

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, fougueuse, 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^{me} 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^{me} 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

MONSIEUR 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

délassement corporel. Aussi M. Finkel s'efforce-t-il de libérer le plus possible l'amateur des lois rigides et des principes rigoureux de la chorégraphie des professionnels.

Ce sont des amateurs que M. Finkel nous présente en premier lieu. Nous ne décrivons pas en détail tous les exercices gymnastiques préliminaires, mais nous signalerons cependant des mouvements d'indépendance des articulations. M. Finkel nous fait remarquer la stabilité des mouvements croisés, comme dans la marche ordinaire et, au contraire, l'instabilité du parallélisme, employé d'ailleurs dans les tours. Après avoir montré des battements, des sauts, des études de souplesse, des roues, des grands écarts et des danses à claquettes, le professeur entre dans le vif de la technique chorégraphique dont il fournit lui-même l'illustration.

Il montre comment il attribue à la forme du geste une valeur

expressive. Ainsi la forme ronde donne tour à tour une expression romantique ou brutale, la forme spirale est sauvage, la forme décorative correspond à d'autres sentiments, un demi-tour exprime la joie, la forme circulaire est rebelle, la forme ovale, héroïque, etc.

A la fin de sa démonstration, M. Finkel a exécuté trois danses. La première, *Ressort*, est surtout une danse d'élasticité musculaire; la seconde, *Joie*, une danse en extension avec tours. Quant à la troisième, *Construction*, faite de mouvements saccadés et rigides, l'auteur la donne pour une danse abstraite. Les unes et les autres sont dansées avec une ardeur qui témoigne de la sincérité de leur auteur autant que de ses multiples qualités techniques. Un intermède musical est venu prouver en outre que M. Finkel peut être musicien sans être danseur, s'il ne veut pas être danseur sans être son propre musicien.



Julia Marcus.



Nora Liina.

JULIA MARCUS ET SA TECHNIQUE

La conférence-démonstration de M^{lle} Julia Marcus fut brève; mais sa couleur humoristique ne manqua pas de fixer l'attention du public. M^{lle} Marcus est une élève de Mary Wigman et, à ce titre, elle a pratiqué le relâchement musculaire et la contraction balistique. Elle est parvenue en cette matière à une virtuosité très grande, et cela lui permet d'exécuter des danses où la souplesse et l'agilité dominent.

M^{lle} Marcus commença par mimer et danser *la Machine à coudre*. Les jambes, simulant l'action de pédaler, sont animées de mouvements qui se précipitent de plus en plus jusqu'à une cadence extrêmement vive. Pour parvenir à cette rapidité et pour la soutenir pendant longtemps, M^{lle} Marcus ne s'exerce pas à des pliés de plus en plus nombreux et de plus en plus rapides, mais elle décontracte habituellement ses muscles. C'est en partant de cette décontraction qu'elle parvient à la contraction la plus efficace en même temps que la plus économique. Elle montre comment on atteint le haut degré de relâchement en commençant par le pied, la partie antérieure de la jambe, le mollet, la cuisse et enfin tout le membre.

Suivent deux danses qui exigent la même agilité des épaules, des mains et des bras. Ce sont deux danses burlesques, sortes de caricatures intelligentes des mouvements du pianiste et du chef d'orchestre, après lesquelles M^{lle} Marcus montre le relâchement musculaire des mains, des avant-bras, des bras, des épaules qu'elle « déboîte » à un haut degré.

Nous assistons, à l'occasion de deux autres danses également à tendance burlesque, *Impudeur* et *Bureaucratie*, à l'assouplissement des autres parties du corps, de la tête et du tronc, selon les mêmes principes de relâchement musculaire.

Ce relâchement musculaire procure à M^{lle} Marcus un autre avantage que celui d'une grande virtuosité. Elle nous dit qu'à la détente musculaire correspond une détente nerveuse, laquelle se propageant jusqu'au cerveau met celui-ci dans un état de vie subconsciente très favorable au travail de l'artiste, surtout s'il improvise. En outre, elle procure le bénéfice quotidien d'une économie de fatigue fort appréciable à notre époque.