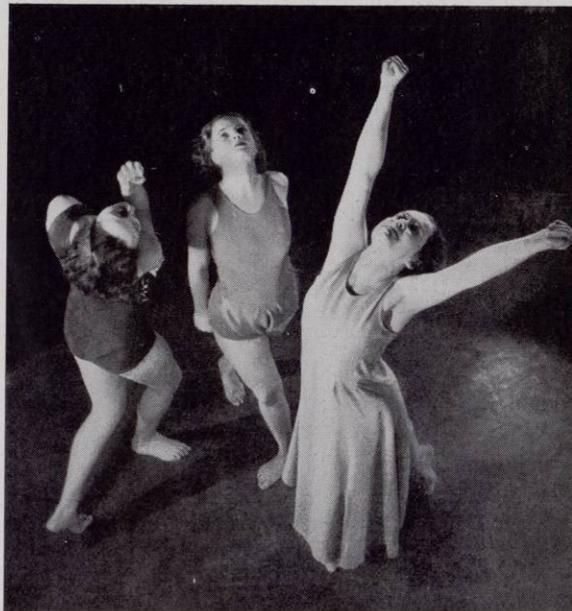
La plupart de ces études caractéristiques de la méthode furent exécutées soit dans le silence, afin de favoriser la concentration d'esprit, soit au son du gong, soit accompagnées par des improvisations au piano de M. Finkel, danseur-compositeur, élève de Laban.

Cette conférence-démonstration avait attiré un public si nombreux que force fut à M<sup>lle</sup> Bereska de répéter cette manifestation. Elle apparut elle-même au milieu de ses élèves auxquelles elle fit exécuter des gestes des bras, des mains, du torse et de la tête extrêmement variés et nuancés et où elle fit montre, personnellement, d'une très haute maîtrise.

## MÉTHODE MARY WIGMAN

par M<sup>lle</sup> DORYTA BROWN

MADemoiselle Doryta Brown est une ancienne élève et assistante de Mary Wigman dont le nom est connu de tout le monde chorégraphique. La méthode qu'elle enseigne à Paris est celle de son maître, c'est-à-dire une méthode de danse et non une méthode de gymnastique. Aussi, dès le début, la conférencière précise la conception de Mary Wigman relativement à la danse. « Le but de la danse est l'expression artistique de la personnalité. » Et comme l'outil du danseur est son propre corps, le premier souci du professeur est d'assouplir, d'affiner et de libérer ce corps afin qu'il soit un instrument parfaitement obéissant et ne constitue aucune entrave à l'expression. Si bien qu'au sommet de cette culture corporelle le danseur doit arriver à penser, pour



La danse d'expression.

ainsi dire, avec son corps. Toutefois cette danse ne cherche pas à exprimer des thèmes littéraires ou des pensées abstraites mais des émotions.

Le danger, dit M<sup>lle</sup> Brown, est que la danse d'expression peut être imitée par des amateurs, d'ailleurs sans succès possible, car il ne s'agit point, comme on le croit trop souvent, de prendre des poses plastiques pour danser d'une façon artistique, mais de trouver son expression personnelle. Pour parvenir à ce but élevé, l'élève s'astreindra à des mouvements appris, mais en les reproduisant selon son impulsion propre. C'est ainsi que la simple position debout peut être un mouvement chargé d'émotion.

A l'Ecole Wigman de Dresde, les cours durent au moins trois ans, au bout desquels l'élève subit un

examen et sort diplômée professeur ou danseuse. Les élèves suivent des cours de rythmique sonore où elles se familiarisent avec l'emploi des instruments à percussion et, dans la classe supérieure, elles suivent en outre des cours de pédagogie et acquièrent une connaissance assez approfondie de la technique pianistique. Trimestriellement elles présentent des créations qui sont soumises à la critique très précieuse de Mary Wigman.

En outre, l'Ecole Wigman a des cours destinés aux amateurs qui pratiquent avant tout la culture physique et l'on sait que celle-ci est très en honneur en Allemagne. Il n'est pas rare que ces amateurs arrivent à pouvoir exécuter des compositions chorégraphiques, mais celles-ci ne sauraient être comparées avec celles des élèves qui s'adonnent spécialement à la danse d'expression.

Cette éducation spéciale en vue de la danse d'expression fut l'objet des démonstrations de M<sup>lle</sup> Brown et de ses élèves.

Au début de la mise en train une grande place est faite aux élongations, relâchements musculaires et contractions balistiques (schwung). A signaler aussi des exercices de relâchement musculaires alternant avec des contractions totales, ces dernières succédant brusquement au relâchement ou bien s'obtenant progressivement. Pour diriger leurs gestes dans l'espace les élèves ont aussi des exercices de tension musculaire suivis de brusques relâchements. Comme le but est de libérer la personnalité et comme la taille, le poids, les dispositions individuelles s'ajoutent encore aux particularités psychiques pour donner à chacun un rythme propre, la musique accompagne

le mouvement et se plie aux volontés rythmiques du danseur. Le rythme musical peut toutefois être préétabli; dans ce cas le danseur est libre de faire les gestes qui lui conviendront afin d'exprimer au mieux sa personnalité. Bien souvent il improvise. C'est ce que fit M<sup>lle</sup> Doryta Brown dans une bacchante et sur un prélude de Chopin.

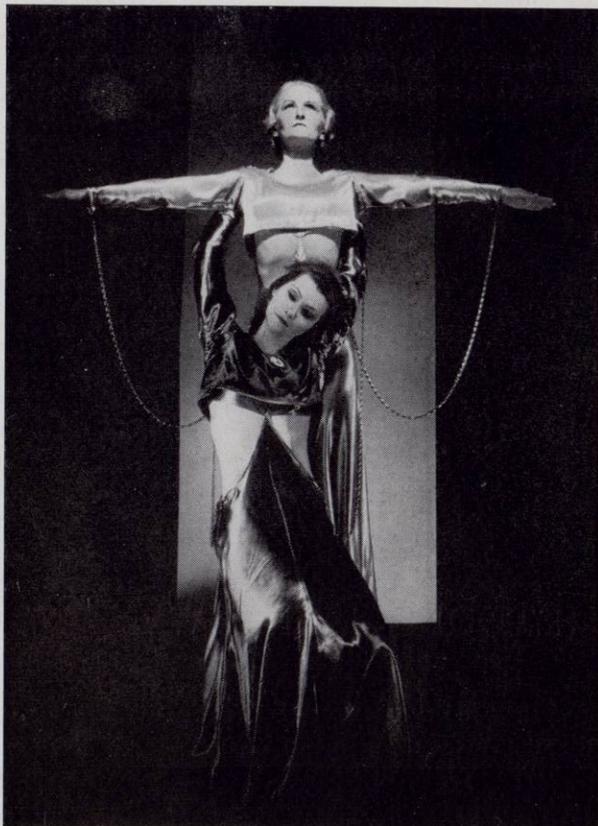
Pour fortifier la notion du rythme chez ses élèves le professeur les fait jouer d'instruments à percussion : tam-tams, gongs, tambourins, xylophones, etc.

L'improvisation tient nécessairement une grande place dans un système fait pour aider à l'expression de la personnalité. Aussi avons-nous vu M<sup>lle</sup> Brown improviser des danses que le pianiste accompagnait en improvisant lui-même. Parmi ces danses il y en eut d'inspiration cérébrale telle cette danse-étude sur l'idée de cercle au cours de laquelle Doryta Brown déploya et repleya son corps souple selon des spirales fluides.

Bien que la méthode Wigman forme des danseurs solo, elle fait aussi danser en groupe de sorte que nous avons pu voir le professeur danser une danse guerrière avec ses élèves.

Quelle que soit la danse, le jeu des bras est considérable. Aussi les bras et les mains font-ils l'objet d'un assouplissement très poussé qui le libère dans toutes leurs articulations. Ils deviennent, de la sorte, des instruments plus parfaits de l'expression.

Pour terminer M<sup>lle</sup> Doryta Brown dansa un allegro assez vif qui contrasta d'une façon marquée avec les danses précédentes plus lentes et d'une inspiration pathétique.



M<sup>mes</sup> Mila et Elia Cirul.

## LA FORMATION DE LA PERSONNALITÉ

par M<sup>me</sup> MILA CIRUL

DE même que M. Schwarz, M<sup>me</sup> Mila Cirul nous a dit comment on devenait danseuse. Mais tandis que le maître de ballet classique montra comment on rompt le corps à l'exécution parfaite de gestes difficiles, M<sup>me</sup> Cirul s'attachait à nous faire pénétrer dans l'âme inquiète et ardente de l'artiste ambitieuse d'exprimer sa personnalité.

Isadora Duncan fut encore celle qui révéla à Mila Cirul sa vocation. Habitée aux surcharges décoratives des ballets russes, elle vit apparaître la grande artiste toute simple sur

la nudité bleue du fond. Et cela suffit. Mila Cirul entra dans une école qui suivait le système d'Isadora et devint élève d'Ellen Knipper Rabeneck (Ellen Tels). Dans le studio de ce professeur on recherchait l'assouplissement du corps et des bras, et l'on s'efforçait de retrouver la plastique de la Grèce antique. La simplicité et la sobriété de l'expression étaient les qualités que l'on estimait entre toutes.

Survint Meyerhold. Il apportait avec lui un souci nouveau. Tandis que jusqu'ici l'apprentissage avait été pour la danseuse