

danseuses par des procédés de métier analogues.

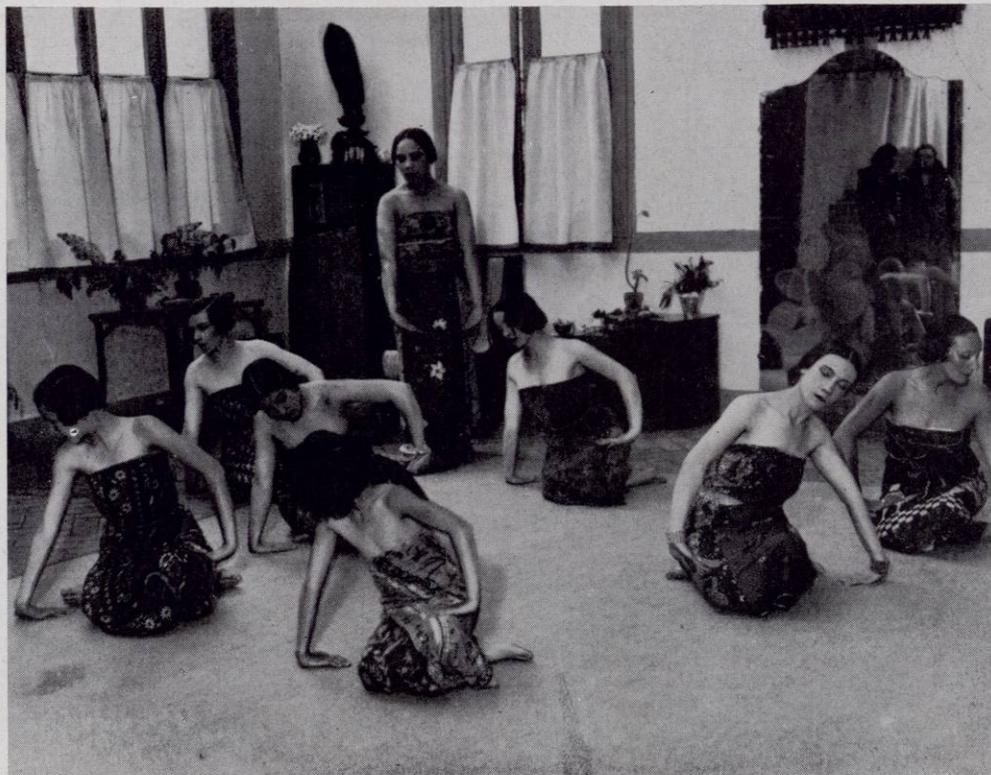
Substituant, pour les besoins de la démonstration, la barre classique aux procédés purement indonésiens, M^{lle} Djemil Anik mit les deux méthodes en parallèle.

On assista alors à des exercices purement classiques et à des exercices javanais à la barre qui consistent en flexions sur les jambes très semblables aux « pliés dégainés ».

À l'adage classique correspondent des études d'équilibre javanaises. Mais les exercices d'assouplissement des mains et des bras, particuliers à l'Extrême-Orient, visent à l'hyperextension des membres par distension musculaire et accroissement de la laxité ligamentaire. Les mouvements de tête sont aussi travaillés spécialement.

Ces études diverses furent présentées par M^{lles} Françoise, Madeleine, Souka, Malem, Megida et Mouni. Cette dernière danseuse exécuta en outre une danse polynésienne très goûtée du public.

Après une variation de danse classique, les démonstrations prirent fin sur deux esquisses de danse de Bedojos, c'est-à-dire de suivantes de princesse du théâtre javanais, que dansèrent quatre élèves en faisant montre d'une technicité très sûre.



Danse des élèves de M^{lle} Djemil Anik.

LA COMPOSITION D'UNE DANSE

par M^{me} RONSAY

MADAME Jeanne Ronsay, dont la raison fait équilibre à la sensibilité, est une artiste qui peut jeter sur son art et sa technique un regard lucide. Par elle le public a pu pénétrer dans les secrètes profondeurs d'une âme créatrice et suivre pas à pas ses démarches vers la réalisation de son rêve. Nous nous faisons un scrupule de reproduire ici l'étude de M^{me} Ronsay nous réservant seulement d'y joindre quelques notes relatives aux démonstrations.

« La danse, comme tout art, est formée de deux éléments. L'élément psychique et l'élément technique. Le premier fait partie du domaine général de l'invention, et son étude devrait tenter à la fois un psychologue, un psychiatre et un poète.

« Mais ce n'est pas aux danseurs qu'il appartient de faire cette étude, essayons seulement de marquer les étapes par lesquelles passera ce germe de l'idée pour aboutir à la forme d'une danse qui soit mûre pour la scène et accessible au public.

« Nous essaierons de marquer ainsi une méthode de travail, en insistant sur la nécessité pour l'artiste digne de ce nom de dominer en quelque sorte son travail en échappant au triple écueil de besogner passivement en répétant des pas de façon scolaire, ou de les assembler de façon empirique sans aucun effort de construction, ou enfin de croire inventer le mouvement lui-même alors qu'il imite inconsciemment. La personnalité



M^{me} Jeanne Ronsay.

ne peut s'affirmer que dans la composition et l'ordonnance des mouvements, dans le style. C'est dans l'ordre du travail, la hiérarchie des éléments qui le composent, que le danseur pourra réaliser toutes les forces vives de son être, la danse exigeant la totalité de ses forces, physiques, intellectuelles et sensibles.

« Tout ce qui suit suppose que nous admettons la nécessité de la danse réglée en ses moindres détails, et que nous repoussons l'improvisation qui n'est qu'un état nerveux, éphémère, impropre à être connu du public.

« 1° Le germe de la danse est l'idée qui apparaît suivant les êtres sous une forme plastique ou musicale. C'est, de toutes façons, un sujet qui détermine le parti pris, donc une limite.

« 2° Cette idée doit s'associer aussitôt que possible à la ligne générale, au plan sur la scène ou l'espace assigné à la danse.

« Ainsi se crée un ensemble de lignes géométriques analogues à l'armature dont se sert le sculpteur pour dresser son ébauche de terre.



M^{me} Anna Stephann.

« 3° Il faut déterminer très vite le style plastique que le caractère de la musique imposera, ou que l'on choisira délibérément, et qui sera comme une sévère discipline pour restreindre et préciser la recherche des mouvements.

« 4° Jusqu'ici on a fait un travail plutôt cérébral et

statique, il faut maintenant étudier la musique dans sa structure, la disséquer en ses différentes phrases, comprendre en quelque sorte son architecture et son équilibre, et faire que, sans la déformer, elle vienne s'inscrire dans le plan général.

« 5° Alors apparaît l'étude du rythme de détail, la recherche de l'accent, de l'équilibre des pas. Ce travail doit être fait en s'effaçant en quelque sorte derrière la musique pour la laisser nous guider, sans jamais la déformer pour répéter une leçon apprise.

« 6° On pourra alors rechercher l'expression, c'est-à-dire ce qui par-dessus le mouvement et par le corps entier, y compris le visage, fera passer notre propre émotion dans l'esprit du spectateur.

« Cela ne peut se travailler que par un entraînement au dédoublement; il faut se rendre capable de s'effacer derrière le personnage imaginé tout en restant conscient de ses moyens et de ses effets.

« Cette brève étude, forcément arbitraire et incomplète, ne prétend pas être une méthode-type. Chacun, suivant sa culture, sa sensibilité peut se créer une méthode de travail, chacun doit se la créer, car, sans méthode, l'art n'est qu'un amusement sans portée, et ceux qui affrontent la scène doivent au public un art nourri de travail, de peines et d'efforts. »

Cette causerie a été illustrée par les improvisations et esquisses de danses de la petite Janine Charrat sur un thème populaire hindou d'Hélène de Callias, du danseur L. Harry Grey sur une pantomime de Gabriel Pierné, de l'excellente danseuse Anna Stephann de l'Opéra-Comique, sur une sarabande et un passepied de Desmarets et Campra.

Les démonstrations ont été conduites de la façon suivante : l'élève écoutait d'abord le thème musical de son improvisation future puis se mettait à danser. Le professeur alors portait un jugement sur l'esquisse, indiquant les passages à conserver et ceux à rejeter, comment il fallait développer tel mouvement, modifier tel autre, afin que l'ensemble devienne cohérent, ordonné et clair et que le sentiment générateur de la danse soit mis fortement en valeur. Aidé de ces conseils l'élève recommençait sa danse. En choisissant une fillette, une jeune femme et un homme, en passant du style hindou à la pantomime et au style classique, M^{me} Ronsay démontra que l'art de la Danse obéit à des lois universelles, intelligibles de tout le monde mais que, seule, la sensibilité peut appliquer.

DANSES POPULAIRES ET DANSES POPULARISÉES EN SUÈDE

par le D^r KLEIN

Conservateur au « Musée nordique de Stockholm ».

LES ethnologues ont, bien souvent, sur la Danse, des vues autres que les danseurs de profession. C'est que leur science leur permet d'embrasser un vaste horizon et, partant, de donner au « phénomène Danse » son véritable sens. C'est pourquoi le public assistant à la conférence de M. Klein, conservateur au musée Nordique de Stockholm, prit un tel intérêt à l'histoire des danses populaires et popularisées de la Suède moderne que ce conférencier érudit lui conta, non parfois sans humour.

En Europe, il y a soixante-quinze ans environ, existait des danses méritant réellement le nom de populaires, parce qu'elles

étaient dansées par le peuple. Les gens de qualité dansaient d'autre part des danses de salon et les professionnels des danses de ballet. Ces démarcations entre ces danses n'étaient pas toujours très nettes; c'est ainsi que le roi, la reine et les seigneurs dansaient le Ballet de cour et le peuple des pas jadis en honneur dans les salons. Il n'en est pas moins vrai que certaines danses du peuple ne furent jamais dansées que par le peuple. Celles-là seules méritent vraiment le nom de populaires.

Leur étude comparative en Europe prouve qu'elles ne sont pas nées forcément du terroir où elles ont pris le plus