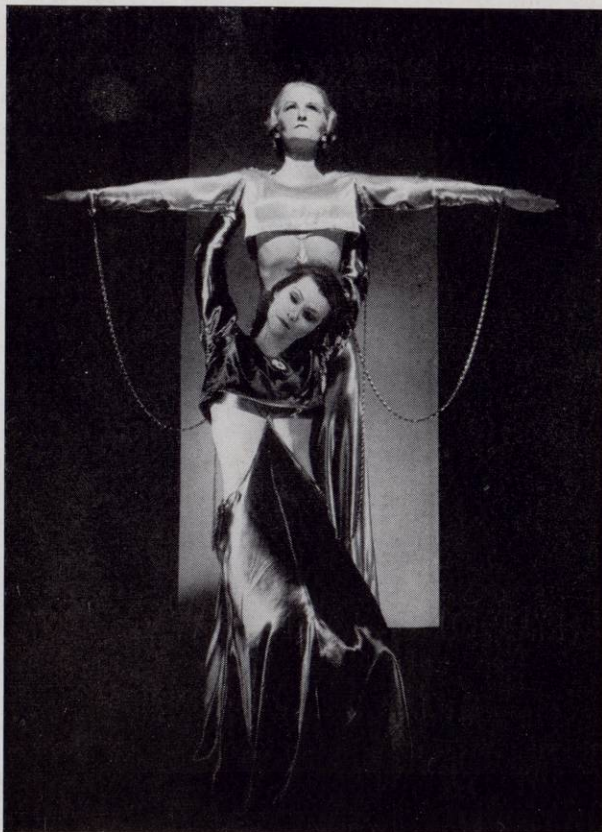


examen et sort diplômée professeur ou danseuse. Les élèves suivent des cours de rythmique sonore où elles se familiarisent avec l'emploi des instruments à percussion et, dans la classe supérieure, elles suivent en outre des cours de pédagogie et acquièrent une connaissance assez approfondie de la technique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

En outre, l'École 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



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

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 reploya 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.

## 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'attacha 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. Habituee 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

un pur exercice corporel, il était question désormais de créer et d'improviser en dehors de toutes les disciplines et mouvements plastiques appris. Il s'agissait de s'incarner dans tel ou tel personnage de Calderon, de Cervantes ou de Saavedra. Meyerhold, observant chaque élève, découvrait son tempérament et ses aptitudes, il lui confiait un rôle et c'est à peine si, de temps en temps, il ajoutait quelques mouvements aux improvisations ingénues. Le travail était toujours différent comme sujet, comme mouvement et comme composition plastique.

Cependant Ellen Tels préparait le corps de ses élèves. La gymnastique comprenait l'acrobatie, dont la technique devait être plus tard très utile à Mila Cirul.

Elle donnait, avec son maître, des récitals et c'est à l'occasion de l'un d'eux, à l'Opéra de Frankfort que Mila Cirul rencontra Mary Wigman. Cette danseuse, alors très discutée, fouguese, brisait toutes les traditions et, tout en restant dans le goût moderne, extériorisait toute sa personnalité. Plus de costumes éclatants, plus de sujets conventionnels, plus même, parfois, de musique afin que la danse soit complètement indépendante.

Isadora avait donné à Mila Cirul l'envie d'être danseuse, Mary Wigman lui montra comment elle le serait : en rompant avec tout son passé.

A ce moment de sa vie, Mila Cirul possédait un métier et une technique. Il fallait avoir le courage de renoncer aux gestes acquis, d'abolir tout souvenir et de se lancer dans l'inconnu. Il fallait défendre, au prix même des plus grands sacrifices, l'intégralité de son esprit.

Après avoir demandé à Mary Wigman ses conseils, Mila Cirul commença à travailler dans une complète solitude pour échapper à toute influence. Elle laissait le mouvement jaillir

de son instinct, puis elle travaillait sur cette matière afin de lui donner une forme définie. C'est ainsi qu'elle a senti ses danses s'animer petit à petit d'un souffle personnel.

Alors commença vraiment sa carrière à Vienne, à l'Opéra de Hanovre, à l'Opéra de Berlin, enfin à Paris.

Dans ses danses, nous dit-elle, elle cherche avant tout à aller de l'avant, à créer de nouvelles expressions, à suivre son temps, sinon à le dépasser.

En nous contant sa propre histoire cette danseuse a fait plus que parler d'elle; elle a peint, en pied, une artiste d'avant-garde et notre époque même fiévreuse et troublée. Les « Archives » se devaient, pour de telles raisons, de recueillir ses confidences.

Afin d'illustrer ses paroles, M<sup>me</sup> Mila Cirul présenta d'abord trois de ses élèves, deux jeunes filles en longue robe bleue et une fillette en robe courte qui, après des mouvements d'assouplissement en musique et diverses gymnastiques, improvisèrent des danses. L'enfant, très douée, dansa entre autres danses, une histoire de son invention, l'histoire charmante d'un chien et d'une petite fille qui dormait dans un jardin. Puis ce fut le tour de Mila Cirul qui dansa du Bach, du Hændel où elle figurait l'orgueil, la terreur et la douleur de Niobé, un fragment russe où elle symbolisa la souffrance révoltée de la Russie; Eve ou la méditation sur la forme d'une pomme, et une danse barbare. Pour terminer, avec le concours de sa sœur M<sup>me</sup> Elia Cirul, elle dansa *Tentation*, poème exprimant la lutte du conscient et du subconscient que son auteur, M. Fernand Divoire, assisté de M. Colin, récitèrent à deux voix. Cette association de la littérature, de la philosophie et du mouvement ne laissa pas de faire une forte impression sur le public.

## LA DANSE INTÉGRALE

par M. FINKEL

**M**ONSIEUR Jean d'Ilberte, homme de lettres, s'étonne d'avoir à présenter M. Heinz Finkel, danseur. Aussi bien le contraste est-il grand entre le verbe méridional du poète et la chorégraphie germanique du danseur. M. d'Ilberte, après sa surprise, nous dit son plaisir de parler d'un danseur rare puisqu'il écrit et danse sa propre musique. Le fait est que nous avons déjà vu M. Finkel tenir le piano lors de la démonstration de l'école Laban, dont il est lui-même un ancien élève.

L'idée de M. Finkel est que la Danse est un art intégral, c'est-à-dire qu'elle ne dépend ni de la musique, ni d'un art quelconque. Cet art se suffit à lui-même. Un véritable danseur peut et doit danser sans musique, car, toujours, dans l'art chorégraphique, le mouvement doit être le dominateur du rythme et de l'expression corporels.

La Musique n'a d'autre but que de souligner la Danse. Le costume lui-même n'est plus alors que le cadre nécessaire à une chorégraphie. Ainsi se réalise, comme en un triptyque, l'alliance du mouvement du son et



M. Finkel.

de la couleur. M. d'Ilberte indique le principal avantage de cette conception : c'est qu'on ne trouve plus alors cette dualité parfois criante entre la Musique et la Danse. Heinz Finkel, compositeur, imagine à la fois musique et danse. Il obtient ainsi une homogénéité parfaite entre ces deux arts.

Le son est né du mouvement, donc il lui est postérieur. Si bien qu'aucun motif musical ne peut prendre sa pleine valeur si le corps lui-même ne lui restitue pas sa force originelle. Etre musical, d'ailleurs, pour M. Finkel, cela implique une connaissance parfaite de l'origine du rythme et de son emploi.

Les méthodes d'enseignement de M. Finkel varient suivant qu'elles s'appliquent à un amateur ou à un professionnel, sans pour cela différer quant à leurs principes de base. Pour un amateur, l'apprentissage de la danse ne doit pas être un effort physique capable de le rebuter; au contraire, il doit être un effort constant pour le professionnel. Pour l'amateur, l'étude de l'art chorégraphique sera une récréation de son esprit et un