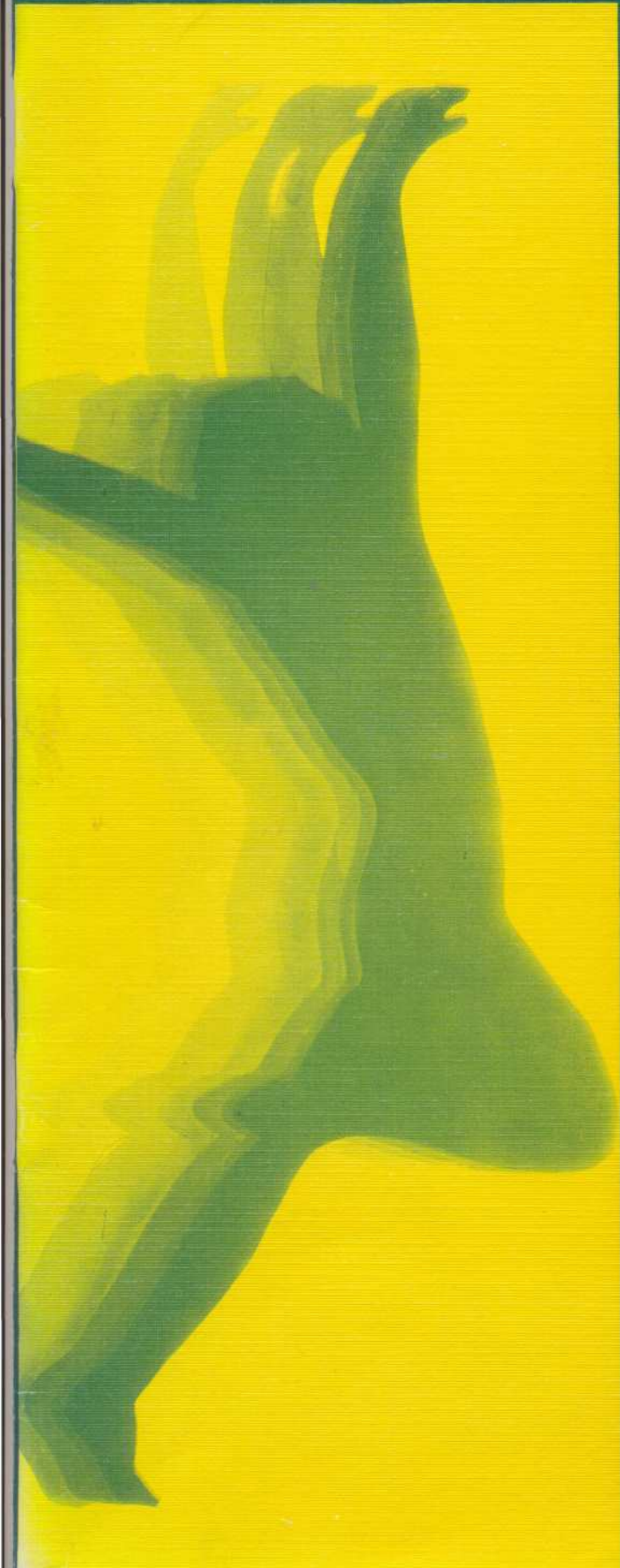


MONDE DE LA DANSE



1976 Volume 1 n°1

MONDE DE LA DANSE

1976 Volume 1 n°1

Couverture :

« DANSEUR VERT », de Sidney Francis

**MONDE DE
LA DANSE
1976 - N° 1**

SOMMAIRE



« LA TABLE VERTE », ballet de Kurt Jooss (Photo Lipnitzki)

- 4 DANSE ET SOCIETE AFRICAINE, par N'Sougan Agblemagnon
- 6 DANSES DRAMATIQUES BRESILIENNES, par José Maria Neves
- 10 BALLETT IN TELEVISION, par Birgit Cullberg
- 13 PEDAGOGIE MUSICALE ACTIVE APPLIQUEE A LA DANSE, par Patrice Brasseur, Patrick Fera mies, Leone Mail
- 14 ANIMATION SUR LA DANSE AUPRES DES ENFANTS, *par Ethery Pagava*
- 15 CREATIONS ET DANSE NOUVELLE A L'OPERA DE PARIS, *par Sonia Millian-Constant*
- 19 EL BALLETT EN EL TEATRO COLON, *par Dora Kriner*
- 23 FESTIVAL INTERNATIONAL DE FOLKLORE D'AGRIGENTO, *par Susana Frugone*
- 24 BULLETIN DU C.I.D.D.

(A la publication de ce numéro a participé la Fondation Carlos et Alegria de Beracasa)

Publication de la Documentation Internationale, 3 rue Cassini, 75014 Paris

Prix de l'abonnement (semestriel) : 25,00 F. Prix du numéro : 15,00 F

DANSE ET SOCIETE AFRICAINE

par N'Sougan Agblemagnon

Si nous avons montré, dans d'autres écrits, que partout en Afrique, la musique est l'expression non seulement du rythme, de la cadence mais en tant qu'expression est la totalité, plutôt s'adresse à la totalité de l'être, la danse plus que la musique encore exprime ces quatre éléments, à savoir :

- elle est rythme,
- elle est cadence,
- elle est expression
- et elle est totalité.

Les peuples d'Afrique, a-t-on dit, sont des peuples danseurs ; nous dirions que les peuples d'Afrique sont par excellence les peuples qui s'expriment par la danse. Aussi, si nous avons montré qu'à l'opposé des dictionnaires de musique qui définissent la musique davantage par des épithètes, la mettant plutôt au pluriel, en la percevant plus dans sa dispersion que dans son unité, ceci est encore plus vrai de la danse.

En effet, danse et société en Afrique veut dire qu'à tous les échelons et à propos de tout, on danse ; tout est prétexte à danse. La danse est d'abord l'occasion de la participation du corps en tant qu'élément du cosmos et reliée au tout. Il ne s'agit donc pas uniquement d'une expression corporelle, comme on dit aujourd'hui, qui serait détachée de l'ensemble mais d'un mode fondamental et très ancien de participation, un mode en quelque sorte primordial de participation. Dans ce sens, le fœtus, avant de naître, lui-même danse dans le ventre de sa maman et participe déjà, par le battement de son cœur, à cette danse générale du monde. Le geste, en fait, précède le son et le bébé, d'ailleurs, ne pousse ses premiers cris qu'à la naissance, alors que longtemps avant sa naissance, il se meut, il s'agit, il danse sans le savoir et il sait percevoir les rythmes du cœur de sa maman et les rythmes du monde. Il participe déjà au cycle cosmique de danse.

Si le geste et le son présentent du point de vue de l'expression du rythme certaines analogies, le geste est antérieur au son et souvent même, l'accompagne pour le compléter.

Quant au rythme du corps, nous savons qu'il imprime son contenu même à l'esprit et à la pensée. En d'autres termes, il ne s'agit pas simplement, comme le ferait aujourd'hui une sorte de physique appliquée à la médecine en montrant que les diverses longueurs d'ondes du cerveau correspondent à des rythmes précis mais, nous savons par notre expérience la plus ancienne, la plus abyssale, la plus fondamentale, la plus cosmique, que notre pensée et notre esprit sont déterminés par des rythmes qui nous échappent. C'est pourquoi nous sommes d'autant meilleur danseur que nous nous laissons « posséder » par le rythme. En d'autres termes, nous sommes promu à la danse cosmique et penser la réalité est déjà une sorte de manière de continuer cette danse du corps.

Ceci nous amène à la question fondamentale des rapports entre danse et société en Afrique. C'est d'affirmer premièrement que perdre le sens de la danse serait se déraciner du fondamental ; ce fondamental qui est véritablement notre racine et notre point d'arrimage avec le cosmique ; c'est au fond le cordon ombilical qui nous relie au monde par le rythme. Une civilisation qui ne saurait plus danser, serait une civilisation figée et les corps seraient comme des mannequins dans des vitrines.

En second lieu, perdre la signification des danses, des plus simples au plus ritualisées, serait pour des continents ou des civilisations comme l'Afrique, perdre la graphie d'idéogrammes et de symboles, de codes multiples, en un mot, ce serait revenir à une sorte d'analphabétisme, voire de cécité, voire d'absence de perception,

d'aphasie, non seulement d'aphasie mais de perte de langages spécifiques irremplaçables que nous ont légués les civilisations traditionnelles qui ont su les modeler avec patience et finesse.

Il ne s'agit donc pas d'une question intéressant uniquement « l'art » mais d'une question qui concerne le vital, qui concerne les sources mêmes de la vie dès ses origines et qui conditionne l'expression la plus achevée.

La danse nous apparaît donc être d'une importance capitale. Plus encore que la musique, elle est par excellence le mode d'expression de l'homme. Elle seule peut réaliser par des modulations spécifiques de notre corps la liaison avec ce qu'il y a de plus sacré, avec ce qu'il y a de plus fondamental, avec ce qu'il y a de plus profond.

Nous sommes nés du rythme, nous communiquons par le rythme et survivons par la danse.



DANSES DRAMATIQUES BRÉSILIENNES

par José Maria Neves

Il y a trente ans disparaissait à Sao Paulo l'une des figures les plus fascinantes du monde intellectuel brésilien, Mario de Andrade, certainement la personnalité la plus complète et la plus complexe que le Brésil ait connue : poète, chroniqueur, conteur, romancier, essayiste, folkloriste, musicien. L'œuvre de Mario de Andrade à cet égard fut de la plus grande importance dans le panorama de la culture brésilienne, offrant aux artistes le fondement esthétique pour une option moderniste et nationaliste qui caractérise la production artistique brésilienne de la première moitié de ce siècle.

Il y a quarante ans apparaissait la première version de l'étude « Danses Dramatiques - Introduction », qui est à l'origine du XVIIIème Volume (trois tomes) des Œuvres Complètes de Mario de Andrade, volume qui ne reçut pas sa forme définitive du vivant de l'écrivain et qui fut édité grâce au travail de sa collaboratrice Oneyda Alvarenga.

C'est dans cette étude qu'apparaît pour la première fois le nom « Danses Dramatiques » pour définir tout un groupe de danses traditionnelles brésiennes qui ont comme noyau central le développement dramatique d'un sujet déterminé. Le titre générique proposé par Mario de Andrade a l'avantage d'être plus clair que les simples noms de bal, ballet ou danse, employés par plusieurs autres auteurs, ou que le nom « jeu » (brinquedo), comme la plupart de ces danses sont appelées par le peuple.

En faisant l'analyse des Danses Dramatiques, Mario de Andrade s'accorde avec la plupart des folkloristes qui, les rapprochant du drame en général (le théâtre populaire étant vu comme une manifestation de dénivellement artistique), leur attribuent des origines essentiellement religieuses. Leurs aspects extérieurs sont fréquemment marqués par des faits historiques et par des coutumes raciales, mais leur fond sera toujours religieux, comme si la vie pratique était à chaque instant transfigurée, comme si le profane recevait toute sa force des éléments surnaturels.

D'une manière générale, les Danses Dramatiques brésiennes prennent leurs motifs d'inspiration dans les traditions et coutumes des trois principaux composants ethniques de la race brésilienne : indigène, portugaise et noire. Et il est intéressant d'observer que, même si plusieurs des Danses Dramatiques se sont structurées telles que nous les connaissons aujourd'hui à partir du XVIIIème et surtout au cours du XIXème siècle, elles reflètent peu ou pas du tout les grands faits historiques directement liés à la formation territoriale, sociale et politique du Brésil, comme l'épopée de la colonisation et de la catéchèse jésuite, le phénomène du « bandeirantisme » (expansion territoriale du XVIIème et du XVIIIème siècles), ou encore la Guerre du Paraguay (que l'on retrouve souvent dans des chansons folkloriques). Pour le lent développement des Danses Dramatiques, le peuple s'est restreint aux grands thèmes dramatiques de la tradition ibérique et à la reprise nostalgique de l'idée de la force et de la grandeur des communautés indigènes et noires, avec leurs mythes fondamentaux.

En ce qui concerne la présence indigène et noire dans les Danses Dramatiques brésiennes, la conception religieuse primitive est certainement le fait le plus marquant. Croyant en les forces supérieures de la nature, forces encore non dominées, le peuple reprend le principe de la magie mimétique, du culte des phénomènes naturels, du royaume végétal et animal. Comme élément constant, on trouve l'idée de la mort et de la résurrection : de la terre, du soleil, des végétaux, des animaux, de dieu. Un grand mystère ne peut être expliqué que par un autre mystère, comme le prouvent suffisamment les arts et les religions.

Dans les Danses Dramatiques d'origine ibérique, comme les « Pastoris » et les « Cheganças », le thème de la mort et de la résurrection est substitué par celui de la lutte entre le bien et le mal ou, quelquefois, par la présence de situations de péril qui amènent au salut des personnages : c'est le cas de la scène de la tempête des « Cheganças », du capitaine tiré au sort pour mourir dans la « Náu Catarineta » ou des luttes entre maures et chrétiens dans plusieurs variantes des « Cheganças ».

Dans tous ces cas, les figures centrales - l'animal, le chef chrétien, le maure - fonctionnent toujours comme des valeurs magiques et symboliques, et non comme des personnages physiques bien définis.

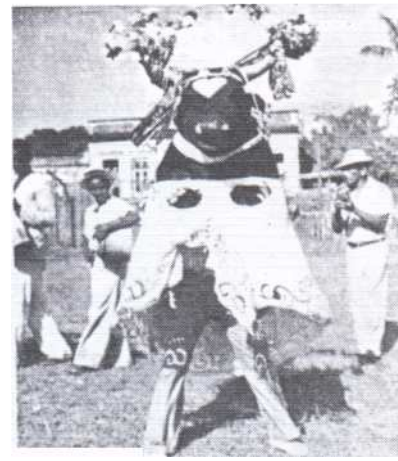
Habituellement les Danses Dramatiques brésiennes se composent de deux parties distinctes : le « Cortège » et l'« Ambassade ». Le « Cortège » a la forme d'un défilé plus ou moins pompeux (dans le « Maracatu », la danse se restreint à lui), avec des chants qui ordonnent la marche ; l'« Ambassade » a lieu dans un endroit assimilé à l'espace scénique et elle est la partie proprement dramatique de la danse, y alternant des morceaux parlés, chantés ou exclusivement instrumentaux. Fréquemment, les « Ambassades » commencent par des « Louvações » (Louanges aux maîtres de maison où s'arrête le cortège, au public présent, aux Saints dont on commémore la fête) et finissent par le chant de « Benditos » (demande de récompenses) et de « Despedidas » (chants d'adieu, avec des éloges ou des moqueries méprisantes, selon la récompense reçue). Les « Ambassades » se divisent en « Jornadas » (journées), comme les gestes et le théâtre ancien, et leur texte est établi de façon plus ou moins rigide et transmis soit par tradition orale, soit à travers des feuillets manuscrits ou imprimés, avec toutes les qualités et tous les défauts des textes écrits par des personnes à peine alphabétisées.



Cabocolinho - Itabaiana (Paraíba)



Bumba-Meu-Boi : Mateus e Gregorio (Patos, Paraíba)

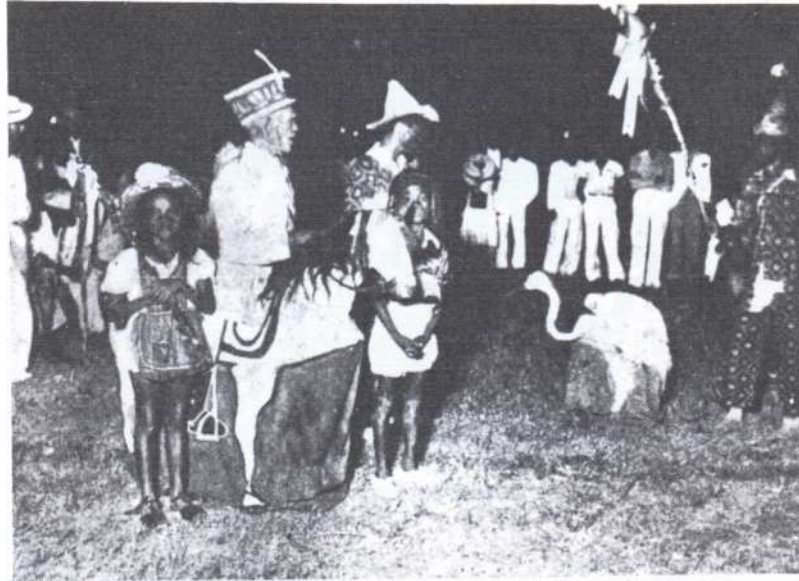


Bumba-Meu-Boi (Be/em, Para)

(Les illustrations de cette page et de la page suivante sont reproduites d'après l'article « As Danças Dramaticas do Brasil » de Mario de Andrade paru dans le BOLETIN LATINO AMERICANO DE MUSICA, V/6, Avril 1946.)

Formellement, les Danses Dramatiques brésiliennes dérivent du théâtre semi-religieux européen ancien, qui se faisaient particulièrement en commémoration des grandes fêtes religieuses : Avant, Noël, Jour des Rois, Pâques, Corpus Christi, Saint-Jean, Toussaint, etc..., qui étaient des cérémonies proposées par l'église catholique en substitution aux fêtes païennes réalisées à ces mêmes dates. Il est intéressant d'observer que quelques unes de ces fêtes - particulièrement celles du début de l'année et du printemps - avaient la forme de cortèges, habilement transformés en pompeuses processions catholiques. Dans la chronique de la catéchèse au Brésil l'on peut trouver des descriptions de cérémonies qui sont le reflet direct du théâtre semi-religieux et des fêtes religieuses pratiquées dans la péninsule ibérique : les « autos » et les processions brésiliennes, dans lesquels les danses indigènes et nègres étaient reprises dans un but utilitaire - celui de faciliter le travail catéchitique. Et ce fut certainement la fréquence avec laquelle étaient réalisées de telles cérémonies (hebdomadaires, d'après certains chroniqueurs) qui a le plus contribué à leur traditionalisation, dans des manifestations artistiques clairement populaires.

Sur le fond magico-religieux essentiel (mort et résurrection, lutte entre le bien et le mal), trois éléments matériels ont exercé une influence particulière dans la formation des Danses Dramatiques brésiliennes : l'idée du cortège, issue des célébrations païennes, des cortèges royaux et des processions catholiques ; l'idée spencerienne



Bumba-Meu-Boi (Recife-Pernambuco)



Bumba-Meu-Boi (Recife -Pernambuco)

de « jeu » comme préparation à l'exercice d'une activité vitale (surtout dans les danses qui miment des luttes) ; et la forme constructive des « vilancicos », odes qui se prêtaient facilement aux dramatisations. Quant à ce dernier point, il faut rappeler que quelques unes des Danses Dramatiques brésiliennes, dont le « Pastoril », se développent sur des textes nettement savants qui se sont traditionalisés.

A en juger par les vieilles descriptions des danses brésiliennes, on peut croire que jusqu'au XVIIIème siècle la formule la plus utilisée était celle de l'agglutination dans un même cortège de danses de caractéristiques différentes, au côté de « filias » imitant les danses rituelles indigènes et nègres. Seulement alors quelques unes d'entre elles commencent à prédominer, avec la formation de groupes de danses apparentées : le « Pastoril », auto du cycle de Noël ; les « Cheganças », danses de caractère plus profane et construites sur l'idée des conquêtes maritimes et de la lutte entre les maures et chrétiens ; les « Reisados », plus clairement magico-religieux ; les « Ternos » et les « Ranchos », de plus faible force dramatique et qui sont à l'origine des défilés du Carnaval.

Les « Cheganças », par leur sujet, font penser à deux éléments essentiels de la vie portugaise : les conquêtes maritimes et la domination arabe, qui y apparaissent de différentes manières. Les problèmes de la navigation, la soif de la conquête et le fort désir de vaincre l'ennemi maure pour le convertir au christianisme sont les thèmes centraux de cette danse. L'épisode de la « nàu Catarineta », issu d'une ancienne romance, est sa partie la plus dramatique, tendant à devenir une danse indépendante.

Les « Reisados » étaient initialement des fêtes du cycle de Noël, surtout du Jour des Rois. Ils étaient généralement formés d'une série de danses caractéristiques (des dramatisations de vieilles romances) et de chansons satiriques, finissant toujours par l'auto du « Bumba-meu-boi ». Peu à peu les différents « Reisados » commencent à disparaître et seules en restent des danses individualisées comme le « Bumba-meu-boi » (avec des formes et des noms différents dans chaque région du pays) et le « Cordao de Bichos » (pratiqué dans l'Amazonie).

Dans quelques unes des formes du « Reisado », la présence centralisatrice d'une figure animale disparaît, et elles s'organisent sur un rituel d'élection et de couronnement de rois et de reines, dans une réminiscence des grandes « nations » africaines amenées au Brésil comme esclaves. Ces rois et ces reines ne doivent cependant pas être confondus avec les empereurs des « Folias do Divino » (variantes du « Reisado »), qui sont généralement des blancs riches qui prennent en charge les frais de la fête. Dans ces « Reisados » le caractère religieux catholique est plus marquant que dans ceux ayant un animal comme figure centrale du drame.

Les liens de parenté existants entre le contexte dramatique du « Bumba-meu-boi » et du « Cordao de Bichos » sont très significatifs : il y a toujours un animal qui meurt, l'appel du « docteur formé en médecine » dont la science ne peut rien contre la mort, l'arrivée du personnage religieux (prêtre ou guérisseur) qui ressuscite l'animal, mais pas avant d'avoir eu des problèmes avec la police, qui est calmée au prix de gratifications... L'imitation des gestes sacramentels catholiques est un élément constant dans ce rituel.

Les « Reisados » sont, donc, l'adaptation dramatico-chorographique de romances et chansons, réunissant des thèmes pas toujours parfaitement connexes. Autour d'un sujet nucléaire, avec des parties fixes et mobiles, apparaissent des éléments complémentaires qui donnent à ces danses un goût de revue de variétés, dans laquelle les paroles et les airs traditionnels se combinent avec des thèmes d'actualité, particulièrement les critiques sociales et des coutumes. Dans la partie dramatique, le dialogue se substitue au texte descriptif. Un tel système de développement littéraire est plus facilement compréhensible et plus immédiatement accepté par le peuple, qui l'utilise depuis toujours (voir comme exemple les lectures dramatiques du Livre des Miracles et de la Passion, telles qu'elles étaient faites dans les églises).

Le caractère humoristique des textes parlés et chantés et la présence de figures grotesques - représentant souvent le mal - semblent refléter le désir de libération que le rire laisse échapper ; on peut sans doute dire de même pour la touche inoffensivement sacrilège de certaines scènes de ces danses.

Toutes les Danses Dramatiques brésiliennes sont dirigées par un « Maître », qui a habituellement une double fonction : il joue l'un des personnages centraux de l'auto et il commence en solo les chants, qui sont aussitôt repris par tous. Le chant en réponse est une norme constante dans les Danses Dramatiques, aussi bien que dans les cérémonies rituelles afro-brésiliennes. Et même lorsque dans la vie réelle le « Maître » n'a aucune force ni ascendance sur les membres du groupe, il a le pouvoir absolu dans l'exercice de ses fonctions : avec son sifflet il ordonne et dirige l'acte dramatico-chorographique.

Exceptés les « Pastorais », qui ne sont dansés que par des jeunes filles, les Danses Dramatiques brésiliennes sont exclusivement masculines (même pour les rôles féminins), dans une sorte de récupération de la fonction mystique et religieuse de l'homme.

Les ensembles instrumentaux qui accompagnent les Danses Dramatiques sont les plus divers, se formant selon les possibilités du moment. Fréquemment on y retrouve la « rabeca » (violon primitif), la « viola » (vieille guitare à dix cordes en fil de fer), le triangle, le tambourin et le « surdo » (tambour de son très grave). Les « Cabocolinhos » sont un exemple rare de danse exclusivement instrumentale (petites flûtes et percussion), bien que l'existence de vieux textes pour quelques uns de leurs airs semblent indiquer que cette danse était aussi chantée à l'origine.

Parmi les principales Danses Dramatiques brésiliennes on peut souligner :

Pastoril - Cortège qui s'arrête et danse dans les maisons, face à la crèche ; textes parlés et chantés semi-érudits ;

Cheganças (« des Marins » et « des Maures ») - Sur le thème de la navigation et de la lutte contre les envahisseurs arabes et leur conversion au christianisme, dansées en plein air et appartenant au cycle de Noël et du Saint-Esprit ;

Reisados - Dansés devant les églises et devant les maisons ; en voie de disparition ;

Bumba-meu-boi - Agglutinateur de plusieurs « reisados » ; meilleur exemple de survivance du thème de la mort et de la résurrection, ayant comme figure centrale l'animal de plus grande force symbolique au Brésil : le bœuf ;

Cordao de Bichos - « Reisado » encore existant en Amazonie, basé également sur le thème de la mort et de la résurrection ;

Congo et Congada - Danses de forte influence noire, faites autour de cortèges imposants ; survivance des « nations » africaines ;

Moçambique - Exemple de danses utilisant des bâtons pour la marcation rythmico-chorographique ;

Maracatu - Danse dans laquelle le cortège assimile tout le contenu dramatique ; net caractère noir ;

Cabocolinhos, Tapuias et Caiapós - Danses qui ont les indigènes et leurs habitudes comme thèmes centraux.

BALLET IN TELEVISION

by Birgit Cullberg

TV is a visual medium. Too seldom the artists try to use this medium as an artistic language. The TV-cameras are to them something unknown and frightening, machines who follow laws of their own. But what are machines and technical equipments without humans who govern them? The technicians, who master the machines and know the functioning of cameras, only know what tradition has taught them. They have not studied deeply the visual possibilities and the relations between moving pictures and moving cameras, nor how the moving lines relate to the static, rectangular form of the TV-monitor.

The technician is inclined to ignore the real estetic problems and use the camera like an eye, and not as a rectangular picture, the eye of the camera (or cameras) moves as if it were a spectator looking around in a room. One moment he turns his glance to one of the actors, the next towards another, so that each actor directly faces the audience, as if the spectator were present in the room. If somebody moves about in the room or walks along a road, we onlookers (= the camera) follow him with our eyes, and in reality it is the background of the picture that moves, whereas the person in question remains all the time in the middle of that picture. We who sit in our TV-chair do not experience his movement, we gaze as through a train window and let the landscape pass by.

The TV-screen is small, it is intimate and close, and we want big, distinct faces in close ups. The human face is interesting, but only if it is concentrated on something and unconscious about the presence of the camera - that is if the person looks as if not aware of being watched. But the human body too is interesting, bearing, habits of movement - and bad habits - everything tells about a lifetimes experience. Too seldom do we see in TV an entire body. or two, or a group in dynamic movement.



Birgit Cullberg avec Jean Mercure à Paris



« Révolte », ballet de télévision par Birgit Cullberg

The Dance has long been considered unsuitable for TV. The screen is too small and the stage where the dancers perform too big to be contained in the picture. If the whole stage is embraced in a single picture the dancers become so small that they cover only a fraction of the screen, so tiny that they are unable to fill the picture with interest.

Therefore the camera « zooms » into close ups of the ballerina or her partner, and the entire choreography disappears, both her steps and the composition as a whole.

One can always try to capture the right moment for the close ups but these are too short to give a real human contact with the spectator. Or one can mount a lot of cameras at different levels and angles, and the producer (not the choreographer!) sits in the control room and mixes the output from one camera to the other. Admittedly, there exists today a better collaboration between choreographer and producer, but this whole method is difficult to develop further, it is locked to a more or less documentary copying of ballets which are made for the theatre and look their best there.

How then ought TV-ballets to be made? Don't call them ballet. It is a word which frightens off many non-balletomanes. Call it TV-art and use all existing technical tricks and means, but only as means to reach an artistic result, not for showing tricks as circusnumbers. Fill the picture with living bodies, humans in struggle search of contact.

I don't pretend that my very special methods are the only right ones, but why do not many more choreographers learn to master the TV-technique in order themselves to create according to their own ideas?



« Révolte », ballet de télévision par Birgit Cullberg

Somebody must have a vision, a goal to aim at, somebody must in his minds eye see how the picture, the rectangular TV-screen, looks in every moment, to each bar of the music. Start with the picture, and not from a stage floor where dancers move freely. For in the picture the « floor » is a triangle with its point towards the camera, and the floor is not at all visible next to this camera. It is of no use to let the camera follow a dancer, for thereby one loses the effect of movement. Instead one must compose the movement with regard to the form of the TV-screen and in contrast to that form.

But it would carry us too far in words to try to explain something which must be seen to be fully understood. The technical means of enlarging and widening the feeling of space in TV are nowadays numerous. Chromakey is one interesting technique, not yet fully exploited. There the fantasy can run riot and it is necessary to tighten the reins in order not to kick over the traces.

An exciting adventure with undreamt-of possibilities.

PEDAGOGIE MUSICALE ACTIVE APPLIQUEE A LA DANSE

**Pédagogie musicale : Patrice Brasseur
Expression corporelle : Patrick Feramies
Pédagogie chorégraphique : Leone Mail**

A priori toute pédagogie devrait être celle du bonheur.

On sait que l'on a été heureux, on suppose qu'on va l'être, mais on a rarement pleine conscience de l'instant de ce bonheur.

S'agissant du corps et de l'esprit, semblable à une exploration pour faire surgir de chaque stagiaire toutes ses ressources utilisables en vue de l'objet du stage c'est-à-dire : « la formation des professeurs de danse à la Pédagogie musicale active ». Partant d'une prise de conscience des choses les plus primitives mais négligées ou oubliées, les résultats survinrent avec une rapidité et une ampleur imprévisibles chez certains sujets. Il est apparu que chacun des participants dès son retour a changé de regard vis à vis de sa propre pédagogie. Tel a renoncé à se servir de son bâton pour marquer la mesure et use d'un tambourin, tels autres introduisent des dictées rythmiques dans les cours de débutants, tous enfin ont une oreille plus attentive à la musique.

La pédagogie musicale active appliquée à la Danse, permet de sensibiliser les enfants au rythme et à la mélodie vécus corporellement, ainsi qu'une meilleure connaissance de leur corps, du mouvement, de l'espace. Les enfants initiés dès la maternelle par cette pédagogie pourront être orientés suivant leurs aspirations aussi bien vers les classes de musique que vers celles de Danse.

Il serait souhaitable qu'il n'y ait pas de hiatus entre la maternelle et la primaire.

Ainsi se trouve accompli un premier pas, déjà un but en soi, même s'il n'est que le premier d'un voyage de mille lieues...

ANIMATIONS SUR LA DANSE AUPRES DES ENFANTS

par Ethery Pagava

Il est bien rare qu'un enfant de huit ans ait gardé cette spontanéité du tout petit qui danse naturellement dès qu'il sait se tenir debout : il est déjà gêné pour son corps et par les adultes qui l'observent. Si on veut, lorsqu'il est devenu écolier, lui faire reprendre contact avec son corps, lui faire redécouvrir ce langage inné qu'est la Danse il faut concevoir une approche nouvelle. C'est ce que j'ai expérimenté, avec mon groupe de danseurs, auprès de dix mille enfants des classes primaires issus de milieux sociaux très différents sous l'impulsion du Ministère de l'Education, du Secrétariat d'état de la Culture, des Jeunesses Musicales de France. Le but principal de notre action a été de susciter la créativité de l'enfant, son sens du mouvement, du rythme, de l'improvisation, de l'esthétique et de l'initier à une connaissance de la Danse impliquant la compréhension.

Cette sensibilisation s'est déroulée en 5 phases progressives comprenant plusieurs séances de 90 minutes dans le cadre du Tiers Temps pédagogique. Elles étaient réparties de la manière suivante :

1ère phase : Enseignement anatomique et démonstration de l'entraînement quotidien du danseur qui le rend capable d'exprimer le vocabulaire chorégraphique.

2ème phase : Différents visages de la Danse à travers son évolution dans le temps. Extraits de ballets exécutés par les danseurs démontrant la diversité des styles et des techniques.

3ème phase : Développement de la créativité spontanée par la maîtrise de l'improvisation. Ecoute musicale découverte du synchronisme danse rythme musique.

4ème phase : Matérialisation de l'imaginaire dans le geste. La danse langage abstrait mais aussi anecdotique, expression de création collective.

5ème phase : Relation entre les arts. Tout ce qui est autour d'un ballet pour en faire un spectacle : le choix de la musique, des décors, des costumes, des éclairages.

Durant chacune de ces phases, les enfants ne sont pas passifs : ils interviennent, posent des questions et participent aux mouvements exécutés par les danseurs.

A l'issue de ces exercices les enfants totalement libérés de diverses inhibitions (timidité, maladresse, blocages affectifs, etc.) prennent conscience de leur corps et découvrent en s'exprimant par la danse des possibilités inutilisées dont ils prennent possession. Ils inventent à leur tour des mouvements, des rythmes, ils essaient de maîtriser certains de leurs gestes, de contrôler ou de libérer leur corps, de fournir un effort sur eux-mêmes pour obtenir le résultat dont ils ont envie, inspirés par la musique ou par leur impulsion ou par des thèmes qu'ils imaginent.

La danse apparaît aux maîtres comme un facteur d'épanouissement mental et physique : les élèves, en particulier ceux qui souffraient de blocages affectifs et de défauts de coordination ont appris à communiquer, à s'organiser dans l'espace, à trouver leur place dans le groupe. Certains professeurs ont même constaté une amélioration sensible des résultats scolaires notamment en ce qui concerne l'écriture, le dessin et même le calcul.

Les réactions des enfants et des maîtres montrent qu'une discipline artistique est d'un apport incontestable pour la formation générale de l'enfant, sa créativité et son ouverture culturelle.

CREATIONS ET DANSE NOUVELLE A L'OPERA DE PARIS

par Sonia Millian-Constant

Depuis l'installation de Rolf Libermann à la direction de la Réunion des Théâtres Lyriques en janvier 1973, il y a eu dans le domaine de la Danse à l'Opéra de Paris, des indices certains de renouvellement et de changements. Déjà, la nomination du chef d'orchestre et compositeur Marius Constant au poste de Directeur Musical de la Danse (poste nouveau, créé spécialement à son intention) prouvait que la qualité musicale d'un spectacle chorégraphique et aussi le goût de la recherche commençait à devenir une réalité au Palais Garnier. L'année 1973 fut riche en ce domaine.

Tout d'abord en avril, « JEUX » de DEBUSSY (créé en 1912 au Théâtre du Chatelet par NIJINSKY) fut dansé pour la 1ère fois à l'Opéra, dans une chorégraphie de Fleming FLINDT, suivi un mois après par « Hommages à VARESE ». VARESE à l'Opéra, VARESE chorégraphié tour à tour par Janine CHARRAT, John BUTTLER, Félix BLASKA, Serge KEUTEN (jeune « chorégraphe maison » à qui on donnait pour la 1ère fois la parole sur cette scène immense) et Carolyn CARLSON, voici enfin une « affiche » qui apportait du nouveau, même si les œuvres étaient d'inspiration inégale. Le coup d'œil sur l'énorme percussion de VARESE suspendue sur une passerelle transparente au-dessus des danseurs, formait avec l'énorme masse orchestrale de la fosse une mâchoire géante, à l'intérieur de laquelle évoluaient les interprètes. En novembre de la même année 1973, le chorégraphe américain Merce CUNNINGHAM et son grand ami le compositeur John CAGE, prirent possession du plateau de l'Opéra pour y créer « Un Jour ou Deux ». Ce fut pour la 1ère fois aussi dans cette illustre « maison », qu'une partition musicale était improvisée et coordonnée différemment à chaque représentation et que les danseurs furent sollicités à exprimer, dans un langage pourtant assez traditionnel, une forme dansante nouvelle. Trois semaines seulement après « Hommages à VARESE », une des œuvres les plus importantes du jeune BALANCHINE, « Le Fils Prodigue » de PROKOFIEV (créée en 1929 aux Ballets Russes de DIAGHILEV) faisait son entrée à l'Opéra de Paris ; Georges PILLETTA reprenait avec une grande intensité le rôle qui marqua les débuts de danseur de Serge LIFAR.



Merce Cunningham répétant « Un jour ou deux » à la salle Baillot (Opéra)

En février 1974, une partition inédite de Maurice RAVEL, son « Ouverture de féerie, SCHEHERAZADE » était créée dans une chorégraphie de Roland PETIT, avec Ghislaine THESMAR et Michael DENNARD, suivie peu après Par la « Soirée STRAVINSKI », chorégraphies de BALANCHINE et ROBBINS, qui comportait que des créations à l'Opéra : AGON-Scherzo Fantastique-Circus Polka-ORPHEE et CAPRICCIO. C'était le retour de BALANCHINE après une longue absence et aussi les « débuts » au Palais Garnier de ROBBINS. Celui-ci revint quelques mois après pour y présenter pour la 1ère fois son admirable « Après-midi d'un faune » de DEBUSSY, dont la création remonte en 1953 à New-York, dansé alors par Tanaquil LECLERC et Francisco MONCION.

Révélee par le spectacle « VARESE », où elle interprétait sa propre chorégraphie sur « Densité 21,5 » Carolyn CARLSON, transfuge d'Alwin NIKOLAÏS dont elle fut la principale soliste, venait d'être nommée entre-temps par Rolf LIBERMANN, Etoile-Chorégraphe à l'Opéra de Paris. C'était de la part de son Directeur une façon encore plus définitive de donner la parole à la « Danse Moderne » dans l'enceinte de l'Opéra, et Carolyn CARLSON signa le 1er spectacle de ses nouvelles fonctions. En fait il s'agissait de 2 créations : la 1ère inaugurerait à l'Opéra les représentations de 18 H 30, avec « Sablier Prison » (Larrio EKSON y était remarquable), la seconde était un long « Pas de Deux » sur une improvisation du contrebassiste Barre Phillips, le soir-même. Fin 1974, on retrouve NOUREEV et CARLSON réunis pour la 1ère fois dans « TRISTAN », chorégraphié par Glen TETLEY sur la dernière partition de Hans Werner-HENZE. « TRISTAN » idéalisait le mythe celtique à travers deux personnalités dansantes aussi fortes que NOUREEV et CARLSON, qui imprégnerent définitivement leurs rôles de leur interprétation. Au début de cette année 1975 on vient de faire inscrire pour la 1ère fois au répertoire du Ballet de l'Opéra de Paris deux œuvres françaises importantes des années d'après guerre ; il s'agit de « Jeux de Cartes » de Janine CHARRAT (sur la musique de STRAVINSKY) et du « Loup » de Roland PETIT (musique de DUTILLEUX), créées respectivement en 1945 et 1953. Plusieurs autres ballets français ayant marqué cette époque sont d'ailleurs prévus à faire leur entrée à l'Opéra. Avant de terminer ce panorama des dernières créations chorégraphiques, j'aimerais signaler la création récente du « Groupe de Recherches Théâtrales de l'Opéra de Paris » (le GRTOP) composé



*Zizi Jeanmaire et Michael Dennard
Répétant la « Symphonie fantastique » de Berlioz*



« Sablier Prison », chorégraphie de Carolyn Car/son



Carolyn Car/son et Rudolf Noureev dans « Tristan » de Henze-Tet/ey

de Marius CONSTANT, Carolyn CARLSON, Sylvio GUALDA, en musicien, interprète, Charles JUDE, en danseur, et Anna RINGART, en chanteuse, toutes personnalités importantes de la création et la recherche contemporaine dans différents domaines de l'expression artistique. Une 1ère manifestation de ce Groupe vient d'avoir lieu au Théâtre de la Ville à Paris, sur une partition de Girolamo ARRIGO, deux ballets par Carolyn CARLSON intitulés : « L'Or des Fous » et « Les Fous de l'Or ». D'autres manifestations vont suivre au Théâtre de l'Opéra cette fois ; nous espérons pouvoir vous en parler dans notre prochain article du « Monde de la Danse ».



Michael Dennard dans « Tristan » de Henze-Tetley

EL BALLET EN EL TEATRO COLON

por Dora Kriner

En este año 1975, se cumplen, el 25 de Mayo exactamente, cincuenta años de la creación de los cuerpos artísticos estables del Teatro Colon de Buenos Aires, y por lo tanto del Cuerpo de Baile.

Durante muchos tiempo, este organismo oficial centralizó el movimiento artístico-coreográfico de la metrópoli por medio de la representación permanente de numerosos ballets de repertorio, completados con las obras del mismo género pertenecientes a compositores nacionales.

Sin detenernos en el repertorio internacional cuyo detalle es mundialmente conocido, nos referiremos especialmente a la producción argentina de ballets, que, aunque muy intensa en la actualidad, es reciente, y se puede afirmar que - salvo algunas tentativas anteriores, sin importancia - la primera obra pertenece a Constantino Caito : La Flor del Irupé, en 1929.

Dentro de esa producción se observan netamente diferenciadas, dos tendencias : folklórica y universalista.

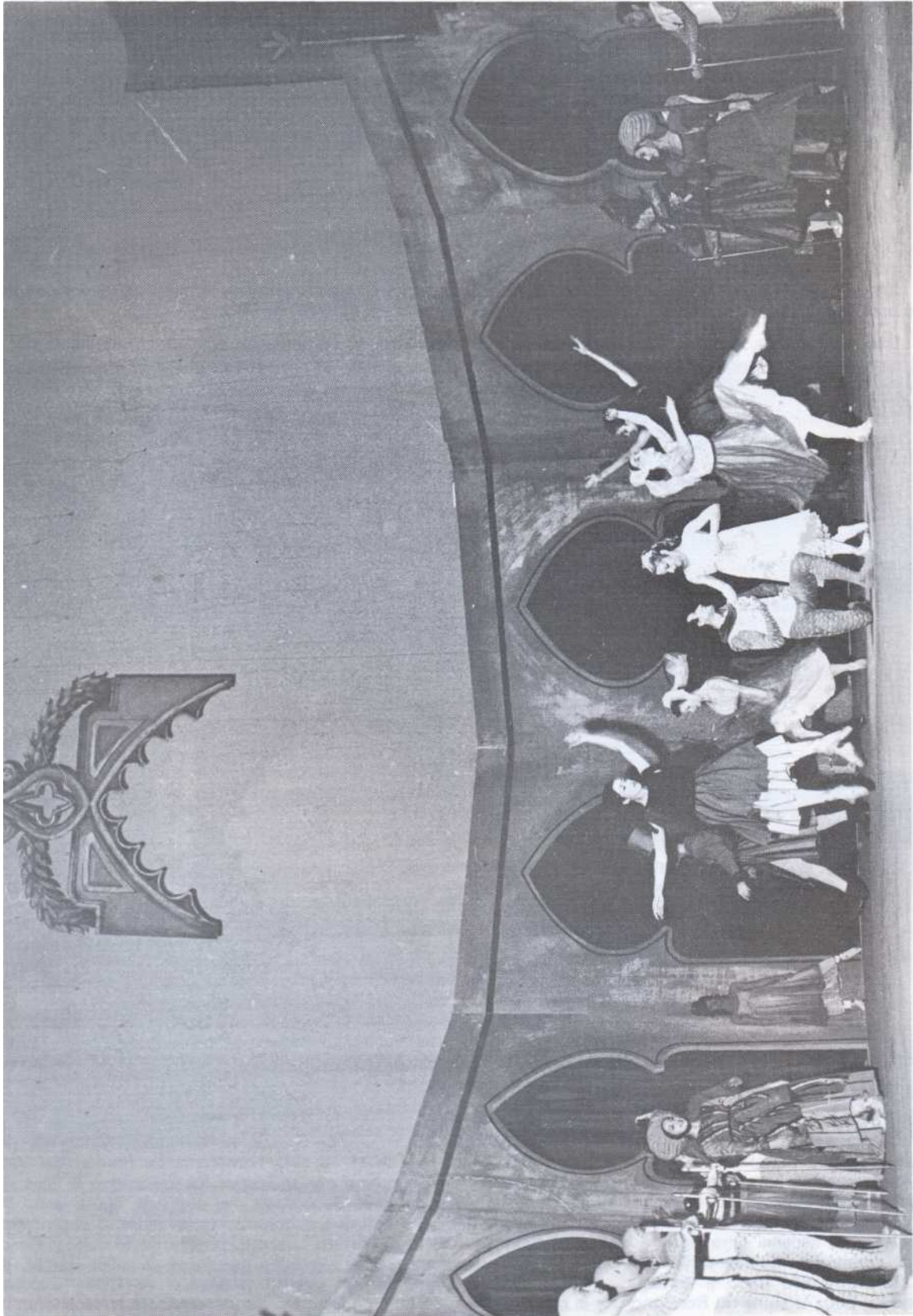
A la primera pertenecen, por orden cronológico, la mencionada obra de Gaito, sobre argumento de Víctor Mercante y coreografía de Boris Romanoff, quién intenta en la misma estilización de pasos pertenecientes a las danzas autóctonas ; además Romanoff ha trazado la coreografía para las danzas de la ópera Huemac (1932), de Pascual de Rogatis (libreto de Edmundo Montaigne) y el ballet Cometa (1932) de Juan Bautista Massa (argumento de Emilio Ortiz Grognet) ; en ellas, con su conocido dominio del material plástico, realiza, con la base de conjuntos y grupos en los cuales pone el acento y no en las partes solistas, acertadas visiones de las posibilidades que ofrecen nuestras danzas.

A un plano más realista pertenecen las danzas de Amancay (1937), ballet de Héctor Iglesias Villoud -argumento del autor -, ordenadas en forma de suite por Pedro Giménez.

Uno de los intentos más serios en cuanto a forma y equilibrio, unidos en su concepción entre la música y la escena es, dentro de esta tendencia, Panambi (1940), con música de Alberto Ginastera, argumento de Félix E. Errico y coreografía de Margarita Wallmann ; los lazos de unión constituidos en este ballet por las partes mimadas y danzadas, estimulan la solidez de la arquitectura escénica. Completa esta lista El Malón (1943), de Iglesias Villoud, con coreografía de Vania Psota, que evidencia una doble ignorancia : histórica y técnica.

Fue una vez... (1943) de Carlos Guastavino, argumento de WEDEBE y coreografía de Silvia P De Elizalde, ensaya de ballet de cámara ; Apurimac (1944) de Emilio Napolitano, argumento de Iglesias Villoud, y Chasca Nahui (1944 de Ángel Lasala, con argumento del autor ; estos últimos trabajos poseen versiones coreográficas de Margarita Walmann donde recurre a su sentido del espectáculo con la utilización de grandes masas en escena.

La segunda tendencia, universalista, se inicia con Aleluya (1936), de Carlos Pedrell - argumento de Javier de Courville - y una coreografía poco personal de Ian Cieplinsky. Continúa con Mekhano (1937) de Juan José Castro, sobre argumento de Fifa Cruz Caprile, en el que presenta el conflicto que se establece entre el hombre y la máquina ; la coreografía de Paul Petroff evoca con vigor el ambiente fantástico en que se desenvuelve el mundo de los robots. Judith (1938) de Arturo Luzzatti - argumento de Carlos Cucullú e intermedio de Alfonsina Storni - es una historia tomada de la Biblia, en ella el coreógrafo Osvaldo Lemanis, tuvo que vencer la dificultad de una música poco danzante. Georgia, (1939) de José María Castro, tiene argumento de Eduardo Mallea y coreografía de Margarita Wallmann ; Mallea introduce en, el ballet argentino un nuevo elemento constructivo, con la aplicación de dos planos más definidos que presenta el ser humano : el físico y el psíquico, utilizados aquí como elementos de forma y originadores del drama. De 1940 son los ballets Offenbachiana, con música de Offenbach elaborada por Juan José Castro y Cuento de Abril, de Arnaldo d'Espósito, basado en la obra homónima de Ramón del Valle Inclán, ambos puestos en escena por Margarita Wallmann ; en el primero son utilizados los bailes que a fines del siglo pasado triunfaban en los escenarios de los teatros líricos menores de Europa ; el segundo figura entro las mejores realizaciones danzantes del ballet argentino, por la habilidad con que el compositor ha resuelto el problema de la música para escena. Otra historia bíblica es Salomón (1942) de Arturo Luzzatti, poema de M.C.N. y Carlos Cucullú, la coreografía de Margarita Wallmann. A este mismo movimiento estético pertenece el ballet Harrild, de Roberto García Morillo dado a conocer en 1945, está inspirado en un cuento fantástico de Henry Jacques denominado « Sous le signe du Rossignol » y la coreografía es de Luís Le Bercher, correspondiente la escenografía,



« Moriana », Música de Roberto Garcia Morillo



« El Junco », músico de Floro Ugarte

particularmente lograda, a Héctor Basaldúa ; en esta obra en la que domina la liberación imaginativa sobre la parte real, no siempre la traducción plástica participó por la novedad de sus movimientos con la música o con la idea central, escolástica, sin llegar a la brillantez, y a veces con un realismo poco teatral.

Con esta enumeración parcial de los distintos problemas técnicos y estéticos en que se vió colocado el cuerpo de baile del Teatro Colón, quisiéramos dar la dimensión del esfuerzo que significa interpretar, con tantas direcciones e indicaciones, escuelas y tendencias tan diferentes entre sí ; desde la clásica tradicional, el medio-carácter el moderno y agregar aún folklore, nacional y foráneo, con propiedad de estilo y saber local. Existe la opinión de que el eclecticismo quita homogeneidad, pero en este caso del cuerpo de baile del Teatro Colón, relativamente joven, estas experiencias ayudaren a encauzar, - en el camino de su propia búsqueda, - la verdadera personalidad que hoy, en la actualidad posee y muestra ; una gran capacidad de adaptación al trabajo plástico.

LE FESTIVAL INTERNATIONAL DE FOLKLORE D'AGRIGENTO

par Susana Frugone,

La ville d'Agrigento a célébré, du 9 au 16 février 1975, pour la trente-deuxième fois, sa fête annuelle du printemps, la « Sagra del Mandorlo in Fiore » ou Fête des Amandiers en fleurs.

Située à l'extrême sud de la Sicile, la ville d'Agrigento, qui fut fondée en 581 avant Jésus-Christ par des colons de Gela venus de Rhodes, garde des traces notables de la préhistoire sicilienne. Elle possède une grande quantité de temples grecs et de ruines romaines. Scène merveilleuse pour des manifestations culturelles, Agrigento accueillait également, pendant la « Sagra », le 22ème Festival international de folklore, placé cette année sous le patronage du Conseil International de la Danse.

Douze groupes de danseurs venus d'Afrique, d'Amérique latine et d'Europe participaient au festival, avec des prestations d'une très grande variété. Un groupe du pays basque français présentait une danse de tradition militaire du temps où les régiments français, pendant le service militaire, s'exerçaient au ballet classique. Et l'on pouvait reconnaître les positions fondamentales sur l'accompagnement de flûtes et de tambours basques. Un groupe venu de Malte proposa une danse sur la récolte des fruits, exécutée par un couple d'enfants. Les groupes italiens donnèrent des spectacles bien différents, allant des belles et joyeuses danses siciliennes présentées par le « Val d'Akragas » d'Agrigento, au riche jeu de drapeaux médiévaux, par lequel le « Sbanderatori del Palio » exprimait un des éléments caractéristiques des fêtes traditionnelles de la région de Sienne.

La Hongrie, la Tchécoslovaquie et la Yougoslavie ont présenté, à ce festival, des spectacles de toute beauté. On se souviendra de l'ensemble populaire - au meilleur sens du terme - de Tchécoslovaquie, et des groupes folkloriques universitaires hongrois et yougoslaves. Leur joie de danser était communicative, ainsi que leur enthousiasme lorsqu'ils chantaient de belles chansons de leurs pays, toujours accompagnés par un petit orchestre de flûtes, violons, violoncelles, accordéons et percussions. L'extraordinaire richesse de leurs rythmes, et la parfaite précision dans l'exécution ponctuée par des battements de mains et des trépignements, tout cela provoquait enchantement et admiration.

... D'autres groupes de devaient pas, malheureusement, combler les spectateurs d'un bonheur comparable. Tous recevaient cependant, à la fin de la manifestation, le trophée décerné chaque année par le Festival. Mais c'est au groupe représentant la Grande-Bretagne qu'est allé le grand Prix du Festival, « Le Temple en or ».

L'intérêt du Festival international de folklore d'Agrigento réside, bien sûr, avant tout dans ce qu'il a de concret, à savoir l'expression du folklore en public, comme cela se fait traditionnellement dans la plupart des communautés humaines. En outre, la réunion de représentants de folklores de pays différents est un facteur non négligeable de l'entente internationale. C'est pour cela que le Conseil International de la Danse se doit de participer à l'organisation ou au déroulement de manifestations de cette nature, d'autant qu'il est difficile de dissocier la danse et le folklore.

Mais l'intérêt du Festival d'Agrigento se trouve aussi dans l'initiative que ses organisateurs ont prise cette année, de tenir pour la première fois, en même temps que le festival lui-même, un Colloque d'études sur le folklore. Ce Colloque s'est déroulé du 12 au 14 février 1975, avec la participation d'une douzaine de conférenciers et d'un public qui s'est montré fort intéressé. Aussi est-il d'ores et déjà prévu que le Conseil International de la Danse collaborera plus étroitement avec le Festival international de Folklore d'Agrigento, notamment dans le cadre de son colloque, en 1976.

Danse les pages qui vont suivre, et ainsi qu'il en sera fait dans les prochains numéros, MONDE DE LA DANSE publiera les informations et échos du Conseil International de la Danse. Ce « Bulletin » du C.I.D.D. permettra de mieux suivre et apprécier ses efforts en faveur de la Danse et il ne semble pas inutile, à ce propos, de rappeler l'Article 11 des ses statuts précisant son but et son objet et de donner la composition de son comite exécutif.

Le CONSEIL INTERNATIONAL DE LA DANSE a pour but de favoriser tout ce qui peut servir la Danse. Il a pour objet de :

- préserver le patrimoine de la Danse dans le monde.
- organiser la classification de ce patrimoine.
- encourager la création de Centres de documentation comportant, entre autres, une bibliothèque, une cinémathèque, une discothèque, une téléthèque, et toute autre forme de documentation concernant la Danse.
- promouvoir la création et la recherche.
- encourager, dans les différents pays, la création de groupements ayant pour but de promouvoir la Danse sous toutes ses formes et la constitution éventuelle de Comités Nationaux.
- susciter, coordonner ou encourager l'organisation de Congrès, Festivals, Concours de Danse, ou toute autre manifestation.
- faciliter la création et la diffusion des œuvres chorégraphiques et la distribution du matériel nécessaire.
- favoriser la connaissance de la Danse dans l'éducation générale, et encourager la formation des interprètes et des créateurs.
- agir en relation étroite avec l'UNESCO et, dans la mesure du possible, dans le cadre des Organisations non Gouvernementales (O.N.G.) reconnues par l'UNESCO.

COMITE EXECUTIF DU CONSEIL INTERNATIONAL DE LA DANSE (C.I.D.D.)

Président :

M. Kurt Jooss (Allemagne)

Vice-Présidents :

Mmes Kumudini Lakhia (Inde)
Josefina Lavalle (Mexique)
S.E. N'Sougan Agblemagnon (Togo)
MM. Francis Francis (Grande-Bretagne - Etats-Unis)
Bengt Håger (Suède)

Secrétaire Général :

Mme Susana Frugone (Uruguay)

Secrétaires Généraux Adjointes :

Mme Sonia Millian-Constant (France)
M. Michel Paxino (France)

Trésorier :

M. René J.-P. Prunières (France)

Conseiller Juridique :

Me Roland Pucci (France)

Conseillers Techniques :

Mmes Rosella Hightower (France)
Krassimira Koldamova (Bulgarie)
Gita Sellmann (Suède)
Laure Wissmer (France)
MM. Félix Blaska (France) Jean Robin (France)

Bureau Permanent : Mmes Frugone, Millian-Constant, MM. Paxino, Prunières, Pucci.

LA NAISSANCE DU C.I.D.D.

par Bengt Håger, Vice-Président du C.I.D.D.

Il est surprenant que la Danse, en tant qu'expression sociale et artistique, n'ait pas eu jusqu'en 1975 un organe représentatif auprès de l'U.N.E.S.C.O.

Jusqu'alors, on avait voulu la rattacher à des organismes qui s'occupent d'opéra, de théâtre, de folklore, voire de film et naturellement de musique, car bien sûr, la Danse ne peut en être dissociée.

Mais la Danse tient une place si importante dans bien des pays membres de l'U.N.E.S.C.O. qu'il était anormal de voir son intérêt confondu ou divisé au sein de différentes organisations principalement consacrées à d'autres manifestations.

La Danse, élément de rites sacrés ou de la vie sociale, peut cependant être un moyen très utile dans l'éducation, en général, mais aussi enrichir la vie intellectuelle de l'amateur et développer la personnalité de tout être humain.

Il est inutile de dire que la Danse est un grand art indépendant et dans le monde entier on est arrivé à reconnaître son importance. Cela s'est surtout affirmé depuis l'arrivée sur la scène des nations devenues indépendantes ou nouvellement constituées, sans toutefois ignorer le fait qu'un certain nombre de grands peuples ont toujours connu au travers de leur histoire, l'importance et les fonctions multiples de la Danse, et je ne citerai, pour exemple, que l'Inde, la Chine et les Pays Africains.

Il était donc naturel que s'impose l'idée de « déléguer » auprès de l'U.N.E.S.C.O. un organisme qui puisse représenter la Danse sous tous ses aspects et cela, mondialement.

L'initiative de fonder le Conseil International de la Danse vient de Madame Susana Frugone, pianiste célèbre, qui avait pu apprécier le bénéfice que la Musique a retiré du Conseil International de la Musique.

En qualité d'attachée culturelle de l'Uruguay - son pays natal - auprès de l'U.N.E.S.C.O., elle a été à même d'étudier le fonctionnement des organisations gouvernementales. Dès 1971, elle commença à travailler systématiquement à sa grande idée de donner à la Danse la juste place qu'elle aurait dû avoir dans le cadre de l'U.N.E.S.C.O. Et ainsi, le 12 novembre 1973, elle parvenait à réunir au 1 rue Miollis, dans une salle de l'U.N.E.S.C.O., une centaine de représentants de nombreux pays afin de constituer le premier comité du C.I.D.D. L'assemblée adopta alors les statuts et un comité intermédiaire fût élu en attendant la première assemblée générale.

Madame Janine Alexandre-Debray accepta gracieusement la présidence du C.I.D.D. pendant cette période de formation. A ses côtés, furent élus cinq vice-présidents : S.E. N'Sougan Agblemagnon, ambassadeur du Togo, écrivain et spécialiste de la Danse, Josefina Lavallo, chorégraphe et Directrice de l'Académie de la Danse Mexicaine, Directrice de F.O.N.A.D.A.M., Francis Francis, organisateur de manifestations de ballet et représentant des Archives les plus importantes de la Danse au Lincoln Center aux USA, M. Krishnamurti de l'ambassade de l'Inde et Bengt Hager, suédois, historien et directeur du premier musée de la Danse.

Madame Susana Frugone, comme il se devait, a été élue secrétaire générale avec pour adjoints Sonia Millian-Constant, artiste chorégraphe, et Michel Paxinos, metteur en scène, Monsieur René Prunières, trésorier et Maître Roland Pucci, conseiller juridique.

Un conseil technique a été formé comprenant Sonia Gaskell, des ballets néerlandais, les ballerines Rosella Hightower et Krassimira Koldamova de Bulgarie, Madame L.A. Wissmer, pédagogue française, Gita Sellman, expert des danses folkloriques, le chorégraphe Félix Blaska et Jean Robin, directeur du Festival International de Paris.

La première assemblée générale a eu lieu à Stockholm le 1er juin 1975 à l'occasion du Festival de la Danse Filmatique, première manifestation mondiale du Conseil International de la Danse, où 40 pays ont participé avec quelques 150 films sur la Danse, et des symposia auxquels assistaient des experts venus de tous les continents.

Le grand chorégraphe, le professeur Kurt Jooss a succédé à Madame Alexandre-Debray à la présidence du C.I.D.D. et Madame Kumudini Lakhia, la plus illustre danseuse du style Kathak (Inde) à Monsieur Krishnamurti.

Le Conseil exécutif de l'U.N.E.S.C.O., lors de sa 97ème session au mois de mai 1975 a décidé à l'unanimité, d'admettre le Conseil International de la Danse en qualité d'organisation internationale non gouvernementale, catégorie B, des relations dites d'information et de consultation. Le directeur général de l'U.N.E.S.C.O., Monsieur Amadou Mahtar M'Bow envoyait Monsieur Pierre le Harivel à Stockholm afin d'annoncer cette décision à l'assemblée générale.

La Danse est ainsi entrée dans la grande famille de l'U.N.E.S.C.O.

L'ACTIVITE DU CONSEIL INTERNATIONAL DE LA DANSE

par René J.-P. Prunières

Il était difficile en 1973 lors de la création du Conseil International de la Danse d'apprécier le temps qui serait nécessaire pour que le développement de cet Organisme lui permette une activité notable. Il ne disposait au départ d'aucune ressource financière et ne pouvait prétendre en obtenir que dans la mesure où il pourrait se référer à des réalisations antérieures.

Et cependant, deux années plus tard, sans autres moyens que les cotisations de ses membres et que le travail de son Comité Exécutif stimulé par son infatigable Secrétaire Général, Susana Frugone, le C.I.D.D. peut présenter un intéressant programme d'activités en cours de réalisation.

On peut aborder l'activité du C.I.D.D. en passant en revue ce qui a été fait ou ce qui est en cours dans différents domaines : l'information concernant la Danse, les études sur des problèmes spécifiques de la Danse (tels que la notation chorégraphique, l'éducation musicale du danseur...), ou la liste de manifestations chorégraphiques. Mais toutes ces activités se situant sur un plan international, il semble préférable d'indiquer d'abord les problèmes posés par la coopération internationale en faveur de la Danse : coopération avec l'U.N.E.S.C.O. même, avec diverses Organisations culturelles internationales indépendantes mais agréées par l'U.N.E.S.C.O., ou avec des Organisations nationales de la Danse, que le C.I.D.D. a vocation de réunir, de rapprocher.

On sait que le C.I.D.D. est un Organisme indépendant. Sa première tâche était d'être agréé par l'U.N.E.S.C.O. en tant qu'organisme international non gouvernemental (O.N.G.) représentant la Danse. C'est en mai 1975 que la Conférence de l'U.N.E.S.C.O. a officiellement agréé le C.I.D.D. en qualité « d'O.N.G. de statut B » c'est-à-dire d'interlocuteur valable dans le domaine de la Danse, pour des consultations et des informations réciproques, avec possibilités de Contrats d'activité.

Cette reconnaissance ne diminue en rien l'indépendance du C.I.D.D., mais elle multiplie l'efficacité de ses efforts en faveur de la Danse.

Le deuxième volet de la coopération internationale du C.I.D.D. est l'instauration de relations suivies et d'activités communes avec d'autres organismes similaires, le Conseil International de la Musique, par exemple, ou encore l'Institut international de Musique, de Danse, de Théâtre dans les moyens audio-visuels (I.M.D.T.). Ces relations s'établissent progressivement et plusieurs projets d'activité que nous allons citer devraient faire l'objet d'une collaboration entre le C.I.D.D.

et quelques uns de ces O.N.G. dans le cadre du programme de l'UNESCO.

Enfin le troisième volet de la coopération internationale est constitué par la création d'organisations nationales de la Danse, regroupant, dans chaque pays, des danseurs, des chorégraphes, des choréologues (*) et pouvant, dans le cadre international du C.I.D.D. procéder à des échanges et des confrontations fructueuses.

Mais la création de Comités Nationaux de la Danse est un très long travail de maturation, et ce n'est que le premier juin 1975 que le C.I.D.D. a officiellement appris au cours de son assemblée générale de Stockholm, la formation du premier Comité, le Comité mexicain, présidé par Josefina Lavalle, Vice-Présidente du Conseil International de la Danse.

Depuis cette date, le C.I.D.D. a été informé de la constitution du Comité espagnol (à Barcelone et Madrid), sous la Présidence de Mariemma. Plusieurs autres Comités sont en cours de formation en Europe et en Amérique:

Le Conseil International de la Danse s'était proposé la création d'un bulletin d'information : c'est chose faite avec la parution du premier numéro de la Revue « MONDE DE LA DANSE » qui apportera plusieurs fois l'an des nouvelles de la Danse, des informations concernant le C.I.D.D. même, ou d'autres Organisations internationales, ainsi que des études sur la Danse.

A cette Revue s'ajoute la « Lettre du C.I.D.D. », bulletin interne, diffusé aux seuls membres du C.I.D.D., et leur permettant des discussions très ouvertes sur leurs problèmes spécifiques (à partir de 1976).

La première manifestation du Conseil International de la Danse, organisée en l'honneur des Délégations Nationales à la Conférence Générale de l'UNESCO (17 octobre 1974), préludait au Festival du film de Danse (2 au 8 juin 1975) à Stockholm, sous la responsabilité de Bengt Hager, Vice-Président du C.I.D.D. et Directeur du Musée de la Danse de Suède : 40 pays avaient envoyé 150 films. On peut penser que ce Festival, qui a connu un très vif succès, pourra être repris, éventuellement sous une forme condensée, dans divers pays.

(*) On me pardonnera ce néologisme CHOREOLOGUE, qui me semble indispensable pour désigner les Critiques et les Historiens de la Danse.



*Soirée du C.I.D.D. à l'UNESCO
De gauche à droite : Mme Susana Frugone, Secrétaire Générale, M. Kurt Jooss,
Président, M. Bengt Hager, Vice-Président, Mme Yvette Chauviré*

Le Festival de « Danses Classiques Indiennes », également organisé par le C.I.D.D. par Bengt Häger aura lieu en février 76 à Delhi et Udaipur. Il doit réunir les plus grands artistes : Balasaraswati, Birju Maharaj, Kumudini (Vice-Présidente du C.I.D.D.), Indrani, Yamini Krishnamurthi, Raja et Radha Reddy, les compagnies de Kerala Kalamandalam (Ramana Kutty Nair), du Maharadja de Mayurbhanj, etc. qui interpréteront les formes majeures de la Danse Indienne : BHARAT NATYAM, KATHAK, KATHAKALI, MANIPURI, CHOW, ORISSI, KUCHIPUDI. Des danses folkloriques, spécialement RAJASTHANI, compléteront ce Festival. Il en sera publié un important compte rendu dans le prochain numéro de MONDE DE LA DANSE.

La première étude faite par le C.I.D.D. est une enquête sur la situation de la Danse dans le monde ; elle a débuté en 1974 et se poursuit actuellement. Elle donne lieu à la constitution de fiches techniques extrêmement complètes.

D'autre part, divers projets d'études ont été adoptés par le Comité Exécutif du C.I.D.D., sous la Présidence de Kurt Jooss. Ils devraient être menés à bien en 1976 et 1977.

Le projet « atelier polyvalent Danse-télévision » (*) se propose de réunir des personnalités de la Danse et de la télévision de tous pays pour étudier en commun les problèmes actuels de la Danse télévisée : si le développement de la télévision permet à la Danse de toucher un immense public, l'utilisation de ce nouveau « média » pose des problèmes artistiques dans la mesure où, entre l'artiste (interprète de la création du chorégraphe), et l'œil du spectateur, intervient une équipe technique faisant, elle aussi, un travail de création complémentaire sans avoir nécessairement une formation en matière de Danse.

La Danse télévisée pose également d'autres problèmes comme, par exemple, le problème de la visibilité, compte tenu des dimensions du « petit écran ».

Ce projet « Danse-télévision » se propose donc d'étudier les rapports qui existent entre le danseur et le réalisateur, l'un et l'autre étant tout à la fois artiste et technicien.

Le projet « inventaire mondial des films de Danse » est la suite logique du Festival du film de Danse de Stockholm : à l'occasion de divers symposiums du Festival, des spécialistes ont estimé qu'il était indispensable de faire l'inventaire complet de tout ce qui peut exister en matière de film de Danse, ce qui n'avait encore jamais été fait : il n'existe actuellement que quelques inventaires partiels, correspondant à des critères de choix très précis, et généralement techniques.

Cet inventaire général est donc apparu utile, tant sur le plan scientifique que dans un but pédagogique. Il permettra l'édition d'un Catalogue.

Le Conseil International de la Danse a également décidé de créer un atelier polyvalent pour étudier la « notation chorégraphique » et proposer une méthode de notation universelle.

En effet, alors que le principe de la notation musicale permet une reproduction fidèle de l'œuvre d'un compositeur et son étude (indépendamment de tout enregistrement sonore d'une exécution de cette œuvre), il faut constater que dans le domaine de la Danse, il n'existe pas de système de notation faisant l'objet d'un large consensus.

Malgré de nombreuses tentatives au cours des siècles passés, ce n'est en fait que depuis une trentaine d'années que les diverses méthodes imaginées pour la notation chorégraphique semblent être à la fois précises et pratiques : il en existe une demi-douzaine réellement utilisées, ayant chacune des avantages et des inconvénients.

Ce nombre même de méthodes disponibles et plus ou moins pratiquées est en soi un inconvénient sérieux puisqu'il constitue un obstacle à la généralisation d'une méthode utilisable par tous et compréhensible par tous.

Dans ces conditions, on peut penser que l'étude analytique et comparative des systèmes de notations est actuellement un problème majeur pour la Danse. L'établissement d'une méthode unique de notation chorégraphique d'un usage universel faciliterait l'écriture d'une chorégraphie et son exécution ; elle aurait des conséquences importantes pour l'établissement et la justification des droits d'auteurs.

D'autres études enfin sont envisagées à plus ou moins court terme : « Droits du chorégraphe », « Education musicale du danseur », ainsi qu'un Colloque sur la « Danse traditionnelle : étude et documentation » dans le cadre du Festival International de Folklore d'Agrigento (Italie) en février 1977.

Si modeste soit-elle, cette brève énumération des activités du Conseil International de la Danse (et qui ne mentionne pas des manifestations indépendantes du C.I.D.D., mais placées sous son patronage, comme le Festival de Carthage), n'en souligne pas moins le dynamisme des membres du C.I.D.D.

Comme l'indiquait Susana Frugone à Stockholm : « le C.I.D.D. a une tâche à accomplir et il a besoin de nous tous, qui avons été appelés à donner une partie de nos efforts et de notre vie pour le progrès de la Culture et pour le développement de la Danse dans le monde ».

(*) Par atelier polyvalent, nous entendons désigner des groupes de travail pluri-disciplinaires ou interprofessionnels.

imprimerie **ferrus** frères - **biarritz** - **24.00.10**

Dépôt légal 2^{me} trimestre 1976