



Le savoir-danser d'Isadora Duncan : origine et transmission d'une œuvre esthétique

Isabelle Namèche

► To cite this version:

Isabelle Namèche. Le savoir-danser d'Isadora Duncan : origine et transmission d'une œuvre esthétique. Education. Normandie Université, 2019. Français. NNT : 2019NORMR103 . tel-02879189

HAL Id: tel-02879189

<https://theses.hal.science/tel-02879189>

Submitted on 23 Jun 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Normandie Université

THÈSE

Pour obtenir le diplôme de doctorat

Spécialité STAPS

Préparée au sein de l'Université de Rouen Normandie

Le savoir-danser d'Isadora Duncan Origine et transmission d'une œuvre esthétique

Présentée et soutenue par
Isabelle NAMÈCHE

Thèse soutenue publiquement le mercredi 18 décembre 2019
devant le jury composé de

Monsieur Otto SCHANTZ	Professeur des Universités, Université de Koblenz-Landau	Rapporteur
Madame Terezinha Petrucia DA NOBREGA	Professeure des Universités, Université de Natal	Rapporteur
Monsieur Jean-Louis BENOIT	Maître de Conférences HDR émérite, Université de Lorient	Examineur
Madame Marie-Pierre CHOPIN	Professeure des Universités, Université de Bordeaux	Examinatrice
Madame Laure GUILBERT	Chercheuse indépendante	Experte
Monsieur Pascal ROLAND	Maître de Conférences, Université de Rouen	Co-encadrant de thèse
Monsieur Olivier SIROST	Professeur des Universités, Université de Rouen	Directeur de thèse

Thèse dirigée par Olivier SIROST (directeur) et Pascal ROLAND (co-encadrant),
laboratoire CETAPS (EA3832)

TOME 1



*À Isa
À Giuseppe
À Georgina
À ma mère*

Remerciements

Notre parcours de thèse nous a profondément transformée. Pour cette démarche incroyable que nous avons eu la chance de vivre, qu'en soit, en premier lieu, remercié Monsieur le Professeur des Universités Olivier Sirost pour l'apport enrichissant et la façon de nous avoir élevée à la connaissance.

Tous mes remerciements vont également à Monsieur le Maître de Conférences Pascal Roland pour nous avoir guidée depuis si longtemps dans notre raisonnement scientifique et pour son accompagnement pédagogique.

Bien entendu, nous adressons encore tous nos mercis aux membres du Laboratoire du CETAPS qui nous ont accompagnée au cours de ce périple.

Nous nous tournons par ailleurs vers Monsieur le Maître de Conférences Jean-Louis Benoît pour la relecture de cette thèse et ses nombreux encouragements aux heures les plus sombres de ce travail.

Nous éprouvons encore de la reconnaissance pour Monsieur le Professeur des Universités Otto Schantz et Mesdames les Professeures Terezinha Petrucia Da Nobregà et Marie-Pierre Chopin qui n'ont pas hésité à venir nous rejoindre pour partager leurs savoirs et élargir notre point de vue sur notre sujet. Tous nos remerciements vont également à Madame Laure Guilbert qui a accueilli favorablement notre travail et dont les conseils n'ont pas manqué de faire progresser notre pensée.

Enfin, nous remercions chaleureusement et très sincèrement l'ensemble des membres de notre famille, et celle plus élargie de nos amis, de nos connaissances, de nos rencontres dans l'univers de la danse et des arts, celles d'un jour et d'un peu plus, pour avoir porté de l'intérêt à notre étude.

Et il nous reste à exprimer notre gratitude à celui qui accompagne notre quotidien et dont nous mesurons aussi, le courage et la patience dans cette épreuve qui ne l'a pas toujours épargné.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	8
PARTIE 1.....	22
COMMENT APPRÉHENDER LE SAVOIR-DANSER D'ISADORA DUNCAN ?	22
Une mémoire plurielle de la danse Duncan	22
Se familiariser avec Duncan	22
Investir Duncan.....	23
L'iconographie.....	23
LE COURANT DUNCAN DANS L'HISTOIRE DE LA DANSE ET DES ARTS	29
La production d'Isadora Duncan	30
La notice biographique d'Elizabeth Duncan datée du 31 mars 1937	38
La publication de Raymond Duncan.....	40
Anna et Irma aux pôles antithétiques.....	42
La production sur – ou en relation étroite avec Duncan	50
La révision de notre champ scientifique	56
La corporéité de la danseuse :	72
Isadora Duncan, dérivée de sa source :	79
L'AUTOBIOGRAPHIE ROMANCÉE.....	101
La préparation des cartographies	102
PARTIE 2.....	116
SUIVRE LES TRACES D'ISADORA DUNCAN	116
LA NOTION DE TRACE	116
LE RECOURS AUX METHODES D'ARCHIVAGE	121
UN OUTIL DETERMINANT DE LA TRANSMISSION ?	125
ISADORA DUNCAN ET LES CENTRES DES ARCHIVES	130
À LA B.N.F.....	131
AU C.N.D.	137
À L'ECOLE ALLEMANDE D'ELIZABETH DUNCAN.....	138
AU CENTRE DES ARCHIVES DE BERLIN	143
AU MUSEE RODIN.....	145
AU CENTRE DES ARCHIVES DE LA DANSE DE COLOGNE	148
LES ARCHIVES DE DRESDE.....	157

AU BUREAU DES ARCHIVES DE HAGEN : LE MUSÉE DE KARL ERNST OSTHAUS	158
AU CENTRE DES ARCHIVES DU MUSÉE DE FRIEDRICH FRÖBEL.....	160
DE L'EMPIRIE : CE QU'EN DISENT DANSEUSES ET CHORÉGRAPHEs	164
Immersion dans les terrains de la danse : La participation observante.....	164
LES ECOLES DE LA FILIATION DUNCAN.....	170
LA DANSE DANS L'ECOLE DE LA FILIATION CIVILE D'ISADORA DUNCAN, ...	173
PAR LES VOIES D'IRMA, D'ANNA ET DE LISA DUNCAN :	173
À L'ÉCOLE DE DRACHIN VON TERRA.....	173
PAR LA VOIE DE MARIA-THERESA DUNCAN : À L'ÉCOLE D'AMY SWANSON	174
Notre carnet de terrain sur la description des fondamentaux de la technique d'Isadora transmis par Barbara Kane.....	176
PAR LA VOIE MIXTE D'ANNA, D'ELIZABETH ET D'IRMA DUNCAN :	177
À L'ÉCOLE DE BARBARA KANE	177
L'ORIENTATION DES PRATIQUES DE DANSE	178
LA POROSITÉ DE L'HÉRITAGE.....	184
CONCLUSION – SYNTHÈSE	197
Les analyses des données d'une enquête plurielle.....	197
Les procédés de recension	201
La participation observante.....	202
La consultation des archives	203
Les entretiens	206
CONCLUSION GENERALE	208
PARTIE 3.....	212
LA GENÉALOGIE DE L'ŒUVRE : SUIVRE LE PROJET DUNCAN.....	212
L'ITINÉRAIRE DU GRAND VOYAGE FAMILIAL	215
Les empreintes de la famille Duncan en Europe	216
L'implantation en Allemagne : L'orientation de l'école-internat Duncan	218
Le contexte de la Première guerre mondiale.....	219
Le retour de l'école d'Elizabeth Duncan en Allemagne	220
La dernière tentative d'Isadora	221

Le changement	221
DANS LA CELLULE FAMILIALE.....	222
La fratrie Duncan	223
LES TRAJECTOIRES ET LA VIE EN RÉSEAUX :	226
VERS LES TECHNIQUES DE CORPS : LES INFLUENCES CULTURELLES DANS LA TEMPORALITÉ DE L'ŒUVRE ET DU STYLE D'ISADORA DUNCAN.....	226
L'état de crise.....	249
En quête d'un modèle humaniste	251
L'ÉDUCATION AGIE DANS LA PÉDAGOGIE D'ELIZABETH	253
RAYMOND DANS LES CERCLES DES ÉLITES -LA BOHÈME :	268
SA VIE RÉFORMÉE, EN ARRIÈRE PLAN, UN JOYAU DE LA LEBENSREFORM, LE MONTE VERITÀ	268
L'utopie communautaire de Monte Verità, une référence pour vivre de l'Idéal	269
Les centres d'intérêt de Raymond.....	275
L'HÉRITAGE FAMILIAL : LES FILLES ADOPTIVES D'ISADORA.....	282
Les carrières professionnelles des filles adoptives d'Isadora Duncan.....	282
L'arbre généalogique de la famille élargie par les quatre filles adoptives d'Isadora Duncan	288
PARTIE 4.....	295
COMMENT APPRÉHENDER LA DANSE VÉCUE COMME MAÏEUTIQUE DU SAVOIR-DANSER D'ISADORA DUNCAN ?	295
POURQUOI LA DANSE ?	295
LE DANSER, UNE FAÇON DE PARLER DE CULTURE	299
PENSER LE SAVOIR-DANSER D'ISADORA DUNCAN : L'IDÉE DE LA GRÈCE AU FONDEMENT DE SON ART DANSÉ.....	302
TRANSMETTRE LE SAVOIR-DANSER DE L'ŒUVRE DUNCAN	306
La transmission pédagogique : une relation affective au savoir-danser	307
LA MARQUE DE FABRIQUE DU STYLE D'ISADORA DUNCAN.....	312
Une expérience de l'être au monde à l'avant-garde d'un nouveau style : une modalité d'être spécifique.....	313
L'ÉCOLE-ATELIER DUNCAN	342
Isadora face au comité féminin de soutien financier de l'école.....	343
La construction de l'école à Darmstadt	344

Le but et les objectifs fixés par l'établissement Duncan, archives du centre de la danse de Cologne, Nr. 69.....	345
Archive « Le programme éducatif : archive du centre de la danse de Cologne Nr. 69, le programme éducatif de l'école à Grunewald ».....	346
Archive Nr. 69, Document promotionnel « École d'Elizabeth Duncan Marienhöhe bei Darmstadt, Institut d'éducation corporelle (ou physique) et scientifique, Attribution au Grand Prix de l'exposition internationale de l'Hygiène à Dresde en 1911 ».....	349
L'opérationnalité de la transmission.....	354
LA PARTICIPATION AU SAVOIR-DANSER.....	375
Au manque, le désir	376
LE DOMAINE DES ARTS : PEINTURE, DESSIN, SCULPTURE, PHOTOGRAPHIE, COUTURE.....	379
Le domaine des arts de la scène : théâtre et danse.....	387
Le domaine de la pédagogie	391
LA FILIATION DANSÉE	393
Les indicateurs des valeurs du savoir-danser d'Isadora Duncan	394
La voie du ballet.....	396
La voie du désir.....	412
LA LOGIQUE DE DOMINATION.....	431
Être en accord avec la vie	432
La relation au savoir-danser dans l'apprentissage	435
INSCRIRE LA FILIATION DU SAVOIR-DANSER.....	438
L'échange : Donner, recevoir, rendre	439
L'enjeu des biens	440
La relation de réciprocité dans l'échange	442
L'école de l'art de la danse, un prétexte à l'échange.....	445
CONCLUSION	456
BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE	465

INTRODUCTION

« C'est un signe de haute culture, de savoir supporter la contradiction. [...] Mais savoir contredire, le sentiment de la bonne conscience dans l'hostilité à ce qui est habituel, traditionnel et sacré, - c'est là, plus que le reste, ce que notre culture possède de vraiment grand, de nouveau et de surprenant, c'est le progrès par excellence de l'esprit libéré ». Nietzsche, *Gai savoir*, §297.

Il est rare de n'avoir jamais entendu parler d'Isadora Duncan ou de n'avoir vu son nom écrit quelque part. Il s'agit bien de la danseuse américaine, née à San Francisco à la fin du XIXe siècle, et arrivée en Europe en 1899 pour présenter sa nouvelle proposition.

Photographie n° 1 : Les débuts d'Isadora Duncan en Allemagne¹.



¹ Frank-Manuel Peter, *Isadora et Elizabeth en Allemagne*, traduit par Isabelle Namèche, à paraître, Éditions PURH.

Reconnue comme pionnière² de la danse moderne, Isadora Duncan est aussi considérée comme celle ayant émancipé le ballet classique de ses codes.

Puis, pour avoir assumé l'image de son corps légèrement vêtu, dansant pieds-nus, et avoir eu à cœur d'éveiller les consciences sur l'implication du rôle des femmes dans la société patriarcale du début du XXe siècle, Isadora sera celle qui aura participé à la libération du corps de la femme.

Alors, sa danse, en ce qu'elle se place du côté de la science de l'homme qui questionne son rapport au monde, postule une nouvelle façon d'envisager la corporéité à partir d'un modèle classique qu'elle entend intégrer à la culture dominante.

Car la pratique de la danse, telle que la définit Isadora Duncan, est *le medium* privilégié de l'expression de soi qui rend compte d'un style de pensée à l'origine de son art. Elle est avant tout un art « qui permet à l'âme de s'exprimer à travers le mouvement, [...] la base de toute une conception de vie, plus libre, plus harmonieuse, plus naturelle »³.

Par conséquent, en posant le choix d'une danse cosmique, Isadora Duncan réactive le sens de la représentation unifiée du monde hellène car intégré à l'ordonnement du cosmos, l'être vivant se développe dans le rythme cyclique et éternel de l'univers.

Aussi, en investissant, par son style, la dimension du vivant incessamment renouvelée, Isadora Duncan place sa danse dans une perspective du « flux des mouvements et des émotions, en réunissant le visible et l'invisible de la corporéité »⁴. C'est donc par sa façon de percevoir les *choses*, de les éprouver sensoriellement et d'en *faire* œuvre esthétique, qu'elle permet au courant de la danse moderne de se développer à travers l'expérience singulière de l'expressivité et du ressenti corporel.

² Outre-Atlantique, Isadora Duncan occupe la place, avec Loïe Fuller, de prémodernes alors que Martha Graham en est la référence pour le courant moderne, in Claudie Servian, « La danse étatsunienne du début du XXème siècle aux années 1980 : histoire d'une dichotomie entre mouvement et geste », in *Interfaces*, 2018.

³ Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, Territoires de la danse, Éditions Complexe, 2003, p. 43.

⁴ Terezinha Petrucia da Nóbrega and Lais Saraiva Torres, « Des corps au vent : danse et nature à la plage de Redinha, Natal, Brésil », in *Loisir et Société / Société et loisirs*, 2017, p. 1.

En outre, la valorisation de la singularité, par son renvoi à l'évènement éphémère de la danse que créent ainsi ces artistes et qui n'« existe [que] le temps de leur réalisation »⁵, soulève la question de la créativité et de la reproduction de l'œuvre.

Pour autant, le style d'Isadora Duncan, bien qu'il ait fait et continue à faire parler de lui, est indissociable de la personne qu'elle a été et des idées reçues qui continuent à se transmettre depuis maintenant cent ans, soit après son dernier voyage en Grèce avec les *Isadorables* qui avait pour objectif de préparer leur dernière pièce parisienne.

Le coup de grâce est sans aucun doute donné par le contexte de son décès qui rassemble tous les ingrédients utiles à réactiver l'imaginaire construit autour de sa vie fastueuse et tragique : Nice, la Bugatti, l'écharpe et le jeune pilote.

Ainsi, depuis son arrivée en Europe, la diffusion et la circulation continuelle de tout un ensemble d'images à son sujet, qu'il soit d'ordre artistique ou discursif, entretiennent son souvenir.

Il n'est effectivement pas un lieu, un objet, une époque qui ne nous rappelle pas son nom, qui n'évoque pas le caractère tragique et tumultueux de sa vie, enfin la danseuse innovante et la femme qu'elle a été.

Il suffit de consulter les bases de données pour se rendre compte de son omniprésence : cinq millions de résultats via le moteur de recherche *Google*, plus de vingt-mille-quatre-cents résultats via le moteur de recherche *Google Scholar*, huit-cent-neuf résultats via la plateforme de recherche du groupe *Taylor & Francis*, cent vingt-deux articles recensés via la maison d'éditions new-yorkaise *Sage Journals* et enfin cent soixante-cinq résultats via le portail internet *Cairn.info*.

En outre, même si elle ne fait l'objet, en 2016, que d'un second rôle dans le film intitulé *La danseuse*, alors consacré à Loïe Fuller, on a réussi à en faire le film d'Isadora Duncan⁶.

Enfin, son histoire a été revisitée en 2017 avec Julie Birman et le dessinateur Clément Oubrierie dans un format de bande dessinée⁷.

⁵ *Ibid.*, p. 3.

⁶ Pour l'anecdote, nous n'avions pas encore vu le film que notre entourage nous en parlait comme s'il était dédié à Isadora Duncan. L'apparence physique incarnée de Loïe, méconnue, a plutôt renvoyée à celle d'Isadora qui est médiatiquement présente partout.

⁷ Julie Birman, Clément Oubrierie, *Isadora*, Dargaud, 2017.

Alors, le propos sur Isadora Duncan, par les multiples et diverses traces que nous ne cessons de découvrir, nous interroge donc sur ce qu'est l'histoire de sa présence qui continue à se manifester encore aujourd'hui. Aussi, le fil mnémonique qui se dessine depuis la diffusion de son œuvre, nous renvoie par conséquent à la question de l'héritage et de la filiation.

Rêvons d'une parenté entre « filiation » et *philia*. S'il n'y a pas de lien étymologique entre ces mots, on peut affirmer que chacun représente une valeur forte de l'univers de Duncan.

La *Philia* c'est plus encore que la simple amitié de camaraderie à quoi on la réduit trop souvent.

Sur l'île égyptienne de Philae, un temple dédié au culte d'Isis a été érigé.

Figure de la *Mère* par excellence, Isis est « la Grande Déesse, Mère et Amante universelle, souveraine du Ciel et de la Terre, assimilant la quasi-totalité des autres grandes déesses [. . .] Elle devient donc la Déesse aux mille noms, le passé, le présent et l'avenir, la Nature-Mère »⁸.

Se propageant alors à l'ensemble du bassin méditerranéen, le mythe d'Isis renferme un engagement actif qui donne du sens à l'existence en ce qu'il retrace sa quête de l'unité.

Dans les milieux ésotériques d'ailleurs, la figure d'Isis « indique la Voie divine, celle de la construction intérieure et de l'unification de la personnalité »⁹ par laquelle l'initié accède au mystère de la création.

Ainsi, la constitution de cette structure mythologique du féminin qui l'ancre dans la Terre comme partie du Tout, présente des éléments à valeur symbolique que la danse cosmique d'Isadora réinvestit.

Par-là même, l'héritage, où il n'est question que de filles, fait resurgir en filigrane la nécessité de revenir à l'intérieur de soi pour accomplir l'unité.

C'est cette voie initiatique qu'Isadora semble chercher à inculquer à ses disciples, bien qu'elle ne soit pas clairement identifiée et qu'il y ait lacunes d'archives.

⁸ Pierre Solié, *La Femme essentielle. Mythanalyse de la Grande-Mère et de ses Fils Amants*, collection « L'esprit jungien », Seghers, 1980, p. 301-30, cité par Joëlle Caullier, « La quête d'Isis, ou la musique allemande dans la pensée française (1870-1914) », in *Romantisme*, 1991, p. 113.

⁹ Joëlle Caullier, *op. cit.*, p. 113.

Néanmoins, se pose, vis-à-vis de l'élaboration de l'œuvre et de sa transmission, la question où *philia* est plutôt connoté d'un sens « désignant l'état, le sentiment ou l'émotion de l'amitié »¹⁰ qui marque, par une relation hospitalière, la possibilité d'une « appartenance à un groupe social »¹¹.

Par conséquent, la filiation de l'amour de l'être pour ce qu'il est, dans le courant antique de la *Paideia*, semble être cette deuxième voie pédagogique qu'Elizabeth, la sœur d'Isadora Duncan, choisit pour assurer la transmission de l'œuvre.

C'est aussi sous forme d'indices que l'accompagnement de la mère et l'entier dévouement d'Elizabeth à Isadora dans ses périodes tragiques et en temps de guerre, ont pu être reconstitués et étudiés afin de comprendre la structure de la filiation et par conséquent les modalités éducatives de la transmission.

Enfin, en soutien de cette question de la filiation, il nous paraît important d'évoquer celle que le style chorégraphique d'Isadora Duncan fait resurgir, à savoir celle que nous pourrions envisager comme un style *naturel*.

En effet, son parcours laisse entrevoir de nombreux éléments philosophiques et socio-culturels sur lesquels la famille Duncan, et Isadora en particulier, s'appuie, pour entrer en syntonie avec les nouveaux contextes artistiques en train de se construire autour de la nature.

Depuis la représentation cosmogonique de la Grèce ancienne, la danse cosmique d'Isadora Duncan cherche à refléter le mouvement continu de la nature en ce que la danseuse elle-même se sente « devenir de la nature »¹² de la *nature*.

Sa façon de construire, « par le regard posé sur les objets »¹³ de la nature, la beauté *naturelle* qu'elle recherche en toutes formes de la nature, est peut-être une modalité perceptive de la perfection, qui dans la configuration de la continuité, dissout le principe de la hiérarchie.

En outre, *L'esthétique généralisée* de Roger Caillois¹⁴, en ce qu'elle distingue quatre formes données aux choses qui apparaissent « par accident, par croissance, par projet ou par

¹⁰ Origines sémantiques du mot *Philia*, *Wikipédia*, [en ligne].

¹¹ *Ibid.*

¹² Roger Caillois, [1966], *Pierres*, Paris, Gallimard, p. 77, cité par Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini, « Ramasser le monde. Ce que les œuvres de la nature et de la culture font aux collectionneurs contemporains », in *Gradhiva*, n° 23, 2016, p. 189.

¹³ Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini, *op. cit.*, p. 177.

moule »¹⁵, fait apparaître l'emboîtement de logiques naturelles à l'œuvre depuis « la référence ultime de toute beauté imaginable »¹⁶ contenue par les structures naturelles de l'origine.

Assuré par ailleurs d'une vision unifiée de la nature en laquelle l'homme y est associé, Roger Caillois nous invite à reconsidérer la façon dont nous éprouvons la beauté, c'est-à-dire l'attention que nous portons à notre sentiment de l'épreuve du monde dans notre « condition d'être vivant et de partie intégrante de l'univers »¹⁷.

C'est sans doute cette voie qui permet de donner du sens au style chorégraphique d'Isadora Duncan, dit *style naturel*, mais qui demanderait d'approfondir le champ d'études encore plus vaste de l'imaginaire.

Car au regard de sa revendication et de l'exposition de son style *naturel* qui prend petit à petit sa place dans la culture dominante du ballet classique, il semble que la démarche d'Isadora Duncan, du point de vue de son choix esthétique, investit pleinement sa « responsabilité [envers] l'objet promu »¹⁸. C'est-à-dire qu'en « se déclarant auteur, selon l'étymologie, l'augmentateur », [Isadora en] confère [toute] la portée et l'importance »¹⁹, du fait que « l'acte même de créer »²⁰, en ce qu'il repose sur le choix de cette relation à la nature, est conditionné par un « laisser faire [...] d'une matière soumise à un traitement incontrôlable »²¹.

Ainsi, nous émettons l'hypothèse qu'Isadora Duncan a fait de sa danse cosmique une modalité d'accès à la *Connaissance*. L'être relié à la nature, convaincu d'en faire partie, entre dans le champ limité et atemporel de la contemplation de la *pure* beauté où il serait possible « de voir sans yeux ou avec des yeux qui seraient ceux de la nature elle-même »²².

Néanmoins, éclairée du sens donné à la filiation, nous avons décidé de faire parler l'expérience d'Isadora Duncan, et plus particulièrement « la profondeur de cette expérience, commune à la théorie et à la pratique »²³ de son savoir.

¹⁴ Roger Caillois, *Cohérences aventureuses*, op. cit.

¹⁵ *Ibid.*, p. 29.

¹⁶ *Ibid.*, p. 25.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 27.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, p. 27-28.

²² Laurent Jenny, « Roger Caillois : esthétique généralisée ou esthétique fantôme ? », in *Littérature*, 1992, p. 65.

²³ Karine Bocquet, *La notion de pratique chez Foucault*, Thèse de doctorat, Philosophie, Université Charles de Gaulle - Lille III, 2013, p. 13.

Commençant par une enquête *par traces*, nous avons rapidement saisi que cela relevait d'une entreprise complexe et longue, en raison, non seulement de la difficulté à suivre les archives, mais aussi de débats en termes de légitimité du style dans les écoles Duncan et des problèmes d'héritages propres aux *Isadorables*.

En outre, contrainte de *faire avec* l'éclatement et la dispersion des sources, nous ne pouvions nous orienter dans notre enquête, qu'en fonction de traces qui, au final, se révélaient être bien les seules possibilités d'accès.

C'est pourquoi, la question du style chorégraphique, finalement, nous a davantage ramenée à une étude englobante, - ce que nous appelons en définitive-, un *savoir-danser* d'Isadora Duncan, car, au travers de différents niveaux d'analyse, il est question d'extraire l'ensemble des éléments pour les assembler et montrer comment son œuvre a été envisagée, agencée, exprimée et perpétuée.

L'ampleur de cette tâche, manifeste au demeurant tout au long de la thèse, nous laisse à penser que l'étude de ce *savoir-danser* apparaît comme préambule à notre recherche post-thèse qui se poursuivra sur le style chorégraphique Duncan.

Car ce *savoir-danser*, en ce qu'il nous permet de saisir clairement la filiation intellectuelle qui traverse l'art de la danse Duncan, rend également compte d'un modèle éducatif et pédagogique à l'origine de son élaboration et de sa transmission.

Aussi, la transmission, que nous envisageons comme une relation de passage, est perçue comme un acte à part entière qui mobilise, non seulement les modalités éducatives, mais aussi les échanges entre les protagonistes de l'école Duncan.

Alors, dans cette perspective, la transmission concerne ainsi moins son style chorégraphique entendu comme rapport maîtrise/transgression de codes visant à la production singulière de l'œuvre, que l'Idéal sous-tendu par une pensée intellectuelle classique à l'origine de l'œuvre et le substrat philosophique sur lequel un modèle éducatif²⁴ a pris corps.

²⁴ Le terme éducatif comprend implicitement le versant pédagogique de la transmission.

Il apparaît en effet que l'éducation peut se révéler comme un élément véritablement moteur dans la façon d'engager sa vie, ce qui, dans la tradition antique, relève d'un processus culturel au sein duquel la *paideia* renvoie à l'éducation, au sens d'élevage puis « aux soins que l'on dispense à l'âme »²⁵.

Aussi, dans sa deuxième acception dérivée du grec, la pédagogie « conduit, mène, accompagne, élève » l'enfant d'une façon méthodique « aux choses de l'éducation »²⁶.

Par conséquent, l'objet de la transmission, en ce qu'il repose sur « la conception [...] d'une nouvelle vie rendue plus subtile par la danse »²⁷, participe activement, grâce aux choix pédagogiques du duo des sœurs Duncan, au maintien du cadre de la filiation puisée dans la source antique.

Traversée d'un Idéal, la filiation, au fondement de la famille Duncan, ouvre la piste d'une valeur continuellement évoquée et investie dans l'œuvre d'Isadora. La notion du beau, en effet, qui apparaît comme une référence majeure à l'Antique, est donc celle autour de laquelle l'éducation de la fratrie Duncan se structure et façonne leur mode d'être au monde. C'est donc cette double perspective que l'héritage Duncanien met en exergue, celle d'une conception éducative transmise par la famille elle-même, élargie cependant par les modalités pédagogiques élaborées par le duo des sœurs Duncan au sein de leur école, et celle d'un système de valeurs classiques relayé par la philosophie et l'histoire de l'art.

D'ailleurs, à observer ce qui se passe dans les écoles de danse revendiquant Duncan, il apparaît que chacune reconnaît au style la valeur primordiale de la beauté qui fait écho à l'Antique dont il est nécessaire, pour entrer dans le style d'Isadora Duncan, de mesurer la portée intellectuelle. C'est pourquoi, dans certaines formations à la pratique Duncan, il est proposé aux danseuses de s'intéresser à l'art grec, et par effet de contamination, aux auteurs et aux compositeurs classiques afin de s'imprégner de poésies, de mélodies, de formes, de lignes, d'humeurs et d'ambiances.

²⁵ *Les Définitions* de Platon, in *Wikipédia*.

²⁶ *L'évolution pédagogique en France*, Paris, PUF, 1938, p. 10, in *Wikipédia* pour le terme pédagogie.

²⁷ Isadora Duncan, *op. cit.*, p. 91.

Car la valeur du beau, si elle trouve sa référence universelle au « pays des Grecs »²⁸, n'en découvre pas moins son sens au travers du corps expressif que la pratique de la danse permet. En outre, la construction singulière du rapport au monde que chacune des danseuses élabore au travers de son histoire et de sa pratique, apporte un éclairage unique sur leur façon d'investir et d'exprimer la valeur de la beauté. Entendue dans une perspective plus large du domaine sensible, la beauté devient un vecteur dynamique à l'incarnation de l'Idéal que la logique du désir d'être meilleure stimule.

Aussi, pour avoir envie de se perfectionner, Duncan nous ramène à sa conception de la vie qui s'éprouve dans le mouvement de sa vie d'artiste dont la danse révèle la mise en œuvre. Par conséquent, la corporéité Duncanienne, d'un point de vue anthropologique et philosophique, élargit la danse à un *savoir-* qu'Isadora Duncan puise dans le cercle familial, explore et alimente d'un *danser* à la lumière d'une technique théâtrale antique. Le Chœur de la Tragédie grecque, dans sa fonction communicative, constitue un excellent *canal* à l'expression de la violence symbolique et en conséquence au maintien de l'ordre du monde régi par le principe de la vie et de la mort. La tension que provoquent ces deux moments temporels de l'existence humaine, est assujettie à la nécessité de donner du sens au vécu en cherchant un moyen de s'extirper des limites physiques imposées par le corps. Par la façon dont Duncan fait de son *savoir-danser* une quête métaphysique, le corps, pris dans le mouvement de la danse, devient le lieu de l'expérience atemporelle muée par le désir de cette connaissance du Beau en ce qu'elle permet l'expérience de cet amour du beau et du bon²⁹.

Cette logique de désir, d'ailleurs posée par le courant de la *Paideia* comme condition d'accès à la connaissance du Bien, montre aussi que la conception de cette voie « par-philosophique », si l'on peut dire, est une réponse à la problématique de l'exigence de la formation de l'homme que soulève la noblesse grecque. Enjeu de citoyenneté, la *Paideia* devient ainsi un modèle éducatif que l'élite investit et appréhende en acte, c'est-à-dire en conciliant théorie et pratique expérientielle³⁰.

²⁸ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 7.

²⁹ Françoise Waquet, *Les enfants de Socrate, Filiation intellectuelle et transmission du savoir XVIIe – XXIe siècle*, Bibliothèque Histoire, Albin Michel, 2008, p. 185.

³⁰ François-Guillaume Nihoul, *De la Philosophie à la Paideia- Pour une éducation vers l'Excellence*, Université Catholique de Louvain, 2016-2017, p. 18-19.

Pour autant, le rapport spécifique au corps, entendu comme point d'ancrage de son mode d'être au monde, embrasse tout un ensemble d'activités perceptives et sensorielles significatives de ce souci de formation de soi qui transforme la représentation même du corps du point de vue de sa chair et de son âme³¹. En outre, l'ensemble de ce savoir soumis à l'expérience transformante, fait l'objet d'une transmission par la figure du maître en ce qu'il est lui-même assimilé au modèle pédagogique. C'est donc par son mode exemplaire d'être au monde qu'il devient formateur et est reconnu comme tel.

La dimension formative, en ce qu'elle s'exprime dans la relation maître - élève, est ainsi privilégiée dans l'école du duo des sœurs Duncan, dont chacune, en fonction de son talent, endosse le rôle de maîtresse qui les lie à leurs élèves et disciples. Leurs modalités pédagogiques, bien que nourries de savoirs et d'expériences, sont structurées par le modèle formatif hérité de leur mère. La logique du désir du Beau, à l'œuvre, est celle qui conditionne implicitement le courant de la *Paideia*. La famille Duncan est donc inscrite dans une tradition orale et visuelle en ce que l'objet de la transmission, l'Idéal, est investi sur le plan des idées et des pratiques artistiques qui le diffusent.

Depuis l'origine familiale, le fil de la transmission du *savoir-danser* d'Isadora Duncan fait partie d'un réseau au sein duquel l'Idéal continue à circuler grâce à l'élaboration et à la production de l'œuvre³² Duncan. Il est établi qu'Isadora Duncan ne sera jamais seule à sa constitution, il en résulte donc une collaboration étroite entre les membres de la famille. Aussi, la participation solidaire de sa sœur Elizabeth à l'institutionnalisation de l'école est entière. En outre, le choix d'un type de fonctionnement au sein de cet institut en ce qu'il modélise les relations des participants selon une logique du don - contre-don, témoigne du réinvestissement de modalités pédagogiques héritées de la *Paideia*. La tradition antique, par la voie de la pratique philosophique et de l'art de communiquer, marque le maître du sceau de la *connaissance* contagieuse qui, d'une certaine façon, *embarque* l'élève ou le disciple. Ainsi, la relation de nature asymétrique et pourtant privilégiée et exclusive instaurée entre eux, se construit néanmoins sur cette même base du don. L'échange implique la réciprocité pour que leurs places soient légitimées et reconnues dans le fil de la transmission.

³¹ Ghislaine Florival, « Structure, origine et affectivité. Quelques réflexions à propos de la corporéité », in *Revue Philosophique de Louvain*, 1979, p. 197-198.

³² L'œuvre regroupe à la fois la création scénique d'Isadora et l'école Duncan.

Étonnamment, l'étude de la filiation Duncan montre qu'avec les descendantes de la première génération de la lignée, celles appelées les *Isadorables*³³, apparaît déjà implicitement un désaccord sur ce qu'est le style d'Isadora et donc, de la revendication du *vrai* style que seule celle ayant été la plus proche d'Isadora Duncan peut transmettre.

Or, nous verrons que ce présupposé, à la lumière de notre enquête, intervient de façon restrictive dans la définition du style d'Isadora Duncan qui, finalement s'élargit aux Duncan.

En effet, le constat que nous avons établi au sujet d'Isadora Duncan, d'abord dans sa dimension iconographique qui la présente en tout temps et en tous lieux sous de multiples formes, puis dans une perspective de la littérature scientifique pour comprendre comment son personnage et son style sont perçus, nous a laissée dubitative sur la façon de la caractériser.

Car si, en premier lieu, la question iconographique ayant pour support Isadora Duncan inonde la sphère sociale au travers d'objets artistiques de la sculpture, de la peinture, du dessin, de la photographie, du cinéma, et encore du vêtement de mode, c'est qu'il y a vraisemblablement quelque chose qui relève d'un style Duncan.

En second lieu, la prégnance de l'objet Duncan dans de multiples études et présentations, suscite de notre part une question sur ce que voudrait dire danser, selon Isadora Duncan.

Il semble donc, au regard de ce premier constat, que nous soulevons la question d'un héritage ressassé par de multiples médias et inclus dans différents mondes des arts. La question du style renvoie alors à ses grandes figures et aux grands auteurs de la culture occidentale.

Ce qui, ainsi, au départ, nous a paru hétérogène, éparpillé et fortement diffusé, s'est avéré une trace d'une mémoire de la danse. Elle nous a invitée à la suivre au travers des archives, dans ses différentes époques et milieux investigués.

En outre, la poursuite de l'étude du courant Duncan dans l'histoire de la danse et des arts, a d'abord révélé l'absence de travaux sur ce qu'est le style Duncan. Nous pouvons en effet comprendre qu'en raison du manque de sources objectives, de la méconnaissance de l'école et de la famille, des traductions linguistiques, les approches de recherche soient périphériques à l'objet Duncan. De même, l'exercice autobiographique auquel se plie Isadora Duncan, n'est pas sans distordre la chronologie de son parcours et les événements de son vécu.

³³ Ce sont les filles adoptives d'Isadora Duncan, cependant, pour comprendre le lien à l'histoire de l'école, cf. *infra*, p. 282 et suivantes.

Par ailleurs, par sa façon de faire état, en son temps, du débat technique qui l'oppose au ballet, Isadora Duncan doit prouver que sa performance est bien de la danse. Car son rejet de la technique classique du corps, en ce qu'elle s'oppose à la naturalité du mouvement, est à considérer dans le contexte culturel, scientifique et philosophique des techniques de corps de plusieurs époques.

Or, la confrontation entre critiques d'art, théoriciens et pédagogues, que le style d'Isadora Duncan provoque, s'inscrit peut-être aussi plus largement dans l'histoire des styles qu'implique « le passage d'une modalité tactile de la vision à une modalité optique »³⁴ dans la nouvelle façon d'appréhender le monde. Car les considérations de certains historiens de l'art allemands portées sur le ressenti de l'espace corrént l'aspect psychologique entretenu avec la manifestation des formes artistiques. Ainsi, la familiarisation progressive de l'espace en ce qu'elle mobilise des modalités d'appréhension différentes, modifie les perceptions sensorielles qui traduisent un tout autre rapport à l'art. Aussi, la vision du monde antique, incluant l'homme à l'univers, est rassurante par le sentiment d'unité qu'elle suscite. Les formes de l'art classique incitent donc à l'empathie³⁵, ce que le style d'Isadora Duncan semble vouloir incarner. Néanmoins, si, pour la danseuse, sa représentation apparaît clairement unifiée et accomplie, pour d'autres, elle prête encore à confusion. Est-ce alors sa façon unique d'ouvrir l'espace tridimensionnel par ses torsions qui, par les changements de vues continuels dans le champ que suggère la profondeur³⁶, est source d'angoisse ? Ou met-elle en jeu un autre style qui se substituerait au « style linéaire propre à l'art classique »³⁷ dont elle revendique les valeurs ?

De plus, le privilège qu'elle accorde au rythme en ce qu'il renvoie dans son moment de présence esthétique au monde, « non pas [à] une assise sur le sol, mais [probablement à] une présence à l'espace »³⁸, est sans doute une invitation, pour le spectateur, à se laisser *embarquer* par un « mouvement signifiant, [...] suivant quelque chose qui contient la promesse de l'imprévu »³⁹.

³⁴ Raphaëlle Cazal, « Heinrich Wölfflin et Wilhelm Worringer, Erwin Straus et Henri Maldiney : pour une esthétique du vertige », in *Phantasia*, 2017, p. 20.

³⁵ Terme emprunté à Wilhelm Worringer, in Raphaëlle Cazal, *op. cit.*, p. 21.

³⁶ Point de vue de Heinrich Wölfflin, in Raphaëlle Cazal, *op. cit.*, p. 22.

³⁷ *Ibid.*, p. 23.

³⁸ Henri Maldiney, « L'espace et le sacré », p. 48, cité par Raphaëlle Cazal, *op. cit.*, p. 32.

³⁹ Henri Maldiney, « Rencontre avec Henri Maldiney : l'eau, la terre, l'air, le feu », in *Philosophie, ville et architecture, La renaissance des quatre éléments*, sous la direction de Younes (C.) et (T.), Paris, La Découverte, 2002, p. 22-23, cité par Raphaëlle Cazal, *op. cit.*, p. 33.

Aussi, dans le contexte foisonnant des idées et des expériences du début du XXe siècle en Europe, la notion de rythme, qui apparaît essentielle dans l'art Duncanien, devient l'objet d'un enjeu politique en Allemagne dont l'école Duncan à Berlin subit l'influence et dont des choix pédagogiques découlent sur le plan de la transmission.

Par conséquent, la production innovante et sensible de la danse d'Isadora Duncan, au moment de sa réception en Allemagne en 1902, a surtout fait valoir des éléments de l'antique et de rythme, essentiellement inclus dans un processus éducatif et formatif focalisant sur la dimension intellectuelle du savoir et d'une pratique aménagée en nature. D'ailleurs, le rapport à l'espace, à notre connaissance, n'a jamais fait l'objet d'études spécifiques de la part d'Isadora ou de sa famille⁴⁰. Aussi, le fil de la transmission que les Duncan nous engagent à suivre, se montre au travers de modalités pédagogiques mises en place par le duo des sœurs Duncan au sein de leur école qui se révèlent être indissociables de la transmission et qui n'ont jamais été clairement explicitées.

C'est pourquoi le champ d'investigations, étendu aux pratiques participatives et observantes dans la filiation Duncan pour comprendre, au premier motif, ce qu'est danser selon Isadora Duncan, s'est montré révélateur du niveau généalogique source de la difficulté à définir le style d'Isadora Duncan.

En outre, le débat qui, depuis, s'appuie sur ce qui reste des éléments éclatés du style et de leurs modalités pédagogiques de réinvestissement, rend compte d'un rapport à l'héritage d'Isadora et à la filiation Duncan réinventé à partir de la rupture du duo des sœurs et du manque de la part de l'autre. D'ailleurs, les tentatives de reconstruire une méthode Duncan en ce qu'elles cherchent leur légitimité auprès de la filiation civile d'Isadora Duncan, ne font que renforcer la discussion problématique liée à la véritable méthode Duncan.

Par conséquent, l'impossibilité de voir actuellement une issue favorable laisse donc supposer des difficultés liées à l'héritage et à la filiation, ce qui en soi, interroge la manière d'appréhender le style Duncan.

⁴⁰ C'est avec Rudolf von Laban que la notion d'espace commence à être théorisée dans le champ chorégraphique, in John Hodgson Valérie Preston-Dunlop, *Introduction à l'œuvre de Rudolf Laban*, traduit de l'anglais par Pierre Lorrain, L'art de la danse, Actes Sud, 1991.

Nous avons donc, en guise de réponses, exploré en plusieurs étapes l'héritage Duncan et les sources qui s'y rapportent afin de rétablir, dans un premier temps, le fil de la transmission de l'œuvre Duncan depuis son origine. Puis, nous avons relevé, dans un second temps, les éléments de convergence dans la constitution du style Duncan, rassemblés sous la forme d'un *savoir-danser* construit en famille et en réseau qui a fait l'objet de la transmission par l'école mais aussi à partir duquel Isadora Duncan a déployé son style chorégraphique.

Ainsi, de l'enquête analytique de l'autobiographie d'Isadora Duncan et de documents d'archives, à celle de l'observation participante et de l'entretien sous forme de récit de vie, notre méthode nous a permis de rétablir la toile historiographique dans laquelle l'œuvre s'insère et de suivre Isadora Duncan dans ses choix esthétiques.

C'est pourquoi, l'histoire d'Isadora Duncan, au final, qui n'avait jamais été détaillée aussi minutieusement, nous a livré son *savoir-danser* qui est au fondement de son œuvre, de sa transmission et de son style. Enveloppant « des acteurs, des lieux, des instruments, des supports d'inscriptions, des pratiques spécifiques »⁴¹, ce *savoir-danser* s'est prêté « à une observation [historique, ethnographique, sociologique et] anthropologique, attentive [...] à la mise en scène des activités de savoir »⁴² et à ses modalités d'interactions pour en cerner le processus de transmission.

Alors, pour entrer dans le fil de la transmission et découvrir la filiation, nous allons commencer, dans une première partie de l'étude, par présenter la façon dont nous avons appréhendé le style Duncan.

Puis, dans une seconde partie, nous proposons au lecteur de nous suivre dans les traces d'Isadora, à travers notre itinéraire de chercheure dans les archives, à travers notre terrain ethnographique dans les écoles de danse, et enfin à travers des entretiens avec les personnes qui disent être légitimes de l'héritage de cette danse.

Ensuite, dans la troisième partie de l'étude, nous montrerons comment suivre le projet Duncan dans son élaboration et dans sa transmission.

Enfin, nous apporterons, au cours de cette dernière partie de l'analyse, des réponses aux conflits d'écoles en rendant explicite le modèle de la filiation et ses logiques de transmission.

⁴¹ Bertrand Müller, *op. cit.*, p. 121.

⁴² *Ibid.*

PARTIE 1

COMMENT APPRÉHENDER LE SAVOIR-DANSER D'ISADORA DUNCAN ?

Une mémoire plurielle de la danse Duncan

Lorsque nous avons choisi le thème de la danse Duncan, nous n'avions aucune idée de l'orientation que prendrait notre recherche. Par conséquent, avant d'en préciser l'objet exact, nous nous sommes d'abord interrogée sur la nature de la danse d'Isadora Duncan. Le processus de l'étude dans lequel nous nous sommes alors engagée a donc fait l'objet de deux temporalités distinctes.

Se familiariser avec Duncan

Éloignée de l'univers de la danse, nous avons d'abord commencé par lire son *bestseller*, *Ma vie*⁴³, l'ouvrage le plus connu et le plus traduit⁴⁴ en matière de danse⁴⁵.

Puis, il nous a semblé logique et nécessaire d'expérimenter la danse Duncan pour comprendre de quoi nous parlions. Sans savoir, au préalable, où nous pourrions trouver un atelier de danse Duncan, nous l'avons cherché via un moteur de recherche, intitulé ainsi : *Sur les traces d'Isadora Duncan*. Nous avons alors repéré, incroyablement au mot près, ce même titre qui faisait l'objet d'une proposition de danse à Athènes.

C'est donc dans ces conditions que nous nous sommes retrouvée au « pays des Grecs »⁴⁶ pour découvrir un univers qui, résolument, allait nous devenir extrêmement familier.

Ainsi, ce premier contact avec la danse dite d'inspiration Duncan nous a ensuite ouvert les portes de l'univers à proprement parler Duncanien, c'est-à-dire celui où *l'on entend dire* ce qu'est la *vraie* danse Duncan, celle qui provient d'Isadora.

⁴³ Isadora Duncan, *Ma vie*, Folio, Gallimard, 1932.

⁴⁴ Le roman *Ma vie* est traduit dans chacune des références de la Base de données Kit Bibliotek, Annexe n° 1.

⁴⁵ Dans la base de données Kit Bibliotek, *ibid*.

⁴⁶ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 33.

Et puis, dans cet univers où *l'on parle* du *vrai* Duncan, *on dit* encore qu'il y a des endroits où la tradition est *vraiment* respectée, et dans d'autres où elle ne l'est pas *vraiment*.

Investir Duncan

Aussi, après quelque temps, les traces de ces discours nous sont revenues à la mémoire. Nous les avons donc notées pour poser ce qui nous intriguait. Spontanément et sans le savoir, nous avons donc établi un constat sur cette première expérience vécue. Dans le cadre de l'atelier de danse à Athènes, effectivement, la chorégraphe avait cité Isadora Duncan à plusieurs reprises qu'elle considérait comme une source d'inspiration.

Dans l'univers dit Duncan, les discours avaient porté sur les divergences du style d'Isadora. Par conséquent, la question de la représentation de la danse d'Isadora s'était présentée à notre esprit.

Qu'était-ce donc cette danse ? À quoi ressemblait-elle vraiment ? Comment était-elle caractérisée ?

Pour y répondre, nous avons alors décidé de nous tourner une seconde fois vers l'autobiographie d'Isadora, *Ma vie*, de la relire pour comprendre ce que nous avions occulté.

Cependant, rien de concret n'apparaissait. Son discours était plutôt apparenté à un propos de genre philosophique, à consonnance nostalgique qui mettait en évidence la sensibilité par laquelle elle avait construit sa relation à la nature, à la Grèce, au mouvement et à l'amour.

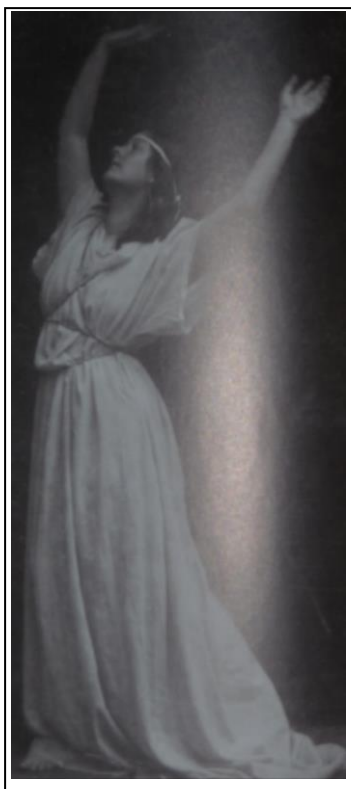
En définitive, cette lecture ne nous avait pas aidée à *imaginer* la forme de sa danse. Nous nous sommes donc orientée vers des sources iconographiques par l'intermédiaire du Web.

L'iconographie

La première approche aléatoire effectuée dans le moteur de recherche « google » avec l'entrée des mots suivants « La danse d'Isadora Duncan », nous a donnés à voir une multitude d'images de voiles en mouvement, portés par des danseuses autres qu'Isadora avec, en arrière-fond des paysages de la nature ou celui évoquant la sobriété d'un rideau.

Concernant Isadora même, seules des attitudes apparaissaient, telles celles suggérant l'Antique, comme le montre cette photographie de 1904 prise dans le studio Elvira à Munich⁴⁷.

Photographie n° 2 : Isadora Duncan, 1904⁴⁸.



D'ailleurs, en visionnant les 403 images qui répondent à l'entrée « La danse d'Isadora Duncan », nous avons remarqué la présence d'une variété d'objets iconographiques censés représenter ou évoquer Duncan : sculptures, dessins, affiches, bandes dessinées, livres, instruments de musique, salle de classe, programme musical, robes, automobile, clochers d'église, plaque mortuaire et musée.

Nous avons donc compris que la personne d'Isadora Duncan était devenue une trace iconographique qui se déployait dans de multiples champs sociaux et dans des directions très diverses. Ce constat a donc ramené notre questionnement vers elle, en tant que sujet-auteure : que pouvait donc vouloir dire *danser* selon Isadora ?

De fait, cette question ne nous avait point semblé vaine car nous nous sommes heurtée à l'hétérogénéité largement diffusée de l'objet et à un discours intellectuel d'Isadora sur sa vision de la danse.

⁴⁷ Archive Glück's *Iphigénie en Tauride*, Département des arts et spectacle à la Bibliothèque Nationale de France ASP 4 – ICO PER-8426.

⁴⁸ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*

Aussi, en suivant le fil de notre enquête, les investigations effectuées ont contribué à renforcer l'idée de cette omniprésence des traces iconographiques⁴⁹ de la danseuse. Les multiples supports consultés, comme suit, montrent effectivement un héritage qui est ressassé par différents médias et inclus dans différents mondes sociaux⁵⁰.

Tableau n° 1 : Isadora Duncan dans les médias, recherche datée de juin 2019.

ESPACES DE MÉDIATISATION	NATURE DES SOURCES
Web.	Photographies ⁵¹ se rapportant à Isadora Duncan ; sites d'archives ⁵² et blog ⁵³ .
Médias (éditions de journaux, revues, magazines, radios).	Sud-Ouest : Le youtubeur Isadora Duncan, "journaliste gilet jaune", sera jugé cet automne pour harcèlement moral⁵⁴. Tombes et sépultures dans les cimetières et autres lieux : Isadora Duncan⁵⁵. Le Monde : Isadora Duncan n'en finit pas de danser⁵⁶. La Croix : La beauté libre d'Isadora Duncan⁵⁷. L'Est Républicain : Edition : Caroline Denys, de Purgerot, dans les pas d'Isadora Duncan⁵⁸. Nice Matin : Dans quelles circonstances tragiques la danseuse américaine Isadora Duncan est-elle morte sur la prom' en 1927 ?⁵⁹ Le journal catalan : Exposition de Jaume Mach « Les pas d'Isadora Duncan »⁶⁰. L'illustration : Journal Universel N° 3661⁶¹. Annonce sortir à Paris : Isadora Duncan, quand la musique se fait danse, le concert au musée d'Orsay⁶². Dance magazine : Isadora Duncan⁶³. Grabuge Mag : Exposition « Isadora Duncan par Jules Grandjouan » au Musée d'Arts de Nantes du 17 janvier au 29 avril 2019⁶⁴.

⁴⁹ Entendons bien que les sources citées ne sont pas exhaustives. Il s'agit surtout de montrer qu'elles inondent l'espace social.

⁵⁰ Dans l'histoire de la sociologie de l'école de Chicago, ce concept, en ce qu'il montre comment « prendre part à un monde social, requiert un sens de l'appartenance et une conscience de vivre ensemble, ou au moins de faire les choses ensemble », in Daniel Cefaï, « Mondes sociaux, Dossiers, Pragmatisme et sciences sociales : explorations, enquêtes, expérimentations, », in *SociologieS*, 2015, p. 2.

⁵¹ Google, cf. *supra*.

⁵² The Isadora Duncan Archive, <http://www.isadoraduncanarchive.org/>; Historical Archive/Lori Belilove & The Isadora Duncan Dance Company, <https://isadoraduncan.org/foundation/historical-archive/>; Isadora Duncan – Artistes Femmes de Terra, <https://www.artistesfemmesdeterra.com/isadora-duncan>.

⁵³ Les blogs n'étant pas uniquement consacrés à la danseuse mais dans le rapport à leurs propres centres d'intérêts, il ne s'avère pas utile, au regard de leur nombre considérable, de tous les citer. isadora duncan Archives – UltraDanse.com/fr., <http://www.ultradanse.fr/tag/isadora-duncan>; L'humanisme ambitieux d'Isadora Duncan, <http://www.julie-portanguen.com/article-11470168.html>; Isadora Duncan - Monika Pinilla-Arvanitakis, <http://monika.aquarelliste.over-blog.com/article-isadora-duncan-107387382.html>.

⁵⁴ <https://www.sudouest.fr/2019/05/09/le-youtubeur-isadora-duncan-journaliste-gilet-jaune-sera-juge-cet-automne-pour-harcelement-moral-6053689-10530.php>.

⁵⁵ https://www.tombes-sepultures.com/crbst_1320.html.

⁵⁶ https://www.lemonde.fr/culture/article/2005/04/29/isadora-duncan-n-en-finit-pas-de-danser_644635_3246.html.

⁵⁷ https://www.la-croix.com/Archives/2010-02-05/La-beaute-libre-d-Isadora-Duncan.-_NP_-2010-02-05-363737.

⁵⁸ <https://www.estrepubicain.fr/edition-de-vesoul-haute-saone/2015/10/18/dans-les-pas-d-isadora>.

⁵⁹ <https://www.nicematin.com/detente/dans-quelles-circonstances-tragiques-la-danseuse-americaine-isadora-duncan-est-elle-morte-sur-la-prom-en-1927-262495>.

⁶⁰ <https://www.le-journal-catalan.com/exposition-de-jaume-mach-les-pas-disadora-duncan/44965/>.

⁶¹ André Schelcher, Un drame dans les airs, - Gravures : Isadora Duncan Et Ses Deux Enfants, Doodie Et Patrick, Photo Par Otto / Articles : Un Numéro Colossal, 01 janvier 1913.

⁶² En savoir plus sur <https://www.sortiraparis.com/scenes/concert-musique/articles/160134-isadora-duncan-quand-la-musique-se-fait-danse-le-concert-au-musee-d-orsay#JMhbYeWrcwgjMC4.99>.

⁶³ <https://www.dancemagazine.com/paul-taylor-sara-mearns-2543219780.html>.

	Micadanses : Les battements du temps – (à la rencontre des répertoires d’Isadora Duncan et de Rudolf Laban)⁶⁵. Vanity Fair : Les danseuses qui ont révolutionné les codes Loïe Fuller⁶⁶. Traverses : Danser Libre - Hommage à Isadora Duncan et François Malkovsky⁶⁷. FSGT : L’éducation artistique des enfants à travers la danse⁶⁸. Radio : Isadora Duncan, naissance d’une superstar⁶⁹. RTBF : Quand Isadora Duncan est coupée au montage⁷⁰.
Boutiques.	Peinture d’Isadora Duncan de Sheina Szlamka⁷¹. Lampe déco Isadora Duncan⁷². (Robes) en image : le plissé à fleurs de peau⁷³.
Musées.	Musée Bourdelle⁷⁴. Le Louvre : Le corps musicien⁷⁵ ; Corps en mouvement. La danse au musée⁷⁶.
Théâtres.	Azentis : La Danse d’après Nijinsky et Isadora Duncan, étude pour le relief du théâtre des Champs-Élysées, dessin de Bourdelle⁷⁷. Centre Georges Pompidou : Jérôme Bel - Isadora Duncan⁷⁸.

Ce nombre d’objets incroyablement diffus et hétérogènes, lorsque nous évoquons le nom d’Isadora, fait trace, comme une mémoire de la danse. Les multiples représentations auxquelles elle est reliée, finalement, donnent moins à voir les supports originaux de son œuvre qu’une multitude de reprises de son nom attaché à des valeurs de la nature ainsi que d’une posture antique devenue fétiche autour desquelles se déploie l’imaginaire.

Il y a donc vraisemblablement quelque chose qui relèverait d’un style Duncan puisque nous la voyons partout et en tout temps. Aussi, lorsque nous procédons à un recadrage de cet ensemble iconographique, les références aux arts, dans leur histoire⁷⁹, dans celle d’Isadora et de ses différents mondes⁸⁰, renvoient nécessairement à cette question du style qui est sous-

⁶⁴ <https://www.grabugemag.com/lexposition-isadora-duncan-par-jules-grandjouan-au-musee-darts-de-nantes-du-17-janvier-au-29-avril/>.

⁶⁵ <https://micadanses.com/presentations/les-battements-du-temps/>.

⁶⁶ <https://www.vanityfair.fr/culture/voir-lire/diaporama/les-danseuses-qui-ont-revolutionne-les-codes/34341>.

⁶⁷ http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/40378_1.

⁶⁸ <https://www.fsgt.org/federal/l%C3%A9ducation-artistique-des-enfants-%C3%A0-travers-la-danse>.

⁶⁹ <https://www.franceinter.fr/emissions/autant-en-emporte-l-histoire/autant-en-emporte-l-histoire-09-avril-2017>.

⁷⁰ https://www.rtb.be/lapremiere/article/detail_quand-isadora-duncan-est-coupee-au-montage?id=9394564.

⁷¹ <https://www.slowgalerie.com/fr/home/6198-isadora-duncan.html>.

⁷² <https://www.galerie-du-vitrail.com/>.

⁷³ https://www.lexpress.fr/styles/diapo-photo/styles/shopping/le-plisse-a-fleur-de-peau_1791730.html.

⁷⁴ Exposition Isadora Duncan, 1877-1927, une sculpture vivante, jusqu’au 14 mars 2010, Musée Bourdelle, 18 rue Antoine Bourdelle 75015 Paris, Tél: 0149547373.

⁷⁵ <https://www.louvre.fr/le-corps-musicien>.

⁷⁶ <https://presse.louvre.fr/corps-en-mouvement-la-danse-au-musee/>.

⁷⁷ <http://www.azentis.com/website/2018/04/12/musee-bourdelle/la-danse-dapres-nijinsky-et-isadora-duncan-etude-pour-le-relief-du-theatre-des-champs-elysees-dessin-de-bourdelle/>.

⁷⁸ <https://www.theatreonline.com/Spectacle/Jerome-Bel-Isadora-Duncan/66920>.

⁷⁹ Marie Fraser, *Musée et objet vivant : réflexion sur la conservation et la mise en valeur du patrimoine dansant*, Université du Québec à Montréal, Programme de maîtrise en muséologie, 2014.

⁸⁰ Howard Saul Becker, *Les mondes de l’art*, Champs Flammarion, 1982.

tendue par des grandes figures de l'art⁸¹ et bien évidemment des archives qui renferment les traces de son héritage. En voici quelques exemples qui participent à cette trame iconographique originale :

Tableau n° 2 : Iconographie d'Isadora Duncan dans le monde de l'art.

PERSPECTIVE DU RECADRAGE ICONOGRAPHIQUE	
	La représentation d'Isadora à Munich en 1902 au Künstlerhaus fait une forte impression sur le peintre Friedrich August von Kaulbach. Il décide d'en faire le tableau présenté ci-contre ⁸² .
	Walter Schott réalise plusieurs sculptures d'Isadora et des élèves de l'école de Berlin à partir de 1903. Il est très engagé en faveur du développement de l'école ⁸³ .
	Paul Poiret révolutionne le vêtement qui délivre la femme de son corset ; il devient l'ami d'Isadora et crée des vêtements pour elle ⁸⁴ .
	Arnold Genthe est un photographe professionnel qui publie des études sur Isadora mais aussi sur l'école Duncan (Wikipédia, photographie de 1916).
	Jules Grandjouan voit Isadora danser la première fois en 1903 et décide de saisir sa danse par le dessin ⁸⁵ . (Dessin réalisé entre 1905 et 1920 sans titre).

L'observation de ces quelques portraits d'Isadora Duncan, réalisés entre 1900 et 1920, nous renseigne essentiellement sur la mise en valeur de sa corporéité dans des dimensions de verticalité, d'élévation, d'équilibre, de souplesse, de maîtrise.

⁸¹ Isadora Duncan a en effet fait partie des élites intellectuels du début du XXe siècle au sein desquelles elle a construit son réseau affinitaire et professionnel, cf. *infra*, p. 90 et suivantes.

⁸² Centre des archives de Cologne, Boîte Nr. 69.

⁸³ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 163.

⁸⁴ Isadora Duncan, *op. cit.*, p. 295.

⁸⁵ Grandjouan, 2005, p. 1.

Le vêtement, quant à lui, souligne sa féminité et l'aisance de son déplacement que la caractéristique des pieds-nus renforce. En somme le rapport à sa corporéité aborde trois thèmes que nous retrouvons dans plusieurs études traitant de près ou de loin Duncan : le mouvement, le féminin, l'apparence⁸⁶.

Néanmoins, il est important de noter que le registre iconographique présenté ci-avant est à observer à partir de ce qu'Isadora Duncan, elle-même, a voulu transmettre et non pas à partir de l'interprétation subjective de l'artiste-réalisateur. En effet, la danseuse, de son vivant, intervenait à la façon d'un maître d'ouvrage dans l'élaboration de l'œuvre⁸⁷. Rien n'aurait été diffusé si elle avait estimé que son portrait ou sa sculpture ne reflétait pas les qualités esthétiques qui devaient être *fixées* dans la matière inerte. Autrement dit, il lui était essentiel de reconnaître, au travers de ces représentations, la subjectivité active de son œuvre qui allait devenir le sujet de sa transmission, même si elle aurait affirmé vouloir « devenir une véritable légende [sans que] personne ne soit capable de dire comment elle dansait »⁸⁸.

Or, en délimitant ainsi le cadre iconographique dans cette première approche de l'œuvre, nous avons choisi de sélectionner un corpus de sources⁸⁹ qui ne se rapportent qu'au vivant de la danseuse dans sa relation aux artistes qui ont cherché à rendre compte, par l'image, de son intention esthétique. Par conséquent, cela permet aussi de déterminer une référence à un moment du fil de la transmission de son œuvre que nous souhaitons suivre au plus près dès son début.

Aussi, nous avons recensé des sources, certes, de nature différente, telles que des articles, des ouvrages, des thèses, mais en nous appuyant sur les thèmes récurrents propres à cette documentation éparse, nous en avons conservé la ligne de force qui vient enrichir l'argumentaire susceptible d'éclairer la définition du style Duncan. D'ailleurs, l'approche de l'ensemble de ce corpus, qui s'étale sur une temporalité longue, des années 1920 à nos jours, s'est révélée être longue et fastidieuse dans la mesure où de nombreuses références à Duncan n'entraient pas, sur le plan iconographique, en relation étroite avec notre sujet.

En définitive, une attention extrême devait être portée sur ce qu'Isadora disait elle-même de ces œuvres ou sur l'accord implicite de mise en circulation de son modèle, pour contribuer à

⁸⁶ Cette idée est sous-tendue par le propos de Marc Cluet concernant le rôle de l'imagerie dans le courant de la *Lebensreform*.

⁸⁷ Archive AB IB.1.9.47 du Musée Bourdelle, Lettre d'Isadora Duncan du 17 avril 1920.

⁸⁸ Peter Kurth, *Isadora Duncan, a sensational Life*, Little, Brown and Company, Boston, New York, London, 2001, p. 601.

⁸⁹ Liste des sources en annexe, Volume II du manuscrit, p. 10 et suivantes.

dégager les lignes de force présentes dans la littérature qui étayent le questionnement de notre sujet.

LE COURANT DUNCAN DANS L'HISTOIRE DE LA DANSE ET DES ARTS

La question du style d'Isadora Duncan, abordée dans les travaux iconographiques, montre la difficulté de le définir clairement dans sa spécificité technique. Par contre, dans le domaine de l'esthétique, nous la voyons apparaître dans la mouvance symboliste dont nous questionnons le statut d'avant-garde, dans le sens où l'entend Béatrice Joyeux-Prunel.

Enfin, le nouveau rapport au corps de *soi à soi* qui pousse à la profonde remise en question du sens de la vie est porteur d'une vision beaucoup plus subjective du monde que les artistes défendent au travers de leurs œuvres. C'est pourquoi, nous émettons l'hypothèse que l'art d'Isadora Duncan entre dans ce renversement d'esthétique qui montre un double mouvement que la danseuse opère en elle-même. Tournée vers un idéal élevé qui se traduit dans les valeurs classiques qu'elle prône dans sa mise en corps, Isadora les ramène dans sa dimension subjective qui les modifie et les transforme singulièrement. Par conséquent, ce qu'elle donne à voir, ce n'est pas non plus une dimension idéalisée d'une danse qui n'évoquerait que la réalité suprasensible du monde, mais bien une danse incarnée qui la fait vivre et ressentir. Aussi, nous suggérons de définir le style Duncan sur le plan du *vivant*. Ce style vivant, pour reprendre les termes de Jacques-Bernard Roumanes⁹⁰, répond à la proposition d'une esthétique de l'incarnation.

Néanmoins, la poursuite de nos investigations, en vue de trouver des indices sur la définition du style Duncan, nous incite à distinguer les travaux recensés selon Duncan elle-même et ceux produits sur – ou en relation étroite avec Duncan. De fait, la classification des ouvrages selon Duncan présente quatre entrées qui tiennent compte de l'autobiographie d'Isadora et des ouvrages étendus aux membres de la famille.

⁹⁰ Jacques-Bernard Roumanes, « Le paradigme esthétique », in *Horizons philosophiques*, 1993.

Quant à la production sur – ou en relation étroite avec Duncan, elle recoupe des ouvrages de nature différente qui abordent plusieurs domaines : livres par thèmes (mouvement, rythme, politique, philosophie, environnement), l’histoire de la danse, la filiation des écoles, l’art-thérapie/la santé, la pédagogie.

Nous rappelons que l’ensemble de nos références, en raison de notre sujet qui ne concerne qu’une partie de l’Europe, se limitent à ce cadre géographique. Cependant, nous avons aussi privilégié quelques sources américaines⁹¹ qui se trouvaient dans certains centres d’archives en raison de la relation proximale de leur auteur avec les héritières Duncan.

L’ensemble des sources a également fait l’objet d’une liste de références annexée à la fin du manuscrit.

La production d’Isadora Duncan

Il n’existe que peu d’ouvrages d’Isadora Duncan, à vrai dire, un seul autobiographique, *Ma vie*, et trois autres qui regroupent ses écrits sur la danse, sous de multiples formes : conférences, allocutions, articles, correspondances. Nous ne connaissons pas de textes d’Isadora Duncan, par exemple, qui proviendraient d’un journal intime.

Cela laisse entendre, notamment en réponse à la critique formulée sur l’ouvrage *Ma vie* qui est un ouvrage romancé⁹², que les discours prononcés par Isadora, replacés dans leur contexte temporel, ne sont jamais produits dans une perspective dénuée d’intérêts.

Aussi, la manière dont nous avons procédé aux nombreuses lectures, relectures et reprises continues du roman d’Isadora tout au long de notre thèse, nous a permis d’entrer dans la subjectivité du personnage et de repérer les points d’inflexion de l’élan qui ont porté son œuvre, ou au contraire les points de modulation qui ont freiné ou entraîné son déclin. Dans cette perspective, nous avons pu mettre en relation ces observations et la production des textes

⁹¹ En complément, voir la bibliographie réalisée par Katarina Van Dyck à partir de son étude faite à New-York, in *Isadora Duncan Archives* [en ligne].

⁹² Dans le cadre de notre enquête de terrain à la démarche inductive, nous comprenons la nécessité de manipuler cette source avec prudence du fait de l’arrangement des faits. Pour autant, les personnes citées par Isadora constituent des repères sur lesquels nous avons pu nous appuyer pour vérifier, par croisement avec d’autres sources archivistiques, la véracité de ses dires et retracer chronologiquement sa trajectoire.

d'Isadora en rapport avec les dates et les thématiques traitées dans *La danse de l'avenir*, *Écrits sur la danse* et *Isadora danse la révolution*⁹³.

Par conséquent, le roman *Ma vie* nous permet d'identifier trois périodes de la vie d'Isadora, dont la production des écrits publiés dans les trois autres ouvrages cités ci-dessus, correspond aux thèmes porteurs de l'œuvre et à ceux qui en font l'essence.

Dans son roman autobiographique, après son passage à Paris où elle s'imprègne de l'ambiance artistique et intellectuelle à laquelle participe l'élite, Isadora part en Allemagne. Ce pays légitimise publiquement son art. Après une première tournée en Hongrie et en Tchécoslovaquie, Isadora se produit dans des villes allemandes, notamment à Leipzig en 1903.

Elle produit sa première conférence intitulée *la danse de l'avenir* qui fait l'objet d'une large diffusion en Allemagne et dont le titre est repris par le recueil de ses textes que nous connaissons. À ce moment-là, la réception positive de son art stimule Isadora Duncan. Ce qu'elle donne à voir donne une assise à ses certitudes, exprimées sous l'angle de références à la nature qui offre une perspective esthétique valorisant l'antique.

Aussi, selon la temporalité dans laquelle est éditée ou rééditée cette conférence en 1929, la préface qui oriente l'interprétation que nous pouvons lui donner, diffère.

Nous avons en effet observé que Karl Federn⁹⁴, bien connu d'Isadora, propose un regard différent sur l'art de la danseuse après son décès, qui, peut-être, se justifie au regard de la période - hommage posthume qui lui est rendu dans le monde entier, spécialement avec la tournée américaine de l'école d'Irma Duncan.

Ce que veut dire Federn dans la réédition de cette première conférence, repose essentiellement sur la légitimité de l'héritage artistique d'Isadora qui doit être associée au travail de sa sœur – toujours en cours à cette période d'ailleurs⁹⁵. Federn insiste d'ailleurs sur les composantes

⁹³ Ces trois ouvrages, *La danse de l'avenir*, Collection Territoires de la danse, Editions complexe, 2003, *Écrits sur la danse* Exemplaire n° 252, Ed. du Grenier, 30 décembre 1927 et *Isadora danse la révolution*, Anatolia, Editions du Rocher, 2002, reprennent des textes identiques et issus d'ouvrages américains *The Art of the Dance* – déjà cité et *Isadora speaks*, Writings and Speeches of Isadora Duncan, ed. et intr. par Franklin Rosemont, San Francisco, City Lights Book, 1981.

⁹⁴ Archive du Musée Rodin, notifiée MR Federn.

⁹⁵ Karl Federn, in Introduction de la seconde édition de *La Danse du futur*, 1929, cité par Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 26.

ayant participé à la construction et à la reconnaissance de l'œuvre, sans pour autant en présenter le fondement technique.

De fait, le style d'Isadora Duncan se rapporte une fois de plus à sa dimension esthétique qu'« un pur sentiment de forme, un rayon lumineux de son être en lien avec un corps très entraîné, [a fait naître] une théorie des hymnes »⁹⁶.

Par conséquent, la vision enchanteresse qu'offre l'art Duncan, plutôt que de le saisir à partir de caractéristiques purement techniques, évoque un implicite du style que l'image de Duncan, par un ressenti global, suggère.

Aussi, au cours de cette première période faste de sa vie, Isadora conquiert les scènes de l'Europe⁹⁷. Souvent, une allocution est donnée en guise de présentation de sa danse.

Néanmoins, quand le débat technique, à l'issue d'une production scénique qu'il déclenche, anime les médias, Isadora Duncan répond. Sa justification la plus célèbre apparaît dans une lettre⁹⁸ qu'elle rend publique en réponse à l'opposition formulée dans le *Berliner Morgenpost* de l'année 1903⁹⁹.

En outre, la danseuse présente des arguments qui défendent les valeurs classiques de son style de sorte que l'opinion publique n'a fini que par voir les traits d'un style « classique » et donc de le « classer » avec le temps, parmi les danses du passé¹⁰⁰.

Souvent d'ailleurs, dans les dix premières années du début du XXe siècle, les textes produits par Isadora reprennent les thèmes de la nature, de l'art, de l'éducation et de la musique.

Cette période correspond effectivement à l'ouverture de l'école à Berlin en 1904, à la naissance de ses deux premiers enfants Deirdre et Patrick en 1906 et 1910, et aux nombreux voyages à travers l'Europe, ponctué d'un retour en Amérique, qu'elle effectue.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ Cf. cartographies *infra*, p. 109.

⁹⁸ Cité dans Gabriele Brandstetter, *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1995, p. 193.

⁹⁹ Archive du centre des archives de Cologne, Boîte Nr. 69 ; cité également dans l'ouvrage de Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 45.

¹⁰⁰ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 45.

Isadora Duncan fait donc l'expérience d'une ambiance artistique, culturelle et intellectuelle plurielle qui se décline en plusieurs endroits de la planète et au sein de laquelle elle peut envisager, par l'intermédiaire de ses appuis en réseau, la consolidation de son héritage.

Celui-ci se construit tout d'abord, comme nous l'avons vu, au travers des empreintes iconographiques qu'elle confie aux artistes en affinité avec elle.

Puis, au contact de Marguerite de Saint Marceaux et des relations musicales qu'elle crée, en particulier auprès de Cosima Wagner à Bayreuth, la musique, au service de son art, est fortement valorisée.

Isadora, ainsi, offre à sa danse une possibilité de rejoindre le concept de l'art total qui est très en vogue dans le courant symboliste et en particulier dans le style Art déco défendu par l'architecte Louis Süe.

Enfin, le thème de l'éducation, que nous retrouvons tout au long de *Ma vie*, ainsi que dans un bon nombre de ses écrits, souligne le désir de transmission qui l'habite, l'anime et stimule l'ensemble de ses choix et contraintes associées.

Entre 1909 et 1913, la temporalité qui se donne à voir est extrêmement dynamique, que nous pourrions formaliser sous la forme d'une ligne croissante jusqu'à son point d'inflexion de l'année 1913, qui, sous le regard prémonitoire de la danseuse avant le décès de ses enfants, stabilise cette ascension. Isadora, en effet, sous l'effet de la peur, entre dans un nouveau questionnement qui freine l'élan donné à sa carrière professionnelle.

C'est aussi une période où elle passe beaucoup de temps en France, à créer, à passer du temps avec les élèves de l'école de Berlin, à se produire sur scène, et à laisser les critiques d'art et les médias s'emparer de la publication sur son art.

Enfin, la dernière période que nous considérons, à partir de 1913, comme la phase de déclin, insiste particulièrement sur la nécessité de l'héritage et de la transmission.

De nouveaux écrits sont diffusés, aux consonnances nostalgiques et d'espérance, qui célèbrent la jeunesse, la beauté, la religion et l'amour.

Ces thèmes sont particulièrement présents lorsqu'elle organise son dernier voyage en Grèce autour de Walter Rummel, son pianiste et les *Isadorables*¹⁰¹ en 1919 et que la Russie se tourne vers elle pour accueillir la dernière école qui sera sienne en 1921.

Après avoir passé une dernière année à Moscou en 1921 pour avoir mis en œuvre l'école et guidé Irma Duncan dans la direction de cette école, Isadora tombe dans le désenchantement de la vision communiste que Staline et Lénine lui avaient vantée.

Elle ne verra d'ailleurs pas à quel point les conditions de subsistance de son école seront difficiles. Se réfugiant dans les valeurs positives que l'éducation à l'art de sa danse diffuse, Isadora évoque à nouveau ce thème dans ses écrits de l'année 1921 mais aussi celui de la profondeur, comme une nécessité à revenir sur le fondement de l'idéal qui a conduit toute sa vie. Un retour à soi pour sentir la ligne de tension que provoque l'état de « paroxysme »¹⁰² auquel est soumis l'artiste, et ressentir, quand il aura accepté de « se perdre dans son *moi* intérieur »¹⁰³, le relâchement qui se produira à l'issue de la lutte.

De plus, certains de ses textes, comme « La profondeur »¹⁰⁴, mettent en exergue un style d'écriture plus vif, plus direct où l'implicite sur le fond de ses idées ou de son expérience de la danse allait de soi. Elle donne par ailleurs l'impression de s'adresser à un public averti qui l'aurait suivie depuis ses débuts.

Enfin, la dernière période que nous identifions autour de 1927 est celle qui correspond à la synthèse qu'elle semble faire de sa vie, notamment dans son écrit intitulé « Danse, religion et amour »¹⁰⁵, beaucoup plus long que les précédents et dans lequel elle prend le temps de revenir sur les événements marquants de sa vie.

C'est également un texte qui prend l'allure d'une notice descriptive des ingrédients ayant contribué à l'éclosion de son talent et en particulier sur celui qui la ramène à la subjectivité.

¹⁰¹ Ce sont les élèves issues du noyau fondateur de l'école du duo des sœurs Duncan qui ont grandi sous leur protection et qu'Isadora Duncan a décidé d'adopter en 1913 après le décès de ses enfants. Elles seront surnommées ainsi par le critique de danse Fernand Divoire après qu'il les ait vues danser au Trocadéro en 1920 avec Isadora Duncan. En 1919, ces six élèves ont le devoir de remplir le dernier engagement chorégraphique qui les lie à Isadora. Il s'agit des dernières représentations programmées à Paris à la fin de l'année 1920 début 1921, avant qu'elles ne puissent décider librement de l'orientation qu'elles souhaitent donner à leur avenir, in Lillian Loewenthal, *op. cit.*, p. 74-79.

¹⁰² Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, *op. cit.*, p. 67.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 72.

Entre les conditions nécessaires à la formation intellectuelle et les modalités expérientielles préconisées, Isadora montre que tout cet ensemble tient son œuvre par l'unique source de l'idéal qui l'a animée depuis toujours.

Les œuvres biographiques étendues aux membres de la famille

Pour tenir compte du cadre géographique que notre sujet de thèse délimite, nous rappelons une nouvelle fois avoir sélectionné les sources qui apparaissent dans le champ européen. Pour autant, le travail de recherche effectué tout au long de cette thèse n'a pas consisté à ignorer celles d'origine américaine.

Nous les avons simplement écartées et il se peut que nous les traitions dans la perspective d'une étude plus approfondie de la transmission de l'œuvre Duncan outre-Atlantique. C'est pourquoi, celles qui ont été repérées dans les centres des archives tout au long de l'enquête de terrain, sont mentionnées en guise d'ouverture intellectuelle dans la liste non exhaustive des références jointe en annexe¹⁰⁶.

Concernant la fratrie Duncan, nous n'avons trouvé aucune source produite par Augustin, ce que l'investissement de son parcours professionnel aux États-Unis peut expliquer. À propos d'Elizabeth, seul un document, connu à ce jour en Allemagne, a fait l'objet d'une recherche approfondie que nous avons effectuée au centre des archives de Berlin.

Enfin, la documentation propre à Raymond se présente surtout sous la forme d'une retranscription de ses conférences, d'articles bilingues et de poèmes. Nous n'en proposons qu'une approche globale car la discussion qu'il engage à partir des thématiques puisées dans l'idéal de la famille, s'écarte de notre sujet.

En ce qui concerne la génération suivante, celle de Ligoa, fille de Raymond, laisse la trace d'un patrimoine immatériel que sa descendance accueille.

Celle des filles adoptées par Isadora, voit la transmission d'un héritage par l'intermédiaire d'Anna, d'Irma et de Maria-Thérèse. En outre, au regard de la trajectoire de chacune de leur

¹⁰⁶ Cf. Liste des sources bibliographiques en relation avec Duncan, Volume II de la thèse, p. 6 et suivantes.

vie, retracée à partir de la consultation des archives, nous pensons que l'édition et la diffusion de leur production suivent la propre histoire de leur vie et qu'en cela, elle en est influencée.

Les circonstances de la vie d'Anna la conduit à revenir en Allemagne à la fin de sa vie. Alors que sa famille aura légué l'ensemble des documents lui appartenant au centre des archives de la danse de Cologne, elle aura déjà décidé, avant cela, de rédiger ses mémoires aux côtés de Kathleen Quinlan¹⁰⁷ et de lui en confier la propriété intellectuelle.

Par contre, la publication d'Irma et de Maria-Theresa est enracinée aux États-Unis, marquée profondément des souvenirs de l'éducation reçue à l'école de Berlin et des impressions laissées par Isadora. Néanmoins leurs écrits témoignent aussi de la manière dont elles ont investi largement le temps présent qui a été le leur, chacune dans leur projet de vie.

Pour autant, dans la perspective de notre thèse, nous avons observé que les personnalités d'Anna et d'Irma ont construit, par les témoignages qu'elles rapportent de leur vie partagée avec les Duncan, des pôles antithétiques de leurs ressentis. C'est pourquoi nous aborderons leur publication en croisant et confrontant leurs points de vue.

Par ailleurs, n'ayant pas eu accès à la littérature de Maria-Thérèse, ni même à celle de Doree Duncan, nous en indiquons simplement les références dans la liste jointe en annexe¹⁰⁸.

De même, par la présentation, ci-dessous, du schéma de la famille Duncan qui nous permet de resituer les alliances, nous voyons que la fille de la seconde épouse de Raymond, Ligoa, a laissé un héritage immatériel à Doree Duncan.

La petite fille de Raymond l'a donc accepté en le transmettant à son tour par la voie de la publication d'un ouvrage¹⁰⁹ dédié à Isadora, sa grand-tante, et sous la forme d'une préface¹¹⁰ dans l'édition restaurée de *Ma vie*, d'Isadora Duncan.

¹⁰⁷ Danseuse, chorégraphe, pédagogue. Kathleen étudie le ballet classique avec Istvan Rabovisky ainsi qu'au conservatoire de Music de Boston ; elle étudie également les Beau-Arts dans cette même ville. Elle intègre les compagnies de danse créées par Maria-Thérèse Duncan, Julia Levien et Hortense Kooluris. Elle rencontre Anna Duncan et crée une amitié avec elle. Anna lui confie la responsabilité artistique de ses mémoires et lui en lègue la propriété. Son ouvrage *I Isadoras fotspår - In the footsteps of Isadora*, Dansmuseel 10 novembre 1995- 10 mars 1996, a été édité à Stockholm et a fait l'objet de plusieurs expositions.

¹⁰⁸ Cf. Liste des sources bibliographiques de la production Duncan, Volume II de la thèse, p. 4 et 5.

¹⁰⁹ *Life into art: Isadora Duncan and her world*, ed. by Dorée Duncan, Carol Pratl and Cynthia Splatt ; foreword by Agnes de Mille ; text by Cynthia Splatt, London ; New-York : W.W. Norton et Cy, 1993.

¹¹⁰ Isadora Duncan, *My Life*, L'édition restaurée. Introduction de Joan Acocella, Essai Prefatory de Doree Duncan. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013.

Tableau n° 3 : Généalogie de la famille Duncan.

Parents: Mary Dora Gray (1849 - 1922) - Charles Duncan (1819 - 1898)			
Elizabeth Duncan (1877 – 1948)	Augustin Duncan (1873 – 1954) Première épouse : Sarah Whiteford (dates ?). 2^e épouse : Margherita Duncan (Sargent) (1883 – 1964).	Raymond Duncan (1874 – 1966) Première épouse : Pénélope Duncan (Sikelianos) (1882 – 1925). 2^e épouse : Aïa Duncan (Bertrand) (dates ?).	Isadora Duncan (1877 – 1927) Epouse de Sergei Yessenin (1895 – 1925). Compagne de Edward Gordon Craig (1872 – 1966). Compagne de Paris Eugène Singer (1867 – 1932).
	Descendance : Temple Duncan (1898 – 1975) mariée à James Richards : sans enfants. Angus (1913 - ?). Andrea Ellis (Duncan) (1917 – 1985) mariée à Brobury Pearce Ellis : 1 enfant.	Descendance de Pénélope : Ménalkas Duncan (1905 - ?) marié à Georgia Smith (Duncan) : sans enfants. Descendance d'Aïa : Ligoa Duncan : épouse de Bill Selligmann : 1 enfant et épouse de Pierre Merle (1917-?) : 1 enfant.	Descendance de Gordon Craig : Deirdre Duncan (1906 – 1913). Descendance de Paris Singer : Patrick Augustus Duncan (1910 – 1913).
	Descendance d'Andrea et de Brobury	Descendance de Ligoa et de Bill : Dorée Selligmann (Duncan). Descendance de Ligoa et de Pierre : Jean-Pierre Merle¹¹¹ (Duncan).	

¹¹¹ Nous avons eu un contact avec Jean-Pierre Merle ; cependant, une rencontre avec lui n'a pu aboutir.

La notice biographique d'Elizabeth Duncan datée du 31 mars 1937¹¹²

À considérer le travail éducatif et pédagogique réalisé par la sœur aînée d'Isadora Duncan, Elizabeth, dans une très longue temporalité - de 1904¹¹³ à 1948 -, nous avons été amenée à nous interroger sur l'absence de traces théoriques qui auraient pu refléter sa pensée sur les modalités pratiques mises en œuvre.

De nombreux documents ont été perdus.

En outre, Elizabeth semble ne pas avoir manifesté la volonté de publier en son nom propre les deux ouvrages référencés de l'école Duncan : *50 Jahre Elizabeth Duncan-Schule 1904-1954*¹¹⁴ et *Die Elizabeth Duncan Schule Marienhöhe Darmstadt*¹¹⁵.

Ces deux ouvrages retracent respectivement les années fastes de l'école, celles passées à Berlin qui, avec le soutien de l'élite intellectuelle, ont vu le développement et l'enracinement des objectifs de formation de l'art de la danse Duncan, que la pédagogie éducative a porté dans le paysage des réformes scolaires d'avant-guerre.

Puis l'ouvrage dédié à Darmstadt, ville d'une *Künstlerkolonie*¹¹⁶, revient davantage sur les conditions culturelles ayant favorisé la construction du bâtiment de l'école ainsi que sur l'organisation scolaire.

Aussi, le seul document écrit par Elizabeth est bien cette notice que nous avons découverte dans l'ouvrage de Frank-Manuel Peter¹¹⁷, mais qui, cependant, a fait l'objet d'une investigation plus approfondie au centre des archives de Berlin. En outre, pour comprendre ce qui a motivé sa rédaction, seulement en 1937, il fallait être allée consulter les archives du *Bundesarchiv* pour trouver les raisons de cet écrit tardif.

¹¹² Archive du centre des archives de Berlin, Bundesarchiv R56/V 1174.

¹¹³ Nous arrêtons cette date à la mise en œuvre de l'école Duncan à Berlin. Néanmoins, Elizabeth avait déjà enseigné la danse en Amérique, notamment à San Francisco et à New-York, avant l'arrivée de la famille en Europe en 1899, in Isadora Duncan, *Ma vie*, *op. cit.*, et Frank-Manuel Peter, *op. cit.*

¹¹⁴ Archive de l'école d'Elizabeth Duncan à Munich, Direction de l'ouvrage par Max Merz « Elizabeth Duncan-Gesellschaft E.V. München », sans date de publication.

¹¹⁵ Archive de l'école d'Elizabeth Duncan à Munich, Direction de l'ouvrage par Max Merz, « Auf dem von Seiner Königlichen Hoheit dem Grossherzog Ernst Ludwig von Hessen u. bei Rhein », sans date de publication.

¹¹⁶ Colonie d'artistes, en référence au mouvement de la *Lebensreform*. Voir pour cela la collection des catalogues d'expositions à ce sujet, *Künstlerkolonie Mathildenhöhe Darmstadt 1899-1914 Ein Dokument Deutscher Kunst 1901-1976* Sonderdruck des Ausstellungs-Kataloges Band 1 à 5.

¹¹⁷ Ouvrage, pour rappel, traduit en français par nos soins, déposé aux PURH. Signalons l'erreur de date de la notice portée en avril 1937 alors qu'il s'agit bien du 31 mars 1937.

Les contraintes rigoureuses imposées par la politique du troisième Reich, en effet, sur le plan administratif en matière d'éducation et de pédagogie¹¹⁸, montrent qu'Elizabeth n'avait pas d'autre choix que de justifier ses origines raciales, les raisons qui l'avaient amenée à venir s'installer en Allemagne, et de motiver les objectifs donnés à l'école depuis sa création.

Aussi, est-il nécessaire de prendre la mesure du contexte politique dans lequel cet écrit a été rédigé pour éviter les biais interprétatifs que nous pourrions lui attribuer.

De même, il nous semble absolument nécessaire d'avoir exploré méticuleusement le réseau Duncan en Allemagne avant d'en proposer des interprétations encore trop réductrices concernant l'adhésion de l'école au nazisme¹¹⁹.

L'étude approfondie¹²⁰ que nous avons donc faite de cette école met d'abord en exergue les affinités des sœurs Duncan avec l'Allemagne, liées principalement aux sources philosophiques de l'idéalisme et à la rencontre avec leur professeur allemand de gymnastique à San Francisco.

Ensuite, les expériences pédagogiques que le duo des sœurs associe au fonctionnement de l'école berlinoise, apportent de remarquables résultats dont l'appréciation se mesure au travers des multiples représentations, privées et publiques, des élèves¹²¹.

Enfin, l'empreinte du *moule*¹²² commun à l'idéal Duncan élaboré dans la cellule familiale, structure et soutient ses motivations et l'ensemble de son projet.

Les deux guerres et la très longue errance de l'école, d'abord entre 1907 et 1911, puis entre 1919 et 1935 et à nouveau entre 1943 et 1945, révèlent le caractère tenace et fidèle de l'entreprise d'Elizabeth dont la source spirituelle, tout comme celle d'Isadora, semble maintenir la structure¹²³.

¹¹⁸ La consultation des archives au Bundesarchiv de Berlin pour la période nazie présente l'intérêt du classement des archives par thématique, ce qui donne une vision globale de l'ampleur du rouage de son organisation bureaucratique.

¹¹⁹ Victor Seroff, *The Real Isadora*, Londres, Hutchinson, 1972, p. 158.

¹²⁰ Nous avons en effet suivi l'évolution de l'école en Europe à partir de la recherche menée dans les centres des archives allemandes que l'identification de périodes marquant les changements nous a montrée.

¹²¹ L'exposition internationale de l'Hygiène à Dresde en 1911 est l'un des plus grands événements médiatiques et de légitimation du modèle pédagogique de l'école Duncan, archive Dresde Halle 55 Kleidung und Körperpflege (Industrie : Spiel und Sport).

¹²² Dans la veine de l'esthétique généralisée de Roger Caillois, *Cohérences aventureuses, Esthétique généralisée, Au cœur du fantastique, La dissymétrie*, Paris, Gallimard, 1976.

¹²³ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 124-127; 173.

La publication de Raymond Duncan

Raymond Duncan a publié certaines de ses conférences données, pour la plupart à Paris en 1912, et des articles dans ses revues *New-Paris-York* et *Exangelos*.

Pourtant, la première référence à laquelle renvoie la bibliographie annexée au mémoire de Johana Giot consacré à « l'art du clan Duncan »¹²⁴, concerne un objet iconographique¹²⁵ que Raymond Duncan a réalisé à Athènes et légué à Isabella Stewart Gardner en 1910.

Nous ne connaissons pas les conditions dans lesquelles cette donation s'est faite mais la relation qu'il crée ainsi avec la riche héritière de Boston semble se construire de la même façon que le fait déjà Isadora.

En effet, Raymond se tourne vers cette femme d'art et mécène réputée marginale qu'il définit comme une « bohémienne millionnaire »¹²⁶, mais dont Berenson voit surtout en elle un dynamisme de vie comprenant « vitesse et intensité dans une réalité qui fait que d'autres vies semblent pâles, fines et sombres »¹²⁷.

Néanmoins, cette référence témoigne aussi de la qualité artistique dont était doté Raymond. Il n'avait pas hésité à réaliser des esquisses d'Isadora lorsqu'ils s'étaient rejoints à Paris en 1900.

Il a continué son travail artistique et artisanal tout au long de ses pérégrinations en Europe, principalement motivé par le désir de retrouver des conditions de vie communautaires qui remplissent uniquement des fonctions utilitaires pour vivre avant tout de l'idéal dont seul l'accès passait par la voie des arts.

L'antimoderne qu'il était, et la lutte farouche qu'il manifestait face aux rouages de l'industrie mécanisée en plein développement¹²⁸, se traduisent souvent par des discours teintés d'idées politiques. En outre, la revue française *Exangelos*¹²⁹ fondée à Athènes en 1914 et à Paris en 1919, qu'il édite dans son atelier et publie ouvertement, dénonce les méfaits de ce modèle, qui selon lui, conduit à l'aliénation et à l'amenuisement de son potentiel créateur.

¹²⁴ Plus précisément sous le titre de « Mêler l'art et la vie, former les hommes de l'avenir : le rêve messianique du clan Duncan », Mémoire de recherche Master 2 études théâtrales, Université de Censier, Sorbonne Nouvelle (Paris III), Département d'Etudes théâtrales, 2010.

¹²⁵ Raymond Duncan, *Hellenic Vase Paintings*, Grèce, Athènes, 1908.

¹²⁶ Présentation du Musée Isabella Stewart Gardner à Boston [en ligne].

¹²⁷ Bernard Berenson a été parrainé par Isabella lors de ses études avant de devenir historien de l'art. Il est cité par le Musée, *ibid*.

¹²⁸ Raymond Duncan, *Les moyens de grève*, conférence du 5 mai 1912 à la Bourse du travail, Paris : éd. Duncan, 1914.

¹²⁹ Raymond Duncan, *Exangelos*, Athènes puis Paris, éd. Duncan, 1914-1932. Publié en grec, anglais et français à Athènes en 1914 puis en français et en anglais à Paris à partir de 1921 ; *New-Paris-York et Exangelos*, Paris, éd. Akademia Raymond Duncan, 1932-1962 – titre inversé dans le n° 255 de juillet 1969 - ; *New-Paris-York*, revue mensuelle illustrée, Paris, éd. Duncan, 1930-1931.

Néanmoins, la revue de Raymond renvoie également à un espace symbolique dans lequel il investit une production artisanale à chacune de ses étapes de réalisation. En ayant d'ailleurs lui-même créé artisanalement les lettres d'imprimerie dont le sens, selon lui, n'est pas renseigné par la forme mais par le « dessin géométrique qui évoque son caractère spécial »¹³⁰, il construit son argumentaire à partir de la « géométrie éternelle »¹³¹.

Aussi, bien que ses conférences se rapportent toujours à son sujet favori de la Grèce antique à laquelle il relie sa théorie du mouvement, il n'en demeure pas moins ne jamais faire l'économie d'exhorter son public à changer de vie et à le suivre « en Épire pour l'aider à fonder un petit pays idéal qui sera un modèle pour le monde entier ! »¹³².

Non seulement il sait de quoi il parle puisqu'il en fait d'abord l'expérience : c'est le cas du travail mécanisé qui le renvoie à une réflexion qu'il porte sur le système éducatif¹³³ ; c'est le cas du mouvement qu'il expérimente lors de sa tentative de traversée de l'Amérique à pied¹³⁴.

En outre, le mouvement fait l'objet des mêmes préoccupations des sœurs Duncan même si le sens qu'il donne à la gymnastique et à la danse se construit dans un rapport formel en relation avec la géométrie, l'objectif étant toujours le même, celui de faire l'expérience du rythme *naturel* afin de ressentir l'harmonie du Tout en soi qui en révélera la beauté.

Ce thème fait d'ailleurs l'objet d'un poème parlé intitulé *La beauté éternelle* qu'il présente dans la salle des agriculteurs¹³⁵ de Paris en 1919.

Ainsi, l'exploration artistique dans ses multiples dimensions que Raymond n'hésite pas à déclencher, lui permet d'éprouver la poésie au même titre que le langage puisque la pensée, par sa puissance d'influence, agit simultanément en soi et sur autrui, en actes et en ressentis.

Aussi, propose-t-il dans les années 1930 quelques textes¹³⁶ qui présentent cette réflexion sur la notion d'idéal. Une fois encore, nous voyons que cette quête est ce qui fonde

¹³⁰ *Exangelos et New-Paris-York*, n° 255 de juillet 1969, *op. cit.*

¹³¹ *Ibid.*

¹³² Raymond Duncan, *La danse et la gymnastique*, conférence du 4 mai 1914 à l'université hellénique, Paris, 1914, p. 6. À noter que la référence de cette conférence citée dans le mémoire de Johana Giot est datée de 1912, éditée en 1914 et non paginée.

¹³³ Raymond Duncan, *Le vrai but du travail*, conférence du 7 février 1912 à l'Université populaire Saint Antoine, Paris, éd. Duncan, 1912.

¹³⁴ Raymond Duncan, *La danse et la gymnastique*, *op. cit.* ; *La musique et l'harmonie*, conférence du 6 mai 1912 à l'université hellénique, Paris, éd. Duncan, 1914.

¹³⁵ Salle de concert pour les élèves de l'école normale de musique (privée) qui est également une salle de spectacle, voir B.N.F. Gallica [en ligne].

communément les projets de vie de la fratrie autour de laquelle ils se construisent singulièrement.

Anna et Irma aux pôles antithétiques

Anna et Irma commencent leur classe à l'école de Berlin la même année, en 1905.

Anna Denzler, du haut de ses dix ans et native de Suisse, est l'aînée du groupe d'enfants accueillis par les sœurs Duncan. Isadora, la trouve, d'ailleurs, trop âgée pour commencer la formation, ne souhaite pas la recruter. C'est sur le conseil insistant de son frère Augustin qu'elle la maintient finalement dans le groupe des élues¹³⁷.

Irma Erich-Grimme, plus jeune de trois années, est native des environs de Hambourg en Allemagne. À peine se trouve-t-elle, lors du recrutement, seule devant Isadora qu'elle se sent complètement subjuguée par la danseuse. Irma en garde d'ailleurs un souvenir exaltant¹³⁸.

D'ailleurs, son ouvrage principal, *Duncan dancer*, qui consacre le rôle déterminant d'Isadora dans la construction de son identité artistique, présente trois périodes. Chacune d'elle révèle les moments clés ayant entraîné des changements majeurs dans l'école.

En outre, Irma pose sur cette première période de 1905 à 1913 un regard qui place les sœurs Duncan en opposition et qui les confronte en termes de valeurs positives pour l'une et de valeurs négatives pour l'autre.

Par contre, le recueil mémoriel d'Anna, *I Isadoras fotspår - In the footsteps of Isadora*¹³⁹, évoque cette même période avec beaucoup d'enthousiasme même si, puisqu'elle n'était pas studieuse¹⁴⁰, le conseil scolaire était fortement exigeant avec elle.

¹³⁶ Raymond Duncan, *De la parole à l'idéal*, conférence du 11 février 1928 à Paris à propos de la définition du poète, Paris, éd. Duncan, 1928 ; *La parole torrentielle*, poèmes en français et en anglais, Paris, éd. Duncan, 1927 ; *Je chante et je dis*, poèmes en français et en anglais, Paris, éd. Duncan, 1933.

¹³⁷ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 89 et suivantes.

¹³⁸ Irma Duncan, *Duncan dancer*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1966, p. 13.

¹³⁹ Anna Duncan, *op. cit.*

¹⁴⁰ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 98.

C'est peut-être justement dans leur manière d'éprouver l'exigence, que les deux enfants finalement, ont profondément modifié leur relation au monde à partir de l'appréciation du réel qu'elles ont en fait.

Lorsque les deux élèves ont été recrutées à l'école, Anna présentait un handicap à l'œil qui la gênait terriblement, tandis qu'Irma ne supportait pas les cours de gymnastique imposés le matin avant le petit déjeuner¹⁴¹.

Avec le temps, Anna s'affirmait sur le plan artistique car elle révélait son talent¹⁴². En plus de sa belle apparence, elle affichait une personnalité attachante qui ne laissait personne indifférent. Elle était d'ailleurs très reconnaissante à Elizabeth d'avoir contribué à son éducation artistique¹⁴³.

De son côté, Irma ne se trouvait pas à son aise dans le cadre de l'école qu'elle trouvait excessivement contraignant¹⁴⁴. En somme, elle ne semblait s'épanouir qu'en la présence d'Isadora dont elle attendait avec impatience le retour.

Par conséquent, les nombreuses représentations, organisées pour l'école dès la fin de l'année 1905 et ce, jusqu'en 1913, favorisent de nombreux voyages plus ou moins longs qui ravissent les élèves par leurs multiples découvertes et les moments vécus auprès d'Isadora¹⁴⁵.

Cependant, la narration d'Irma, lorsqu'elle évoque la vision idyllique d'Isadora, se construit toujours dans un rapport défavorable à Elizabeth, ce qui, par les écarts contrastés qu'il renferme, offre une valeur ajoutée aux rôles des sœurs Duncan¹⁴⁶.

Par ailleurs, les conditions institutionnelles de l'école ayant évolué au cours des années 1906 – 1913, de nombreuses tensions, décelables à la fois à l'extérieur par l'instabilité du contexte social et politique, et à l'intérieur par les conflits d'intérêt des sœurs, devaient être perceptibles par les élèves.

¹⁴¹ Irma Duncan, *op. cit.*, p. 28.

¹⁴² Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 89.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 94.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 13.

¹⁴⁵ Irma Duncan, *op. cit.*, p. 66 et suivantes.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 57.

Aussi, lorsqu'Irma évoque la seconde période de sa vie, entre 1913 et 1921, elle commence aussitôt par l'état suicidaire qu'a éprouvé Isadora suite au décès de ses enfants¹⁴⁷. L'onde de choc que cet événement a produit au sein de l'école et sur l'ensemble de la communauté artistique a tout d'abord renforcé le désir de transmission d'Isadora et la nécessité de retourner sur la scène.

Néanmoins, à la veille de la Première Guerre mondiale en août à Paris, Isadora perd son troisième enfant et doit quitter l'établissement artistique offert par Paris Singer qui est réquisitionné par l'État comme hôpital de guerre¹⁴⁸.

Cette période marque en effet de nouveaux changements dans la vie des écoles des sœurs Duncan.

Leur retour en Amérique témoigne de leur dissociation et d'éléments disparates concernant l'éclatement des élèves qui pour certaines, retournent dans leurs familles ou se réfugient en Suisse et pour d'autres, font l'expérience d'une nouvelle organisation de la formation dispensée sur le territoire américain¹⁴⁹.

Enfin, l'année 1921 inscrit une nouvelle étape dans la vie des élèves issues de l'école berlinoise. Devenues adultes, elles décident de quitter Isadora. Seule Irma reste à ses côtés et l'accompagne à Moscou pour l'ouverture de son école¹⁵⁰.

Il s'agit de la dernière période de formation d'Irma aux côtés d'Isadora qui lui cède la direction de l'école et qui, avec le temps, crée la première compagnie de danseuses Duncan.

À la suite de représentations données en Russie qui font leur succès¹⁵¹, Irma et sa compagnie sont invitées à se produire en Chine.

Là où les sœurs Duncan étaient d'accord, c'est qu'elles avaient reconnu en Irma un talent couplé de pédagogie et de danse¹⁵². Irma, d'ailleurs, pour reconstituer l'héritage de la

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 137.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 147.

¹⁴⁹ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, cf. Chronologie et p. 137.

¹⁵⁰ Irma Duncan, *op. cit.*, p. 227.

¹⁵¹ Son deuxième ouvrage écrit avec Allan Ross Macdougall, *Les journées russes d'Isadora Duncan et ses dernières années en France*, New York : Covici-Friede, 1929 ; Victor Gollanz Ltd, 1929, est à ce sujet très éloquent.

¹⁵² Lillian Loewenthal, *op. cit.*, p. 108.

transmission orale qui lui est parvenu par Isadora, a publié un livret¹⁵³ illustré de la technique d'Isadora ainsi qu'un article¹⁵⁴ dédié à sa méthode, décrite dans son autobiographie lors des séances de la formation à la danse à Grunewald¹⁵⁵.

Nous notons avec grand intérêt que le premier manuel technique, édité en 1937, soit douze ans après la disparition d'Isadora Duncan, est illustré de photographies des postures d'Irma et de quelques-unes de ses élèves.

La décomposition du mouvement est présentée de telle manière que la description qui en est faite, renvoie à une modalité de pratique d'une technique de corps.

La proposition du livret s'articule autour des fondamentaux de la marche, de la course, des sauts, des pliés, des inclinaisons et des élévations.

Néanmoins, pour tenir compte de la pensée d'Isadora Duncan, qui ne souhaitait pas que sa danse soit imitée, Irma commence par indiquer clairement dans son en avant-propos qu'Isadora définissait sa danse comme « une expression de vie »¹⁵⁶ à laquelle

« elle n'avait fixé aucun style ni aucune forme, mais avait trouvé une confirmation de ce qui lui avait été révélé dans les attitudes et les gestes de la sculpture grecque antique et, de la même source, en résultait son adaptation de la tunique grecque comme vêtement idéal, de préférence à tout autre costume »¹⁵⁷.

¹⁵³ Irma Duncan, *The Technique of Isadora Duncan*, New York, Kamin, 1937.

¹⁵⁴ Irma Duncan, « Follow me », in *Dance Perspectives*, n° 1 et 22, 1965.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 127.

¹⁵⁶ Irma Duncan, *The Technique of Isadora Duncan*, *op. cit.*, p. IX.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. X, « She fixed no style, or form but found a confirmation of what had been revealed to her in the attitudes and gestures of antique Greek sculpture and from the same source arose her adaptation of the Greek tunic as the ideal vestment in preference to any other costume ».

D'où la question d'avoir apposé, dans ce manuel, la seule et unique photographie d'Isadora ci-contre datée de 1908 qui vient en soutien de sa déclaration.

De plus, la formule *ce qui lui avait été révélé* qu'Irma reprend de son mentor, soulève sans aucun doute le rapport à des pratiques culturelles qui, dans l'univers suprasensible dont Isadora s'est faite l'alliée, renforce la *figure* de l'artiste construite par le XIXe siècle. Figure de l'unicité et de la singularité qui est transcendée par la *manifestation* d'un principe supérieur et agissant. Dans ce cas, ce qui fait sa marque de fabrique ne peut lui être substitué et en aucun cas, être imité.



Isadora in "Iphigenia in Aulis," London 1908
Dance Collection, New York Public Library

L'orientation que prend ce manuel interroge donc aussi la nature de l'intention de l'auteure qui, par ce procédé, suggère une façon de justifier la publication de ses propres photographies et celles de ses élèves.

Elle pose aussi la question de la légitimité au sein de l'univers Duncan qui, pour qui connaît son parcours, met en avant deux éléments hypothétiques structurant fondamentalement la pratique Duncan : le temps¹⁵⁸ et la reconnaissance par le duo des sœurs Isadora et Elizabeth.

Enfin, nous comprenons l'intérêt d'Irma à publier ces photographies d'attitudes gestuelles qui en font le répertoire moteur de sa danse duncanienne.

Pour autant, au regard de ce qu'elle annonce en avant-propos, ce manuel est sujet au paradoxe de l'image qui renvoie, non seulement un modèle de *formes*, - du sien et de ses élèves -, qui ne doivent pas être *fixées*, mais aussi à une technique, qui finalement, relève d'un mouvement double opéré dans les domaines immatériel de la *révélation* et matériel de l'antique.

¹⁵⁸ La temporalité est ici envisagée du point de vue du féminin, en opposition à la temporalité rationnelle de la modernité. Cette idée rejoint l'hypothèse de Johann Jakob Bachofen, *Le Droit maternel, Recherche sur la gynécocratie de l'Antiquité dans sa nature religieuse et juridique*, Traduit de l'allemand et préfacé par Etienne Barilier, Editions L'Age d'Homme, 1996.

Par ailleurs, nous constatons encore qu'à cette époque, l'école d'Elizabeth Duncan est toujours en fonctionnement. Nous ne pouvons que nous interroger sur les motifs des sœurs Duncan d'avoir écarté la possibilité de créer ensemble un ouvrage de leur méthode qui avait fait ses preuves au temps de leur complicité.

De plus, la publication d'Irma apparaît quelques années avant la Seconde Guerre mondiale et à son retour de Russie, en Amérique.

Ce manuel de *la technique d'Isadora Duncan* pose le problème de l'interprétation que fait Irma de ses propos, de sa photographie et de sa lettre. Interprétation qui diffère de celle déjà évoquée au sujet de la légitimation de la pratique.

Elle pose en effet, au travers de ces objets, la question du culte rendu à l'artiste de « génie »¹⁵⁹ qui reconnaît, dans la reproduction de la lettre publiée par Irma, « leur - aux élèves - avoir donné le très secret et le plus saint de son art »¹⁶⁰.

De plus, cela écarte définitivement le rôle joué par Elizabeth dans l'éducation à l'art de la danse que le duo des sœurs Duncan avait conçu. En somme, la manière dont Irma inscrit la transmission de la technique d'Isadora, dans le cadre de ce livret, ne révèle-t-elle pas plutôt les signes d'une manipulation d'objets au service d'une idéologie duncanienne ?

Car, si nous revenons à l'ouvrage autobiographique d'Irma qu'elle sépare en trois périodes distinctes, égales en nombre d'années pour les deux premières (1905-1913 / 1913-1921), soit de huit ans chacune et de douze ans pour la dernière (1921-1932), nous constatons qu'elle consacre 121 pages à la première période contre 61 pages pour la seconde et 109 pages pour la troisième.

La lecture de la première partie de son livre révèle en effet les éléments structurant de la formation dispensée à l'école Duncan qu'elle remet en question au travers du rôle d'Elizabeth et qu'elle valorise au travers de celui d'Isadora.

¹⁵⁹ Irma Duncan, *The Technique of Isadora Duncan*, op. cit., p. XI.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. XII, « I have given you the very secret and most holy of my art. »

Sa vision de l'école fonde ainsi une représentation non unifiée du monde Duncan en lequel la séparation du duo des sœurs, par la suite, la conforte dans ce schéma.

Pour autant, la troisième période qui la consacre fidèle et loyale¹⁶¹ à Isadora et auprès de laquelle elle a passé l'année 1921, n'interroge pas nécessairement l'origine des pratiques culturelles d'Isadora ni même la nature de ses liens d'enfant dans la fratrie.

La vie d'Isadora Duncan est toujours centrée sur la question de l'idéal de l'art de sa danse à laquelle Irma consacre d'ailleurs une autre publication¹⁶² sans que jamais la famille d'Isadora soit citée.

Toutefois, Isadora n'a jamais été seule dans la réalisation de sa production artistique ni même dans celle de l'école.

Une nouvelle fois, alors que celle d'Elizabeth perdure en Allemagne, le constat rapporté aux années de publication d'Irma, entre 1937 et 1966, confirme la suprématie d'une posture exclusive envers une personnalité charismatique et de génie.

Le statut de *chef* qui revient ainsi à Isadora intéresse donc les modalités d'organisation et de hiérarchisation des pratiques en réseau dans la préparation de l'œuvre et de sa transmission.

Car nous avons montré comment la cellule familiale Duncan s'est constituée au travers de l'idéal que les parents ont inculqué à leurs enfants. Nous avons également observé la proximité que les membres Duncan ont toujours partagé, notamment dans l'accompagnement de l'œuvre d'Isadora en Europe.

Nous avons encore noté l'absence de légitimité envers la collaboration étroite d'Elizabeth dans la transmission de l'œuvre qui ne fait pas d'elle une danseuse¹⁶³, alors qu'elle semble avoir été, au dire de leur mère, plus talentueuse qu'Isadora¹⁶⁴.

¹⁶¹ Irma Duncan, *Duncan dancer*, op. cit., p. 267-268.

¹⁶² Isadora Duncan: *Pioneer in the Art of Dance*, New York: Public Library New York, 1959.

¹⁶³ En renvoi à l'autobiographie d'Irma Duncan, op. cit. ; à l'ouvrage d'Anna Duncan, op. cit., valorisant davantage la dimension éducative d'Elizabeth.

¹⁶⁴ Frank-Manuel Peter, op. cit., p. 172.

De plus, la méthode pédagogique qu'Elizabeth développe alors et que ses pairs pédagogues de l'époque reconnaissent, ne fait l'objet d'aucune trace écrite sous la forme d'un essai que le duo des sœurs aurait été à même de concevoir ensemble au temps de leur complicité.

Enfin, nous suggérons, par la diffusion des écrits d'Irma et d'Anna Duncan, qu'il se dégage la force d'un conflit implicite pour imposer un seul et unique modèle.

En outre, l'ouvrage d'Anna, dans sa dimension collective, présente, entre autres, le rôle du photographe Genthe dans la diffusion de l'image d'Isadora et de ses élèves. Elle fait appel à Hedwig Müller¹⁶⁵ pour retracer l'histoire de l'école allemande.

Elle invoque Abraham Walkowitz¹⁶⁶ parce qu'elle lui a acheté un dessin d'Isadora en 1915 au coin d'une rue de New-York¹⁶⁷.

Elle rend encore hommage aux sœurs Duncan, en valorisant la formation dispensée à Berlin et la personnalité chaleureuse d'Isadora à laquelle elle s'était attachée.

Elle rapporte cependant l'évènement amoureux de sa vie de jeune adulte qu'elle place au rang d'un traumatisme dont l'effet sur Isadora et les élèves l'a contrainte à quitter son environnement familial.

Elle s'exile alors aux États-Unis en 1921 où elle ouvre une école de danse. Son ouvrage ne paraîtra qu'en 1995, soit trente ans après celui d'Irma.

Toute cette longue période, côté américain, est marquée par la promotion résistante de la danse Duncan face au courant moderne.

Quant à sa perspective en Europe, elle entre en sommeil par le détournement politique qui en a été fait, par son absence de visibilité scénique et par le réinvestissement qu'en ont fait d'autres pratiques corporelles.

¹⁶⁵ Historienne de la danse et auteur de la présentation des archives d'Anna dans Frank-Manuel Peter, *op. cit.*

¹⁶⁶ Peintre américain, influencé par Matisse et Rodin, il rencontre Isadora en 1908 qui l'invite à faire d'elle des croquis.

¹⁶⁷ Anna Duncan, *op. cit.*, p. 83.

La production sur – ou en relation étroite avec Duncan

Nous le savons tous, la publication qui fait référence à Isadora Duncan semble toujours, pour qui s’y frotte, abyssale.

Dans la perspective de notre thèse d’ailleurs, qui questionne la genèse et la transmission de son œuvre, nous pourrions considérer ce travail avec une ambition démesurée.

Pour autant, nous nous sommes données pour objectif de construire, en premier lieu, un panorama de la littérature mettant en relation *Isadora et la transmission*.

Les cent pages de la base de données Google Scholar dont nous avons consulté chacun des documents accessibles, font état de thématiques que nous présentons par la suite.

Nous avons fixé à trois et moins, le nombre de citations au nom de Duncan pour ne retenir que la thématique des auteurs qui la citent.

Aussi, de cette manière, est-il est toujours possible de retrouver les documents en question. En ce qui concerne les autres références, elles sont mentionnées dans la liste de la revue bibliographique de la littérature jointe en annexe. Seules celles en lien direct avec notre sujet font par ailleurs l’objet d’un traitement spécifique.

De plus, comme toutes limites aux bases de données, nous nous sommes aussi appuyée sur nos recherches effectuées au sein de notre bibliothèque universitaire¹⁶⁸ et au sein des archives¹⁶⁹ ayant fait l’objet de notre enquête de terrain.

Nous n’avons pas fixé, à ce stade, de limites géographiques pour savoir à quels types de travaux renvoie Duncan. Même si la production américaine sort du cadre géographique de notre sujet, et pour incomplète qu’elle puisse passer, nous avons obtenu des résultats suffisamment pertinents pour établir notre constat.

Dans un deuxième temps, nous avons procédé à un recadrage catégoriel centré sur notre sujet global de la thèse qui fait apparaître les livres, les articles, les thèses, le web et les émissions radiophoniques.

Enfin, nous avons mené une étude spécifique sur l’école allemande des sœurs Duncan. À la suite du séjour que nous y avons passé, nous avons établi la liste des ouvrages et des articles

¹⁶⁸ Université de Rouen.

¹⁶⁹ Cela explique aussi, au regard de l’investissement temporel de l’exploitation de ces sources, les limites fixées aux recherches dans les bases de données que sont Google Scholar (incluant Taylor & Francis, Researchgate) et Sage Journals.

de presse¹⁷⁰ consultés sur place. Ils renvoient notamment au contexte culturel dans lequel a évolué l'école Duncan en Allemagne. Bien que le nom des Duncan ne soit pas toujours cité par les auteurs en question, nous les mentionnons cependant pour les liens de parenté intellectuelle que l'école a entretenus avec eux.

En ce qui concerne les travaux en relation avec l'école Duncan, la base de données world cat a été consultée. Elle fait apparaître les travaux consultés dans les centres d'archives allemands, également référencés dans la liste des sources allemandes.

Toutefois, l'enquête de terrain en Allemagne a favorisé la prise de notes sur des ouvrages d'auteurs qui nous semblaient être reliés à notre sujet. Puis, quand cela nous semblait vraiment indispensable, nous en avons fait l'acquisition en nous adressant aux librairies allemandes.

Le panorama duncanien

Si les « Miscellanées de culture générale [sont considérées comme] le livre le plus difficile du monde »¹⁷¹, dans lequel nous trouvons d'ailleurs une référence à Isadora Duncan, que dire du monde scientifique qui s'y rapporte ?

Nous ne savons si nous devons nous résoudre à abandonner l'idée de pouvoir rassembler *tout* ce qui existe mettant en relation Duncan, de près ou de loin, avec les sujets traités en sciences humaines et sociales.

L'approche que nous en avons faite, pour autant, à cette étape de notre recherche, nous fait prendre la mesure de nos limites en termes de compétences linguistiques et des champs géographiques qui s'y rapportent, d'organisation de la répartition des sources et de leur accès, et du temps de consultation particulièrement chronophage.

C'est donc dans ce contexte que nous avons abordé, au mieux de ce qui pouvait correspondre à la globalité de notre sujet, la littérature se rapportant à Isadora Duncan et à la transmission.

¹⁷⁰Cf.. Liste des sources allemandes.

¹⁷¹ Jean-François Pépin, Florence Braunstein, *Miscellanées de culture générale : Le livre le plus difficile du monde*, PUF, 2016.

Isadora Duncan et la transmission : une anthologie de thèmes variés

Du thème le plus éloigné de notre champ de recherche, l'ingénierie électrique, nous avons trouvé une référence à Isadora Duncan dans la thèse de Kristin Hedgepath Gilchrist¹⁷², en guise d'épigraphe introductive.

Puis nous la retrouvons citée dans des travaux traitant de domaines mécaniques. Bien évidemment, nous connaissons sa fin tragique à bord d'une *Bugatti*. C'est donc cet évènement qui fait le lien avec les travaux portant, d'une part sur l'invention de l'aviation explorée sous le biais des *Vélos volants*, d'autre part sur l'automobile : versant exploration d'un *manuel de vitesse automobile* et approche des *usages sexuels de l'automobile*.

Nous avons par ailleurs restitué un espace dédié aux monographies que la recherche des mots clés *Isadora Duncan et transmission* a révélé pour les artistes peintres tels que José Felix Cardenas-Castro par exemple. Ce dernier, qui appréciait et dessinait la danseuse Norka Rouskaya lui aurait proposé, sur le modèle d'Isadora, de danser la nuit, vêtue d'une tunique légère, dans le cimetière de Lima sur la marche funèbre de Chopin¹⁷³.

Nous avons encore croisé les poètes comme Apollinaire, Gertrude Stein et Angelos Sikelianos, à qui l'opportunité de rencontrer Eva Palmer-Sikelianos a été donnée pour fonder le premier festival de Delphes en 1927. Le couple s'était en effet formé grâce à Pénélope Duncan, l'épouse de Raymond.

Ayant découvert leurs affinités communes, les quatre artistes ont créé de nouvelles relations. Ce sont ces conditions qui ont permis à Eva de rencontrer Isadora à Paris, mais encore Sarah Bernhardt, Colette et Madame Patrick Campbell, celle qui avait d'ailleurs favorisé l'entrée d'Isadora dans son réseau de Londres. En outre, pour son talent particulièrement remarqué, Eva s'ouvre à la culture de l'antique et s'inspire dans sa danse de celle d'Isadora¹⁷⁴.

Reste que les études consacrées à la *figure* de Salomé dans la danse ou bien encore aux personnalités de Petipa, de Laban, de Raden Mas Jodjana¹⁷⁵ et de Carlson, témoignent d'une

¹⁷² Kristin Hedgepath Gilchrist, *Characterization and validation of cell-based biosensors*, a dissertation submitted to the department of electrical engineering and the committee on graduate studies of stanford university in partial fulfillment of the requirements for the degree of doctor of philosophy, 2003.

¹⁷³ Alain Cardenas-Castro, Christophe Comentale, « José Félix Cardenas-Castro, peintre, architecte et politique, entre exil et retour au Pérou », in *Sciences & Art contemporain*, 2019.

¹⁷⁴ Gonda Van Steen, « "The World's a Circular Stage": Aeschylean Tragedy through the Eyes of Eva Palmer-Sikelianou », in *International Journal of the Classical Tradition*, vol. 8, décembre 2002.

¹⁷⁵ Danseur et plasticien, il travaille dans l'atelier de J. Dunand à Paris. Reconnu pour son aura mystique et sa capacité à « atteindre au plus haut degré d'expression précise de beauté », André Levinson confirme son talent. Il se produit par ailleurs dans les salons privés, comme l'a fait Isadora, et la rencontrera également, in Marcel Bonneff, Pierre Labrousse, « Un danseur javanais en France : Raden Mas Jodjana (1893-1972) », in *Archipel*, n° 54, 1997, p. 232 et 241.

forme de parenté qui, dans leur manière de s'engager dans leur danse, rappelle Isadora Duncan.

Enfin, les travaux qui ont fait l'objet de monographies dédiées à Edward Gordon Craig ou au comte Harry von Kessler retracent leur monde de l'art dans lequel Isadora était incluse, particulièrement pour la relation passionnée qu'elle et Craig avaient entretenue.

Ceux portant sur Georges Hébert et Jaques-Dalcroze, auteurs tous les deux d'une méthode, pour le premier d'éducation physique naturelle et de rythmique pour le second, citent le nom de la danseuse pour la théorie du mouvement *naturel* qu'elle défendait et du débat ouvert notamment par sa sœur Elizabeth à l'encontre de la proposition de Jaques-Dalcroze avant 1910¹⁷⁶. Incorporée au domaine médical, la méthode de la rythmique a été considérée fort longtemps comme un modèle thérapeutique visant à résoudre la problématique de l'arythmie allemande qui était devenue la maladie moderne par excellence¹⁷⁷.

Aussi, dans ce nouveau siècle qui fixe toutes ses attentions sur le corps, la thématique de la médecine est largement investie dans des registres divers.

Les liens que nous trouvons associés à Isadora Duncan le sont par la dimension corporelle qu'elle libère et donne matière à réflexion et à débat.

Elle prône en particulier la nécessité d'une gymnastique en plein air, exercée quotidiennement, dont les résultats sont observables au sein de l'école berlinoise de 1904¹⁷⁸.

De plus, la médecine orthopédique, représentée en son sein par certains membres du conseil administratif¹⁷⁹, est représentative du courant hygiéniste qui s'empare de l'Europe et pour notre cas, particulièrement examiné au travers de la *Lebensreform*¹⁸⁰.

Les travaux, remarquables dans le domaine de la médecine, recoupent donc le champ disciplinaire de la psychologie avec comme exemple une étude sur le complexe de Munchausen, la fabrication de l'illusion ou encore sur les impressions lumineuses.

¹⁷⁶ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 167.

¹⁷⁷ Olivier Hanse, *Rythme et civilisation dans la pensée allemande autour de 1900*, Thèse de doctorat, Humanités et Sciences de l'Homme, Études germaniques, Université Rennes 2, 2007.

¹⁷⁸ Isadora Duncan, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 217.

¹⁷⁹ Archive école de danse Elizabeth-Duncan, *50 Jahre Elizabeth Duncan-Schule 1904-1954*. Herausgegeben von der Elizabeth Duncan-Gesellschaft E. V. München. München, Buchdruckerei Gebrüder Giehl.

¹⁸⁰ Klaus Wolbert, *Die Lebensreform*, 2 Bde. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Katalog zur Ausstellung auf der Mathildenhöhe in Darmstadt 2001.

En psychanalyse, nous trouvons des références à Freud et en particulier un sujet sur le *fétichisme de Freud* qui le resitue dans son affiliation à la Chine¹⁸¹.

La référence à Isadora dans ce texte se rapporte au courant de la danse qui s'est développé au Monte Verità, un lieu expérimental de vie communautaire dans le Tessin en Suisse.

Ancrée dans un rapport à la nature dont Isadora elle-même faisait la promotion, la danse, examinée sous l'angle de son caractère scientifique par Rudolf von Laban, était investie par un ensemble de danseuses réunies dans de mêmes conditions de vie¹⁸².

Non seulement, la danse s'inscrivait dans un cadre spatio-temporel qui cherchait à prendre la mesure du rythme énergétique des éléments en relation avec le sujet, objet de la danse, mais elle attestait également d'un modèle salubre. Aussi, cet axe de la santé que les influences des pratiques corporelles de cette période du début du XXe siècle valorisaient, était réinvesti dans les filières de la danse et de la gymnastique.

Nous avons trouvé des sources citant Isadora Duncan en relation avec les thèmes de la *bio-sémiotique*, du *yoga et du beau corps*, et de la *gymnastique d'Elsa Gindler*.

En outre, l'originalité de sa méthode¹⁸³, centrée sur la subjectivité du pratiquant, tout comme le faisait d'ailleurs Laban avec les danseuses, met en relief la perception physique et holistique que le sujet exprime par le ressenti des mouvements gymniques qu'il consent à exécuter.

Plus tard, lors de sa rencontre avec le musicien Heinrich Jacoby, Gindler améliore sa méthode qui se répand dans les réseaux de l'éducation physique. C'est d'ailleurs dans le cadre de sa recherche de l'expression en danse que l'une des danseuses de la génération Duncan l'a expérimentée¹⁸⁴.

Bien entendu, les traces d'Isadora Duncan qui jalonnent l'histoire¹⁸⁵ de la danse européenne¹⁸⁶, mais aussi étatsunienne¹⁸⁷, abondent en tous sens et dans tous les registres de la danse et de l'art, couvrant tout aussi bien la politique avec *les classes et les bases ethniques*

¹⁸¹ Jack Spector, « The Reception and Rendition of Freud in China, China's Freudian Slip », Edited by Tao Jiang, Philip J. Ivanhoe, Taylor & Francis Group, 2013.

¹⁸² Martin Green, *Mountain of truth, The counterculture Begins Ascona, 1900 – 1920*, by University Press of New England Hanover and London, 1986.

¹⁸³ Sophie Ludwig, *Elsa Gindler - von ihrem Leben und Wirken: Wahrnehmen, was wir empfinden*, Heinrich Jacoby Elsa Gindler Stiftung, 2015.

¹⁸⁴ Cf. Entretien de Drachin von Terra, Annexes du Volume II de la thèse, p. 320.

¹⁸⁵ Ou présentée comme un feuilleton, in Peter Utz, Axel Nesme, « Robert Walser, le danseur du quotidien, ou : l'affinité du feuilletoniste avec la danse », in *La littérature et la danse*, n° 112, 1998.

¹⁸⁶ Avec Marie-Noëlle Lavoie, « Discours sur la danse dans La Revue musicale : Autour de Serge Lifar », in *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 2012, nous avons trouvé un point de vue objectivé par l'en-dehors de l'Europe.

¹⁸⁷ Claudie Servian, « La danse étatsunienne du début du XXème siècle aux années 1980 : histoire d'une dichotomie entre mouvement et geste », in *Interfaces*, 2018.

du socialisme new-yorkais, 1904-1915 que celle de l'éducation avec le rôle du MoMA¹⁸⁸ dans l'éducation de l'enfant moderne¹⁸⁹ par exemple.

Encore une fois, ces références, bien qu'allusives à Isadora Duncan, montrent la persistance de sa présence qui se renouvelle d'une époque à l'autre dans de nombreux endroits du monde.

L'art et la culture, de pairs, ont mis en avant des travaux invoquant le poète Essenine¹⁹⁰ et mari d'Isadora Duncan, la musique et la couleur avec Scriabine¹⁹¹, que la danseuse avait d'ailleurs rencontré. Cela montre d'autant plus le caractère innovant et spontané qu'Isadora appréciait dans leur processus de création.

De même, si nous approchons un peu plus le champ de son terrain d'investigations intellectuelles, nous constatons que l'auteure allemande Doris Fässler, dans son article consacré à Ferdinand Hodler, peintre suisse qui s'inscrit dans l'Art Nouveau et le mouvement symboliste, offre à sa façon, une synthèse des thèmes fréquemment repris par la littérature. Il suffit, pour cela de regarder, en premier lieu, un de ses tableaux, comme *Dialogue intime avec la nature* qu'il réalise en 1884.

On peut se laisser guider ensuite par les éléments les plus évidents de la scène que Doris éclaire de ses connaissances d'historienne de l'art et de germaniste suisse qu'elle est¹⁹². Ainsi, la relation du sujet à la nature, dans une représentation gestuelle invocatrice, renvoie, pour l'auteure, à un répertoire conceptuel d'idées en vogue dans l'Europe du début du XXe siècle. Nous essayons, ici, de l'expliquer, de le comprendre et de le situer dans le fil de leur transmission.

Par conséquent, à partir de l'observation de ce tableau, nous avons choisi de dégager les orientations thématiques que nous mentionnons ci-dessous. Bien qu'éloignées de notre sujet et de l'objet Isadora Duncan, nous avons encore trouvé, à titre d'exemples - et le champ n'est

¹⁸⁸ Museum of Art Modern – Musée d'art moderne à New-York à l'initiative de Madame Rockefeller et de deux de ses amies. Isadora l'aurait d'ailleurs rencontrée.

¹⁸⁹ Briley Rasmussen, « MoMA and the Modern Child: The Critical Role of Education Programming in MoMA's Modernism », in Pam Meecham, [2017], *A Companion to Modern Art*, John Wiley & Sons, 2018, p. 473-491.

¹⁹⁰ Pierre Pascal, « Ésénine, poète de la campagne russe », in *Revue des études slaves, Mélanges Pierre Pascal*, 1961.

¹⁹¹ Thomas Wilfred, « Light and the Artist », in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics, 1947.

¹⁹² Doris Fässler, « Körperausdrucksformen zwischen Tradition und modernem Ausdruckstanz », in *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Zürich, 1994.

absolument pas exhaustif - de multiples travaux qui la citent, même furtivement. Aussi, par la suite, l'examen du domaine scientifique auquel nous procédions, pour faire un état des lieux sur notre sujet, devint nécessairement beaucoup plus concis. Il fait l'objet d'une présentation ci-dessous.

Photographie n° 4 : Dialogue intime avec la nature, 1884, Bern, Kunstmuseum.

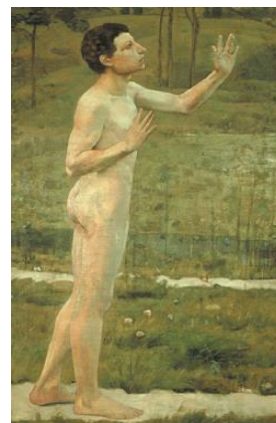
L'antique : Sarah Olsen, « Les danseuses en Grèce antique.

Performance, capacité d'agir et divertissement », in *Clio*, 2017.

La danse : Patrizia Veroli, « La danza moderna , tedesca del primo Novecento e l'Italia. Il caso di Aurel Milloss, 1906-1988 », in *Studi Germanici*, 2014.

Julie Perrin, *Du quotidien. Une impasse critique. Gestes à l'œuvre*. De l'Incidence, éditions, 2008.

Le théâtre : André Helbo, Catherine Bouko, et Élodie Verlinden, « Théâtre et spectacle vivant. Mutations contemporaines », in *Revue internationale de philosophie*, 2011.



L'acteur : Eliane Beaufiles, « Du “je” à l'impersonnel poétique et vice versa », in *Mimesis Journal*, 2013.

Théologie : Miranda Shaw, « Weaving and Dancing Embodied Theology (Théologie incarnée du tissage et de la danse) » in *Journal of Feminist Studies in Religion*, Indiana University Press, 2017.

Univers sensible :

Dominique Serron, « La création, un outil pédagogique, la pédagogie, un outil de création ? », in *Études théâtrales*, 2005.

Joan Pop, « Dalcroze Eurhythmics: Interaction in Australia in the 1920s, (Rythmiques de Dalcroze: interaction en Australie dans les années 1920) », in *Australian Journal of Music Education*, 2010.

Odette Guimond, et alii, *L'éducation somatique et l'art*, RES, 2002.

La révision de notre champ scientifique

Au regard des ensembles thématiques examinés lors de la première recherche relative aux mots clés *Isadora et la transmission* dans la base de données Google Scholar, nous avons

ramené notre focale sur le contexte de la production de l'œuvre pour déterminer un nouvel axe de recherche à la documentation.

En effet, notre premier objectif consistait à trouver une solution *raisonnable* au traitement des sources *en relation avec Duncan*. Son ampleur devenait vite excessive.

Le second objectif nécessitait de reconstituer la trajectoire de l'œuvre et de la situer dans ses réseaux.

De fait, la production autobiographique est centrée sur un personnage d'Isadora romancée. C'est donc cette démarche qui a construit notre rapport à la revue de littérature et qui a guidé notre recherche.

En outre, nous nous sommes appuyée sur les limites géographiques de notre terrain d'enquête au sein desquelles nous avons parcouru un bon nombre de centres d'archives¹⁹³, non seulement équipés de bibliothèques, mais aussi compétents pour nous tenir informée de la production scientifique.

Aussi, nous avons pu nous maintenir aussi près que possible des limites que nous donnions à notre sujet dans le champ des thématiques observées aux premiers instants, ne serait-ce qu'en effectuant une recherche sur les personnes ayant été en contact avec Isadora Duncan.

D'ailleurs, cette nouvelle manière d'approcher la littérature à partir du réseau de la danseuse, nous a bien renvoyée sur la première voie que nous avions ouverte mais cette fois-ci, d'une façon plus concise et plus appropriée au sujet.

Une approche en réseau

Au début de notre recherche, nous avons exploré le domaine iconographique pour comprendre ce qu'était la danse d'Isadora. Ramenée au domaine des arts et de la gestuelle, nous avons examiné une large littérature qui a consisté à replacer ses influences culturelles dans le contexte de l'élaboration de son œuvre.

¹⁹³ L'une des étapes de la *déconstruction* de notre objet nous a montrées le rôle important de l'Allemagne dans la construction de l'héritage et dans le fil de la transmission. C'est pourquoi la consultation des centres des archives allemands a pris du temps. Elle a d'ailleurs été organisée en fonction des cartographies réalisées dans le cadre de la reconstitution chronologique du parcours d'Isadora et de son réseau.

Néanmoins, la consultation d'ouvrages plus précise sur l'avant-garde des genres artistiques et de la circulation des styles, en plus de nous plonger dans la vie de ces époques¹⁹⁴, nous a apporté des éléments de nature différente : informations nouvelles, exactitude de faits, confirmations de dires et d'évènements, perspective des regards selon les époques, les lieux, et le parcours des auteurs eux-mêmes.

Nous évoquons le *Journal* du comte Kessler, qui, au même titre que celui de Marguerite de Saint Marceaux¹⁹⁵, couvre approximativement la même temporalité, les années 1890-1930. Pour autant, la relation qu'ils entretiennent avec Isadora, chacun de leur point de vue, nous offre des perspectives tout à fait différentes selon qui se trouve à ce moment-là dans la place. Nous nous appuyons notamment sur les fluctuations observées dans les ambiances mondaines des années 1900 dans les deux espaces géographiques que sont la France et l'Allemagne. En premier lieu, Isadora rencontre Marguerite de Saint Marceaux à Paris. Le 15 janvier 1901, Marguerite nous livre ses premières observations sur la danseuse :

« Une amie des Noufflard (mâles) danseuse américaine vient à l'atelier de Jacques. Personne bien étrangère, s'imaginant qu'elle va bouleverser le monde avec ses 18 ans et quelques gestes trouvés et observés sur des vases étrusques »¹⁹⁶.

Puis le 20 janvier 1901, soit cinq jours après, elle relate :

« Dîner avec Sardou, Madeleine Lemaire, Messenger, Girault l'architecte du Petit Palais, Mercié. Beaucoup d'entrain. La fille de Sardou est exquise. Le soir la petite danseuse américaine exécute des danses de gestes. Beaunier lit des vers. Ravel joue le piano. Ensemble exquis, ensemble de rêve et de poésie. Grand succès pour tous ces jeunes »¹⁹⁷.

En second lieu, le comte Kessler, qui, avant de la rencontrer, entend parler d'elle en 1903 auprès du peintre allemand Max Liebermann, membre fondateur du Deutscher Künstlerbund.

¹⁹⁴ Le Journal du Comte Harry Kessler par exemple, particulièrement savoureux dans les détails qu'il livre des événements qui nous donnent la sensation de les vivre avec lui, in *Journal*, Regards sur l'art et les artistes contemporains, Tomes I : 1889-1906 et II : 1907-1937, Collection Passages/Passagen Centre allemand d'histoire de l'art, Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Editions Fondation Maison des Sciences de l'Homme, 2017.

¹⁹⁵ Marguerite de Saint Marceaux, *Journal 1894-1927*, édité sous la direction de Myriam Chimènes, Fayard, 2007.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 233.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 234.

« Trop chaste »¹⁹⁸ dit-il, ajoutant : « En art, j'aime au fond les choses sensuelles. Je ne veux pas dire dans le sujet, vous savez, ça peut être aussi dans la couleur »¹⁹⁹.

Or, quand le comte apprend la mort d'Isadora, le 15 septembre 1927, il se trouve à Paris. Il rédige alors les souvenirs les plus marquants de sa rencontre avec elle, notamment dans le salon parisien de Madame Metchnikov ou bien encore à Berlin « chez Luise Begas »²⁰⁰. Les faits relatés sont empreints d'un caractère extravagant que le comte dépeint ainsi :

« La vieille Metchnikov était entourée d'autres dames du même âge. Elle ne connaissait pas Isadora et quand celle-ci s'était fait annoncer, elle était allée au-devant d'elle dans son salon pour lui demander : « Que puis-je faire pour vous mademoiselle ? » À quoi Isadora avait répondu, du tac au tac : « Je voulais vous demander, madame, si vous permettiez que monsieur Metchnikov me fasse un enfant. » Tableau : Mme Metchnikov s'évanouit, les vieilles dames s'empressent autour d'elle, pour finir la vieille Mme Metchnikov reprend ses esprits et demande, encore à demi inconsciente : « Mais pourquoi, mademoiselle, connaissez-vous le professeur Metchnikov ? – Oh non, madame ! Mais je pensais que si le professeur Metchnikov me faisait un enfant, celui-ci aurait la tête du professeur et les jambes de moi et que ce serait très bien. »²⁰¹

Et enfin :

« À ses tout débuts, je l'avais rencontrée chez Luise Begas à Berlin »²⁰², par un temps de neige et de dégel. Nous nous étions croisés dans le vestibule, au moment où elle arrivait et que je m'en allais. Elle portait un ample manteau lilas, qui tombait de ses épaules jusqu'à terre, une sorte de froc, et en dessous, elle était pieds nus, dans des galoches en caoutchouc. Elle avait retiré ses galoches dans l'antichambre et, à ma grande surprise (c'était tout à fait nouveau à l'époque), elle était entrée pieds nus dans le salon »²⁰³.

L'intérêt que nous avons eu à parcourir, dans chacun de ces journaux intimes, l'ensemble des propos qui se rapportent à Isadora Duncan, en particulier lors de son arrivée en Europe, a consisté à appréhender la personnalité de la danseuse sous un angle autre que par la vulgate autobiographique.

¹⁹⁸ Comte Harry Kessler, *op. cit.*, p. 148.

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 279.

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ *Ibid.*, 279-280.

De plus, nous avons prêté attention à la dénomination de ses « danses de gestes »²⁰⁴ perçues ainsi par Marguerite, ou bien encore à sa marche « pieds nus »²⁰⁵ dans un salon dont l'objet n'était pas de présenter, visiblement, une danse.

Bien entendu, nous tenons également compte de l'image de jeunesse qu'Isadora a souvent véhiculée dans le milieu mondain.

Alors que Marguerite la voit comme une jeune fille de dix-huit ans, Isadora en a déjà vingt-quatre. À ce titre, ce type d'information concerne un rapport à l'âge qui implique des mœurs différentes selon les conditions de vie de cette période.

En effet, lorsque Marguerite revoit Isadora enceinte en 1910, alors âgée de trente-trois ans, elle n'hésite pas à la considérer comme une « danseuse déjà vieillie [que] ce père de huit enfants en Angleterre n'a pas eu honte d'engrosser »²⁰⁶.

Ces renversements d'appréciations montrent bien la distance à prendre par rapport au contexte culturel dans lequel évoluent nos acteurs.

Reste que la position de choix qu'occupe le comte Kessler dans le monde de l'art franco-allemand de cet entre-deux siècles qui se projette dans la modernité, retrace tout autant les enjeux politiques que les controverses suscitées par certaines œuvres françaises exposées à Weimar.

Kessler est en effet un des seuls directeurs de musée, avec Karl Ernst Osthaus²⁰⁷ et Friedrich Deneken, à défendre « des idées aussi modernes »²⁰⁸ dans la manière d'agencer art du passé et production contemporaine, comme pour « refléter le mouvement de constante évolution de la création artistique »²⁰⁹.

Aussi, le comte Kessler, par le jeu de ses relations, éclaire le réseau de la concurrence artistique qui, pour défendre la production et le style, nécessite de *séduire*²¹⁰ et « d'être compris par le bourgeois pour être célèbre »²¹¹.

²⁰⁴ Marguerite de Saint Marceaux, *op. cit.*, p. 234.

²⁰⁵ Comte Harry Kessler, *op. cit.*, p. 280.

²⁰⁶ Marguerite de Saint Marceaux, *op. cit.*, p. 598.

²⁰⁷ Historien de l'art, collectionneur et mécène allemand, il confie ses enfants à Elizabeth Duncan pour qu'ils reçoivent une éducation de l'art de la danse, in archive Hagen, Blatt 1 BIS – 49.

²⁰⁸ Comte Harry Kessler, *op. cit.*, p. 29.

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ Maillol dit textuellement : « Mais dès que le bourgeois vous admire, vous êtes un artiste célèbre », in Comte Harry Kessler, *op. cit.*, p. 134.

Par conséquent, l'affaire du goût, au centre des préoccupations de l'avant-garde, est une véritable question que les artistes placent au centre de leur processus de création. Car Isadora Duncan, engagée dans la même voie, montre par les témoignages de son public, dans le temps²¹², des étapes de l'élaboration de l'œuvre qui interrogent les modalités d'incorporation des valeurs de référence que l'ensemble de ces artistes souhaitent diffuser.

D'ailleurs, l'enjeu que constitue la réception d'une *nouvelle* forme à voir, repose sur le *génie de l'artiste* à susciter chez le spectateur des « impressions extra-visuelles [dont les] échos sensoriels puissants, [lorsqu'ils] se transposent immédiatement en images dans le champ séculaire de nos représentations »²¹³, légitiment ce nouveau lien à l'œuvre.

Car si un *nouveau* style doit s'imposer, c'est peut-être par la façon dont un artiste a cette capacité à puiser dans un référentiel de valeurs communes qu'il réinvestit et agence en fonction de sa propre histoire d'une expérience au monde.

Le répertoire mnésique des sens²¹⁴ ainsi convoqué participe alors à la nouvelle proposition. Dans ce cas, la sensibilité romantique dans laquelle se situe l'œuvre Duncan suggère un rapport spécifique au vivant que Richard Hamann et Jost Hermand évoquent dans leur analyse du style²¹⁵.

En effet, la tendance idéologique que ces auteurs dégagent au travers des courants artistiques portés par l'impressionnisme en réaction contre le progrès, inclut le style d'Isadora Duncan et l'école Duncan²¹⁶. Ce qu'ils envisagent comme un phénomène se rapprochant d'une « anarchie de la culture »²¹⁷ par ailleurs libératrice, ne met-il pas en évidence la nécessité de retrouver *l'équilibre* d'une articulation entre forme et contenu, entre créativité et structure, en somme entre esprit individuel et structure sociale ou en d'autres termes entre subjectivité et idéologie ?

Autant dire que « le nouveau sentiment de vie »²¹⁸ auquel font référence Richard Hamann et Jost Hermand, inscrit paradoxalement une frontière entre l'individu et la société qui les

²¹¹ *Ibid.*, p. 133.

²¹² Marguerite de Saint Marceaux voit en effet au début « des danses de gestes », in Marguerite de Saint Marceaux, *op. cit.*, p. 234, qu'elle ne peut définir autrement ; le comte Kessler la « trouve maladroite, dilettante et d'une culture petite-bourgeoise ». Ce n'est que « plus tard [...] à Neuilly [années 1909-1910], elle a dansé devant [lui qu'il a pu] lui exprimer son admiration sincère ». Isadora reconnaîtra d'ailleurs qu'elle « ne savait pas danser, mais maintenant ... », in Comte Harry Kessler, *op. cit.*, p. 279.

²¹³ Elie Faure, *Histoire de l'art, L'esprit des formes I*, Gallimard, 1991, p. 152.

²¹⁴ Olivier Sirost, « Éros messager des sens. Les soubassements sensoriels du Monte Verità », in *Communications*, 2010.

²¹⁵ Richard Hamann, Jost Hermand, *Stilkunst um 1900, Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart*, Fischer Taschenbuch Verlag, 1977.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 161-162.

²¹⁷ *Ibid.*, en présentation de l'ouvrage, non paginée, « Man verstand darunter die Überwindung jener liberlistischen Kulturanarchie des Impressionismus, deren einziges Interesse der « persönlichen Note » gegolten hatte », « On comprenait par là ce que l'impressionnisme, par le dépassement de l'anarchie culturelle libérale, avait coûté, dont le seul intérêt portait sur la "touche personnelle" de leurs auteurs ».

²¹⁸ *Ibid.*, p. 150.

expose, pour l'un à des formes de réinvestissement du passé et pour l'autre, à celles d'un investissement de l'avenir.

La question de l'art d'Isadora Duncan et de l'école Duncan, pour notre cas, nous invite à réfléchir sur leurs modalités de pratiques qui ont rendu cette frontière poreuse.

Elle nous invite également à observer de quelle manière le processus, dans ce qui de la forme ou du fond a été investi prioritairement, inscrit les orientations de nos acteurs en relation avec un contexte politique bien précis.

Car en Allemagne, l'art de la danse d'Isadora a toujours été regardé dans la perspective de l'art pictural des impressionnistes, qui n'hésitent pas à voir en elle « l'enseignement d'un mode de mouvement approprié »²¹⁹.

La qualité de fluidité qu'ils ramènent au rythme de sa danse souligne l'aisance du pas affleuré qui se dessine. Surtout, ce qu'inspire Isadora et ce que les peintres sauront rendre par leur toile, c'est le caractère suggestif et innovant de cette qualité mise en avant par Isadora.

Aussi, cette perspective, outre que sa gestuelle²²⁰ se rapporte essentiellement au domaine de l'antique, renvoie néanmoins à la subjectivité de l'auteure qui réinvestit des éléments valorisés de l'héritage esthétique allemand.

Autrement dit, pour la classe intellectuelle et artistique qui reconnaît les valeurs de l'Idéal esthétique que diffuse l'art d'Isadora Duncan, nous supposons que la définition de son style correspond à l'expression²²¹ de cette modélisation philosophique.

Par conséquent, l'élaboration de son style, dans son caractère vivant, donc singulier, et encore unique, se heurte à l'apparition d'une forme qui ne peut, selon Isadora, être reproductible.

De fait, si cette forme ne peut être imitée, l'identification du style d'Isadora Duncan, pourtant discutée au sein des milieux de revendication Duncan, semble relever de l'aporie.

La question de la forme, néanmoins, est à interroger à deux niveaux : d'une part sur le plan symbolique des valeurs esthétiques que seule une classe *élitiste* reconnaît aux fins de les investir d'une façon singulière et unique.

²¹⁹ Jost Hermand, *Jugendstil*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1971, p. 39, « Isadora Duncan hat die angemessene Weise der Bewegung gelehrt ».

²²⁰ Elle fait l'objet d'un véritable questionnement en tant qu'indicateur sensible du style que la période de notre étude cherche à définir. Nous avons déjà évoqué les travaux de Laetitia Doat à ce sujet, dont un article en page 285 dans l'ouvrage collectif dirigé par Isabelle Launay et Sylviane Pages, *Mémoires et histoire en danse*, Mobiles n° 2, L'Harmattan, 2010, ainsi qu'un article de Ninon Prouteau sur le critique de danse André Levinson en page 256.

²²¹ Entendu dans le sens du vivant, qui est en train de se vivre en direct.

Attendre alors que la forme jaillisse du processus de création, semble remettre en question le point de vue des théoriciens de l'histoire de l'art²²² qui considèrent que l'apparition de la « forme, [parce qu'elle est ancrée dans les prémisses de l'esthétique de la représentation²²³], précède sa matérialisation dans l'esprit de l'artiste »²²⁴.

D'autre part, sur le plan technique que seul un degré d'expertise élevé permet de réinvestir²²⁵ mais qui, cette fois-ci n'est pas suffisante pour prétendre produire du Duncan. Par conséquent, qu'en est-il réellement de cette danse selon Duncan ? Existe-t-il un consensus à propos du style duncanien ? Qu'est-ce que le fil de la transmission nous donne à voir et à comprendre du style d'Isadora Duncan ? Lui est-il uniquement réservé ? Que voulait-elle vraiment transmettre alors ?

Si de nombreux ouvrages consacrés plus ou moins à Duncan²²⁶ analysent l'espace et la configuration chorégraphique de son œuvre en regard de celles de ses contemporains²²⁷, la réflexion engagée s'éloigne de notre champ d'étude.

Dans cet ordre d'idées, les livres consultés au regard des thématiques que soulèvent notre sujet, nous ont toujours *entraîné* en dehors de celui-ci.

Bien entendu, la perspective du travail sur la danse, que ce soit encore sur le plan historique avec Natalia Stüdemann qui invoque Isadora dans la trace qu'elle laisse en Russie²²⁸ ou avec Gérard Mannoni qui l'incorpore aux *Grands chorégraphes du XXe siècle*²²⁹, montre qu'elle ne peut être réduite à aucune autre forme d'activité humaine.

Par conséquent, elle use de différentes modalités qui en révèlent sa signification et justifient son existence. C'est pourquoi la danse, que Pierre Legendre ramène à un phénomène religieux, est observée comme instrument symbolique qui délivre un message important dans l'action politique, la communication sociale, ainsi que dans les contextes rituels et les événements artistiques²³⁰.

²²² Claudia Portioli, « La performance des objets chez Simmel », in *Revue des sciences sociales*, 2018, p. 110-115.

²²³ Jacques-Bernard Roumanes, *op. cit.*, p. 55.

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ L'entretien de Katarina fait apparaître cette observation qui selon elle, pour un danseur expérimenté, « il est très facile le geste de Duncan, c'est jamais compliqué, un danseur de l'opéra, en trois minutes il l'a la chorégraphie », p. 164.

²²⁶ Cf. Bibliographie en relation avec Duncan, Annexes du Volume II de la thèse, p. 6 et suivantes. Il s'agit majoritairement de thèses pour la partie européenne de notre recherche. Cependant, les livres sur Duncan sont peu nombreux. Ils concernent surtout des témoignages en relation avec Duncan. La revue bibliographique qu'a d'ailleurs publié Katarina Van Dyck sur ce sujet témoigne surtout de nombreux travaux américains.

²²⁷ François Frimat, *Qu'est-ce que la danse contemporaine ? Politiques de l'hybride, Intervention philosophique*, PUF, 2015 ou bien encore Roland Huesca, *Danse, art et modernité : Au mépris des usages, Lignes d'art*, PUF, 2015.

²²⁸ Natalia Stüdemann, *Dionysos in Sparta: Isadora Duncan in Russland. Eine Geschichte von Tanz und Körper*, Transcript, 2008.

²²⁹ Bibliographie en relation avec Duncan, Volume II de la thèse, p. 6 et suivantes.

²³⁰ Pierre Legendre, *La passion d'être un autre, Étude pour la danse*, Éditions du Seuil, 2017.

Car la parole désincarnée, c'est-à-dire sans le corps qui la véhicule, reste stérile. De fait, pour cet auteur, l'instance institutionnelle investit la matérialité corporelle du danseur de signes dont le corps devient un texte²³¹ qui, par sa fonction de présence vivante, montre « la vraie réalité »²³².

Aussi, plutôt que de nous intéresser à la structure chorégraphique qu'implique la danse, ne pouvons-nous pas y voir davantage la fonction d'un cadre²³³ qui relie une certaine interaction sociale à une certaine structure d'éléments de la danse, selon un type de communication donné, tel que le folklore, le rituel, l'art, l'éducation, le politique²³⁴ ?

Ainsi donc, pour comprendre *ce qu'est danser, selon Isadora*, l'étude nécessite de l'envisager sous deux angles qui relient la danse au groupe social dans lequel elle s'inscrit et devient légitime : d'abord la danse dans son caractère vivant qui renvoie au ici et maintenant, puis aux systèmes philosophiques, idéologiques, sociopolitiques, économiques et culturels en fonctionnement dans ce même groupe. En d'autres termes, pour comprendre l'art d'Isadora Duncan, il convient d'inclure les perspectives des normes esthétiques et des valeurs²³⁵ qui s'y réfèrent.

Compte tenu des approches philosophiques de la danse²³⁶ qui n'épuisent ni les écrits de Rousseau, de Nietzsche, de Klages²³⁷ ou encore de Bergson²³⁸, le domaine de l'esthétique est largement représenté et débattu dans les concepts idéels qui structurent notre existence, la connaissance et notre vision du monde. Bien entendu, le rapport à la nature est un des premiers domaines que notre champ de recherche ait explorés. Sur ce point, le réseau de théoriciens²³⁹ du mouvement - qui mène à la danse -, et aux danseuses²⁴⁰, que nous avons reconstitué autour d'Isadora Duncan, a été étudié.

²³¹ À cet égard, les travaux sur le théâtre des années 1920 montrent l'intérêt du développement de la *plastique* humaine – qui l'oppose à la peinture naturaliste – pour refléter la « vraie réalité théâtrale », in Anne-Marie Lercher, Mario Carli, « Théâtre des années 20 : Le rejet du naturalisme libère le corps », in *Littératures, Hommage à Marcel Turiol*, 1980, p. 93.

²³² *Ibid.*

²³³ Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, Minuit, 1991.

²³⁴ Anca Giurchescu, « The Power of Dance and Its Social and Political Uses », in *Yearbook for Traditional Music*, vol. 33, 2001.

²³⁵ Susanne K. Langer, *Feeling and form*, New York, Routledge and Kegan Paul, 1953.

²³⁶ Julia Beauquel, *Danser une philosophie*, Carnets Nord, 2018. Une recherche qui convoque un grand ensemble des danses pour comprendre ce qui fait danser.

²³⁷ Ludwig Klages, *La nature du rythme, Pour comprendre la philosophie vitaliste allemande*, Traduction et présentation de Olivier Hanse, L'Harmattan, 2004, mais aussi Max Merz, *Tanz als Lebensfrage, Grundlagen der musischen Körperkultur*, Verlag für Lebenskunde Bensberg, 1964.

²³⁸ En rappel, le philosophe allait voir danser Isadora Duncan, Entretien Katarina, Annexes du Volume II de la thèse, p. 164.

²³⁹ Émile Jaques-Dalcroze et Rudolf von Laban ont été en relation avec les Duncan. Voir ouvrages d'Émile Jaques-Dalcroze, Bibliothèque de Genève [en ligne] ; John Hodgson, Valérie Preston-Dunlop, *Introduction à l'œuvre de Rudolf Laban*, essai traduit de l'anglais par Pierre Lorrain, L'Art de la danse actes sud, 1991.

²⁴⁰ Le groupe de danseuses du Monte Verità par le biais de Ida Hoffman qui obtient un rendez-vous avec Isadora à Bayreuth en 1906, in Martin Green, *op. cit.*, p. 130 ; l'ouvrage de Suzanne Perrottet, *Die Befreiung des Körpers, Erinnerungen*, Nimbus, Kunst und Bücher, 2014, livre à cet égard sa vision évolutive de la danse en passant de l'enseignement Jaques-Dalcroze à celui de Laban qui souligne l'influence du milieu de vie au Monte Verità.

Autrement dit, en son temps, Isadora représente un modèle qui inspire à trouver sa propre voix.

C'est le cas de Ruth Saint-Denis par exemple, dont l'influence est marquée sur le plan des qualités émotionnelles et spirituelles lorsqu'elle voit danser Isadora à Londres en 1900²⁴¹. Aussi, sur le plan de la transmission, il semblerait qu'Isadora Duncan, par le regard, se pose spontanément comme un *modèle* à suivre.

Ce qui a d'ailleurs été rapporté par Irma Duncan dans son ouvrage autobiographique, nous renseigne en effet sur le caractère spécifique de cette modalité de transmission qui était propre à Isadora²⁴².

De plus, lorsque nous scrutons un peu plus le fil de la transmission que l'école Duncan à Berlin s'évertue à mettre en place sous le régime du duo des sœurs, se pose la nécessité de déplier l'organisation de l'école pour en comprendre le fonctionnement²⁴³.

Tout d'abord sa mise en contexte pédagogique et éducative dans le cadre de la *Lebensreform*, a été éclairée des travaux effectués sur la culture féminine en Allemagne²⁴⁴ qui s'appuient sur les archives du mouvement de la jeunesse²⁴⁵.

Tout en impliquant un débat sur le genre, Marion E. P. Deras nous fait entrer dans la conquête de nouveaux espaces que les femmes investissent et assument.

Le domaine du nu²⁴⁶, par exemple, attaché à la grande expression de la libération de la beauté²⁴⁷, confronte de multiples points de vue qui en font un espace de découverte ou bien encore d'expérience quand il n'est pas soumis à la morale.

Les *Künstlerkolonie*, par exemple, à Worpswede²⁴⁸ ou au Monte Verità²⁴⁹, ont fait l'objet d'études approfondies. Celle que Martin Green présente sous l'angle de la monographie *Les sœurs von Richthofen*, insiste sur la période de 1900 à 1910 dans laquelle il décèle un élan que

²⁴¹ Werner JaKob Stüber, *Geschichte des Modern Dance, Zur Selbsterfahrung und Körperaneignung im modernen Tanztheater*, Heinrichshofen, 1984, p. 95.

²⁴² Irma Duncan, *op. cit.*, p. 137.

²⁴³ La recherche dans les archives en Allemagne est à l'origine de ce travail.

²⁴⁴244 Marion E. P. Ras, *Körper, Eros und weibliche Kultur, Mädchen im Wandervogel und in der Bündischen Jugend 1900-1933*, Centaurus, 1988.

²⁴⁵ Voir également les travaux de Marc Cluet à ce sujet, *Le culte de la jeunesse et de l'enfance en Allemagne : 1870-1933*, PUR, 2003.

²⁴⁶ Arnaud Baubérot, *Histoire du naturisme : Le mythe du retour à la nature*, PUR, 2015.

²⁴⁷ Nous l'entendons dans une perspective métaphysique qui relie la subjectivité de l'individu à sa conception intellectuelle de la culture à laquelle le ressenti s'ennoblit. Voir encore Marc Cluet, *La Libre Culture : le mouvement nudiste en Allemagne depuis les origines au seuil du XXe siècle jusqu'à l'arrivée de Hitler au pouvoir (1905-1933) : présupposés, développements et enjeux historiques*, Université Paris-Sorbonne, 1999.

²⁴⁸ Renate Foitzik Kirchgraber, *Lebensreform und Künstlergruppierungen um 1900*, Zürich, 2003.

²⁴⁹ Martin Green, *op. cit.* ; Kaj Noschis, *Monte Verità, Ascona et le génie d'un lieu*, Lausanne, 2011 ; Harald Szeeman, « Monte Verità », in dir. Claire Rousier, *Etre ensemble – Figures de la communauté en danse depuis le XXe siècle*, Paris, 2003.

le courant qu'il nomme érotique soutient, pour qu'« un culte aux valeurs de la vie, à l'intuition, à l'instinct »²⁵⁰ soit rendu.

Ce phénomène portant également la volonté manifeste d'un changement de vie, radical et révolutionnaire, est bien entendu conditionné par un retour à la nature. Aussi, compte tenu de la profondeur d'un sujet en relation avec des pratiques humaines qui n'épuisent pas la littérature du champ de la *Lebensreform*, l'approche expérientielle et vivante, pour notre cas de recherche, a fait l'objet d'un autre examen.

Toujours dans la perspective du rapport à la nature et du lien communautaire que la famille Duncan a révélé, à la fois par l'orientation de Raymond Duncan mais aussi par la voie de l'école allemande, nous avons exploré la piste de l'idéal communautaire.

En outre, la référence de Martin Green à Raymond Duncan, dans son ouvrage *Mountain of truth, The counterculture Begins Ascona, 1900 – 1920*, souligne sa rencontre avec Gräser à Paris en 1900.

L'affinité qu'il partage avec le fondateur de la colonie de Monte Verità nous a donc plongée dans la vision utopiste de l'idéal communautaire que Karl Wilhelm Diefenbach a d'abord vécu et enseigné à ses disciples Gusto Gräser et Hugo Höppener, dit encore Fidus²⁵¹.

La dimension rapportée à la filiation et à la transmission d'un enseignement de vie qui passe par des modalités d'existence, se montre d'abord par le choix des vêtements, de la nourriture, du rythme²⁵² des journées partagées entre le travail de la terre, des rituels rapportés à la nature et l'accès aux arts²⁵³, y compris littérature.

Par conséquent, l'empreinte mnésique que laisse la *Lebensreform* à travers l'héritage de ses pratiques culturelles, suggère que les Duncan ont également semé leurs graines dans ce terreau germanique.

Le fil de la transmission de l'art de la vie

Aussi, pour ce qui concerne l'école berlinoise, les sources relèvent du domaine des archives.

²⁵⁰ Martin Green, *Les sœurs von Richthofen, Deux ancêtres du féminisme dans l'Allemagne de Bismarck face à Otto Gross, Max Weber et D.H. Lawrence*, Seuil, 1979, p. 23.

²⁵¹ Karl Wilhelm Diefenbach (1851-1913), *Lieber sterben, als meine Ideale verleugnen!*, Wien Museum, Villa Stuck, Minerva, 2011.

²⁵² Cette notion est fondamentale car elle structure la relation de l'homme à l'univers en lequel il cherche l'harmonie. L'entrée dans le modernisme réactive cette conception du Tout qui apparaît comme la condition de l'équilibre de l'homme dans son milieu. Voir les travaux d'Olivier Hanse, *op. cit.*

²⁵³ À cet égard, l'ouvrage de Udo Bernbach, *Richard Wagners Weg zur Lebensreform*, Wagner Band 17 In der Diskussion, Königshausen & Neumann, 2018, met en regard les œuvres d'art, architecture, musique, danse et peinture prises dans la chronologie de ses acteurs, Wagner, le Grand-duc de Hesse, Isadora Duncan et les prophètes de la réforme, Diefenbach, Fidus et Gräser.

L'institution Duncan, au regard de son histoire qui avait pour objectif de former des enfants à l'art de la vie par la voie de la danse, développe deux approches de transmission pédagogiques qui se distinguent précisément lors de la séparation du duo des sœurs Duncan.

Elles montrent, par les témoignages de certaines élèves issues de cette première école, que, pour répondre à l'objectif initial, l'une en propose une orientation plus centrée sur la dimension sociale de la vie tandis que l'autre, plus sur la dimension scénique²⁵⁴.

Pour autant, le contenu didactique sur lequel repose leur enseignement semble résister à l'érosion de l'école.

Qu'est-ce qui fait donc que cette école, perçue comme remarquable n'ait pas imprimé son sceau, qu'elle ne porte pas de marque de fabrique distincte ?

Nous avons bien entendu examiné la filiation des danseuses depuis Berlin qui montre bien la distinction entre l'univers professionnel et amateur des Duncan dont des disparités à l'intérieur des groupes.

Néanmoins, en ce qui concerne le domaine de la pédagogie, nous avons trouvé l'ouvrage d'une ancienne élève ayant séjourné à l'école d'Elizabeth avant la Seconde Guerre mondiale. Après l'ouverture, en effet, de son école d'expression corporelle à Paris, elle publie sa méthode de travail²⁵⁵.

Axée sur le rythme, Yvonne Berge propose à l'enfant une large gamme d'activités qui revisitent leurs coordinations instinctives sous la forme de jeux.

La perspective du jeu, en effet, est essentielle pour assurer un « climat de détente »²⁵⁶ au regard du processus intellectuel que l'enfant doit engager dans la phase de réceptivité qu'implique ce type d'activités.

Elle insiste également sur cet « engagement total du corps, entraîné par le dynamisme mélodique et rythmique »²⁵⁷ qui est par conséquent sollicité afin d'« obtenir la spontanéité gestuelle recherchée »²⁵⁸. Cette qualité, largement valorisée par André Levinson dans sa

²⁵⁴ Cf. Présentation des ouvrages d'Irma et d'Anna, *supra*, p. 42 et suivantes.

²⁵⁵ Yvonne Berge, *Vivre son corps, pour une pédagogie du mouvement*, Seuil, 1975. Il existe également la filiation Malkovsky ouverte par l'élève de Raymond Duncan, fortement inspiré par Isadora, in Odette Allard, *Isadora : la danseuse aux pieds nus ou La révolution isadorienne, d'Isadora Duncan à Malkovsky*, Paris, 1997 ou encore *Delsarte, Duncan, Malkovsky, avec les promoteurs de la danse libre*, ABM éditions, 2009.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 66.

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ *Ibid.*

critique de la danse d'Isadora²⁵⁹ mais aussi par Isadora elle-même²⁶⁰, est un des éléments que nous retenons comme établissant l'originalité de sa danse.

La spontanéité, qu'elle rapporte au mouvement *naturel*, ainsi repérée dans la filiation Duncan - côté Elizabeth - pour Yvonne Berge, demeure une qualité attachée à la singularité de la danseuse.

En outre, c'est plutôt cet aspect de la danse que Jacqueline Robinson, dans une voie proche de Berge, reprend à son compte dans le dialogue éducatif qu'elle propose au travers de son essai²⁶¹.

Ensuite, Yvonne Berge démontre qu'elle doit faire l'objet d'un apprentissage qui met en jeu une technique spécifique du corps.

Ainsi, les dimensions sensibles du corps en relation avec son milieu relancent peut-être le débat qui place l'objet *corps* soit du côté de la culture, soit de celui de la nature, selon que nous l'étudions sous l'angle du déterminisme biologique ou au contraire dans une approche valorisant le conditionnement social.

Néanmoins, ce rapport au corps, pour la singularité qu'il revendique, ouvre l'histoire à la danse moderne²⁶² que des femmes telles que Charlotte Bara²⁶³ ou bien encore Sonja Gaze²⁶⁴, au regard de la filiation Duncan, ont su restituer l'héritage reçu au travers de l'art qui a porté leur vie et au sein duquel elles se sont accomplies dans leur vie de femme.

La réalisation de soi par l'art, comme Isadora, d'une certaine façon, l'entend au travers du « premier grand objectif social et éducatif de son école »²⁶⁵, découle de l'éducation de la danse. Son approche éducative, dans une vision plus large de la vie, n'est pas anodine car Isadora rappelle la voie de l'idéal dans laquelle la famille Duncan s'est engagée.

Par conséquent, en exposant publiquement que « l'ensemble de la vie devrait être pratiqué comme un art »²⁶⁶, l'artiste, à un autre moment d'une conférence donnée en Allemagne, approfondit sa pensée en annonçant que « tout art a pour tâche d'exprimer les idéaux les plus élevés et les plus glorieux de l'homme »²⁶⁷.

Nous reconnaissons bien ici la conception idéaliste allemande que nous questionnons sur le plan de la filiation intellectuelle.

²⁵⁹ André Levinson, in Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, op. cit., p. 142.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 84.

²⁶¹ Jacqueline Robinson, *Danse, chemin d'éducation, Pour une pédagogie de l'être*, Auto-édité, 1993 et *L'aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*, Sources, Ed. Bougé, 1990.

²⁶² Hans Brandenburg, *Der Moderne Tanz...*, München Bei Georg Müller, 1921.

²⁶³ Charlotte Bara, 1901-1986 *Brüssel, Worpswede, Berlin, Ascona*, Schütze, 2000.

²⁶⁴ Sonja Gaze, *Die barfüssige Tänzerin, Autobiographie*, Ullstein Berlin, 2000.

²⁶⁵ Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, op. cit., p. 116.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 78.

²⁶⁷ Gertrud Pfister (dir.), *Die Frau in der Gesellschaft Frühe Texte, Frau und Sport*, Fischer Taschenbuch Verlag, 1980, p. 216.

Le champ esthétique que, par ailleurs, le duo des sœurs Duncan investit dans l'école de Berlin, valorise non seulement des références classiques mais aussi un état d'esprit²⁶⁸ qui s'inculque.

L'ensemble de tous ces éléments socio-culturels qui s'interpénètrent, interroge donc des temporalités différentes où le contexte de l'élaboration de l'œuvre et de sa transmission entre, à un moment donné, en syntonie avec l'œuvre elle-même.

Reste cependant qu'une rupture pédagogique dans la transmission se produit et qu'elle semble déterminante dans son processus.

L'influence du cadre idéologique sur l'œuvre et sa transmission

La ligne idéologique que dessine l'histoire de l'art antique en Allemagne et en particulier à l'appui des travaux de Winckelmann d'une Grèce *réenchantée*²⁶⁹, est alimentée par certaines maisons d'édition dont celle d'Eugen Diederichs²⁷⁰.

La présentation qu'en fait Marino Pulliera dans son article²⁷¹ de 2013, place son éditeur comme « un créateur de culture, [au plus près] des élites autoproclamées et des *Lebensreformbewegungen* »²⁷².

C'est donc au sein de sa maison d'édition que nous trouvons le texte de la conférence d'Isadora Duncan donnée à Leipzig en 1903, *Die Tanz der Zukunft*²⁷³.

Son nom est également associé au projet de construction de la nouvelle école d'*Elizabeth Duncan-Schule Marienhöhe bei Darmstadt*, dont l'ouvrage dédié, fait mention de la composition des membres du comité de financement que le Grand-duc de Hesse a rassemblé autour de lui²⁷⁴.

Aussi, cette maison d'édition qui réserve sa publication à l'univers bourgeois de la *Lebensreform*, a pour projet de regrouper en un tout²⁷⁵, l'ensemble des aspirations

²⁶⁸ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 153.

²⁶⁹ La thèse de Corinne Streicher, *L'appropriation de l'art grec dans les écrits de J.-J. Winckelmann*, Université du Québec à Montréal, avril 2010, propose une étude anthropologique des écrits de Winckelmann pour montrer que l'auteur fait d'une fiction l'art grec en le présentant sous l'angle de « l'objet de désir [et en le soumettant] à une double appropriation: l'appropriation du corps charnel de l'éphèbe grec et l'appropriation d'une culture antique offrant à la culture allemande la possibilité de rivaliser avec la civilisation française », p. V.

²⁷⁰ Éditeur allemand, Eugen Diederichs s'est d'abord installé en Italie avant de revenir en Allemagne à Leipzig et ensuite à Jena. Il joue un rôle important dans la diffusion des idées de la réforme de la vie et de celles des intellectuels d'une manière générale.

²⁷¹ Marino Pulliero, « La maison d'éditions Diederichs et la revue Die Tat au cœur d'un projet de Lebensreform comme réforme religieuse, culturelle et sociale », in Marc Cluet, Catherine Repussard, *Lebensreform. Die soziale Dynamik der politischen Ohnmacht*, Francke Verlag, 2013.

²⁷² *Ibid.*, p. 85 ; *Lebensreformbewegungen* pour mouvements de la réforme de la vie.

²⁷³ La danse du futur, remodelée aussi sous le titre de La danse de l'avenir, qui fait l'objet d'un ouvrage cité dans la thèse.

²⁷⁴ Archive de l'école d'Elizabeth Duncan ; Archive Cologne, Boîte Nr. 69.

²⁷⁵ Il se trouve que le projet d'Eugen Diederichs est conçu de manière organique, au sens où l'homme retrouve son lien au Tout de la société, de la nation, de l'univers, in Marino Pulliero, *op. cit.*

intellectuelles ayant fait l'objet d'expériences sensibles visant, par ce grand retour à la nature²⁷⁶, une « synthèse entre nature et culture »²⁷⁷.

Par conséquent, la volonté de ces acteurs de présenter une *figure* de l'homme complet, implique une vision dualiste de l'homme et de sa place dans l'univers.

Aussi, le sens que prend l'existence dans cette perspective de la dualité, se situe soit du côté du progrès, soit de celui de la nature.

Il semble donc que l'homme, destitué de son unité, se trouve investi du devoir de résoudre cette dichotomie pour se sentir à nouveau pleinement accompli.

C'est pourquoi, le thème de la nature, réinvesti politiquement, constitue une façade aux idéologies qui se déploient.

Il embrasse également les seuls motifs métaphysiques de l'homme pour tenter de comprendre le sens de son existence sur terre.

À cet égard, nous rejoignons la pensée de Laure Guilbert²⁷⁸ qui, dans sa thèse, évoque l'idéologie corporelle diffusée sous Weimar ayant contribué à la construction d'une mémoire de la danse centrée sur « un imaginaire artistique »²⁷⁹.

En effet, nous pouvons considérer que la force de la proposition d'Isadora Duncan entre dans cette perspective au détriment d'une technique qu'elle passe sous silence.

Bien que la dimension corporelle de la danseuse serve les « discours de réenchantement du romantisme anticapitaliste »²⁸⁰, elle interroge surtout la place de l'Idéal qu'Isadora lui réserve dans son rôle premier.

Entendu comme « une " substance rêveuse " qui lutte pour la réalisation de sa vision »²⁸¹, l'Idéal de la famille Duncan porté par l'héritage du duo des sœurs, suppose de définir précisément *leur croyance*.

La réalisation des projets de la scène et de l'école, comme processus catalyseur des valeurs de l'Idéal, questionne néanmoins le sens malléable de cette modélisation lors du réinvestissement de celles-ci.

²⁷⁶ Wolfgang Krabbe, « Lebensreform, Selbsreform », in Diethart Kerbs, Jürgen Reulecke (éd.), *Handbuch der deutschen Reformbewegungen*, Wuppertal 1998, cité par Marino Pulliero, *op. cit.*, p. 87, mais aussi dans la thèse de Renate Foitzik Kirchgraber, *op. cit.*, p. 18.

²⁷⁷ Marino Pulliero, *op. cit.*, p. 87.

²⁷⁸ Laure Guilbert, *Danser avec le IIIe Reich – Les danseurs modernes sous le nazisme*, Editions Complexe, 2000. Son travail porte sur la transmission d'une mémoire de la danse qui récuse son adhésion à l'idéologie nationale-socialiste. Elle resitue par ailleurs la conception de la danse qui, se construisant dans la première moitié du siècle dans la relation du sujet à la collectivité, trouve sa place dans cette filiation dont les danseurs sous le nazisme en portent l'héritage.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 13.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 75.

²⁸¹ Éric Michaud, *Une construction de l'éternité. L'image est le temps du national-socialisme*, Gallimard, 1996, p. 246, cité par Laure Guilbert, *op. cit.*, p. 291.

Par conséquent, quelle est la raison d'être de cet Idéal ? En quoi sa permanence est-elle moteur de changement ?

Ainsi, dans la perspective de ce dernier questionnement, nous avons cherché les éléments structurants de l'œuvre, c'est-à-dire ceux qui répondent à la propriété de l'Idéal Duncan en termes de permanence.

Nous avons notamment parcouru un des articles de presse²⁸² paru en France au début de la carrière d'Isadora qui analyse ses danses sous l'angle d'« un enchaînement d'images et de rythmes »²⁸³. Nous l'avons mis en regard de ses propos exposés dans ses *Écrits sur la danse* qu'Isadora replace, soit dans le cadre de la subjectivité du danseur dont la danse « est commandée par le rythme même de l'émotion profonde »²⁸⁴ ; soit en relation avec les manifestations des éléments naturels qui « obéissent à ce rythme souverain dont la ligne caractéristique est l'ondulation »²⁸⁵.

Ainsi, l'étude de ce thème, largement abordé dans les sciences humaines²⁸⁶, s'étend à d'autres domaines qu'Isadora suggère elle-même lorsqu'elle dit par exemple que « pour trouver le rythme de la Danse, il faut écouter les pulsations de la Terre »²⁸⁷.

Nous comprenons ainsi que le rapport à la nature est fondamental dans sa vie et qu'il soulève un large champ d'études dans lequel nous la retrouvons associée²⁸⁸.

En outre, la voie de recherche, que de nombreuses approches en lien avec ce thème de la nature ont suscitée, met en exergue une pluralité de regards portés à la périphérie de l'œuvre Duncan. Il en est de même pour les autres thématiques qu'elle inspire. Aussi, nous avons observé qu'en nous éloignant encore plus du champ en relation avec Duncan, certains travaux la mentionnaient ne serait-ce que sous la forme de l'épigraphe.

Enfin, nous découvrons encore, au travers des dernières émissions radiophoniques²⁸⁹ ou des vidéos²⁹⁰ diffusées par le web, que l'imaginaire porté par le personnage Isadora Duncan

²⁸² Archive Bibliothèque Nationale de France, Oviion, « Les Danses d'Isadora Duncan, 01 mars 1910 », in *Mercure de France* (Paris. 1890).

²⁸³ *Ibid.*, p. 71.

²⁸⁴ Isadora Duncan, *Écrits sur la danse*, op. cit., p. 34.

²⁸⁵ Isadora Duncan, « La danse et la nature », in *Écrits sur la danse*, op.cit., p.28.

²⁸⁶ Solange Carton, « Retrouver l'ondoiement continu : « le corps absorbe tout » », in *Revue française de psychosomatique*, 2017.

²⁸⁷ Isadora Duncan, « Terpsichore », in *Écrits sur la danse*, op. cit., p.25-26

²⁸⁸ C'est le cas par exemple de l'ouvrage d'Arnaud Baubérot, op. cit. ; des travaux sur l'eurythmie par Huguette Schneider, *Un chemin vers l'Eurythmie, L'art du mouvement de 1900 à nos jours du point de vue d'une danseuse née en 1957*, Institut Witten Annen pour la pédagogie Waldorf – Eurytmie GKurs, 2004-2008 ; Bernard Andrieu, « Les fondateurs de l'écologie corporelle : immerseurs-naturels-émerseurs », in *Sociétés*, 2014.

suscite une sorte de ritournelle de questions esthétiques auxquelles l'ensemble de propositions, en réponse, n'épuisent pas le sujet.

Objet par ailleurs de débat technique dans la danse²⁹¹ et de recherches sur son style, nous n'avons pas trouvé de travaux qui déterminent ce qu'il est dans l'approche qu'Isadora en fait sur le plan de l'œuvre totale.

Enfin, nous avons constaté l'existence de zones d'ombres liées à la production autobiographique d'Isadora Duncan qui révèle une dimension romancée, d'une part, liées au manque de sources objectives et à la méconnaissance de l'école et de la famille Duncan d'autre part.

Aussi, dans le cadre de notre enquête de terrain des pratiques en danse, nous cherchons à examiner en profondeur le fil de la transmission de l'œuvre duncanienne. Nous nous demandons en effet sous quels modes la danse Duncan va apparaître pour comprendre comment ses éléments structurants vont être investis, voire réinvestis à l'appui des logiques inscrites dans le processus de transmission.

LE MONDE L'ART D'ISADORA DUNCAN

La corporéité de la danseuse :

Révéler le mouvement par le geste

Lorsque Laetitia Doat entreprend ses travaux sur le geste duncanien, c'est pour elle un moyen, au travers de son identification, de comprendre le mouvement dansé d'Isadora Duncan²⁹². Si pour cette auteure, « étudier le geste duncanien est d'abord étudier une posture, une attitude, une attention au monde »²⁹³, son approche technique du mouvement par la cinétographie démontre que « le centre du corps prime dans le geste duncanien »²⁹⁴.

²⁸⁹ Isadora Duncan ou l'art de danser sa vie (1877-1927), France Culture, 17 décembre 2016 [en ligne].

²⁹⁰ Quand le chorégraphe français Jérôme Bel rencontre Isadora Duncan, l'emblématique danseuse [en ligne].

²⁹¹ Marie-Noëlle Lavoie, *op. cit.* ; Anne-Marie Lercher, *op. cit.*

²⁹² Laetitia Doat, *Voir une danse*, Thèse de doctorat, Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis, 2013, p. 25.

²⁹³ *Ibid.*

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 39.

L'analyse du mouvement, que Laetitia Doat complète par le système qualitatif de Rudolf Laban, la renseigne sur l'esthétique de Duncan en termes de rythme et de flux²⁹⁵.

Pour autant, si la recherche cherche à déterminer le « fond du geste »²⁹⁶ et à explorer le lieu intérieur d'où il part, elle procède d'une analyse fine du processus dans lequel la danseuse rejoue des conditions internes qui actionnent un mécanisme spécifique au déploiement du geste duncanien.

Néanmoins, cette dimension intérieure qui se rapporte également à l'âme de la danseuse, n'est pas mis en évidence ni même abordée dans sa dimension spirituelle.

Aussi, la manière dont Laetitia Doat procède à la reconstitution de son « bain iconographique »²⁹⁷, n'en restitue pas moins la réplique d'une modalité d'imprégnation qu'une image métaphorique des conditions de vie dans lesquelles les sœurs Duncan ont plongé leurs élèves de l'école berlinoise pour qu'elles s'imprègnent de l'esprit du Beau.

En cela, il nous semble effectivement important d'approfondir cette dimension de l'*imprégnation* autrement que dans son rapport à la ligne que suggère la forme antique²⁹⁸.

Le rappel à l'Antique et en particulier à la statuaire grecque est effectivement devenu un lieu commun qui renvoie au style de danse Duncan qui est souvent défini comme un style classique.

Avec la présence de cette image immédiatement en tête lorsqu'elle est invoquée, nous avons l'impression d'être au-moins sur la piste du *comment* elle dansait.

Pour autant, la perspective de la Grèce antique, lorsqu'elle est analysée, renvoie à d'autres niveaux d'interprétation culturels qui biaisent ce rapport à l'image initiale²⁹⁹.

En effet, elle semble constituer le passage obligé de la déconstruction de l'objet, qui selon l'angle de l'approche scientifique auquel elle est soumise, la restitue par la suite d'une toute autre façon.

C'est pourquoi, lorsque nous cherchons à montrer ce qu'est le style d'Isadora Duncan - et non le style de danse Duncan -, nous nous heurtons à la fragmentation des éléments constitutifs de son esthétique qui ne donne pas une vision unifiée de sa danse.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 40.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 25.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 30.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 33.

²⁹⁹ D'un côté, Isadora Duncan renvoie à la motricité et à la sensualité de l'image, de l'autre, la danse Duncan produit une image dégradée sous forme textuelle.

Par ailleurs, les propos qui construisent le mythe font de son style un mystère que nous souhaitons ardemment lever.

Qui ne serait tenté par ce défi : reconstruire l'image de son style pour la présenter enfin clairement aux yeux de tous ?

Or, pour comprendre ce que *ça veut dire danser selon Isadora*, ce n'est tant pas moins voir en quoi réside sa technique, que voir ce qui se révèle à elle, ce qui la transforme.

Bourdelle, par exemple, en s'adonnant à la sculpture de la frise³⁰⁰ dansante du théâtre des Champs-Élysées à Paris, au travers de la fluidité et du dynamisme d'une gestuelle qu'il s'applique à restituer, témoigne surtout du caractère *vivant* que l'œuvre d'Isadora Duncan a donné à voir en ce début du XXe s³⁰¹.

Bourdelle, d'ailleurs, la fait entrer dans un jeu de danse où il lui donne en réplique les mouvements de Nijinski³⁰² qui, à eux deux, inscrivent leurs gestes à la façon d'une calligraphie dont les lignes garderaient l'empreinte puissante de leur vie³⁰³.

Révéler Isadora Duncan par l'image

Il convient de rappeler que les artistes peintres, sculpteurs, dessinateurs, photographes, avec lesquels Isadora Duncan travaille, usent de différentes techniques qu'ils appliquent à leurs supports pour mettre en valeur l'intention esthétique de la danseuse.

Que ce soit dans l'utilisation de leurs matériaux - toile, papier, alliages de cuivre, plaques photographiques, pellicules - ou de leurs outils - pinceaux, crayons, stylets, appareils photographiques -, la révolution technique dans laquelle se trouve l'ensemble de tous ces artistes, implique aussi de penser que leur activité construit, par « la présence de l'image fixe [...] le soubassement historique de la tradition visuelle contemporaine »³⁰⁴.

³⁰⁰ Dans cet ordre d'idées, la frise du théâtre de Delphes a pour objet de montrer que l'art permet de mettre en lumière la vérité ; c'est aussi le cas à Sopot, lors de représentations de théâtre de plein air qui valorisent la musique de Wagner dans les années 1900 dont l'influence s'étend au Monte Verità.

³⁰¹ Collectif, « Isadora Duncan. Une sculpture vivante », in *Le catalogue de l'exposition*, Paris, Musée Bourdelle, 2009.

³⁰² Le danseur, en jouant la pièce *L'Après-midi d'un Faune* de Mallarmé, montre son appartenance à une communauté d'artistes et de poètes (dont Stefan Georg disciple de Mallarmé et le cercle cosmique) qui ont aussi leurs façons de signifier que la vérité éclatera par l'art.

³⁰³ *Ibid.*, p. 108.

³⁰⁴ Bonnie Brennen et Hanno Hardt, « Travail de l'information, histoire et matériau photographique : analyse visuelle d'une salle de rédaction dans les années 30 (traduction de Gilles Bastin) », in *Terrains & travaux*, 2002, p. 96.

Par conséquent, en plaçant « l'image fixe dans les répertoires de pratiques culturelles »³⁰⁵, la démarche d'Isadora Duncan s'inscrit non seulement dans « les premières constructions visuelles de la réalité sociale des temps modernes »³⁰⁶ mais aussi dans un culte de célébration de son individualité singulière³⁰⁷.

Aussi, en questionnant plus finement la finalité de l'image fixe, nous entrons dans la perspective idéologique de son usage et des conditions qu'elle crée pour « voir le monde, construire du sens et nous représenter la réalité »³⁰⁸.

Les travaux de Mark Franko qui relient à ce propos danse et politique, montrent que la subjectivité d'Isadora Duncan fait entrer sa danse « dans la sphère publique [qui] à ce moment précis de l'histoire, acquiert une pertinence politique »³⁰⁹.

Aussi, la production de l'œuvre d'Isadora Duncan en Allemagne, qui est replacée en regard de l'analyse de la sphère publique habermassienne, contribuerait elle-même à véhiculer et à diffuser « les ambiguïtés d'une sphère publique qui se proclame universelle mais ne sert dans les faits que les intérêts d'une classe minoritaire aspirant à la domination sociale »³¹⁰.

Cette dimension politique qui apparaît comme nécessairement liée à l'existence d'un style esthétique, soulève le rapport implicite aux normes sociales auxquelles Isadora Duncan doit se soumettre pour obtenir la légitimité de son art³¹¹.

Regardés sous un autre angle, les portraits d'Isadora présentés dans le tableau ci-avant devraient aussi rendre compte de considérations esthétiques que le caractère de nos reproductions ne permet pas de percevoir aisément.

En effet, il faut être allé au contact de l'œuvre originale³¹² pour s'emplir, d'abord, de son rendu global, avant de s'attacher aux détails et de procéder par allers-retours, entre les

³⁰⁵ *Ibid.*

³⁰⁶ *Ibid.*

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 98.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 115.

³⁰⁹ Mark Franko, « La danse et le politique », in *Recherches en danse*, 2017, p. 10.

³¹⁰ Loïc Ballarini, « Relire Habermas : retour sur un concept piège », in *Carnets de recherches du CREM*, 2016, réponse en point 4.

³¹¹ Cela renvoie à la problématique que pose la reproductibilité de l'œuvre d'art par la technique, in Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », Payot, 1939.

³¹² Centre des archives de la danse de Cologne, Boîte Nr 69 ; Musée Rodin bureau des archives et présentation d'expositions autour de *Rodin et la danse* ; B.N.F. département Arts et spectacles ; exposition des dessins de Grandjouan au Musée de Nantes ; exposition *Impressionnisme* à Giverny.

différents niveaux d'appréciation et de distance entre l'œil et le support, entre la localisation précise d'un élément dans l'espace et de ce qui le met en relation dans l'ensemble de l'œuvre.

Les formes d'expression, au travers de la peinture, du dessin, de la sculpture et de la photographie, que la danseuse choisit pour se rendre visible publiquement, en ce qu'elles rendent compte « des potentialités expressives de l'image »³¹³, parient sur la possibilité d'ancrer une trace³¹⁴ dans cette matière inerte qui devienne un symbole et serve de référence historique dans l'histoire collective d'une société donnée.

Révéler l'âme par l'apparence

L'angle sous lequel Samantha Marenzi aborde la photographie d'Arnold Genthe et d'Edouard Steichen, est celui par lequel elle ouvre une piste en comparant le recueil documentaire d'Isadora Duncan intitulé *The Art of the Dance* à celui du père de son premier enfant, *The Art of the Theatre*. Edward Gordon Craig, en effet, propose un ouvrage original qui est conçu non pas « comme ensembles de discours sur le théâtre, mais comme façons »³¹⁵ de « faire théâtre »³¹⁶.

La relation amoureuse ayant été très intense dans le couple, l'auteure invoque leur influence artistique mutuelle pour qu'Isadora Duncan, dans la mise en œuvre de son recueil, entreprenne une démarche identique à celle de Craig.

Cette hypothèse s'appuie sur le fait que la danseuse était investie du même désir que celui de son compagnon, à savoir la transmission de leur art.

Pour autant, l'objet de l'article de Samantha Marenzi n'est pas la transmission mais la relation de l'art à la scène par le médium photographique. Ainsi, au prétexte d'une photographie d'Isadora présente dans son recueil, l'auteure concentre son analyse sur l'art de la photographie que Genthe et Steichen ont développé avec la danseuse.

³¹³ Samantha Marenzi, « L'art de la photographie de danse : Isadora Duncan, Arnold Genthe, Edward Steichen », in *Focales : Photographie & Arts de la scène*, n° 3, 2019, p. 3.

³¹⁴ Roger Caillois définit et classe quatre types de genèse des œuvres – par accident, par croissance, par projet, par moule –, présentes dans la nature, in *Cohérences aventureuses, Esthétique généralisée* [1962], *Au cœur du fantastique* [1965], *La dissymétrie* [1973], Paris, Gallimard, 1976.

³¹⁵ Samantha Marenzi, *op. cit.*, p. 1.

³¹⁶ Ferdinando Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 13, cité par Samantha Marenzi, *ibid.*

Le rejet du film³¹⁷ par Isadora Duncan au profit de l'image fixe, comme nous l'avons déjà évoqué, laisse donc supposer que la diffusion d'un « précieux souvenir de son esprit [qu'elle souhaite] perpétuer à sa juste valeur »³¹⁸, est une manière d'attribuer à la trace de sa présence qui fait mémoire, la permanence d'un état qui la caractériserait.

D'ailleurs, les autres artistes peintres, dessinateurs ou sculpteurs que sont Grandjouan, Bourdelle, Clara, auxquels elle fait référence dans son ouvrage posthume³¹⁹, sont ceux qui ont réussi, selon elle, à *inscrire* son esprit qui se manifestait lors de ses représentations dansées.

Aussi, lorsque la danseuse reconnaît « que certains clichés du « Dr Genthe » arrivaient à révéler son âme »³²⁰, sa parole pose en toute légitimité une des qualités indissociables de sa danse.

Il semble en effet, que les photographies « les plus réussies, [plus que] le mouvement de son corps, [misent davantage sur un donné à voir de] la transfiguration de son visage, comme pour capturer la source du flux et non son expression »³²¹.

La danse fait donc entrevoir un changement d'état qu'Isadora Duncan reconnaît, et soulève un questionnement dans le champ de l'inconscient, dont la science du début du XXe siècle est friand d'expérimentations qui mettent en relation techniques de l'hypnose et danse par exemple.

Les travaux de Céline Eidenbenz³²² et du duo Birke Maria, Beatrice Immelmann³²³, spécifiquement orientés sur l'iconographie de l'hypnose d'une part, d'autre part sur les expériences hypnotiques menées par Albert de Rochas, décrivent les modèles qui sont investis.

Nous retrouvons, dans ces études, une description des changements d'état que les photographies révèlent de Magdeleine G. à qui il est demandé d'interpréter, sous hypnose et par la danse, des œuvres musicales classiques. Cette artiste, de la génération d'Isadora Duncan, a entre autres, reçu des enseignements Dalcroze et se situe dans la même veine

³¹⁷ Laetitia Doat, *op. cit.*, p. 30.

³¹⁸ Samantha Marenzi, *op. cit.*, p. 5.

³¹⁹ Isadora Duncan, *The Art of the Dance*, New York, Theatre Arts, 1928.

³²⁰ *Ibid.*

³²¹ *Ibid.*, p. 4.

³²² Céline Eidenbenz « L'hypnose au Parthénon. Les photographies de Magdeleine G. par Fred Boissonnas », in *Études photographiques*, 2011.

³²³ Birke Maria, Beatrice Immelmann, « Albert de Rochas, Les sentiments, la musique et le geste, Ausdruckslehre, Attitude und Tanz im Kontext des Okkultismus um 1900 », Diplomarbeit, Universität de Wien, 2012.

hellénisante que sa consœur Duncan³²⁴. Elles ont d'ailleurs fréquenté les mêmes salons et le même cercle artistique de Rodin.

La question de l'hypnose, abordée dans la maladie des nerfs³²⁵, fait l'objet d'un engouement certain dans le courant symboliste quand il s'agit de l'associer à l'art. « Phénomène artistique et psychologique du plus haut intérêt »³²⁶, il relance le débat qu'a pu susciter le début de la danse moderne d'Isadora Duncan, de Mary Wigman et de Loïe Fuller, autour de l'autonomie et de la naturalité de leur geste improvisé.

Pour Sarah Burkhalter, il apparaît que leur gestuelle dansée est imprégnée d'« une mécanique d'improvisation inconsciente, d'un vecteur de la nature environnante et d'une expression ésotérique, annulant ainsi partiellement leurs efforts de constituer une danseuse moderne incarnée et agente de son corps »³²⁷. Cette hypothèse que Sarah Burkhalter examine à travers leurs pratiques corporelles et certaines de leurs méthodes, interroge la part créatrice réellement investie par ces danseuses.

Pour autant, la technique de désinhibition qu'est l'hypnose, poursuit un but dans le cadre de la photographie d'art. Il est en effet question de rendre manifeste le for intérieur de la danseuse par l'expression de ses sentiments les plus profonds, pour que l'objectif de l'appareil photographique puisse le capturer et en faire une force visuelle fixée sur papier qui en laissera la trace à jamais³²⁸. Cet aspect de la photographie, encore éloigné du champ de la reproductibilité technique de la photographie, avait surtout pour objet de *saisir* l'âme dans son expression.

³²⁴ Céline Eidenbenz, *op. cit.*, p. 7.

³²⁵ Les travaux de Sylvie Freyermuth et de Jean-François P. Bonnot portent une analyse sur les cours de Charcot dont une relation étroite est établie entre la théâtralité et l'hystérie. En outre, la référence à Isadora Duncan dans leur article la déclare « hystérique », in « Mémoire de la science, histoire littéraire et approche stylistique d'une institution émergente : de l'anthropologie physique à la découverte de l'inconscient » in *Médecine, sciences de la vie et littérature en France et en Europe de la Révolution à nos jours*, Volume II, Histoire des idées et critique littéraire, Volume 482, p. 98.

³²⁶ Émile Magnin [1906], *L'Art et l'Hypnose. Interprétation plastique d'œuvres littéraires et musicales*, Genève, Atar / Paris, Alcan, 1907, p. 9, cité par Céline Eidenbenz, *op. cit.*, p. 2.

³²⁷ Sarah Burkhalter, « Corps inconscient », « corps naturel » : corsets inavoués de la danse moderne ? », in *Brochure du VII^e colloque du centre des sciences historiques de la culture*, « Le théâtre des nerfs : cultures neurologiques, psychologiques et spectaculaires autour de 1900 », Université de Lausanne, Faculté de Lettres, 24-26 novembre 2011, p. 16.

³²⁸ Céline Eidenbenz, *op. cit.*, p. 9.

Bien que Magdeleine G. ait réussi un travail remarquable qui s'inscrivait dans la lignée esthétique d'Isadora Duncan³²⁹, sa renommée s'est estompée de manière fulgurante et la danseuse a sombré dans l'oubli³³⁰.

Par conséquent, ce fait nous invite à considérer que la réception d'une œuvre, pour qu'elle se transmette, ne peut se faire *seule*. Elle nécessite de mobiliser un ensemble d'éléments, propres à l'artiste et au contexte, qui s'adjoignent pour accompagner cette transmission.

L'exemple de la photographie, en ce qu'elle rajoute au réel par de nouveaux procédés techniques et chimiques, cherchent à « dépasser le donné réel en le transformant en une création subjective »³³¹ dont la finalité est de répondre à l'interprétation conforme de l'artiste.

Cela explique sans doute l'exigence avec laquelle Isadora Duncan contrôlait l'ensemble de ses reproductions et la difficulté, pour les artistes, de trouver le fil esthétique qui les relie aux valeurs incarnées par le modèle.

En l'occurrence, les portraits d'Isadora Duncan devaient rendre compte de cette tension, modelée par les valeurs de la tradition et incarnée par celles du présent.

Le sens innovant que prennent les photographies d'Arnold Genthe et d'Edouard Steichen s'appuie alors sur cette tension qui invite à la « comparaison plutôt qu'à la dérivation »³³² dont un grand nombre d'artistes en feront ensuite leur motif graphique.

Isadora Duncan, dérivée de sa source :

Le symbole de la féminité

Au même titre que la liste des références établie ci-dessus dans le cadre d'une diffusion contemporaine et hétérogène des traces iconographiques Duncan dans l'espace public, nous

³²⁹ Voir à ce sujet les photographies de la Marche funèbre (dansée également par Isadora en 1913) et les peintures (von Kaulbach – ayant réalisé aussi un portrait d'Isadora - et von Keller) de Magdeleine G. présentées dans le document de Birke Maria et de Beatrice Immelmann, *op. cit.*, p. 100, 109, 111, 112 et 113.

³³⁰ Céline Eidenbenz, *op. cit.*, p. 8.

³³¹ Céline Eidenbenz, *op. cit.*, p. 8.

³³² *Ibid.*

avons remarqué à quel point l'esthétique d'Isadora, lorsque les études iconographiques font référence aux valeurs du féminin, dérive de sa première intention.

C'est le cas par exemple de la présentation d'affiches de chorégraphies de music-hall que Myriam Peignist évoque dans l'« Histoire anthropologique des danses acrobatiques »³³³ en rappel des qualités de dynamisme et de flux que le personnage Duncan confère au mouvement.

La ligne courbe, par ailleurs, que le modèle dessine dans sa pose acrobatique, évoque encore « l'œuvre picturale de Rodin »³³⁴ qui rappelle le courant esthétique de la danse de ce premier quart de nouveau siècle dans lequel Sada Yacco, Loïe Fuller, Magdeleine G., Isadora Duncan, pour ne pas les nommer, ont participé à la transformation du regard porté sur l'art.

Dans ce rapport au corps, l'histoire du vêtement féminin témoigne aussi d'un encodage social qu'Isadora Duncan bouleverse en donnant à voir, lors de ses représentations, une « physionomie du drapé »³³⁵ que Paul Poiret dérive de son ancrage premier pour en restituer, à travers ses créations, un objet de mode.

De plus, la trace mnésique, que l'abandon du corset crée au moment même où peut être revendiqué la légèreté d'un drapé, laisse une empreinte symbolique sur la matière souple et noble de l'étoffe utilisée dans la confection des nouvelles robes.

Cependant, pour le professeur de lettres et helléniste qu'est Louis Séchan, la danse d'Isadora Duncan, enveloppée de ses voiles et en particulier à cause de ses drapés, ne peut entrer que dans une « catégorie de danse correspondant à un « esprit », en Grèce comme à Rome, alors qu'il s'agirait plutôt [pour Marie-Hélène Garelli], d'un motif iconographique indépendant »³³⁶.

C'est ce que semble souligner l'exposition intitulée « El Teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias »³³⁷ qui se déroulait à Madrid en 2000, où Rocío Robles Tardío voyait « la récupération du *peplon* grec comme vêtement de base »³³⁸, qui pourtant, était encore une référence à Isadora Duncan.

³³³ Myriam Peignist, « Histoire anthropologique des danses acrobatiques », in *Revue Corps*, 2009, p. 36.

³³⁴ *Ibid.*

³³⁵ Roland Recht, « L'Habitant de la sculpture », in *Histoire de l'art et anthropologie*, INHA / musée du quai Branly (« Les actes »), 2009, p. 3.

³³⁶ Marie-Hélène Garelli, « L'article « Saltatio » dans le DAGR : quelques clefs de lecture », in *Anabases*, 2006, p. 4.

³³⁷ Catalogue d'exposition Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Aldeasa, 2000, p. 38.

³³⁸ « Le Train bleu : la couleur et le mouvement d'un voyage », in *Revue d'histoire des chemins de fer*, n° 35, 2006, p. 11.

Enfin, dans un tout autre registre, le dessin qui a été retrouvé dans un carnet de dessins d'un combattant de la Grande guerre, représente un « profil dansant avec ses voiles »³³⁹ qui évoque aussi la danseuse même s'il est plutôt attribué à Loïe Fuller.

En définitive, nous nous rendons compte, au travers de ces quelques exemples, que l'image de la danseuse Duncan a envahi l'histoire collective. La qualité de son mouvement, identifiée en tant que fluide, et le port de la tunique grecque, légère et transparente, sont deux éléments largement invoqués et inscrits dans le fil de la transmission de son œuvre.

L'héritage iconographique qu'Isadora Duncan laisse, en tous les cas, montre qu'elle n'était pas seule à vouloir le constituer dans les règles de l'art et le restituer selon ces mêmes règles. Il est intéressant de noter que chacun des artistes peintres, sculpteurs, dessinateurs, photographes, était tout autant investi qu'elle pour éprouver leurs techniques et trouver la modalité de *fixer* Duncan dans son épreuve du monde.

C'est comme si l'ensemble de leurs activités artistiques renfermait communément un « caractère à la fois de jouissance esthétique immédiate, mais aussi d'expression des valeurs les plus stables [de leur] milieu »³⁴⁰ qu'ils cherchaient à promouvoir.

Le monde de l'art³⁴¹ d'Isadora Duncan

D'une manière certaine, l'étude³⁴² menée par Claire Destrée sur la relation entre la danse d'Isadora et la sculpture de Rodin, l'a conduite à étendre sa recherche iconographique à d'autres artistes qui ont beaucoup compté pour Isadora tels qu'Eugène Carrière, Friedrich August von Kaulbach, Edward Gordon Craig, Leon Bakst, Jacques Bagnies, José Clara, André Dunoyer de Segonzac, Maurice Denis, Jean Cocteau, Charles Dalliès, Abraham Walkowitz.

Cette liste non exhaustive de noms qui ont formé le monde de l'art pluriel de la danseuse à des moments différents de sa vie, constitue un certain nombre de repères temporels qui nous

³³⁹ Bernard Andrieu, « La Guerre en 1^{er} personne. Le carnet de dessins de Marcel Pétain, 1917-1918 », in *Corps*, 2014, p. 152.

³⁴⁰ Pierre Francastel, *Étude sociologique de l'art*, Ed. Denoël/Gonthier, 1970, p. 36.

³⁴¹ En référence à Howard Saul Becker, *Les mondes de l'art*, Champs Flammarion, by The Regents of the University of California, 1982 ; ce terme cependant, pour cette partie de l'étude, est employé pour montrer qu'Isadora n'est jamais seule et qu'elle traverse des espaces culturels différents dans lesquels elle crée son réseau, support à la promotion de l'œuvre.

³⁴² Claire Destrée, *Rythme et plastique dans les danses de Isadora Duncan, Étude des textes et des documents iconographiques*, Université catholique de Louvain, Département d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, 1987.

ont permis de la suivre dans ses rencontres et de reconstituer le fil de la ramification intellectuelle qui relie l'ensemble de ces acteurs.

C'est aussi une manière de regarder comment Isadora est entrée en réseau et l'a entretenu, pour à la fois vivre de son art mais aussi pour en laisser une trace au travers d'un patrimoine iconographique susceptible de faire l'objet d'une transmission valorisée.

Nous avons, à cet égard, constitué sous forme de cartographies³⁴³, le réseau artistique d'Isadora Duncan. Ces cartographies ont été réalisées dans une perspective plus large de notre recherche.

L'étude explore tout particulièrement les années d'avant la Première Guerre mondiale en Europe, en raison des conditions exceptionnelles du fourmillement intellectuel dans lesquelles l'œuvre se développe.

D'ailleurs, nous n'hésitons pas, lorsque cela s'avère nécessaire, à les compléter de remarques ou d'anecdotes qui pourraient apporter plus de précisions à notre propos.

Voici donc une première synthèse de l'état des lieux des relations de la danseuse lors de son arrivée à Paris en 1900, établie à partir de son autobiographie³⁴⁴. Étayée d'une reconstitution de l'ambiance intellectuelle³⁴⁵ qui régnait à cette période, cela a permis la mise à distance de la dimension subjective et romancée de l'œuvre autobiographique.

Ajoutons enfin que nous avons tenu compte de l'origine de la danseuse et du commencement de son œuvre dans le cercle familial de San Francisco qui apparaît dans d'autres cartes et à un autre endroit de l'enquête de terrain³⁴⁶.

Cependant, pour tenir compte de la cohérence de notre sujet dont les limites ont été fixées à l'Europe, en raison de la réception favorable de son art qui aboutit à la reconnaissance Duncan, nous fixons l'arrivée en Europe - par Londres - en 1899 pour point de repère et en particulier son débarquement à Paris en 1900 qui coïncide à quelques mois près, avec l'ouverture de l'Exposition universelle³⁴⁷.

³⁴³ Elles sont issues du travail cartographique effectué pour élucider le problème que pose la biographie éclatée de Duncan, cf. *infra* Partie 2, p. 130.

³⁴⁴ Isadora Duncan, *Ma vie*, *op. cit.* ; plus tard, les informations ont été recoupées avec d'autres sources, essentiellement puisées dans les centres d'archives qui ont fait l'objet d'un travail approfondi.

³⁴⁵ La synthèse des courants littéraires a été effectuée à partir de la collection des six volumes Lagarde & Michard, du Moyen-Âge au XXe siècle, de l'ouvrage *Histoire de la littérature française*, de Xavier Darcos, Hachette, 2013 et de compléments annotés par la professeure de Lettres Florence Rigaldo.

³⁴⁶ Cf. *infra*, p. 231.

³⁴⁷ Musée Rodin [en ligne] <http://www.musee-rodin.fr/fr/ressources/chronologie-dauguste-rodin/un-tournant-decisif>.

Les quelques noms cités sur cette carte renvoient au cercle qui s'est constitué depuis le salon mondain new-yorkais dans lequel Isadora s'est produit et qui lui a permis, grâce à Madame Astor³⁴⁸, de faire parler d'elle.

Aussi, Isadora s'est d'abord servie de ce contact pour trouver un autre salon où se produire – c'est le cas à Londres -, et créer ensuite une relation amicale avec Charles Hallé³⁴⁹, qui l'introduit dans le réseau intellectuel parisien.

Voyez ci-dessous le tableau de la reconstitution des identités³⁵⁰ de chacune des personnes du réseau qui permet de prendre la mesure des ramifications intellectuelles dans lesquelles ces personnages créent et reçoivent leurs influences au travers de leurs propres relations, ce qui est à l'origine d'une ambiance particulière dont Isadora - et sa famille – font l'expérience elles aussi.

Les événements concernant Isadora directement se réfèrent à son ouvrage autobiographique *Ma vie*, signalé comme suit (*Ma vie*, p.).

Tableau n° 4 : Réseau artistique d'Isadora Duncan.

FIN DE LA PREMIERE PERIODE QUI ANNONCE LE DEBUT DE LA SECONDE - LONDRES - 1899 ISADORA A 22 ANS :

Leur mère lit **THEOCRITE** : poésie bucolique grecque - l'un des sept poèmes de la Pléiade poétique - poètes alexandrins du IIIe s. avant notre ère.

WINCKELMANN (1717 - 1768) : Isadora dit avoir lu de lui Voyage à Athènes. Rôle déterminant dans l'émergence du Néoclassicisme (sacrifice de la couleur pour la perfection de la ligne). Retour à la vertu et à la simplicité de l'artiste. Il fait de l'archéologie une science. C'est un inconditionnel de l'art grec. Historien de l'art, archéologue. Inspire LESSING, GOETHE, SCHILLER.

Isadora rêve de rencontrer les auteurs et artistes suivants :

George MEREDITH (1828 - 1909) : romancier poète style comico-social ; dénonce l'hypocrisie des manières et des attitudes masculines, le snobisme, le pédantisme, l'ignorance. Favori d'Oscar WILDE avec Balzac.

Henry JAMES (1843 - 1916) : écrivain américain naturalisé britannique : mouvement REALISME - réalisme psychologique - roman, nouvelles, essais - considéré comme le maître de la nouvelle et du roman.

Donne une nouvelle profondeur et un regain d'intérêt à la fiction réaliste - explore les conflits de cultures et de personnalités - contraste Europe - Amérique.

³⁴⁸ Isadora Duncan, *op. cit.*, p. 52.

³⁴⁹ Directeur de la New Gallery à Londres, fondée avec Burnes-Jones.

³⁵⁰ Nous avons eu recours, en plus de la collection Lagarde & Michard, *op. cit.*, de l'ouvrage *Histoire de la littérature française*, *op. cit.*, et aux compléments de notes de Madame Rigaldo, aux ressources en ligne proposées par Wikipédia pour comparer dates et fonds de propos. Plus tard dans l'enquête, nous avons pu confronter ces références, pour certains, aux propos tenus par Béatrice Joyeux-Prunel dans son ouvrage *op. cit.*

Point de vue narratif et monologue intérieur. Admirateur de George Eliot. *Ce que savait Maisie* : tout y est observé à travers le regard d'une petite fille, les adultes, en particulier ses parents qui veulent divorcer, se détestent, se trahissent, etc. Le style est très particulier (difficile d'accès).

Algernon SWINBURNE (1837 - 1909) : poète anglais. Il a influencé JAMES.

C'est un poète, mais a fait aussi de la tragédie. C'est un auteur à *scandale*, qui a choqué certains de ses contemporains (éloge du vice et du sadomasochisme).

Il se rattache aux Préraphaélites, qui entendent se dégager des conventions, de toute règle morale ou religieuse, et aux Décadents (En France, le représentant majeur des décadents est Huysmans, avec *À Rebours* ; paradoxalement, c'est une littérature assez *précieuse*, qui fait preuve de maniérisme, qui aime le détail).

Maupassant l'a sauvé de la noyade en Normandie : Swinburne inspire ainsi Maupassant dans l'une des versions de sa nouvelle fantastique *La main d'écorché*.

TENNYSON (1809 - 1892) : poète anglais aux thèmes classiques et mythologiques. Plutôt agnosticisme et panthéisme.

George Frederic WATTS (1817 - 1904) : peintre et sculpteur anglais, mouvement SYMBOLISME. Images mystiques de ses dernières peintures. Portraitiste en 1902.

Sculpture reconnue « Physical Energy » (homme nu sur dos d'un cheval se protégeant les yeux pour regarder devant lui).

Son épouse est **ELLEN TERRY** (1848 - 1928) : actrice de théâtre, anglaise. Elle est la mère d'**Edward GORDON CRAIG** (1872 - 1966) (son père Edward William GODWIN) – Acteur, metteur en scène, décorateur de théâtre britannique influent. I refuse le réalisme de l'art et aspire à une métamorphose de l'art scénique.

GORDON rencontre Isadora en 1905 lors d'une de ses représentations à Berlin (*Ma vie*, p. 223). En 1913, il ouvre une école de l'art théâtral à Florence – réfléchit à la surmarionnette (1905) car l'humain est trop soumis au flux d'émotions changeantes. Avec la marionnette, il analyse la source du mouvement et trouve dans son propre corps la même fluidité.

Isadora rêve encore de :

WILLIAM MORRIS (1834 - 1896) : préraphaélite, créateur de caractères – architecte, poète, traducteur, graphiste, designer textile, écrivain anglais, du **Mouvement ART ET CRAFTS influent au XXe s.**

Il crée une imprimerie et une maison d'édition *Kelmscott Press* (œuvres de Geoffrey Chancer, les contes de Canterbury XIVE s. : les pèlerins visitent le sanctuaire de thomas Beckett) Premières œuvres de littérature anglaise. Il rencontre Burne-Jones, Rossetti. Il porte à la fois des aspirations socialistes et crée des objets de luxe.

Dante Gabriel ROSETTI (1828 - 1882) : né à Londres, peintre, poète, traducteur, écrivain. Il fonde le préraphaélisme en 1848 avec W. Holman HUNT et John Everett MILLAIS.

Il inspire une seconde génération : MORRIS, BURNE-JONES, et influence le SYMBOLISME européen dans son mouvement ESTHETIQUE. Thèmes de la sensualité et médiévaux. Sa poésie est influencée par John **KEATS** (romantisme - Shakespeare - mythologie grecque **que lit Isadora**).

James Abbott Mc Neil WHISTLER (1834 - 1903) : peintre américain - mouvements SYMBOLISME et IMPRESSIONNISME, fondateur du **TONALISME** (atmosphère qui semble colorisée ou sous la brume (Cf. le style de la photo floutée de Hamilton).

Ami d'Oscar WILDE. En procès avec J. Ruskin (1819 - 1900) pour une peinture. Ruskin est critique d'art, mécène, éclectique, écrivain, poète, et inscrit dans le mouvement préraphaélite.

WHISTLER est vu comme un précurseur de l'art abstrait. Il aime l'harmonie des couleurs et des formes ; il souhaite créer un art basé sur des lois précises de composition où le dessin est maîtrisé.

Pour lui, un tableau ne doit véhiculer aucun message mais être appréhendé par lui-même sans aucune référence narrative, comme on écoute une symphonie.

C'est pourquoi les titres ont généralement le terme de « symphonie ». Il est classé dans les impressionnistes car il propose une expérience purement esthétique qui va au-delà de la représentation.

Edward BURNE-JONES (1833 - 1898) : peintre britannique préraphaélite. Influencé par Ruskin, Rossetti, Ovide et des « Métamorphoses », également par le Moyen-Age.

Il a influencé les symbolistes et était proche du peintre Gustave Moreau.

Il est ébranlé en 1870 par le scandale que produit sa peinture d'un couple nu (*Phyllis and Demophoön*) et sa liaison avec Maria ZAMBACO. 1878 Exposition universelle de Paris.

Mais Isadora rencontre :

Charles Edward HALLE (1846 - 1914) ami de Mary ANDERSON (1859 - 1940). Actrice américaine de théâtre.

Il est peintre, le fils du pianiste allemand Charles HALLE émigré en Angleterre pendant la révolution de 1848.

Aligné avec l'esthétisme des préraphaélites, il dirige la New Gallery à Londres (1888) qu'il a fondée avec Burnes-Jones. (*Ma vie*, p. 73).

Isadora est introduite chez Mme WYNDHAM (Lady Sibell LUMLEY (1855 - 1929)) - G. M. WYNDHAM (1863 - 1913) Politicien homme de lettres.

Isadora rencontre :

William Blake RICHMOND (1842 - 1921) : peintre anglais, portraitiste ; il utilise les techniques du vitrail et de la mosaïque (décoration de la cathédrale Saint Paul de Londres).

Andrew LANG (1844 - 1912) : homme de lettres écossais ; il travaille sur le folklore, la mythologie et la religion.

Il tente d'expliquer la formation de la religion, du surnaturel à partir du milieu naturel. Anthropologue, poète, écrivain, journaliste, historien, traducteur, il est admis à l'Académie Royale des Sciences de Suède.

Hubert PARRY (1848 - 1918) : compositeur anglais. Son *Hymne Jérusalem* est composé sur le poème *And did those feet in ancient time* de W. Blake. Il influence la vie musicale anglaise début XXe s.

Edwin ARNOLD (1832 - 1904) : poète anglais, journaliste. Il écrit *La Lumière de l'Asie* et popularise le bouddhisme – il appartient à l'Ordre de l'Empire des Indes, à l'Ordre de l'Etoile d'Inde – et finance le voyage de l'explorateur et journaliste Henry Marton STANLEY (fleuve Congo).

Austin DOBSON (1840 - 1921) : poète anglais d'origine française, essayiste.

Isadora est invitée chez Mme RONALD (1863 - 1942) du nom de Margaret GREVILLE, née de Margaret Helen ANDERSON.

Elle se marie avec Ronald Henry Fulke GREVILLE.

C'est une amie proche de la reine Mary.

Isadora rencontre le futur roi Edouard VII (1841 - 1910) (couronné en 1902) qui la compare à une beauté à la GAINBOROUGH (*Ma vie*, p. 74) - (peintre célèbre, portraitiste et paysagiste du XVIII^e s. britannique).

Elle se fait deux amis Charles Halle et Douglas Ainslie.

Douglas AINSLIE (1865 - 1948) : poète écossais, traducteur, né en France. Il poursuit ses études en Angleterre. Il est ami d'Oscar Wilde.

Il initie Isadora à SWINBURNE, KEATS (1795 - 1821) poète anglais du mouvement ROMANTISME, qui est en lien avec Leigh HUNT (1784 - 1859) et Percy B. SHELLEY (1792 - 1822).

Son œuvre majeure est ENDYMION, inspirée de la mythologie grecque.

Il lui fait aussi découvrir R. BROWNING (1812 - 1889) poète anglais dramaturge, épistolier au genre monologue et dramatique, romantique et lyrique.

Il privilégie l'oralité mais non de manière euphonique comme TENNYSON. Il restitue au contraire le grain de la voix.

Isadora rencontre aussi Henry IRVING (1838 - 1905) qu'elle voit dans Les Cloches, (*Ma vie*, p. 75).

C'est un acteur de théâtre anglais, également directeur de théâtre, franc-maçon.

Il épouse Florence O'CALLAGHAN, a une relation avec **Ellen TERRY** (1848 - 1928) dont son fils **Edouard Gordon Craig** (1872 - 1966) le rencontre au théâtre.

Il aura une forte Influence sur sa voie d'acteur, de metteur en scène et de décorateur.

Isadora a de l'admiration pour **Ellen TERRY**. Elle évoque son physique (*Ma vie*, p. 76) et voit sa beauté (préoccupation des canons esthétiques).

Isadora est invitée à danser chez Mme TREE – son époux est Beerbohm TREE (1853 - 1917) - (*Ma vie*, p. 77) – c'est un acteur responsable du théâtre britannique.

Il fonde en 1904 la *Royal Academy of Dramatic Art* (RADA).

La danse d'Isadora ne l'émeut pas du tout à ce moment-là et la remarque seulement à Moscou. Isadora a la sensation de ne pas toucher le monde du théâtre (allusion à Daily aussi) contrairement à celui des peintres, des poètes et des hommes de lettres. (*Ma vie*, p. 78).

Par conséquent, l'identification de ces premières personnes qu'Isadora, pour certaines, « rêve [...] de rencontrer »³⁵¹, et pour d'autres, approche dans un réseau mondain, permet de poser les jalons d'un champ artistique et intellectuel dans lequel Isadora Duncan trouve des appuis et des affinités qui stimulent la production de son œuvre.

Ainsi, le lien qu'elle crée avec Charles Hallé lui ouvre les portes des salons parisiens et du cercle artistique de Rodin. Isadora et sa famille vont donc trouver, à leur arrivée en France,

³⁵¹ Isadora Duncan, *op. cit.*, p. 53.

une autre ambiance, portée par une effervescence intellectuelle qui règne autour du champ artistique de l'avant-garde.

Pour comprendre le contexte social dans lequel Isadora Duncan est plongée, nous nous référons à l'ouvrage³⁵² remarquable de Béatrice Joyeux-Prunel qui réalise une « synthèse sur l'histoire des avant-gardes picturales »³⁵³.

L'auteure s'attache en effet à en comprendre les rouages culturels, sociaux, économiques et politiques qui replacent non seulement les œuvres mais aussi les personnalités des artistes en interdépendance les uns des autres dans un environnement profondément instable.

Non seulement la concurrence entre eux est rude mais les différents courants artistiques dont ils sont porteurs : « réalisme, impressionnisme, art nabi, fauvisme, expressionnisme allemand, cubisme, futurisme, cubo-futurisme avant la guerre de 1914 »³⁵⁴, vont se retrouver sous l'influence de la « mouvance esthétique »³⁵⁵ du symbolisme.

C'est pourquoi nous pouvons dire que l'œuvre d'Isadora Duncan se situe au cœur de cette « nébuleuse »³⁵⁶ artistique dont le phénomène a des répercussions en Europe jusque « dans les années 1920 et 1930 »³⁵⁷.

Le symbolisme, né de la littérature avec Huysmans³⁵⁸, se définit dans la revendication d'un nouveau rapport au monde.

Il se dégage une nécessité de se raconter ou de « parler, écrire sur des images »³⁵⁹, des peintures aux « sujets religieux, mythologiques ou sataniques »³⁶⁰.

La modernité naissante, qui d'une certaine façon déçoit tant sur le plan politique, social et économique, favorise une remise en cause profonde du sens que l'homme donne à sa vie.

C'est à partir de ce profond questionnement³⁶¹, relié à la philosophie, que nombre d'intellectuels construisent l'utopie de divers genres au travers de courants mystiques,

³⁵² Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1848-1918, Une histoire transnationale*, Gallimard, 2015.

³⁵³ *Ibid.*, p. 9.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 20.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 240.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 242.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 245.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 248.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 250.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 252.

³⁶¹ C'est un bouleversement que nous retrouvons également dans la *Lebensreform* en Allemagne dont la philosophie et l'éducation sont fortement investis dans la mise en œuvre d'expériences pédagogiques et techniques qui relient le corps à l'environnement, Cf. *infra*, p. 253 et suivantes.

ésotériques, anarchistes, réactionnaires au sein desquels « le culte de l'âme et la fascination pour le mal »³⁶² alimentent la littérature et l'art.

Par ailleurs, cette nébuleuse esthétique a également redonné un statut légitime à l'artiste³⁶³, qui non seulement bénéficie d'une promotion publicitaire mais jouit aussi de la reconnaissance de sa singularité portée par l'œuvre.

C'est donc au cœur de cette tendance plus ou moins disparate, plus ou moins dispersée ou éclatée, et pourtant en dialogue avec l'étranger – l'Angleterre, la Belgique et l'Allemagne au plus proche de la France – que l'art de la danseuse Isadora Duncan éclot.

En outre, son niveau d'érudition³⁶⁴ l'avantage également pour accéder à l'art symboliste qui, au vu de l'originalité de sa proposition, ne lui résiste pas.

Il n'en demeure pas moins que l'entrée de l'art d'Isadora Duncan dans ce phénomène collectif qu'est le symbolisme, nous interroge aussi sur sa capacité à rendre poreuse la définition apportée à l'avant-garde picturale.

La manière dont Béatrice Joyeux-Prunel l'entend, est sociologique : « c'est à la fois affirmer et être dans une position de rupture dans le champ des luttes pour la conquête de la réputation artistique, à une époque donnée »³⁶⁵.

En outre, la démarche de la pensée qui, en premier lieu, privilégie le *champ* de Bourdieu au détriment du *réseau* de Becker, se justifie par la structure de l'espace social « selon des logiques de rivalités et de coopérations, et dont les acteurs partagent les mêmes valeurs.

Ce concept [...] ne se réduit pas aux relations esthétiques, mercantiles ou professionnelles »³⁶⁶.

Au demeurant, si ce *champ* délimite une « position protestataire en renouvellement régulier »³⁶⁷ qui légitime ce qu'est l'avant-garde, pourquoi ne pas l'étendre à l'art Duncan ?

En effet, le jour où Isadora Duncan s'est imposée sur les meilleures scènes, une autre génération de danseurs est apparue. C'est tout autant l'art de Duncan en 1906, des Ballets

³⁶² Béatrice Joyeux-Prunel, *op. cit.*, p. 241 ; Georges Bataille, *La littérature et le mal*, Gallimard, 1990.

³⁶³ *Ibid.*, p. 255-256.

³⁶⁴ Béatrice Joyeux-Prunel informe de la prépondérance du milieu social dans l'accès à l'art symboliste, *op. cit.*, p. 242.

³⁶⁵ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, coll. Libre examen. Politique, 1992, cité par Béatrice Joyeux-Prunel, *op. cit.*, p. 22.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 23.

³⁶⁷ *Ibid.*

russe en 1909 ou de Mary Wigman en 1914 par exemple. Dans leur aspect innovant, pour exemple, leur style a révélé pour la première fois le mouvement fluide d'Isadora, les costumes colorés des Ballets russes ou bien encore les percussions et masques de Mary Wigman.

Néanmoins, la revendication de sa singularité et la manipulation des valeurs classiques que sa danse laisse entrevoir, situent également Isadora dans le symbolisme.

Le tableau suivant, comme le précédent, est le fruit de la recherche effectuée en profondeur sur les relations qu'Isadora Duncan a nouées depuis le salon de Marguerite de Saint Marceaux et le cercle de Rodin³⁶⁸.

Tableau n° 5 : Les relations d'Isadora Duncan dans les cercles des élites parisiens.

DÉBUT DE LA SECONDE PERIODE - EUROPE - PARIS - 1900 ISADORA A 23 ANS
Contexte : Affaire Dreyfus (de 1894 à 1906) Antisémitisme (haine de l'Empire allemand annexion de la Lorraine Alsace) - colonialisme - La Belle Epoque - La Génération perdue - vers la séparation de l'Eglise et de l'Etat, et surtout bascule dans un nouveau siècle – imaginaire.
Isadora, Elisabeth et leur mère rejoignent Raymond à PARIS. Charles NOUFFLARD (1872 - 1952) s'occupe d'Isadora à Paris (<i>Ma vie</i>, p. 83) – à la demande de Charles HALLE. C. Noufflard est né à Louviers, est un industriel et un administrateur français dans les colonies françaises d'Afrique Noire et d'Océanie. Isadora visite les musées, l'exposition universelle, rencontre RODIN, Loïe FULLER, SADA YACCO ; elle est introduite dans le salon de Marguerite de Saint Marceaux, poursuit ses rencontres dans le cercle de RODIN. Impressionnée par MOUNET SULLY (Jean SULLY-MOUNET) (1841 - 1916) : Acteur français de la Comédie française, il est le tragédien le plus renommé de son temps. Apogée en 1881 avec <i>Œdipe roi</i> (tragédie de Sophocle) au théâtre de Paris.
RODIN (1840-1917) : sculpteur en rupture avec l'académisme. Il valorise l'expression et son goût pour l'antique. C'est une référence incontournable dans le monde de l'art. Il se démarque à l'Exposition universelle de Paris en 1900 en organisant son propre pavillon (en réaction contre les institutions, (Cf. Joyeux-Prunel, <i>op. cit.</i>, p. 55). Adversaire et pourtant proche de Maillol (Cf. Journal du Comte Kessler), il rencontre Nijinski ; il voyage en Belgique, en Italie, en Allemagne. Rainer Maria Rilke devient son secrétaire. (Pour une étude approfondie, voir le Musée Rodin [en ligne]).

³⁶⁸ Cf. schéma, *supra*, p. 82.

LOIE FULLER (1862 - 1928) : elle révolutionne le monde artistique et scénique ; c'est une référence dans l'univers de la danse ;

« en transcendant le corps pour atteindre une dimension spirituelle où le quotidien est transfiguré par la beauté de l'art, Loïe Fuller devient la muse de l'Art nouveau et des symbolistes, tandis que sa contribution aux innovations en matière d'éclairage et de dispositifs scéniques fascine les metteurs en scène, les photographes, les cinéastes et les scientifiques :

parmi ses admirateurs figurent Mallarmé, Rodin, Toulouse-Lautrec, Carabin, Ellis, Taber, les frères Lumière, Marie et Pierre Curie, l'architecte Guimard et l'astronome Flammarion.

Loïe influence aussi les arts décoratifs et la photographie : une riche production de statuettes s'inspire de ses voiles dansants, et les photographes essayent de saisir la magie de son art » (Cf. Gabriella Asaro Paris 8).

Elle propose à Isadora de se joindre à elle dans sa tournée en Allemagne, (*Ma vie*, p. 115). Elle n'est pas considérée comme suffisamment « cultivée pour entrer dans les cercles des symbolistes ni aussi charmante et souple qu'Isadora » pour être acceptée (Cf. Gabriella Asaro).

SADA YACCO (1871 - 1946) : actrice, danseuse tragique japonaise - citée par Ruth Saint Denis et Isadora.

Loïe Fuller la présente à Isadora lors de l'Exposition universelle à Paris. Robert de Montesquiou (salon de M. de Saint Marceaux) dit qu'Isadora s'inspire du jeu de S. Yacco (Journal De Saint Marceaux)

LES MUSIQUES DE SES DANSES, jouées au piano par sa mère :

CHOPIN (1810 - 1849) - musique de la période classique et romantique - Polonais-français.

Avec Liszt, il est le père de la technique moderne du piano (art du doigté - faire onduler la mélodie) – Il influence FAURE, RAVEL, DEBUSSY, ... Il admire MOZART, RAPHAEL, GOETHE – C'est un ami de DELACROIX.

R. SCHUMANN (1810 - 1856) : allemand, il est dans le mouvement romantique – Il reçoit l'influence de CHOPIN, MENDELSSOHN, HEINE.

BEETHOVEN (1770 - 1827) ; allemand, il est le dernier représentant du classicisme viennois (après GLUCK, HAYDN et MOZART).

Il se situe dans la transition et prépare l'évolution vers le ROMANTISME – c'est une personnalité incroyable pour sa ténacité, son ardeur, sa foi en son potentiel.

Il reçoit l'influence de MOZART, HAENDEL, CLEMENTI.

André MESSAGER (1853 - 1929) : chef d'orchestre, organiste, compositeur.
Ses maîtres sont FAURE, Camille SAINT SAENS, Eugène GIGOUT.

En 1882 il est à BAYREUTH avec FAURE – En 1902 il dirige *Pelleas et Messandre* (de MAETERLINCK) repris par Claude DEBUSSY à l'Opéra-comique.

De 1908 à 1914 il est co-directeur de l'opéra de Paris avec Leimistin BROUSSAU. Il compose également avec FAURE *Souvenirs de Bayreuth* sur des thèmes de WAGNER.

SCHUBERT (1797 - 1828) : autrichien au style romantique.

Il est le maître incontesté du *Lied* (poème germanique chanté par une voix accompagnée par un piano ou par un ensemble instrumental).

Son thème est le culte de la nuit (romantisme européen) - *Nacht und Traum* (à grande émotion et méditatif) - L'amour est ici plutôt sentimental (Schumann).

WAGNER (1813-1883) : allemand, marié avec Cosima Wagner en 2e épouse - fille de F. LISZT et de la comtesse Marie D'AGOULT.

C'est un compositeur et un chef d'orchestre polémiste de la période romantique.

Il est également directeur de théâtre et propose des opéras et des drames lyriques.

Il reçoit l'influence de LISZT, de SCHOPENHAUER et de Mathilde WESENDONCK. Son mécène est LOUIS II DE BAVIERE (adoration passionnée).

Salon de Marguerite de Saint Marceaux : Marguerite JOURDAIN (1850 -1930) : salonnière, femme du sculpteur René de Saint Marceaux - veuve du peintre Eugène BAUGNIES.

Isadora danse chez elle puis dans les jardins pour le mariage de son fils Jean BAUGNIES le 04 juillet 1912.

Isadora rencontre :

Robert DE MONTESQUIOU (1855 - 1921) : cousin de la Comtesse GREFFULHE - poète homosexuel, dandy insolent.

Il soutient MALLARME, VERLAINE, DEBUSSY, FAURE, Paul HELLEN et Léon BAKST.

C'est un ami de Sarah BERNHARDT, de James Abbott Mc NEIL, de G. D'ANNUNZIO.

Il fréquente le salon littéraire de Geneviève BIZET où il croise Henri MEILHAC (1830 - 1897) qui est un auteur dramatique mondain et amateur de beaux-arts, un librettiste d'opérettes et d'opéras français.

Il y voit aussi Joseph REINACH (1856 - 1921) parlementaire, journaliste pour la défense de Dreyfus. Il inspire Proust (personnage du baron de Charlus).

Il rencontre également **Paul BOURGET** (1852 - 1935) : un grand écrivain qui entre à l'Académie française en 1935.

Il est dans le mouvement du roman psychologique, genre roman d'analyse, roman à thèse (d'idées - réflexions philosophiques).

C'est un essayiste catholique et antidreyfusard. Il favorise la réception de la littérature d'Henry James en France ; il influence D'Annunzio. Il fréquente également le salon de Madeleine Lemaire où il rencontre Rodin. C'est aussi un amateur d'arts.

COMTESSE GREFFULHE (1860- 1952) : fille de Joseph de RIQUET DE CARAMAN (1836-1892) prince de Chimay et de Marie de MONTESQUIOU-FEZENSAC (1834 - 1884).

C'est une famille particulièrement portée sur les arts et la musique.

Victorien SARDOU (1831 - 1908) : auteur du genre dramaturge. Il écrit pour Sarah BERNHARDT en 1882 *Fédora* - Il emprunte *Théodora* en 1884 aux chroniques byzantines.

En 1899, Robespierre écrit spécialement pour Sir Henry IRVING. Le cadre de ses pièces est La Révolution française, la Terreur et le Directoire.

En 1877, il devient membre de l'Académie française – En 1900, il présente le congrès spirituel annuel – En 1850, il se passionne pour l'au-delà – En 1860, il grave des eaux-fortes médiumniques (style art brut).

ANDRE BEAUNIER (1869 - 1925) : c'est un ami d'Isadora (*Ma vie*, p. 87) – Il est écrivain.

Il est né dans l'Eure et est le fils d'un avoué.

Il se reconnaît dans le Courant Renaissance de la littérature catholique. Il est très affecté par la mort d'O. WILDE. Très cultivé, il fait découvrir MOLIERE, FLAUBERT, TH. GAUTIER, DE MAUPASSANT, MAETERLINCK (*Pelléas et Mellisandre*) à Isadora (*Ma vie*, p. 88).

MAETERLINCK (1862 - 1949 mort à Nice) : poète belge, dramaturge, essayiste du mouvement SYMBOLISME.

Il est influencé par MALLARME et VILLIERS DE L'ISLE ADAM (1838 - 1889). C'est un admirateur de POE et de BAUDELAIRE.

Il est passionné de WAGNER, c'est un grand ami de MALLARME. Maeterlinck découvre les richesses de l'idéalisme allemand (HEGEL, SCHOPENHAUER), RUYSBROECK l'Admirable (mystique flamand du XIVE s.) dont il traduit les écrits (Ornement des noces spirituelles).

Il se tourne vers les richesses intuitives du monde germanique en s'éloignant du rationalisme français. Il se consacre à NOVALIS (1772 - 1801) et entre en contact avec le romantisme d'IENA (1870 - 1830), ; il se passionne pour Friedrich SCHLEGEL (1772 - 1829) et la revue *l'Athenäum*.

En 1887 dans le salon parisien de la Villa DUPONT, il rencontre O. WILDE, Paul FORT, S. MALLARME, C. ST SAENS, A. FRANCE, A. RODIN.

Il vit avec la cantatrice Georgette BLANC de 1902 à 1918 ; il épouse l'actrice Renée DAHON en 1919 (qu'il a rencontrée en 1911).

Sa pièce de théâtre *Pelléas et Mellisandre* (créée en 1893 au théâtre des Bouffes-Parisiens) a inspiré W. WALLACE qui en fait une suite pour orchestre en 1897 ;
G. FAURE qui en fait une musique de scène en 1898 pour une représentation en langue anglaise à Londres le 21 juin 1898 dont l'orchestration est confiée à Charles KOECHLIN ;
l'opéra DEBUSSY sous la direction de Messager qui en fait un *drame lyrique* en transposant le mythe de Tristan et Yseult dont la première est le 30 avril 1902) ;
le poème symphonique d'Arnold SCHONBERG (autrichien-hongrois - 1874 - 1951) dont le compositeur et théoricien Jean SIBELINE (finlandais 1865 – 1957) en fait une musique de scène en 1905.

La description, bien que sommaire de ces intellectuels, permet malgré tout de les resituer dans leur époque et de montrer une autre dimension, plus aristocratique, plus littéraire et musicale, des relations qu'Isadora a nouées lors de son séjour à Paris.

Elle confirme aussi la volonté du Salon à cultiver le goût classique, partagé par Isadora, mais elle montre aussi, par la nature de la relation de la danseuse à Rodin, un désir d'émancipation par la recherche de l'innovation, comme le fait Maeterlinck par exemple.

Sur invitation de Loïe Fuller, Isadora se joint à sa troupe pour une tournée en Allemagne qui les amène d'abord à Berlin³⁶⁹.

C'est le premier voyage qui lui donne à voir, par la suite au sein du cercle pictural de Munich, un horizon d'attente positive à la réception de son art³⁷⁰.

En outre, c'est le début de ses tournées en Europe de l'Est³⁷¹, ponctuées de son long séjour en Grèce en famille³⁷², avant de les reprendre en Allemagne³⁷³, et de créer son école à Berlin en 1904³⁷⁴.

Comme le fonctionnement de l'école repose sur ses revenus, elle étend le circuit de ses représentations à la Russie, toujours en repassant par l'Allemagne et la France. Jusqu'à l'aube de la Première Guerre mondiale³⁷⁵, elle aura parcouru l'Europe du Nord au Sud et de l'Est à l'Ouest, et sera retournée en Amérique par quatre fois, en 1907, 1909, 1910 et 1914.

Aussi, les relations d'Isadora Duncan évoluent au gré de ses nombreux déplacements, et témoignent de la circulation et de la diffusion de l'esthétique symboliste au sein des courants de l'avant-garde picturale.

Le schéma présenté ci-dessous montre la trajectoire qui se dessine pour l'ensemble de ses tournées et les nouveaux acteurs qui entrent dans son réseau artistique autour de deux événements majeurs : la création de l'école à Berlin en 1904 et le gala à Versailles en 1909, qui d'une certaine façon, la consacre³⁷⁶.

³⁶⁹ Isadora Duncan, *op. cit.*, p. 115.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 138-139.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 121.

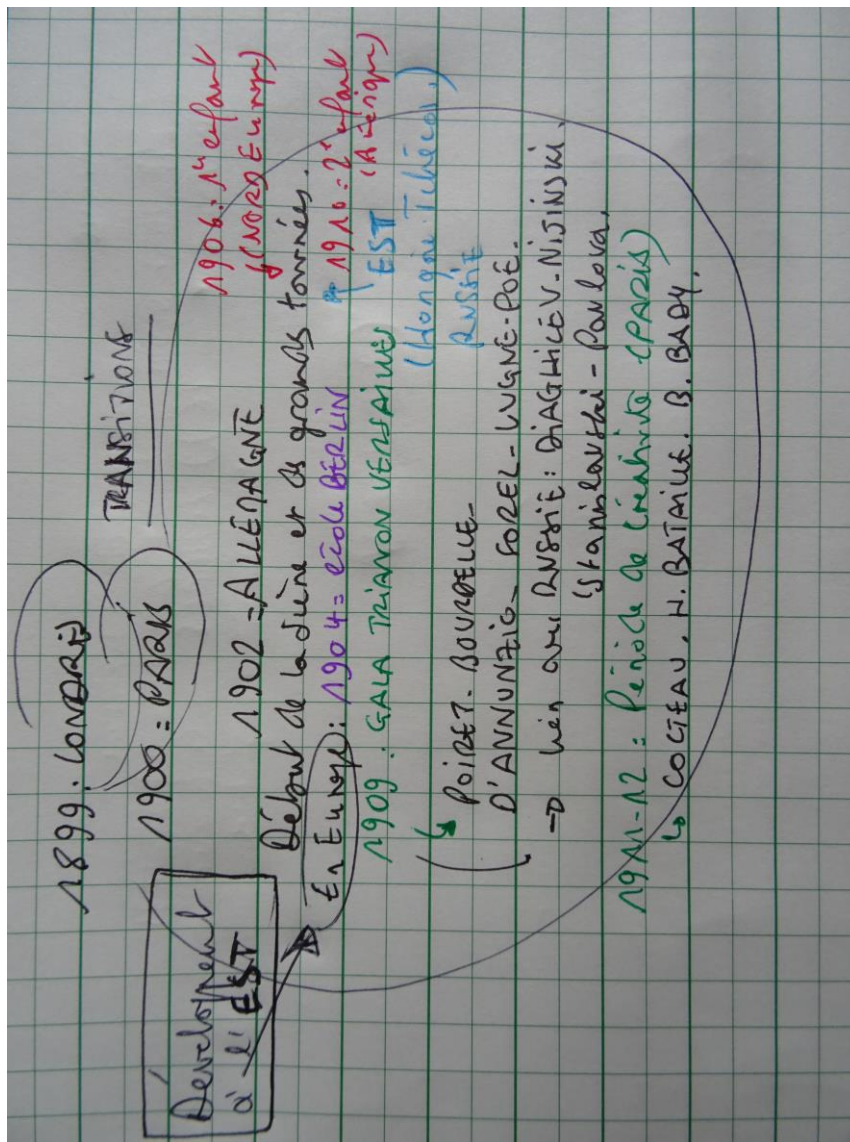
³⁷² *Ibid.*, p. 145.

³⁷³ *Ibid.*, p. 176.

³⁷⁴ Isadora Duncan, *op. cit.*, p. 215.

³⁷⁵ Voir nos cartographies, cf. *infra*, p. 108 ; 110 ; 112 ; 114 ; 234 ; 248 ; 289.

³⁷⁶ Isadora Duncan, *op. cit.*, p. 305.



Entre 1904 et 1914, un grand changement s'opère au sein du théâtre. Isadora Duncan s'y trouve mêlée, d'abord avec son compagnon Edward Gordon Craig qui en a déjà une vision novatrice³⁷⁷, puis avec Stanislavski qu'elle côtoie dès 1905 à Moscou³⁷⁸.

Aussi, le tableau présenté ci-après en synthèse, rapporte cette influence que nous retrouverons par la suite dans le courant éducatif et pédagogique de l'école d'Elizabeth Duncan³⁷⁹.

Tableau n° 6 : Le courant novateur du théâtre.

CONTEXTE CULTUREL EUROPE – plus à l'EST - THEATRE - DEPARTS - PROLONGEMENTS VERS LA PERIODE 3, de 1914 à 1919.
EZRA POUND (1885 - 1972) est le chef de file du mouvement IMAGISME, VORTICISME, de 1909 à 1920 à Londres. Il appartient aussi au courant de la Génération Perdue – En 1920 à Paris, il rencontre Jean de BOSSCHERE (1878 - 1953) : belge, peintre, poète de nationalité française qui a traversé les grands mouvements littéraires. Pound rencontre Ernest HEMINGWAY (1899 - 1961) de la Génération Perdue dont l'engagement politique est fasciste : il soutient en effet Mussolini et Hitler (1924 - 1945). À la suite d'une expérience d'internement, Pound se rend à Venise où il fait la promesse de ne plus prononcer un mot jusqu'à sa mort. Ses idées : il considère que le sexe doit être assimilé à un sacrement qui doit entrer dans la tradition ésotérique préservée en Occident par les troubadours. La seule vraie religion est celle révélée dans les arts. Il s'intéresse à l'occultisme et au mysticisme.
Constantin STANISLAVSKI (1863 - 1938) né à Moscou : Isadora le rencontre en 1905 à MOSCOU. Comédien, metteur en scène, professeur d'art dramatique, créateur du théâtre d'art de Moscou avec NEMIROVITCH-DANTCHENKO (1858 - 1943), il est à l'initiative du projet de l'Ecole Studio du Théâtre d'Art Académique de Moscou. L'enseignement de Stanislavski est fondé sur la mémoire affective et le vécu propre des acteurs. Il influence le cours New-yorkais de théâtre (Actors Studio 1947 - 1950 de Lee STRASBERG (1901 - 1982) et de Elia KAZAN (origine grecque 1909 - 2003). Il est très engagé dans son art : jouer juste jouer vrai, est son obsession. Il met au point son système de jeu afin de répondre aux exigences naturalistes de Anton TCHEKHOV (1860 - 1904) et de Maxime GORKI, écrivain fondateur du REALISME SOCIALISTE (1868 - 1936). Engagé aux côtés des Bolcheviques (avec Lénine), puis critiqué en 1917, il part en Italie avant de revenir en Russie, encouragé par Staline.

³⁷⁷ Samantha Marenzi, *op. cit.*

³⁷⁸ Isadora Duncan, *op. cit.*, p. 210-211.

³⁷⁹ Centre des archives de Cologne, Boîte Nr. 69.

Il travaille avec Stella **ADLER** (1901 - 1992) américaine professeur d'art dramatique (la seule à fonder un conservatoire en 1949 où l'actrice **Salma HAYEK** (1966 -), mariée à l'industriel **François-Henri PINAULT**, prend des cours).

Selon S. Adler, Stanislavski est un homme de tradition inspiré par la Comédie Del l'Arte.

Les acteurs héritiers de STANISLAVSKI estiment qu'il est du devoir de l'acteur de s'élever au niveau de son personnage. L'auteur doit donc se plonger dans sa mémoire affective, s'intérioriser en créant un passé à son personnage.

Le neveu d'Anton TCHEKHOV, **Mickaël TCHEKHOV**, un de ses élèves qui retravaille les théories de formation de l'acteur et de création du personnage.

Il les remodernise selon « le système Stanislavski ». C'est une référence pour les praticiens de théâtre du monde entier.

La partie consacrée à l'approche du rôle par les actions physiques, connue de **Berthold BRECHT** (1898 - 1956) dramaturge, poète, metteur en scène, théoricien de théâtre - ou de Jerzy **GROTOWSKI** (1933 - 1999) est inaccessible en France, faute de traduction.

Berthold **BRECHT** rejoint le Deutsches Theater (1905 - 1930) de **Max REINHARDT** (Max GOLDMANN) (1873 - 1943) metteur en scène autrichien.

En 1920, Brecht fonde le festival de Salzbourg avec R. **STRAUSS** et Hugo **HOFFMANNSTHAL**.

Il dirige aussi le cabaret satirique *Schal und Rauch* avec Christian **MORGENSTERN** (1871 – 1914,) écrivain, poète allemand.

Son questionnement spirituel le rapproche de la philosophie de Nietzsche et il devient l'ami de R. **STEINER**.

Pour autant, même si l'orientation éducative et pédagogique donnée par l'école en Allemagne nous a aussi invitée à considérer plus finement le contexte social et culturel dans lequel elle a pris son essor, nous avons encore identifié de nouvelles relations que l'art d'Isadora a suscitées, non plus pour se faire connaître, mais plutôt pour laisser une trace de son œuvre.

Elles témoignent aussi de la nouvelle ambiance qui règne à Paris dans les années 1909-1910 lorsqu'elle rencontre l'architecte Louis Sue.

Il est certainement « l'une des figures majeures du mouvement Art-Déco en France »³⁸⁰ quand il reçoit, de sa part, la commande de la construction d'un théâtre en 1913 à Paris dans le 8^e arrondissement³⁸¹. Ils partagent en effet une même conception de l'art total, dont l'idée est en vogue depuis l'engouement pour l'œuvre de Wagner, qui, d'un côté, nourrit la danse d'Isadora depuis sa scène à Bayreuth, et de l'autre, porte l'esprit créatif de Louis dans « le

³⁸⁰ Centre d'archives d'architecture du XXe siècle, Archive Fonds Sûe Louis, FRAPN 02 - SUELO BIO, p. 10.

³⁸¹ Centre d'archives d'architecture du XXe siècle, Archive Fonds Sûe Louis 030 ifa, SUE LOB-13-2.

domaine des arts décoratifs [...] depuis l'architecture et la décoration jusqu'aux objets industriels »³⁸².

Il est vrai que l'année 1903, suite à un regain d'intérêt pour la décoration et le design qui éclate en Angleterre avec « l'école britannique des *Arts and Crafts* [et en Autriche avec] l'école des *Wiener Werkstätte*, fondée par Josef Hoffmann et Koloman Moser, [sans oublier en Allemagne] la présence des jeunes designers affiliés au Werkbund au Salon d'Automne de 1910 »³⁸³, donne le jour à la Société des artistes décorateurs.

Le courant de la Belle Époque à Paris, justement, porte à merveille cette nouvelle tendance qui, par le ravivement de couleurs, met en valeur les Ballets russes.

De même, l'investissement de l'architecte dans « un projet de décoration de la maison de couture parisienne de son ami Paul Poiret »³⁸⁴ en 1909, renforce les liens entre Isadora, le couturier et Louis Süe.

Quelques années plus tard, en créant « la Compagnie des Arts Français »³⁸⁵, Louis Süe attirera d'ailleurs un certain nombre d'artistes autonomes, comme par exemple André Dunoyer de Segonzac, qui comme nous le savons, assiste pour la première fois à une représentation d'Isadora en 1909 au cours de laquelle il fait spontanément des esquisses. En outre, le recueil de dessins qu'il produit et diffuse par la suite en 1910 en est issu³⁸⁶.

Aussi, tout comme amateur de peinture qu'il est, Louis Süe éprouve beaucoup d'intérêt pour l'avant-garde que Maurice Denis représente dans l'art nabis³⁸⁷. La relation qu'il noue avec ce dernier le fait entrer dans son réseau où il est amené à entendre parler d'Isadora Duncan. Pour autant, les travaux effectués à ce sujet ne permettent pas d'avoir de certitudes quant à l'influence de la danseuse sur ses dessins au thème de la danse³⁸⁸.

³⁸² Centre d'archives d'architecture du XXe siècle, Archive Fonds Süe Louis, FRAPN 02 - SUELO BIO, p. 17.

³⁸³ *Ibid.*

³⁸⁴ *Ibid.*

³⁸⁵ *Ibid.*

³⁸⁶ Claire Destrée, *op. cit.*, p. 136.

³⁸⁷ Béatrice Joyeux-Prunel, *op. cit.*, p. 186.

³⁸⁸ Claire Destrée, *op. cit.*, p. 141.

Néanmoins, Maurice Denis aurait malgré tout, fait partie du groupe d'artistes qui a fréquenté l'école de Bellevue en 1914 les samedis matin, où Isadora leur réservait ces matinées pour que les élèves leur servent de modèles³⁸⁹.

Bien que le peintre n'ait pas connu une carrière aussi fulgurante que celle d'Eugène Carrière, alors devenu l'ami d'Isadora à ses débuts à Paris³⁹⁰, Maurice Denis devînt légitime lors de son élection au sein de « la Société nationale des Beaux-Arts [et qu'il fût convié en 1903] au banquet dédié à Carrière, figure centrale d'un symbolisme consacré avec sa fondation du Salon d'Automne où devait s'exposer l'art moderne de la meilleure qualité »³⁹¹.

Encore une fois, l'implication artistique, professionnelle et politique de ces hommes qui érige la culture sur la scène internationale, font de leurs pratiques un patrimoine territorial qui traverse les époques et au sein duquel Isadora Duncan trouve une place.

Il n'y pas un homme de lettres, un administrateur français, un aristocrate, un artiste qui ne l'ait pas évoqué ou qui ne lui ait été fidèle. C'est le cas de José Clara, alors étudiant aux Beaux-Arts de Paris en 1903 qui avait bénéficié d'une invitation qu'Isadora avait donnée à l'ensemble des étudiants pour sa Première au théâtre Sarah Bernhardt³⁹².

Même Maurice Glaize, un des plus grands architectes de la reconstruction d'Angkor, avait porté de l'intérêt à l'art de la danseuse qu'il avait vue lors d'un retour à Paris³⁹³.

Par conséquent, l'intérêt de ce panorama intellectuel qui se donne à voir avant la Grande Guerre, pluriel et d'une richesse incroyable, est de montrer comment Isadora Duncan construit sa carrière et anticipe, d'une certaine façon, l'héritage iconographique³⁹⁴ qui fait œuvre de patrimoine aujourd'hui, au travers de la réputation légitimée de certains artistes à son époque.

³⁸⁹ Claire Destrée, *op. cit.*, p. 141 ; Isadora Duncan, *op. cit.*, p. 373.

³⁹⁰ Isadora Duncan, *op. cit.*, p. 112-114.

³⁹¹ Béatrice Joyeux-Prunel, *op. cit.*, p. 277.

³⁹² Claire Destrée, *op. cit.*, p. 135.

³⁹³ Louis Malleret, « Nécrologie : Maurice Glaize (1886-1964) », in *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient*, Tome 53, n° 2, 1967, p. 328.

³⁹⁴ À entendre dans le sens de l'image résonnante de Gaston Bachelard.

Nous avons néanmoins mesuré la portée de de l'influence tentaculaire qu'elle a exercée sur un grand nombre de milieux pour lesquels la référence esthétique *au goût du jour* était incontournable.

Cependant, l'approche par laquelle nous avons abordé le travail de la reconstruction de son réseau, n'est certainement pas exhaustive. Il y aura toujours une omission d'un nom qui l'aura croisée.

La méthode proposée dans le cadre de la thèse a juste l'ambition d'avoir couvert les références citées par Isadora dans son autobiographie qui montre, malgré tout, au gré de vérifications faites dans les sources d'archives³⁹⁵ au plus proches de la danseuse – l'école Duncan en Allemagne – la manière dont le réseau pose le cadre d'une filiation intellectuelle au sein de laquelle nous observons concrètement le tissage de cette toile.

Par ailleurs, nous n'avons pas évoqué les influences philosophiques³⁹⁶ qui traversent la période du début du XXe siècle parce qu'en nous centrant sur la mise en réseau de l'art d'Isadora Duncan en France, nous avons constaté que la danseuse est davantage prise dans la concrétude de ses relations artistiques.

En outre, nous avons noté que la dimension philosophique investit davantage la démarche pédagogique et éducative présente dans l'école de Berlin. C'est dans ce cadre-ci que nous l'évoquons, lorsque nous approfondissons la voie des élites dans notre troisième partie.

Enfin, le choix de limiter l'étude intellectuelle à la Première Guerre mondiale réside dans le fait qu'après le départ d'Isadora en Amérique, la carrière de la danseuse s'éteint rapidement. Son retour en Europe en 1919 est marqué de l'attente du retour des élèves qu'elle a décidé d'adopter et avec lesquelles elle doit se produire une dernière fois à Paris en 1921³⁹⁷. Jusqu'à 1927, l'année de sa mort, elle est surtout préoccupée par la nécessité de fonder une école et d'en assurer la pérennité.

³⁹⁵ Les centres d'archives en France et en Allemagne dont les sources sont présentées, cf. *infra*, p. 130 et suivantes.

³⁹⁶ Nous ne pouvions prétendre, au regard de la façon dont Isadora déploie, par traces, son bric-à-brac intellectuel qui apparaît visuellement au cours du périple archivistique, à la reconstitution d'un quid philosophique des auteurs qui traversent sa filiation intellectuelle. Néanmoins, nous avons exploré la piste de Klages dont l'étude, à titre d'exemple de notre démarche de travail, se trouve en Annexe du volume II de la thèse p.438. Enfin, nous avons cherché, malgré tout, à replacer les influences philosophiques ou tout au-moins les grandes idées qui traversent son œuvre dans le cadre de son élaboration depuis sa genèse, voir partie 3, La généalogie de l'œuvre : suivre le projet Duncan.

³⁹⁷ Lillian Loewenthal, *The search for Isadora, The Legend & Legacy of Isadora Duncan*, A Dance Horizons Book, Princeton Book Company, p. 75.

L'AUTOBIOGRAPHIE ROMANCÉE

D'une manière générale, notre participation observante dans tous ces coins de France, d'Allemagne et d'Angleterre, a apporté un éclairage privilégié à notre champ de questionnements dans son « point de départ et [dans celui de notre discussion,] point de chute de [notre] recherche »³⁹⁸.

Car finalement, l'ensemble de ces pratiques de danse se trouvaient à l'interface du domaine théorique et de celui des traces matérielles que l'héritage avait laissé en plusieurs endroits du monde.

Les nombreux voyages des Duncan et le caractère temporaire de leur résidence au cours de leurs déplacements expliquent cette dispersion et l'éclatement des sources. De plus, de celles des sœurs Duncan à proprement parler, nous savions qu'il n'en restait que peu parce qu'elles avaient soit brûlé, soit disparu³⁹⁹.

Par conséquent, les centres d'archives en Europe et aux États-Unis ont fait œuvre de mémoire en accueillant les donations ou les legs des descendants du cercle familial. Selon la spécificité reconnue aux fonds, l'archive stockée⁴⁰⁰ revêt des « vérités selon les définitions que font les personnes [du] phénomène donné, définitions qui varient et évoluent en fonction du temps, du lieu, du point de vue de l'observateur et de la situation »⁴⁰¹.

Ainsi, compte-tenu de la disparition de sources originales, de la dispersion et de l'éclatement d'autres documents en plusieurs langues différentes, les archives Duncan ont toujours fait l'objet de débats en termes de provenance, d'authenticité et du contexte de production.

De même, l'examen qui a été fait tour à tour de l'ensemble des sources rendues accessibles, nous a entraînée dans ce grand « champ d'application, d'expérimentation et d'initiation de la recherche, au sein duquel [il apparaît que] les spéculations les plus théoriques ont toujours une retombée »⁴⁰².

³⁹⁸ Amor Belhedi, « Le chercheur et le terrain », in *Actes du VIII Colloque du Département de Géographie*, FLAH, Université de Manouba, novembre 1998, p. 1.

³⁹⁹ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 7 et suivantes.

⁴⁰⁰ La réputation des archives de Cologne repose sur la dimension pédagogique l'école Duncan, celle de la New-York Public Library, sur l'aspect chorégraphique et la filiation par exemple.

⁴⁰¹ Jason Luckerhoff et François Guillemette, *Méthodologie de la théorisation enracinée. Fondements, procédures et usages*, Presses de l'Université du Québec, 2012, p. VIII.

⁴⁰² *Ibid.*

Par conséquent, pour continuer à mettre à l'épreuve les données de nos terrains en danse et celles recueillies lors des premières lectures, nous poursuivions notre démarche inductive qui donnait du sens à notre « question de recherche et au choix des paramètres du phénomène à l'étude »⁴⁰³.

Ainsi, il était temps d'explorer plus finement *l'objet héritage* d'Isadora Duncan pour comprendre comment la filiation s'était construite.

À cet égard, il convenait de *déconstruire* la biographie d'Isadora Duncan au regard de son caractère romancé.

Aussi, pour suivre la danseuse dans ses déplacements, nous avons relu minutieusement son livre autobiographique *Ma vie*, que nous avons vérifié comme étant le seul ouvrage *biographique* produit de sa main⁴⁰⁴.

Puis, nous avons pointé chacun des faits en termes de lieux, de dates et de relations que nous avons croisé avec d'autres sources⁴⁰⁵ pour nous assurer de leur cohérence.

Enfin, nous avons reconstitué la chronologie de sa vie en réalisant des cartographies par périodes de vie et par contextes culturels.

Cette étude, par ailleurs, a mis en valeur de nombreux indices signifiants du rôle central que l'Allemagne a joué dans la réception publique de son style et dans l'accueil de sa première école d'un art de la danse.

La préparation des cartographies

Ainsi, lors d'un voyage à Athènes dans le cadre de la formation à la Danse de l'Être⁴⁰⁶, nous avons été conviée au siège du Conseil International de la Danse⁴⁰⁷ où son président est devenu un informateur privilégié. Il nous a effectivement fait bénéficier de sa base de données

⁴⁰³ Louis-Claude Paquin, « La méthodologie », in *Méthodologie de la recherche création*, 2014, p. 6.

⁴⁰⁴ Lors de la mise en contextualisation des espaces culturels dans laquelle l'œuvre s'est diffusée, nous l'avons vérifié par une recherche approfondie dans la base de données Kit Bibliotek, présentée en *infra*, p. 134-135.

⁴⁰⁵ Ouvrages référencés dans la bibliographie dédiée aux Duncan et dans celle dédiée aux archives, cf. Bibliographies Annexes du Volume II de la thèse, p. 3 et suivantes.

⁴⁰⁶ La nomenclature de ce terme intègre le sigle © conformément au choix délibéré de son auteure.

⁴⁰⁷ Reconnu par l'UNESCO, le C.I.D. est le représentant de l'art de la danse de l'ensemble des pays du monde. C'est une organisation non-gouvernementale fondée en 1973 dont le siège est à Paris, au sein de l'UNESCO. Elle favorise la constitution d'un réseau d'informations sur la programmation d'événements, sur la localisation géographique de pratiques et assure la certification internationale d'un enseignement.

Isadora Duncan Pandect ⁴⁰⁸ pour recueillir des informations sur les publications en lien avec Isadora Duncan et des indices sur les réseaux de la danse duncanienne.

Ayant par ailleurs évoqué l'école identifiée dans le roman d'Isadora, notre informateur a mis en question la pédagogie dans la transmission d'Isadora Duncan.

Nous nous sommes évidemment interrogée sur sa vie, en tant qu'artiste, et sur sa capacité à gérer une école.

Comment pouvait-elle, compte tenu de la fréquence de ses absences et de l'organisation de ses tournées à travers le monde, prétendre transmettre un art de la danse - sous-entendu à long terme -, et de surcroît en internat ?

Cette question nous a évidemment renvoyée à la recherche entreprise sur son parcours de vie. En somme, au cours de cette rencontre avec le président du C.I.D., nous avons pu consulter des documents ⁴⁰⁹ en relation avec Isadora Duncan ainsi que la base de données *Isadora Duncan Pandect* et discuter du sujet de l'école.

Ainsi, trois types de production de matériaux apparaissaient, dans ses manifestations les plus larges ⁴¹⁰, comme incontournables à l'étude du phénomène :

- Par l'expérience de la danse qui avait fait l'objet d'une participation observante ;
- Par la piste des archives qui devait être suivie depuis l'école originale en Allemagne et de toutes celles afférentes aux Duncan depuis l'arrivée de la famille en Europe et de la création de l'école (1898 – 1914) ;
- Par des entretiens sous forme de récits de vie pour confronter la signification corporelle donnée à la danse avec les propos d'Isadora Duncan et sur elle.

Par conséquent, la démarche que nous avons entreprise était confirmée. Le thème de l'école, finalement, était au centre de l'histoire de la filiation, des lieux de pratiques duncanienues ⁴¹¹, des archives et des entretiens.

La place de l'école, dans la perspective de l'héritage qui s'était montré dans la pratique observante, nous permettait de faire des allers-retours entre les matériaux ⁴¹² mis à notre

⁴⁰⁸ Localisation des écoles de danse duncanienne en Angleterre et en France, voir le site *Isadora Duncan Pandect* [en ligne] ; ce site a été créé par le président du C.I.D. Monsieur Alkis Raftis avec une volonté de localiser les écoles et les membres du C.I.D. pratiquant Duncan et par ce biais, de commencer à rassembler des sources dispersées.

⁴⁰⁹ Le siège du C.I.D. comporte une bibliothèque gérée par son président.

⁴¹⁰ Louis-Claude Paquin, *op.*, *cit.*

⁴¹¹ Ici au pluriel car les pratiques visées sont celles issues de l'héritage civil d'Isadora Duncan, celles de la branche allemande et celles réinvestissant le système de valeurs duncanien.

disposition, de changer de regard et de posture⁴¹³ dans un contexte, qui, au fil du temps, se stabilisait et facilitait nos changements de rôles.

Les premières cartographies : la branche de l'école allemande et la chronologie d'Isadora Duncan (1877-1927)

Au regard des informations sur l'école, relevées dans le livre autobiographique d'Isadora ayant fait l'objet d'une discussion à Athènes, nous avons décidé de commencer nos cartographies par cette approche.

Il était en effet avéré que l'école de Berlin avait constitué le point d'ancrage pédagogique de la transmission⁴¹⁴.

En cela, il est devenu notre repère géographique à partir duquel nous avons observé les déplacements d'Isadora au cours de sa carrière. Ils montraient que nous pouvions effectuer un balayage de l'Est au Sud en posant des bornes à l'Angleterre et à la France.

Nous le montrons par ailleurs dans les cartographies réservées à la chronologie d'Isadora présentées ci-après.

L'élaboration de l'œuvre, que nous considérons commencer en Amérique⁴¹⁵, ne prend véritablement effet qu'à son arrivée en Europe. Ces faits expliquent les limites géographiques données à l'étude du fil de la transmission de l'œuvre.

Ainsi donc, après avoir identifié la date et le lieu de la mise en œuvre de la première école d'Isadora Duncan, soit 1904 à Berlin, nous avons réalisé la première cartographie chronologique de l'école⁴¹⁶, présentée ci-dessous :

⁴¹² À ce moment de l'enquête, nous avons consulté les ouvrages de la bibliothèque du C.I.D., constitué des carnets ethnographiques, et mené quelques entretiens avec la professeure de danse grecque ancienne rencontrée à Athènes, la chorégraphe de la Danse de l'Être© et de son assistante.

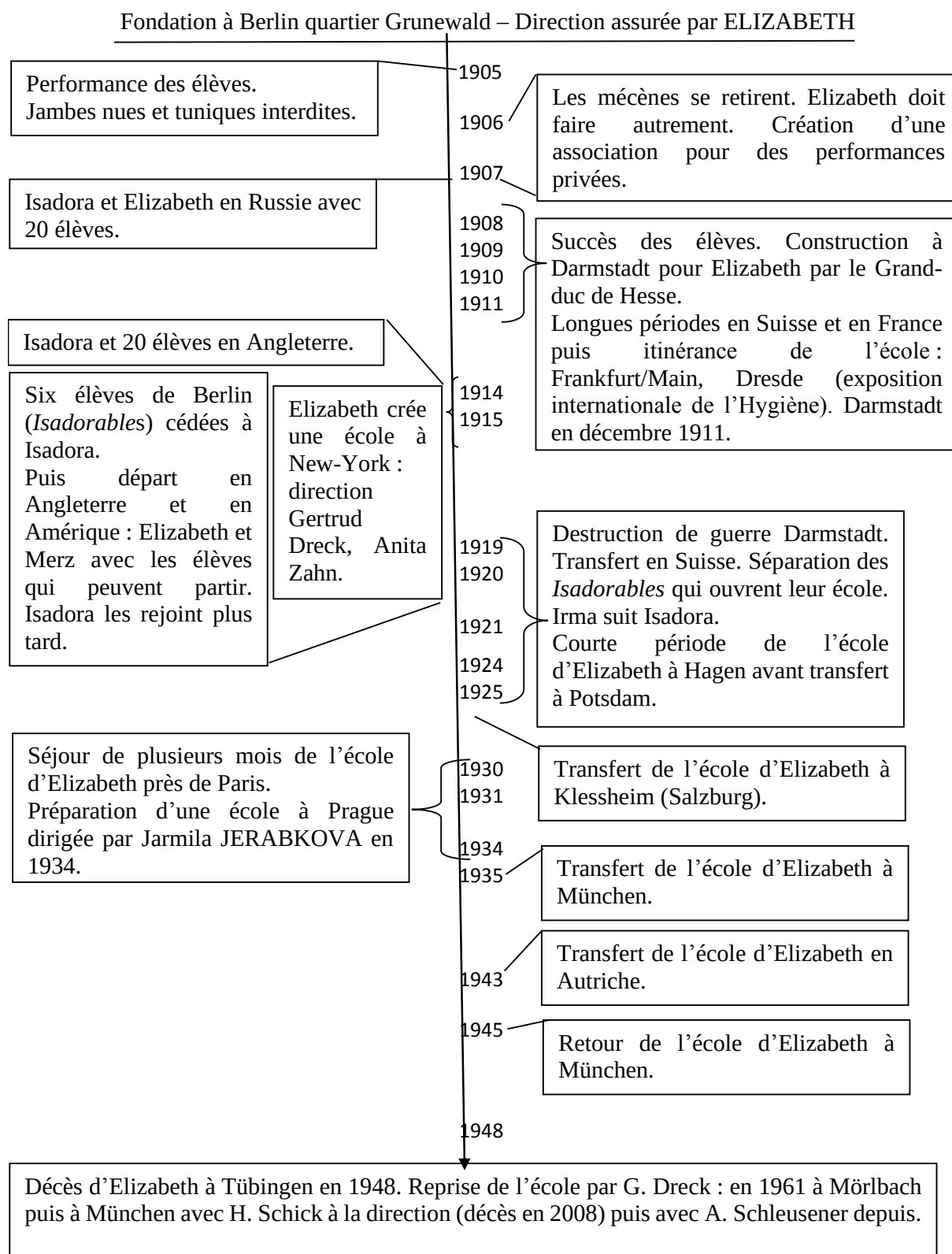
⁴¹³ Ce contexte d'investigations a favorisé la mise en place d'une relation triangulaire – Actrice – Observatrice – Chercheure qui a toujours été en mouvement, en interrelation et dans la continuité.

⁴¹⁴ Isadora Duncan, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 215.

⁴¹⁵ Cf. cartographie I, *infra*, p. 108.

⁴¹⁶ Ouvrage de référence de Frank-Manuel Peter, *op. cit.*

ÉCOLE ALLEMANDE – 1904 – 1908 DUO DES SŒURS DUNCAN, puis 1908 – 1948
ELIZABETH DUNCAN.



Le premier élément observable concerne de fréquents déplacements de l'école et des changements de lieux jusqu'en 1925.

Nous constatons que les mécènes de l'école formée par les sœurs Duncan se retirent en 1906. Jusqu'en 1911, des voyages ont lieu et l'école trouve un abri temporaire à Francfort et à Dresde.

Une construction de l'école d'Elizabeth Duncan à Darmstadt est engagée entre 1908-1909. Elle inscrit la filiation en Allemagne.

À la suite de la destruction de guerre du bâtiment, l'école recommence de nouvelles pérégrinations avant d'être hébergée au château de Klessheim en Autriche.

La période de 1930 à 1948, date du décès (1^{er} décembre 1948 à Tübingen) d'Elizabeth Duncan, est marquée par la ramification de la filiation à Prague et du transfert de l'école à Munich dès 1935.

Au cours de la Seconde Guerre mondiale, l'école retournera pour deux années en Autriche et reviendra à Munich en 1945.

Depuis 1948, la transmission est assurée par les élèves de cette école que nous retrouvons aujourd'hui à Munich.

L'ensemble des éléments apparaissant dans cette première cartographie ont été vérifiés lors de notre visite à l'école de Munich du 21 au 25 mars 2016.

Nous avons eu en effet accès au fonds d'archives encore disponible⁴¹⁷, qui a permis de mettre en perspective les lieux et les dates identifiés dans la biographie romancée d'Isadora Duncan.

D'ailleurs, nous avons repéré des réseaux d'affinités culturelles, artistiques et politiques⁴¹⁸ dans lesquels les sœurs Duncan, voire la famille Duncan, ont pris part. Élargis à ces relations, nous avons vérifié les indicateurs de temps, de lieux et de personnes.

Grâce à ces sources secondaires⁴¹⁹, nous avons pu établir huit autres cartographies dont quatre qui retracent la carrière d'Isadora Duncan, de 1877 à 1927. Elles sont présentées ci-dessous.

Deux autres concernent les espaces culturels dans lesquels se déroule l'œuvre ; une autre reconstitue le panorama des courants de danse dans lequel Isadora se trouve ; enfin la dernière

⁴¹⁷ Il était en effet question du transfert des sources au centre des archives de Cologne. Ces archives sont présentées, *infra*, p. 131.

⁴¹⁸ Cf. *supra* chapitre *L'iconographie*.

⁴¹⁹ Ce terme est employé pour tout autre document qui ne témoigne pas du passage ou de l'action bien réelle d'Isadora Duncan à un moment donné.

est relative à l'arbre généalogique de la transmission qui commençait à se dessiner lors des investigations qui ont montré les réseaux de relation. Pour éviter de nous perdre, nous avons décidé de commencer à reconstituer la structure de la transmission de l'héritage.

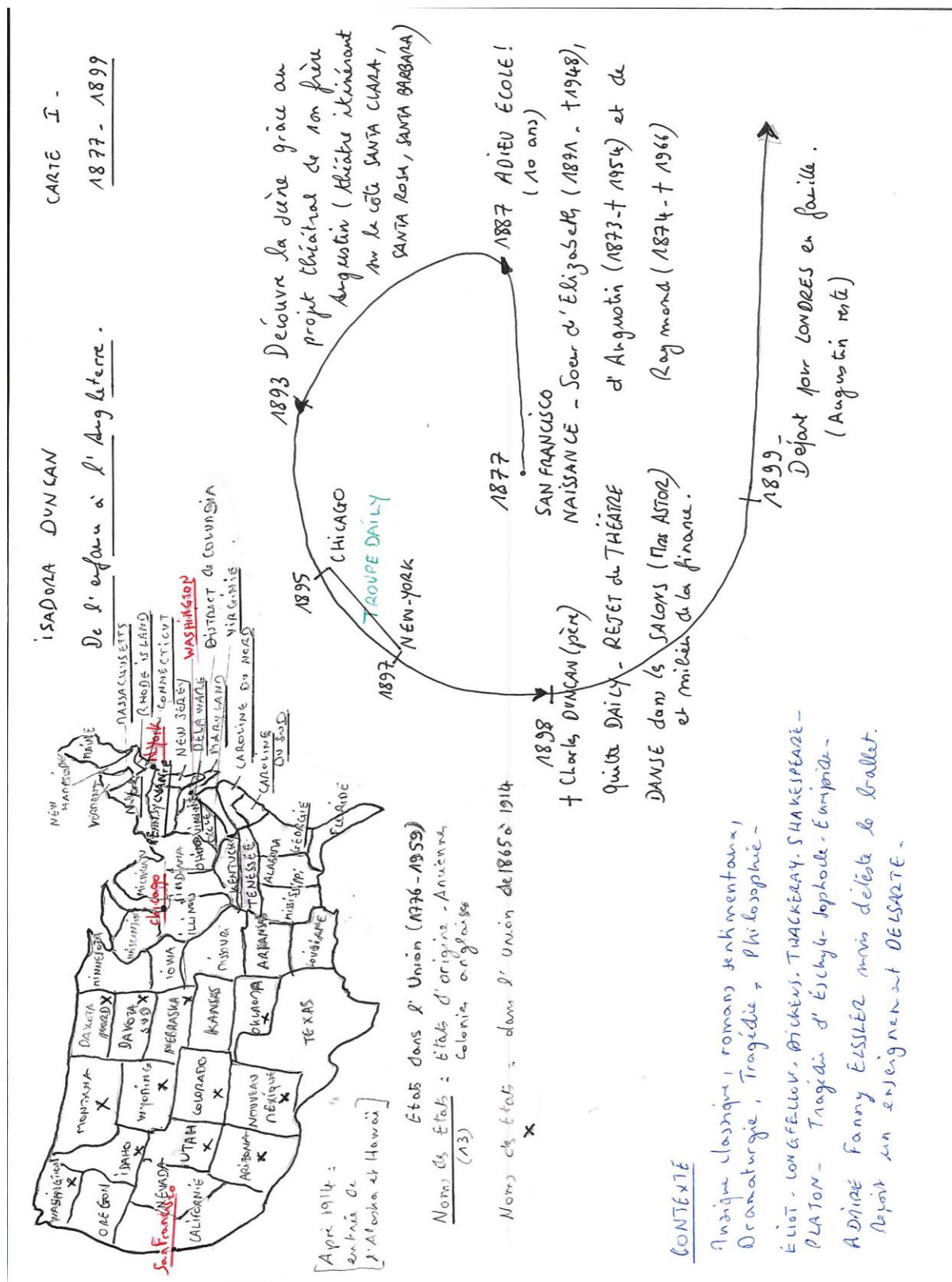
Cartographie I (1877 - 1899) : ISADORA DUNCAN, De l'enfance à l'Angleterre.

La carte de l'Amérique, reconstituée à l'époque de vie de la famille Duncan, situe l'évolution des frontières et permet de considérer la distance que parcourt les Duncan entre 1887 et 1899, du domicile familial de San Francisco à New-York, Chicago et Washington.

La première période de la vie d'Isadora est marquée par la découverte de la scène en 1893 avec le projet théâtral itinérant que la fratrie Duncan a mis en œuvre.

Isadora, ensuite investit la scène de Daly qui l'engage dans sa troupe pour une durée de deux ans.

Cette période est aussi marquée par le décès de son père en 1898 et du départ de la famille pour Londres en 1899.



Cartographie II : À la rencontre de l'Europe (1899 - 1913).

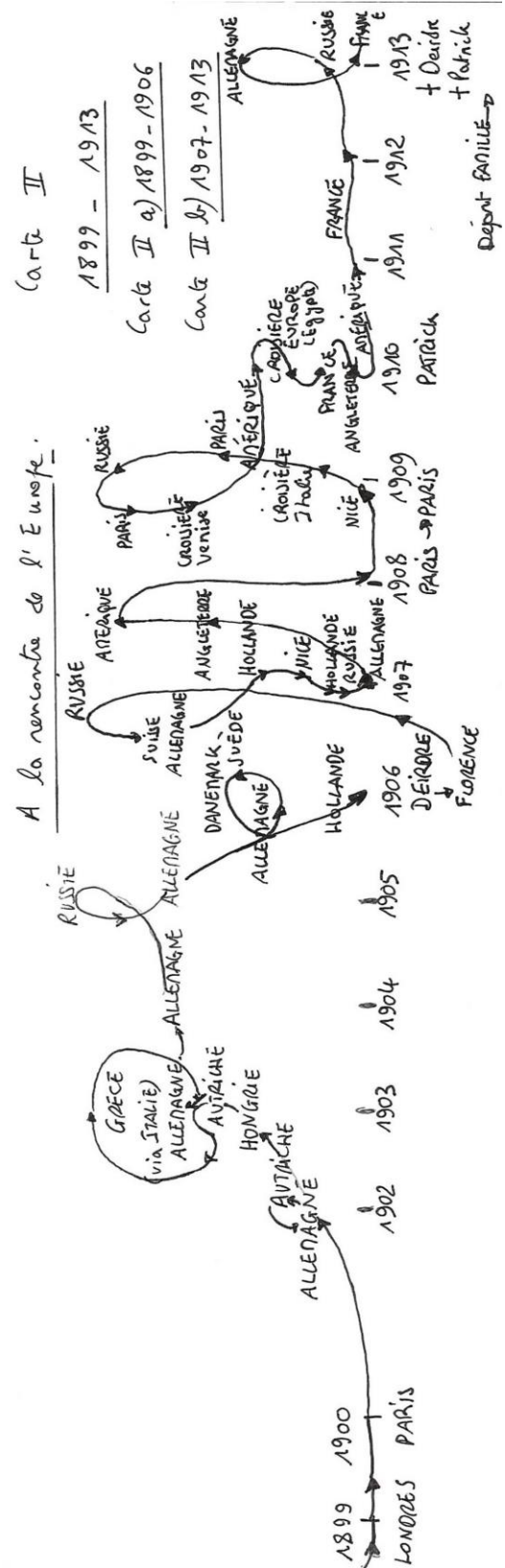
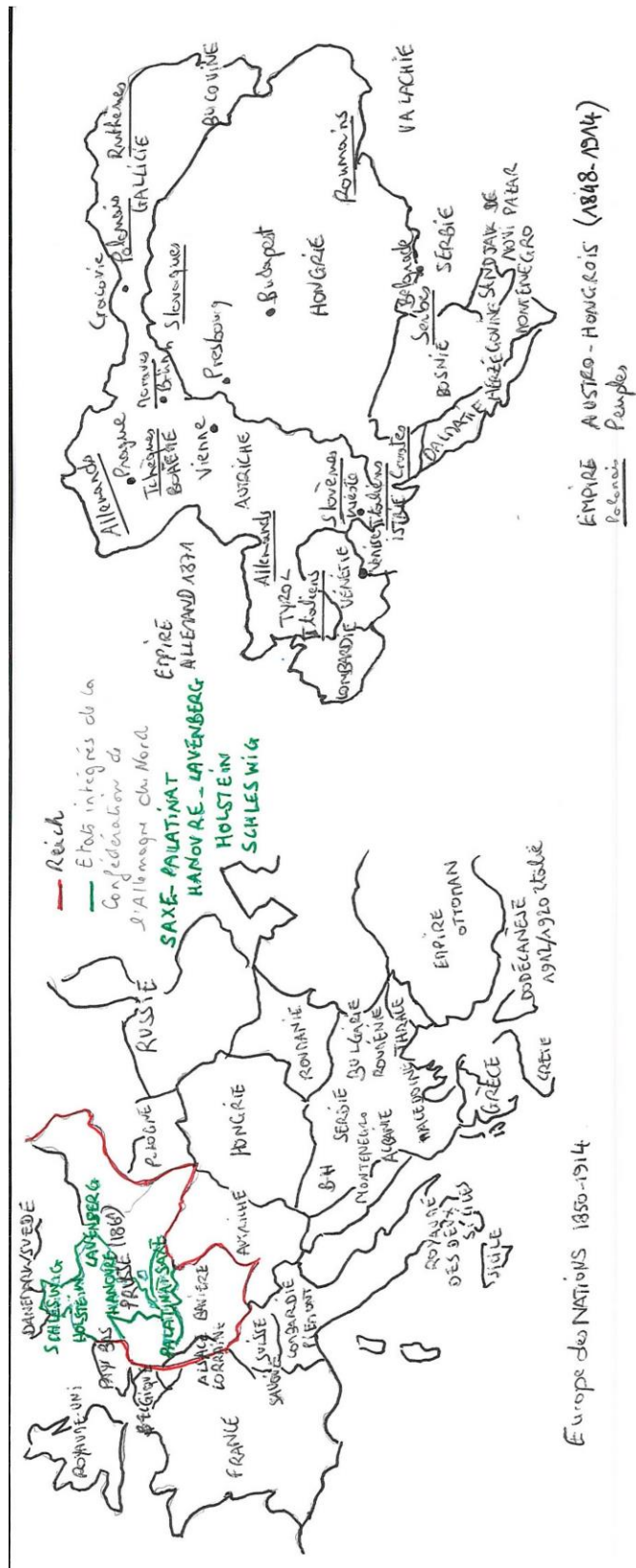
La deuxième période du parcours d'Isadora se situe dans une Europe qui dessine de nouvelles frontières après les révolutions française et allemande depuis 1789.

La trajectoire d'Isadora Duncan balaye l'Europe d'Ouest en Est.

Arrivée à Londres en 1899, sa carrière ne prend son essor qu'à partir de 1902, en Allemagne.

Aux points d'inflexion du tracé chronologique, nous indiquons les évènements qui comptent pour Isadora. À ceux du tracé bas de la courbe correspond une activité de scène plus limitée, soit liée à sa maternité, soit à sa période de recherche de création.

L'année 1913, marquée par le décès de ses deux enfants, annonce le déclin de sa carrière.



Cartographie III : Regard (1914 - 1919).

La période de 1914 à 1919, en guerre en Europe, nous tourne vers les Amériques.

À New-York, où est assurée la continuation de l'enseignement des sœurs Duncan, Elizabeth ouvre une école ; Isadora, quant à elle fait héberger les *Isadorables* avant de continuer à poursuivre sa carrière en Amérique du Sud à Bahia, Buenos Aires, Montevideo et Rio de Janeiro.

Isadora repasse plus tard par New-York où elle tente une nouvelle tournée, sans succès.

Elle rentre alors seule en Europe en 1918 où elle attend le retour des *Isadorables*, qui, de leur côté, se sont engagées, seules, dans une tournée chorégraphique à travers l'Amérique, organisée par l'imprésario Sol Huroke⁴²⁰.

⁴²⁰ Lillian Loewenthal, *op. cit.*, p. 72.

CARTE III.
1914-1919.

Regards.

SINGER achète BELLEVUE (3 mois)
Madona recrute 50 élèves par le biais
d'un concours organisé entre les PARIS-
SANTÉIS NATIVES = artistes pour ROMIN-
ISADORABLES aident à l'enseignement
L'IRMA, NARGOT - LISA - NADIA-THÉRESA - ÉLICA - ANNA)
CACHETTE ASSOCIINE, ami.
FESTIVAL TROISLÉON (aux @)
ON avert = Noujane 3e enfant + le 1er.
Bellevue devient un hôpital.
Les @ → DÉVONSHIRE, Elizabeth + 9 @ de Darm
↳ emmène à N-York. (retourne Argentina)
Madona les rejoint à N-York, devient
1e américaine

Échec en Amérique du Sud
 sauf avec étudiants (G. Aires)
 Rio → poste J. Rio.
 NY → A. GENTIL
 Florida → poste Perry

A916
Afr. - Afrique du Sud

1915
N-York
below Europ via
Italie. Suisse (esapode
Italie. Grèce 2 jours)

- N-York = 2 branches of 1' each DUNCAN
- Indiana of ss $\bar{w}$ + Iradonally = TRAGÉDIE
- Elizabeth on Gertrud DRECK & Anita

Zürich am-se @ = rencontre la fille du Rock FELLE
Installe d'école au Suisse → disloquée en 1916 - SING
, forte de financement.

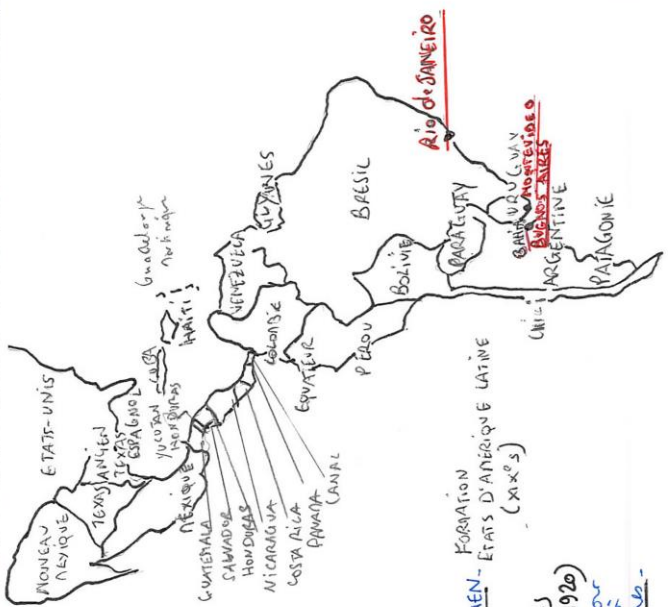
Vente de Bellevue -
Créativité au Rummel
Popul des Diabolables pour
un dernier voyage à Athènes
avec elles avant session -

1918 PARIS
ATHÈNES
1919 ATHÈNES
SPARIS (1920)
Peintre E. STEICHEN-

1917 TOURNÉE AMÉRIQUE
 ↑ JAN FRANCISCO - N.York
 LONG BEACH - N.York
 retour Europe via LONDRES - PARIS - NICE -
 TUNIS pour l'été à ATHÈNES -

TEVÍDEO - Dia 02 Janeiro)
FACH

1917-
Refraine sa mère - Désir d'une autre scène tournée vers le peuple. (Révolution russe)
Pianiste Harold Bauer - Compositeur-critique Paul Hahn.
LONG BEACH → ISAYE (violiniste)
↳ Isaacsonne gagnant leur autonomie. Rencontre W. RUNNEL-
↳ donnant sens à son des Danseurs d'Isadora Duncan.



Cartographie IV : Volonté (1920 - 1927).

Cette dernière carte, par les encarts représentatifs de la période de 1920 à 1927, témoigne de la dissolution de la vie d'Isadora depuis la perte de ses enfants.

Elle s'accroche au projet de la dernière école qui ouvre à Moscou en 1921.

Elle rencontre le poète Essenine avec lequel elle se marie en 1922.

Pour autant, un déclin de ses activités est à l'œuvre.

Les dernières représentations à Paris avec les *Isadorables* traduisent la fin d'un cycle qui fait apparaître ses désillusions : la trahison d'Anna Duncan et le départ de chacune des *Isadorables*, hormis Irma ; la mort de Lénine, le suicide d'Essenine, la liquidation de son bien immobilier parisien.

Volonté

CARTE IV - 1920-1927

1921
Moscou
Ouverture de
l'école le 03 décembre -
Irina l'accompagne et
reste pour la direction

1922
Mariage avec Èsénine
Europe via Allemagne -
France -
Tournée en Belgique

1923
Paris avec Èsénine
TROÛADÈNE -
RUSSE - BOLCHOÏ avec
ses élèves.
Tournée en ALLEMAGNE
Elle quitte ÈSSENINE

1924
† Léïné
Tournée en
UKRAÏNE
Tournée en
ALLEMAGNE
et produit
de BOLCHOÏ
PARIS

1920
Retour d'ATHÈNES
PARIS
Séparation
↳ LISA à Paris
ANNA avec RUMEL
ERICA → peintre
MARGOT → ténor
MARIA-THÉRÈSE → N-YORK
IRINA avec ISADORA

1927
Jaillet = Dernier rental
au Théâtre NOGADOR (PARIS)
† 14 septembre à NICE.

1926
Vente de NEVILLY
Autobiographie

1925
† ÈSSENINE
† MARGOT
Entre PARIS et NICE
Festival J. COCTEAU

Ainsi s'achève la carrière d'Isadora Duncan, qui au fil de ses pérégrinations, nous a fait entrevoir la complexité du contexte culturel et de la mise en réseau de son activité professionnelle qui part dans de multiples directions.

Du fait que nous avons éprouvé la nécessité, en première intention, de reconstituer une chronologie qui situe clairement les événements pour en faciliter l'accès à tous lecteurs, il se trouve que le traitement de ces données a transformé notre manière de considérer la linéarité de la temporalité.

Car elle nous a fait entrevoir un processus opaque et abyssal au sein duquel les rapports au temps des acteurs impliquent plusieurs « catégories de formation sociale : [...], une capacité d'action, des désirs, des espoirs et des fantasmes, [...] des relations les uns avec les autres, des formes culturelles moyennant lesquelles ils naviguent dans le monde (formes pratiques, symboliques et affectives, valeurs et styles) qu'ils ont construit »⁴²¹.

D'ailleurs, il nous a semblé que les personnes, en tant que corps animés au sein de « ces formations sociales, étaient *primi inter pares* [du fait qu'elles portent en elles-mêmes] le substrat matériel de base de toutes les autres formations sociales »⁴²².

Et que cette implication du corps, comme conservatoire mémoriel⁴²³ de traces, qu'elles concernent les gestes, les mots, les images (lieux et dates), rend compte de situations singulières desquelles il serait possible de dégager des éléments signifiants pour comprendre le phénomène étudié.

Par conséquent, l'accès à ce processus de transmission ne pouvait pas être envisagé autrement que par la voie du corps, en lequel « les "états de corps" [inhérents aux expressions des pratiques, ne pouvaient être examinés que comme] sources de l'émergence des formes et des styles »⁴²⁴.

Aussi, pour continuer à examiner la trame de l'héritage dans lequel cette voie du corps est fondamentale à la transmission du style, nous nous proposons de suivre concrètement les traces d'Isadora dans les lieux où elle a laissé ses empreintes.

⁴²¹ Andreas Glaeser, *op. cit.*, p. 245.

⁴²² *Ibid.*, p. 245.

⁴²³ Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, Paris, Éditions Albin Michel, 1997.

⁴²⁴ Laurence Saboye, « L'atelier, un espace privilégié de transmission de la culture chorégraphique », in *Recherches en danse*, 6, 2017.

PARTIE 2

SUIVRE LES TRACES D'ISADORA DUNCAN

LA NOTION DE TRACE

Dans ses multiples acceptions, nous faisons de la *trace* une notion à appréhender et à comprendre par rapport à ce qui la relie. En effet, elle ne révèle tout son sens que lorsqu'elle est envisagée à partir de son « double, voire de la représentation »⁴²⁵ de la chose à laquelle elle est attachée. Dans la perspective de la science sémiologique, il est avéré que la « trace se tient à cheval entre la réalité sensible, matérielle, et la réalité symbolique »⁴²⁶.

Aussi, la *trace*, selon les significations auxquelles elle renvoie, prend des orientations épistémologiques différentes. Qu'elle soit alors approchée dans la lignée d'un vocable lexical large, la trace peut être pensée à partir de son sens de l'empreinte, de l'indice, ou encore de la mémoire ou de l'écrit. C'est pourquoi elle est souvent approchée aux détours de l'étude d'autres objets⁴²⁷ dans les domaines de la philosophie et des sciences sociales.

En outre, au regard des multiples strates de sens que notre objet de recherche nous laisse soupçonner, nous avons opté spontanément pour le pluriel de la *trace* qui présage de ces manières différentes d'observer l'histoire d'Isadora Duncan.

Par conséquent, il convient de situer quelques approches épistémologiques⁴²⁸ afférentes à ces façons de penser la *trace* car elles permettent de poursuivre le débat sur la construction de l'objectivité scientifique dans les méthodes employées et sur la façon d'entrevoir ce qui fait vérité dans notre démarche.

⁴²⁵ Alexandre Serres, « Quelle(s) problématique(s) de la trace ? », in *Actes du Séminaire CERCOR*, 2002, p. 1.

⁴²⁶ *Ibid.*

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 1-2.

⁴²⁸ Il s'agit moins d'approcher la trace sous son versant psychique et moral que celui de l'écrit que soulève l'archive. C'est pourquoi nous nous en tiendrons aux axes de la mémoire, de l'indice et de l'écriture.

Versus mémoire, la trace de Paul Ricoeur⁴²⁹

Dans son ouvrage *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paul Ricoeur prolonge sa réflexion sur l'historiographie qu'il mène depuis toujours, en auteur de son temps, c'est-à-dire en étant à l'écoute des événements qui traversent notre temporalité et en s'imprégnant de tout ce qui a été écrit sur ses thématiques⁴³⁰.

Ainsi, la position phénoménologique que Ricoeur adopte vis-à-vis de la question de la mémoire et de la vérité, replace la fonction de la mémoire comme condition de devoir où agit la volonté de conformité⁴³¹. Par conséquent, elle est différente de l'imagination en ce qu'elle est marquée par une réalité qui a eu lieu. Néanmoins, Ricoeur ne mésestime pas les difficultés liées aux façons abusives de reconstruire le souvenir par le médium de l'image⁴³², qu'elles concernent l'individu ou la collectivité.

À un autre niveau d'analyse de l'historicité, l'auteur pointe la problématique que soulèvent les archives d'un point de vue qualitatif de la source. En deçà des méthodes objectivables de l'historien, et afin de vérifier la fiabilité du témoignage selon Ricoeur, il n'existe pas d'autre moyen que celui de le confronter en le croisant à d'autres sources pour en restituer la logique probable des faits. En outre, l'enregistrement d'une déclaration, quand elle est avérée nécessaire et que l'on s'y réfère pour en faire usage d'une preuve, renvoie d'abord au locuteur, c'est-à-dire à celui qui s'exprime à un moment donné de l'histoire et d'une manière générale à tous ceux qui sont « les hommes dans le temps »⁴³³.

Cependant, Ricoeur insiste bien sur l'écart existant entre la production du fait et la façon de le dire, mais encore sur la relation entre le lecteur et le texte du document en question, qui à sa façon l'interroge également. De fait, par les intentions du lecteur en fonction de ses attentes, il apparaît donc déjà, à l'intérieur des strates historiographiques, toute une série potentielle de biais nuisibles à l'interprétation⁴³⁴. Pour autant, dans une visée éthique de la vérité historique, la façon d'en rendre compte est un élément constitutif qui permet de faire avancer la quête de

⁴²⁹ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Editions du Seuil, 2000.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. I-III.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 35-37.

⁴³² *Ibid.*, p. 82-104.

⁴³³ *Ibid.*, p. 214.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 235.

la vérité. Cette perspective offre l'avantage de considérer l'histoire comme un « prolongement critique »⁴³⁵ du désir d'être fidèle à l'héritage que laisse la mémoire du passé.

En outre, Ricoeur intervient encore sur la posture engagée de l'historien qui ne fonctionne pas à l'identique d'un autre. Il existe donc de multiples façons de construire un récit. Par conséquent, sur la difficulté à établir et à reconnaître ce qui fait réalité ou fiction, il convient de se rapporter à des normes convenues avec le lecteur, ou encore ce que nomme Ricoeur, un « pacte implicite »⁴³⁶ qui lie l'historien à ses modalités de traitement de l'information.

Versus indice, la trace de Carlo Ginzburg⁴³⁷

Dans son article « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », Carlo Ginzburg invite à questionner, par le modèle indiciaire du XIXe siècle qu'il dépoussière, la posture scientifique que le chercheur adopte face à son recueil de données. Quand il s'agit en effet de reconstituer des événements du passé qui contribuent à établir la vérité, Ginzburg revient aux fondements de l'enquête pour en préciser la portée. À partir des cas de Morelli en histoire de l'art, de Holmes en criminologie et de Freud en psychologie, Ginzburg montre qu'ils se sont tous les trois intéressés aux *traces* insignifiantes en adoptant une méthode identique issue de la sémiotique médicale. Selon lui, les « racines de ce paradigme » ont émergé aux premières étapes des conditions vitales de l'homme chasseur. En outre, ce qu'il semble vouloir pointer, au travers de ses exemples concrets, c'est la façon de mettre en évidence le caractère singulier du phénomène qui fait sens. C'est pourquoi il lui paraît impératif d'apprendre à exercer son regard pour voir au-delà de l'évidence et à reconsidérer les *traces* que laisse l'histoire pour en restituer le fil et la trame⁴³⁸.

De la même façon, les articles intitulés « Le haut et le bas »⁴³⁹ et « Titien, Ovide et les codes de la représentation érotique au XVIe siècle »⁴⁴⁰ mettent en valeur les orientations nouvelles données à la perception par une catégorisation qui prend forme dans un contexte changeant. Aussi, pour l'ensemble de ces personnes ayant produit ces *traces* dans ce contexte, ce milieu

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 296.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 339.

⁴³⁷ Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice » in *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1989.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 139-181.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 97-112.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 113-139.

de vie peut apparaître comme un système ou un réseau au sein duquel des logiques sociales ont conditionné le sens donné à leurs actions. Ginzburg l'illustre par l'introduction de l'imprimerie qui a contribué à changer le sens de la perception. Des arts de la danse qui favorisaient le toucher à ceux de la musique et de la poésie qui sollicitaient l'ouïe, l'image imprimée a valorisé la vue qui est devenue le primat des sens⁴⁴¹.

Ainsi, pour appréhender l'objet de recherche tel que Ginzburg le propose, il est nécessaire de s'appuyer sur l'intuition face au sens de l'histoire en reconsidérant la singularité et l'individualité du parcours de vie. Pour lui, c'est une façon d'approcher le sens que les hommes donnent à leurs gestes et à leurs actions. Car s'il est bien une histoire que les hommes vivent et pensent à leur façon, c'est bien là une manière de faire l'histoire.

Versus forme, la trace de Derrida⁴⁴²

Avec Jacques Derrida, *Mal d'archive*, nous propose de revenir à la racine étymologique du mot *arkhè* pour entrer dans le monde des archives. Prise en effet dans son concept d'ordonnancement et d'autorité⁴⁴³, l'archive est en elle-même un lieu de pouvoir qui réunit « en un seul corpus, en un système ou une synchronie [...] tous les éléments [qui] articulent l'unité d'une configuration idéale »⁴⁴⁴.

Aussi, la mutation qui s'opère dans ce passage des archives à l'archive, est une façon de souligner le dynamisme de la trace qui est contenue par les logiques de stockage et implicitement de ses techniques de traitement.

Par conséquent, « la mettre en ordre »⁴⁴⁵, c'est une façon de la normer et de lui conférer un pouvoir institutionnel. Trié et classé, le corpus reçoit un titre qui renvoie à l'organisation de l'archive et à sa procédure d'artificialité.

Car pour Derrida, l'archive ainsi redéfinie relève moins de la mémoire en tant que trace d'une expérience vivante que de la recomposition d'un passé vue comme une « prothèse »⁴⁴⁶. En outre, le rapport à l'archive tel qu'il se conçoit pour la chercheuse que nous sommes, engage la lecture et l'écriture dans un projet de reconstitution des traces. Dans le but d'en comprendre

⁴⁴¹ Carlo Ginzburg, « Titien, Ovide et les codes de la représentation érotique au XVI^e siècle », *op. cit.*, p. 113-139.

⁴⁴² Jacques Derrida, *Mal d'archive, Une impression freudienne*, Galilée, 1995.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 38.

le sens et la portée ultérieure, les modalités d'analyse et d'écriture nous plongent indéniablement dans « une expérience très singulière de la promesse »⁴⁴⁷.

Or, l'idée de retrouver l'origine, pour Derrida, entretient ce lien exclusif à l'archive qui, d'une certaine façon, inscrit à la fois notre quête et notre modalité d'être au monde. Au désir de l'origine et de celui de rendre visible la vérité cachée, l'usage que nous faisons de l'archive la rend indispensable et nécessaire. Sa fonction institutionnelle ne s'exerce, en effet, que si le lecteur reconnaît à travers l'observation de l'archive, la sacralité qui en fait le lieu d'une vérité et envers laquelle il lui est redevable⁴⁴⁸.

De plus, ce qui fait *loi* dans l'archive, selon Derrida, c'est encore le principe archontique⁴⁴⁹ qui traverse le rapport à l'archive par le rôle que l'archonte endosse pour faire vivre l'archive et lui assurer une filiation. À la lecture de Freud⁴⁵⁰, Derrida comprend que le psychanalyste fait de sa science une archive⁴⁵¹ qui en contient toutes les traces mnésiques mais aussi toutes celles qui ont subi des transformations par son traitement scientifique.

Pour autant, l'archive, parce qu'elle relève de son contexte, porte en elle de multiples traces qui se donnent à voir pour maintenir la mémoire. À ce motif, cependant, quand Derrida voit en la conception freudienne se jouer la nécessité d'une pulsion de mort, il observe que la *trace* procède aussi du désir de vie, par l'expérience qui se joue à l'intérieur de laquelle le choix de l'oubli se pose par ailleurs⁴⁵².

Néanmoins, l'évolution technologique continuant à transformer l'archive par de nouvelles modalités de traitement, bouscule les contenus⁴⁵³ qui questionnent leur rapport à l'avenir dans la relation qui s'établit entre virtualité et actualité⁴⁵⁴. Car en aucun cas, l'héritage de l'archive n'est tourné vers le passé, elle s'ouvre davantage à l'avenir par des modalités d'études qui laissent choir l'incertitude liée à la posture engagée⁴⁵⁵ du lecteur. Le travail qu'il fournit en

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 60.

⁴⁴⁸ Michael Naas, « La nuit du dessin : foi et savoir dans Mémoires d'aveugle de Jacques Derrida », in *Cahiers de L'Association internationale des études françaises*, 2010, p. 253-267.

⁴⁴⁹ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 89-93.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 73-74.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 118-126.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 33-34.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 107.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 108.

effet, nourri de son espoir, ne fait que le ramener à une forme d'indétermination, qu'il concerne le savoir ou la promesse de garder le secret de l'archive qui lui a été confiée⁴⁵⁶.

LE RECOURS AUX METHODES D'ARCHIVAGE

Pour entreprendre une recherche dans les archives, les méthodes usitées appellent des techniques qui facilitent la recherche des documents produits par et sur les organisations⁴⁵⁷. Classiquement, les méthodes d'archivage sont donc celles qui impliquent l'étude de documents historiques, c'est-à-dire des documents créés dans un lointain passé qui nous permettent d'accéder à des formes de vie socialement organisées⁴⁵⁸.

Néanmoins, en complément de cette recherche, nous engageons également une étude sur des documents contemporains qui sont issus de notre recueil de données. En effet, pour répondre aux besoins de l'analyse, nous avons aussi recours à des modalités d'archivage que les méthodes de terrain et d'enquête nécessitent.

Ainsi, les méthodes d'archivage peuvent être appliquées à l'analyse de textes numériques, y compris les bases de données électroniques, les courriels et les pages Web⁴⁵⁹.

En tant que telles, les méthodes que nous discutons dans ce chapitre montrent comment la production de l'archive, par la façon d'organiser et de traiter les documents en contexte situé, se construit avant d'intégrer l'institution archivistique. Elles incluent par ailleurs des pratiques qui relèvent de compétences strictement historiographiques et de techniques, - voire de stratégies - analytiques dans de vastes domaines pluridisciplinaires⁴⁶⁰. En d'autres termes, l'élaboration des méthodes d'archivages, qui n'est jamais désintéressée, est couplée de techniques d'analyse qui cherchent à obtenir des informations en questionnant systématiquement les documents et leurs contenus, ainsi que toutes autres faits ou objets produits par et dans l'environnement vécu⁴⁶¹.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 110-122.

⁴⁵⁷ Marie-Anne Chabin, « Normalisation et évaluation de l'archivage : perspectives internationales », in *La Gazette des archives, Chiffrer et évaluer les archives*, 2009, p. 166-169.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 170.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 173 et suivantes.

⁴⁶⁰ Catherine Dhérent et al., « Comprendre les enjeux et les fondamentaux », in *Documentaliste-Sciences de l'Information*, 2009, p. 33-35.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 32-35.

L'effet de la bureaucratie moderne sur les documents d'archives

Dans sa discussion sur les caractéristiques de la bureaucratie moderne, Max Weber a noté que « la gestion du bureau moderne « repose sur des documents écrits »⁴⁶², conservés sous leur forme originale ou brouillon, « d'où la flopée de fonctionnaires subalternes et de gratte-papier de toute sorte »⁴⁶³.

De son côté, JoAnne Yates⁴⁶⁴, dans son étude sur l'essor de l'organisation moderne à grande échelle, met en évidence un des aspects de la vie qui appelle l'impératif de l'agencement. Elle démontre en effet comment l'évolution des genres des documents tels que le mémo de bureau, acquièrent un statut d'officialité qui fait apparaître une infrastructure nécessaire à l'émergence de formes modernes de contrôle à distance et d'administration⁴⁶⁵.

Par conséquent, le lien qui existe entre le texte et le pouvoir se pose comme une évidence. Comme le rappelle Anthony Giddens⁴⁶⁶, les textes écrits ont longtemps été associés à des formes de pouvoir administratif. Pour autant, les systèmes d'écriture, pour répondre au besoin de compter, de surveiller, de prescrire et de contrôler l'activité des autres dans le temps et dans l'espace, « amènent des transformations graduelles »⁴⁶⁷ dans les sociétés.

Ce qui, en termes de production et d'utilisation de fichiers, laisse supposer que l'organisation bureaucratique prend son expression la plus complète et la plus puissante dans la modernité⁴⁶⁸. L'ensemble de la vie est en effet régi par tout un ensemble d'actions et de décisions officielles dont la qualité essentielle repose sur la mise en œuvre d'écrits qui sont initiés de manière rétrospective et qui font acte de loi⁴⁶⁹.

Comme le montrent par ailleurs les correspondances de Karl Ernst-Osthaus concernant l'institutionnalisation de son projet de formation technique, l'organisation de ses activités devait être enregistrée textuellement pour exister.

En outre, la mise en jeu des relations qui s'élaborent entre les acteurs et la rédaction d'un texte, est constitutive d'un système social, culturel et politique au sein duquel cette façon d'organiser l'archive est plus ou moins formalisée, plus ou moins directe, plus ou moins

⁴⁶² Alain Chenu, *L'archipel des employés*, Études INSEE, 1990, p. 94.

⁴⁶³ Max Weber, *Economie et société* [1922], Tome 1, Paris, Plon, 1971, T II, chap. 9, « La bureaucratie », traduction partielle in *Arguments*, Paris, UGE-10/18, 1974, p. 47, cité par Alain Chenu, *ibid.*

⁴⁶⁴ JoAnne Yates, *Control through Communication. The Rise of System in American Management*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1989.

⁴⁶⁵ Jean-Marc Weller, « Comment ranger son bureau ? Le fonctionnaire, l'agriculteur, le droit et l'argent », in *Réseaux*, 2012, p. 67-101.

⁴⁶⁶ Anthony Giddens, *La constitution de la société*, Paris, 1987.

⁴⁶⁷ Élisabeth Nonnon, « GOODY Jack. Pouvoirs et savoirs de l'écrit / PRIVAT Jean-Marie, KARA Mohammed (coord.). « La littérature. Autour de Jack Goody » », in *Revue française de pédagogie*, n° 161, 2007, p. 4.

⁴⁶⁸ Alain Chenu, *op. cit.*, p. 94.

⁴⁶⁹ Beatrice Fraenkel, « Actes écrits, actes oraux : la performativité à l'épreuve de l'écriture », in *Études de communication*, 2006, p. 9.

chargée de pouvoir⁴⁷⁰. De fait, appelés à être des textes organisationnels, ils contiennent toutes formes de discours social ayant pour vocation de communiquer et de mettre en scène la vie⁴⁷¹. Véritable outil de communication, le texte écrit, joue un rôle particulièrement important de codification⁴⁷² de la pensée et du verbe. Car une fois transcrit, le discours revêt une nouvelle forme de vérité qui engage spontanément son autorité et par-là-même, des effets qui dépassent largement l'intention ou les attentes de son auteur⁴⁷³. Par conséquent, incarnées par le langage et sédimentées par le texte, les données qui peuvent en être recueillies constituent alors des sources sujettes à l'interprétation. Or, la nécessité de les recontextualiser, pour en comprendre les conditions de leur production, implique de saisir le flux de la vie organisationnelle, d'adopter un point de vue qui permette d'en suivre le déroulement⁴⁷⁴.

D'ailleurs, il peut être opportun de signaler que les documents d'archives, lorsque nous y avons accès, présentent l'avantage de nous mettre en contact direct avec le contenu⁴⁷⁵ pour lequel il n'y a pas de filtre, pas de mesures intrusives. Ils constituent aussi, malgré leurs limites, d'incalculables ressources lorsqu'elles s'offrent comme support à toute enquête historique « d'une rencontre entre la preuve documentaire et l'imaginaire »⁴⁷⁶.

D'une manière générale, le rapport aux documents d'archives n'est pas vain car il se manifeste dans chaque interstice de la vie quotidienne, et paraît utile en certaines circonstances.

En outre, les travaux d'archives, s'ils fournissent une base pour définir les questions clés, ils constituent également un réservoir de preuves. De même, ils soutiennent le débat sur des formes et des mécanismes connus⁴⁷⁷. Aussi, les pratiques, en tant qu'idéologies ou arrangements sociaux particuliers, peuvent être mieux comprises⁴⁷⁸ quand il est possible d'explorer en amont le phénomène et de revenir, d'une certaine façon, aux moments-clés des circonstances qui en ont favorisé leur production.

⁴⁷⁰ Beatrice Fraenkel, *op. cit.*, p. 13-14.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 2; 3; 5; 11.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 14.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 10; 13-14.

⁴⁷⁴ Marta Anadón et Lorraine Savoie-Zajc, « L'analyse qualitative des données », in *Recherches qualitatives, Association pour la recherche qualitative*, 2009, p. 140.

⁴⁷⁵ Yvon Lemay et Anne Klein, « La diffusion des archives ou les 12 travaux des archivistes à l'ère du numérique », in *Les Cahiers du numérique*, 2012, p. 16.

⁴⁷⁶ D. J. Caron, Web HT.0, *Pour une société informée : la pertinence numérique et ses défis pour les sociétés démocratiques au XXI^e siècle*, Paris, Hermann, 2011, p. 76, cité par Yvon Lemay et Anne Klein, *ibid.*, p. 24.

⁴⁷⁷ Andrea Cavazzini, « L'archive, la trace, le symptôme. Remarques sur la lecture des archives », in *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, n° 5, 2009, p. 9-10

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 3.

Plus que cela, l'étude historique permet encore d'analyser les changements opérants dans la société par incréments de temps qui capturent des processus institutionnels importants⁴⁷⁹. Cependant, l'utilisation de documents d'archives n'est jamais innocente ni transparente. Les conditions de leur production et de leur persistance contribuent à faire de leurs matériaux, des preuves partielles ou contradictoires qui servent ensuite à l'interprétation de l'objet étudié⁴⁸⁰. Ainsi, la reconnaissance des caractéristiques politiques et résiduelles inhérentes aux documents d'archives est donc une préoccupation méthodologique essentielle puisqu'elle a pour conséquence d'orienter la démarche intellectuelle dans l'analyse. D'ailleurs, la capacité des spécialistes à maîtriser cette ambiguïté est un trait distinctif d'une recherche exemplaire dans cette tradition archivistique⁴⁸¹.

De plus, la complexité et l'ampleur de cette tâche laisse suffisamment d'espace aux désaccords intellectuels et aux façons différentes d'envisager l'archive et l'utilisation de sa production⁴⁸².

En somme, lorsque les chercheurs ont recours aux archives et s'en servent à des fins différentes, ils permettent d'autres types d'éclairages sur la nature et le caractère des événements, des structures et des processus organisationnels⁴⁸³.

Les modes d'études des archives

Deux modes très différents de l'étude archivistique peuvent être distingués. L'approche historiographique repose sur l'attention portée aux riches détails⁴⁸⁴ qu'offre la vie en société et s'inscrit plutôt dans une démarche ethnographique. Ainsi, des individus particuliers ont été identifiés, leurs vies et leurs carrières ont été relatées, les mentalités et les idéologies ont été interprétées, les conflits et les rapports de force révélés⁴⁸⁵. Afin de comprendre leurs modes de fonctionnement et la configuration institutionnelle dans laquelle l'ensemble de ces acteurs se trouvaient, différents types de documents d'archives ont été étudiés, des récits personnels aux

⁴⁷⁹ Ce que Fernand Braudel appelle la longue durée, in Guillaume Garner, « Fernand Braudel : Civilisation matérielle, Economie et Capitalisme trente ans après », in *Revue de l'IFHA*, 2010, p. 33-39

⁴⁸⁰ Marie-Anne Chabin, « Les nouvelles archives ou conclusions d'une revue de presse », in *La Gazette des archives, De la diplomatie médiévale à la diplomatie contemporaine* (actes du colloque organisé par l'École nationale des chartes et la Bentley historical Library de l'université de Ann-Arbor [Michigan, États-Unis], Paris, 6-10 juillet 1992 et Ann-Arbor, 5-9 juillet 1993), 1996, p. 111.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 118.

⁴⁸² Vincent Duclert, « Les historiens et la crise des archives », in *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 2001, p. 16-43.

⁴⁸³ Dietmar Schenk, « Pouvoir de l'archive et vérité historique », in *Écrire l'histoire*, 2014, p. 35-53.

⁴⁸⁴ Carlo Ginzburg, *op. cit.*

⁴⁸⁵ Andrea Cavazzini, *op. cit.*, p. 2 et suivantes.

annonces et notes diverses et variées. Le plus souvent, les documents étaient lus, des notes manuscrites étaient prises, mais peu de mesures formelles ou d'analyses quantitatives étaient effectuées. C'est donc cette perspective de l'étude qui demandait à être améliorée⁴⁸⁶.

Ensuite, dans les années 1970, une nouvelle approche de recherche archivistique, fondée sur l'analyse écologique, a vu le jour. Aborder l'étude d'un phénomène par la façon de « mettre en relation des données caractérisant un collectif territorial, par opposition à des données caractérisant des individus »⁴⁸⁷, a ouvert une nouvelle approche de la recherche archivistique. Aussi, lorsque les sociologues Michaël T. Hannan et John Freeman ont élaboré la théorie de l'écologie des populations⁴⁸⁸, ils ont d'abord cherché à montrer que la stabilité, dans les organisations, était une valeur prioritairement recherchée au regard des contraintes que soulevaient les mécanismes intervenant dans le changement.

En définitive, l'approche historiographique est bien différente de l'approche écologique. Alors que la stratégie historiographique s'inscrit plutôt dans une logique inductive en ce qu'elle cherche à comprendre les actions ou bien encore les logiques de carrières de personnes, de groupes ou d'organisations, l'approche écologique apparaît plus formelle dans son orientation. Elle cherche surtout à mesurer, parmi un grand nombre d'organisations, le degré de similitude et de différence de caractéristiques structurelles spécifiées qui fournit ainsi des preuves et des informations⁴⁸⁹.

UN OUTIL DETERMINANT DE LA TRANSMISSION ?

Les chercheurs qui utilisent des documents d'archives font donc appel à des stratégies différentes pour étudier leur objet. Les approches utilisées reflètent donc des différences fondamentales dans les façons d'envisager la recherche, de choisir les documents et dans les modalités d'analyse des données.

⁴⁸⁶ Israël Liora, « 8 – L'usage des archives en sociologie », in Serge Paugam éd., *L'enquête sociologique*, Presses Universitaires de France, 2012, p. 168-170.

⁴⁸⁷ Joël Gombin, « Analyse écologique, modèles multi-niveaux et sociologie électorale : L'exemple des votes pour le Front national », in *Congrès de l'Association française de science politique*, session commune aux ST 5 : « Etudier les comportements électoraux. Bilan de la recherche francophone » et ST 13 : « Variables, Individus, Contextes. Comment observer et analyser leurs interactions ? », 2009, Grenoble, France, p. 2.

⁴⁸⁸ Michaël T. Hannan et John Freeman, « The Population Ecology of Organizations », in *American Journal of Sociology*, 1977, p. 929-964.

⁴⁸⁹ *Ibid.*

Les façons de concevoir la recherche dans les archives

Les façons d'aborder les documents d'archives se font en fonction de leur quantité et de leur traitement.

Soit les études portent sur une quantité importante d'informations présentes dans de nombreux documents d'archives provenant d'une ou de plusieurs organisations, soit elles ne prennent en compte qu'une faible quantité d'éléments issus d'un grand nombre d'informations. D'une façon générale, l'approche historiographique se limite plutôt à l'examen minutieux d'un nombre conséquent de documents d'archives issus de quelques organisations. Par contre l'approche écologique a davantage recours aux informations provenant de nombreuses organisations⁴⁹⁰.

De même, selon ce qui est attendu du recueil de données, les modalités d'investigations sont différentes. Dans les enquêtes historiographiques, les informations archivistiques sont lues stratégiquement et la prise de notes est importante. Il s'agit en effet d'entrer dans l'histoire des acteurs, dans la vie de l'institution afin de mieux les comprendre, de peut-être faire des découvertes et de formuler des jugements éclairés sur le caractère d'événements et de processus historiques⁴⁹¹.

Par contre, dans le cas de méthodologies formelles, les documents d'archives sont exploités pour faire ressortir les mesures des données sous forme de codages. Il s'agit de mettre en évidence des variables pertinentes implicitement intégrées au matériau et de procéder à l'enregistrement systématique de l'information qui lui est constitutive. Les connaissances proviennent ici de l'attention portée aux variations, aux modèles ou aux configurations systématiques que l'on retrouve au sein de champs de données mesurées de manière formelle⁴⁹².

⁴⁹⁰ Michaël T. Hannan et John Freeman, *op. cit.*

⁴⁹¹ Jean Boutier, « L'usage historique des archives », in *Corpus, sources et archives*, Tunis : Institut de recherche sur le Maghreb contemporain, 2001, p. 12-16.

⁴⁹² Jean-Paul Roux, « Une technique d'observation et d'analyse des interactions maître-élève », in *Revue française de pédagogie*, 1982. p. 34.

Les façons d'interpréter les données recueillies dans les documents d'archives

La façon d'interpréter les données recueillies dans les documents d'archives est corrélée aux techniques d'analyse. Les données, en effet, lorsqu'elles sont mises au service d'un programme analytique particulier, font l'objet de pratiques. Aussi, dans le sens foucauldien, cette pratique de l'archive, en ce qu'elle « rend les mouvements historiques possibles, les moyens pour bouleverser le champ du savoir »⁴⁹³, est une procédure fondamentale « pour dévoiler les transformations à l'œuvre dans cette histoire »⁴⁹⁴.

Selon le domaine de recherche, en effet, il n'y aurait pas de pratique qui ne dissimule pas les aspects des « formes de conscience »⁴⁹⁵ qu'elle engage. De fait pour expliquer un phénomène, il apparaît donc nécessaire de s'interroger sur le sens et le rôle spécifique de la pratique investie. Néanmoins, elle apparaît comme une « quête des profondeurs »⁴⁹⁶ dans laquelle la vérité n'est jamais saisissable dans sa totalité. C'est pourquoi, lorsqu'il s'agit d'identifier et de préciser des rouages de la vie institutionnelle, ou bien encore le fonctionnement des réseaux relationnels, les *mots* qui en portent les faits dans leur histoire, impliquent une analyse de leur structure⁴⁹⁷.

Enfin, les modalités d'usage, qui impliquent des façons de *mesurer* ces données archivistiques, servent à tirer parti des informations recueillies pour *apprendre* quelque chose de l'objet social investi, ou bien à *comprendre* la ou les relation(s) entre les objets de l'étude⁴⁹⁸.

Dans le cas de l'objectif visant à apprendre quelque chose, la nécessité de pointer et de relever les caractéristiques distinctives, qu'elles soient de personnes, d'institutions, ou d'autres entités sociales, s'avère indispensable pour construire l'interprétation explicative. Néanmoins, les difficultés que pose cette analyse résident dans la façon d'utiliser précisément le recueil de ces caractéristiques pour expliquer des attitudes ou des comportements du phénomène étudié. En

⁴⁹³ Karine Bocquet, *La notion de pratique chez Foucault*, Thèse de doctorat, Philosophie, Université Charles de Gaulle - Lille III, 2013, p. 14.

⁴⁹⁴ *Ibid.*

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁹⁶ Karine Bocquet, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁹⁷ Gilles Pinson, « Gouvernance et sociologie de l'action organisée. Action publique, coordination et théorie de l'État », in *L'Année sociologique*, 2015, p. 483-516.

⁴⁹⁸ Israël Liora, *op. cit.*

somme, cette analyse porte l'accent sur ce qui fait connexion entre attributs et résultats accordés aux archives⁴⁹⁹.

Dans l'autre cas, pour comprendre la ou les relations que l'objet de recherche soulève, dans un ensemble plus ou moins important et systémique, l'intérêt est porté sur les éléments qui caractérisent les relations.

À ce titre d'ailleurs, les méthodes d'analyse que les domaines des sciences sémiologiques et de linguistique structurale mettent en exergue, ouvrent de nouvelles perspectives sur leurs façons de « faire émerger de nouveaux observables [par un dispositif] heuristique de la linguistique de corpus »⁵⁰⁰. C'est donc par l'application de la mise en relation que les méthodes formelles peuvent le mieux s'appliquer aux problèmes d'interprétation⁵⁰¹.

Les types de documents d'archives

L'étude du *savoir-danser* d'Isadora Duncan, fondée en partie sur un grand nombre de documents d'archives, soulève la question du type de matériaux à privilégier, peut-être, et celle relative aux choix des modalités d'analyse.

Or, au regard de la diversité existante des types de documents d'archives, il paraît délicat d'établir un inventaire précis de l'ensemble des catégories se rapportant aux types des discours repérés. Néanmoins, les premières lectures orientent déjà, en contexte situé, sur des thèmes qui renseignent sur la manière dont les institutions, à travers leurs acteurs, parlent de ce qu'elles sont, de ce qu'elles font, de ce qui est arrivé, de ce qu'elles veulent, de ce qui est à venir, de qui sont les autres instances institutionnelles et de ce qu'elles sont⁵⁰².

Par conséquent, selon ce que la production de données implique, qu'elle soit en relation avec le champ administratif, idéologique ou social, les documents d'archives sont soumis à des conventions qui déterminent nos choix.

⁴⁹⁹ Anthony Michel, « Françoise Hiraux, Françoise Mirguet, eds, La valorisation des archives. Une mission, des motivations, des modalités, des collaborations. Enjeux et pratiques actuels », in *Questions de communication*, 2013, p. 451-452.

⁵⁰⁰ François Rastier, « Sémiotique et linguistique de corpus », in *Signata*, 2010, p. 29.

⁵⁰¹ *Ibid.*

⁵⁰² Gilles Pinson, *op. cit.*

En termes de documents d'archives traitant de la danse par exemple, nous savons que leur spécificité renvoie à un traitement qui peut échapper « aux systèmes de collecte classiques »⁵⁰³. Quand bien même l'organisation archivistique tente de répondre à la problématique du caractère éphémère de cet art, le classement par type de documents sépare encore la forme du fond auxquels la danse renvoie⁵⁰⁴. De fait, le morcellement de l'activité danse, d'une certaine façon, peut biaiser l'approche qui se veut compréhensive de l'objet. De plus, la quantité importante d'informations sur la danse, lorsqu'elle est transmise aux institutions d'archivage, se pose la question de la conservation de certains supports. Il en résulte des décisions aux motifs divers qui les font « sortir clairement du champ de la bibliothéconomie [bien qu'ils aient] pourtant une valeur de documents importante pour la danse »⁵⁰⁵. En effet, considérant que les seules traces du spectacle, de la compagnie, du solo, sont ces éphémères, - affiches, programmes, photographies, annonces, cartes postales -, il n'en demeure pas moins que leur traitement fait l'objet de conventions liées aux conditions de leur qualité, de leur quantité et de leurs règles de production⁵⁰⁶.

Aussi, pour que les supports de cette pratique puissent être traités, les exigences de certaines institutions archivistiques, en termes de conservation des documents de la danse sont formalisées en fonction des besoins de l'institution. Par exemple⁵⁰⁷, quand l'organisation archivistique a déjà en sa possession des collections lacunaires qui ne concernent pas directement la danse, elle peut décider de les combler en leur rapportant des supports de la danse pour une nouvelle mise en valeur de ce secteur de l'archive. Aussi, en fonction des catégories que suppose l'activité danse et des orientations de l'institution, un éclairage peut être apporté sur leur lacunes à condition de bien connaître le fonctionnement interne de l'organisation. En outre, c'est bien la spécificité de l'état des lieux de l'institution archivistique qui détermine la façon dont l'ensemble des supports de la danse peut être traité.

Dans la perspective de ce rapport spécifique aux documents d'archive de la danse, il y a encore bien d'autres paramètres qui influencent le traitement des archives depuis leur arrivée sur site. Cependant, les propositions de directives de l'organisation archivistique qui

⁵⁰³ Aubierge Desalme, *Comment garder une trace de la danse ? Quels documents, quel traitement pour quelle mémoire ?* Mémoire d'étude pour le diplôme de conservateur de bibliothèque, 2005, p. 3.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 26-29 pour la présentation complète de l'ensemble des exigences.

s'appliquent en amont de l'archivage pour tous supports de la danse, sont supposées respecter également la politique patrimoniale ayant fait l'objet d'une convention⁵⁰⁸.

Par conséquent, la notion de trace, que nous avons tenté de repérer en termes d'histoire, d'héritage et de valeur, fait l'objet d'une élaboration conceptuelle. En outre, les diverses façons d'envisager la *trace*, au-delà de l'étude menée sur le document d'archive, nous incitent aussi à repenser notre mode d'être au monde puisqu'il est supposé laisser *trace* de...

Il est donc temps de présenter notre parcours archivistique au cours duquel nous avons pu explorer des archives pour confronter l'ensemble du recueil de nos données. Grâce à cette idée, en effet, d'avoir reconstitué la chronologie de la carrière d'Isadora Duncan, et de savoir que la danseuse se trouvait à Paris en 1900 par exemple, nous pouvions penser qu'elle laisserait des traces en ce lieu, au regard de la nature de ses activités. Ainsi, en fonction des critères de durée et de nature de ses rencontres que nous avons appliqué aux lieux de son parcours, nous avons déterminé les villes susceptibles de retenir des archives.

ISADORA DUNCAN ET LES CENTRES DES ARCHIVES

Le premier lieu de consultation d'archives a été Athènes. Pourtant, Isadora ne s'y rend qu'après être passée par Paris, en 1902-1903.

En outre, le motif de ce voyage étant d'abord lié aux circonstances même de l'organisation de la pratique en danse, nous avons donc fait preuve d'adaptation lors de notre rencontre avec le président du C.I.D..

Nous apprenions en effet par cet interlocuteur privilégié, que les archives sur Duncan faisaient l'objet de nombreux discours au regard de la dispersion, de l'éclatement et de la disparition des sources en divers endroits du monde et en plusieurs langues différentes.

Néanmoins, cette limite, au travail de la recherche, avait été contournée par l'élaboration de notre méthode d'investigations qui nous avait permis de constituer des repères géographiques dans l'œuvre de Duncan et de la suivre dans sa carrière.

⁵⁰⁸ Unesco, *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*, Paris, 2003.

Aussi, le circuit des archives s'est organisé de cette manière :

Tableau n° 7 : Circuit des archives.

REPÈRES GÉOGRAPHIQUES	CENTRES DES ARCHIVES
1900 PARIS	B.N.F. ⁵⁰⁹ - C.N.D. ⁵¹⁰
1902/1904 BERLIN	École d'ELIZABETH DUNCAN – Archives Nationales BERLIN-LICHTERFELDE
1907-1909/1911-1912 PARIS	Musée RODIN
1908 PROJET DE CONSTRUCTION DE L'ÉCOLE D'ELIZABETH DUNCAN DARMSTADT	Archives de la danse COLOGNE
1911 SÉPARATION DU DUO DES SŒURS DUNCAN	Musée de L'HYGIÈNE DRESDE Musée K.E. OSTHAUS HAGEN Musée FRÖBEL BAD-BLANKENBURG

À LA B.N.F.

Dans le cadre de ce travail de thèse, nous avons eu l'opportunité de rencontrer le 07 janvier 2015 une interlocutrice privilégiée qui exerce le métier de bibliothécaire à la B.N.F. Ainsi, les conditions de notre recherche nous ont été facilitées. Non seulement un guide d'utilisation des bases de données depuis les outils informatiques de la B.N.F. nous avait été donné mais en plus, nous étions guidée dans la recherche des fonds d'archives qui se trouvaient soit sur le site Tolbiac, soit sur le site Richelieu dans les départements des Manuscrits, Estampes et Photographie, Monnaies, Médailles et Antiques, Arts du Spectacle et Musique.

Pour avoir vu l'étendue des données, des questions surgissaient par rapport à la conservation organisée des documents et au processus de leur transformation. Nous entrions ainsi dans la technique d'archivage de la B.N.F. : en produisant leur propre catégorisation des documents, les personnels effectuaient un cadrage aux archives⁵¹¹ car « les fonds d'archives se distinguaient à la fois de la documentation, classée et triée dans un but précis, et des collections, constituées après coup »⁵¹². Les archives étaient donc traitées selon une technique

⁵⁰⁹ Bibliothèque Nationale de France.

⁵¹⁰ Centre National de la Danse à Pantin.

⁵¹¹ Pour Sophie Coeuré et Vincent Duclert, les archives « ne s'écrivent qu'au pluriel puisqu'elles prennent du sens par leur appartenance à une série, à un « fonds » qui reflète l'action passée d'une personne ou d'une institution », in « Introduction, Une histoire à écrire », Sophie Coeuré et Vincent Duclert, *Les archives*, Collection Repères, La Découverte, 2011, p. 3-8, p. 5.

⁵¹² Sophie Coeuré et Vincent Duclert, *op. cit.*, p. 6.

précise, incluant « une théorie et une pratique nommée « archivistique » [qui, en France,] encadre le métier de personnels hautement qualifiés »⁵¹³.

Aussi, le sens donné à l'usage des archives est le produit d'une histoire politique, scientifique et patrimoniale⁵¹⁴ dont nous devons nous souvenir lors de l'enquête.

Par la suite, nous avons consulté la notice n° : FRBNF38724217 d'un « recueil factice d'articles de presse, programmes et documents divers concernant l'activité chorégraphique d'Isadora Duncan, articles biographiques 1903-1928 » que notre interlocutrice privilégiée avait réservée. En un recueil, nous avons eu accès à la totalité de sa carrière, de ses débuts en Europe à son hommage posthume ! À travers la presse, nous ressentions l'ambiance de l'époque. La description de son style louait les valeurs classiques et le génie de l'artiste.

Les fonds d'archives au département des arts et spectacle

À l'occasion de trois autres rendez-vous, nous nous interrogeons encore sur la manière de recenser la production afférente à Duncan car la perspective de l'ampleur des sources semblait abyssale. Pour ces raisons, notre interlocutrice privilégiée nous a d'abord aidée à constituer une liste des fonds d'archives présents à la B.N.F.⁵¹⁵. Ces archives⁵¹⁶, examinées en partie, ont été extraites de trois fonds identifiés au département des arts et spectacle : ceux de Mario Meunier, de Gordon Craig et de Carolyn Carlson⁵¹⁷, auxquels ont été ajoutées deux nouvelles acquisitions de Robert de Montesquiou.

Nous avons tout de suite constaté que la documentation était de nature diverse.

Regroupés sous la dénomination de son activité professionnelle, les différents types de documents se référencient tout autant à l'histoire de la danse, à la représentation iconographique, à l'enseignement, aux spectacles ou bien encore aux festivals auxquels Isadora Duncan a pris part.

Les faits relatés ou les témoignages sur son œuvre sont constitués d'hommages, de dédicaces, de notes, de conférences posthumes réalisés par des artistes danseurs et plastiques, des

⁵¹³ *Ibid.*, p. 7.

⁵¹⁴ *Ibid.*

⁵¹⁵ Annexes du Volume II de la thèse p.18 et suivantes.

⁵¹⁶ Il est admis que le traitement des fonds d'archives consultés lors de cette période (2016) n'est pas figé et qu'il évolue avec le temps, en fonction de paramètres humains (dons, achats, gestion...). Une liste institutionnelle des fonds a été dressée, voir Annexe Département des arts et spectacle, Annexes du Volume II de la thèse, p. 34 et suivantes.

⁵¹⁷ Concernée par le réinvestissement de la danse Duncan, Carolyn Carlson, danseuse chorégraphe, poétesse et calligraphe américaine est arrivée en France en 1971 et organise son fonds d'archive de son vivant au département Arts et spectacle du site de la B.N.F. Richelieu.

critiques d'art, des journalistes, par Mario Meunier lui-même après un entretien avec Isadora et par Raymond Duncan, son frère.

Le fonds détenu par Gordon Craig, amant d'Isadora, est d'un caractère plus intime. La nature des archives est familiale (des portraits d'Isadora, des photographies de leurs enfants et des élèves de l'école allemande) et témoigne de leur inclination pour l'art (recueil de notes et de croquis, projets d'affiches pour l'école de 1904, des études de décor, de costumes, des programmes de spectacle lors de la tournée européenne d'Isadora entre 1905 et 1907). Un suivi de carrière apparaît également (contrats et pièces comptables, textes évènementiels) qui témoigne de la promotion de l'activité professionnelle d'Isadora par la rédaction d'articles et la préparation d'un entretien radiophonique.

Quant au fonds Carolyn Carlson, au regard de la temporalité contemporaine, il fait état du réinvestissement du style chorégraphique d'Isadora Duncan à travers les correspondances de Madeleine Lytton⁵¹⁸ adressées à la danseuse et chorégraphe Carlson, à travers des pièces chorégraphiques en hommage à Isadora et des croquis d'Antoine Bourdelle.

L'ensemble de ces éléments est reconstitué ci-dessous en synthèse sous la forme de catégories que nous avons reconstruites au regard de la nature des sources consultées.

Tableau n° 8 : Traces d'Isadora Duncan à la B.N.F.

CATÉGORIES	NATURE DES TRACES
Réseau élitiste.	Correspondances avec : Colette, G. Bagnies de Saint-Marceaux ⁵¹⁹ , Joséphin Péladan (autographes, notes, articles), Mario Meunier.
Activité professionnelle d'Isadora.	Traces de : sa représentation iconographique, son enseignement, des spectacles, des festivals, de références à l'histoire de la danse.
Famille.	Traces de : portraits, photographies de la famille et des élèves de l'école de Berlin, notes, croquis, projet d'affiches pour l'école, études de décor, de costumes, programmes de spectacles, contrats et pièces comptables, activité de promotion (textes évènementiels, préparation d'un entretien radiophonique, rédaction d'articles).

⁵¹⁸ Née en 1921, Madeleine Lytton va consacrer sa vie à la danse : inscrite tout d'abord à l'école de Lisa Duncan en 1927, elle poursuit sa formation en 1941 en danse de caractère, russe et espagnole. Elle choisit la scène et fonde son école à Paris. Plus tard elle se tournera vers les danses médiévales et de la Renaissance du 13ème au 16ème siècles, voir le site « Les archives d'Isadora Duncan », [en ligne].

⁵¹⁹ Le lien de ce dénommé G. Bagnies de Saint-Marceaux n'est pas établi : le Journal de Marguerite de Saint-Marceaux fait seulement référence à René de Saint-Marceaux et à Jacques Bagnies de Saint-Marceaux, tous les deux proches d'Isadora Duncan.

Réinvestissement du style Duncan.	Traces de : hommages posthumes (danses, conférences, arts graphiques et plastiques) ; pièces chorégraphiques contemporaines de Carolyn Carlson, dépositaire de correspondances de Madeleine Lytton ⁵²⁰ et de croquis d'Antoine Bourdelle.

La vérification de la production littéraire des sœurs Duncan

Puis, concernant la production afférente à Duncan, notre interlocutrice privilégiée nous a mise en relation, depuis la base institutionnelle de données de la B.N.F., avec une autre base, Kit Bibliothek⁵²¹, pour dresser une liste des ouvrages principalement en circulation en Europe.

Le recueil des trente-deux pages de références a été recadré par un traitement des doublons des données (repérage d'un même ouvrage ou de sa traduction en plusieurs langues). Ce travail a alors contribué à déconstruire notre représentation du présupposé du départ relatif aux sources.

En effet, pour nous faire une idée du nombre de sources originales disponibles, nous avons simplement établi un rapport entre le nombre de pays, communiqué par la base Kit Bibliothek, soit 43 entrées recensées, et le nombre d'ouvrages traités. Le résultat obtenu a donc été de 254 types d'ouvrages différents⁵²² pour l'ensemble des pays d'Europe pris en compte par cette base de données.

Nous présentons ci-dessous le tableau reconstitué des entrées de la base de données Kit Bibliothek recensant les ouvrages *de* Duncan officiellement dans les régions du monde, comme suit :

Tableau n° 9 : Références des Bibliothèques dans la base de données Kit Bibliothek.

Deutsche Nationalbibliothek.	Swissbib.	Union Catalogue of Belgian Libraries.
BVB - BibliotheksVerbund Bayern FAST-Zugang.	Westschweizer Bibliotheksverbund.	Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale.
Staatsbibliothek zu Berlin.	IDS Basel/Bern.	Verbundkatalog Norwegen BIBSYS.

⁵²⁰ Née en 1921, Madeleine Lytton est inscrite à l'école de Lisa Duncan en 1927 et poursuit une formation en danse de caractère (1941). Ayant fondé une école de danse à Paris, elle se tourne vers les danses médiévales et de la Renaissance du 13ème au 16ème siècles, voir le site « Les archives d'Isadora Duncan », [en ligne].

⁵²¹ Cf. Annexe Sources Base de données Kit Bibliothek, Annexes du Volume II de la thèse, p. 59 et suivantes.

⁵²² Quelques erreurs peuvent être imputées à la non identification de l'écriture pour le traitement des doublons ou bien encore pour la traduction d'un même ouvrage par différents auteurs.

KOBV Berlin-Brandenburg.	Booklooker.de.	Tschechische Nationalbibliothek.
SWB, Südwestdeutscher Bibliotheksverbund.	Amazon.de - Deutsche Bücher.	Zentrales Verzeichnis Antiquarischer Bücher.
Verbundkatalog HeBIS, Hessen.	EROMM Web Search.	Finnischer Verbundkatalog Linda.
Die Österreichischen Landesbibliotheken.	Österreichische Nationalbibliothek.	Verbundkatalog Luxemburg - bibnet.lu.
Suchmaschine des Österreichischen Bibliothekenverbundes.	PORBASE - Portugiesischer Verbundkatalog.	Hathi Trust Digital Library.
SUDOC, Französischer Verbundkatalog.	Bielefeld Academic Search Engine.	Schweizerische Nationalbibliothek Bern Helvetica.
Französische Nationalbibliothek.	NEBIS.	Israel Union List.
Verbundkatalog Schweden LIBRIS.	Europeana.	Verbundkatalog öffentlicher Bibliotheken.
Australische Nationalbibliothek.	Abebooks.	Worldcat.
Catálogo Colectivo REBIUN.	HBZ, NRW-Verbundkatalog.	KNO-K&V WWW-Katalog.
The National Library of Israel.	Verbundkatalog GBV.	Amazon.de - Englische Bücher.
Spanische Nationalbibliothek - Libros modernos desde 1831.		

Nous pouvions ainsi confirmer que seules trois sources directes, soit d'Isadora Duncan, étaient diffusées : l'autobiographie intitulée *Ma vie* ; la traduction des conférences sous le nom de *La danse de l'avenir* et la reproduction d'allocutions dans *Isadora danse la révolution*.

En termes d'ouvrages pédagogiques, nous ne trouvons qu'une seule source directe en relation avec l'école allemande concernant le duo Duncan : 1904-1954 : *Elizabeth Duncan-Schule*, dirigé par Max Merz, le collaborateur d'Elizabeth Duncan, édité par l'association d'Elizabeth Duncan à Munich.

Les sources élargies aux sœurs Duncan

Reste que Raymond Duncan, bien qu'il ait joué un rôle prépondérant dans le réseau d'influences artistiques de la danseuse, a gardé un lien étroit avec les États-Unis. Il s'y est fait aussi connaître pour les spectacles qu'il avait organisé avec sa première épouse.

Autant ses conférences, dialogues et recueils de poésie, produits en France, sont accessibles facilement, autant l'héritage laissé à ses épouses a été déposé dans les lieux de leur choix. Il en est de même pour Mary Desti, l'amie américaine d'Isadora. Ce sont sous ces conditions que nous avons identifié trois autres collections dans la base de données de la B.N.F.

1. La collection de Holtzman Howard⁵²³ rend compte d'une documentation axée sur l'histoire de l'art dont l'expression artistique d'Isadora Duncan pourrait y être décelée, et ceci par la diffusion de pratiques investies par son frère Raymond, Gordon Craig et Ellen Terry.
2. Avec sa seconde épouse, Aïa Bertrand⁵²⁴, Raymond passera encore sept années aux États-Unis, de 1942 à 1949⁵²⁵. Les archives relatives au déploiement de sa vie artistique et de la relation d'Isadora avec le millionnaire Paris Singer⁵²⁶ détenues par Aïa resteront sur le territoire américain. À noter tout de même, pour comprendre le tissage des relations dans le réseau élitiste d'Isadora Duncan, que l'une des filles d'Isaac Singer épousera le prince Edmond de Polignac dont le salon parisien recevra la danseuse en diverses occasions.
3. La dernière collection fait référence à la relation d'amitié d'Isadora Duncan avec Mary Desti⁵²⁷, décrite par la danseuse dans son autobiographie. Après le décès d'Isadora, Mary Desti avait écrit son récit de vie⁵²⁸ et collecté une pluralité de documents concernant la vie artistique et privée d'Isadora.

Une dernière information, incluse dans ce recueil, montrait la nature d'un échange entre Isadora Duncan et Grace Van Dyke Bird⁵²⁹. Sur le plan éducatif et pédagogique, la diffusion des idées propres à l'école Duncan s'est donc étendue à d'autres catégories sociales.

⁵²³ Né en 1921, Holtzman Howard était avocat, collectionneur et poète, voir bibliothèque de l'UCLA, via la base institutionnelle de données World Cat, https://oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/kt400025fn/entire_text/.

⁵²⁴ Danseuse et écrivaine lettone, Aïa Bertrand soutient l'Akademia de Raymond, créée à Paris en 1911. La Villa Vassilieff avait organisé une exposition sur l'Akademia de Raymond questionnant la mise en corps de cette expérience communautaire en comparaison avec celle pratiquée au Monte Verità, <http://www.villavassilieff.net/?Akademia-Performing-Life>.

⁵²⁵ Via la base institutionnelle de données World Cat.

⁵²⁶ Descendant de la famille Singer, marque de machine à coudre.

⁵²⁷ Née en 1871, Mary Desti, originaire de Chicago, rencontre Isadora Duncan à Paris en 1901 et deviennent amies. Elles se retrouveront souvent même si Isadora est appelée à se déplacer fréquemment, voir bibliothèque de l'UCLA, via la base institutionnelle de données World Cat.

⁵²⁸ Mary Desti, *The Untold Story: The Life of Isadora Duncan*, New York, Liveright, 1929.

⁵²⁹ Née en 1892, Grace Van Dyke Bird devient première doyenne du « College » communautaire public de Bakersfield en Californie en 1921, se référer à la base institutionnelle de données World Cat.

En résumé, la consultation des archives à la B.N.F., - pour y avoir passé une journée tous les deux mois environ entre 2015 et 2016 -, a mis en évidence la prégnance de la circulation des échanges culturels liée aux tournées scéniques d'Isadora Duncan. Elles induisent aussi, par l'identification de son réseau relationnel, une préfiguration d'alliances dans les cercles mondains et élitistes, et d'une parenté symbolique sur le plan des idées.

AU C.N.D.

Dans le cadre du dispositif de la transmission de la culture chorégraphique au C.N.D. à Pantin, nous avons trouvé à la médiathèque de ce lieu, des ouvrages et des revues consacrés à Isadora Duncan, présentés ainsi :

- Un article d'Henri Lavedan, « Isadora Duncan », portrait de la danseuse dans un périodique de février 1911 ;
- Un article de Patrick Le Bœuf, « "Tu sais toutes ces choses dis-tu" : Gordon Craig, Isadora Duncan et l'enseignement de François Delsarte », hypothèse de l'influence de de l'enseignement Delsarte dans l'œuvre d'Isadora sur la base des notes personnelles de Craig, dans un périodique de 2011 ;
- Un ouvrage iconographique de Pier Giorgio Carizzoni et d'Arianna Ghilardotti « Isadora Duncan, Pina Bausch » de 2006 ;
- La thèse de Laetitia Doat, « Voir une danse », Paris 8 en 2013 ;
- L'ouvrage de Lillian Loewenthal, « The search for Isadora » de 1993, sur la filiation adoptive d'Isadora Duncan.

Aussi, ayant recensé quatre-vingt références à cette époque⁵³⁰ dans le catalogue général du C.N.D., nous avons opté pour le prêt des ouvrages que nous souhaitions consulter.

Néanmoins, nous obtenions un autre rendez-vous pour visionner le film documentaire intitulé « Trail Blazzers » qui relate les débuts de la danse moderne dans les années 1900 en Europe.

En dehors des descriptions accordées à la production scénique d'Isadora Duncan lors de son activité professionnelle en France, nous avons trouvé quelques allusions aux élèves adoptées

⁵³⁰ Depuis 2016, d'autres références de travaux ont été intégrés au catalogue du C.N.D.

par Isadora. Elles donnaient un indice de leur vie passée à l'école des sœurs Duncan. Nous comptons sur notre visite à l'école d'Elizabeth Duncan à Munich pour en savoir plus.

À L'ECOLE ALLEMANDE D'ELIZABETH DUNCAN

Jusqu'en 2008, Hannelor Schick avait dirigé l'école d'Elizabeth. Elle avait reçu l'enseignement de Gertrud Drück, elle-même élève et assistante d'Elizabeth Duncan et de Max Merz, et celui de Jarmila Jerabkova qui avait assumé la direction de la première école Duncan à Prague.

Hannelor, pour autant, s'était formée à d'autres styles de danse, - classique, folklorique, grec, et de cour -, et pratiquait des danses dites « blow-up »⁵³¹.

Son décès prématuré en 2008 avait laissé une documentation éparse et à l'abandon dans les locaux de l'école. Il nous a donc été possible de l'explorer et de la photographier pour en garder la trace.

Les conditions de notre exploration

Il avait été difficile, pour la directrice de l'école, de mettre de l'ordre dans ce qu'elle nommait les « affaires » de l'école d'Hannelor. Elle évoquait alors sa résistance à ouvrir les cartons et les sacs qui se trouvaient dans l'arrière-salle⁵³².

Ensemble, nous avons donc commencé par regarder ce qui se trouvait sur les étagères et ensuite, dans les armoires de la pièce principale. La directrice sortait documents, livrets, ouvrages, partitions de musique et un nombre incalculable de photographies et de cassettes VHS assortis de commentaires dont nous ne comprenions pas toujours le sens.

Après les avoir déposés pêle-mêle sur le piano et sur le sol, elle reprenait les photographies pour me présenter des élèves dont je retenais surtout le prénom de Lucia Burkiczak qui revenait régulièrement.

Ensuite, notre interlocutrice privilégiée consultait les titres des cassettes et décidait d'en regarder quelques extraits. Assises sur le sol devant ce petit poste de télévision, au milieu de ce désordre, nous regardions les danses de Lucia. La directrice s'animait et commentait.

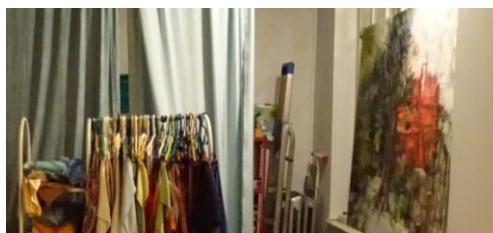
⁵³¹ Spectaculaire, voir « « Les archives d'Isadora Duncan », [en ligne].

⁵³² À ce moment-là, nous n'avions pas accès à la représentation symbolique de ce lieu car nous n'avions pas encore saisi l'histoire et la nature du lien entre Hannelor et ses représentantes.

Emportée par son élan, elle continuait à passer d'autres cassettes qu'elle n'avait visiblement plus en souvenir. Enfin, elle décidait de s'arrêter et nous partîmes en laissant tel que, le désordre.

Le lendemain, elle nous confiait les clés de l'école et acceptait que nous regardions ce qu'il se trouvait derrière le rideau de l'arrière-salle.

Photographie n° 5 : Arrière-salle de l'école de danse d'Elizabeth Duncan.



Son argument reposait sur le fait que « les affaires d'Hannelor » allaient être enfin triées pour que la collection à Cologne en soit enrichie. Sa dernière recommandation portait sur l'ordre à rétablir après consultation.

Une fois seule, notre unique objectif, à la vue de l'ensemble des documents éparpillés sur le sol et le piano restés tel que depuis la veille, était d'être efficace. Nous décidions de tirer le rideau. Sacs poubelles noirs et cartons s'empilaient les uns sur les autres à l'avant et à l'arrière de quelques chaises, masqués en partie par du matériel de gymnastique (cerceaux, rubans, lattes) ; une vieille étagère en bois sur trois niveaux offrait à la vue des livres poussiéreux. Perplexe, nous tentions d'évaluer globalement le travail à réaliser au prorata du temps imparti et des conditions matérielles⁵³³ nécessaires à sa réalisation.

À la fin de la journée, nous avons procédé à cinq-cent-soixante-seize photographies de types de documents⁵³⁴ très divers, allant des notes rédigées par Hannelor, des articles de presse, des livres, des mémoires, des correspondances, aux autographes, aux notices descriptives, aux schémas, aux livrets techniques et aux comptes rendus d'activités, aux fiches administratives, et aux dessins, datant et traitant de la période 1900-1930, selon les thèmes classés ci-après :

- La pédagogie mise en œuvre dans l'école d'Elizabeth Duncan.

⁵³³ Recharge de l'appareil photographique, luminosité, aménagement de l'espace pour photographier, sélection des références aux Duncan et de leur réseau, organisation d'un circuit pour sortir les sacs, les vider, les ranger, téléchargement des photographies, organisation des pauses et des repas.

⁵³⁴ Surtout des sources en allemand et quelques-unes en anglais et en français.

- L'éducation de l'enfant : psychologie, morale, esthétique, rythme par le Dr Abb, M. Merz.
- L'histoire de l'école allemande, russe par E. Souritz, L. Loewenthal.
- L'histoire de la danse par M. von Boehn, E. Schurr, Dr Lämmel.
- Les témoignages du personnel et des élèves de l'école.
- Les hommages à la danse Duncan.
- Le réseau d'appartenance (filiation).
- Les instances institutionnelles (statuts associatifs).
- Les influences artistiques, philosophiques, culturelles, médicales et le réseau affinitaire (G. Kantorowicz – M. Colombo – B. Åkesson par Dr Peter).
- Le réinvestissement de la pratique Duncan.
- La philosophie du corps par H. Hartmann – 12 pages (écriture gothique).
- La poésie par G. D'Annunzio.
- La recherche en danse par Dr Claudia Jeschke.
- Le récit d'Hannelor Schick.

Nous passions encore deux journées entières à extraire de certains sacs des documents qui n'étaient ni protégés ni classés ni rangés, et surtout poussiéreux. Nous cherchions donc, malgré l'inconfort de la posture provoquée par la répétition des gestes et de l'immobilisme, à comprendre le thème et le contexte auxquels ils se rattachaient.

Ainsi donc, la deuxième série d'images traitait d'informations liées à la période de 1945 à nos jours. En complément de la liste précédente, nous avons relevé :

- Les valeurs de la danse par H. J. Heinrichs, le musée Bourdelle (Sous le signe d'Isadora), Irma Duncan, S. Cheney.
- Les dimensions sociales de la danse en Europe par F. Otterbach.
- L'idéologie par H. Hingkeldey.
- Le journal de bord de M. Merz.
- Études comparatives de trois styles chorégraphiques par P. Magriel.
- Le théâtre féminin par U. May.
- Un témoignage sur l'école d'Elizabeth à partir des archives de Salzburg.

Enfin, lors de cette dernière journée d'investigations, nous exhumions un des livres originaux de l'école d'Elizabeth Duncan intitulé « Die Elizabeth-Duncan Schule Marienhöhe/Darmstadt »⁵³⁵. Le second ouvrage majeur, *50 Jahre Elizabeth Duncan-Schule 1904-1954*, avait été dirigé par Max Merz⁵³⁶.

Aussi, nous constatons que la nature des archives concernait prioritairement le fonctionnement de l'école Duncan⁵³⁷ (Berlin, Darmstadt, Salzburg) et la vie des Isadorables⁵³⁸. Nous portons à notre connaissance des témoignages de certaines de leurs élèves (Kathleen Quinlan, Lucia Burkiczak) et notions l'influence de Raymond Duncan sur le style chorégraphique de Lucia Joyce. De même, le réinvestissement du rapport à la nature défendu par Isadora était analysé par L. Wolgina sur les danseurs du début du XXe, invoqué par Palucca et Wigman.

En somme, le recueil de l'ensemble de ces données repose sur une hétérogénéité de types de documents qui datent et traitent de la période 1900-1930 puis de 1945 à nos jours, classés ainsi :

Tableau n° 10 : Recueil des types de données à l'école d'Elizabeth Duncan.

RECUEIL DES TYPES DE DONNÉES		
Notes, notices descriptives, correspondances, articles, livres.	Ouvrages, mémoires d'études, livrets techniques.	Comptes rendus d'activités, fiches.

Ayant compris que nous avons eu accès à des sources de provenance identique à celles qui ont alimenté le centre des archives de Cologne, nous avons procédé à un tri pour n'en indiquer que les nouvelles en prolongement de celles citées à Cologne.

Par ces compléments ou par l'ajout de nouvelles catégories, nous avons apporté une valeur ajoutée à l'enquête.

⁵³⁵ Lors de notre séjour à Cologne un an après, nous apprenions que les archives d'Hannelor Schick avaient été transférées.

⁵³⁶ Max Merz a été d'abord employé en 1904 à l'école de Berlin comme professeur de musique. Trois ans après, il était promu à la direction de l'école d'Elizabeth Duncan. Une monographie de Max Merz a été rédigée par Martina Langl, « Max Merz (1874-1964) und die Duncan-Schule », pour le diplôme de fin d'études de l'école supérieure et du conservatoire de musique de Munich en 1995/96 – archives de l'école de Munich, Annexes du Volume II de la thèse p. 104.

⁵³⁷ Un mémoire de fin d'études en philosophie pour l'obtention du « Magistergrade » écrit par Walter Heun sur le sujet de l'école d'Elizabeth Duncan qui, aujourd'hui, directeur culturel, producteur de danse et de théâtre allemand, considérait l'école Duncan comme l'un des premiers centres d'éducation à la danse contemporaine – archives de l'école de Munich, Annexes du Volume II de la thèse p. 104.

⁵³⁸ Ce sont les enfants issus du noyau fondateur de l'école du duo des sœurs Duncan qui ont grandi sous leur protection et qu'Isadora Duncan a décidé d'adopter en 1913 après le décès de ses enfants. Elles seront sommées ainsi par Fernand Divoire après les avoir vues danser au Trocadéro en 1920 avec Isadora Duncan, voir L. Loewenthal, *The search for Isadora Duncan, The Legend & Legacy of Isadora Duncan*, Princeton Book Company, 1993.

Tableau n° 11 : Catégories des sources à l'école d'Elizabeth Duncan.

THÈMES	SOURCES
Histoire de l'école.	Traces de : E. Souritz (école russe) ; L. Loewenthal (école de Berlin) ; <i>Die Elizabeth-Duncan Schule Marienhöhe/Darmstadt</i> ; archives de Salzburg.
Enseignements.	Traces de : Irma (Exercices).
Filiation Duncan.	Traces de : Kathleen Quinlan,
Succession.	Traces de : Hannelor Schick (statuts associatifs)
Gestion	Traces de : Comptes rendus d'activités, fiches administratives.
Filiation pédagogique et éducative.	Traces de : Dr Abb (psychologie, morale) ; M. Merz (esthétique, rythme) ; Hannelor Schick (notes, schémas).
Filiation littéraire.	Traces de : G. Kantorowicz (Grèce antique) ; G. D'Annunzio (poésie).
Filiation artistique.	Traces de : B. Åkesson (Dr Peter) ; M. Colombo (peinture) ; Lucia Joyce (par Raymond Duncan)
Récits de vie.	Traces de : élèves (Lucia Burkiczak) et personnel de l'école, Hannelor Schick ; M. Merz (journal de bord) ; <i>50 Jahre Elizabeth Duncan-Schule 1904-1954</i> .
Réseau politique.	Traces de : H. Hingkeldey (idéologie).
Réseau pédagogique.	Traces de : Palucca (influence M. Wigman).
Réseau culturel.	Traces de : Articles de presse.
Étude sur Duncan.	Traces de : S. Cheney (Irma Duncan) ; Musée Bourdelle (Sous le signe d'Isadora) ; Walter Heun (sur l'école d'Elizabeth).
Étude sur la danse.	Traces de : Dr Claudia Jeschke (recherche en danse) ; F. Otterbach (Les dimensions sociales de la danse en Europe) ; P. Magriel (Études comparatives de trois styles chorégraphiques) ; L. Wolgina (danse/nature).
Iconographie.	Traces de : Partitions, dessins, photographies, schémas, autographes, Cassettes VHS.
Sources narratives.	Histoire de la danse : M. von Boehn, E. Schurr, Dr Lämmel ; H. Hartmann (philosophie du corps) ; H. J. Heinrichs (Les valeurs de la danse) ; Le théâtre féminin : U. May.

Ainsi classées, les archives issues de l'école d'Elizabeth Duncan ont mis en évidence l'apport conséquent d'une littérature contextualisant l'orientation donnée à la démarche pédagogique et éducative de l'école Duncan. Elles portent aussi les traces d'un appareillage de fabrique du style moderne de la danse, enchâssé dans les traits culturels d'une nation. Les nombreuses références à la danse (que ce soit ouvrages ou études) et en lien avec les Duncan, rendent compte de l'affirmation de leur propre style.

Cette nouvelle approche des modalités de la transmission du style nous a incitée à envisager le réinvestissement du style Duncan sous un autre angle.

Les données recueillies sur la longue participation de l'école d'Elizabeth à l'exposition internationale de l'hygiène à Dresde ⁵³⁹ témoignent d'un système de valeurs investi corporellement et diffusé dans la perspective d'un modèle inspirant.

En l'occurrence, la remise du prix honorifique sous l'intitulé « Grosser Preis der Ausstellung » ⁵⁴⁰ à Elizabeth Duncan a concouru, médiatiquement, à propager une image positive d'une éducation corporelle.

Enfin, le parcours du duo des sœurs Duncan jusqu'en 1911 a également été significatif d'un processus d'intégration solide en Allemagne, en particulier pour Elizabeth qui avait décidé d'y rester définitivement.

Aussi, la perspective culturelle de l'implication d'Elizabeth en Allemagne et les passages fréquents d'Isadora à Berlin nous ont poussé à nous rendre au centre des archives nationales de Berlin.

AU CENTRE DES ARCHIVES DE BERLIN

Le centre des archives nationales de Berlin, réparti en plusieurs lieux de la capitale, abrite la section des arts et spectacle au Sud de Berlin, à proximité du quartier résidentiel où jadis, l'école du duo des sœurs Duncan avait été établie. Nous y trouvons des lacs et des bois qui ont été aménagés de façon à ce que les Berlinoises puissent villégiaturer en période de repos.

Aussi, l'accès au bâtiment des archives, fortement réglementé, avait été organisé en amont par correspondance électronique, pour situer d'une part les sources, d'autre part pour établir un dossier administratif qui a été complété à notre arrivée.

Par conséquent, nous avons découvert un autre fonctionnement de l'archivage. Ce lieu des archives qui est dédié spécifiquement à la période d'entre-deux guerres, organise la consultation de la documentation en deux temps, dans une même et unique immense salle qu'un large espace de circulation divise en deux. D'un côté, la recherche dans les documents autorisée à être photographiés, de l'autre celle qui n'autorise que la lecture, prise de notes et éventuellement la demande de reproduction.

⁵³⁹ Notre organisation de thèse ne nous permettant pas de nous rendre à Dresde, nous avons établi une correspondance avec le musée de l'Hygiène pour obtenir les archives nécessaires à notre étude, cf. *infra*, p. 157.

⁵⁴⁰ « Grand prix de l'exposition ».

Après les démarches administratives, un dossier thématique de feuillets - impression carbone - nous a été remis, en premier lieu, pour une consultation de lecture uniquement. Le nombre conséquent de correspondances ne pouvait concerner uniquement les Duncan. Après coup, nous comprenions qu'elles étaient regroupées sous le thème de l'éducation. Elles concernaient donc l'ensemble des pédagogues investis dans un projet d'éducation. L'échange de correspondances avec le responsable du bureau de l'éducation politique de la direction scolaire du Reich⁵⁴¹, a pour objet la conservation de leur agrément et l'autorisation de publier leurs articles, leurs annonces ou bien encore leurs programmes lorsque les associations proposaient des manifestations extérieures. Aussi, l'ensemble de ces écrits devait justifier précisément de l'utilité de leur action auprès de la jeunesse du Reich.

À l'appui de ces pièces, nous reviendrons bien entendu sur le présupposé engageant l'école Duncan et en particulier Merz dans les rouages nazis.

Dans cette perspective, nous avons demandé la reproduction des documents suivants, référencés NS 38/3694 – AZ1 :

- « Warum nicht mehr Saxonia ? », in *Der Altherrenbund*, 8. August 1939;
- « Die Namen der studentischen Kameradschaften » in *Der Altherrenbund*, 10. August 1939;
- Correspondance du Reichsstudentenführer SS. Oberführer Dr. G. A. Scheel adressée à *Der Altherrenbund*, datée du 17. März 1939;
- Correspondance du Politische Erziehung Hpt. Kameradschafterziehung adressée à Herrn Dr. Bayer, Schriftleitung des « SA-Mann », München datée du 23. November 1938 ;
- Correspondance de Elizabeth Duncan Schule München, Ausbildungsstätte für Gymnastik, Rhythmik und Künstlerischen Tanz adressée au Reichsstudentenführer Herrn Standartenführer Horn datée du 13. März 1939 ;
- « Einschreiben » de la Direction de l'école d'Elizabeth Duncan adressé à Herr Gaustudentenführer München-Oberbyern Gaumsteleiter Dr. Doerfler daté du 13. März 1939 ;
- Correspondance de Herr Gaustudentenführer München-Oberbyern Gaumsteleiter Dr. Doerfler adressée à Die Direktion der Elizabeth Duncan Schule, datée du 6. März 1939 ;

⁵⁴¹ Leiter des Amtes Politische Erziehung der Reichsstudentenführung.

- Correspondance de Max Merz adressée au Reichsstudentenführung Herr Reich, datée du 14. Dezember 1938 ;
- Correspondance du Reichsstudentenführung Herr Karl Hempel adressée à Max Merz datée du 6. April 1939 ;
- Correspondance du Leiter des Amtes Politische Erziehung Hpt. Kameradschafterziehung adressée à Max Merz datée 7. März 1939 ;
- Correspondance du Leiter des Amtes Politische Erziehung Hpt. Kameradschafterziehung adressée à Max Merz datée 22. November 1939.

En second lieu, un autre recueil d'archives écrites par Elizabeth Duncan nous a été remis. Il nous était alors possible de le photographier. Quelle ne fût pas notre surprise de retrouver l'entière *notice biographique d'Elizabeth Duncan datée du 31 mars 1937* dont un extrait était présenté dans l'ouvrage de Frank-Manuel Peter⁵⁴². Il nous était alors possible de comprendre le contexte dans lequel Elizabeth avait dû rédiger cette notice, d'autant plus éclairé par l'ensemble des correspondances consultées juste auparavant.

Enfin, nous étions invitée à nous rendre dans la salle des microfiches où une bobine filmique nous avait été remise. La difficulté consistait à retrouver les fiches propres aux Duncan parmi les milliers d'identités qui défilaient sous nos yeux. En effet, dans le cadre de la politique du Reich, une enquête avait été organisée, bien avant 1933, auprès des personnels éducatifs et intellectuels pour qu'ils déclarent leurs origines d'appartenance. Au bout de deux heures trente de recherche, nous n'avions pas atteint notre objectif de retrouver la trace des Duncan. Les conditions de lecture étant éprouvantes, nous décidions de quitter les lieux.

AU MUSEE RODIN

Notre interlocutrice privilégiée⁵⁴³, alors chef du service de la recherche et des archives, nous a accueilli durant trois jours au bureau des archives du musée Rodin. À cette occasion, nous avons par ailleurs découvert les coulisses du musée, en particulier la salle de conservation des photographies originales d'Isadora Duncan.

⁵⁴² Frank-Manuel Peter, *op. cit.*

⁵⁴³ Diplômée de l'École du Louvre, Hélène Pinet travaillait au musée Rodin depuis l'année 1976. Elle a été responsable du service de la recherche, des archives, de la bibliothèque et de la documentation mais aussi responsable scientifique des collections de photographies du musée Rodin.

Guidée dans nos recherches par les fiches identitaires des archives, nous nous trouvions aux prises avec le réseau mondain de Rodin. Nous trouvions des informations sur Isadora ou bien encore sur l'école d'Elizabeth au sein de correspondances échangées entre Rodin et Karl Federn⁵⁴⁴, Lugné Poe⁵⁴⁵, Grandjouan⁵⁴⁶, ou bien encore Hélène de Nostitz⁵⁴⁷.

La revue « Les Hommes du jour », in *Annales politiques, sociales, littéraires et artistiques*, rendait compte de l'art d'Isadora Duncan sur la base d'appréciations esthétiques valorisant l'antique et l'incarnation de la transcendance.

Ensuite, il nous était remis le catalogue de l'exposition « 1900 » ayant été présentée aux Galeries nationales du Grand Palais à Paris entre le 14 mars et le 26 juin 2000. Il était question d'une rétrospective sur les arts et les échanges européens liés à l'aube de l'ère moderne.

Enfin, nous prenions connaissance de l'ensemble des archives concernant la gestion des affaires administratives de Rodin. Mario Meunier, son secrétaire, servait d'intermédiaire entre le comité directeur de l'école allemande du duo des sœurs Duncan, puis d'Elizabeth, et le sculpteur.

Dans ce recueil de documents, il se trouvait encore des archives liées à l'activité artistique de l'école d'Isadora à Meudon et à sa programmation scénique : des notes de Rodin sur Isadora ainsi qu'un document vindicatif à son sujet non daté et non signé, des échanges de correspondance avec la société des « Amis de Carrière »⁵⁴⁸, avec Raymond Duncan et Max Merz.

L'objet de notre dernière visite au musée était centré sur un échange avec notre interlocutrice privilégiée qui nous faisait part de son expérience sur le critère de fiabilité des sources. Elle nous a en effet présenté le cas d'une archive mentionnant un fait rapporté oralement dont il était difficile d'établir la *vérité* historique, faute de traçabilité physique. Il était donc parfois impossible, sur la base d'hypothèses questionnant les raisons inconnues, de vérifier chaque étape ayant participé à la construction de l'information historique, notamment lorsqu'elle concerne des témoignages oraux qui créent une rupture dans la continuité chronologique des

⁵⁴⁴ Docteur en droit, né en 1868 à Vienne, il rencontre Isadora Duncan en 1903. Il est l'auteur de la traduction en allemand de sa conférence « La danse du futur », base de données Wikipédia.

⁵⁴⁵ Acteur et directeur de théâtre, il participe entre autres à la direction artistique de la présentation scénique d'Isadora et de ses élèves au Théâtre lyrique municipal de la Gaîté en 1909, Catalogue de l'exposition Isadora Duncan (1877-1927), Une sculpture vivante (20 novembre 2009 – 14 mars 2010), Paris, Paris-Musées, 2009.

⁵⁴⁶ Né en 1875, il est portraitiste, pastelliste, caricaturiste et travaille pour de nombreuses revues entre 1902 et 1912 pour lesquelles il conçoit des affiches politiques et sociales. Il voit danser Isadora Duncan la première fois au théâtre Sarah-Bernhardt en 1903 et la dessine toute sa vie durant. Certaines de ses œuvres sont regroupées dans l'album Grandjouan dessine Duncan, Expositions, Centre national de la danse, 2005.

⁵⁴⁷ Elle rencontre Rodin, tout comme Isadora Duncan, en 1900 lors de l'Exposition universelle. Petite fille de l'ambassadeur d'Allemagne à Paris, elle possède une grande culture littéraire et musicale qu'elle partage avec Rodin, notice du musée Rodin, [en ligne].

⁵⁴⁸ Cette association a été contactée au sujet de la relation entre le peintre et Isadora, sans succès.

faits. À titre d'exemple, notre interlocutrice privilégiée nous montrait, dans le cadre d'un projet d'une exposition itinérante sur l'Orient Express, les procédures déclenchées par les services administratifs allemands et français pour retrouver un document susceptible d'attester de la présence physique de Rodin dans l'Orient Express qui l'aurait amené à Bayreuth lors du festival de juillet de 1897.

Ainsi, dans la perspective de notre recherche reliée à l'Allemagne, elle nous confiait encore l'ouvrage consacré à la relation que Rodin avait entretenue avec l'Allemagne, rédigé selon un point de vue allemand. Les échanges artistiques internationaux étaient effectivement nombreux en ce début du XXe siècle et soumis à une forte concurrence, dont le *Journal* du Comte Harry Kessler⁵⁴⁹ vient appuyer ce point de vue.

En résumé, la consultation de la documentation, à partir du point de vue de Rodin, a montré la manière dont il met en relation Isadora Duncan et l'école Duncan avec son réseau artistique et le cercle mondain qu'il fréquentait au début des années 1900.

Les archives ont été regroupées dans quatre domaines d'activités présentés ci-dessous, sous l'angle des modalités *d'être* de Rodin face à la nouveauté et sur celles de son initiation *au regard* dans ce champ artistique.

Tableau n° 12 : Relation de Rodin à Isadora Duncan.

Iconographie.	Traces de : photographies d'Isadora dans les réceptions en l'honneur de Rodin ; catalogue de l'exposition « 1900 » pour une rétrospective sur les arts et les échanges européens liés à l'aube de l'ère moderne ; programmation scénique de l'école de Meudon.
Réseau mondain.	Traces de : Correspondances de Karl Federn, de Lugné Poe, de Grandjouan, d'Hélène de Nostitz ; article dans la revue « Les Hommes du jour ».
Secrétariat.	Traces de : gestion administrative de l'école des sœurs Duncan par Mario Meunier, secrétaire privé de Rodin.
Activité artistique de l'école de Meudon.	Traces de : notes de Rodin ; note injurieuse ; correspondances avec la société des « Amis de Carrière », avec Raymond Duncan et Max Merz.

Au regard de notre échange avec notre interlocutrice privilégiée sur la vérité historique, nous étions plus attentive aux informations mineures des documents (papier à entête, tampon, adresse, signature, dates, graphologie). Nous portions aussi notre attention sur la circulation

⁵⁴⁹ Comte Harry Kessler, *Journal, Regards sur l'art et les artistes contemporains*, Tome I : 1889-1906, Tome II : 1907-1937, Collection Passages/Passagen Centre allemand d'histoire de l'art, Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Editions Fondation Maison des Sciences de l'Homme, 2017.

des personnes et des biens entre la France et l'Allemagne, que les traces ou fragments chronologiques révélaient comme régulière et fréquente. Nous pouvions alors questionner la possibilité de biais susceptibles de s'introduire dans les étapes de vérification des informations historiques. Assurément, la contrainte de l'écrit, dans certaines circonstances, s'était avérée être insuffisante pour vérifier les détails d'une situation qui obligeait, lorsqu'il y en avait la trace⁵⁵⁰, à recourir à des témoignages oraux dont la véracité des faits ou de leur sens pouvait être transformée.

Néanmoins, la découverte des archives dans l'école d'Elizabeth Duncan faisant mention de Rodin comme membre du comité directeur de l'association d'Elizabeth et de l'école du duo des sœurs, a confirmé l'étendue des réseaux de relation entre les sœurs Duncan et leurs protagonistes dans le contexte culturel, social et politique de l'époque depuis la fondation de leur école.

AU CENTRE DES ARCHIVES DE LA DANSE DE COLOGNE

Au cours des trois séjours de 8 à 10 jours effectués au centre des archives de Cologne, en 2016 aux mois de mai et de septembre, puis en 2017 en novembre, un nombre conséquent d'informations, produites majoritairement en langue allemande, a été recueilli. Les conditions de ces voyages, minutieusement préparées avec notre interlocutrice privilégiée, archiviste référente, ont fait l'objet d'un suivi avec elle.

Les premiers échanges ont concerné l'approche thématique de l'objet de recherche pour en déterminer les limites. Par la suite, nous abordions des points plus spécifiques des faits observés.

Ainsi, l'accueil au centre des archives de Cologne avait commencé par la communication des règles d'usages⁵⁵¹ que nous reconnaissons par écrit. Ensuite nous étions conduite dans la salle de consultation des archives à une table qui nous était réservée, sur laquelle étaient disposés un petit dictionnaire bilingue, du papier, un crayon et une paire de gants. La salle comprenait une bibliothèque composée de plusieurs panneaux délimitant des espaces de lecture et de grandes fenêtres masquées par des stores. Après le dépôt d'une série de boîtes intitulées *Nr.*

⁵⁵⁰ C'est le cas de l'autobiographie d'Isadora qui cite Eugène Carrière et les souvenirs passés auprès de lui qui, à notre connaissance, n'ont pas été validés par Carrière lui-même. C'est dans ce sens que nous avons cherché à correspondre avec l'association des Amis de Carrière.

⁵⁵¹ Entrée dans la salle de consultation munie éventuellement d'un ordinateur pour une durée maximale de six heures. Tous autres objets, veste ou manteau, encas, eau, appareils électroniques devaient être consignés et mis au vestiaire.

69 et la liste des documents consultables, nous faisons connaissance avec notre interlocutrice privilégiée et vérifions ensemble la liste des thèmes préparés en amont. Initiée à la technique de manipulation des archives⁵⁵², notre archiviste référente s'assurait que nous nous conformions à cette procédure.

Rappelant qu'une seule prise de notes était possible ainsi qu'une demande de reproduction de certains documents, sous conditions, notre interlocutrice privilégiée avait fait une estimation de la quantité de documents à examiner.

Les horaires de consultation étaient gérés par le centre des archives de la danse lui-même, ce qui pouvait être irrégulier, soit de quatre à sept heures de travail selon les jours.

Au cours de notre recherche, notre archiviste référente s'enquerrait régulièrement de notre avancée et répondait volontiers aux questions surgissant au fur-et-à-mesure de nos *découvertes*. Par conséquent, nous approchions mieux la personnalité d'Elizabeth à travers son enseignement et le réseau proche de l'école (Grandjouan, G. Bieberbach⁵⁵³). Nous avons aussi accès à la retranscription d'un entretien entre Elizabeth et Herbert Hiebsch⁵⁵⁴.

Dans le domaine de la pédagogie, nous retrouvons l'ouvrage de Marienhohe/Darmstadt⁵⁵⁵, nous examinons des photographies de l'école et des élèves, des dessins originaux de Grandjouan réalisés à l'ouverture de l'école et un témoignage du professeur de dessin Richard Müller.

Ensuite, nous suivions la chronologie du nomadisme de l'école entre 1915 à 1935 : de New-York en 1915 à Hagen dans les années 1921, de Potsdam (1921-1924) à Salzburg (1925-1935). De nombreuses photographies et des faits relatés témoignaient des conditions de son existence, voir survie, au cours de cette grande période (déplacements, enseignements, apparitions sur scène, soutiens).

De plus, une boîte entière d'archives était consacrée à l'élève de Potsdam, Lucia Burkiczak qui avait passé plus de douze années à l'école d'Elizabeth-Duncan⁵⁵⁶. À ce sujet, un entretien avait été convenu avec Martina Langl en 1995⁵⁵⁷ qui a été enregistré sur cassette audio et donné au centre des archives de Cologne. Ainsi nous apprenions que Lucia était arrivée à l'école de Potsdam en 1922, à l'âge de cinq ans, et qu'elle avait participé au déménagement

⁵⁵² Enfiler les gants, sortir, manipuler et ranger les documents dans leurs pochettes respectives et dans les boîtes correspondantes.

⁵⁵³ Née en 1885, Grete Bieberbach a été élève de Dalcroze. Initialement pianiste de concert, elle finit par diriger une association de gymnastique rythmique Dalcroze ; elle a entretenu des liens avec Loïe Fuller et Elizabeth Duncan.

⁵⁵⁴ Né en 1905 en Autriche-Hongrie, docteur en droit, il s'intéresse particulièrement à la musique dont il étudie la théorie avec Finke et le piano avec Langer. Il devient membre du NSPDA en 1939 et dirige en 1940 le centre d'éducation populaire allemand à Prague. En 1941, il est promu directeur général de la société de musique allemande et du festival de musique allemande.

⁵⁵⁵ Déjà consulté à Munich.

⁵⁵⁶ La directrice de l'école de Munich nous avait fait voir une cassette vidéo de ses danses ainsi que de nombreuses photographies.

⁵⁵⁷ Son mémoire a également été consulté à l'école de Munich.

de l'école à Klessheim en 1925. Elle insiste sur le fait qu'elle était la seule enfant, pendant dix ans, à participer aux tournées des adultes. Pour des raisons financières, elle est envoyée à Prague en 1934 alors âgée de dix-sept ans pour enseigner avec Jamila Jerabkova dans l'annexe de l'école Duncan. Par la suite, elle deviendra *Kindergarderin*.

Nous apprenions également qu'elle se trouvait dans le réseau d'échanges littéraires et pédagogiques avec Yvonne Berge⁵⁵⁸, avec Elisabeth Biborosch, professeur de gymnastique, avec Johannes Mario Simmel, écrivain-romancier et avec Hans Zeller, professeur émérite de littérature à l'université de Fribourg.

Lucia avait pris soin de consigner ses mémoires sur sa vision de l'école et de son ouverture sur le monde. Elle se reprochait cependant de ne pas avoir toujours consigné comme il l'aurait peut-être fallu⁵⁵⁹.

Ensuite, le fil de la chronologie itinérante de l'école nous emmenait de Munich (1935-1939) à Württemberg (1946-1947), puis nous indiquait la reprise de l'institution par Gertrud Drück et Max Merz après le décès d'Elizabeth Duncan en 1948 à Tübingen.

Nous terminions cette première approche des archives avec trois documents :

- Un récapitulatif des branches des écoles Duncan en France, aux États-Unis et en Tchécoslovaquie daté de 1962 ;
- Un organigramme de l'école avec G. Drück et M. Merz indiquant des éléments de la méthode d'enseignement d'Elizabeth Duncan ;
- Le journal de bord original de Merz impossible à déchiffrer clairement.

Après la consultation officielle de toutes ces boîtes, nous nous interrogeons sur le rôle de Herbert Hiebsch dans la nature de sa relation à l'école et sur la manière dont l'école avait traversé la période nazie. Notre archiviste référente nous a invitée à adopter une posture excessivement prudente, point de vue qu'elle a justifié en nous montrant des archives à caractère privé du III^e Reich, qui témoignent d'une part, d'un niveau de contraintes excessivement élevé qui s'est immiscé lentement jusqu'à se durcir durablement dans la sphère littéraire et artistique, d'autre part, la ténacité d'Elizabeth à la revendication de ses droits civiques et de lutte contre les publications calomnieuses allusives à Isadora.

⁵⁵⁸ Elle a ouvert un centre de pédagogie corporelle à Paris, cf. *supra* p. 68.

⁵⁵⁹ Enregistrement audio lors de l'entretien avec Martina Langl.

Enfin, dans la perspective des textes de Merz qui éprouvent le rythme et le sentiment de vie en référence à Ludwig Klages, nous abordions une étude sous le prisme du grand mouvement de la *Lebensreform*. Nous découvrons l'histoire de sa mise en contexte que notre interlocutrice privilégiée nous expliquait à l'appui de la présentation de deux ouvrages⁵⁶⁰ incontournables tirés de la bibliothèque du centre des archives.

Lors de notre séjour suivant, nous retrouvions des conditions de recherche similaires qui nous permettaient de reprendre immédiatement le même rythme de travail.

Intéressée par l'avancée de notre étude sur le contexte socio-historique des conditions d'émergence du style Duncan, notre archiviste référente reprenait le fil de notre échange sur la *Lebensreform*. Elle nous présentait ainsi des ouvrages traitant de la culture du corps dans la république de Weimar ainsi que des livres portant sur la philosophie et l'esthétique du mouvement :

Y Concernant la Lebensreform :

- Diethard Kerbs (Ed.), *Handbuch der deutschen Reformbewegungen: 1880-1933*, Wuppertal, 1998;
- Klaus Wolbert, Den Ausstellungskatalog „Die Lebensreform“, hatten Sie ja bereits gesehen!?, Darmstadt, 2001;
- Ulrike Voßwinkel, *Freie Liebe und Anarchie: Schwabing- Monte Verità. Entwürfe gegen das etablierte Leben*, München 2009.

Y Concernant la culture du corps :

- Bernd Wedemeyer-Kolwe, *Der neue Mensch: Körperkultur im Kaiserreich und in der Weimarer Republik*, Würzburg, 2004.

Y Concernant la philosophie et l'esthétique :

- Janos Frecot (et alii), *Fidus, 1868-1948* ;
- _____, *Zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegungen*, München, 1972;
- Ludwig Klages, *Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft*;
- _____, *Grundlegung der Wissenschaft vom Ausdruck*, Leipzig, 1921 oder München, 1968;
- _____, *Vom kosmogonischen Eros*, Jena, 1930.

⁵⁶⁰ Klaus Wolbert, *Die Lebensreform* (2 tomes), op. cit.

Les limites du champ linguistique ne nous donnaient qu'un accès superficiel à l'argumentaire défendu par la nature des travaux en philosophie et en esthétique. Cependant, la meilleure compréhension des ouvrages historiques nous permettait de saisir les ambiances spécifiques de la *Lebensreform*.

Reste que notre interlocutrice privilégiée tenait à nous partager un article d'E. Ross Dickinson de l'université de Cincinnati, pour approcher la danse moderne selon un autre point de vue qui, considérant l'expression d'une sensibilité artistique à « l'âme » d'un peuple, pouvait constituer un repère identitaire germanique ou non dans l'histoire transnationale allemande.

La suite de la consultation des archives concernait Merz, devenu directeur de l'école d'Elizabeth Duncan. Il avait en effet lancé des initiatives d'études sur les chants et les danses folkloriques enseignés à l'école Duncan.

Puis nous commençons l'examen de la filiation Duncan par une apposition de Lisa et Irma Duncan, deux des Isadorables dont nous découvrons les traits et le style grâce aux nombreuses photographies de leurs performances. L'ouvrage de Lillian Loewenthal nous permettait de suivre la chronologie de leur parcours.

L'autobiographie d'Irma, *Duncan-Dancer*, est le témoignage de sa vie d'élève à Berlin, d'assistante à Isadora à l'école de Meudon en France et de danseuse accomplie en Amérique. La partie de l'ouvrage dédiée au fonctionnement de l'école russe, la dernière école qui ait été initiée et lancée par Isadora en 1921, renseigne sur les conditions de mise en œuvre et du développement de l'enseignement par Irma elle-même, de la création de sa compagnie de danse et de sa direction de l'école assumée jusque dans les années 1928-29.

Un deuxième livre, *Isadora Duncan-Pioneer in the Art of Dance* consacre la vie artistique d'Isadora et revient sur les conditions pédagogiques de son enseignement.

Notre dernier séjour au centre des archives de la danse de Cologne n'a pu bénéficier des mêmes conditions de travail en raison de l'absence inopinée de notre archiviste référente. Après avoir donné les informations nécessaires à sa remplaçante, nous pouvions consulter de nouveau les archives concernant la filiation civile d'Isadora, en poursuivant avec un contenu graphique laissé par Maria-Theresa Duncan.

Ensuite, la remplaçante de notre interlocutrice privilégiée nous présentait des clichés privés d'Anna Duncan. Son ouvrage de référence *In the footsteps of Isadora* avait aussi été consulté à l'école d'Elizabeth Duncan à Munich.

Puis, d'autres documents, dédiés aux *Isadorables*, enfants à l'école de Berlin, témoignaient de leur engagement dans l'école, de l'opposition d'Irma à la fermeté d'Elizabeth. Une information concernant Anita Zahn, essentiellement connue pour avoir commencé à enseigner à l'école d'Elizabeth Duncan à New-York en 1915, montrait qu'elle était devenue la référente de l'école Duncan dans la succession de la filiation aux États-Unis après-guerre. Anita avait rédigé des journaux de bord des années 1917-1918, des notes poétiques et avait conservé des documents administratifs de la direction de l'école de New-York à partir de 1926.

Enfin, il y avait encore un échange de correspondances entre Anita et Gertrud Drück et Merz qui témoignait du lien qu'ils conservaient.

L'examen des archives prenait ensuite une autre direction avec Raymond Duncan, le frère d'Isadora, que nous retrouvions engagé dans la vie communautaire, influencé par la personnalité de Gusto Gräser⁵⁶¹. Ses écrits en date des années 1919, 1920, 1927 et non datés, font état de sa conception de l'art théâtral et du mouvement, de sa philosophie de la vie et de sa passion pour la Grèce antique. L'hommage qu'il rend à Isadora lors de son décès en 1927 témoigne de la centralité de la dimension artistique et esthétique qu'Isadora donnait à sa vie.

Un exemplaire de sa revue *Exangelos* faisait également partie des documents, ainsi qu'un ouvrage orienté sur la philosophie orientale édité par son Akadémia en 1930, dont des contributions de Bourdelle, de De Pawlowski et de Saint-Georges de Bouhélier.

Puis, nous revenions sur l'organisation des écoles de la filiation Duncan en Europe et aux États-Unis. Les successeuses des *Isadorables* formant la première génération, avaient pour certaines, été formées à l'enseignement d'Elizabeth à Salzbourg. Elles apportaient ainsi le témoignage de leur expérience à la *source* mais aussi celui de leur activité professionnelle dans laquelle l'influence de l'approche duncanienne était présente.

Nous découvrions par ailleurs la retranscription de l'entretien d'Erna Schultz, -autrefois élève de l'école d'Isadora-, interrogée par Jeanne Bresciani (filiation Anna et Irma Duncan). Il évoque principalement les conditions de recrutement à l'école et la manière dont Isadora enseignait.

Peu avant la fin de notre séjour, le retour de notre interlocutrice privilégiée nous permettait de faire le point. Au regard de l'avancée de nos travaux qui demandaient des précisions sur le contexte pédagogique de la transmission, nous consacrons du temps à la période de 1911 et à l'évènement de l'exposition internationale de l'hygiène à Dresde. En effet, il paraissait

⁵⁶¹ Né en Transsylvanie en 1879, la vie de Gusto est marquée par sa détermination à suivre son idéal qui le place de façon radicale hors de la modernité. Son style de vie a été très stimulant au Monte Verità pour qui voulait réformer le monde.

important de prêter attention à la participation de l'école d'Elizabeth à cet événement, à la fois engagée dans le réseau économique et mondain de Karl Ernst Osthaus et dans le projet de la construction de l'école de Darmstadt qui lui était réservé. La prégnance de la relation avec Karl Ernst Osthaus, collectionneur, fondateur des établissements éducatifs et du musée Folkwang à Essen, nous invitait à aller explorer, lors d'un prochain voyage, les archives de ce personnage illustre, localisées à Hagen.

Enfin, notre archiviste référente nous confiait le second tome de l'ouvrage consacré à la *Lebensreform* dans lequel était exposé le contexte des réformes pédagogiques auquel l'Allemagne était confrontée dans les années 1920.

L'influence notoire de Lichtwark⁵⁶², en tant que précurseur du mouvement éducatif par l'art, s'appuie sur l'analyse convaincante qu'il fait, au sein des rencontres institutionnelles, de l'usage artistique comme moyen d'expression et de création. La participation d'Elizabeth Duncan à certaines de ses conférences est attestée par un document d'archive original - non reproductible, sur lequel apparaissent également les noms de Klages, de Jaques-Dalcroze, de Lichtwark et d'autres.

De plus, nous avons été attentive aux modes de transmission des savoirs rendus signifiants par le témoignage de certaines élèves qui rendaient compte de leur processus de création mis en œuvre dans un rapport expérientiel à la nature, à la musique et aux choses de leur environnement. Nous remarquons par ailleurs, dans le programme éducatif de l'école, que les exercices Fröbel jouaient un rôle de premier plan. Questionnant alors notre interlocutrice privilégiée, nous apprenions que Fröbel, par la création des *Kindergarten*, s'inscrivait dans la lignée de la *Naturphilosophie* et que l'impulsion donnée à ses principes pédagogiques sous la règle de la liberté d'action en toute chose - notamment en matière d'éducation religieuse-, ne faisait pas toujours l'unanimité. Pour cette raison, les *Kindergarten* avaient été interdits en 1851 par un décret du ministre prussien des cultes. Néanmoins, pour mieux cerner le personnage et son approche pédagogique, il nous était conseillée d'entrer en contact avec le centre des archives Fröbel.

Ainsi s'achevait notre dernier séjour au centre des archives de Cologne avec l'invitation à aller explorer d'autres lieux institutionnels, pour continuer à ajuster notre regard sur cette thématique du corps éminemment complexe.

En définitive, la consultation des archives à Cologne a porté sur :

⁵⁶² Pédagogue réformateur allemand, Lichtwark ouvre une voie à l'éveil de la sensibilité artistique dans les écoles. Cf *infra*, chapitre Elizabeth et les pédagogies.

- L'histoire de l'école originale fondée par les sœurs Duncan ;
- Son fonctionnement ;
- L'histoire pédagogique d'Elizabeth Duncan ;
- Le contexte historique, culturel, éducatif et pédagogique.

Les catégories ainsi formées à partir de ces grands thèmes ont montré la nature des informations saisies au travers des nombreux types de documents investigués. La synthèse de ces investigations est présentée ci-dessous.

À cette époque, aucune attention n'avait été portée à la question du fonds ou de la collection. Un seul numéro de boîtes (Nr. 69) identifiait la documentation, qu'elle traitait des archives provenant d'Anna ou de Lisa Duncan, de Grandjouan, de l'école d'Elizabeth Duncan, ou bien encore de copies de la New-York Public Library.

Tableau n° 13 : Catégorisation des documents d'archives du centre des archives de la danse de Cologne.

CATÉGORIES	NATURE DES INFORMATIONS
Histoire de l'école.	Traces de : nomadisme de l'école et de ses conditions d'existence, vie dans l'école (Richard Müller, professeur de dessin et entretien audio de Lucia Burkiczak avec Martina Langl en 1995 - parcours personnel) ; fonctionnement dans la succession de Gertrud Drück et de Max Merz ; entretien retranscrit d'Erna Schultz avec Jeanne Bresciani (filiation Anna et Irma Duncan) sur les conditions de recrutement et l'enseignement à l'école d'Isadora.
Enseignements.	Traces de : récit des élèves, de Max Merz, informations sur la méthode d'Elizabeth Duncan ; écrits de Max Merz sur le rythme et le sentiment de vie (relation à la philosophie de Ludwig Klages), sur l'intérêt des chants et des danses folkloriques initiés à l'école Duncan ; exercices Fröbel.
Filiation Duncan.	Traces de : branches des écoles Duncan en France, aux États-Unis et en Tchécoslovaquie (1962).
Succession.	Traces de : Gertrud Drück et Max Merz après le décès d'Elizabeth Duncan en 1948 à Tübingen ; Anita Zahn à partir de 1915 aux États-Unis et administration de la direction de l'école de New-York à partir de 1926.

Filiation pédagogique.	Traces de : Yvonne Berge (centre de pédagogie corporelle à Paris), Elisabeth Biborosch (professeur de gymnastique).
Filiation littéraire.	Traces de : Johannes Mario Simmel (écrivain, romancier), Hans Zeller (professeur émérite de littérature à l'université de Fribourg).
Récits de vie.	Traces de : <i>Die Elizabeth Duncan-Schule, Marienhohe/Darmstadt</i> ; Lucia Burkiczak, élève de Potsdam (mémoires) ; Max Merz (journal de bord) ; <i>Duncan Dancer</i> et <i>Isadora Duncan-Pioneer in the Art of Dance</i> d'Irma Duncan ; <i>In the footsteps of Isadora</i> d'Anna Duncan ; Anita Zahn (journaux de bord 1917-1918, notes poétiques) ; Raymond Duncan (hommage sur la dimension artistique et esthétique d'Isadora) ; témoignages des successeuses de la première génération des <i>Isadorables</i> sur l'école de Salzbourg et du réinvestissement Duncan dans leur activité professionnelle.
Réseau politique.	Traces de : Herbert Hiebsch (présentation d'archives institutionnelles du III ^e Reich non intégrées à la boîte Nr 69 pour justifier des contraintes immiscées lentement et durablement dans la sphère littéraire et artistique et de la ténacité d'Elizabeth à la revendication de ses droits) ; exposition internationale de l'hygiène à Dresde ; fondation de l'école de Darmstadt.
Réseau pédagogique.	G. Bieberbach ; A. Lichtwark, L. Klages, E. Jaques-Dalcroze.
Réseau économique.	Traces de : Karl Ernst Osthaus, collectionneur, fondateur des établissements éducatifs et du musée Folkwang à Essen.
Réseau culturel.	Traces de : Grandjouan ; conception de l'art théâtral, du mouvement, d'une philosophie de vie, de l'histoire de la Grèce antique selon Raymond Duncan ; influence de Gusto Grâser ; revue « Exangelos » de Raymond Duncan ; ouvrage de philosophie orientale édité par l'Akadémia de Raymond Duncan avec les contributions d'E. Bourdelle, de G. de Pawlowski et de Saint-Georges de Bouhélier.
Iconographie.	Traces de : Photographies de l'école, du personnel et des élèves en ses différents lieux d'hébergement, de représentations scéniques ; dessins originaux de Grandjouan ; photographies de Lisa et Irma Duncan ; photographies d'Anna Duncan.

Études sur Duncan.	Traces de : Lillian Loewenthal pour un regard sur la vie artistique d'Isadora Duncan à travers les <i>Isadorables</i> .
Étude sur la danse.	Traces de : E. Ross Dickinson qui aborde la sensibilité artistique et « âme » d'un peuple dans la question identitaire germanique.
Sources narratives.	La <i>Lebensreform</i> , la culture du corps dans la république de Weimar, la philosophie et l'esthétique du mouvement.

LES ARCHIVES DE DRESDE

De retour en France, nous prenions contact avec le musée de l'Hygiène de Dresde pour obtenir des informations plus précises sur la participation de l'école Duncan à l'exposition internationale. Une réponse rapide de notre interlocutrice privilégiée nous invitait à nous connecter à leur site⁵⁶³ en ligne pour accéder aux notices descriptives de l'histoire et des spécificités du musée.

Cependant, insatisfaite de cette présentation, nous revenions vers elle avec des questions précises telles que celle relative au *cœur en verre constitué de canaux sanguins simulant l'action cardiaque* décrite par Merz lors de l'exposition⁵⁶⁴.

Ou bien encore sur les *moulages en plâtre des membres des élèves de l'école Duncan pour fixer le mouvement*, qui avaient été exposés⁵⁶⁵.

En retour, notre interlocutrice privilégiée nous demandait quels types de recherche nous avions effectués. En dehors de la consultation des archives et d'un article par Martin Roth en 1992, *L'homme de verre*, nous n'avions eu accès à aucun autre document.

Selon notre interlocutrice privilégiée, il n'existait pas d'autres références à sa connaissance. En raison des guerres, de nombreux documents et objets avaient été détruits.

Enfin, une dernière question concernait le réseau de relations des Duncan avec le milieu artistique russe. Pour réponse, notre interlocutrice privilégiée nous informait de l'inscription de la nation russe à l'exposition, nous renseignait sur l'identité d'administrateurs, de médecins et de chercheurs.

⁵⁶³ Musée de l'Hygiène [en ligne], www.dhmd.de/Sammlung&Forschung/Sammlung online.

⁵⁶⁴ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁶⁵ Archive Cologne Nr. 69.

Par conséquent, nous obtenions par voie postale la reproduction d'un extrait du livret d'exposition concernant une chronologie des congrès sur l'hygiène entre 1876 et 1911 et sur la section russe.

Un autre document nous renseignait sur la remise des prix honorifiques de l'exposition, « Grosser Preis der Ausstellung »⁵⁶⁶ et sur la remise des médailles d'or, argent et bronze par sections. L'école d'Elizabeth Duncan avait reçu le prix honorifique.

Enfin, nous disposions de deux documents décrivant le Hall et les stands de présentation « Kleidung und Körperpflege, Kinder und jugendliche Personen (Industrie), Spiel und Sport »⁵⁶⁷ dont l'école avait la responsabilité.

En somme, au regard de l'orientation politique donnée à cet événement, nous supposons que cette période constitue un véritable tournant dans l'histoire pédagogique de l'école Duncan.

AU BUREAU DES ARCHIVES DE HAGEN : LE MUSÉE DE KARL ERNST OSTHAUS

Bien que le centre des archives de la danse de Cologne soit devenu le site référent⁵⁶⁸ des archives de l'école des sœurs Duncan, de Lisa et d'Anna Duncan, il nous a encore semblé nécessaire, au regard d'une analyse minutieuse et centrée sur certains détails⁵⁶⁹, d'investiguer d'autres fonds propres à des personnages influents de leurs réseaux.

La catégorisation du recueil des données avait commencé à faire apparaître les conditions de la transmission et de la diffusion du style Duncan. Pourtant, la redondance de certains éléments identifiés dans les archives, nous avait incités à les examiner au plus près, ce qui avait opéré un déplacement du regard à la périphérie du cercle Duncan pour y étudier leur degré d'influence.

Cette nouvelle approche tenait compte des enjeux économiques et politiques de l'époque qui impliquaient Karl Ernst Osthaus dont le lien à l'école des sœurs Duncan était significatif.

⁵⁶⁶ « Grand prix de l'exposition ».

⁵⁶⁷ « Vêtements et soins du corps, enfants et jeunes personnes (Industrie), jeux et sport ».

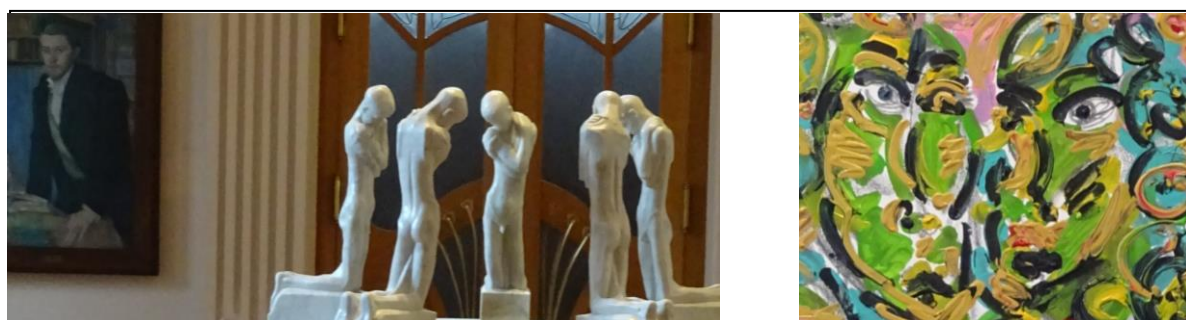
⁵⁶⁸ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, in Chronologie : À l'occasion du centenaire du premier succès d'Isadora Duncan, le centre allemand d'archives de danse de Cologne ouvre l'exposition « À la recherche du pays des grecs par le corps : Isadora et Elizabeth Duncan » sur la base des fonds de Lisa Duncan, des archives de l'école Elizabeth-Duncan et de nombreux prêts. Cette opportunité favorise la création d'un centre de recherche axé sur Duncan aux Archives de danse de Cologne.

⁵⁶⁹ Denis Thouard (éd.), *L'interprétation des indices. Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, n° 21-22, Collection Opuscles, Presses Universitaires du Septentrion, 2007.

À Hagen, ville située dans la région de la Rhénanie-du-Nord-Westphalie, se trouve le lieu muséal de conservation de la documentation et de la collection de ce personnage illustre. La mise en scène de son activité anthropologique, à laquelle nous avons prêté attention, appuyait la fonction du musée, qui cependant, rendait visible les archives. Ce choix du musée, qui avait procédé d'un acte culturel, nous a questionné sur le sens de l'institution et « les relations de pouvoir qui ordonnent les ensembles culturels »⁵⁷⁰. Il nous a aussi invité à interroger, par le choix de cette modalité spécifique d'exposition des traces archivistiques, le « rapport de l'archive à la culture [...] médiatisé par la volonté ou pas du pouvoir politique d'en autoriser l'accès [et] de trouver [une] place tant dans le paysage administratif que dans le paysage culturel »⁵⁷¹.

Car finalement, si nous avons pu engager cette réflexion, c'est en partie lié à l'oubli de notre rendez-vous fixé par notre interlocutrice privilégiée du bureau des archives de Osthaus. Aussi, pour remédier à cette erreur, le service administratif du centre des archives nous invitait au musée pour contempler les collections permanente de Osthaus et temporaire de Leon Löwentraut⁵⁷².

Photographie n° 6 : Portrait de Osthaus – « Fontaine », G. Minne



Photographie n° 7 : « Égalité entre les sexes », Löwentraut

Par la suite, nous étions à nouveau conviée à nous rendre au bureau des archives qui était dédié aux correspondances dont l'accès était restreint. En effet, la consultation des archives était possible uniquement à partir de 13h00 selon une limite dans la durée fixée aléatoirement. Ainsi, après la lecture et la signature des documents réglementaires, le dépôt de toutes nos affaires personnelles, nous apprenions que seule était autorisée la prise manuscrite de notes. Afin de nous organiser au mieux, nous nous enquerrions du nombre de documents disponibles

⁵⁷⁰ Irène Bellier, « Une approche anthropologique de la culture des institutions », in Marc Abélès et Henri-Pierre Jeudy, *Anthropologie du politique*, Collection U, Armand Colin, 1997, p.129-161, p. 8.

⁵⁷¹ Fouad Soufi, « Les archives. Une problématique patrimonialisation », in *Insaniyat*, 12, 2000, p. 5.

⁵⁷² Né en 1998, il est l'un des artistes peintre allemand le plus en vogue de sa génération. Sans le classer, il est simplement dit que son style s'inspire de Picasso, de Matisse, de Basquiat et qu'il utilise plutôt le tube que le pinceau pour peindre.

et des horaires de consultation. Nous aurions alors quatre-vingt-deux correspondances à lire en quatre jours, du 12 au 14 juin 2018, sur des horaires de deux à trois heures selon les jours, incluant quelques factures et le projet statutaire de l'école de Osthaus. À cela s'ajoutaient deux photocopies de l'ouvrage monographique de Karl Ernst Osthaus⁵⁷³.

Par conséquent, nous avons décidé de procéder de la façon suivante : après lecture de chacun des documents, nous produisions directement une synthèse en français sur leur contenu, nous notions en allemand les extraits qui exigeaient une clarification de sens. À l'issue du temps imparti au bureau des archives, nous constituions des fichiers informatiques dans lesquels nous réécrivions l'ensemble des notes et que nous classions par type d'archive consulté. Enfin, nous réalisons une notice récapitulative⁵⁷⁴ de l'ensemble des archives originales consultées. La période de 1912 à 1921 était marquée par : le pôle d'excellence de l'école d'Elizabeth après l'exposition internationale de l'hygiène, les années d'exil à New-York à partir de 1915, le bombardement de l'école de Darmstadt, le retour en Allemagne marqué par un déficit budgétaire et une errance de l'école, le protectorat de Karl Ernst Osthaus.

Par conséquent, l'ensemble des correspondances révèle les préoccupations constantes liées au rayonnement artistique de l'école, aux négociations de sa survie en temps de guerre et après-guerre, en errance jusqu'en 1921. Quant à la rédaction des statuts de la fondation de l'école d'Osthaus, elle témoigne, sur le plan pédagogique, de l'élaboration d'un modèle inspiré chez Duncan.

AU CENTRE DES ARCHIVES DU MUSÉE DE FRIEDRICH FRÖBEL

Le musée du pédagogue Fröbel, situé dans une bourgade au fond d'une vallée boisée de Thuringe, abrite aussi un bureau des archives. Construit sur le lieu où l'éducateur avait conçu ses premiers jeux en bois à vocation d'éveil et d'apprentissage, le musée a pour vocation d'en expliquer les principes et d'en présenter les répliques pour expérimentation.

Notre interlocutrice privilégiée, directrice du musée Fröbel, est spécialiste des méthodes pédagogiques de l'enseignement scolaire allemand. Sa passion pour Fröbel l'a conduite à expérimenter sa méthode auprès de ses enfants, et au-delà du *Kindergarten*.

⁵⁷³ Karl Ernst Osthaus, *Leben und Werk*, Verlag Aurel Bongers Recklinghausen, 1971, p. 294 et 295.

⁵⁷⁴ Voir Annexe Sources Hagen, Annexes du Volume II de la thèse p. 126.

La présentation qu'elle fit de Fröbel rejoignait les propos de Michel Soëtard⁵⁷⁵, qui offrait une autre perspective de l'éducation, enracinée dans une véritable réflexion anthropologique et pédagogique à partir de théoriciens tels que Schiller, Jean Paul, Herbart, Goethe. Dans l'esprit de l'époque, Fröbel était principalement accaparé par la problématique de l'unité avec Dieu, avec la nature et avec l'humanité.

C'est ainsi que nous abordions, dès le premier jour de la semaine du 15 au 19 octobre 2018, son premier traité, un condensé original de 1833, *Grundzüge der Menschenerziehung*, que notre interlocutrice privilégiée était allée chercher pour nous montrer en page 5, comment Fröbel situait sa pensée, « en lien avec la religion, le travail pratique et créateur, une connaissance et un savoir vivant qui doivent être constitutifs de l'éducation et de la formation – deux termes distincts »⁵⁷⁶.

Au regard de notre difficulté à déchiffrer la typographie de cette époque, que la directrice du musée n'avait pas anticipée, nous nous trouvions dans une impasse. En effet, le musée ne détenait que des documents originaux qu'une seule prise de notes manuscrite autorisait.

Le temps imparti d'une demi-journée consacrée à la retranscription d'un texte d'une trentaine de lignes environ ne pouvait être envisagé au regard d'un autre ouvrage de six cents pages environ à consulter par ailleurs – même si nos horaires de consultation avaient été aménagés de 9h00 à 17h30).

Par conséquent, nous tentions de trouver un compromis à la situation. Notre interlocutrice privilégiée, en effet, n'avait pas encore exploré l'ensemble des archives consacré à Fröbel. C'est dans ces conditions qu'elle trouva un ouvrage en français de 1859, *Manuel pratique des jardins d'enfants de F. Fröbel. À l'usage des institutrices et des mères de famille, composé sur les documents allemands par J.-F. Jacobs avec une introduction de madame la baronne de Marenholtz*.

En outre, ce livre retrace l'analyse de Fröbel en matière d'éducation et de formation. Il établit des prescriptions à l'égard des mères pour susciter l'éveil des nourrissons. Il propose également une synthèse des stades de développement de l'enfant, de ses besoins et de ses modalités de relation au monde. Le pédagogue propose ensuite sa méthode qu'il décrit minutieusement et qu'il illustre d'exemples pédagogiques dont les procédures sont soit explicitées soit dessinées.

⁵⁷⁵ Michel Soëtard, *Friedrich Fröbel : pédagogie et vie*, Paris, Armand Colin, 1990.

⁵⁷⁶ Une traduction que j'ai faite directement à partir du déchiffrement de l'écriture propre au 18^e siècle, aidé par Madame Schamberger, notre interlocutrice privilégiée.

Dans une autre section, il présente son recueil de jeux d'éveil, de comptines, de dessins qui représentent des attitudes de la mère envers l'enfant, de la poésie et des histoires à raconter aux tous petits.

Au sujet de l'organisation du *Kindergarten*, Fröbel met l'accent sur une méthode expérientielle basée sur le travail de la terre dans les jardins. Son programme éducatif propose des jeux gymniques, la découverte de la musique, de la géométrie et des mathématiques qu'il conçoit à partir de la manipulation d'objets et de tracés pour favoriser la création et le sens de l'harmonie, ainsi que la découverte des sciences de la nature. L'apprentissage de la lecture, *naturelle* selon Fröbel, ne vient que grâce au contact du milieu dans lequel évolue l'enfant.

Ensuite, la proposition de la consultation des autres ouvrages que la directrice du musée nous avait faite, pour les mêmes raisons de compréhension, d'organisation de lecture pour les nouveaux ouvrages en français, ne pouvait être menée à bien. Nous n'en conservions que les références⁵⁷⁷.

Par conséquent, seuls deux ouvrages de la Collection FB 285 et FB 399 nous ont apporté de l'information utile :

⁵⁷⁷ FB 284 « Die Menschenerziehung, die Erziehungs, Unterrichts – und Lehrkunst », Heilham 1826 ; FB 269 « F. Fröbel, Ein Sonntagsblatt 1838 », Leipzig ; FB 990 « Chants et jeux recueillis et arrangés par Adèle de Portugal, À l'usage de la famille, des jardins d'enfants, des écoles maternelles et des écoles primaires » ; FB 991 « Congrès international de l'enfance à Paris », 1931.

Tableau n° 14 : Les sources du musée Fröbel.

<i>FB 285</i> « Grundzüge der Menschenerziehung », 1833.	<i>FB 399</i> « Manuel pratique des jardins d'enfants de F. Fröbel. À l'usage des institutrices et des mères de famille, composé sur les documents allemands par J.-F. Jacobs avec une introduction de madame la baronne de Marenholtz », 1859.
Une pensée de l'auteur « en lien avec la religion, le travail pratique et créateur, une connaissance et un savoir vivant qui doivent être constitutifs de l'éducation et de la formation – deux termes distincts ». Perspective de l'éducation enracinée dans une filiation anthropologique et pédagogique représentée par Schiller, Jean Paul, Herbart et Goethe. Priorité à la problématique de l'unité dans la relation de l'homme à Dieu et à la nature.	Présentation de la méthode pédagogique et éducative. Dimension formative : prescriptions, éléments théoriques et illustrations. Présentation du <i>Kindergarten</i> : relations entre l'activité manuelle et l'activité de l'esprit, comme pour montrer « qu'il [ne soit] rien dans l'esprit qui ne soit d'abord passé par les sens »⁵⁷⁸. Exigence de l'expérience au cœur du processus d'apprentissage comme garantie du développement harmonieux de l'enfant. Comme la démarche pédagogique engagée par Elizabeth Duncan, l'apprentissage par corps ouvrait la voie à la perception qu'elle envisageait comme « une activité de connaissance diluée dans l'évidence ou fruit d'une réflexion, une pensée par corps en prise sur le flux sensoriel qui baigne l'individu en permanence »⁵⁷⁹.

⁵⁷⁸ David Le Breton, « Pour une anthropologie des sens », *VST - Vie sociale et traitements*, vol. 96, n° 4, 2007, p. 45-53, p. 47.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 48.

DE L'EMPIRIE : CE QU'EN DISENT DANSEUSES ET CHORÉGRAPHERS

Immersion dans les terrains de la danse : La participation observante

Pour continuer à comprendre *ce qu'est danser selon Isadora Duncan*, - après notre enquête dans les domaines de l'iconographie et de la littérature scientifique -, nous avons investi plusieurs terrains de pratique en danse dans les filiations dites *civile* et de *l'esprit* Duncan. En effet, il s'avérait nécessaire de confronter, dans cette perspective de l'héritage de la danse, et donc dans sa dimension *du vivant*, l'ensemble des éléments rassemblés jusqu'ici, sous la forme de :

- Discours de critique en danse par le public des élites ;
- De l'identification d'un système de valeurs classiques ;
- D'une tentative de recréer les chorégraphies d'Isadora.

Nous avons donc participé activement, pendant trois ans, aux pratiques de danse en France⁵⁸⁰, en Allemagne⁵⁸¹ et en Angleterre⁵⁸², là où l'héritage d'Isadora se manifestait. Totalement inexpérimentée dans ce domaine, il nous était d'abord nécessaire d'approcher la danse pour faire l'expérience d'un ressenti et savoir si nous pouvions apprendre. Autrement dit, entendue dans sa relation au vivant, ici et maintenant, la danse pourrait faire émerger une forme particulière d'« interaction [sociale] qui, animant notre réalité », ⁵⁸³ nécessiterait, pour son étude, d'en faire l'expérience par corps⁵⁸⁴.

⁵⁸⁰ Nous avons participé à deux work-shop organisés à Paris dans l'école d'Amy Swanson, à deux stages de deux jours organisés par Amy Swanson, Barbara Kane et Françoise Rageau en janvier et février 2016 ; nous avons aussi suivi le cours de Drachin von Terra à Dijon en mai de la même année. Nous avons suivi la formation de danse à l'école de Fabienne Courmont de 2015 à 2018 à raison de 4 semaines par an.

⁵⁸¹ Les cours de danse ont été expérimentés lors de notre séjour à Munich en mars 2016.

⁵⁸² Nous avons participé à trois jours de formation à la danse Duncan à Londres dans l'école de Barbara Kane en février 2017.

⁵⁸³ Joel Charon, *Symbolic Interactionism. An Introduction, an Interpretation, an Integration*, 8th edition, Upper Saddle River (NJ), Pearson & Prentice Hall, 2004, in Yves Laberge, « Interactionnisme symbolique, ethnométhodologie et microsociologie » in, *Recherches sociologiques et anthropologiques*, 40-2, 2009, p. 151-156.

⁵⁸⁴ Loïc Wacquant, « Pour une sociologie de chair et de sang. Traduction de Michaël Busset et Michaël Cordey, revue par l'auteur », in *Terrains & travaux*, vol. 26, n° 1, 2015, p. 239-256.

L'ENGAGEMENT DU CORPS DANS LA DANSE DE L'ÊTRE©

Notre première démarche de participation observante s'est inscrite dans l'univers de la Danse de l'Être©⁵⁸⁵ en 2014, pour apprendre à danser et nous former à une pratique de réinvestissement contemporain du style Duncan, sur le plan de ses valeurs. Ainsi, pendant trois ans, la formation à la Danse de l'Être©, dite *libre* et « inspirée d'Isadora Duncan »⁵⁸⁶, nous a semblé correspondre au mieux, en l'absence de fondamentaux, au compromis de pratique nécessaire pour constituer *une approche de la danse* et pouvoir ensuite aborder et expérimenter les pratiques duncanienes.

Une formation complète de 2014 à 2017

La formation complète certifiante comprenait 3 cycles de 150 heures d'enseignements chacun, dont un objectif par cycle, comme suit :

- I. Intégrer des « bases de la Danse de l'Être. De la « danse-thérapie » (au sens de remettre en harmonie) à la danse de l'Être : vivre la danse comme outil de transformation et d'élévation »⁵⁸⁷.
- II. « Approfondir et intégrer les principes de base et fondamentaux de la Danse de l'Être©, révéler l'Être en chacun, intégrer la dimension sacrée et universelle de la danse »⁵⁸⁸.
- III. « Intégrer les outils et la méthodologie pour transmettre la Danse de l'Être©, élaborer son projet personnel et professionnel en tant que praticienne en Danse de l'Être© »⁵⁸⁹.

⁵⁸⁵ Méthode créée par Fabienne Courmont qui fait apparaître dans son « Programme international de Formation certifiée par le C.I.D. (Conseil International de la Danse) » une multitude d'inspirations : « la danse libre d'Isadora Duncan, la nature et différentes traditions (Taï-Ji, théâtre Nô, Shinto, danse Butô, danse indienne et danse derviche) », voir site web Danse de l'Être©<http://dancedeleltre.fr/formation-danse-de-leltre>.

⁵⁸⁶ Dire de Fabienne Courmont, voir Programme de sa formation, *ibid*.

⁵⁸⁷ *Ibid*, Livret de formation.

⁵⁸⁸ *Ibid*.

⁵⁸⁹ *Ibid*.

Organisation et structure de la formation à la Danse de l'Être©

En cycle I, nous étions vingt-six femmes âgées de vingt ans à soixante-dix ans ; en cycle II, trois ont quitté la formation, une nouvelle est arrivée ; en cycle III, nous n'étions plus que treize.

Notre groupe était encadré de la chorégraphe Fabienne Courmont et de deux assistantes techniques.

Les mises en situations - pratiques et enseignements - avaient lieu dans des salles de danse – sans miroir – en période hivernale, et en pleine nature, au printemps-été de chaque cycle. Les propositions pédagogiques de l'expérimentation de cette danse, ancrées dans un lieu géographique couvert et identique pour chacune des sessions de ces trois années, ont été confrontées à de multiples univers musicaux : percussions, new Age, instrumentale, classique et des chants dont des ritournelles. Celles menées dans des espaces géographiques naturels, différents à chaque fois, ont été expérimentées au gré des bruissements de la végétation, des odeurs et de la manifestation sensible des espèces animales résidant ou transitant par ces régions du Sud.

Bien que les sols ne se trouvassent pas toujours vierges de tout obstacle lisse, la pratique – et bien sûr libre à chacune – s'expérimentait pieds-nus ou en chaussettes, habitude qui avait été prise en lieu couvert. Les vêtements qui recouvraient nos corps, amples et légers, facilitaient l'aisance des mouvements ; conjointement par ailleurs, la mise en forme des cheveux respectait d'une manière générale, leur mouvement naturel.

Notre expérience de la Danse de l'Être©

Pratiquer devait nous faire accéder à la « connaissance viscérale »⁵⁹⁰ de la danse qui s'était révélée par la suite, comme une évidence. La voie du corps, d'une certaine façon, s'était montrée signifiante pour approcher, par « l'expérience la plus intime [...] du corps désirant qui souffre, [...] in vivo, l'usage collectif des schèmes de perception, d'appréciation et d'action »⁵⁹¹ esthétiques attachés à cette danse que chacune des participantes mettait en avant. En effet, il était intéressant de noter, au cours des échanges et de nos observations, que notre parcours, en termes d'expériences multiples, éloignées, ou encore totalement étrangères à la

⁵⁹⁰ Loïc Wacquant, « L'habitus comme objet et méthode d'investigation. Retour sur la fabrique du boxeur », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 184, n° 4, 2010, p. 108-121, p. 117.

⁵⁹¹ *Ibid.*

danse, participait à la compréhension technique de la danse. Le répertoire moteur construit au cours de notre vie nous permettait d'accéder, sous forme jouée, aux qualités de mouvement recherchées. Il mettait en jeu un imaginaire à partir duquel nous pouvions entrer dans des formes de perception différente, selon ce qui était demandé : soit respirer lentement et profondément pour accroître l'attention, soit prendre conscience du poids du corps, de la verticalité ou de l'alignement, des sensations par la peau, à l'intérieur ou à l'extérieur, ou bien encore faire l'expérience de l'impulsion ou des déplacements au sol.

Voilà comment l'engagement⁵⁹² par corps avait commencé. La modalité pédagogique sur laquelle s'appuyait la chorégraphe, prônait l'individualité dans le collectif. La préparation du corps à la danse exigeait d'apprendre à laisser *faire* le corps, à se relâcher et à oser la spontanéité afin revenir aux sensations, aux ressentis et aux émotions. Ces exercices nous concernaient donc individuellement et nous ramenaient à notre subjectivité profonde. Par cette manière de se mettre en mouvement, d'abord en attirant notre attention sur soi, puis en explorant l'espace par la suite, l'expression de notre corps nous renvoyait au profond sentiment de liberté et de joie.

Le programme de l'apprentissage avait aussi pour objectif d'expérimenter la danse en groupe, dans une relation rythmique qui exigeait d'entrer en résonnance avec la singularité de l'autre⁵⁹³. Il était intéressant de noter qu'en apprenant à *laisser faire* son corps, pour être uniquement dans la qualité du mouvement, il n'y avait pas besoin, dans la relation à l'autre, de

« « déchiffrer », [de] « lire » les signes émis par le corps [...] du danseur qui, lui aussi, « dit » quelque chose de son transfert dans ses attitudes, son énergie, la place qu'il occupe dans l'espace. Dans tous les cas, *je* laisse mon propre corps répondre en le laissant résonner sans m'y employer activement, renforçant ainsi ce qui se met en forme du réel du sujet, car *je* sais qu'il l'entendra d'autant mieux que *je* ne le lui aurai pas formulé »⁵⁹⁴.

Par conséquent, en réponse au corps de l'autre, il y a une manière de communiquer par une approche sensorielle qui nous fait entrer dans une expérience aimée de la danse, comme le souligne Isadora Duncan. En invoquant la dimension du *vivant* que la danse exalte, n'y-a-t-il rien de plus heureux que de sentir sa propre « manifestation personnelle d'une œuvre d'art

⁵⁹² Catherine Courtet, 2006, « De l'expérience du mouvement dans la danse moderne », in *Ethnographiques.org*, n° 10, juin 2006.

⁵⁹³ France Schott-Billman, « Danse et psychanalyse : regards croisés », in *Insistance*, vol. 9, n° 1, 2015, p. 29-39.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 34.

vivante, qui nous incite à réaliser les œuvres auxquelles nous sommes nous-mêmes destinés »⁵⁹⁵ ?

Notre carnet de terrain sur la Danse de l'Être©

Le mode d'entrée dans la Danse de l'Être©, par la participation observante et pour une durée de trois ans, nous a engagée dans une formation dont l'annonce retenait notre attention : « exprimer le bon, le beau et le vrai en chacun, [...] dans la lignée de la danse libre d'Isadora Duncan, s'inspirant de la nature »⁵⁹⁶.

Il nous paraissait donc intéressant, au regard des autres pratiques dites de filiation *civile* d'Isadora Duncan, d'investir ce territoire culturel pour le mettre en perspective avec les archives et la théorie scientifique.

D'ailleurs, nous pouvions identifier au sein de ce processus de transmission, certains modes investis par Isadora Duncan tels que les lectures avant ou après les cours de danse, la visite de musées, le port de robes dans l'esprit de la tunique d'Isadora, l'évocation de la nudité dans son rapport à la nature, ou bien encore des pratiques de méditation en vue de faire « chauffer notre moteur [pour que] la chaleur de l'émotion se répande »⁵⁹⁷ progressivement.

Les valeurs ainsi défendues et prônées au travers de cette danse, ont par conséquent constitué un des motifs à « retrouver des qualités essentielles qui auraient été perdues au cours d'une histoire personnelle et/ou sociale, mais qui subsisteraient comme des potentialités au sein de chacun : la créativité et la spontanéité de l'enfance, un sentiment d'harmonie avec la nature, une spiritualité intuitive des peuples préindustriels »⁵⁹⁸.

Qu'un théâtre de verdure⁵⁹⁹ puisse approfondir une expérience des sens au contact de la nature réelle ou que la pratique se fasse en salle fermée, que des récits soient lus à haute voix ou que des musées soient visités, l'enseignement, qui s'était adressé à toutes, avait privilégié la mise en œuvre d'« un processus d'auto-accession à la [re-]connaissance en minimisant la place du mimétisme [dans la pratique] »⁶⁰⁰. Il avait aussi consisté, à partir d'« une exploration

⁵⁹⁵ Isadora Duncan, *op. cit.*, p. 101-102.

⁵⁹⁶ Fabienne Courmont, Programme de formation, Annexe, *op. cit.*

⁵⁹⁷ Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, *op. cit.*, p. 66.

⁵⁹⁸ Michael Houseman, Marie Mazzella di Bosco et Emmanuel Thibault, « Renaître à soi-même », in *Terrain*, 66, 2016, p. 2.

⁵⁹⁹ Cela rejoint l'idée des théâtres de verdure de Sopot que nous avons déjà évoqués.

⁶⁰⁰ Laurence Saboye, *op. cit.*, p. 9.

collective [et] dialogique, [à favoriser] un cheminement individuel, [qui avait participé à la] connaissance incorporée construite sur la relation pratique et théorie »⁶⁰¹.

Cependant, l'affiliation de cette méthode à la tradition orale, par la volonté de la fixer par écrit, a laissé entrevoir une perspective paradoxale de cette transmission. Dans le cadre, effectivement, de la préparation à la certification des praticiennes de la Danse de l'Être©, un récit de la méthode a été construit autour de séances théoriques et d'exemples de pratiques. Il a donc été observé, par ailleurs, que les procédures de réécritures du récit ont été élaborées sur la base des interactions suscitées par le discours de la formatrice auprès des futures praticiennes. Un accord sur le sens de leurs représentations, effectivement façonnées d'une nouvelle expérience que la pratique de la Danse de l'Être© a apporté, a dû être trouvé.

Dès lors qu'il s'agissait en effet, de trouver un consensus aux avis divergents, nous n'étions pas sans nous rappeler les problématiques que le réinvestissement de l'œuvre d'Isadora Duncan et de sa légitimation au travers de la filiation avait soulevé.

Les mises en situations pédagogiques, quant à elles, ont fait l'objet de séquences filmées pour que nous puissions revenir sur leurs modalités de transmission, en cas de doutes ou d'oublis. Le choix des thématiques en relation avec elles, par contre, oriente la forme donnée à la danse que l'imaginaire alimente. La progression des apprentissages est construite sur ces thèmes qui servent de référence et qui évoluent selon le niveau d'expertise de danse.

Au regard de ce qui a été expérimenté dans cette école de danse, notre attention a focalisé sur la nature des perceptions qui donne lieu à un registre de variations en termes de ressentis favorisés par *l'extérieur*, par *l'intérieur*, sur la peau, ou bien encore par des *images*. Les exercices au contact de notre univers sensible nous ont ainsi invitée à examiner plus précisément cette approche de la danse dans sa *qualité de regard* et de sa sensorialité implicitement revendiquée.

De plus, une autre perspective de cet engagement dans l'art de la danse a pu être étudiée à partir de la façon de vivre l'alimentation, dépourvue de protéines animales, de céréales contenant du gluten et de sucre raffiné. Outre la perspective de la mode *végan* que la société connaît actuellement, cette approche de l'aliment, le plus brut possible, que l'on doit mastiquer et ingérer de manière particulière, s'intègre à l'expérience faite de cette danse.

De surcroît, les conditions de vie partagées en huis clos à la poursuite du même but, dessinaient la forme communautaire d'une existence choisie pour un temps qui nous soumettait à une règle de vie *en dehors du monde*.

⁶⁰¹ Ibid.

Enfin, si nous approchions un peu plus les modalités de la danse dans des niveaux différents, tels que :

- L'entrée dans la pratique : cercle de parole, exercices respiratoires, préparation du corps ;
- La structure du corps de séance : répétitions de mouvements, rythmicité, musicalité, écoute, observation, transe ;
- La sortie de la pratique : relaxation, mémorisation ;

Nous ne pouvions repérer d'éléments spécifiques sur la dimension chorégraphique d'Isadora Duncan, telle qu'elle l'aurait transmise à ses héritières, ni même, *a priori*, sur la pédagogie investie dans la première école Duncan et spécifiquement attachée à la sœur d'Isadora, Elizabeth Duncan.

C'est pourquoi, les indices présents dans l'autobiographie d'Isadora Duncan nous ont mis sur la piste de l'Allemagne.

LES ECOLES DE LA FILIATION DUNCAN

Répartis en France à Paris et à Dijon, en Allemagne à Munich et en Angleterre à Londres, en raison de l'aspect circonscrit que nous avons donné à notre recherche, les lieux de la pratique duncanienne regroupent des locaux vierges de l'histoire des sœurs Duncan, hormis l'école allemande, désormais à Munich. Celle-ci a en effet traversé le XXe siècle en portant la filiation depuis l'origine à Berlin, et ce malgré de nombreux déménagements.

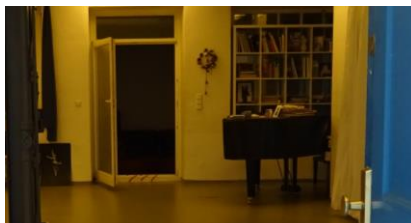
L'école d'Elizabeth Duncan

Notre voyage avait un objectif double, celui de découvrir la danse à l'école d'Elizabeth Duncan et de mener des entretiens avec le personnel de l'école. Cependant, l'opportunité nous a également été donnée de consulter des archives en son sein. C'est pourquoi, la présentation que nous réservons à cette école présente différentes facettes puisque notre séjour s'est

finalement organisé autour du dépouillement des archives, des entretiens – sur lesquels nous reviendrons spécifiquement dans les parties dédiées –, et de la danse.

Au printemps 2016 à Munich, nous avons découvert un lieu atypique qui se trouve à l’abri des regards. Là se trouve la salle de danse équipée d’un piano à queue, d’étagères remplies d’ouvrages, et d’une arrière-salle.

Photographie n° 8 : École de danse d’Elizabeth Duncan.



Nous avons alors bénéficié d’un historique complet de l’école. Nous avons appris que la personne responsable de l’institution avait été désignée par la précédente, Hannelor Schick⁶⁰², qui était décédée en 2008. Elle avait effectivement acheté les locaux de l’école et avait transmis l’enseignement Duncan aux professeurs de danse en poste actuellement.

La pratique de la danse reprise par Elizabeth Duncan

Les cours sont organisés trois à quatre fois dans la semaine, voire le week end sous forme de stage. En théorie, il y a des cours de deux heures pour les adolescents et les adultes et d’une heure environ pour les très jeunes enfants, âgés de trois à quatre ans. L’ensemble des enseignements sont accompagnés musicalement par le pianiste attitré de l’école.

Pour autant, il arrive que de jeunes enfants, selon leurs conditions familiales et pédagogiques, puissent danser avec les adultes. L’école allemande propose également des cours mixtes auxquels un seul homme participe de manière assidue malgré son âge avancé.

Nous avons donc pris part à trois séances et en avons observé deux. La pratique est constituée de cinq temps bien distincts : un premier consacré à revêtir la tenue grecque sur des vêtements

⁶⁰² Née en 1937, Hannelor Schick reçoit l’enseignement de Gertrud Drück, élève et assistante d’Elizabeth Duncan et de Max Merz, ainsi que de Jarmila Jerabkova (branche Duncan de l’école de Prague). Elle se forme cependant à d’autres styles de danse (classique, folklorique, grec, de cour) et pratique des danses de type « blow-up » (spectaculaires), voir le site « Les archives d’Isadora Duncan », <http://www.isadoraduncanarchive.org/dancer/70/>.

souples et opaques ; un second à se préparer *corporellement* sur un tapis : debout et au sol, seul et par deux, avec une gymnastique respiratoire, d'assouplissement et de renforcement musculaires ; un troisième à exécuter des exercices de marche, de course et de saut ; un quatrième à danser en invoquant des images de la nature, en investissant (ou réinvestissant) des variations de rythmes guidées par l'accompagnement classique au piano ou en écoute des danseurs ; enfin le dernier à interpréter librement ou à apprendre les mouvements d'une chorégraphie.

Notre carnet de terrain sur l'école d'Elizabeth Duncan

En guise d'observation, nous avons noté que la structure de l'enseignement est fortement ancrée. Le découpage des cinq périodes de l'enseignement se présente toujours de façon similaire et donne un rythme à la séance. Celle-ci commence effectivement dans la lenteur où le corps semble faire office d'autorité. Nous avons remarqué que les enfants, bavards en début de séance, finissent par se taire d'eux-mêmes dès lors que le corps est revêtu d'abord de la tunique, puis disposé sur le tapis.

La technique de la marche, de la course et des sauts implique une forte perception du corps dans son organisation structurale et posturale. Il y a bien une manière spécifique de se déplacer qui donne la sensation du vol ou de l'envol⁶⁰³, selon le mouvement. Nous pourrions nommer aussi cela la grâce ou encore y voir de la fluidité, en tous les cas des qualités auxquelles Isadora s'est toujours référée⁶⁰⁴.

Par ailleurs, le rapport à la musique et à la nature sont deux domaines privilégiés qui font l'objet d'attentions particulières. La musicalité est une des qualités essentielles au développement du rythme qui se travaille continuellement en interaction avec le pianiste⁶⁰⁵.

Enfin, un vocabulaire précis et poétique est employé au cours de la séquence consacrée à la danse à proprement parler, pour invoquer des images qui aident à trouver la qualité appropriée au mouvement recherché.

De retour en France, nous avons poursuivi nos expériences des pratiques duncanienues, d'abord à Dijon, dans l'école de Drachin von Terra qui a reçu son enseignement dans la

⁶⁰³ Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, op. cit., p. 66.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 90.

⁶⁰⁵ « Vivre la danse au piano », in *Repères, cahier de danse*, vol. 26, n° 2, 2010, p. 9-11.

filiation d'Irma, d'Anna et de Lisa Duncan, héritières directes d'Isadora ; puis à Paris, auprès d'Amy Swanson qui a reçu le sien de la dernière héritière, Maria-Thérèse Duncan.

**LA DANSE DANS L'ECOLE DE LA FILIATION CIVILE D'ISADORA DUNCAN,
PAR LES VOIES D'IRMA, D'ANNA ET DE LISA DUNCAN :
À L'ÉCOLE DE DRACHIN VON TERRA**

À Dijon en mai 2016, la représentante de la Danse Isadorienne⁶⁰⁶, Drachin von Terra, nous a proposé de participer à son cours de danse d'une heure trente. Plus encore dans cette école, le temps accordé au revêtement de l'habit faisait l'objet d'une grande attention : une étoffe de grande longueur nous avait été prêtée. Nous devions la glisser en bandoulière sur l'épaule gauche pour couvrir en partie le torse, puis la nouer au niveau de la hanche droite dont nous placions ensuite le nœud sur l'épaule.

Avec les douze autres femmes du groupe, nous avons commencé à nous déplacer librement dans la salle en marchant. Les fondamentaux de la marche, reconnus comme spécifiques à la danse d'Isadora Duncan et pratiqués sur des musiques à réponse émotionnelle différente, étaient ainsi initiés par Drachin⁶⁰⁷.

Tableau n° 15 : Fondamentaux de la marche enseignée par Drachin von Terra.

ENSEIGNEMENT SPECIFIQUE de DRACHIN VON TERRA EXERCICES DE LA MARCHE	
1	Marcher (d'après dessin de Julia Levien ⁶⁰⁸).
2	Marcher crescendo et décroscendo.
3	Démarche majestueuse.
4	Marcher avec gestes expressifs : Cueillir des fleurs, Recueillir un Oiseau, marcher avec l'oiselle dans la main, la laisser s'envoler, rencontrer ton héroïne, traverser un pont étroit, papillon sur main sous pied, tirer à l'arc...et d'autres improvisations.
5	(D'après un autre dessin de Julia Levien) Se Saluer, Se Rencontrer, Se Guider, Se Séparer.
6	Marcher en torsion en appelant la danseuse derrière vous (comparer aussi avec la danse libre ⁶⁰⁹ : exercice de l'arbre et des oies sauvages).

⁶⁰⁶ Drachin a adopté le nom « Isadorienne » en référence au prénom d'Isadora (Duncan) et de la philosophie de son art (voir entretien du 28 mai 2016, Annexes du Volume II de la thèse, p. 320).

⁶⁰⁷ Le contenu pédagogique et technique de la marche a été vérifié par Drachin. Elle a d'ailleurs apporté ses précisions.

⁶⁰⁸ Julia Levien est de la deuxième génération de la filiation Duncan. Elle a reçu l'enseignement d'Anna et d'Irma Duncan. Elle a produit un guide de la danse, *Duncan Dance, A Guide For Young People Ages Six to Sixteen*, A Dance Horizons Book, Princeton Book Company, Publishers, 1994, auquel Drachin se réfère.

Puis les courses et les sauts, par deux dans le sens d'une diagonale, faisaient l'objet de plusieurs répétitions. Enfin, les éléments d'une chorégraphie étaient joués et répétés, travaillés à l'aide d'un support d'images mentales pour entrer dans l'interprétation et être dansés d'un bout à l'autre. L'accompagnement musical était issu de la musique composée et orchestrée par Zed Terra, ainsi que de la musique classique par CD.

PAR LA VOIE DE MARIA-THERESA DUNCAN : À L'ÉCOLE D'AMY SWANSON

À Paris, un autre lieu difficile à trouver, également à l'abri des regards. Un accès par un immeuble dont il fallait traverser les pièces en enfilade. Pas de vestiaire à proprement parler, le groupe de quelques femmes, moins de dix, se retrouvait dans les gradins en bois de la salle. Elles aussi, elles enfilaient leur tunique grecque et avaient cessé de parler. On ne nous en avait pas prêté. Lorsque nous nous avançons, alors pieds-nus sur le plancher, l'une d'entre-elles nous confiait qu'elles avaient chacune confectionné leur vêtement de danse. Le cours allait commencer.

Amy Swanson réglait le lecteur-CD pour que retentisse une musique classique permettant de lancer la première partie de la séance qu'elle consacrait aux gammes : exercices de postures à partir de la statuaire grecque - maintien et assouplissements à la barre -, marche, courses et sauts. Tout allait très vite. Nous n'avions pas le temps de comprendre comment ça fonctionnait. Les élèves pratiquaient depuis longtemps, elles en connaissaient les modalités. Nous nous sentions perdue. Le pire advenait : la deuxième partie de la séance, réservée à la répétition de la chorégraphie d'Isadora, nous mettait en condition du « Follow me » sous la forme de deux groupes, en file indienne où nous nous suivions les unes les autres en observant les mouvements de celle qui nous devançait. Lorsque cela lui semblait satisfaisant, Amy Swanson revenait sur des moments chorégraphiques pour insister sur l'intention – par la stimulation d'images – et la variation du geste, genre *nous prenons une tasse de thé dans un salon chic* afin de visualiser et de ressentir la trajectoire du lever de l'avant-bras dans la

⁶⁰⁹ En référence à la danse libre d'Annie Garby, inscrite dans la filiation de Malkovski – élève de Raymond Duncan Il s'est inspiré de la danse d'Isadora pour créer ce qu'il a nommé « La danse libre ». Malkovski a aussi formé Vanina Guibert, elle-même associée à Amy Swanson dans le cadre de leurs cours à Paris.

délicatesse. Après tout cela, elle nous a invitée, chacune notre tour, à présenter la chorégraphie en entier à laquelle nous n'avons pu échapper⁶¹⁰.

Une autre fois, nous avons participé à un cours dont l'enseignement était partagé avec Vannina Guibert, l'associée d'Amy Swanson pour avoir créé le studio de danse et l'association *Musique Danse XXe*. Vannina Guibert, élève de Malkovsky, a été aussi formée à sa pédagogie. Elle a donc mené la première partie de la séance qui portait sur la marche. Un exercice d'approximativement d'une demi-heure, voire quarante minutes, qui nécessitait de focaliser son attention sur la manière de poser l'avant du pied, de balancer les bras en latéralité croisée avec le mouvement des jambes pour trouver et ressentir la fluidité du mouvement.

Ensuite, l'autre partie de la séance a été reprise par Amy Swanson dans les modalités que nous connaissions déjà. En file indienne, nous avons inlassablement répété la course, l'enchaînement de la course et des sauts, puis la chorégraphie. Cette fois-ci, à la fin du cours, seules les élèves les plus aguerries ont interprété la danse d'Isadora en suivant Amy Swanson. Elles l'ont ensuite dansée chacune leur tour sous notre regard.

Le dernier cours, auquel nous étions invitée, s'est déroulé en présence de Barbara Kane⁶¹¹, de Françoise Rageau⁶¹² et bien entendu d'Amy Swanson, rassemblées pour enseigner la chorégraphie d'Isadora Duncan de 1902 intitulée « The Rose Petals – musique de Johannes Brahms op39 n°15 »⁶¹³. Une atmosphère particulière s'est dégagée de cette séance car il était rare que les *anciennes* se rassemblent dans le cadre d'un enseignement commun. Chacune avait sa partie : Barbara, l'échauffement, les postures, les duos sous forme jouée, la marche et les mouvements des bras ; Françoise, l'apport pédagogique en termes de conseils sur les manières de s'y prendre ; Amy, la chorégraphie.

⁶¹⁰ Cette expérience nous a conforté sur l'aspect technique de la danse Duncan qui fait l'objet d'une grande rigueur. Dans le cadre de ce cours, Amy Swanson a placé l'ensemble des participantes sans en distinguer les niveaux, ce qui exige une grande qualité d'adaptation et d'autonomie.

⁶¹¹ Barbara Kane est de la troisième génération de la filiation Duncan. Elle a reçu son enseignement en partie de Julia Levien (Anna et Irma Duncan), mais aussi d'Hortense Kooluris (Anna, Elizabeth Duncan, Irma) et de Lillian Rosenberg (Irma). Elle a une école à Londres.

⁶¹² Françoise Rageau a reçu l'enseignement de Madeleine Lytton, elle-même élève de Lisa Duncan, et celui de Barbara Kane avec laquelle elle danse depuis plus de trente ans dans le cadre de leur compagnie de danse.

⁶¹³ À voir sur youtube, interprétation de Catherine Gallant (branche d'Anna et Irma Duncan, <https://www.youtube.com/watch?v=youq3yt2Sqg>).

Notre carnet de terrain sur la description des fondamentaux de la technique d'Isadora transmis par Barbara Kane

Photographie n° 9 : Cours de danse par Barbara Kane, février 2017.

Dans un bâtiment écologique, une salle de danse équipée d'un poêle à bois et d'un parquet, sans miroirs. En cercle, main dans la main avec Barbara Kane, un premier contact dans le silence et le regard.

Puis une présentation de soi par un geste chorégraphique qui accompagnait le souffle de notre prénom, repris collectivement sous l'impulsion de Barbara.

Ensuite, gammes à la barre, exercices classiques : maintien, attitude et assouplissement. Puis des exercices de perception sous forme jouée, en duo ou en trio : Imaginer un animal, le jouer pour faire naître des émotions qui servent le sens de l'interprétation des mouvements et entraînent l'éprouvement de la variation. Ensuite, une



série progressive d'exercices de pas et de balancements des bras (ouverture de la cage thoracique, port de tête). Et encore des exercices mêlant course, balancements et sauts avec pour objectif la coordination et le rythme en relation avec la musique romantique. Enfin apprentissage de tours en coordination avec les balancements des bras. Puis un espace d'improvisation dansé pour réinvestir librement cet enseignement.

Aussi, à l'issue de ce cours, l'approche que Barbara Kane avait proposée de Duncan nous a donnée envie de la rencontrer dans son école à Londres pour vivre et regarder plus précisément sa proposition. C'est dans ces conditions que nous avons été invitée à passer trois jours en février 2017 au sein de son école.

**PAR LA VOIE MIXTE D'ANNA, D'ELIZABETH ET D'IRMA
DUNCAN :**

À L'ÉCOLE DE BARBARA KANE

L'immersion a eu lieu au cours de l'hiver 2017 en présence des danseuses de sa compagnie et d'autres élèves initiées. Nous nous trouvions dans une salle de danse, sans miroirs, équipée d'un plancher bois, de barres murales et de radiateurs en fonte.

Modalités de l'enseignement :

En lignes horizontales, placement en quinconce face à Barbara. Une présentation de l'exercice assorti d'une démonstration globale du mouvement suivie des élèves en face à face ou de dos, puis phase par phase. D'abord chercher à imiter dans le même rythme. Puis une progression du mouvement de référence, répétition jusqu'à intégration.

Organisation de l'enseignement :

Tableau n° 16 : Méthode d'enseignement de Barbara Kane.

Échauffement	Seule sur un tapis : assouplissements, centration, méditation. En groupe : exercices à la barre		
Partie I	Exercices d'ouverture (pieds-hanche-renversement buste). Exercices de torsion du buste/balancement. Courses et petits sauts.	Exercices de coordination, de flexions, de variations de rythme.	Exercices de coordination : renversement, torsion, balancement, flexion, changement de direction et variation de rythme.
Partie II	Marche (récupération) Apprentissage d'un mouvement chorégraphique : de la station debout au mouvement au sol, remonter et tourner en marchant, variation du rythme et changer de sens et de direction.	Marche (récupération) Exercices de courses et de sauts. Duo : forme jouée. Groupe de 6 : réinvestissement d'éléments de course, de sauts et de torsion de buste, les coordonner, interpréter et présenter.	Marche (récupération) Courses et sauts avec changement de rythme. Coordination de pas marchés, de tours et de course. Groupe de 3 : forme jouée. Groupe de 7 : improvisation guidée. Création et présentation d'une séquence chorégraphique composée de 6 mouvements.
Partie III	Les statues : Tanagra (Figures d'Isadora Duncan).		
Clôture	Étirements	Étirements	Étirements

À l'issue de ces expériences plurielles, l'enseignement de la danse au sein des écoles de la filiation Duncan a ainsi laissé entrevoir de nouveaux éléments sur la nature de la transmission du style.

L'ORIENTATION DES PRATIQUES DE DANSE

Autant les choix pédagogiques inscrits dans le cadre de la Danse de l'Être© nous ont orientée vers le développement d'une sensorialité pour découvrir des états de corps précis, et accéder à une forme rituelle pour « assurer un changement d'état »⁶¹⁴, autant les modalités d'enseignement dans la filiation Duncan ont montré l'exigence de techniques de *modelage* du corps.

⁶¹⁴ Arnold van Gennep, *Les rites de passage. Étude systématique des rites*, Paris, Stock, Collection « La culture moderne », 1924, p. 20-21.

Les enseignements de la Danse de l'Être©

Les contenus thématiques relatifs aux enseignements de la Danse de l'Être© au cours des trois cycles de formation sont présentés comme suit :

Tableau n° 17 : Les thèmes de la formation de la Danse de l'Être©.

CYCLE I	CYCLE II	CYCLE III
Initiation : 7 principes : L'énergie / Le centre vital. Les forces antagonistes et complémentaires. Le cycle. L'inspiration de la nature. L'inter-relation. L'unité corps/âme/esprit.	Approfondissement : Les danses des éléments. Le Shinto. Le Butô. Les formes symboliques. Poésie : Haïku. Derviche.	Perfectionnement : Synthèse et analyse de la pratique.
L'esprit des sons. Les cinq éléments. Les coordinations instinctives.	Couleurs, sons, mouvements. Butô. Chakras. Koto Dama. Formes géométriques. Chants.	Animer un groupe, préparation et mise en situation pratique.
Les chakras.	Athènes : Les déesses et approche culturelle.	Certification.
La nature. Le Butô. Le Tanaka.	La nature. Le Tanaka. Le Butô.	

Le récit oral de la méthode de la Danse de l'Être©

Jusqu'à l'année de notre premier cycle de formation, la transmission de la Danse de l'Être© était inscrite dans la tradition orale, et ce depuis une vingtaine d'années déjà. Comme la chorégraphe, cependant, ressentait la nécessité de *tracer* sa méthode, elle a fait part au groupe de sa requête qui consistait à élaborer ensemble sa démarche⁶¹⁵.

Le récit⁶¹⁶ de sa méthode repose donc sur l'élaboration d'une définition de la danse de l'Être via les représentations que les participantes ont construites au cours de leur expérience formative. Les situations pédagogiques rappellent les modalités pédagogiques mises en œuvre qui sont éclairées de précisions et de démonstrations. Elles intègrent ainsi le tronc

⁶¹⁵ Notes issues de la synthèse méthodologique réalisée par Isabelle Namèche à partir de ses retranscriptions.

⁶¹⁶ Voir Annexes du Volume II de la thèse, p. 347.

méthodologique qui a été élaboré au regard des niveaux de progression dans l'apprentissage et dans la transmission pédagogique.

Cependant, quelle que soit la voie empruntée, nous sommes parvenue à modifier nos manières d'être, afin que, « entre réalité et imaginaire, entre moi et l'autre, des séquences symboliques [...] nous transforment et nous transportent, nous mettent en mouvement »⁶¹⁷ librement.

Ainsi, il est ressorti de cette participation observante au sein des différentes écoles de la filiation Duncan, un constat montrant des régularités dans le canevas de la transmission, et des variables dans les modalités d'apprentissage. Pour autant, deux aspects de la transmission ont été identifiés dans chacune des écoles en termes d'éléments structurants et de contenus que nous présentons en guise de synthèse dans le tableau suivant :

Tableau n° 18 : Régularités de la transmission et variables pédagogiques.

CANEVAS DE LA TRANSMISSION	ASPECTS DE LA TRANSMISSION	
Modalités (variables) d'apprentissage.	Éléments structurants.	Costume, séquences, piano (musique), chorégraphie, recherche.
Transmission du style.	Éléments de contenu.	<i>Technique</i> : gestuelle, gymnastique, répétition, rythme, musicalité, improvisation, sensorialité, intériorisation.
EXEMPLES		
Variations par les modalités d'apprentissage.	Élément structurant	Costume
	Élément de contenu.	<i>Technique : gestuelle</i> : Glisser en bandoulière une étoffe ample et longue sur l'épaule gauche, en couvrir le torse en partie, nœud à nouer au niveau de la hanche droite et ramener ce nœud sur l'épaule. Ou bien : Se dévêtir pour revêtir une tunique en silence. L'action de se dévêtir comme modalité d'entrée dans l'activité danse qui marque une forme de recueillement et de centration sur soi.
Variations par les modalités d'apprentissage.	Élément structurant.	Séquence.
	Élément de contenu.	<i>Technique corporelle</i> : Recueillement, lenteur, respiration, répétition Marche.
Variations par les modalités d'apprentissage.	Élément structurant.	Musique : musiques à réponse émotionnelle différentes.

⁶¹⁷ Betty Mercier-Lefèvre, « La danse contemporaine et ses rituels », in *Corps et culture*, n° 4, 1999, p. 2.

	Élément de contenu.	Marche.
Variations par les modalités d'apprentissage.	Élément structurant.	Recherche. Piano : rôle du pianiste à la participation active au déroulement de la danse, comme si « la relation entre la musique et la danse [était], par essence, un dérivé de l'interaction entre le musicien et le danseur, qui s'appuyait sur un système de communication par signes et par codes » ⁶¹⁸ .
	Élément de contenu.	Rythme : Relation avec les formes de l'expression, dont « la recherche [devait] s'occuper de tous les aspects de la musique comme la mélodie, l'harmonie, la dynamique, le tempo, le timbre particulier des instruments de musique, qui influençaient le mode d'exécution et le contenu émotionnel [de la] danse » ⁶¹⁹ .
Variations par les modalités d'apprentissage.	Élément structurant.	Séquence.
	Élément de contenu.	Gymnastique : Exercices gymniques et préparatoires à la danse Duncan dans la branche allemande – héritage de l'école berlinoise comme préoccupation constante d'être transmise en relation avec la musique et donc la danse ⁶²⁰ . Dimension politique du XIX-XXe siècle comme ancrage social également.
Variations par les modalités d'apprentissage.	Élément structurant.	Recherche.
	Élément de contenu.	Technique : Chercher à saisir le mouvement de la première, le reproduire pour que, ce faire en acte, devienne « le moteur de la création de l'autre, tout en gardant ou retrouvant les conditions initiales d'élaboration » ⁶²¹ .
Variations par les modalités d'apprentissage.	Élément structurant	Recherche.
	Élément de contenu.	Improvisation : Mémoire-ressource : émotion, sens dans l'interprétation, amélioration de la qualité des variations dans le mouvement. Interaction entre participantes par le jeu pour mobiliser une forme de mémoire afin de « “retrouver” des qualités déjà expérimentées, se souvenir [et] redonner du sens.

⁶¹⁸ Anca Giurchescu, « Le danseur et le musicien, une connivence nécessaire », in *Cahiers d'ethnomusicologie*, 14, 2001, p. 9.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 8.

⁶²⁰ Frank-Manuel Peter, *Isadora et Elizabeth en Allemagne*, traduit par Isabelle Namèche, à paraître, PURH, p. 90 et 99.

⁶²¹ Pascal Roland, *Figures de l'imaginaire chorégraphique contemporain. Étude socio-anthropologique de la danse de style « contemporain »*, Thèse de Doctorat de sociologie, Université Paris V - René Descartes, 1997, p. 237.

		[Faire appel à l'image de l'animal, par exemple, aidait à revenir] aux origines des sensations, retrouver les processus qui ont généré l'état, qui ont nourri l'apparition ou l'interprétation première, dans le travail [...] de la danse » ⁶²² .

Nous retenons que la dimension chorégraphique de l'œuvre d'Isadora Duncan est uniquement présente dans les écoles de filiation dites *civiles*, là où l'héritage concret de la danseuse a été transmis aux *Isadorables*, qui, dans les contextes de leur évolution personnelle, l'ont réinvesti à leurs premières heures dans des modalités singulières du style. C'est le cas de la chorégraphie de 1902, *The Rose Petals*, qui a subi un traitement analytique différent selon les écoles. Pour autant, l'observation de sa mise en œuvre montre que des schémas pédagogiques, certainement semblables à ceux du passé, ont été repris, comme Isadora demandait, par exemple, à ses élèves de se tenir derrière elle pour la suivre et recommencer inlassablement sa propre danse⁶²³.

Nous avons donc retenu cet aspect de la pratique comme critère expérientiel d'une forme de corporéité pétrie par la répétition et d'une forme de « réédition [du] passé, comme [pour] retrouver des situation anciennes »⁶²⁴.

Enfin, notre immersion est imprégnée d'un matériau indicible dont nous ne pouvons rendre compte qu'en partie par la voie du ressenti, car il est lié à la difficulté d'exprimer ce qui fait « nœud de relations [dans les] domaines les plus divers de la vie sociale »⁶²⁵ :

- Une expérience dont le vécu en relation à l'autre nous a contraint à « appréhender la façon dont les autres corps [étaient] simultanément identiques et différents de [leur] propre corps »⁶²⁶.
- Une volonté d'affirmer le style d'Isadora Duncan en invoquant la dimension formative des ascendantes de la filiation et de leur place dans l'arbre généalogique.
- Une collaboration sélective entre une branche de la filiation civile et celle de la famille Duncan : la danse libre de Malkovsky.

⁶²² Joëlle Vellet, « Les discours tissent avec les gestes les trames de la mémoire », in *Recherches en danse*, 2, 2014, p. 6.

⁶²³ Irma Duncan, *op. cit.*, p. 127.

⁶²⁴ Pascal Roland, *op. cit.*, p. 237.

⁶²⁵ Pierre Lemonnier, « Mythiques chaînes opératoires », *Techniques et culture*, n° 43-44, 2005, p. 25-43, in Pierre Lemonnier, « Des objets pour penser l'indicible : La nécessaire convergence des théories de la culture matérielle », in Nathan Schlanger, Anne-Christine Taylor Inrap, *Musée du quai Branly. La préhistoire des autres. Perspectives archéologiques et anthropologiques*, La découverte, 2012, p.277-289.

⁶²⁶ Susan Leigh Foster, Axel Nesme, « Danses de l'écriture, courses dansantes et anthropologie de la kinesthésie », in *Littérature*, n°112, 1998. La littérature et la danse. p. 100-111, p. 110.

- Une volonté *du même* : la source Isadora Duncan, pour *du différent* : avec cette « impossibilité de la présentation de l'identique, c'est-à-dire à l'adéquation formelle au modèle »⁶²⁷ car être issue de la branche d'Irma Duncan, c'est autre chose que d'être issue de celle de Lisa Duncan, de celle d'Anna Duncan ou bien encore de celle de Maria-Theresa Duncan.

Par conséquent, au regard de notre revue de littérature scientifique et de cette première approche du terrain, la question du *savoir danser selon Isadora Duncan* n'était pas encore réglée. Car l'ensemble de l'étude menée jusqu'à présent dessine un écart entre les éléments inclus dans le style original d'Isadora et ce qu'il en reste dans les différents niveaux de la transmission. Par ailleurs, l'immersion en terrain des pratiques nous a permis de confirmer que l'héritage, du moins ce qu'il en reste, fait débat sur les éléments qui inscrivent le style. Voilà pourquoi nous sommes toujours confrontée à la difficulté de le définir précisément. De plus, l'héritage met en lumière une filiation au sein de laquelle la structure est complexe et fonctionne de façon singulière. Aussi, pour comprendre comment suivre ce style et comment le caractériser, nous devons encore questionner l'héritage et les sources à plusieurs niveaux.

⁶²⁷ Pascal Roland, *op. cit.*, p. 238.

LA POROSITÉ DE L'HÉRITAGE

La propriété de malléabilité perçue dans la transmission des enseignements au regard de l'organisation des échanges de pratiques entre danseuses, nous a invitée à nous entretenir avec des représentantes de chaque branche pour comprendre comment elles envisageaient le *savoir danser* selon Isadora Duncan et/ou comment elles, dans leur expérience de la danse, le ressentaient.

Mais ce caractère de la transmission a aussi justifié nos entretiens dans les filiations revendiquant l'appartenance à Duncan qui n'apparaissent pas dans la structure officielle. Ainsi donc, nous avons établi un échantillonnage diversifié à partir des quatre branches de la filiation civile Duncan, de l'école allemande Duncan et de l'école de la Danse de l'Être©. Il a fait l'objet de vingt-deux entretiens qui ont été menés entre 2015 et 2017, dont les conditions et modalités d'échanges sur la danse ont été variées. En effet, avant de les planifier, le questionnement autour de l'objet de recherche, entre le recueil des données et la théorie, a fait émerger des thématiques que nous avons souhaité aborder avec les enquêtées.

Ainsi, sous la forme d'entretiens non directifs⁶²⁸, nous avons cherché à établir une relation de confiance pour que les enquêtées puissent parler librement. Pour autant, l'accès à leurs savoirs n'allait pas de soi tant les attentes de l'enquêtée⁶²⁹ étaient difficiles à percevoir. Néanmoins, grâce à l'exercice de cette pratique, dont le schéma au préalable avait été formalisé par une question de départ, avec ce « *Comment* » pour lancer l'entretien, nous avons réussi à nous donner le temps « d'épouser les formes de ce dialogue ordinaire »⁶³⁰ pour préparer nos relances. Nous n'avons effectivement pas trouvé de « recettes simples [pour] [...] savoir si l'on [avait] les bonnes questions pour avoir les bonnes réponses, l'essentiel étant de gagner la confiance de l'enquêté, de parvenir rapidement à le comprendre à demi-mot et à entrer dans son univers »⁶³¹.

Ainsi, avec le temps, nous avons fini par comprendre qu'il n'existait pas vraiment « de procédures formalisables qu'il suffirait de respecter »⁶³² pour réussir l'entretien, qu'il fallait

⁶²⁸ Carl Ransom Rogers, « The Non-Directive Method as a Technique for Social Research », *American Journal of Sociology*, n° 50, 4, Janvier 1945, p. 279-289.

⁶²⁹ La gestion des silences nécessitait d'estimer le moment de la relance et ne permettait pas toujours à la personne interrogée de se donner le temps d'aller plus loin dans ce qu'elle avait envie de dire et comment elle avait envie de le dire. L'absence de fluidité pouvait faire croire parfois à une « non-personnalisation des questions [qui] faisait écho [à une] non-personnalisation des réponses », Frédéric Blondel, « L'approche clinique dans les dispositifs de recherche-action », in Vincent de Gaulejac, Fabienne Hanique et Pierre Roche (dir.), *La sociologie clinique*, Paris, Editions Érès, 2007, p. 201-216, in Pascal Fugier, « Les approches compréhensives et cliniques des entretiens sociologiques », dans revue *Interrogations ?* N°11 - Varia, décembre 2010, p. 3.

⁶³⁰ G. Althabe, « Ethnologie du contemporain et enquête de terrain », *Terrain*, 14, 1990, p. 130, in Jean-Pierre Olivier de Sardan, *op. cit.*, p. 5.

⁶³¹ Stéphane Beaud, Florence Weber, *Guide de l'enquête de terrain*, Guides « Repères », La Découverte, 2003, p.203.

⁶³² Jean-Pierre Olivier de Sardan, « La politique du terrain », in *Enquête*, 1, 1995, p. 3.

plutôt le voir comme « une question de “tour de main” [et une façon de] procéder à coups d’intuition, d’improvisation et de bricolage »⁶³³.

La structure de l’entretien a donc pris la forme d’un canevas⁶³⁴ qui intégrait notre question ouverte de départ et des axes thématiques bien définis pour ne pas nous perdre « dans les sables »⁶³⁵ et nous donner les chances d’accéder aux bonnes questions « à partir de ce qui [serait] dit par l’informatrice »⁶³⁶.

Nous avons cherché, par l’empathie, à adopter et à ajuster notre posture pour que nous puissions nous approcher au mieux d’une forme de conversation⁶³⁷ dans laquelle les interlocutrices privilégiées seraient également entraînées⁶³⁸.

Peut-être que, comme l’avait annoncé Anne Gotman, il ne servait à « rien [...] de se faire tout petit et oublier [ce pourquoi nous nous rencontrions car] nul ne croirait »⁶³⁹ que nous puissions rester insensible à notre sujet. Par conséquent, l’enquête, qui faisait aussi l’objet d’un face-à-face, nous a plongée inévitablement dans une relation sociale⁶⁴⁰. Attentive à ne pas nous perdre dans la conversation, nous avons sans cesse été à la recherche d’un compromis pour que les enquêtées, inscrites dans leur dynamique, puissent *accoucher* de leur vérité⁶⁴¹. Par conséquent, les investigations liées au champ encore indéterminé des hypothèses, ont tenu compte de l’envie des enquêtées⁶⁴² à partager une de leur expérience.

La forme de l’entretien s’est donc orientée sur un récit de vie⁶⁴³, afin de mieux comprendre, par la narration, d’où venaient ces femmes avec qui nous partagions l’espace de danse. Nous nous sommes aussi attachée à saisir ce qu’elles cherchaient à obtenir par cette expérience corporelle⁶⁴⁴.

Bien que l’épreuve de la langue maternelle, pour certaines, de nationalité allemande, anglaise, américaine, ou bien encore grecque, puisse apparaître comme un obstacle, d’autres indices de communication ont permis de se comprendre.

Lorsque le cadre de l’entretien contraignait l’interviewée à prendre la mesure de l’impératif qui la poussait à la fois, à se livrer et à en contrôler les limites, elle pouvait mettre en place

⁶³³ *Ibid.*

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 7

⁶³⁵ Jean-Claude Kaufmann, *L’entretien compréhensif*, Paris, 1996, p. 33.

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 48.

⁶³⁷ Pierre Bourdieu, en référence à *La misère du monde*, résistait à la représentation de l’entretien qu’il se forgeait comme la forme d’un exercice spirituel, au sens que Spinoza l’entendait, pour accéder à la connaissance, in Pierre Bourdieu et Jacques Maître, « Avant-propos dialogué » in *L’autobiographie d’un paranoïaque*, Jacques Maître, Paris, Economica, 1994, p. V-XXII, p. XVIII.

⁶³⁸ *Ibid.*

⁶³⁹ Anne Gotman, « La neutralité vue sous l’angle de l’E.N.D.R. », in Alain Blanchet et alii, *L’entretien dans les sciences sociales*, Paris, Dunod, 1985, p. 173.

⁶⁴⁰ Pierre Bourdieu, (Dir.), *La misère du monde*, Paris, éditions du Seuil, 1993.

⁶⁴¹ Jean-Claude Kaufmann, *ibid.*, p. 70.

⁶⁴² À la fois comme consultant et racontant, in Jean-Pierre Olivier de Sardan, *op. cit.*, p. 6.

⁶⁴³ Daniel Bertaux, *L’enquête et ses méthodes : le récit de vie*, Armand Colin, 2005.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 69.

des stratégies d'évitement qui auraient dû être repérées pour découvrir l'information cachée⁶⁴⁵. Nous nous sommes ainsi trouvée déstabilisée en Allemagne lorsque nous avons eu affaire au dialecte bavarois⁶⁴⁶ qui constituait un obstacle. Une incompréhension en a résulté. Il n'a pas été toujours facile de relancer l'entretien par des questions appropriées.

Toutefois, notre attention s'est portée sur d'autres signes présents dans le regard des enquêtées qui nous ont renseigné sur le « bonheur d'expression [que ce] travail d'explicitation [...] gratifiant et douloureux à la fois »⁶⁴⁷ avait pu produire en les incitant à raconter davantage.

Il s'est agi de mettre à distance les conventions et le cadre de l'enquête pour que les informatrices privilégiées, dans ce mouvement de sortie de soi et de retour en soi, puissent s'exprimer en toute confiance en s'adressant à un genre anonyme⁶⁴⁸.

Ainsi, au regard de leurs parcours et de leurs dires, un portrait de chacune des danseuses a pu être dressé. Dans cet univers de la danse, nous commençons par rencontrer quatre femmes qui portaient un intérêt manifeste pour le phénomène Duncan mais dont les fonctions dans ce champ professionnel étaient différentes les unes des autres.

1. Anna, enseignante de métier, donne des cours de danse antique au C.I.D. et propose une analyse de l'influence d'Isadora Duncan au regard de l'histoire de la Grèce ancienne et du statut des femmes à cette époque.
2. Fabienne, danseuse-chorégraphe, a créé sa propre méthode après avoir réalisé un tour du monde de la danse. Son approche réinvestit des techniques orientales et la philosophie de la danse Duncan.
3. Katarina a grandi au contact de ses parents danseurs-étoiles et s'est tournée vers la pratique jazz. Investie dans la recherche en danse, Katarina a découvert la danse duncanienne.
4. Natacha, quant à elle, est danseuse-improvisatrice et professeure de yoga. Elle a investi danses classique et contemporaine en conservatoire, puis a traversé une danse sensible en

⁶⁴⁵ Daniel Bertaux, *op. cit.*

⁶⁴⁶ Il y a eu difficulté de retranscription dans la langue originale qui a été vérifiée par les enquêtées. Seuls les extraits utiles à l'interprétation ont été traduits en français. En cas de doute sur le sens donné au récit, nous avons la possibilité de faire appel au réseau de connaissances pour vérification. Ceux en anglais ont été, soit traduits directement en cours d'entretien soit après.

⁶⁴⁷ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 915.

⁶⁴⁸ Jean-Claude Kaufmann, *op. cit.*, p. 63.

compagnies subventionnées (Laurence Saboye et Pat'O Bine) avant de découvrir le yoga auquel elle s'est longuement formée en France et en Inde. Son intérêt pour Duncan est lié, dès l'enfance, avec *sa danse libre avec l'invisible* et la pensée d'un corps sensible.

Par la suite, nous établissions de nouvelles rencontres : seize danseuses acceptaient en effet de raconter leur parcours pour dire comment elles étaient arrivées, d'une certaine manière, à la danse d'Isadora Duncan et ce qu'elles cherchaient à travers la danse.

Ces femmes, pour la plupart, avaient pratiqué, enfant, la danse classique ou l'avaient rêvée. Pour diverses raisons, elles s'étaient éloignées de cet univers et y revenaient à des moments clés de leur histoire.

Le déroulement des entretiens de huit danseuses avait été organisé dans le cadre de la formation de la danse de l'Être©. Nous avons profité de notre voyage en Grèce du 21 au 30 avril 2016 pour fixer le cadre de l'échange : chaque matin à 7h00 au moment du petit-déjeuner pour une durée comprise entre quarante minutes et une heure.

Celui des trois enseignantes de l'école allemande d'Elizabeth Duncan et des quatre danseuses inscrites dans la filiation duncanienne a ensuite eu lieu.

Enfin, il restait un entretien à préparer au regard du contexte imprévisible d'un évènement qui nous a permis de rencontrer une enseignante de la branche Malkovsky. Cette rencontre fortuite, au congrès international de la danse à Avignon, nous a contrainte à nous adapter en fixant un rendez-vous dans un des couloirs du conservatoire. Bien que nous nous trouvions dans un espace de circulation des personnes, les conditions d'enregistrement ont été relativement bonnes.

Les danseuses approchées peuvent donc être présentées de la façon suivante :

5. Anne est salariée d'une grande entreprise dans le secteur marketing. Elle est d'abord intéressée par la technique orientale de la danse Butô et découvre l'autobiographie d'Isadora Duncan qui ne la convainc pas. C'est par le biais de la Danse de l'Être© qu'elle comprend mieux la philosophie de la danse d'Isadora Duncan.

6. Evelyne est retraitée. Elle a toujours voulu être danseuse. Des pratiques de la montagne en running et en vélo. L'amour de la nature la relie à Isadora Duncan. Issue d'un milieu d'instituteurs, elle a souvent entendu parler d'Isadora dans son enfance.
7. Lucie vit dans la nature depuis son plus jeune âge. Elle a toujours aimé la danse. Jeune adulte, elle prend des cours de danse orientale et africaine. Aujourd'hui, elle enseigne ces danses mais aussi la Danse de l'Être© et se produit sur scène dans le cadre d'une association.
8. Astrid est professeur de gymnastique et dirige l'école d'Elizabeth Duncan à Munich. Avant de pratiquer la danse duncanienne, elle prend des cours de danses grecque et des Balkans avec Hannelor Schick.
9. Angela est danseuse et professeur de danses folkloriques bavaroises. Elle a également pris des cours avec Hannelor Schick. Elle connaît très bien la méthode Feldenkrais et explore, dans la danse Duncan, le cheminement du sentiment et de l'énergie dans sa relation à la musique.
10. Marion a commencé la danse par le classique qu'elle n'aimait pas. Elle a alors expérimenté d'autres styles, le contemporain, la danse moderne, orientale, le Butô avant de rencontrer Hannelor auprès de laquelle elle a reçu un enseignement. Marion travaille dans la production cinématographique pour malentendants et donne des cours de danse à l'école d'Elizabeth Duncan.
11. Marcelle a pris des cours de danse classique qu'elle a dû cesser lors du déménagement de sa famille. Elle a toujours voulu être danseuse. Aide-soignante de nuit et mère de trois enfants, Marcelle renoue avec la danse par le biais d'exercices spirituels qu'elle pratique. La formation de la Danse de l'Être© lui permet de mettre du sens sur les représentations d'Isadora Duncan qu'elle avait dans son enfance.
12. Mélaine est kinésithérapeute-ostéopathe. Jeune, elle pratiquait le Modern Jazz et une danse de caractère (danse russe). Actuellement, elle est danseuse contemporaine. Le lien à Isadora Duncan se fait à travers les valeurs qu'elle défend dans sa philosophie de vie.

13. Murielle travaille avec les enfants. Elle a toujours aimé la danse qui lui servait, petite fille, de moyen d'expression. Elle s'intéresse à tous styles de danse et aux pratiques orientales. Son rapport au mouvement passe en priorité par l'expression de sa sensibilité. Elle découvre *La danse de l'avenir* d'Isadora Duncan au cours d'un stage de danse et par sa pratique de la danse dans la nature, Murielle accède aux valeurs que prône Isadora.
14. Nathalie est artiste-créatrice de bijoux. Elle a pratiqué la danse classique pendant dix ans avec un professeur qui l'a ouvert sur d'autres univers de danse. Son lien à la nature et les pratiques de yoga l'orientent vers la pratique de la Danse de l'Être©. La pratique d'Isadora Duncan la relie principalement à la nature et à la liberté comme source d'inspiration et de vie.
15. Tine a reçu un enseignement de la danse classique dans son enfance mais a aussi pratiqué de multiples activités sportives. Elle est actuellement professeur de danse orientale et rencontre la Danse de l'Être© par le biais d'une de ses amies. Bien que son investissement soit dans la danse orientale, la formation dans la Danse de l'Être lui semblait être une évidence.
16. Pamela a commencé à danser le classique à l'âge de cinq ans. Elle poursuit le ballet jusqu'au-moins l'âge de seize ans. Inspirée par l'autobiographie d'Isadora Duncan, elle recherche ce type d'enseignement qu'elle trouvera auprès de Maria-Theresa Duncan, l'une des « Isadorables ».
17. Drachin a toujours voulu être danseuse mais n'a eu véritablement l'opportunité de prendre des cours qu'à un âge avancé. Elle rencontre son premier modèle en discothèque qui lui renvoie, assez paradoxalement, un phénomène indicible qui l'interpelle. Des années plus tard, elle accédera à l'expression de sa propre sensibilité grâce à l'enseignement d'Annie Garby. Commencent alors ses pérégrinations en danse, de celle dite libre à celle d'Isadora Duncan, jusqu'à ce qu'elle crée sa propre association.
18. Barbara a toujours voulu être danseuse. Enfant, à défaut de pouvoir prendre des cours, elle fait danser celles et ceux qui jouent avec elle. Elle commence par suivre un cours de danse Graham à l'université et trouve un livre d'Isadora Duncan à la bibliothèque. Elle reçoit alors

son enseignement par l'intermédiaire de ses successeuses. Elle ouvre ensuite une école et fonde une compagnie de danse.

19. Julia est danseuse professionnelle. Elle a étudié au conservatoire et a été engagée dans une compagnie de danse américaine fondée et dirigée par une danseuse de la filiation Duncan. Mère de famille, elle enseigne actuellement dans une école Duncan.

20. Martine a toujours voulu être danseuse. Ses parents l'inscrivent dans un cours de danse rythmique Pop Art avant qu'elle ne rencontre Malkovsky et ses enseignements à l'âge de onze ans. Elle ressent ce style de danse comme une évidence et se forme pour être danseuse à part entière et professeur ensuite. La proximité avec Malkovsky lui permet d'établir des liens avec la danse Duncan.

Enfin, lors de notre séjour en Angleterre, nous avons l'opportunité d'échanger avec d'autres danseuses, déjà rencontrées en France, mais qui ne souhaitaient pas être enregistrées. Ainsi, une seule prise de notes était possible.

21. Françoise a toujours aimé la danse ; elle faisait du classique, c'est-à-dire des exercices à la barre, mais ne dansait pas. Elle découvre les cours Duncan grâce à ses amies et reçoit l'enseignement dans la filiation de Lisa Duncan, « Isadorable » elle aussi. Elle rejoint la compagnie de danse de Barbara et transmet aujourd'hui la pratique Duncan.

22. Sandra est professeur de danse et enseigne aux petits enfants. Elle découvre la danse Duncan et s'y forme pendant plusieurs années après avoir lu l'autobiographie d'Isadora Duncan.

Apparaissent donc dans cet échantillonnage diversifié, - composé des quatre branches de la filiation civile Duncan, de l'école allemande Duncan, de l'école de la Danse de l'Être© et de celle de Malkovsky -, des axes thématiques que nous avons regroupés dans quatre ensembles et présentés comme suit :

Tableau n° 19 : Le fil conducteur de la transmission.

AXES THÉMATIQUES	ÉCHANTILLON
L'apport d'Isadora Duncan dans l'histoire de la danse.	Anna, Martine, Natacha, Katarina
Les formes d'un réinvestissement contemporain du style Duncan.	Fabienne, Anne, Evelyne, Lucie, Marcelle, Mélaine, Murielle, Nathalie, Tine.
La transmission pédagogique par l'école d'Elizabeth Duncan.	Astrid, Angela, Marion.
Le point de vue des héritières du patrimoine d'Isadora Duncan par sa filiation civile : La branche de Lisa Duncan : La branche de Maria-Theresa Duncan : La branche de Irma Duncan : La branche d'Anna Duncan : La branche de Irma, d'Anna et de Lisa Duncan :	Françoise. Pamela. Barbara, Sandra. Julia. Drachin.

Par ailleurs, la constitution de l'échantillon par grappe a logiquement découlé de l'étude investiguée dans le champ duncanien qui a fait apparaître une structure compartimentée dans laquelle il a été possible de choisir aléatoirement des personnes aux fonctions multiples.

Le questionnement sur les connexions entre réseaux a ainsi participé à la justification de cette procédure. Pour autant, nous avons pu produire un recueil d'informations de nature différente puisque ces informatrices, aux horizons disparates, ont fait varier les points de vue par des discours contrastés⁶⁴⁹ qui ont alors apporté du sens au phénomène étudié.

Par conséquent, après avoir sélectionné les enquêtées dans chacun des ensembles⁶⁵⁰, nous avons cherché à extraire leurs caractéristiques communes à partir desquelles nous les avons regroupées dans les trois sous-ensembles suivants :

Tableau n° 20 : Variables de la pratique de Duncan et en relation avec Duncan.

STRUCTURE DUNCANIENNE : PARENTÉ spirituelle - FILIATION civile		
STRUCTURE	CARACTÉRISTIQUES	ENQUÊTÉES
Parenté et filiation.	Profession. Enseignement-recherche. Enseignement-danse. Enseignement-technique corporelle.	4
Parenté.	Amour de la danse. Éloignement et retour à la pratique. Quête de soi.	8
Filiation.	Esthétique.	6
Parenté.	Relation.	3
Parenté.	Réalisation de soi.	1

⁶⁴⁹ Jean-Pierre Olivier de Sardan, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁵⁰ Quatre branches de la filiation civile Duncan, de l'école allemande Duncan et de l'école de la Danse de l'Être©.

Les contextes et les conditions au déroulement des entretiens, bien que très différents les uns des autres, ont été rendus familiers⁶⁵¹ par l'approche de la danse que nous avons partagé dans le cadre de la formation de la Danse de l'Être©.

La dimension physique et matérielle de l'enquête, en termes de lieux, durée et effectif, circonscrivant ainsi les entretiens, est récapitulée comme suit :

Tableau n° 21 : Conditions de l'enquête par entretien.

LIEUX		DURÉE	PARTICIPANTES
<i>EXTÉRIEUR</i>	<i>INTÉRIEUR</i>		
Athènes.		20 mn.	1
	Paris.	1 h 18.	1
	Coeuvres et Valséry.	47 mn.	1
	Sommières.	25 mn et 1 h 10.	2
Sommières.		25 mn.	1
	Athènes.	Entre 40 mn et 1 h 00.	7
Dijon.		39 mn.	1
	Munich.	1 h 00 – 46 mn – 1 h 03	3
	Avignon.	35 mn.	1
Avignon.		35 mn.	1
	Londres.	15 mn et 20 mn.	2
	Retransmission des USA ⁶⁵² .	20 mn.	1
TOTAL			22

Dans ce contexte de production de données, la dimension diachronique de la recherche a dû être prise en compte dans ses différentes étapes. En effet, pour clarifier la structure de la transmission duncanienne, nous avons usé d'un « procédé de recension »⁶⁵³ en élaborant des cartographies qui nous avaient permis de confronter le recueil des « données empiriques ayant un degré raisonné de systématité et d'ordonnement » et de mettre à distance les « discours (des autres) comme [nos] impressions »⁶⁵⁴.

⁶⁵¹ François Laplantine, *L'anthropologie*, Paris, Payot et Rivages, 1995.

⁶⁵² La programmation de cet entretien, sur la base d'un échange négocié dans son réseau de connaissances, n'a pu avoir lieu. Une vidéo a été réalisée pour pallier ce manque et le discours en anglais de l'interlocutrice a été traduit directement en français par une interprète qualifiée.

⁶⁵³ Jean-Pierre Olivier de Sardan, *op. cit.*, p. 9.

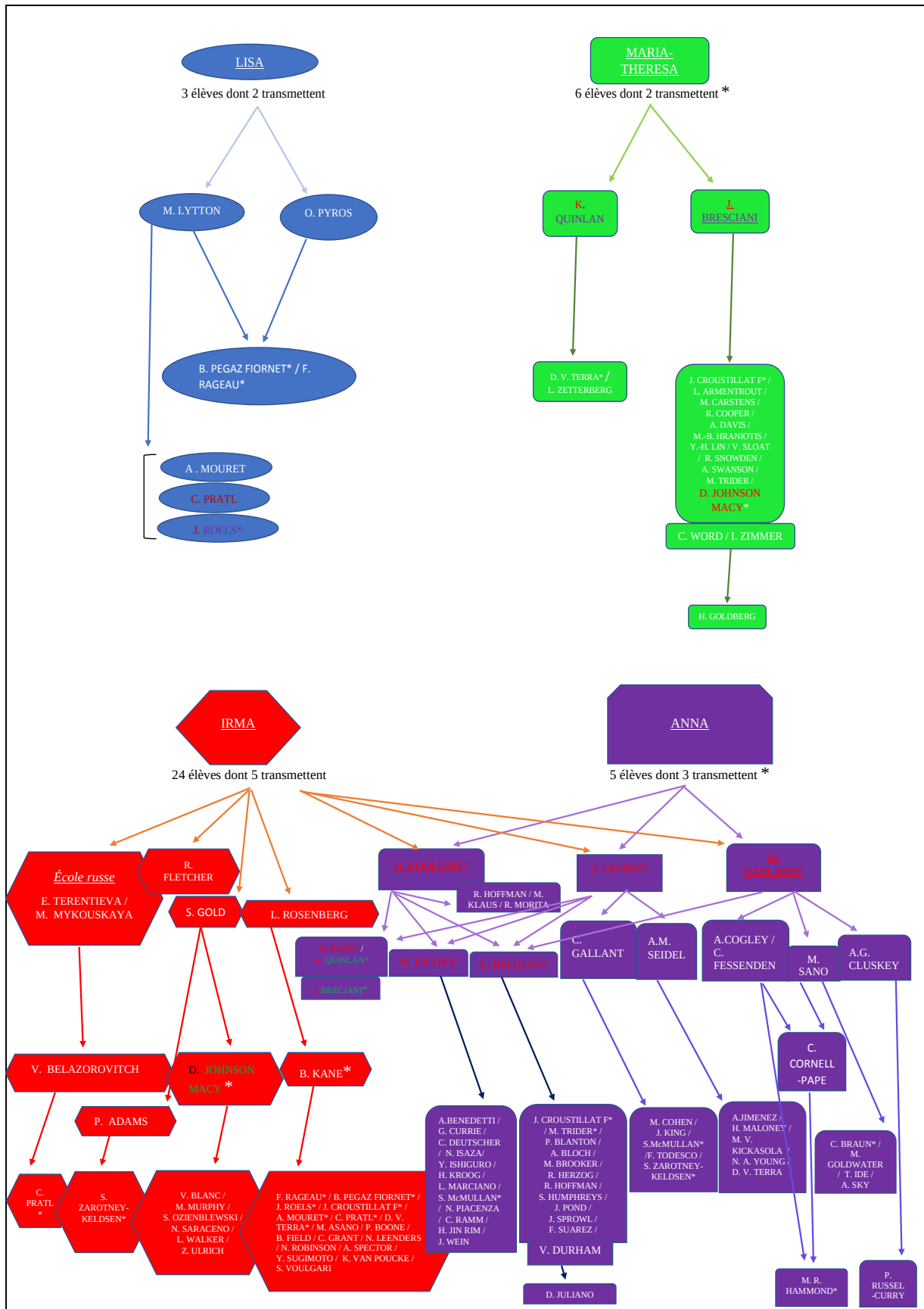
⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 9.

À ce moment de l'étude, nous avons repéré l'origine du fait ayant contribué à distinguer l'école d'Elizabeth de celle d'Isadora⁶⁵⁵, ce qui nous a incité à poursuivre nos recherches pour localiser les lieux de pratique d'aujourd'hui, car, hormis l'école allemande, il n'existait plus d'institution Duncan en France.

De fait, nous avons alors pu organiser les entretiens et orienter les échanges avec les danseuses de la filiation de l'école Duncan à l'appui de nos connaissances historiques pour mieux comprendre les relations entre les branches d'appartenance et les places dans la filiation.

⁶⁵⁵ Les termes « école d'Elizabeth » et « école d'Isadora » renvoient à la scission opérée dans l'école initiale.

Tableau n° 22 : Ébauche de la filiation.



En outre, avec cette question de départ ainsi formulée : « Comment es-tu arrivée à la danse d'Isadora ? », les interviewées, implicitement, se sont senties investies de leur choix, à revenir ou non sur leur parcours qui, en fonction du rythme et du ressenti de la situation, a pris des orientations thématiques différentes. Peu à peu, la formulation précise de nos objectifs s'est alors dessinée en raison d'allers-retours continuels entre production de données et la réflexion portée sur notre problématique. Nous cherchions effectivement à éclaircir la position des enquêtées dans les niveaux de la filiation et à comprendre comment elles avaient réinvesti le style d'Isadora Duncan.

L'enquête a donc fini par rendre compte de la manière dont les interlocutrices étaient prises dans leurs représentations singulières de la danse, motivées par des intérêts divergents.

Toujours est-il, que si les éléments constitutifs de leur expérience avaient servi à la mise en œuvre de catégories sémantiques *indigènes*⁶⁵⁶, nous avons aussi essayé de renverser notre posture. Nous avons considéré le point de vue de nos enquêtées en ayant conscience que l'entretien lui-même, a pu induire une modification du contenu et de l'expression. Du fait de la proximité que nous avons construite entre danseuses lors de la formation, nous n'avons pas exclu la possibilité de voir se former, dans le cadre de l'entretien et de nos rôles différents, d'éventuelles contre-interprétations⁶⁵⁷ lors de l'échange.

Nous avons donc porté notre attention sur les implications qu'une telle enquête, dans sa dimension imprévisible et variable, en termes d'origine et de statut sociaux, de compréhension de notre rôle⁶⁵⁸, pouvait provoquer. D'ailleurs, le modelage de notre posture, pris dans l'angle de l'engagement interprétatif⁶⁵⁹ au regard de l'exigence qualitative et spécifique de la démarche de l'entretien compréhensif, risquait de poser « le problème entre l'articulation des catégories indigènes qui structurent les discours des gens ordinaires et les catégories conceptuelles qui organisent les modèles produits par le sociologue »⁶⁶⁰.

⁶⁵⁶ À entendre dans le rapport à l'autre qui le situe étranger à son milieu de vie et à ses savoirs qui participent à la construction de leurs représentations, in Florence Weber, « Dominique Schnapper, ethnographe et indigène », in *Sociologie*, n° 3, vol. 2, 2011.

⁶⁵⁷ Didier Demazière, « L'entretien biographique comme interaction négociations, contre-interprétations, ajustements de sens », in *Langage et société*, vol. 123, n° 1, 2008, p. 15-35, p. 33.

⁶⁵⁸ *Ibid.*

⁶⁵⁹ Jean-Claude Kaufmann, *op. cit.*, p. 17.

⁶⁶⁰ Didier Demazière, « Kaufmann Jean-Claude, *L'entretien compréhensif* », in *Revue française de sociologie*, 1997, 38-2. L'économie du politique. p. 398-399, p. 399.

De surcroît, cette « phase de production des données »⁶⁶¹, dans l'avancée de l'enquête, s'est trouvée être intimement liée à la « restructuration incessante de la problématique »⁶⁶² et au « réaménagement permanent du cadre interprétatif »⁶⁶³ qui a nécessité d'ajuster les nouveaux angles d'approche du sujet de recherche.

Par conséquent, les principales orientations thématiques qui avaient été retenues au début de l'étude des données recueillies, devaient être reconsidérées dans leur classement. La nature de ces informations, en effet, avait fait apparaître significativement des variations aux catégories. L'interviewée dans la filiation, selon son rang, par exemple, privilégiait certains éléments de la transmission initiale, comme présentés ci-dessous :

Tableau n° 23 : Les éléments structurants de la transmission.

NATURE DES INFORMATIONS	CATÉGORIES DE VARIATIONS ⁶⁶⁴
Apport d'Isadora Duncan dans l'histoire de la danse.	Philosophie, musique, art, valeurs classiques ; voie kinesthésique du corps.
Formes d'un réinvestissement contemporain du style Duncan.	Système de valeurs ; conscience de soi ; voie kinesthésique du corps.
Transmission pédagogique par l'école d'Elizabeth Duncan.	Musique ; voie kinesthésique du corps ; conscience de soi ; valeurs classiques.
Point de vue des héritières du patrimoine d'Isadora Duncan par sa filiation civile :	
Branche de Lisa Duncan :	Technique ; musique ; valeurs classiques ; voie kinesthésique du corps.
Branche de Maria-Theresa Duncan :	Valeurs classiques ; technique ; philosophie.
Branche de Irma Duncan :	Technique ; valeurs classiques ; improvisation ; musique.
Branche d'Anna Duncan :	Technique ; valeurs classiques ; musique ; art.
Branche de Irma, d'Anna et de Lisa Duncan :	Musique ; voie kinesthésique du corps ; technique ; improvisation ; art ; valeurs classiques.

661 Jean-Pierre Olivier de Sardan, *op. cit.*, p. 13.

662 *Ibid.*

663 Jean-Pierre Olivier de Sardan, *op. cit.*

664 Ce qui apparaît comme élément central de la transmission dans des modalités qui peuvent se montrer différentes.

CONCLUSION – SYNTHÈSE

Les analyses des données d'une enquête plurielle

Engagée dans un processus intellectuel classique, notre enquête plurielle a nécessité plusieurs étapes pour procéder⁶⁶⁵ aux analyses de nos recueils de données. Nous la présentons ci-dessous en synthèse :

Tableau n° 24 : Procédures d'analyse des données.

RECUEIL DES DONNÉES À L'ANALYSE		
<i>Préanalyse</i> : lectures et relectures des données pour : - Choisir des documents. - Formuler des objectifs de recherche et des <i>hypothèses</i> en fonction des thèmes identifiés et du sens donné. - <i>Décontextualiser</i> l'objet de recherche par des découpages thématiques et de classements par catégories. - Repérer les indices pour élaborer les indicateurs.	<i>Exploitation du matériau</i> : traitement pour : - Accéder à une pluralité de significations de « l'univers mental dont fait partie le corpus »⁶⁶⁶ sans en dénaturer le contenu initial. - Constituer des rubriques génériques (éléments aux caractéristiques communes) et classement des données des corpus. - Coder les unités de sens en fonction des allers-retours entre l'apport théorique des connaissances et le matériau.	<i>Inférence</i> : pour : - « justifier la validité de ce qu'on avance à propos de l'objet étudié en exposant les raisons de la preuve ; [en tirant] d'une ou de plusieurs propositions (en l'occurrence les données établies au terme de l'application des grilles d'analyse) une ou des conséquences qui en résultent nécessairement »⁶⁶⁷. - <i>Interpréter</i> : « prendre appui sur les éléments mis au jour par la catégorisation pour fonder une lecture à la fois originale et objective du corpus étudié »⁶⁶⁸. (Usage des indicateurs).

Réparties ainsi en catégories, les unités de sens se sont trouvées être classées en genres, en thèmes et en grandes orientations⁶⁶⁹, selon leurs « signifiants [...] [qui] renvoyaient à des processus socio-cognitifs variés (jugements, attributions, catégorisations, etc.) »⁶⁷⁰.

⁶⁶⁵ André Désiré Robert, Annick Bouillaguet, *L'analyse de contenu*, PUF, 1997, p. 29.

⁶⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 31.

⁶⁶⁹ Roger Mucchielli, *L'analyse de Contenu de Documents et Communications*, ESF, 2006.

Cependant, au regard de « [...] l'ampleur de leur champ d'application et [de] la diversité des sources d'inspiration théoriques de ceux qui ont mis au point des méthodes »⁶⁷¹, les procédures de catégorisations, pour faire valoir l'analyse du contenu, ont répondu aux critères qualitatifs⁶⁷² suivants :

- D'objectivité pour que les catégories soient compréhensibles et définies sans ambiguïté.
- D'exhaustivité et d'exclusivité pour que toutes les unités de sens recueillies puissent être classées et n'appartenir qu'à une seule catégorie.
- De pertinence pour que les catégories soient en rapport avec les objectifs de la recherche et le contenu à analyser.

Nous avons néanmoins rencontré des difficultés de classement dans les catégories que les données incomplètes ont induit, mais aussi dans la manière de gérer leur quantité croissante.

Nous nous sommes donc souvent interrogée sur la pertinence de leur extension par une manière d'en élargir le sens, d'en reconstituer des sous-catégories et de repérer éventuellement les liens dans l'ensemble ainsi formé⁶⁷³.

La révision des catégories et de ses sous-ensembles a aussi résulté des relectures des données brutes par domaine du matériau (participation observante, entretiens, archives) et par sources directes et indirectes, présentées comme suit :

Tableau n° 25 : Les sources de l'enquête.

SOURCES DIRECTES	
Les ouvrages d'Isadora Duncan :	<i>Ma vie</i> (roman autobiographique) ; <i>La danse de l'avenir</i> (traduction des conférences) ; <i>Isadora danse la révolution</i> (reproduction d'allocutions).
L'ouvrage pédagogique :	<i>1904-1954 : Elizabeth Duncan-Schule</i> (le projet de l'école par le duo Duncan).

⁶⁷⁰ Pascal Moliner, Patrick Rateau, Valérie Cohen-Scali, *Les représentations sociales : pratique des études de terrain*, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 87.

⁶⁷¹ Jean Remy, Danielle Ruquoy (dir.), *Méthodes d'Analyse de Contenu et Sociologie*, Presses de l'Université de Saint Louis, Bruxelles, 1990, p. 11.

⁶⁷² Roberto Mayer et Francine Ouellet, *Méthodologie de recherche pour les intervenants sociaux*, Montréal, Ed. Gaétan Morin, 1991, p. 486.

⁶⁷³ Mireille Blais, Stéphane Martineau, « L'analyse inductive générale : description d'une démarche visant à donner un sens à des données brutes », in *Recherches qualitatives* – Vol .26, 2, 2006, p. 1-18, p. 8.

SOURCES INDIRECTES	
Les archives : Participation observante : Entretiens :	Réseaux Duncan (faisceaux artistique et culturel : <i>Lebensreform</i>). Modalités éducatives et pédagogiques, modalités de subsistance et de nomadisme. Système de valeurs. Ancrage politique : Hygiénisme, <i>Folkwang</i> .

Au regard des choix épistémologiques et méthodologiques consentis, nous avons trouvé utile, pour faire œuvre de science, « de considérer la validité, la solidité, ou la rigueur de la recherche comme des critères non absolus ni univoques, mais comme des critères construits au fur et à mesure »⁶⁷⁴ que l'analyse triangulaire⁶⁷⁵ des contenus des recueils de données différents en ses différents niveaux de traitement avait fait émerger. Nous avons été en effet amenée à combiner aux types de la production de ces données, les modes différents de recueil des données, - participation observante, archives et entretiens -, et à considérer le contexte culturel dans lequel l'œuvre Duncan était insérée. Car âme et corps de la danse⁶⁷⁶, la danseuse Isadora l'a été, l'a montré, l'a éprouvé et l'a insufflé.

Dans ces conditions, Isadora nous a donc invitée à la suivre dans ses déplacements en Grèce, en France, en Allemagne et en Angleterre. Ce voyage a alors contribué à envisager son œuvre sous de multiples angles, dans son aspect historique et social ; mais aussi à percevoir des caractéristiques physiques, psychologiques et mentales des individus⁶⁷⁷, imbriquées dans l'ensemble des réseaux des élites intellectuelles.

Dans cette perspective, notre objet de recherche se façonnait à l'épreuve des multiples terrains investigués, qu'Isadora avait elle-même investis, mais aussi à l'appui des va-et-vient incessants entre nos lectures et nos recueils des données.

⁶⁷⁴ Emanuele Berger, Alberto Crescentini, Cristina Galeandro, Giuditta Mainardi Crohas « La triangulation au service de la recherche en éducation. Exemples de recherches dans l'école obligatoire », in *Actes du congrès de l'Actualité de la recherche en éducation et en formation (AREF)*, Université de Genève, septembre 2010, p. 2.

⁶⁷⁵ Ce concept se rapporte à Norman Kent Denzin, *The research act: a theoretical introduction to sociological methods*, New York, 1978. Il « prend en considération la relativité des points de vue, nécessaire à l'examen de la complexité humaine : croiser et diversifier les approches permet de mieux cerner le comportement humain », in Jean-Pierre Pourtois, Huguette Desmet et Willy Lahaye, « Les points-charnières de la recherche scientifique », in *Formations et ressources en Sciences de l'Éducation*, 2013, p. 42.

⁶⁷⁶ Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, Territoires de la danse, Éditions complexe, 2003, p. 105.

⁶⁷⁷ Anca Giurchescu, « European Perspectives in Structural Analysis of Dance », in *Dance, A multicultural Perspective*, Éditions Janet Adshead (Guildford, Surrey: National Resource Centre for Dance, University of Surrey, 1984, p. 33 - 48.

Par conséquent, il s'avérerait également nécessaire, pour éviter de se perdre, de distinguer et de confirmer les limites au cadre de la recherche que notre étude mettait en exergue sur le plan de :

Tableau n° 26 : Limites au cadre de la recherche.

- La dimension chronologique :	Repérer la stabilité, les points de bascule et de changement dans les parcours.
- La dimension spatiale :	Considération des usages institutionnels et modes de fonctionnement des lieux dans le recueil des données.
- Des ouvrages théoriques ou techniques :	Approfondir le sens des informations collectées et enrichir mon point de vue sur le phénomène étudié, renforcer l'interprétation.
- Des niveaux d'analyse multiples :	Les distinguer (par ordre croissant, du singulier au groupe le plus large) et de les hiérarchiser. Repérer des phénomènes de conjoncture et de structure par cet enchevêtrement de logiques sociales ⁶⁷⁸ .

Partant alors de ce cadre dans lequel notre démarche analytique s'inscrivait dans un processus *vivant*, une avancée progressive⁶⁷⁹ depuis la description du matériau jusqu'à la procédure interprétative se construisait effectivement à partir de « l'inférence de connaissances [comme] opération logique par laquelle on admet une proposition en vertu de sa liaison avec d'autres propositions déjà tenues pour vraies »⁶⁸⁰.

C'est pourquoi, nous avons été particulièrement vigilante au cours des différentes étapes de dépouillement, de tri, de classement et d'analyse thématique par contenus et par croisement, parce que, pour certaines, l'issue s'en montrait incertaine.

Prise de doutes, nous avons renforcé notre processus d'analyse en usant d'autres outils méthodologiques tels que l'ensemble des cartographies et des *inventaires*⁶⁸¹ que nous avons construits lors de procédés de recension. Ils ont en effet contribué à faire apparaître de

⁶⁷⁸ Jean-Pierre Olivier de Sardan, « Les trois approches en anthropologie du développement », in *Tiers-Monde*, tome 42, n°168, 2001, « Anthropologie du développement, fiscalité, géographie industrielle, éducation... » p. 729-754, p. 742-743.

⁶⁷⁹ Pierre Paillé, « L'analyse par théorisation ancrée », in *Cahiers de recherche sociologique*, (23), 1994, p. 147-181.

⁶⁸⁰ Laurence Bardin, *op. cit.*, p. 42-43.

⁶⁸¹ L'étude des influences culturelles a notamment fait l'objet de nombreuses prises de notes sur les auteurs et leurs idées.

nouveaux indicateurs permettant d'élargir l'étude du cadre théorique et par conséquent, de soutenir l'interprétation des données.

Les procédés de recension⁶⁸²

Aussi, pour clarifier nos niveaux d'analyse et ceux des relations entre les divers protagonistes des réseaux de la parenté et de la filiation, nous avons élaboré des cartographies spatio-temporelles. Aidée des références biographiques citées par Isadora Duncan, nous les avons replacées dans leur propre contexte d'influence et dans la chronologie de l'œuvre pour en vérifier la cohérence et la concordance au sein de ses réseaux de relations. Ce travail a donc clarifié, non seulement l'espace-temps de la construction et de la diffusion de l'œuvre Duncan mais aussi les ambiances de l'époque par la manifestation d'influences culturelles identifiées dans les réseaux élitistes. Un panorama a donc mis en exergue les courants littéraires, pédagogiques et esthétiques dans lesquels l'œuvre a été concoctée. À l'appui de la littérature scientifique, de nouveaux indicateurs qui demandaient à élargir l'étude du cadre théorique et l'interprétation des données apparaissaient.

Ces mêmes niveaux d'analyse, également traités en partie avec le programme informatique Modalisa, avaient demandé à être clarifiés sur le plan des arborescences thématiques. Comme nous avons cherché à « faire émerger avec plus d'assurance la signification des données et la conceptualisation du phénomène à l'étude »⁶⁸³, nous revenions encore à notre procédure d'étude triangulaire, devenue par ailleurs systématique. Soumise aux connaissances théoriques et périphériques du sujet de recherche, elle devenait incontournable face à l'éventualité des biais que l'enchevêtrement des espaces temporels pouvait laisser à penser. Ensuite, il nous semblait important de traiter le présupposé de revendication d'appartenance proximale au style d'Isadora Duncan que nous avons émis d'emblée lors de nos premiers contacts dans nos terrains des pratiques en danse. Pour cela, nous l'avons confronté à notre recueil de données issu de ses trois modes de production, la participation observante, les archives et les entretiens.

⁶⁸² Jean-Pierre Olivier de Sardan, *op. cit.*

⁶⁸³ Joséphine Mukamurera, France Lacourse, Yves Couturier, « Des avancées en analyse qualitative : pour une transparence et une systématisation des pratiques », in *Recherches qualitatives* – Vol. 26, 1, 2006, p. 110-138, p. 126.

La participation observante

Entraînée dans un processus de recherche qui nous a invitée à passer par la voie du corps, nous avons fait l'expérience du *savoir danser selon Isadora Duncan* dans les pratiques de la danse dites *appartenir à* ou *s'inspirant d'*Isadora Duncan.

L'implication par participation observante *pour comprendre de l'intérieur* l'objet en question, a questionné à la fois « [...] celle de la relation du chercheur à son objet, du praticien à son terrain, de l'homme à sa vie »⁶⁸⁴, dont la dynamique de recherche s'est construite dans une boucle de va-et-vient, occupée par la pratique et la pensée sur celle-ci. Car, en faisant l'expérience de ces diverses techniques de danse qui font débat, nous nous sommes souvent interrogée sur le sens de la technique dans sa relation au style. Ne fallait-il pas plutôt aller au-delà du style et chercher à « savoir si et dans quelle mesure on peut systématiser les pratiques du corps ou le travail pratique avec le corps »⁶⁸⁵ ?

Sans vraiment savoir où ce questionnement nous conduirait, nous portions notre attention sur le recueil de notre matériau qui était composé d'éléments relevant des domaines de la perception et du répertoire technique de la danse. Il comprenait ainsi des modalités d'entrée dans l'activité qui passaient par les costumes, les cercles de parole ; des exercices préparatoires basés sur des assouplissements ; un corps de séance axé sur la rythmicité, la musicalité, les répétitions, des changements d'état ; et enfin une clôture de l'atelier par de la détente et de la relaxation.

De plus, d'autres données avaient fait l'objet d'un récit⁶⁸⁶ qui cherchaient à :

1. *Définir la Danse de l'Être©* : mise en mots des représentations des participantes pour l'élaboration de la définition générale de cette danse.
2. *Hiérarchiser les principes de la Danse de l'Être©* : exemples concrets pour être resitués chronologiquement dans la méthode.

⁶⁸⁴ René Lourau, *Implication, transduction*, Paris, Anthropos, 1997, p. 4.

⁶⁸⁵ Xavier Le Roy, Franz Anton Cramer, et Boyan Manchev. « La danse, la métamorphose du corps », in *Rue Descartes*, vol. 64, n° 2, 2009, p. 96-103.

⁶⁸⁶ La méthode de la Danse de l'Être© a fait l'objet d'une synthèse orale de la formation qui a été élaborée en groupe lors de la dernière année de formation. Elle recourait à la mémoire de l'expérience et à la mise en situation pédagogique de la transmission guidée par Fabienne Courmont, enregistrée et retranscrite par nos soins. Ce récit constitue un outil d'analyse qui vient éclairer l'interprétation du matériau.

3. *Formaliser la séance-type et le cycle d'apprentissage* : élaboration d'un schéma-type de la démarche d'apprentissage incluant une progression pédagogique et des modules thématiques. Mise en situation pour repérer les étapes de transition éventuellement problématiques.
4. *Analyser les trames de la Danse de l'Être© et mise en situation pédagogique* : conduite pédagogique et conseils.
5. *Accompagner le processus d'apprentissage* : par « rétroaction ou feedback, moyen par lequel » chaque participante a été informée sur « le lien entre l'état actuel de son parcours et les objectifs attendus »⁶⁸⁷.

Ainsi posé, ce document devenait une source de première main que son auteure avait validé à ce moment de la formation qui, cependant, pouvait encore être amené à évoluer dans le temps.

La consultation des archives

La consultation des archives a immédiatement été abordée sous l'angle de la diversité des méthodes de recherche archivistique. En effet, au regard des nombreux lieux d'archives visités, la plupart des informatrices privilégiées, en guise d'accueil, ont d'abord évoqué leur large éventail d'activités pouvant être appliquées⁶⁸⁸ pour faciliter la recherche de documents et de textes textuels produits par et sur des organisations.

Elles nous informaient encore du sens le plus classique rapporté à ces méthodes qu'implique l'étude de documents historiques : c'est-à-dire des documents créés à un moment relativement lointain, qui offrent un accès - que nous n'aurions peut-être pas autrement -, aux organisations, aux individus, et aux événements de cette époque antérieure.

Cependant, et pour notre cas, l'usage des archives, en dehors de sa dimension historique pure, venait en complément d'autres stratégies de recherche, la participation observante et l'entretien. Enfin, il nous était vivement recommandé d'être concentrée sur notre lecture et d'être attentive à la structure du document. Car si l'acte d'écrire renvoyait à une signification précise pour son auteur, les informations qui en découlaient ne constituaient qu'un aspect des

687 Pascale Ek et Maud Sauvage, « Comment fournir un feedback qui favorise l'apprentissage ? », Université de Liège, <http://www.labset.ulg.ac.be/QAPES/01-fournir-feedback.pdf>, p. 1.

688 C'est le cas par exemple de l'utilisation des bases de données, des catalogues, des index.

situations dont il rendait compte. La dimension du texte rendue invisible par des manques ou des silences, par exemple, compliqués à saisir, pouvait très bien être significative d'un rapport au pouvoir et influencer sa production⁶⁸⁹.

Par conséquent, le degré d'expertise requis pour ce type d'analyse ne pouvant s'acquérir qu'avec le temps, il nous a tout autant semblé judicieux, pour prévenir d'éventuels biais à l'interprétation des données, de nous appuyer aussi sur les autres techniques de l'enquête.

Enfin, dans le cadre de la consultation des documents d'archives en Allemagne, l'approche globale relative au processus de stockage et de conservation des documents n'avait pas été abordée⁶⁹⁰. Seule une technique de manipulation des documents dans chacun des centres et bureaux d'archives que nous abordions comme un rituel⁶⁹¹, avait fini par transformer notre rapport aux archives par la répétition et l'attention qu'elle nécessitait. De fait, la recherche dans ces archives était uniquement axée sur les motifs intrinsèques et historiques de notre sujet afin de pouvoir resituer la pédagogie duncanienne et l'explicitier pour comprendre les logiques de la transmission du style d'Isadora.

La recherche, par conséquent, dans les documents et les textes produits par et au sujet de l'organisation pédagogique de la transmission du style Duncan, a couvert un très large éventail de sources qu'il a été nécessaire de trier en fonction de leur provenance, du statut de leur auteur et des informations qu'elles ont apportées.

Les modalités de prélèvement des données, sur la base d'inventaires établis au préalable, ont néanmoins différé d'un centre à l'autre et ont fait l'objet de contraintes propres à leur fonctionnement qui nécessitaient de nous adapter continuellement à la logique investie par l'institution. Cette limite à la recherche n'a pas été sans incidence sur la construction cohérente de l'argumentaire lié à notre problématique.

Il a donc été avéré que ce parcours, au travers des archives, dans les limites de la documentation disponible⁶⁹², s'est trouvée être imprévisible et particulièrement longue.

⁶⁸⁹ Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Paris, Le Seuil, 1989.

⁶⁹⁰ Nous étions par ailleurs confrontée à la langue étrangère de l'ensemble du corpus étudié.

⁶⁹¹ Arlette Farge, *op. cit.*

⁶⁹² Liora Israël, « L'usage des archives en sociologie » dans Serge Paugam (éd.), *L'Enquête sociologique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 167-185.

Cependant, elle a eu l'avantage d'élargir les points de vue donnés à l'œuvre et de fournir des indices par des informations relatives :

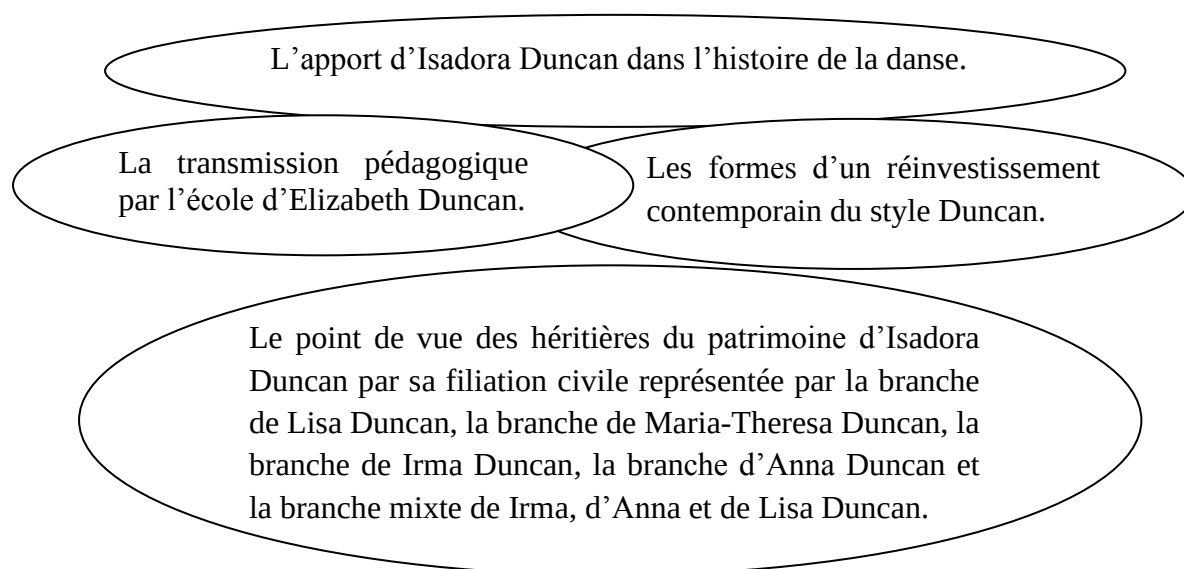
- Υ À la famille Duncan ;
- Υ À l'histoire de l'école ;
- Υ À sa succession ;
- Υ À la filiation Duncan ;
- Υ Aux réseaux élitistes, culturels, artistiques, professionnels des sœurs Duncan ;
- Υ À leurs activités professionnelles ;
- Υ Aux témoignages ;

que nous avons dû vérifier.

En outre, l'identification de plusieurs filiations nous a incitée à suivre la généalogie Duncan pour distinguer et investir les réseaux de danse dans lesquels nous pensions être en mesure d'organiser des entretiens.

Le matériau alors disponible a pu être réparti selon quatre ensembles différents :

Schéma n° 1 : Synthèse du matériau disponible.



Les entretiens

Les entretiens, qui avaient fait l'objet d'un échantillonnage diversifié, ont fait apparaître une approche thématique variée par une analyse des contenus séparés. Elle nous orientait alors sur des indices de logiques de transmission à l'œuvre dans les différentes branches de la filiation. Nous les avons donc confrontés aux autres données obtenues par les techniques de participation observante et d'archives qui avaient été traitées pour nous soustraire de l'éventualité des biais.

Par conséquent, en faisant *parler ces données*, nous procédions par traitement itératif. Cette démarche nous a apporté le gain d'une marge de manœuvre, vu la complexité de ce terrain aux pratiques et aux données multiples, pour corriger ou modifier notre présupposé de départ et l'ensemble de nos suppositions qui ont évolué tout au long de notre recherche.

Il apparaissait donc important, dans la perspective de cette complexité, de poser clairement les thématiques qui se démarquaient des différents terrains investigués. Elles sont indiquées ci-dessous :

Tableau n° 27 : Synthèse des thématiques par terrain.

PARTICIPATION OBSERVANTE	ARCHIVES	ENTRETIENS
<i>Thématique : Perceptions :</i> Sensorialité, intériorisation. <i>Thématique : Technique :</i> Modalités d'être. Gestuelle, Gymnastique, Répétition, Rythme, Musicalité, Improvisation.	<i>En France :</i> <i>Thématique des réseaux :</i> Réseau élitiste ; activité professionnelle d'Isadora ; famille ; réinvestissement du style Duncan.	<i>Thématique des modalités du réinvestissement du style :</i> Apport d'Isadora Duncan dans l'histoire de la danse.
	Réseau mondain ; secrétariat ; activité artistique de l'école de Meudon ; iconographie.	Réinvestissement contemporain du style Duncan.
	<i>En Allemagne :</i> <i>Thématique de l'histoire de la filiation :</i> Histoire de l'école ; enseignements ; récits de vie. Filiation Duncan ; succession ; gestion.	Transmission pédagogique par l'école d'Elizabeth Duncan.
	Filiations pédagogique et éducative, littéraire, culturelle, artistique. Réseaux culturel, politique, pédagogique, économique. Iconographie. Études sur Duncan, sur la danse. Sources narratives.	Point de vue des héritières du patrimoine d'Isadora Duncan par sa filiation civile.

En outre, à l'appui de nos outils méthodologiques utilisés comme des dispositifs d'un nouveau type d'observation, nous avons pu opérer une distanciation par rapport aux premières investigations réalisées.

Puis, en raison du nombre conséquent d'éléments se rapportant à la filiation Duncan, nous les avons encore croisés en différents niveaux de sources pour réussir à situer les danseuses dans les ramifications généalogiques d'Isadora Duncan. Dans cette perspective, nous avons élaboré un arbre généalogique qui a fait ressortir la structure binaire de la filiation Duncan ancrée dans un projet commun et réinvesti individuellement.

Enfin, dès que nous avons achevé notre enquête, nous l'avons complété des indicateurs *objectivables* sur lesquels nous nous sommes appuyés pour vérifier et confirmer les pistes interprétatives que les corpus des différentes sources ont laissé entrevoir.

CONCLUSION GENERALE

En conclusion générale, nous présentons ci-dessous un tableau de synthèse qui illustre le cheminement théorique de notre démarche inductive du traitement des données⁶⁹³ :

⁶⁹³Un seul exemple de données appuie la présentation du processus théorique d'analyse.

Tableau n° 28 : Synthèse de notre démarche inductive.

PRODUCTION DE DONNEES		
Sources directes : Matériaux des archives.	Sources indirectes : Matériaux de Participation observante, Entretiens.	
RECUEIL DES DONNEES À L'ANALYSE		
Objectif de recherche : comprendre <i>le savoir danser</i> selon Isadora Duncan et la manière dont il se transmet.		
<i>Préanalyse :</i> Textes : <i>Ma vie.</i> <i>1904-1954 : Elizabeth Duncan-Schule.</i> Entretiens et carnet ethnographique. Thématique : Nature. Catégories : rythme, spiritualité, esthétique. Indicateurs : idées philosophiques.		<i>Traitement :</i> Pluralité des significations : classement et tri des données en des rubriques génériques. Exemple : « Isadora disait elle-même ce n'était pas avant des années qu'elle découvre le moindre mouvement naturel »⁶⁹⁴ <i>Codage des unités de sens :</i> Va-et-vient entre théorie et matériaux. Exemple : C. de Soi (pour conscience de soi) – outils (nature) : besoin d'apprentissage - la nature s'apprend (aspect rousseauiste – apprivoiser). <i>Inférence :</i> Cela induit que pour atteindre le mouvement naturel, il y a besoin d'un apprentissage (ce n'est pas inné) mais c'est aussi un paradoxe et cela renvoie à ce qu'on met derrière l'improvisation + (mémoire de l'oubli).
<i>Décontextualisation :</i> Approfondir les contextes d'ancrage des données : socio-historique, culturel (monde des idées), artistique.	<i>Procédures de recension :</i> Élaboration de cartographies⁶⁹⁵ pour clarifier et faire émerger des indicateurs.	
- Procédures itératives de la recherche liées à l'évolution du processus d'analyse lui-même. - Procédures triangulaires : croisement des données pour la validité des inférences.		
<i>Recontextualisation :</i> Nouvelle lecture du corpus par l'interprétation induite de la catégorisation des unités de sens.		

⁶⁹⁴ Extrait entretien Drachin, Annexe du Volume II de la thèse, p. 320.

⁶⁹⁵ Cartographies p. 108 ; 110 ; 112 ; 114 ; 234 ; 248 ; 289.

Ainsi, pour répondre à notre objectif de recherche, nous nous sommes engagée dans un processus d'analyse multiple pour traiter la production des données, issue de sources directes et indirectes. Sur la base d'un travail rythmé par des allers et venues entre investigations théoriques et procédures de tri, de classement et de recension, nous avons commencé à faire émerger une catégorisation des données qui a évolué dans le temps.

Le sens donné à ces catégories préalablement définies se trouvait être par ailleurs renforcé par les multiples lectures et relectures du corpus des données qui avaient participé, à force, à la compréhension plus fine de l'objet. Cette même catégorisation avait encore contribué à éclairer, à organiser et à approfondir le champ du questionnement et des suppositions que la décontextualisation et recontextualisation du corpus des données recueillies avait suscité. Néanmoins, nous restions vigilante à toute autre possibilité de sens que pourrait nous offrir cette analyse⁶⁹⁶, car notre cheminement scientifique nous entraînait dans une démarche intellectuelle « balancée entre les deux pôles de la rigueur de l'objectivité et de la fécondité de la subjectivité »⁶⁹⁷.

Il apparaissait en effet que notre processus d'analyse avait intégré les phases dites d'inférence et d'interprétation, indispensables à la découverte de « l'ensemble des conditions de production [qui] constituait le champ des déterminations des textes »⁶⁹⁸. Par conséquent, Une fois que nous aurions définitivement arrêté les catégories, après saturation des modes de production de données, extraites du *réel*, alors seulement les suppositions à l'interprétation seraient éprouvées par confrontation empirique pour comprendre le phénomène étudié.

Pour terminer, nous évoquons la manière dont nous avons construit ce grand récit biographique car sans l'enchaînement de ses multiples réécritures des comptes-rendus des investigations menées, il n'aurait pu émerger sous cette forme et faire surgir tout le questionnement en regard des notes pêle-mêle prises sur le champ *hic et nunc*.

Aussi, en raison de la fonction narrative du texte⁶⁹⁹, l'exposé de la description a largement minimisé « l'action et l'activité elles-mêmes [des acteurs qui] ont disparu du récit

⁶⁹⁶ Howard Saul Becker, *Les ficelles du métier – Comment conduire sa recherche en sciences sociales*, La découverte, 2002, p. 147-150.

⁶⁹⁷ Laurence Bardin, *L'analyse de contenu*, PUF, 2007, p. 9.

⁶⁹⁸ Paul Henry, Serge Moscovici, « Problèmes de l'analyse de contenu », in *Langages*, 3^e année, n°11, 1968, Socio-linguistique, sous la direction de Joseph Sumpf, p. 36-60, p. 37.

⁶⁹⁹ Nadège Pandraud, « Une théorie de l'observation in situ », in *SociologieS*, 2013.

"scientifique" final »⁷⁰⁰. Cette procédure, également guidée par une intention d'objectivité, a permis d'établir un texte aussi juste que possible.

D'un autre côté, évoqué tel un feuilletage⁷⁰¹, le corps, investiguant des situations d'« impressions, de vibrations, d'affects »⁷⁰² vécues et partagées entre toutes les participantes, est devenu l'objet d'une médiation aux perceptions qu'il nous a été indispensable d'interroger⁷⁰³.

Même si le sens des expériences, par leur description et interprétation nécessaires, a pu être reconnaissable par celles qui l'avaient vécue⁷⁰⁴, la valeur de vérité s'est irréductiblement inscrite dans un processus de transformation du social. Le fait même, par conséquent, de manipuler les données pour les traiter en vue de les objectiver, impliquait déjà leur reconfiguration⁷⁰⁵. Plutôt que de chercher à les considérer « comme une observation neutre et directe du réel »⁷⁰⁶, il nous a davantage importé de les présenter sous la forme d'une reconstitution qui serait « interprétative de la réalité observée, [...] dont la portée autant que les limites heuristiques dépendraient d'une série de choix implicitement opérés : choix d'orientation du regard lors de la phase de recueil des données, choix d'énonciation pour élaborer un récit sociologique de [nos] observations »⁷⁰⁷.

C'est donc dans ce sens que le terrain a été décrit, en tenant compte, non seulement des divers lieux en lesquels se sont déroulés les ateliers de danse et les entretiens, - en France, en Allemagne, en Angleterre -, mais aussi de ceux qui ont fait l'objet de pratiques archivistiques, en Grèce, en France et en Allemagne.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 3.

⁷⁰¹ Laurence Saboye, *op. cit.*, p. 7.

⁷⁰² Anne Barrère and Danilo Martuccelli, « La sociologie à l'école du roman français contemporain », in *SociologieS*, 2008.

⁷⁰³ Nadège Pandraud, *op. cit.*

⁷⁰⁴ Louis-Claude Paquin, *op. cit.*

⁷⁰⁵ Nadège Pandraud, *op. cit.*, p. 7.

⁷⁰⁶ *Ibid.*

⁷⁰⁷ *Ibid.*

PARTIE 3

LA GENÉALOGIE DE L'ŒUVRE : SUIVRE LE PROJET DUNCAN

Pour suivre au mieux l'élaboration de l'œuvre Duncan, nous devons saisir le contexte familial qui joue un rôle fondamental dans l'évolution de son développement.

Aussi, pour commencer, nous proposons une chronologie rapide de l'itinéraire de la famille en situant les places de chacun de ses membres.

Puis, nous observerons leurs façons singulières de maintenir le lien entre eux au travers de voies professionnelles nettement affirmées pour chacun. L'implication dont d'ailleurs chacun fait preuve pour leur activité, rend compte du caractère dynamique et actif de la participation sociale et culturelle de la famille. C'est donc dans cette perspective entreprenante de la famille qu'il nous paraît utile de saisir les influences intellectuelles croisées dans leur réseau et qui participent pleinement à la maturité de l'œuvre.

Du point de vue de la famille, et plus précisément de ce qui nous apparaît comme une cellule, il y a quelque chose de l'ordre du féminin qui se décline avec force au travers de la lignée des femmes.

Tout d'abord, l'absence du père, Charles Duncan, contraint Mary Isadora Gray⁷⁰⁸, la mère des quatre enfants, Elizabeth, Augustin, Raymond et Isadora, à assurer leurs besoins vitaux et à leur dispenser les soins de l'âme en les éduquant au désir de vivre.

Elle-même est ce modèle formatif au piano, le soir, à jouer, à chanter et à clamer des vers pour ses enfants⁷⁰⁹. Alors, au-delà de cette vision enchanteresse de la culture, se pose le ferment de la genèse de l'œuvre mais aussi la structure qui va la contenir et lui donner du sens.

Alors, bercée par une littérature classique, la famille se forge des valeurs au travers de la musique et de l'histoire de l'Antique. Aussi, la puissance de vie⁷¹⁰ que cette femme, seule, au milieu de ses enfants manifeste, est aussi un indice que Bachofen⁷¹¹ repère dans l'espace

⁷⁰⁸ Isadora Duncan, *Ma vie*, Paris, Folio, Gallimard, 2009.

⁷⁰⁹ Cette image est très présente dans l'autobiographie d'Isadora.

⁷¹⁰ L'énergie vitale est un des éléments mobilisés dans la voie de l'éveil, voir Ludwig Klages, *Mensch und Erden*.

⁷¹¹ Johann Jakob Bachofen, *Le Droit maternel, Recherche sur la gynécocratie de l'Antiquité dans sa nature religieuse et juridique*, Traduit de l'allemand et préfacé par Etienne Barilier, Editions L'Age d'Homme, 1996.

symbolique du passé. En puisant dans les traces du matriarcat, Bachofen montre la spécificité de la lignée de femmes robustes, vigoureuses et indépendantes. C'est d'ailleurs cette image que véhiculent les sœurs von Richthofen⁷¹² par des modes singuliers d'être au monde ou encore les femmes vivant au Monte Verità.

Cependant, la cellule familiale Duncan, en ce qu'elle se structure autour de la mère qui apporte des soins affectifs et de l'estime, rejoint la pensée de Marx et Engels⁷¹³ dans leur analyse de la famille. La façon dont ils envisagent la dégradation et la perte du lien familial qu'ils corrélaient au rôle joué par l'économie, valorise d'autant plus la place incontournable de la femme dans la filiation en ce qu'elle assure la passe dans la transmission.

Par conséquent, les exemples que nous évoquons, en ce qu'ils puisent dans les racines du matriarcat de Bachofen, cherchent peut-être à montrer qu'il existerait une loi *naturelle* au fondement de la famille, dont la femme, pour Lévi-Strauss⁷¹⁴ représente l'objet symbolique de l'échange. En outre, son insistance à faire de la logique du don, l'élément structurant de la parenté qu'il voit comme le symbole de l'échange, le conduit à chercher à rattacher les structures de la parenté à toute forme d'organisation sociale.

Ainsi dit, il convient maintenant d'examiner au plus près la cellule familiale dans laquelle Isadora a concocté son style.

Car en raison de l'accompagnement de sa famille en Europe, de la présence de son frère Raymond à ses côtés à Paris, de l'association de sa sœur Elizabeth au projet de l'école, nous ne pouvons mésestimer l'hypothèse reposant sur laquelle le cercle familial a toujours entretenu un Idéal que ses membres se sont donnés pour objectif de poursuivre à travers la singularité de leur voie professionnelle.

Des quatre enfants, Augustin est celui dont nous trouverons le moins de traces dans l'étude, parce que, passionné de théâtre, il devient acteur et poursuivra sa carrière principalement en Amérique⁷¹⁵.

⁷¹² Martin Green, *Les sœurs von Richthofen*, op. cit.

⁷¹³ Friedrich Engels et Karl Marx, *La Sainte Famille*, Éditions sociales, 1972.

⁷¹⁴ Claude Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, La Haye, Mouton, 1947.

⁷¹⁵ Isadora Duncan, *ibid*.

Il ne suivra pas non plus le cercle familial dans ses grandes pérégrinations mais il n'hésitera pas à confier sa fille Temple à ses sœurs pour qu'elle reçoive une éducation à l'art de la danse⁷¹⁶.

Raymond, quant à lui, est un enfant qui refuse très jeune de continuer à aller à l'école. Il développe un intérêt croissant pour l'histoire de la Grèce antique et l'étude du mouvement dans les champs d'application du travail et de la gymnastique⁷¹⁷.

Il rejette avec force le matérialisme et expérimente divers modes de vie communautaires qui s'inscrivent dans le courant de la *Lebensreform* en Allemagne au début du XXe siècle⁷¹⁸. Bien que la gymnastique soit un domaine auquel il consacre beaucoup de temps, Raymond réfléchit aussi au développement concret de la dimension sociale qu'il souhaite voir prendre forme dans son *Akademia* fondée à Paris en 1929⁷¹⁹.

Enfin, la particularité des deux filles, Elizabeth et Isadora, réside dans le fait qu'elles partagent les mêmes activités, s'essayent aux mêmes cours de danse et qu'elles éprouvent le même enthousiasme à se rendre dans l'association gymnique allemande de San Francisco⁷²⁰. Celle-ci en effet, dont l'enseignement est assuré par un instructeur de la filiation Jahn, porte les valeurs attachées au corps et à l'esprit grecs antiques que l'Allemagne a réinvesties en vue de l'éducation idéale⁷²¹.

Elizabeth découvrira rapidement sa vocation d'enseignante et deviendra professeur de danse, tandis que celle d'Isadora se dessinera lors de sa production sur scène au cours d'une petite tournée théâtrale que les quatre enfants avaient organisée sur la côte⁷²².

Il se montre donc, au travers de ces quelques premiers indices, un goût très prononcé pour l'art dont on soupçonne une imprégnation de valeurs artistiques auxquelles leurs parents accordaient une place centrale⁷²³.

⁷¹⁶ Frank-Manuel Peter, *ibid.*

⁷¹⁷ Raymond Duncan, *La danse et la gymnastique*, Conférence du 04 mai 1914 à l'Université Hellénique – Salle de Géographie, Akademia Raymond Duncan Paris, 1914, Sténographie d'Aristide Pratelle.

⁷¹⁸ Klaus Wolbert, *Die Lebensreform*, 2 Bde. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Katalog zur Ausstellung auf der Mathildenhöhe in Darmstadt 2001.

⁷¹⁹ Villa Vassilieff, Centre d'art et de recherche, Bétonsalon, *Akademia: Performing Life*, 13 janvier – 24 mars 2018.

⁷²⁰ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*

⁷²¹ Catherine St-André, *L'athlète de la Grèce classique : un modèle d'harmonie de corps et d'esprit ?* Mémoire présenté comme exigence partielle à la maîtrise en Histoire, Université du Québec à Montréal, septembre 2016.

⁷²² Isadora Duncan, *op. cit.*

⁷²³ *Ibid.*

L'ITINÉRAIRE DU GRAND VOYAGE FAMILIAL

En 1897, la famille Duncan s'installe à New-York où Isadora se fait engager dans la troupe d'Augustin Daily pour jouer la pantomime. De leur côté, Elizabeth donne des leçons de danse, Raymond s'essaie au journalisme et Augustin intègre une troupe théâtrale avec laquelle il part en tournée⁷²⁴.

Isadora exprime rapidement son insatisfaction à jouer des rôles qui ne reflètent pas ses propres aspirations. Elle cherche un soutien auprès d'Ada Rehan, l'étoile de la troupe, mais sans succès car elle passe avant tout, aux yeux de toutes les intervenantes, pour « une originale »⁷²⁵.

Elle décide alors, accompagnée de sa mère au piano, d'investir toute son énergie à l'élaboration de sa propre création en occupant, la nuit, l'atelier du Carnegie Hall⁷²⁶. Elle y fait d'ailleurs la rencontre du pianiste et compositeur Ethelbert Woodbridge Nevin qui lui propose de donner quelques concerts avec lui⁷²⁷. Par ce biais, Isadora reçoit des invitations privées pour aller se produire dans la société bourgeoise de New-York⁷²⁸. Elle trouve rapidement les limites de cette pratique mondaine tant sur le plan financier qu'au niveau de ses attentes artistiques⁷²⁹.

Habituée d'un sentiment d'incompréhension et de mésestime, elle ne voit pas d'issue positive à son entreprise et à celle de sa famille, qui a choisi de la suivre⁷³⁰. Suite à l'incendie qui se déclare à leur hôtel, démunie, la famille décide de quitter l'Amérique pour l'Europe⁷³¹.

Augustin, qui annonce son mariage, entre en opposition avec leur mère, Raymond et Elizabeth. Isadora est la seule à accepter de rencontrer sa future femme qui est d'ailleurs enceinte⁷³². Augustin reste donc à New-York alors que le grand voyage à destination de Londres se dessine comme la première étape d'un parcours initiatique.

⁷²⁴ *Ibid.*

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 45.

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 50.

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 51.

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 52.

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 54-55.

⁷³⁰ *Ibid.*

⁷³¹ *Ibid.*

⁷³² *Ibid.*, p. 56.

En 1899, la famille, confortée par la pensée d'Isadora qui dit « ne pas avoir trouvé une seule sympathie intelligente, un seul appui à ses idées »⁷³³, s'engage dans cette traversée de l'Atlantique « sur un transport à bestiaux »⁷³⁴, faute de moyens pécuniers et grâce à la débrouillardise de Raymond⁷³⁵.

Les empreintes de la famille Duncan en Europe

Après avoir passé une année de découvertes à Londres, Elizabeth, qui continue à entretenir une correspondance avec les mères de ses élèves de New-York, y retourne pour ouvrir une école et envoyer de l'argent à sa famille⁷³⁶. Raymond, de son côté, après qu'Isadora fut entrée en contact « avec les plus hautes personnalités intellectuelles et artistiques »⁷³⁷ londoniennes, décida d'embarquer pour la France et de rejoindre la capitale⁷³⁸.

Sous l'impulsion enthousiaste de son frère, Isadora, toujours accompagnée de leur mère, le rejoint rapidement⁷³⁹. Car assoiffée de culture, Isadora est mue à Paris, mais encore à Vienne, puis à Berlin, par « une force qui la dirige »⁷⁴⁰ et que Loïe Fuller⁷⁴¹, rencontrée à l'Exposition universelle de Paris en 1900, soutient en lui proposant de se joindre à sa tournée qui débute en Allemagne⁷⁴². C'est en effet dans ce pays qu'elle forge son nouveau style esthétique, qu'elle trouve précisément à Berlin le sens artistique rêvé de sa danse, mais aussi le soutien financier et le lieu qui va abriter l'école tant désirée⁷⁴³.

Pour autant, les quatre années qui la séparent de l'ouverture de la première école de l'art de la danse, sont riches d'évènements.

En premier lieu, la réception positive des premières scènes d'Isadora assure la sécurité financière de la famille ; l'impresario Alexander Gross se manifeste auprès d'Isadora pour la

⁷³³ *Ibid.*, p. 53.

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 58.

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 56-58.

⁷³⁶ *Ibid.*, p. 71.

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 76-77.

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 79.

⁷³⁹ *Ibid.*

⁷⁴⁰ Aristide Maillol, in Comte Harry Kessler, *Journal*, Regards sur l'art et les artistes contemporains, Tome II : 1907-1937, Collection Passages/Passagen Centre allemand d'histoire de l'art, Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Editions Fondation Maison des Sciences de l'Homme, 2017, p. 189.

⁷⁴¹ Danseuse et chorégraphe américaine (1862-1928).

⁷⁴² Isadora Duncan, *op. cit.*

⁷⁴³ *Ibid.*

gestion de sa carrière ; une première tournée est organisée en Allemagne et en Hongrie en compagnie de sa mère et d'Elizabeth⁷⁴⁴. Quant à Raymond, il est à nouveau en Amérique pour quelques temps, puis se décide à rejoindre les autres membres de la famille en Allemagne⁷⁴⁵, au moment où ils décident ensemble, d'entreprendre leur « long voyage vers la Grèce »⁷⁴⁶. Athènes est donc la destination où la famille décide de bâtir un « temple »⁷⁴⁷, de s'y installer et de vivre en « clan »⁷⁴⁸, mère et enfants à nouveau réunis. Augustin, effectivement revenu seul, d'abord, finit par négocier l'arrivée de son épouse et de sa fille Temple⁷⁴⁹.

L'instabilité politique de la Grèce, les difficultés rencontrées dans la construction du temple, et le manque à gagner de la famille Duncan, sont des circonstances qui poussent Isadora à reprendre le cours de ses représentations, assistée, dans un premier temps, de sa sœur, de son frère Raymond et de leur mère⁷⁵⁰.

Invitée par Cosima Wagner à Bayreuth, Isadora s'y rend seule tandis qu'Elizabeth et Mary Isadora Gray partent en Suisse et que Raymond retourne à Athènes⁷⁵¹.

Après son premier voyage en Russie, à Saint Pétersbourg, Kiev et Moscou⁷⁵², Isadora retrouve sa mère et Elizabeth à Berlin, en 1904, pour ouvrir leur première école de l'art de la danse dans le quartier Grunewald de Berlin⁷⁵³, supervisée par le comité financeur des élites européennes⁷⁵⁴.

⁷⁴⁴ *Ibid.*

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 144.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 145.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 155.

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 154.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 155.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 167-176.

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 179-184.

⁷⁵² *Ibid.*, p. 203-214.

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 215.

⁷⁵⁴ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*

L'implantation en Allemagne : L'orientation de l'école-internat Duncan

Aux commandes de cette école, le duo Isadora-Elizabeth se complète dans la répartition des tâches⁷⁵⁵. Isadora, pour l'idée et le charisme qu'elle suscite auprès des jeunes enfants, Elizabeth, pour la gestion et l'éducation qu'elle développe en son sein⁷⁵⁶.

L'accueil de jeunes enfants en pensionnat, en effet, âgés de quatre à moins de dix ans, nécessite une présence constante qu'Elizabeth peut assumer⁷⁵⁷. Les frais de fonctionnement de l'école, liés à l'emploi de personnels de maison et d'enseignements généraux, sont assumés par Isadora qui continue son activité professionnelle à travers le monde⁷⁵⁸ bien qu'elle mette au monde deux enfants, l'un en 1906 et l'autre en 1910⁷⁵⁹.

À partir de 1907, le comité financeur de l'école crée une scission entre le duo Duncan en raison du mode de vie d'Isadora et de ses allocutions provoquantes⁷⁶⁰. La survie de l'école dépend effectivement du retrait de la danseuse et du maintien de sa sœur à sa direction⁷⁶¹.

Pour autant, jusqu'en 1911, le duo se maintient même si, Elizabeth, après avoir quitté Berlin, commence une vie d'itinérance avec les enfants qui est ponctuée de leurs représentations et de multiples hébergements négociés avec les contacts de leur réseau⁷⁶².

Cette période est par ailleurs marquée par le départ de Mary Isadora Gray qui retourne vivre à San Francisco⁷⁶³ et par le voyage de l'école en Russie qu'organise Isadora dans l'espoir d'instituer cette dernière à Saint-Pétersbourg⁷⁶⁴. Devant cet échec, l'ensemble des pensionnaires est conduit en Angleterre pour un nouvel essai puis ramené en Allemagne ; le manque de moyens financiers contraint Isadora à signer un contrat de six mois pour l'Amérique et à renoncer momentanément à l'école⁷⁶⁵.

⁷⁵⁵ Lillian Loewenthal, *op. cit.*, p. 40.

⁷⁵⁶ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*

⁷⁵⁷ *Ibid.*

⁷⁵⁸ Isadora Duncan, *op. cit.*

⁷⁵⁹ *Ibid.*

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 231-232.

⁷⁶¹ *Ibid.*

⁷⁶² Frank-Manuel Peter, *op. cit.*

⁷⁶³ Isadora Duncan, *op. cit.*, p. 234.

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 266.

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 267-280.

Elizabeth, de son côté, toujours en charge de l'école, décide de rester en Allemagne⁷⁶⁶. La part active qu'elle accorde à son travail pédagogique la fait connaître dans les instances pédagogiques et politiques de la réforme scolaire⁷⁶⁷. Elle rencontre alors le Grand-duc de Hesse qui s'engage à construire un bâtiment à Darmstadt pour l'école⁷⁶⁸. En 1911, invitée à l'exposition internationale de l'hygiène qui se tient à Dresde, l'école occupe une résidence pendant six mois qui lui permet de prendre part entièrement à cette manifestation. Les élèves occupent les stands avec Elizabeth, participent aux démonstrations de danse et apportent des témoignages de l'éducation reçue à l'école⁷⁶⁹. La promotion acquise au cours de cet événement, grâce à la récompense du Grand prix de l'exposition et à la reconnaissance de cette distinction la plus honorifique, consolide la réputation de l'école Duncan et en particulier le travail d'Elizabeth⁷⁷⁰.

À l'issue de la manifestation à Dresde, le bâtiment de Darmstadt est prêt à accueillir Elizabeth et les élèves. Cet emménagement a pour conséquence de la contraindre à accepter des modifications administratives et institutionnelles de l'école qui ont une répercussion sur l'organisation pédagogique et l'enseignement général⁷⁷¹.

LE CONTEXTE DE LA PREMIÈRE GUERRE MONDIALE

Au cours des années 1913 et 1914, Isadora perd ses trois enfants⁷⁷². Elle négocie auprès d'Elizabeth le départ de six des élèves arrivées au fondement de l'école qui, par ailleurs, souhaitent aussi la rejoindre. Pendant six mois, ces jeunes filles l'aident à gérer la nouvelle résidence vouée à l'art de la danse que Paris Singer, compagnon d'Isadora, a acquis à Meudon, à proximité de Paris⁷⁷³. Or, à la veille de la mobilisation du 01 août 1914, celle-ci est réquisitionnée comme hôpital de guerre⁷⁷⁴.

Isadora se réfugie d'abord à Deauville, puis rejoint Elizabeth et l'ensemble des élèves à New-York⁷⁷⁵. Là-bas, les sœurs Duncan prennent chacune leurs élèves et se séparent. Elizabeth

⁷⁶⁶ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*

⁷⁶⁷ Archive école de danse Elizabeth-Duncan, *50 Jahre Elizabeth Duncan-Schule 1904-1954*. Herausgegeben von der Elizabeth Duncan-Gesellschaft E. V. München. München, Buchdruckerei Gebrüder Giehl.

⁷⁶⁸ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*

⁷⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁷⁰ *Ibid.*

⁷⁷¹ *Ibid.*

⁷⁷² Isadora Duncan, *op. cit.*

⁷⁷³ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*

⁷⁷⁴ Isadora Duncan, *op. cit.*

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 390.

décide de maintenir son enseignement et d'assurer la formation de ses élèves avec Gertrud Dreck et Anita Zahn⁷⁷⁶. Pendant les années de guerre, Elizabeth ouvre également une école dont la direction est confiée à Anita Zahn qui décide de rester à New-York⁷⁷⁷.

En 1915, Isadora revient en Europe et entreprend une nouvelle tournée⁷⁷⁸.

Quant aux six jeunes filles de l'école originale, elles décident d'organiser leur propre tournée à travers l'Amérique sous la direction de l'imprésario Sol Hurok en se produisant sous le nom de leur nouvelle compagnie, les « Danseuses d'Isadora Duncan »⁷⁷⁹.

Les autres élèves de l'école française, logées en Suisse, sont renvoyées dans leurs familles, faute de paiement de la pension⁷⁸⁰.

À l'issue de la guerre, Elizabeth et ses élèves retournent en Allemagne⁷⁸¹ tandis qu'Isadora rappelle les six jeunes filles une dernière fois pour honorer l'ultime engagement parisien qui les lie à elle⁷⁸².

Le retour de l'école d'Elizabeth Duncan en Allemagne

En 1919, l'école d'Elizabeth se retrouve à nouveau en itinérance. L'école de Darmstadt est en effet entièrement détruite⁷⁸³. Soutenue par le réseau Folkwang du Nord de la Ruhr, l'école trouve refuge quelques mois à Hagen⁷⁸⁴ avant d'emménager à Potsdam, puis à Klessheim en Autriche pour une dizaine d'années⁷⁸⁵.

En 1934, une branche de l'école d'Elizabeth est implantée à Prague sous la direction de Jarmila Jerabkova⁷⁸⁶.

En 1935, l'école est transférée à Munich⁷⁸⁷.

⁷⁷⁶ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*

⁷⁷⁷ Archive du centre de danse de Cologne, Boîte Nr. 69, l'école d'Elizabeth.

⁷⁷⁸ Isadora Duncan, *op. cit.*

⁷⁷⁹ Lillian Loewenthal, *op. cit.*

⁷⁸⁰ Isadora Duncan, *op. cit.*, p. 407.

⁷⁸¹ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*

⁷⁸² Lillian Loewenthal, *op. cit.*

⁷⁸³ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*

⁷⁸⁴ Archive du musée Osthaus à Hagen, Annexes du Volume II de la thèse p. 137.

⁷⁸⁵ Archive école de danse Elizabeth-Duncan, *op. cit.*

⁷⁸⁶ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*

Durant la Seconde Guerre mondiale, l'école se fixe à nouveau en Autriche mais pour deux années seulement, de 1943 à 1945⁷⁸⁸.

Après le décès d'Elizabeth en 1948 à Tübingen, la direction de l'école est assurée par Gertrud Dreck qui change de lieu en 1961, à Mörlbach, aux environs de Nuremberg. Ensuite, l'école revient à Munich sous la direction d'Hannelor Schick qui a trouvé sa stabilité depuis. Hannelor Schick a légué l'héritage à Astrid Schlemsener qui dirige l'école aujourd'hui⁷⁸⁹.

La dernière tentative d'Isadora

En 1919, les six élèves d'Isadora sont engagées dans une procédure d'adoption par Isadora elle-même⁷⁹⁰. Surnommées « les Isadorables » en France, elles répondent à leur dernier engagement envers Isadora en préparant les scènes du Trocadéro et des Champs-Élysées de l'hiver 1920-21⁷⁹¹.

Chacune, en effet, désire poursuivre sa voie, hormis Irma qui décide d'accompagner Isadora en Russie et de l'assister dans la mise en œuvre de l'école qui s'ouvre en 1921 à Moscou. Au bout d'une année, Isadora revient en France et laisse Irma diriger cette école⁷⁹².

Assistée à son tour par Ilya Schneider, Irma forme les élèves de l'école moscovite de 1921 à 1928, crée une compagnie avec elles et entreprend plusieurs tournées en Russie. Leur succès les pousse ainsi jusqu'aux confins de la Chine⁷⁹³.

Le changement

Le décès d'Isadora en 1927 provoque le retour d'Irma en France, puis un départ en Amérique où une tournée avec les élèves russes est organisée par Sol Hurok en hommage posthume⁷⁹⁴. L'évènement est interrompu en raison d'une décision politique imposant aux ressortissantes

⁷⁸⁷ *Ibid.*

⁷⁸⁸ Archive école de danse Elizabeth-Duncan, *op. cit.*

⁷⁸⁹ Archive du centre de danse de Cologne, Boîte Nr. 69, *op. cit.*

⁷⁹⁰ Lillian Loewenthal, *op. cit.*

⁷⁹¹ *Ibid.*

⁷⁹² *Ibid.*

⁷⁹³ *Ibid.*

⁷⁹⁴ *Ibid.*

russe de rentrer à Moscou. Irma décide alors de rentrer définitivement en Amérique, d'ouvrir à nouveau un studio de danse à New-York et de recréer une compagnie. Elle laisse donc le soin à Ilya Schneider de poursuivre l'œuvre des Duncan à partir des années 1930⁷⁹⁵.

Quant aux autres « Isadorables », elles vivent de l'art de la danse mais chacune, à leur manière.

Lisa reste à Paris et rencontre l'acteur Georges Pomiès. Elle choisit avant tout la scène avant de se consacrer à son école⁷⁹⁶.

Anna et Maria-Theresa retournent en Amérique où elles ouvrent chacune leur école. Elles entrent en relation avec Irma et Anita pour développer un réseau professionnel de la danse Duncan⁷⁹⁷.

Erika se consacre à l'art graphique et achève sa vie dans un couvent⁷⁹⁸.

Margot meurt en 1925 de la tuberculose⁷⁹⁹.

Ainsi, les années 1930 présentent la particularité de voir à l'œuvre des écoles de danse Duncan sous l'égide d'Anna, de Maria-Theresa, d'Irma, de Lisa et d'Anita Zahn qui permettent à leurs élèves de suivre des cours chez les unes et chez les autres⁸⁰⁰.

DANS LA CELLULE FAMILIALE

Nous savons maintenant avec certitude qu'à l'intérieur de la cellule familiale, il a toujours été question d'implication artistique et culturelle⁸⁰¹. Car en l'absence de leur père, les enfants déploient leur vocation avec le soutien de leur mère⁸⁰².

⁷⁹⁵ *Ibid.*

⁷⁹⁶ *Ibid.*

⁷⁹⁷ *Ibid.*

⁷⁹⁸ *Ibid.*

⁷⁹⁹ *Ibid.*

⁸⁰⁰ *Ibid.*

⁸⁰¹ Frank-Manuel Peter, *Isadora & Elizabeth Duncan in Deutschland*, Wienand, 2000, [traduit par Isabelle Namèche, Isadora et Elizabeth Duncan en Allemagne, à paraître].

Mary Isadora Gray en effet, est d'origine irlandaise et professeur de piano. Elle rencontre par ailleurs l'Écossais Joseph Charles Duncan, venu en Amérique pour faire fortune, au domicile de son élève⁸⁰³. Leur mariage leur donne donc les quatre enfants qui vont être rapidement délaissés par Charles⁸⁰⁴. Mary Isadora Gray décide alors de divorcer et d'assumer seule la charge de ses enfants⁸⁰⁵. Néanmoins, malgré son absence, les enfants partagent la passion que leur père éprouve pour la Grèce antique, comme s'ils tenaient cela pour un héritage⁸⁰⁶.

Les enfants naissent à San Francisco. Elizabeth, l'aînée, en 1871, Isadora, la benjamine, en 1877. Entre elles deux, Augustin, en 1873, Raymond en 1874⁸⁰⁷.

De fait, l'organisation familiale, par le travail en journée continue de leur mère, contraint les enfants à faire preuve d'autonomie, à poser des choix et à agir face aux situations qui se présentent à eux⁸⁰⁸.

Pour autant, l'environnement artistique dans lequel baigne la famille et qui donne du sens à leur existence, est cependant soumis à une instabilité économique qui place ses membres dans une dépendance financière les uns par rapport aux autres⁸⁰⁹. Ayant le même but, la famille, au départ, se déplace ensemble et se laisse guider par les circonstances d'une vie au sein de laquelle chacun des enfants décide par lui-même⁸¹⁰.

La fratrie Duncan

Elizabeth et Augustin sont les enfants de la discrétion⁸¹¹. Ce sont ceux en effet qui font le moins parler d'eux et sur lesquels il existe le moins de sources et de travaux⁸¹². Augustin, investi par sa passion du théâtre qui le mène au métier de comédien, prend rapidement son indépendance pour vivre de son métier et fonder une famille⁸¹³.

⁸⁰² Isadora Duncan, *Ma vie*, Paris, Folio, Gallimard, 2009.

⁸⁰³ Maurice Lever, *Isadora*, Presses de la renaissance, 1987, p. 18.

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁸⁰⁵ Isadora Duncan, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 240.

⁸⁰⁶ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 25.

⁸⁰⁷ *Ibid.*

⁸⁰⁸ Isadora Duncan, *Ma vie*, Folio, Gallimard, 1932, p. 19-20.

⁸⁰⁹ Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, Complexe, 2003, p. 12.

⁸¹⁰ Isadora Duncan, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 48.

⁸¹¹ *Ibid.*, p. 55; Lillian Loewenthal, *The search for Isadora – The Legend & Legacy of Isadora Duncan*, A dance Horizons Book, Princeton Book Company, 1993, p. 40.

⁸¹² Johana Giot, *Mêler l'art et la vie, former les hommes de l'avenir : le rêve messianique du clan Duncan*, Mémoire de recherche, Master 2 études théâtrales, Université de Censier, Sorbonne Nouvelle (Paris III), Département d'Études théâtrales, septembre 2010, p. 6.

⁸¹³ Isadora Duncan, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 299.

Cependant, en cas de besoin, il n'hésite pas à se rapprocher de ses sœurs et de son frère, en particulier d'Isadora⁸¹⁴. Il poursuit sa carrière en Angleterre et en Amérique, notamment au Théâtre Guild de New-York à partir de 1918⁸¹⁵. Avant cela, en 1910, il prend part à la pièce de son frère Raymond, l'*Elektra* de Sophocle⁸¹⁶ et accepte le rôle de Dionysos dans la tragédie d'*Œdipe* qu'Isadora souhaite voir se réaliser avec ses élèves⁸¹⁷.

Augustin est père de deux filles, Temple et Andréa, et d'un garçon, Angus.

Elizabeth est chargée d'assurer l'éducation artistique de ses filles, tandis qu'Angus reste auprès de leur père pour suivre sa voie, celle qu'il consacre également au théâtre et au métier d'acteur⁸¹⁸.

À la naissance d'Isadora, Elizabeth est âgée de six ans. Aucun élément n'a été trouvé qui éclaire sa vie d'enfant.

Néanmoins, comme le duo⁸¹⁹ qu'elle a formé avec Isadora en Allemagne, nous en retrouvons une trace à partir du point de vue de chacune⁸²⁰, qui permet de comprendre la voie de l'idéal qu'elles empruntent ensemble afin d'en vivre la concrétisation dans le fondement de leur école de l'art de la danse. Ainsi, évoquer l'enfance des sœurs Duncan, c'est revenir aux seuls et uniques documents qu'elles aient écrits dans le contexte que nous connaissons.

En outre, dès leur plus jeune âge, « grâce à [leur] mère, [leur] existence d'enfants s'imprègne de musique et de poésie »⁸²¹. L'esprit de leur mère, « tout de beauté et de mouvement, fait [d'eux] des artistes »⁸²² et leur donne accès au sentiment de liberté et à l'expression de leur singularité, en suscitant création et production artistique⁸²³.

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 400.

⁸¹⁵ Johana Giot, *op. cit.*, p. 6.

⁸¹⁶ *Ibid.*

⁸¹⁷ Isadora Duncan, *Ma vie, op. cit.*, p. 392.

⁸¹⁸ Johana Giot, *op. cit.*, p. 85.

⁸¹⁹ C'est un des éléments que nous déterminons et sur lequel nous appuyons notre argumentaire relatif aux modalités de fonctionnement de l'école.

⁸²⁰ Le roman autobiographique d'Isadora et la notice biographique d'Elizabeth publiée dans l'ouvrage allemand de Frank-Manuel Peter ont été croisés pour reconstituer leurs impressions d'enfants sur lesquelles il n'existe pas ailleurs d'autres traces.

⁸²¹ Isadora Duncan, *op. cit.*, p. 30.

⁸²² Isadora Duncan, *op. cit.*, p. 35.

⁸²³ Frank-Manuel Peter, *op. cit.* p. 123.

Les filles, en effet, rassemblent des enfants du voisinage pour les faire danser et acquièrent ainsi une « réputation de professeurs de danse »⁸²⁴. Auparavant, elles avaient participé ensemble aux cours de danse de société qu'elles avaient reçu à leur domicile⁸²⁵ mais leur « don pour la danse était tellement prégnant »⁸²⁶ qu'elles décidaient de s'organiser seules et d'en « faire la tâche de leur vie »⁸²⁷. Elizabeth, plus âgée, donne rapidement des cours à l'académie Shell pour jeunes filles pour gagner un peu d'argent⁸²⁸. Néanmoins, les sœurs Duncan ne trouvent pas d'école de danse qui répondent à leurs besoins et à leurs attentes⁸²⁹. Elles se penchent alors sur la littérature et se lancent dans « l'observation de la nature pour atteindre la clairvoyance de ce à quoi elles aspirent »⁸³⁰.

La rencontre qu'elles font alors avec Paul Uth, l'instructeur de gymnastique allemande, et l'expérience qu'elles mènent au sein de son association, sont décisives pour leur orientation professionnelle⁸³¹. À ce moment-là, la maturité intellectuelle dont elles font preuve grâce aux principes éducatifs inculqués en famille, leur permet aussi de percevoir des éléments présents dans l'enseignement de la gymnastique, qui les « incitent à se servir de leurs possibilités et des objectifs de l'éducation physique qui correspondent à leur façon de voir les choses »⁸³². Cela répond donc, selon elles, à l'une des conditions qui leur permet d'envisager la possibilité de « prendre leurs propres chemins pour répondre à leurs impulsions et réaliser leurs rêves »⁸³³. Car ce qui se révèle être finalement un « enseignement valable »⁸³⁴ à leurs yeux et qui fonde le soubassement de leur attente artistique, c'est d'« essayer et de faire des expériences ».⁸³⁵ Sur ce point, elles y opposent toutes les deux la technique du ballet qui ne répond pas à leur vision de la danse et s'entichent plutôt des vers du poème de leur père « La Grèce est vivante, la Grèce encore plus ! »⁸³⁶ pour construire leur représentation du style. D'ailleurs, les sœurs Duncan sont aussi initiées à la langue allemande dont les cours sont suivis assidument par Elizabeth⁸³⁷. Elles découvrent en outre les œuvres des poètes allemands et sont encouragées à partir en Allemagne⁸³⁸.

⁸²⁴ Isadora Duncan, *op. cit.*, p. 33.

⁸²⁵ Frank-Manuel Peter, *op. cit.* p. 123.

⁸²⁶ *Ibid.*

⁸²⁷ *Ibid.*

⁸²⁸ *Ibid.*

⁸²⁹ *Ibid.*, p. 124.

⁸³⁰ *Ibid.*

⁸³¹ *Ibid.*

⁸³² *Ibid.*

⁸³³ *Ibid.*

⁸³⁴ *Ibid.*

⁸³⁵ *Ibid.*

⁸³⁶ *Ibid.*

⁸³⁷ *Ibid.*

Isadora, de son côté, découvrira un peu plus tard *Voyage à Athènes* de Winckelmann⁸³⁹ qui la confortera dans son projet.

Enfin, la voie que choisit Elizabeth est l'enseignement même si elle avait pu faire carrière⁸⁴⁰. Leur mère aurait en effet révélé qu'elle dansait bien mieux qu'Isadora⁸⁴¹ ; sans aucun doute, elle est motivée pour étudier et jouer son rôle auprès de sa sœur dont elle se dit être « l'intime conseillère »⁸⁴².

LES TRAJECTOIRES ET LA VIE EN RÉSEAUX :

VERS LES TECHNIQUES DE CORPS : LES INFLUENCES CULTURELLES DANS LA TEMPORALITÉ DE L'ŒUVRE ET DU STYLE D'ISADORA DUNCAN

Le monde de l'art d'Isadora Duncan, c'est à dire les espaces culturels dans lesquels elle a élaboré et diffusé son œuvre, a été étudié à partir des affinités intellectuelles de la danseuse.

Les références qu'Isadora cite et l'identification des élites qu'elle fait graviter autour d'elle ont permis, par la recherche étendue à ce réseau, de repérer les mouvements littéraires et artistiques qui accompagnent sa carrière.

Toutefois, l'arrivée d'Isadora en Europe montre, par son savoir et sa pratique de la danse, qu'elle est prête à se produire sur scène. Dans ce cas, nous supposons qu'en Amérique, Isadora a passé son enfance et son adolescence à préparer l'œuvre sous des influences culturelles qui lui ont permis d'être reconnue immédiatement par les élites européennes. Par conséquent, à l'aide des indices propres à l'Amérique qu'elle fait apparaître dans son roman autobiographique, nous avons retracé l'ambiance de l'époque.

⁸³⁸ *Ibid.*

⁸³⁹ Isadora Duncan, *op. cit.*, p. 61.

⁸⁴⁰ Frank-Manuel Peter, *op. cit.* p. 124.

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 172.

⁸⁴² *Ibid.*, p. 124.

Au commencement, le théâtre et la gymnastique allemande

Ainsi, à San Francisco, nous apprenons que la fratrie Duncan développe sa sensibilité, non seulement auprès de leur mère lisant des poèmes et jouant du piano, mais aussi par les activités de la danse, de l'art de l'expression et de la représentation qui ponctuent quotidiennement les journées de leur enfance⁸⁴³.

Pour mieux comprendre ce qui relie la cellule familiale au théâtre - musique comprise - et à la gymnastique allemande, il apparaît utile de resituer ces deux éléments culturels qui, par leur structure de diffusion, ont une incidence sur les modes de vie.

Le théâtre

Les circonstances de diffusion des œuvres théâtrales et musicales, produites avant tout par les villes de New-York et de Boston en cette période du XIXe siècle, permettent à la famille Duncan d'être informée de l'actualité artistique⁸⁴⁴.

Par ailleurs, la musicienne et professeur de cours particuliers qu'est Mary Isadora Gray, ne peut ignorer l'engouement résurgent pour la musique savante lié à un contexte économique favorable depuis la fin de la guerre de Sécession en 1865.

La croissance du capital industriel sur le territoire américain, en effet, entraîne l'émergence d'une classe sociale très riche qui entre en concurrence avec celle de la bourgeoisie, bien établie⁸⁴⁵.

Le domaine culturel étant ainsi investi, le théâtre et la musique sont des activités qui deviennent autonomes économiquement en élaborant leur propre mode de production et de diffusion commerciale⁸⁴⁶.

⁸⁴³ Isadora Duncan, *op. cit.*, p. 22; p. 30; p. 32-34.

⁸⁴⁴ Laurent Denavet, *Un siècle de création musicale aux États-Unis – Histoire sociale des productions les plus originales du monde musical américain, de Charles Ives au minimalisme (1890-1990)*, éditions Contrechamps, Genève, 2012.

⁸⁴⁵ *Ibid.*, p. 38-40.

⁸⁴⁶ *Ibid.*

Cette classe fortunée, récente, manifeste pour la musique savante un intérêt accru qui conduit ainsi à la construction d'un nouvel opéra à New-York, le Metropolitan Opera, financé par « les nouveaux riches, [sous prétexte qu'ils] n'arrivaient pas à obtenir des loges à l'Académie de musique »⁸⁴⁷, alors considérée comme la résidence des vieilles familles bourgeoises de New-York.

Cependant, c'est à Boston qu'une éducation musicale, en premier lieu, puis une « formation de cette disposition très particulière [visant à développer] l'écoute de la musique pour soi »⁸⁴⁸ se développe et contribue à créer non seulement un public savant, mais aussi de nombreuses institutions telles que le conservatoire New England Conservatory ou bien encore l'Orchestre symphonique de Boston.

Dans cette ville, donc, l'appropriation de la musique instrumentale prend la forme d'un capital symbolique qui se distingue de la musique dite commerciale⁸⁴⁹. Considérée alors en marge, elle touche malgré tout une large partie de la population, que les « populistes »⁸⁵⁰ défendent en raison de sa production « par une petite élite de producteurs : patrons de maisons d'édition, producteurs de Broadway, artistes riches et célèbres »⁸⁵¹.

De plus, l'écart entre ces deux types de musique se creuse par une appropriation étendue des œuvres européennes qui place résolument la musique savante du côté de cette *forme de haute culture* diffusée et défendue par le critique musical John Dwight⁸⁵².

Par-delà les facteurs sociaux et économiques qui accentuent, en ce milieu du XIXe siècle, la différenciation entre les classes sociales, il n'en demeure pas moins que l'histoire familiale des Duncan dépasse le cadre des modes de classe.

La quête de leur idéal s'inscrit dans une culture classique, certes, mais qui apparaît comme une condition nécessaire à l'expression de leur mise au monde. Aussi, le goût musical prononcé de la famille Duncan, pour la musique classique qui se joue et s'écoute à la maison, s'insère également dans les autres activités de théâtre, de déclamation, et de poésie. Il y trouve appui et support à leur production artistique⁸⁵³.

⁸⁴⁷ Laurent Denavet, *op. cit.*, p. 40.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 42.

⁸⁴⁹ *Ibid.*

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 43.

⁸⁵¹ *Ibid.*

⁸⁵² *Ibid.*

⁸⁵³ Lillian Loewenthal, *op. cit.*, p. 22-23; Isadora Duncan, *op. cit.*, 32.

De même, l'engouement du public pour le genre dramaturgique, depuis le XVIII^e siècle, a eu pour conséquence la multiplication de constructions de théâtres aux siècles suivants⁸⁵⁴.

Cependant, entre 1870 et 1910, période de pérégrination des Duncan en Amérique⁸⁵⁵, la production locale de pièces disparaît rapidement au profit de celle que la ville de New-York réalise et centralise⁸⁵⁶.

Son organisation se fonde sur un échange intense d'informations avec Paris pour médiatiser les pièces étrangères que la critique parisienne, incontestablement reconnue, soutient⁸⁵⁷. Il est clair, par ailleurs, que les publics originaires de l'émigration, pour certains connaisseurs et en nombre à New-York, incitent aussi la nouvelle production à proposer des critères attractifs en relation avec la qualité de la production, des compagnies d'acteurs, et de la présence de vedettes.⁸⁵⁸

C'est en ce sens que les pièces françaises de Victorien Sardou, par exemple, se font « connaître aux États-Unis, non seulement par les écrits produits par et pour le théâtre, mais par le va-et-vient entre le spectacle théâtral [où le support *texte* joue un rôle fondamental], la littérature de loisir [...] et le loisir musical, puis cinématographique »⁸⁵⁹.

Dans le contexte de l'emménagement des Duncan à New-York, il se peut donc qu'Isadora Duncan ait déjà entendu parler de lui avant même de le rencontrer en personne dans le salon de Marguerite de Saint-Marceaux à Paris⁸⁶⁰.

De surcroît, son engagement par Augustin Daly qui est l'un des grands directeurs de théâtre de New-York, lui permet aussi d'être au fait de la médiatisation de toutes ces informations artistiques⁸⁶¹. Elle côtoie ainsi Ada Rehan⁸⁶² par exemple, et elle sait que Sarah Bernhardt⁸⁶³, la star incontestée du moment, joue « certaines pièces de Sardou réalisées sur mesure [pour elle] »⁸⁶⁴.

⁸⁵⁴ Jean-Marc Leveratto, « La réception du théâtre de Sardou aux États-Unis », in Isabelle Moindrot, *Victorien Sardou, le théâtre et les arts*, PUR, 2010, p. 1-2.

⁸⁵⁵ Isadora Duncan, *op. cit.*, p. 39; p. 48.

⁸⁵⁶ Jean-Marc Leveratto, *op. cit.*, p. 3.

⁸⁵⁷ *Ibid.*

⁸⁵⁸ *Ibid.*

⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. 2.

⁸⁶⁰ Isadora Duncan, *op. cit.*, p. 85-86.

⁸⁶¹ *Ibid.*, p. 55.

⁸⁶² *Ibid.*, p. 45.

⁸⁶³ Elle est en effet la rivale d'Eléonora Duse, l'autre star qu'Isadora rencontre chez Juliette Mendelssohn. En affaire avec son compagnon Craig Gordon, la Duse noue une solide relation avec le couple, in Isadora Duncan, *op. cit.*, p. 246 et suivantes.

⁸⁶⁴ Jean-Marc Leveratto, *op. cit.*, p. 3.

Ainsi donc, pour répondre aux demandes culturelles qui émanent de ce grand territoire, les moyens techniques de diffusion et de circulation des productions musicales et théâtrales, alors centralisées à New-York, sont étudiés pour assurer un service optimal⁸⁶⁵.

De la même manière, les jeunes filles de l'école de l'art de la danse Duncan adoptées par Isadora en 1920⁸⁶⁶, empruntent ce circuit pour se faire connaître en Amérique, où, sous le nom de « “ Les danseuses d'Isadora Duncan”, le sextet ambitieux sous le management de Sol Hurok, entame une série de tournées à travers le pays entre 1918 et 1920, avec tout d'abord l'assistance du pianiste George Copeland, puis celle de Beryl Rubinstein »⁸⁶⁷.

La gymnastique allemande : le Turnen

La relation que les sœurs Duncan entretiennent avec la gymnastique allemande à San Francisco⁸⁶⁸, méconnue par ailleurs dans notre partie d'Europe, est un nouvel élément qui permet de considérer leur rapport à l'Allemagne sous un nouvel angle. En effet, l'évocation de l'Allemagne et « cet extraordinaire état d'esprit »⁸⁶⁹ qu'Isadora dit connaître, apparaissent, pour les sœurs, comme des évidences que nous avons questionnées.

Parce que ce rapprochement idéologique nous semblait isolé de la trajectoire d'Isadora, nous n'avons pu le mettre en rapport avec l'histoire familiale qu'après un certain nombre d'investigations menées en Allemagne. En premier lieu, la seule notice biographique conservée d'Elizabeth Duncan, publiée comme archive dans l'ouvrage de Frank-Manuel Peter, indique que les sœurs, toutes jeunes alors, suivent avec ferveur les cours de gymnastique d'un professeur de nationalité allemande, dont l'influence, en termes de pratiques corporelle et culturelles, s'exerce particulièrement sur Elizabeth. Ayant noué une relation amicale avec cet instructeur et sa femme, Elizabeth apprend l'allemand en échange de cours de danse de salon. Il est également relaté qu'il leur avait « toujours conseillé, à sa sœur et à elle, d'aller en Allemagne »⁸⁷⁰.

⁸⁶⁵ *Ibid.*

⁸⁶⁶ Lillian Loewenthal, *op. cit.*, p. 72.

⁸⁶⁷ *Ibid.*, « Newly named “The Isadora Duncan Dancers”, the ambitious sextette took off on a series of tours across the country between 1918 and 1920, with the assistance of pianist George Copeland, and later, Beryl Rubinstein, under the management of Sol Hurok », p. 72.

⁸⁶⁸ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 123.

⁸⁶⁹ Isadora Duncan, *op. cit.*, p. 140.

⁸⁷⁰ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 123.

En second lieu, il était nécessaire de retrouver la piste de cet instructeur sur le sol américain et de comprendre en quoi la méthode de cette pratique gymnique était si stimulante et contribuait à former et à forger le sens d'un engagement responsable pour une éducation corporelle⁸⁷¹.

Enfin, les contacts établis avec le *Journal Oakland Tribune* pour questionner les faits divers de la période de 1888 à 1906 nous ont permis de retracer l'influence allemande du *Turnverein*⁸⁷² à la fin du XIXe siècle dans cette partie de l'Amérique, qui s'explique par certains phénomènes d'immigration⁸⁷³.

D'une manière générale, l'immigration allemande, aux États-Unis, bénéficie plutôt de conditions encourageantes depuis son commencement au XVIIe siècle⁸⁷⁴. Elle concerne surtout des populations informées des échanges commerciaux qui souffrent de déficit économique dont les conséquences génèrent des sentiments de frustration et d'anxiété sociale⁸⁷⁵. Par conséquent, de nombreuses populations se résolvent à partir dans l'espoir d'une vie meilleure.

Par ailleurs, les persécutions dont font l'objet les sectes mennonites les poussent aussi à embarquer pour l'Amérique⁸⁷⁶. Puis, c'est au tour des artisans et des fermiers en proie à de faibles ressources⁸⁷⁷.

De plus, les guerres, en tant que facteurs aggravants, et en particulier la révolution de 1848 qui initie le départ d'intellectuels, les contraignent à changer de métier une fois débarqués et en gardent un stigmate⁸⁷⁸ comme ceux par exemple « reconvertis à l'agriculture, sont appelés par les Américains les *Latin farmers*⁸⁷⁹.

Il est également observé que les statuts professionnels des personnes évoluent en fonction de leurs déplacements à leur arrivée dans les ports de Philadelphie et de New-York,

⁸⁷¹ *Ibid.*

⁸⁷² Courant gymnique aux visées utilitaires de santé, de préparation au combat et à des fins patriotiques et morales, in Gertrud Pfister, « Activités physiques, santé et construction des différences de genre en Allemagne », in *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n° 23, 2006, p. 5.

⁸⁷³ Claude Raffestin, « L'évolution de l'immigration allemande aux Etats-Unis » in *Le Globe*, Revue genevoise de géographie, tome 109, 1969, p. 31-46.

⁸⁷⁴ *Ibid.*

⁸⁷⁵ *Ibid.*

⁸⁷⁶ *Ibid.*

⁸⁷⁷ *Ibid.*

⁸⁷⁸ *Ibid.*

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 39.

l'éloignement étant corrélé aux statuts⁸⁸⁰. Ainsi, pour les trois vagues successives d'émigration allemande entre 1816 et 1920 – période à laquelle la famille Duncan était présente en Amérique –, il est révélé que la « contribution des Allemands à la civilisation américaine »⁸⁸¹, par l'exercice « de l'enseignement, est marquante »⁸⁸² et qu'elle fut apportée « davantage à l'Ouest qu'à l'Est »⁸⁸³.

En définitive, pour que l'instruction de la gymnastique, dont les sœurs Duncan sont adeptes, soit rendue possible, il fallait que la présence d'immigrants soit suffisamment importante pour qu'ils puissent former une colonie et développer des « activités culturelles typiquement germaniques »⁸⁸⁴. Les *Turnvereine* qui se créent, [sont] alors également bien plus qu'un moyen de maintenir le corps en santé, puisqu'elles impliquent le triomphe d'idées politiques progressistes »⁸⁸⁵ dont nous ignorons le degré d'implication pour les sœurs Duncan.

Pour autant, *l'état d'esprit* dont nous parle Isadora ne serait-il pas celui qui se formalise à travers les mises en corps des pratiques « visant à tirer profit des forces vitales contenues dans les différents adjuvants naturels »⁸⁸⁶ des éléments terre, eau, air et feu que le modèle thérapeutique impose au cours du XIXe siècle ? De même que sont évoquées les cures d'eau, d'air et de soleil que recommande l'alimentation végétarienne, des cures de mouvement peuvent être envisagées⁸⁸⁷. Le courant gymnique, avec l'ensemble éclectique de ses méthodes, s'immisce logiquement dans les milieux de soins et s'étend, au milieu de cette période en guerres et d'industrialisation naissante, à l'ensemble des populations sous la devise d'un *retour à la nature* pour restaurer la force vitale, délasser l'esprit et endurcir les corps⁸⁸⁸.

La gymnastique pensée par Jahn, alors, qui s'importe en Amérique est un produit dérivé que ses partisans réinvestissent et enrichissent des valeurs que le modèle thérapeutique, tirant profit du patrimoine naturel de cette époque, porte et diffuse. En soi, cette gymnastique en rapporte avec elle certains effluves.

⁸⁸⁰ *Ibid.*

⁸⁸¹ *Ibid.*

⁸⁸² *Ibid.*

⁸⁸³ *Ibid.*

⁸⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁸⁵ *Ibid.*, p. 40.

⁸⁸⁶ Sylvain Villaret, « L'essor des centres naturistes en France (du XIXe au milieu du XXe siècle). Vers une redéfinition sportive d'une nature sauvage ? », in *Espaces tourisme & loisirs*, collection Nature & Récréation, n° 1, mai 2014, p. 4.

⁸⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸⁸ *Ibid.*

Ainsi donc, l'initiation à la musique et à la poésie⁸⁸⁹ que reçoit la fratrie Duncan, contribue non seulement au développement de leur sensibilité musicale, mais constitue aussi un critère de bon goût, et donc de « distinction et de culture »⁸⁹⁰. Dans ces conditions, Isadora a acquis les qualités qui lui permettent d'intégrer la société des élites européennes. Grâce aux relations ainsi créées dans ce réseau, elle montre d'abord ce qu'elle est en capacité de produire artistiquement avant de « se poser en réformatrice »⁸⁹¹.

Quant à la pratique de la gymnastique allemande dans leur ville natale, les sœurs Duncan en font une expérience positive ensemble. Nous pouvons considérer que la manière, dont a été façonné leur corps par cette pratique, les aide à appréhender le milieu germanique sous une forme familière.

Les pérégrinations européennes : de 1899 à 1913

Nous suivons l'œuvre d'Isadora Duncan dans la période de 1899 à 1913, qui depuis Londres, évolue vers différents espaces culturels au sein desquels elle entre en syntonie avec les valeurs défendues par les courants intellectuels qui les portent.

Ainsi donc, nous avons abordé la temporalité de l'œuvre en deux moments. D'abord de 1899 à 1906 où nous avons représenté chronologiquement les paramètres culturels qui soutiennent l'œuvre. Puis de 1907 à 1913, années de consécration de l'œuvre qui soulignent l'orientation divergente que prend le duo des sœurs dans deux espaces culturels différents.

Pour comprendre le cheminement de l'œuvre en résonnance avec son temps, nous nous proposons de l'aborder à partir de la pensée d'Isadora qui pose ses valeurs au travers de son art. Alors que sa consécration artistique s'étend à l'Europe et aux Amériques, celle de la première école à Berlin trouve son apogée à Dresde en 1911. Nous poserons donc le contexte pédagogique allemand en regard de l'envolée scénique d'Isadora et de ses maternités qui l'accaparent jusqu'en 1913.

⁸⁸⁹ Isadora Duncan, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 30.

⁸⁹⁰ Sophie-Anne Leterrier, « Professionnels, amateurs, dilettantes : les frontières du patriciat musical au XIXe siècle », in Hervé Leuwers, Jean-Paul Barrière, Bernard Lefebvre (dir.), *Élites et sociabilité au XIXe siècle*, Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2001, p. 2.

⁸⁹¹ Marguerite de Saint-Marceaux, *Journal 1894-1927*, édité sous la direction de Myriam Chimènes Fayard 2007, p. 342.

Cartographie n° 6 : 1899 – 1906 : la réception de l'œuvre et la fondation de l'école à Berlin.

Cartographie n° 6 : 1899 – 1906 : la réception de l'œuvre et la fondation de l'école à Berlin.

CARTE II A) 1899-1906.

1899	1900	1902/1903	1904	1905	1906
LONDRES	PARIS	ALLEMAGNE/ AUTRICHE-HONGRIE/ GRÈCE.	ALLEMAGNE	RUSSIE/ ALLEMAGNE.	
		Avec Loïe Fuller à Berlin. Puis se rend à Leipzig et à Munich avec sa sœur (Künstlerhaus peintres de la première Sécession (1892) dont Von Stück, Von Lenbach, Von Kaulbach). Art nouveau. Circuit : Vienne, Budapest, Florence (Boticelli), Abbazia, Munich, Berlin, Vienne (Bahr de la Jeune Vienne, ami de Hoffenstahl, de Georg.- cercle Schnitzler, Actenberg et Zweig), Munich, Hambourg, Hanovre, Leipzig, Athènes (République de Platon, construction de Kopamos) via Venise, Munich avec Wängler et Berlin avec Federn. Succès au Kroll Opéra.	Saint-Pétersbourg : Milieu du Ballet avec Pavlova, Kzechinskaïa, Diaghilev, Stanislavsky, Mamontov, le Grand-duc Alexandrovitch, la Princesse Orlov, le Général Trepov, le Comte Kourgagnine. À Berlin avec Craig Gordon et le Dr Hoffer.	ALLEMAGNE/ DANEMARK/ SUÈDE/ ALLEMAGNE/ HOLLANDE/ ROY. ITALIE/ RUSSIE/ HOLLANDE/ FRANCE/ HOLLANDE/ RUSSIE.	Berlin : Les mécènes se retirent. Copenhague, Stockholm : Strinberg décline son invitation. Opposée à la gymnastique suédoise. La Haye – Nordwick avec sa nièce Temple : Naissance de Deirdre. Puis à Florence rencontre avec la Duse.
			Berlin : Arrivée de Vienne avec le Chœur grec - échec. Puis tournée à Hambourg, Hanovre, Leipzig. Séjour à Bayreuth avec Cosima Wagner (préparation du festival), rencontre avec Haeckel, Thode. Se rend à Heidelberg puis à Berlin où elle fonde l'école avec Elizabeth.		
		Exposition universelle : rencontre de Fuller, Sada Yacco, Rodin. Introduite dans le salon de Marguerite de Saint-Marceaux : Bagnies, Beaunier, Noufflard, Messenger, Sardou. Puis invitée par la Comtesse Greffuhle, la famille Caraman-Chimay, de Montesquiou, la Princesse de Polignac. Invitée à l'atelier Polignac (public mondain et artistes). Rencontre plus tard Mary Desti.			
					Cercle des préraphaélites (Burnes-Jones, Rossetti, Ruskin), fréquente le quartier de Chelsea, capitale esthétisme). Introduite dans les salons mondains (Whyndam, Hallé (Galerie), Douglas, Ainslie, Pater, Wilde, Swinburne, Terry). Danse sur Ophélie, Narcisse de Nevin.

Directement en relation avec l'art pictural des préraphaélites qui fait le sujet de conversation des élites, Isadora Duncan, après avoir rencontré Charles Hallé à Londres, est introduite dans le salon musical de Marguerite de Saint Marceaux.

La voie des élites

Parce que la musique, appréhendée « comme un art difficile et élevé, réservé à des élus à la fois doués et initiés »⁸⁹², consacre le talent de la danseuse, Isadora voue sa vie à « essayer d'harmoniser la danse, - cet art perdu -, avec un art aussi perfectionné que la musique »⁸⁹³. Au même titre que le *connaisseur*, Isadora montre son intelligibilité à travers sa danse qu'elle élève, tout comme lui, à un « art spiritualiste, art d'intériorité, « art pur » »⁸⁹⁴. Ainsi, l'invitation qu'elle reçoit le 15 janvier 1901 pour se produire dans le salon de Marguerite de Saint-Marceaux⁸⁹⁵, est une des opportunités de sa vie d'artiste. Non seulement sa première représentation dansée « déclenche une cascade d'invitations dans d'autres salons réputés »⁸⁹⁶, mais avec le temps, elle affirme les références intellectuelles qui justifient et légitiment sa proposition d'une autre perception du monde, même si celle-ci repose sur des paradoxes philosophiques, qui finalement, se prolongent aussi dans ses échanges artistiques et culturels tenus au goût du jour⁸⁹⁷.

Un bric-à-brac intellectuel dans le cadre du platonisme

Paris, en ce début de nouveau siècle, se trouve sous l'influence du rayonnement culturel et intellectuel de l'Allemagne à laquelle les intellectuels français, depuis Montaigne et Montesquieu⁸⁹⁸, ont participé. Dans le prisme de sa duplicité, - entre romantisme et prouesses techniques -, l'Allemagne est un pays qui éveille la curiosité⁸⁹⁹. De fait, sur le plan des idées, la contribution active de Madame de Staël avait favorisé le retour du platonisme dans la pensée des écrivains⁹⁰⁰, tout comme Victor Cousin, qui, allant « faire ses « courses

⁸⁹² *Ibid.*, p. 13.

⁸⁹³ Isadora Duncan, *op. cit.*, p. 273.

⁸⁹⁴ Sophie-Anne Leterrier, *op. cit.*, p. 13.

⁸⁹⁵ Marguerite de Saint-Marceaux, *op. cit.*, p. 45 et 233.

⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 45.

⁸⁹⁷ Michel Brix, « Platon et le platonisme dans la littérature française de l'âge romantique », in *Romantisme*, n° 113, 2001, p. 43-60.

⁸⁹⁸ Aldo Haesler, « Victor Cousin en Allemagne », in *Lectures, Les notes critiques*, 2011, p 2.

⁸⁹⁹ *Ibid.*

⁹⁰⁰ Michel Brix, *op. cit.*, p. 45.

philosophiques » - expression de Hegel - en Allemagne »⁹⁰¹, était conforté par « la nécessité d'un retour à la spéculation métaphysique »⁹⁰² à laquelle il souhaitait donner une orientation singulière, différente de celle des philosophes allemands⁹⁰³.

Par conséquent, la diffusion d'éléments idéels se rapportant à la philosophie de Platon se trouve être déjà, au cours du XIXe siècle en Europe, empreinte de transformations dont Victor Cousin a fait un système au sein duquel se trouve « une triade majeure composée du Bien, du Beau et du Vrai [et en] laquelle le Beau occuperait la première place ».⁹⁰⁴ Et la manière, dont la notion de *Beau*, que ce soit en France ou en Allemagne, est repensée à la relecture de la conception esthétique de Winckelmann, souligne pour autant les topiques classiques qui la fondent, à savoir l'unité, l'harmonie et la simplicité⁹⁰⁵. Car l'objet du remaniement conceptuel, en effet, chez Winckelmann, de « l'idée du Beau en esthétique, autrement dit la découverte sur un mode empiriste, de la liberté du sujet »⁹⁰⁶ se fonde sur ce soubassement théorique à partir duquel les conceptions esthétiques construites sur la notion du goût et des sens pour la France, et sur la contemplation philosophique pour l'Allemagne, se rejoignent.

Bien évidemment, il va sans dire que, depuis la diffusion de la doctrine platonico-aristotélicienne, la complexité des échanges philosophiques et des débats liés à l'établissement d'une science du Beau, porte moins en elle l'approche antithétique du réel qui oppose Platon à Aristote que ce sur quoi ils s'accordent « pour séparer le beau et l'art, celui-ci ayant toute sa raison d'être dans l'imitation comme telle de la nature, sans que la valeur de cette imitation entre en ligne de compte »⁹⁰⁷. Le paradoxe sur lequel, *a priori*, se construit l'ontologie et l'objectivité de leur point de vue sur la notion de Beau, semble donc être dépassé par l'aspect fécond de leur parenté intellectuelle qui se déploie ainsi dans leurs thèses communes : *le beau réside dans l'ordre interne des êtres, et se confond avec leur bonté*⁹⁰⁸. Attachée alors à la théorie de l'ordre, la notion de beauté s'enracine chez Platon dans celle de la forme géométrique, celle chez Aristote, de la proportion⁹⁰⁹. Quand le sentiment en vient à

⁹⁰¹ Aldo Haesler, *op. cit.*, p. 1.

⁹⁰² *Ibid.*, p. 5.

⁹⁰³ *Ibid.*

⁹⁰⁴ Michel Brix, *op. cit.*, p. 44.

⁹⁰⁵ Corinne Streicher, *L'appropriation de l'art grec dans les écrits de J.-J. Winckelmann*, Thèse de doctorat en histoire de l'art, UQÀM, avril 2010, p. 57.

⁹⁰⁶ *Ibid.*

⁹⁰⁷ Maurice De Wulf, « L'histoire de l'esthétique et ses grandes orientations », in *Revue néo-scholastique*, 16^e année, n°62, 1909, p. 240.

⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 238.

⁹⁰⁹ *Ibid.*, p. 239.

s'y adjoindre, la notion du Beau est investie d'une *expression* de la beauté⁹¹⁰ qui se manifeste vertueusement par le bien. Pour autant, l'art, s'il ne situe pas sur le même plan du beau en raison de son caractère imitatif qui le décline par rapport à l'original, est tout de même un vecteur propre à l'éducation et à la diffusion de la morale⁹¹¹.

Dans les écoles suivantes, Plotin, notamment, interroge cette question de l'ordre dans sa dimension unitaire et multiple, qui fait apparaître une conception du Beau typiquement transcendantale fondée sur le postulat d'un Être premier, le Bien⁹¹². De celui-ci, Plotin établit une hiérarchie des éléments constitutifs du monde dans leur degré de perfection, et ce, jusqu'à la sphère sensible, à laquelle la notion du Beau s'agence et s'accompagne de nuances sur cette échelle de valeur⁹¹³. Enfin, la logique attenante à la perspective du canon esthétique qui se profile, nécessite de réhabiliter l'art à la mesure de celui qui « s'appliquera à refléter dans son œuvre l'essence suprasensible à laquelle sont suspendues les choses terrestres et ainsi corrigera les imperfections dont celles-ci fourmillent »⁹¹⁴.

Néanmoins, le phénomène psychique du sujet auquel pourrait être associé l'objet de l'étude, ne sera envisagé qu'au Moyen Âge pour tenir compte de l'influence qu'exerce l'activité esthétique sur le plan de la perception et des impressions qu'elle délivre⁹¹⁵.

De fait, la voie du Beau que trace Thomas d'Aquin à la connaissance *intime* du sujet s'éloigne de la dimension objective et métaphysique que Plotin lui avait réservée. Et pour être de son temps, aussi, la modernité, pénétrée de plus en plus du champ des sciences de la psychologie, n'envisage le beau que « sous son aspect *subjectif*, et comme phénomène *psychologique* »⁹¹⁶. Par conséquent, l'histoire de l'esthétique rédigée au début du XXe siècle, depuis Platon et Aristote, met en exergue deux lignées empiriste et rationaliste portées par les philosophies de Bacon et de Descartes qui rattachent les systèmes esthétiques des XVIIe et XVIIIe siècles⁹¹⁷. Ainsi, l'objectif que visent ces deux voies diverge dans leur approche de la perception, celle que le concret affecte en termes de sensations et celle que l'activité intellectuelle la plus

⁹¹⁰ *Ibid.*

⁹¹¹ *Ibid.*, p. 240.

⁹¹² *Ibid.*, p. 242.

⁹¹³ *Ibid.*

⁹¹⁴ *Ibid.*, p. 243.

⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 244.

⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 256.

⁹¹⁷ *Ibid.*, p. 247.

élevée apporte à l'idée⁹¹⁸. Dans cette perspective, le courant philosophique allemand s'engouffre dans un idéalisme esthétique, dont Leibniz est le premier à confier au domaine de la science « les perceptions claires de la vie psychique »⁹¹⁹ et à rapporter la connaissance esthétique aux régions de l'âme. Le saut intellectuel qu'implique la philosophie de Kant en établissant la subjectivité du beau au rang d'une « loi »⁹²⁰ et rapportant « le Beau à un attribut de nos états représentatifs »⁹²¹, suggère une nouvelle alliance entre littérature et philosophie. C'est alors qu'une suite d'intellectuels s'empare de l'orientation donnée à l'esthétique de Kant pour détourner *l'esprit* en des principes monistes que Fichte, Schelling, Hegel, Schopenhauer et Schiller défendent tour à tour sous le vocable de *Moi absolu*, *Absolu*, *Esprit*, *Volonté* ou bien encore *jeu*⁹²². D'ailleurs, l'activité esthétique qu'implique le jeu et l'état d'harmonie qu'elle procure, donne un nouveau sens à l'activité humaine qu'elle justifie. Enfin, dans ce prolongement singulier de l'histoire esthétique allemande, Hegel explore un autre aspect de cette tradition en cherchant à définir l'histoire de l'art par sa relation à l'idée et à la forme, et à conclure ainsi que l'art arriverait à son terme avec la période romantique qui selon lui, parachève la pleine réalisation de l'Esprit⁹²³.

Cependant, le regain d'intérêt porté pour la pédagogie que Johann Friedrich Herbart considère comme un problème philosophique fondamental et qu'il souhaite relier à la science de la psychologie, le conduit à rompre avec l'idéalisme⁹²⁴. Sa posture épistémologique ne s'enracinera d'ailleurs qu'à la fin du XIXe s., mais il travaille néanmoins à construire une conception du sujet à laquelle rien ne préexiste qui puisse le définir *a priori* dans son humanité⁹²⁵. Car le concept de *Bildung* auquel Herbart est attaché suppose que « l'enfant n'est pas en puissance humain, il est ce qu'il devient »⁹²⁶. Il considère en effet que l'éducation agit comme un catalyseur qui favorise l'introspection du sujet pour lui permettre de sonder ses ressources propres. De fait, la condition au développement de l'être humain n'est pas linéaire et si elle a pour objet l'homme lui-même, « cette fin de l'homme n'est pas donnée *a priori* »⁹²⁷.

⁹¹⁸ Maurice De Wulf, *op. cit.*, p. 247.

⁹¹⁹ *Ibid.*, p. 248.

⁹²⁰ *Ibid.*, p. 249.

⁹²¹ *Ibid.*

⁹²² *Ibid.*, p. 250.

⁹²³ *Ibid.*, p. 252.

⁹²⁴ Carole Maigné, « J.F. Herbart : Pédagogie humaniste et critique du sujet », in *Le Télémaque*, Philosophie, Education, Société, n° 21, 2002/1, p. 51.

⁹²⁵ *Ibid.*, p. 56.

⁹²⁶ *Ibid.*

⁹²⁷ *Ibid.*, p. 57.

Il en résulte donc que l'avancée des travaux en psychologie, en servant la pédagogie, relègue à un autre plan la problématique liée à l'idéalisme esthétique qui est ancrée dans la tradition des penseurs allemands.

En France, l'étude du phénomène esthétique, bien que l'apport philosophique et éclectique de Victor Cousin n'en « laisse que de faibles traces »⁹²⁸, est rattrapée par le sensualisme de Condillac et donne à voir de nouvelles approches du beau et de l'art qui se développent sous l'influence de théoriciens anglais comme Herbert Spencer qui les relient au jeu ou bien encore à sa dimension sociale que Jean-Marie Guyau « sur tant de points, força le positivisme à sortir ses conséquences logiques »⁹²⁹.

En somme, la recherche philosophique dans le domaine de l'esthétique, depuis Platon, construit une dialectique dont Kant essaie de faire « une théorie du sensible »⁹³⁰ qui continue à interroger la place du Beau et la définition de l'œuvre d'art. Par là-même, le cheminement de la pensée qui déconstruit l'objet *œuvre d'art* pour en isoler les caractéristiques fondamentales de la sensibilité et du style, pose ce dernier comme la condition nécessaire à l'existence de l'œuvre qui, « ce par quoi les formes deviennent style »⁹³¹, rend l'art légitime. Pour autant, cette tentative d'élucider le rapport à la forme par le caractère spécifique et original du style, ne suffit pas à clarifier la problématique du contenu qui renvoie à la définition non résolue de l'art lui-même⁹³².

Autant les domaines de la peinture et de la sculpture sont largement investis au cours de la civilisation artisanale⁹³³ pour tenter d'apporter des réponses « au problème central de l'Esthétique »⁹³⁴, autant celui de la danse s'en distingue. Ce fait s'explique par la classification des arts résultant de la pensée grecque⁹³⁵ qui polarise l'action *en train de se faire* comme production utile ou opératoire impliquant un « savoir théorique désintéressé »⁹³⁶. En revanche, la société industrielle, dans le paradigme scientifique qu'elle soulève, contribue à affiner la définition de l'art que Kant développe en le ramenant à « sa forme pure [ou encore

⁹²⁸ Maurice De Wulf, *op. cit.*, p. 254.

⁹²⁹ *Ibid.*, p. 255.

⁹³⁰ Michel Gourinat, *De la philosophie 1*, Hachette Université, 1993, p. 217.

⁹³¹ André Malraux, *Les voix du silence*, Paris, Gallimard, 1951, p. 17, cité par Michel Gourinat, *op. cit.*, p. 218.

⁹³² Michel Gourinat, *Ibid.*

⁹³³ *Ibid.*, p. 219.

⁹³⁴ *Ibid.*

⁹³⁵ *Ibid.*, p. 62-70.

⁹³⁶ *Ibid.*, p. 224.

au] « fondement des théories de « l'art pour l'art » »⁹³⁷ et à placer l'artiste en marge de la rationalité et du profit que le phénomène industriel véhicule. Ainsi, une *figure* de l'artiste, puis du génie que Kant définit « comme le talent de « donner des règles à l'art »⁹³⁸, se crée dans les méandres du conflit qui l'oppose au bourgeois du XIXe siècle⁹³⁹.

La transformation du sens donné à l'art par la notion du génie qui relie nature et technique dans ses aspects contradictoires de la spontanéité et de l'intentionnalité, implique d'explorer les procédés mis en œuvre pour déterminer ce que sont les Beaux-Arts⁹⁴⁰. Or, la nécessité de percevoir la règle de l'unité dans l'œuvre originale justifie de prendre pour critère le goût « comme vrai juge du beau, aussi bien dans la création que dans la contemplation esthétique, dont le « jugement de goût »⁹⁴¹ constitue l'unité »⁹⁴².

Par conséquent, la conception esthétique que construit Kant sur la base d'une « opposition absolue entre le sensible et l'intelligible »⁹⁴³, rabat la discussion sur la notion du beau qui renvoie à la fois au critère universel du goût et de celui du plaisir esthétique⁹⁴⁴.

Le développement de la pensée de Kant sur la problématique de la beauté, devenue centrale dans sa conception esthétique, permet ainsi à Hegel d'en « dépasser les contradictions et l'abstraction »⁹⁴⁵ pour élaborer et légitimer la sienne qui replace le beau idéal à la lumière de l'art classique grec qu'il envisage comme « le centre même du développement de l'art »⁹⁴⁶.

C'est donc dans cette lignée esthétique que l'art d'Isadora Duncan fait l'objet d'une réception positive auprès de la communauté des artistes des années 1900. Sa proposition d'un nouvel art de la danse, cependant, porte non seulement les contradictions philosophiques du moment, mais aussi celles de Winckelmann dans la manière dont il se réapproprie l'histoire de la Grèce antique.

Isadora Duncan, en effet, à sa lecture⁹⁴⁷, trouve un écho à la vision du beau qu'elle relie aussi à certains éléments philosophiques de Nietzsche médiatisés et diffusés dans les Salons⁹⁴⁸.

⁹³⁷ *Ibid.*, p. 225.

⁹³⁸ Kant, *Critique du Jugement*, § 46, p. 182, in Michel Gourinat, *op. cit.*, p. 228.

⁹³⁹ *Ibid.*, p. 225.

⁹⁴⁰ *Ibid.*, p. 228-236.

⁹⁴¹ Kant, *op. cit.* § 49, p. 192, in Michel Gourinat, *op. cit.*, p. 237.

⁹⁴² *Ibid.*

⁹⁴³ *Ibid.*, p. 249.

⁹⁴⁴ *Ibid.*, p. 249 et suivantes.

⁹⁴⁵ *Ibid.*, p. 283.

⁹⁴⁶ *Ibid.*

⁹⁴⁷ Isadora Duncan, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 61.

⁹⁴⁸ *Ibid.*, p. 176-177.

À la jonction de l'art moderne et de l'art antique

Son aspiration au *Beau* idéal est le moteur de sa création artistique. Elle en fonde la sacralité. La danseuse en pose des règles⁹⁴⁹ qui s'ordonnent à la nature⁹⁵⁰. Isadora Duncan porte donc tout autant attention à la forme qu'au contenu de son art, qui, en ce sens, rejoint la pensée de Hegel mais qui s'en distancie également par le fait qu'elle est elle-même sujet incarné de la dimension spirituelle. Dans cette quête se confondent le Beau, le Bien et le Vrai⁹⁵¹.

Sa proposition esthétique s'appuie alors sur le seul principe qui régit la nature, le mouvement, et autour duquel s'érige le système de valeurs qu'elle construit par le sens qu'elle donne à l'idéal. D'une certaine façon, son univers intellectuel, bien qu'il renvoie à une multitude de sources, converge toujours vers celui des humanités classiques qui valorise la beauté dans l'esprit de la statuaire grecque et la vision de la nature influencée par Rousseau. Seul le concept de mouvement qu'elle explore, est représentatif d'une polarité antique, attachée à la statuaire, et d'une autre vitaliste, cristallisant la pensée moderne de Ludwig Klages sur le rythme.

Par conséquent, l'approche philosophique ultime d'Isadora Duncan que nous nous proposons de définir se rapporte maintenant à la conception du Beau de Winckelmann qui enracine son art dans le courant romantique allemand, et à celle du rythme de Klages qui le relie à la modernité.

La réappropriation du Beau

L'expérience livresque que Winckelmann, en tant que secrétaire de la bibliothèque du comte Heinrich von Büнау, vit au château de Nöthnitz aux environs de Dresde⁹⁵², l'amène à penser que « l'érudition est une chose qui rend les hommes insensibles »⁹⁵³ et par conséquent, à questionner un « rapport au savoir et aux archives »⁹⁵⁴ dans sa dimension sensible.

D'une certaine façon, l'histoire fictionnelle de la Grèce antique que cet auteur propose, par la manière de nous réapproprier un « lieu [qui devienne] habitable pour notre imagination, nos

⁹⁴⁹ Michel Gourinat, *op. cit.*, p. 258.

⁹⁵⁰ Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, *op. cit.*, p. 44.

⁹⁵¹ *Ibid.*, p. 43.

⁹⁵² Jan Blanc, « Winckelmann et l'invention de la Grèce », in *Cahiers « Mondes anciens »*, n° 11, 2018, p. 3.

⁹⁵³ Johann Joachim Winckelmann, *Briefe*, t. 1, éd. W. Rehm, 4 vol., Berlin, 1952, p. 109-110, cite par Jan Blanc, *ibid.*

⁹⁵⁴ Jan Blanc, *op. cit.*

élans intimes et nos émotions »⁹⁵⁵, agit structurellement pour nourrir l'« utopie servant aux Modernes à se raconter, en construisant, dans le temps et le passé, l'origine d'une grandeur perdue dont ils ne peuvent nullement être considérés comme les enfants ou les héritiers, mais qu'ils doivent apprendre à regretter »⁹⁵⁶.

C'est la raison pour laquelle *l'épistémè* de son histoire n'est pas discutée dans le cadre de notre sujet. Nous nous attachons davantage à *regarder* les liens de *parenté* entre les idées où gravite Isadora et où elle puise son inspiration pour élaborer et légitimer sa création artistique.

À l'égard de Winckelmann, Isadora, en le lisant, s'abandonne à « l'oubli total »⁹⁵⁷ du temps présent et à *l'éprouvement* qui provoque des « pleurs sur sa mort tragique au retour de son ardent voyage de découvertes »⁹⁵⁸. Ainsi, dans l'esprit même « de tout projet esthétique, du moins si on en réfère à l'étymologie de ce mot »⁹⁵⁹, des éléments participent à la formation d'images qui « déclenchent toute une gamme d'émotions »⁹⁶⁰ à laquelle Isadora Duncan adhère. Elle se situe en effet, aussi, dans un horizon d'attente similaire pour le processus de la danse qu'elle expérimente sur scène.

L'ambition que la danseuse se donne pour faire connaître et montrer l'idéal de beauté auquel elle aspire, est fondée sur la fidélité qu'elle voue à la civilisation grecque. En cela, Isadora rejoint la pensée de Winckelmann, et tout particulièrement sa conception du Beau qui l'invite à explorer ce qu'elle en perçoit de mystérieux, c'est-à-dire ce qui se joue dans les profondeurs sensibles du « corps antique »⁹⁶¹.

Derrière la forme sculptée, elle ressent effectivement l'indicible de la lutte que son auteur a vécue, pris entre les deux principes contradictoires de la puissance lumineuse d'en haut et des forces telluriques d'en bas du dieu Dionysos.

Ce qui fait dire à Winckelmann que « l'expression d'une âme sublime dépasse de loin la forme de la belle nature : l'artiste dut sentir en lui-même la force d'âme qu'il imprima au marbre »⁹⁶². Et en écho, Isadora annonce que « la danse, c'est l'extase dionysiaque qui emporte tout »⁹⁶³.

⁹⁵⁵ Bernard Bourrit, « La sensibilité littéraire », in *Le Seuil*, « Poétique », n° 3, 2012, p. 264.

⁹⁵⁶ Jan Blanc, *op. cit.*, p. 18.

⁹⁵⁷ Isadora Duncan, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 61.

⁹⁵⁸ *Ibid.*

⁹⁵⁹ Bernard Bourrit, *op. cit.*, p. 266.

⁹⁶⁰ *Ibid.*

⁹⁶¹ Corinne Streicher, *op. cit.*, p. 19.

⁹⁶² Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung des griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* [1er éd., Friedrichstadt, 1755, 2e éd., augmenté à Dresde et Leipzig, 1756], *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, trad. fr. Laure Cahen-Maurel, Paris, Éditions Allia, 2005, p. 38-39, in Corinne Streicher, *op. cit.*, p. 39.

⁹⁶³ Odette Allard, *Isadora La danseuse aux pieds nus ou La révolution Isadorienne d'Isadora à Malkowsky*, Editions des Écrivains Associés, 1997, p. 191.

Ainsi, le cheminement de la création, que Winckelmann interprète à travers son analyse iconographique, place l'œuvre dans un entre-deux, entre « extase et cri, fini et infini, sensible et raison, mort et vie »⁹⁶⁴, qui a pour fin de provoquer l'émotion du sublime attachée à la « calme grandeur et noble simplicité »⁹⁶⁵ de la statue qu'il définit comme « un type idéalisé et un canon fixé »⁹⁶⁶ de l'art grec.

Le contenu esthétique exploré par Winckelmann est celui qui fait l'objet de la réflexion philosophique d'Isadora après *éprouvement* exalté du corps dansant. Lorsqu'elle affirme avoir essayé de danser le Chœur grec ⁹⁶⁷ ainsi défini : « sagesse, raison, joie ou douleur éternelles »⁹⁶⁸, Isadora reconnaît les points de convergence que l'historien de l'art établit entre sens religieux et souffrance esthétique.

Les deux se conjuguent dans le registre du sublime dans la mesure où cette notion « joint la souffrance à une purification de l'âme »⁹⁶⁹. Ce qui donc fait l'objet d'une expression suprasensible s'inscrit dans une approche double que Winckelmann et Isadora Duncan partagent, à savoir l'exaltation de la sensibilité que l'étendue des passions stimule et une croyance en la « perfectibilité de l'individu et des arts »⁹⁷⁰ que renvoie le canon de la statuaire grecque.

Là où ils se rejoignent également, c'est dans leur manière de déplacer la notion du *beau* qu'ils renvoient au jugement des sens et du corps⁹⁷¹, ce qui conduit Winckelmann à faire « de la beauté une connaissance atemporelle d'une part, de l'autre, une historicisation du Beau [comme] but ultime de l'art, l'idéal »⁹⁷².

De cette façon, Winckelmann rompt définitivement avec le « point de vue classique » et fait du concept de beauté l'articulation entre « l'histoire de l'art et la philosophie de l'art à venir »⁹⁷³ dont l'historicité confère une valeur atemporelle de la beauté.

Sans rentrer dans les considérations esthétiques de Winckelmann qui lui aussi, rencontre des difficultés à définir le Beau⁹⁷⁴, il apparaît que l'objectif principal de la recherche du Beau qu'il donne à l'art et qu'il défend est à rattacher à celui qu'Isadora cherche à exprimer par le

⁹⁶⁴ Corinne Streicher, *op. cit.*, p. 52.

⁹⁶⁵ *Ibid.*, p. 49.

⁹⁶⁶ *Ibid.*

⁹⁶⁷ Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, *op. cit.*, p. 50.

⁹⁶⁸ *Ibid.*, p. 46.

⁹⁶⁹ Corinne Streicher, *op. cit.*, p. 52.

⁹⁷⁰ *Ibid.*, p. 53.

⁹⁷¹ *Ibid.*, p. 57.

⁹⁷² *Ibid.*, p. 58.

⁹⁷³ *Ibid.*

⁹⁷⁴ *Ibid.*, p. 60.

mouvement dansé. Elle y définit sa conception de « la beauté [comme] étant la plus haute visée de l'art en même temps que son centre même »⁹⁷⁵.

Ainsi, la *belle* danse qu'elle défend, repose sur la nécessité de rendre *vivante* la beauté car

« il ne s'agit pas seulement, [pour elle] de [la] penser et de [la] contempler, mais de la vivre -, et comme la forme est inséparable du mouvement, et que toute vie est mouvement, [elle dit] que c'est par ce mouvement en harmonie avec la beauté de la forme qu'elle apprendra car, dans leur évolution progressive, la forme et le mouvement ne font qu'un »⁹⁷⁶.

La mise en abyme du rythme

Quand Isadora Duncan évoque « l'origine de cette prétendue danse grecque qu'elle a répandue dans l'univers entier »⁹⁷⁷, la danseuse revient à « la gigue irlandaise de sa grand-mère »⁹⁷⁸.

Etonnamment, ce souvenir n'apparaît qu'une seule fois dans son autobiographie et nulle part ailleurs. La seule mention de ses origines irlandaises apparaît dans un document officiel daté du 31 mars 1937⁹⁷⁹ rédigé par sa sœur Elizabeth, sans pour autant que leur région d'appartenance ne soit indiquée.

Ayant émigré en Amérique par bateau en 1819⁹⁸⁰, les grands-parents maternels de la fratrie Duncan, catholiques, fuient l'oppression anglaise qui sévit et s'intensifie depuis le XVe siècle⁹⁸¹.

Nous pouvons envisager qu'à travers l'élément culturel de cette gigue, le rapport à la musique et à la danse de la grand-mère fixe, en plus de la langue, un enjeu de lutte identitaire culturel⁹⁸² mais aussi un amour inconditionnel de ces deux arts :

⁹⁷⁵ Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, 2 vol. pour une première publication à Dresde en 1764, trad. fr. ; *Histoire de l'art de l'Antiquité*, traduit de l'allemand par Gottfried Sellius et JeanBaptiste-René Robinet, 2 vol., Paris, 1966 ; *Histoire de l'art de l'Antiquité*, traduit de l'allemand par Michael Huber, 3 vol., Leipzig 1781 (trad. fr., rééd. Paris, 1789) ; *Histoire de l'art chez les Anciens*, 3 vol., traduis de l'allemand par Hendrik Jansen, Paris an II-XI, (1794-1803), p. 239, cité par Corinne Streicher, *op. cit.*, p. 60.

⁹⁷⁶ Isadora Duncan, *Isadora danse la révolution*, Editions du Rocher, 2002, p. 37.

⁹⁷⁷ Isadora Duncan, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 420.

⁹⁷⁸ *Ibid.*

⁹⁷⁹ Archive Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde R56/V 1174.

⁹⁸⁰ *Ibid.*

⁹⁸¹ République d'Irlande, *L'aménagement linguistique dans le monde*, <http://www.axl.cefan.ulaval.ca>.

⁹⁸² Erick Falc'Her-Poyroux, *L'identité Musicale Irlandaise*, Thèse de doctorat, Université Rennes 2, 1996, p. 20.

« Tous les pauvres, hommes et femmes, apprennent à danser, et apprécient particulièrement cet amusement. On a vu un jeune homme en haillons, sans chaussure ni bas, inviter une jeune fille dans le même costume à danser le menuet. Chez eux, l'amour de la danse et de la musique est général »⁹⁸³.

Ainsi, les données familiales, bien que peu renseignées, participent malgré tout à la compréhension des influences culturelles ayant contribué à l'élaboration de la conception esthétique d'Isadora. Elle rapporte d'ailleurs avoir appris la gigue de sa grand-mère, y avoir « ajouté ses aspirations personnelles de jeune Américaine, et finalement sa conception spirituelle de la vie d'après les vers de Walt Whitman »⁹⁸⁴.

Aussi, la poésie de Walt Whitman, dont la réception en Amérique questionne et critique ces « longueurs » folles, irrégulières et pratiquement dénuées de mètres [ainsi que] la forme extérieure [...] de ce fait, surprenante et en aucune façon séduisante pour une oreille anglaise, accoutumée à la musique somptueuse du mètre ordinaire »⁹⁸⁵, est analysée sous l'angle de la nouveauté. Comme si elle se devait « de relever le défi que leur lance l'évolution de la ville dans leur élaboration d'une poétique de la modernité »⁹⁸⁶, la forme de sa poésie rend également compte, en effet miroir, de la problématique sociale que soulève le rythme dans la modernité du XIXe siècle⁹⁸⁷. Par conséquent, sous le voile de « cette révolution poétique [qui] n'est autre que la langue de la rue »⁹⁸⁸, Walt Whitman, par son flux, construit un espace d'une possible identification subjective. Il propose ainsi une vision optimiste de la ville, s'opposant à celle des antimodernes, interrogeant le sens de la réalité sociale et de l'existence.

En outre, Isadora Duncan aspire, tout comme Whitman, « en ce qu'il fait de la confusion qui règne dans la grande ville le symbole-clef de l'harmonie spirituelle qu'il perçoit dans le monde »⁹⁸⁹, à trouver la modalité artistique qui lui permettra d'incarner son Idéal⁹⁹⁰. La première impression de lecture des vers de Whitman « ni rimés ni blancs, mais une sorte de

⁹⁸³ Arthur Young, *Arthur Young's Tour of Ireland (1776-1779)*, A. W. Hutton éd., G. Bell & Sons, Londres, 1892, p. 366, cite par Erick Falc'Her-Poyroux, in *L'identité Musicale Irlandaise*, *ibid.*

⁹⁸⁴ Isadora Duncan, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 420.

⁹⁸⁵ Article anonyme paru dans le *London Leader*, p. 382, cité par Claire Hennequet, in *L'identité poétique de la nation, Walt Whitman, José Martí, Aimé Césaire*, Thèse de doctorat de littérature générale et comparée, Université sorbonne nouvelle – Paris 3, 2014, p. 378.

⁹⁸⁶ Eric Athenot, « Walt Whitman, passant moderne », in *Caliban*, n° 25, 2009, p. 2.

⁹⁸⁷ Pascal Michon, « Notes éparées sur le rythme comme enjeu artistique, scientifique et philosophique depuis la fin du XVIIIe siècle », in *Rhythmos*, 2012 [en ligne].

⁹⁸⁸ Eric Athenot, *op. cit.*, p. 5.

⁹⁸⁹ *Ibid.*, p. 4.

⁹⁹⁰ Isadora Duncan, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 420.

prose excitée ne révélant aucun effort de mesure ou de régularité [...] »⁹⁹¹, contient tout ce qui a pu être l'objet de critique chez Isadora en certaines circonstances⁹⁹². Pourtant, au-delà de l'apparence de « poèmes [...] dénués de rythme et ne ressemblant à rien tant qu'au cri de guerre des Peaux Rouges »⁹⁹³, ou de l'absence de « formes méthodiquement élaborées qu'il convient de chercher »⁹⁹⁴, Isadora cherche à montrer que « la danse peut révéler tout ce que la musique recèle »⁹⁹⁵, tandis que Walt s'attache à « dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire »⁹⁹⁶.

La conception poétique et artistique qui inspire leur œuvre rejoint la conception d'une génération d'auteurs *anti-métrique*. Celle-ci repose sur l'approche platonicienne du rythme, fondée sur de l'arithmétique. « Elle a été systématisée par l'un des disciples d'Aristote, Aristoxène de Tarente, [...] puis reprise continûment jusqu'à nos jours dans tous les traités »⁹⁹⁷ des arts. Le « primat de la norme métrique »⁹⁹⁸ renvoie à un « modèle dualiste »⁹⁹⁹ par excellence. C'est, est un principe qui doit être compris dans une perspective plus unifiante du rythme. S'il affecte la forme, il se rapporte tout autant au contenu auquel il infère une même homogénéité¹⁰⁰⁰.

Par conséquent, la loi du rythme à laquelle Schiller consent, est celle qui constitue une *matrice* dans laquelle s'accomplit la production de l'œuvre en vue « d'atteindre le spirituel »¹⁰⁰¹. Pour autant, la notion de jeu que Schiller défend, est réinvestie par August Wilhelm Schlegel dans une perspective du rythme que Clémence Couturier-Heinrich voit comme une nouvelle conception qui « aboutit à mettre en tension liberté et nécessité, et à introduire une motivation interne croisée dans un flux linéaire de signes usuellement caractérisés par leur arbitraire »¹⁰⁰².

Si une distance réflexive à l'égard du rythme se construit depuis la fin du XVIIIe s., et ce, grâce aux poètes et aux philologues, il n'en demeure pas moins que la période de la fin du

⁹⁹¹ Charles Eliot Norton, in Walt Whitman, *Leaves of Grass*, Brooklyn, New York, 1856, p. 367, cité par Claire Hennequet, *op. cit.*, p. 378.

⁹⁹² Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, *op. cit.*, p. 130-131.

⁹⁹³ Article anonyme paru dans le journal anglais *The Critic* du 1er avril 1856, reproduit dans Walt Whitman, *Leaves of Grass*, 1856, *op. cit.*, p. 375, cité par Claire Hennequet, *op. cit.*, p. 379.

⁹⁹⁴ Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, *op. cit.*, p. 142.

⁹⁹⁵ Baudelaire cité par André Levinson, in Isadora Duncan, *ibid.*, p. 137.

⁹⁹⁶ Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art*, Paris : Librairie générale française, 1992, p. 381, cité par Eric Athenot, *op. cit.*, p. 7.

⁹⁹⁷ Pascal Michon, *op. cit.*, p. 2.

⁹⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹⁹ *Ibid.*, p. 3. Nous ne reviendrons que sur les éléments utiles à notre étude puisque la notion de rythme a déjà fait l'objet de nombreux travaux dont une excellente présentation par Olivier Hanse en référence en partie aux travaux de Clémence Couturier-Heinrich, pour le contexte allemand des années 1900 qui intéresse notre sujet, *Rythme et civilisation dans la pensée allemande autour de 1900*, *op. cit.*, p. 23 et suivantes.

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰⁰¹ *Ibid.*

¹⁰⁰² *Ibid.*

XIXe offre un regain d'intérêt à son étude qui entre en résonnance avec les problématiques sociales liées au développement industriel corrélé à celui de la croissance démographique. La « critique radicale de l'épistémologie positiviste et mécaniste »¹⁰⁰³ que fait Bergson à ce moment-là, invite à reconsidérer le rôle de l'intuition humaine qui consiste à revenir en soi pour « se porter à l'intérieur du mouvement des choses, surmonter la spatialisation du temps et ainsi dépasser le réductionnisme analytique de la science »¹⁰⁰⁴. Sans renoncer au principe d'organisation posé par Platon, Bergson s'inscrit alors dans une pensée vitaliste qui rejoint celle de Ludwig Klages pour envisager le mouvement dans la perspective d'une « émancipation du rythme par rapport à la mesure »¹⁰⁰⁵, une conception qui formera, à partir des années 1900, un « paradigme central de la révolution esthétique »¹⁰⁰⁶.

Par la manière dont Isadora revendique son affinité à ses « trois grands maîtres, [considérés comme] les trois précurseurs de la danse dans son siècle : Beethoven, Nietzsche et Wagner »¹⁰⁰⁷, elle retient uniquement le fil conducteur de leurs pratiques. D'une certaine façon, Isadora se distancie des querelles rythmiques¹⁰⁰⁸ qui opposent Wagner à Nietzsche, et surtout, rassemble les éléments probants à la dimension révolutionnaire de sa danse qu'elle relie à « Beethoven [lorsqu'il] créa la danse en rythmes puissants, [à] Wagner en formes sculpturales, [à] Nietzsche [lorsqu'il] la créa en esprit [et qu'elle estime être] le premier philosophe de la danse »¹⁰⁰⁹.

La conception du rythme qu'elle développe alors se focalise dans une région précise de son corps qui « ne prendra pas naissance au-dessous de la taille, mais jaillira du plexus solaire, cette demeure temporelle de l'âme »¹⁰¹⁰ à laquelle la valeur spirituelle de son expressivité se conjoint dans le courant esthétique et poétique du romantisme allemand.

¹⁰⁰³ *Ibid.*, p. 5.

¹⁰⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁰⁵ Christine Lubkoll, « Rhythmus. Zum Konnex von Lebensphilosophie und ästhetischer Moderne um 1900 », in idem et al., *Das Imaginäre des Fin de siècle. Ein Symposium für Gerhard Neumann*, Freiburg im Breisgau, Rombach, 2002, p. 83-110, cite par Olivier Hanse, *op. cit.*, p. 18.

¹⁰⁰⁶ *Ibid.*

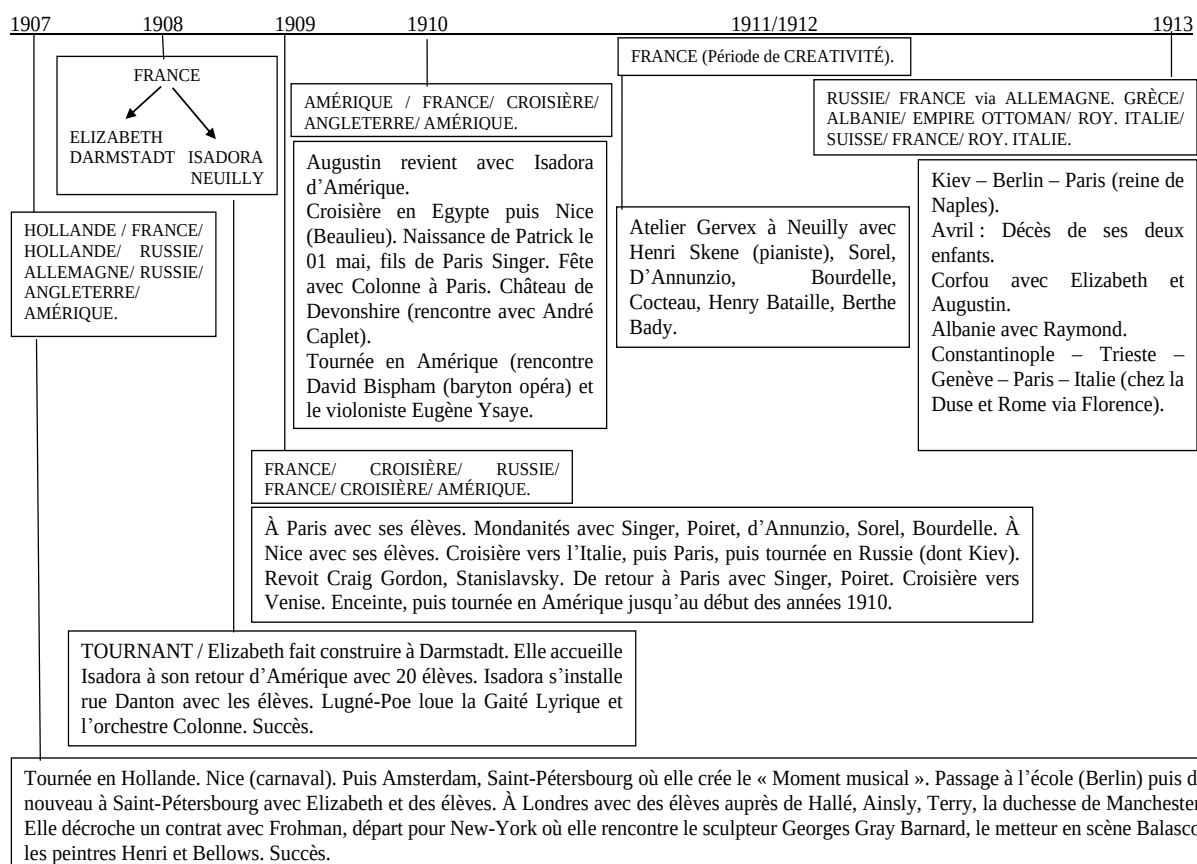
¹⁰⁰⁷ Isadora Duncan, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 420.

¹⁰⁰⁸ Olivier Hanse, *op. cit.*, p. 34 et suivantes.

¹⁰⁰⁹ Isadora Duncan, *op. cit.*, p. 420.

¹⁰¹⁰ *Ibid.*

CARTE II B) 1907-1913.



Dans notre jargon d'aujourd'hui, nous dirions qu'Isadora, devenue une *star*, enchaîne les tournées, apparaît dans les lieux mondains et au cœur des phénomènes de mode. Elle bénéficie par ailleurs de la fortune de Paris Singer qui l'emmène en croisière. Seules ses grossesses la retiendront quelques temps avant qu'elle ne reprenne son rythme effréné.

D'un autre côté, se trouve le lieu de la transmission de l'œuvre, l'école du duo des sœurs Duncan qui travaille à sa pérennisation. Afin d'en comprendre l'évolution, il nous faut revenir sur le contexte de son ancrage.

L'état de crise

La dimension humaniste de l'homme, sa grandeur, se trouvent menacées face à de multiples facteurs : La poussée du nationalisme, la militarisation de la Prusse, le progrès des sciences et le développement du capitalisme que l'époque wilhelmienne donne à voir¹⁰¹¹.

La question sociale, au cœur des partis politiques et des Églises catholique et protestante, fait l'objet d'une réflexion philosophique dont les auteurs « appellent de leur vœu une rénovation morale [et la protection] des droits de la personne humaine dans son intégrité »¹⁰¹². Parallèlement, la question sociale se retrouve au centre des débats pédagogiques¹⁰¹³ auxquels l'école des sœurs Duncan va participer¹⁰¹⁴.

De plus, les intellectuels du Cercle littéraire et philosophique de George critiquent sévèrement le contexte politique de l'État prussien par le biais de leur revue les *Feuilles pour l'art* (*Blätter für die Kunst*) qui s'appuie sur le constat d'une gouvernance détachée du peuple et de l'élite intellectuelle¹⁰¹⁵. Aussi, à partir de 1892, les débats sur la perte du sens politique qui les anime, les conforte dans l'idée que l'État est « privé de la vraie flamme nationale [et que] le peuple est animé par un principe spirituel »¹⁰¹⁶. Également séduits par l'ambiance

¹⁰¹¹ Marius Cauvin, *op. cit.*, p. 10-11.

¹⁰¹² *Ibid.*, p. 19.

¹⁰¹³ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰¹⁴ Archive du centre des archives de Cologne, Boîte n° 69, Elizabeth Duncan ; Olivier Hanse, *À l'école du rythme... Utopies communautaires allemandes autour de 1900*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010, p. 100.

¹⁰¹⁵ Ludwig Lehnen, *Mallarmé et Stefan George, Politiques de la poésie à l'époque du symbolisme*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2010, p. 594-595.

¹⁰¹⁶ *Ibid.*, p. 595.

antimoderne¹⁰¹⁷ qu'entretiennent philosophes et artistes, les georgéens s'emparent du projet de remettre l'art, par le médium linguistique, au centre de l'Empire dont l'existence « implique une dimension et même un fondement spirituel »¹⁰¹⁸. Cette idée, en toute logique, rejoint le flux des théories venant alimenter l'idéalisme. Elle s'incarne surtout dans un modèle poétique à la portée révolutionnaire car l'opération de « l'écriture [...] exclut tout asservissement du langage à une autre fin que lui-même »¹⁰¹⁹.

Ainsi, face à l'ensemble de ces tensions politiques et sociales, un courant émergeant, la *Lebensreform*¹⁰²⁰, embrase l'Allemagne au sein duquel l'élite intellectuelle s'investit pour diffuser des valeurs qui renvoient au sens précieux que doit exhiler la vie¹⁰²¹. Par conséquent, ce mouvement de réforme de la vie cherche, par le développement des arts et de la technique, à construire un modèle qui donne à voir « une synthèse de nature et de culture »¹⁰²² sacralisée par une pensée idéaliste dans chacun des domaines de la vie. La *Lebensreform* investit prioritairement les modes et les manières de vivre sainement¹⁰²³ pour redonner au corps, en privilégiant le pôle de la santé dans toutes ses dimensions et en particulier en rapport avec son milieu de vie, un nouvel éclat¹⁰²⁴. Objet d'observation et de pratique, ce corps sensible, grâce aux pratiques de l'hygiène et de la gymnastique qui réunissent de nouvelles conditions à l'éprouvement, s'offre l'expérience d'un ressenti positif, valorisant et harmonieux¹⁰²⁵. En outre, l'objectif prioritaire étant la *revitalisation* de l'organisme, la cohérente nécessité d'améliorer l'environnement de vie s'impose de fait. Aussi, la perspective écologique dans laquelle se placent les acteurs de la *Lebensreform* offre donc une vision du monde fondée sur la volonté de retrouver un équilibre vital entre l'homme et la nature¹⁰²⁶.

¹⁰¹⁷ *Ibid.*, p. 651.

¹⁰¹⁸ *Ibid.*, p. 596.

¹⁰¹⁹ Sonia Schott, « Stefan George et Karl Wolfskehl : le maître et le disciple ? », in *Cahiers d'Études Germaniques*, n° 72, 2017, p. 3.

¹⁰²⁰ *Réforme de la vie* ; Olivier Hanse, *À l'école du rythme... Utopies communautaires allemandes autour de 1900*, op. cit., p. 49.

¹⁰²¹ Udo Bernbach, *Richard Wagners Weg zur Lebensreform*, Verlag Königshausen & Neumann, 2018, p. 113 : Affiche de Peter Behrens au titre de « Feste des Lebens und der Kunst », « Fêtes de la vie et de l'art », Leipzig 1900, pour célébrer le nouveau théâtre de Darmstadt.

¹⁰²² Marino Pulliero, « La maison d'éditions Diederichs et la revue Die Tat au cœur d'un projet de Lebensreform comme réforme religieuse, culturelle et sociale », in Marc Cluet, Catherine Repussard, *Lebensreform. Die soziale Dynamik der politischen Ohnmacht*, Francke Verlag, 2013, p. 85-116, p.87.

¹⁰²³ Richard Hamann, Jost Hermand, *Stilkunst um 1900 - Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart*, Fischer Taschenbuch Verlag, 1977, p. 153 et suivantes.

¹⁰²⁴ Marc Cluet, « Le naturisme « fonctionnel » sous Weimar », in *Germanica*, n° 9, 1991, p. 3.

¹⁰²⁵ Olivier Hanse, op. cit., p. 95.

¹⁰²⁶ Marc Cluet, « Lebensreformer et Verts en lutte pour un monde meilleur. Divergences et similitudes dans les moyens et dans les fins à un siècle d'écart », in Annette Lensing, Birgit Metzger, Olivier Hanse, « L'écologie dans le clivage gauche droite - Ökologie im linken und im rechten Spektrum », *Convergences*, vol. 88, Bern, 2017, 54-55.

La profondeur de cette réforme de la vie repose alors sur un véritable programme qu'il ne s'agit pas de dévoiler ici puisque d'excellents travaux ont été menés à ce sujet¹⁰²⁷. Cependant, il convient de rappeler que la *Lebensreform* est également examinée sous l'angle du modèle de la Grèce idéale de Winckelmann, conçu, comme nous le savons déjà, par les penseurs Schlegel ou Schiller. La réappropriation et la diffusion de leurs idées via diverses revues, cherchent à faire de ce mouvement de réforme le prolongement de la Grèce idéale¹⁰²⁸.

Assurément, ce processus vise à participer à « l'« hellénisation » en profondeur de la culture germanique »¹⁰²⁹ par « une modification des *styles* et des modes de vie sous le signe de l'hellénité »¹⁰³⁰.

Par conséquent, la remise en question de tous les aspects de la vie sociale n'épargnait donc évidemment pas celle de l'éducation qui prioritairement, participe à la formation humaine.

En quête d'un modèle humaniste

Le retour à l'idée que « l'homme n'est pas seulement une intelligence, mais aussi un « produit de la nature » »¹⁰³¹ implique de réformer l'éducation. La culture latine cherche en priorité à former l'intellect en vue de l'excellence.

Aussi, les humanistes qui, inspirés par le modèle grec, voient-ils dans l'art une ouverture favorable pour « concilier les exigences de la raison et celles des sens [afin de] retrouver l'harmonieux équilibre des Grecs »¹⁰³².

La crainte de la sujétion de l'homme au progrès au risque de son dépérissement¹⁰³³, inscrit la pensée de Schiller et celle de Goethe, comme un vecteur-ressource au développement des courants vitaliste et naturaliste dans lesquels s'engagent les communautés scientifique, littéraire, poétique et artistique¹⁰³⁴.

Les valeurs religieuses profondément ancrées dans la société coexistent cependant avec trois idées majeures qui participent à cette nouvelle vision du monde : la conception organique de

¹⁰²⁷ Cf. Marc Cluet, Catherine Repussard, *Lebensreform. Die soziale Dynamik der politischen Ohnmacht*, Francke Verlag, 2013.

¹⁰²⁸ Marc Cluet, « La revue Deutsch-Hellas (1907-1908), in Marc Cluet, Catherine Repussard, *op. cit.*, p. 118.

¹⁰²⁹ *Ibid.*, p. 119.

¹⁰³⁰ *Ibid.*, p. 118.

¹⁰³¹ Marius Cauvin, *op. cit.*, p. 36.

¹⁰³² *Ibid.*, p. 35.

¹⁰³³ *Ibid.*

¹⁰³⁴ *Ibid.*

l'existence, l'apprentissage de la vie communautaire et la nécessité de développer une compétence productrice - pour tous types d'activités - en vue d'un métier¹⁰³⁵.

Les premières réformes de l'enseignement prussien par Wilhelm von Humboldt en 1809 s'appuient donc sur cette nouvelle manière d'envisager le modèle humaniste par la mise en valeur du potentiel individuel et la nécessité de lui rendre ses capacités d'expression afin de s'épanouir et de démontrer son autonomie¹⁰³⁶.

Cependant, la dynamique produite par ces premiers enseignements, apporte de nouveaux éléments pédagogiques qui vont à l'encontre de l'apprentissage et du rôle restreint accordé au maître¹⁰³⁷. Les nouvelles démarches pédagogiques mises en œuvre constituent alors la toile de fond du romantisme. Il est surtout question d'envisager, à ce moment-là, l'idée que l'homme est soumis à un développement organique et qu'il franchit plusieurs stades¹⁰³⁸. D'ailleurs, l'objectif de l'éducation d'Ernst Moritz Arndt consiste uniquement à guider et à protéger l'enfant des obstacles susceptibles de nuire à son développement harmonieux puisque que l'éducation consiste uniquement en ce que « l'homme devienne l'image, le reflet du monde et rassemble en lui tous ses aspects »¹⁰³⁹.

De fait, Johann Paul Friedrich Richter prolonge cette pensée en insistant sur le rôle fondamental que joue l'éducateur dans cet accompagnement éducatif : en aucun cas, l'enfant « ne se développe à la façon d'une plante »¹⁰⁴⁰. Il montre que le rôle de l'adulte ne se limite qu'à sa guidance bienveillante pour que l'enfant « se détermine librement et découvre sa propre personnalité »¹⁰⁴¹. Il apporte également des conseils sur la manière d'envisager l'apprentissage de la langue maternelle et l'attention à porter aux caractéristiques singulières intrinsèquement liées au féminin et au masculin qui construisent l'identité de l'enfant¹⁰⁴². En somme, l'enseignement général se construit autour de la langue maternelle, du travail manuel et des aptitudes d'esprit et de cœur, de l'éducation physique d'où sont exclus le savoir livresque ainsi que la spécialisation précoce¹⁰⁴³.

¹⁰³⁵ *Ibid.*

¹⁰³⁶ *Ibid.*, p. 36.

¹⁰³⁷ *Ibid.*, p. 38.

¹⁰³⁸ *Ibid.*, p. 40.

¹⁰³⁹ *Ibid.*

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*, p. 40-41.

¹⁰⁴¹ *Ibid.*

¹⁰⁴² *Ibid.*, p. 41-42.

¹⁰⁴³ *Ibid.*, p. 43

Les premières découvertes menées dans le champ des sciences de l'esprit consolident l'orientation de ces pédagogies, notamment avec les travaux de Fröbel, Schleiermacher et de Herbart dont la portée, largement éducative, influence par la suite l'ensemble des réformes scolaires modernes¹⁰⁴⁴.

L'ÉDUCATION AGIE DANS LA PÉDAGOGIE D'ELIZABETH

C'est en les personnes de Friedrich Fröbel (1782-1852), de Friedrich Schleiermacher (1768-1834) et de Johann Friedrich Herbart (1776-1841) qu'une somme de théories pédagogiques s'élabore et qu'elle peut être éprouvée dans le même temps dans les multiples modalités des pratiques scolaires.

Dans l'école des tous petits, en effet, l'analyse de Fröbel ouvre « les voies à la psychanalyse [par la manière dont il envisage les] stades de la croissance »¹⁰⁴⁵, dans celle des niveaux suivants, Herbart œuvre à l'avancée de la psychologie¹⁰⁴⁶ et Schleiermacher fait preuve d'un grand esprit de synthèse et d'originalité dans sa démarche pédagogique¹⁰⁴⁷.

Mus par leur sentiment religieux, ces trois auteurs, par ailleurs, se situent dans un même continuum. Alors que Fröbel et Schleiermacher voient dans « l'art une part prépondérante dans l'éducation »¹⁰⁴⁸, Schleiermacher et Herbart se posent en défenseurs de l'école et de « la liberté individuelle contre les empiètements de l'État »¹⁰⁴⁹.

L'atmosphère quasi panthéiste¹⁰⁵⁰ qui émane de l'œuvre de Fröbel donne à sa vision éducative des *Kindergarten*¹⁰⁵¹ un caractère propice au développement de l'enfant qui « ne sera pas tenté de feindre une perfection qu'il n'a pas »¹⁰⁵². L'idée fondamentale que le pédagogue défend repose sur l'accompagnement de l'adulte qui doit aider l'enfant dans sa propre volonté d'effort et de discipline, à « satisfaire son besoin de l'enfance, à représenter, à imiter la vie de l'homme d'une manière enfantine, c'est-à-dire en jouant »¹⁰⁵³, pour que

¹⁰⁴⁴ *Ibid.*, p. 47; 53-54.

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*, p. 47.

¹⁰⁴⁶ *Ibid.*, p. 59.

¹⁰⁴⁷ *Ibid.*, p. 53.

¹⁰⁴⁸ *Ibid.*

¹⁰⁴⁹ *Ibid.*, p. 58.

¹⁰⁵⁰ *Ibid.*, p. 44 ; archive FB 399, *Manuel pratique des Jardins d'enfants de Friedrich Fröbel*, 1859, p. 180 « De même que l'esprit invisible de l'homme apparaît visiblement dans le monde artistique, de même l'esprit de Dieu se manifeste dans la nature ; la nature est l'indice visible du Dieu invisible ».

¹⁰⁵¹ Jardins d'enfants.

¹⁰⁵² Archive FB 399, *ibid.*, p. 25.

¹⁰⁵³ *Ibid.*, p. 26.

l'intention divine opère. L'avenir qu'il projette sur cette jeunesse implique donc l'action divine qui participe à la construction sociale du rôle de l'enfant pour qu'il prenne « sa place à son tour dans le monde de la réalité, [...] et réalise pour son propre compte les nouveaux progrès assignés par la Providence à l'activité humaine »¹⁰⁵⁴.

De même, Schleiermacher le rejoint sur la nécessité de questionner les rapports sociaux¹⁰⁵⁵ dans la mesure où, « droits de l'enfant au libre développement de ses facultés [...] et devoirs envers l'État, l'Église, la science et le peuple »¹⁰⁵⁶ ne peuvent être séparés du sens donné au projet de vie de l'enfant. En ce sens, seul dépend de lui la profession à laquelle il se destine.

Aussi, la fonction de l'école *pour tous* et de la famille étant par conséquent de garantir sa préparation et sa réussite, son accompagnement repose donc sur l'échange de l'adulte avec l'enfant pour qu'il puisse exercer « une protection, un soutien et une correction »¹⁰⁵⁷ et proposer des contenus d'enseignements adéquats. La « formation de l'homme et du citoyen »¹⁰⁵⁸ ainsi envisagée par Schleiermacher peut dès lors contribuer au fondement d'un rapport harmonieux à l'État. La jeunesse aura conscience et à cœur d'entretenir « le sentiment communautaire »¹⁰⁵⁹ qu'induirait sa participation sociale. L'esprit civique que défend Schleiermacher et qu'il aspire à mettre en œuvre concrètement dans son modèle pédagogique, ne trouvera aucun écho concret au sein du traité de Herbart¹⁰⁶⁰. En accord également avec le rôle de l'école visant à préparer les enfants à l'action¹⁰⁶¹, Herbart a malgré tout pour objectif premier de concevoir un programme de formation qui rende l'homme vertueux en vue d'accéder à l'unité de son soi et de « rester constant dans sa volonté »¹⁰⁶².

Ainsi, l'approche éducative qu'il construit méthodiquement pour faire de la morale une inclination au bien et de « l'école un lieu privilégié, vouée au culte du Beau et du Bien »¹⁰⁶³, s'inscrit profondément dans la pensée philosophique idéaliste de l'époque.

¹⁰⁵⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵⁵ Marius Cauvin, *op. cit.*, p. 53.

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*, p. 48.

¹⁰⁵⁷ *Ibid.*, p. 49.

¹⁰⁵⁸ *Ibid.*, p. 52.

¹⁰⁵⁹ *Ibid.*

¹⁰⁶⁰ *Ibid.*, p. 58.

¹⁰⁶¹ *Ibid.*, p. 57.

¹⁰⁶² *Ibid.*, p. 55.

¹⁰⁶³ *Ibid.*, p. 58.

Le réinvestissement du politique dans l'éducation moderne

L'idée de l'école forgée sur le développement du potentiel individuel et de l'accès à la culture pour tous, est remise en question par l'influence d'un environnement techniciste prégnant et la volonté politique de reprendre son rôle dans le système éducatif¹⁰⁶⁴.

L'assassinat d'August Friedrich Ferdinand von Kotzebue en 1819 est d'ailleurs un fait qui active le conflit entre la communauté pédagogique et le gouvernement prussien. Celui-ci, soutenu par le milieu aristocratique qui s'oppose à la bourgeoisie cultivée, réforme l'instruction dans le sens d'apprentissages pragmatiques et religieux qui fondent la réalité de la vraie vie¹⁰⁶⁵.

Un des rares pédagogues à continuer à faire entendre sa voix contestataire au travers de sa revue, est Friedrich Adolph Wilhelm Diesterweg. Le déséquilibre que provoque l'organisation du temps scolaire est alors analysé par la structure médicale comme un des premiers « surmenages scolaires qui vont se succéder tout au long du XIXe siècle »¹⁰⁶⁶.

Le phénomène de protestation et de revendication des professeurs et instituteurs, perdure et s'amplifie jusque dans les années 1900 avant qu'une « réflexion approfondie [ne tienne plus largement compte] de l'évolution économique, sociale et culturelle »¹⁰⁶⁷. C'est donc dans cette nouvelle perspective que l'école des sœurs Duncan, à l'instar d'une génération d'éducateurs motivés à trouver des solutions, ouvre une voie éducative et pédagogique qui entre en résonnance avec le projet novateur de l'éducation scolaire.

Par conséquent, imbriquée dans les strates multiples du courant hygiéniste¹⁰⁶⁸ que révèle la période de l'entre-deux-guerres - 1870 et 1914 -, cette voie suggère que le corps puisse être réhabilité pour qu'il soutienne sa pensée¹⁰⁶⁹.

Aussi, l'introduction de la gymnastique sur le territoire allemand, en participant à l'éclosion du mouvement de l'éducation physique, investit une action pédagogique qui vise à « réveiller la conscience de leur appartenance à l'espace culturel germanique »¹⁰⁷⁰.

¹⁰⁶⁴ *Ibid.*, p. 61.

¹⁰⁶⁵ *Ibid.*, p. 63.

¹⁰⁶⁶ *Ibid.*, p. 64.

¹⁰⁶⁷ *Ibid.*, p. 69.

¹⁰⁶⁸ Jean-Pierre Baud, « Les hygiénistes face aux nuisances industrielles dans la première moitié du XIXe siècle », in *Revue Juridique de l'Environnement*, n° 3, 1981. p. 205-220.

¹⁰⁶⁹ Olivier Hanse, *Rythme et civilisation dans la pensée allemande autour de 1900*, Thèse de doctorat, Humanités et Sciences de l'Homme, Études germaniques, Université Rennes 2, 2007, p. 54.

¹⁰⁷⁰ Laure Guilbert, *Danser avec le IIIe Reich - Les danseurs modernes sous le nazisme*, Editions Complexe, 2000, p. 152.

L'influence de l'éducation physique

L'éducation physique trouve son origine dans le mouvement gymnique de Johann Christoph Friedrich GutsMuths qu'il crée à la fin du XVIII^e siècle¹⁰⁷¹, dont l'objectif de santé doit venir compléter la formation morale et intellectuelle dispensée dans les *Philanthropinum*, ces *établissements-pilotes* d'une éducation utilitaire mis en œuvre dans le cadre de réformes de l'instruction¹⁰⁷².

Il est vrai qu'au tournant du siècle et dans le contexte des guerres, l'axe de la santé, auquel contribue fortement « l'art de faire de la gymnastique » sous le nom de *Turnen* de Ludwig Jahn¹⁰⁷³, conserve sa dimension utilitaire mais à des fins désormais politiques liées à la « défaite du féodalisme, à l'établissement d'un État-nation allemand et à la lutte contre l'occupation française »¹⁰⁷⁴.

Ce mouvement, en un siècle - si nous lui fixons une limite relative aux années 1911 qui constituent un point de rupture pour l'école Duncan -, témoigne d'une politique corporelle qui se construit à partir de l'ouverture de plateaux sportifs publics de plein air en 1811¹⁰⁷⁵. La conception du corps *entraîné* sur laquelle s'appuie Jahn, consiste justement en une idée de *faire corps* au moyen de l'activité expérientielle de masse.

Le sens donné ici aux valeurs de l'être-ensemble et de non-concurrence permet de soutenir un sentiment de puissance qui participe à la préparation au combat¹⁰⁷⁶. Par la suite et au gré de l'histoire politique, les plateaux seront fermés pendant vingt ans et retrouveront leur plein dynamisme à partir de la révolution de 1848-1849, et plus encore avec le rêve de l'unification allemande à partir de 1871¹⁰⁷⁷. Introduit cependant dans les écoles dès l'année 1842, le *Turnen* s'ancre dans le socle de la pédagogie scolaire, puis regroupe au sein d'une fédération nationale, ses associations, qui, par le nombre important de leurs membres, portent et imposent, par cette voie du corps, « une culture comme étant la plus légitime d'Allemagne entre 1900 et 1905 »¹⁰⁷⁸. Cette activité populaire, également stimulée par les rituels de

¹⁰⁷¹ Les représentants de la réforme pédagogique de la temporalité « Spätaufklärung » sont des philanthropistes qui mettent en œuvre une éducation auprès des plus jeunes enfants pour qu'ils accèdent par eux-mêmes au bonheur, « ce vers quoi tout individu doit tendre », in Alexa Craïs, « Penser le bien-être à l'école en Allemagne au temps de l'Aufklärung », in *Recherches & éducations*, 2017, p. 2.

¹⁰⁷² Alexa Craïs, *op. cit.*, p. 2-3.

¹⁰⁷³ Gertrud Pfister, *op. cit.*, p. 4.

¹⁰⁷⁴ *Ibid.*

¹⁰⁷⁵ *Ibid.*, p. 4 et suivantes.

¹⁰⁷⁶ *Ibid.*, p. 5.

¹⁰⁷⁷ *Ibid.*

¹⁰⁷⁸ *Ibid.*

célébration, a contribué à rendre signifiants le sentiment de « la supériorité allemande et la glorification du militarisme »¹⁰⁷⁹.

Sur cette toile de fond, de nombreuses réformes éducatives et pédagogiques, déjà entreprises après la victoire de la Prusse en 1871, persistent pour que modalités pédagogiques et contenus des enseignements soient envisagés au regard des changements sociaux et des avancées médicales dans le domaine de la psychologie infantine¹⁰⁸⁰.

Le système scolaire est donc débattu au sein de différents congrès qui se déroulent jusqu'en 1913¹⁰⁸¹. Celui de 1905 à Hambourg est sans doute, pour ce qui concerne notre sujet, le plus important puisqu'il entérine de nouveaux accords sur les objectifs fixés à l'éducation physique et musicale promus par la pensée d'Alfred Lichtwark¹⁰⁸².

La valorisation de l'expressivité

Lichtwark, soutenu par de nombreux enseignants et par la communauté artistique dans laquelle il est fortement investi, contribue à la rénovation d'un programme pédagogique d'éveil à la sensibilité culturelle¹⁰⁸³.

Ses préoccupations éducatives, en effet, reposent sur cette nécessité d'*élever* le niveau du peuple et de *former* l'élite pour que l'Allemagne se dote d'une véritable culture nationale et modifie l'état d'esprit de castes omniprésent¹⁰⁸⁴.

L'instituteur et directeur de la *Kunsthalle* à Hambourg se vouent alors à la recherche de moyens pédagogiques susceptibles de déclencher la puissance créatrice de l'enfant. Il pense à la danse et aux rondes dansées dont la musique est un puissant éveil des sens, mais plus encore au dessin, dont l'enfant peut en faire à la fois un médium privilégié de son expression et accéder à une pleine « compréhension véritable des œuvres d'art »¹⁰⁸⁵.

Cependant, pour que son projet puisse trouver la pleine mesure de cette nouvelle orientation, l'enfant doit être en capacité de formaliser son ressenti et donc, avoir reçu une éducation

¹⁰⁷⁹ *Ibid.*

¹⁰⁸⁰ Marius Cauvin, *op. cit.*, p. 35-39.

¹⁰⁸¹ *Ibid.*, p. 163 et 308.

¹⁰⁸² *Ibid.*, p. 163-164.

¹⁰⁸³ Nathalie Duval, *op. cit.*, p. 78.

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*

¹⁰⁸⁵ Marius Cauvin, *op. cit.*, p. 169.

d'éveil. Ainsi, le travail de Lichtwark se trouvait nécessairement subordonné aux recherches effectuées sur le langage.

L'apport de Berthold Otto

L'expérience du préceptorat que mène Berthold Otto au sein de sa propre famille et qu'il tente de restituer dans son école privée en 1906 à Berlin, apporte un éclairage sur la spécificité de l'expression enfantine. L'apport de ses connaissances, assorties de ses observations et de son modèle pédagogique, rejoint significativement l'orientation donnée à la recherche sur l'expression que le courant de l'éducation artistique met en œuvre¹⁰⁸⁶.

Partant du constat que le petit enfant établit ses premiers échanges à la table familiale, Otto en déduit que les parents sont concernés par l'instruction de leurs enfants. Ils peuvent en effet participer à l'éveil de leur esprit et des choses qui les entourent. Selon Otto cependant, l'apprentissage ne commence qu'à partir des questions posées par les enfants les plus jeunes sur les sujets qui les intéressent, par les réponses qu'ils trouvent auprès des aînés, puis par les informations et les documentations plus détaillées que le maître apportera plus tard.

Cette méthode, axée sur la recherche libre, constitue le point central de la formation dispensée à l'école de Berthold Otto. Ce qu'il entend d'ailleurs par « enseignement global », c'est l'immersion de la pensée dans le collectif qui construit le savoir.

Aussi, est-il convaincu de l'apport des sciences expérimentales et mise-t-il sur les progrès de la psychologie¹⁰⁸⁷. Il focalise d'ailleurs son attention sur les moyens d'expression propres au langage infantin qui font l'objet de travaux spécifiques en rapport avec la fragmentation des difficultés.

En outre, Otto est persuadé que les jeunes enfants ont la capacité d'appréhender la complexité du monde. Pour ce faire, les adultes doivent faire l'effort d'établir un dialogue qui tienne compte des modalités d'expression et de conversation employées par les très jeunes enfants. Cette perspective montre effectivement la nécessité de distinguer deux langues, l'une parlée et l'autre littéraire dans des fonctions distinctes mais complémentaires. La langue familière,

¹⁰⁸⁶ Marius Cauvin, *op. cit.*, p. 117-119.

¹⁰⁸⁷ *Ibid.*, p. 120-122.

puisqu'elle participe à l'élaboration d'une pensée rationnelle et scientifique, donne à la seconde, l'accès à la formalisation qui en découlera par la suite¹⁰⁸⁸.

La strate plus âgée des enfants, quant à elle, fait également l'objet de recherches. Pareillement au constat que Lichtwark a fait sur la perte de l'expression, Heinrich Rudolf Hildebrand analyse la portée de l'enseignement général sur la langue qu'il rapporte dans un de ses ouvrages *Vom Deutschen Sprachunterricht*¹⁰⁸⁹. Selon cet auteur, la nécessité de rénover les méthodes d'apprentissage et de formation littéraire s'appuie sur le décalage observé entre l'apport d'un contenu dénué de sens pour les élèves et leur rapport familial et enfantin à cette même langue. De même, en se distanciant de la valeur littéraire d'un texte au profit de sa dimension moralisatrice, Hildebrand remarque que les enfants se détournent du domaine de l'imagination, de l'intérêt poétique ou bien encore esthétique¹⁰⁹⁰.

Enfin, à l'école des petits, tout comme Berthlod Otto, des instituteurs empruntent également la voie de la réforme pour expérimenter une méthode de verbalisation dans l'apprentissage du langage. Wilhelm Lamszus, Friedrich Gansberg et Heinrich Friedrich Ludwig Scharrelmann démontrent ainsi qu'il est de l'intérêt de l'enfant de le faire entrer dans une progression structurée qui mette en relief son besoin de dire, de raconter et de décrire des événements vécus. Modelée et enrichie formellement, cette approche de la langue va l'aider à basculer dans la construction d'un écrit de plus en plus achevé¹⁰⁹¹.

L'expression au programme scolaire

Toute l'avancée effectuée dans le domaine du langage contribue à celle que fait Lichtwark dans le domaine du dessin. En effet, la présentation de ses idées aux différents congrès de la réforme pédagogique organisés entre 1901 et 1909 incite le professeur Carl Johann Heinrich Götze à énoncer les objectifs futurs de l'enseignement du dessin dont les cours devront être assurés par des professeurs compétents ; cette matière, intégrée aux disciplines principales, devra être obligatoire dans toutes les écoles et être fondée sur l'observation et la simplicité de

¹⁰⁸⁸ *Ibid.*, p. 123-125.

¹⁰⁸⁹ De l'apprentissage de la langue des Allemands, in Marius Cauvin, *op. cit.*, p. 172.

¹⁰⁹⁰ *Ibid.*, p. 173.

¹⁰⁹¹ *Ibid.*, p. 175-177.

sa représentation¹⁰⁹². Götze est effectivement persuadé que l'art est un excellent moyen d'éduquer les enfants, non pas pour l'art en tant que tel, mais pour les aider à retrouver la voie de l'expression et à stimuler ainsi leur sensibilité et leur pensée¹⁰⁹³.

Cette nouvelle voie influence par la suite les domaines scolaires de la langue et de la littérature dont les modalités de pratiques vont être questionnées¹⁰⁹⁴. Dans certains établissements, la personnalité de l'enfant et ses stades cognitifs font désormais l'objet d'attention, ce qui modifie considérablement, non seulement le rapport à l'enseignement et à ses contenus, mais aussi à l'enfant qui est autorisé à s'épanouir¹⁰⁹⁵.

Ce point crucial, soulevé par le mouvement d'éducation artistique, a ouvert une voie spécifique d'échange interactif au moyen de l'art et propre à la jeunesse¹⁰⁹⁶. Bien que l'école prussienne ait fortement résisté à cette avancée pédagogique, les réformateurs ont néanmoins réussi à poser un cadre éducatif à valeur expérientielle dans lequel les enfants ont appris à s'émanciper et à construire leur savoir¹⁰⁹⁷.

Conjointement au développement de ce mouvement artistique, qui rappelons-le, a favorisé un changement didactique au sein de l'école publique en misant sur la valeur expressive de l'enfant et d'un idéal de vie déjà impulsé par un ensemble littéraire et graphique exalté, d'autres modèles privés apparaissaient en écho à la circulation de toutes ces idées¹⁰⁹⁸.

Aussi, pour répondre d'une autre façon à cette crise du monde moderne que l'Allemagne traverse avant la Première Guerre mondiale, un autre mouvement se forme autour de l'expérience éducative en internat à la campagne¹⁰⁹⁹. Dans cette perspective, le fonctionnement de l'école des sœurs Duncan n'était pas étranger à cette pratique dont la renommée historique établie en Angleterre, avait influencé l'Allemagne, qui, à son tour, en imitait le nouveau modèle¹¹⁰⁰.

¹⁰⁹² *Ibid.*, p. 123-125.

¹⁰⁹³ *Ibid.*, p. 171.

¹⁰⁹⁴ *Ibid.*

¹⁰⁹⁵ *Ibid.*, p. 84.

¹⁰⁹⁶ *Ibid.*, p. 85.

¹⁰⁹⁷ *Ibid.*, p. 179.

¹⁰⁹⁸ Nathalie Duval, *op. cit.*, p. 76.

¹⁰⁹⁹ *Ibid.*, p. 77.

¹¹⁰⁰ Marius Cauvin, *op. cit.*, p. 81.

La vie à la campagne, pour rejoindre la voie éducative de Lichtwark ouverte à la manifestation de l'expression, offre un rapport privilégié à la nature¹¹⁰¹, que les sœurs Duncan expérimentent dans la banlieue boisée de Berlin où l'école a été aménagée¹¹⁰². Cependant, la communauté d'élèves, tout comme celle que les internats à la campagne forment, est éduquée dans le sens de la devise : « Ici, rien n'est imposé par l'autorité, tout doit l'être par la morale »¹¹⁰³. De fait, l'objectif principal éducatif des sœurs Duncan, qui vise la fabrication d'un style esthétique¹¹⁰⁴, repose sur ces deux approches privilégiées que sont l'expression et la morale.

Une fabrique, en somme, qui doit restituer la « force vitale seule capable de créer un homme nouveau et donc une société nouvelle »¹¹⁰⁵, tout en insufflant leur *marque* dans la résonance de ces expériences pédagogiques.

Au fond, le champ empirique auquel ces deux courants éducatifs confrontent l'ensemble de ses investigateurs, constitue pour elles la voie singulière de l'accompagnement de leurs élèves qui est partagée « entre le *pouvoir* et l'*autorité* »¹¹⁰⁶. C'est pourquoi, il est utile, pour saisir la portée de l'enseignement d'Elizabeth Duncan, d'exposer les éléments pédagogiques vecteurs du cadre institutionnel qui influencent sa démarche. Sont ainsi abordées les deux dimensions pédagogiques attachées à valoriser l'expression et la morale à travers les œuvres de réformateurs dont nous retrouvons certaines traces dans l'enseignement Duncan.

Le rôle du guide par Hermann Lietz

Aider les enfants à se pétrir d'un idéal reposant sur de hautes valeurs morales, voilà l'objectif du programme éducatif du professeur et pédagogue Hermann Lietz¹¹⁰⁷. Ayant foi en la nature qui sert l'apprentissage à une vie saine, il privilégie la vie en plein air. L'ensemble de ses enseignements, qu'ils soient d'ordre théorique ou technique, repose sur la manière de donner un sens à la responsabilité et au respect de soi-même et des autres¹¹⁰⁸. L'amour de la patrie est inculqué et l'organisation de débats autour de l'actualité suggère l'exercice de la liberté

¹¹⁰¹ *Ibid.*, p. 84.

¹¹⁰² Archive de l'école d'Elizabeth Duncan, *50 Jahre Elizabeth Duncan-Schule 1904-1954*. Herausgegeben von der Elizabeth Duncan-Gesellschaft E. V. München, p. 7.

¹¹⁰³ Marius Cauvin, *op. cit.*, p.84, « autorité » entendue ici au sens coercitif.

¹¹⁰⁴ Un terme qui s'étend à un art de vivre, in Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 153 ; Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, *op. cit.*, p. 6-7, 58.

¹¹⁰⁵ Nathalie Duval, *op. cit.*, p. 77, que nous remplaçons dans le contexte de la crise culturelle que l'Allemagne traverse et non pas dans celui de « l'homme nouveau » connoté idéologiquement dans la période du IIIe Reich.

¹¹⁰⁶ Michel Maffesoli, in Philippe Filliot, *L'éducation au risque du spirituel*, Desclée de Brouwer, 2011, p. 12.

¹¹⁰⁷ Marius Cauvin, *op. cit.*, p. 84.

¹¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 83-84.

d'opinion. Sa méthode est fondée sur une relation d'accompagnement ayant valeur d'exemple que l'adulte exerce auprès du jeune, que ce soit dans les matières intellectuelles, manuelles, physiques ou encore artistiques¹¹⁰⁹. L'enfant construit donc son savoir dans un esprit communautaire aidé de ses camarades. Pour autant, bien que Lietz aspire à l'idéal que Johann Gottlieb Fichte défend dans sa philosophie et qu'il cherche à mettre en œuvre au travers de son projet institutionnel reposant sur la formation d'un grand sens moral et la reconstruction du lien à la nature, sa démarche ne fait l'unanimité ni au sein du gouvernement de Prusse ni auprès du grand public qu'il considère très élitiste¹¹¹⁰.

L'aspect « social »¹¹¹¹

Si l'enjeu de ce grand mouvement de réformes éducatives, pour certains de ses acteurs, repose sur l'élaboration d'un État pédagogue dirigé par les élites, pour d'autres, tels que Gustav Adolf Wyneken, il s'agit de « former une génération nouvelle de chevaliers de l'esprit »¹¹¹² et de permettre à l'ensemble des classes sociales d'accéder à celle des élites en s'attachant uniquement aux valeurs morales et intellectuelles. En ce point de bascule vers le XXe siècle, la quête d'un sens nouveau à l'existence est comme munie d'un ressort favorisant tous types d'expériences. Dans ce contexte, Wyneken est assuré que le renouvellement de l'esprit des jeunes générations dépend d'un mode éducatif valorisant la vie communautaire fraternelle et mixte aux visées idéales de l'amour et de la vérité, le sens de la responsabilité et le respect des règles¹¹¹³. L'instruction prodiguée auprès de ces élèves est ainsi intégrée dans une ambiance stimulant l'éveil enthousiaste aux besoins d'élévation de l'esprit que l'esthétique rejoint par la formation artistique¹¹¹⁴.

Par ailleurs, pétri par la théologie et la philosophie, cet éducateur prête une attention toute particulière aux valeurs que défend le *Wandervogel* (Oiseau pèlerin¹¹¹⁵), mouvement de jeunesse alors en vogue qui a été officialisé en 1901. Au désir de laisser libre cours à l'expression de leur personnalité, le *Wandervogel* adopte un mode de vie sain au contact de la

¹¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 87.

¹¹¹⁰ *Ibid.*, p. 89-90.

¹¹¹¹ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 127.

¹¹¹² Marius Cauvin, *op. cit.*, p. 92.

¹¹¹³ *Ibid.*, p. 99.

¹¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹¹⁵ Marc Cluet, « Pour une brève histoire de la Jugendbewegung », in *Recherches germaniques*, hors-série n° 6, Strasbourg, 2009, p. 3.

nature sur la base d'un rejet des pratiques bourgeoises et de sa protestation face aux méfaits de la société capitaliste et industrielle¹¹¹⁶. Forgé à partir de finalités désintéressées et dénué d'ambitions à proprement parler, le mouvement de jeunesse aspire surtout, par le partage d'expériences communautaires, à redonner du sens à l'existence et à être fidèle à leur idéal en agissant conformément à celui-ci. L'engouement est tel que le *Wandervogel* ne donne à voir pas moins de quatre nouvelles branches¹¹¹⁷. De celle de la randonnée hambourgeoise est issue une nouvelle association de jeunesse en 1905. Le contexte social et géographique montre en partie que ce nouveau mouvement se distingue de celui du *Wandervogel* en termes d'autonomie, de sens pratique et de l'exercice de la responsabilité¹¹¹⁸. Aussi, dès leur entrée à l'université, les jeunes issus de ce mouvement en entraînent d'autres qui se rassemblent en 1907 en une association, « La Libre Équipe universitaire de Göttingen »¹¹¹⁹.

Investi d'un combat « pour l'esprit et la lumière »¹¹²⁰, Wynecken quitte l'institution de Wickersdorf et se tourne vers ces jeunes pour leur apporter sa contribution¹¹²¹.

De son côté, son assistant Paul Geheeb fonde sa propre école, L'*Odenwaldschule*, puis celle de l'humanité qui trouvera son siège en Suisse à partir de 1934¹¹²². L'exigence de l'objectif, encore une fois, est d'accompagner les générations futures à formaliser qualitativement un projet de vie qui leur permettra de vivre en harmonie dans la société.

Il insiste donc sur la co-éducation tout en modélisant le parcours scolaire des enfants individuellement en fonction de leurs intérêts et de leurs aptitudes, indépendamment de leur âge.

Enfin, sa croyance en les bienfaits que les échanges internationaux entre peuples divers apportent, soutient son enseignement sur le monde extérieur¹¹²³.

¹¹¹⁶ *Ibid.*, p. 4.

¹¹¹⁷ *Ibid.*, p. 3.

¹¹¹⁸ *Ibid.*, p. 5.

¹¹¹⁹ *Ibid.*

¹¹²⁰ Nathalie Duval, *op. cit.*, p. 83.

¹¹²¹ Soutien qu'il apporte en participant au rassemblement du Hoher Meissner du 10 au 12 octobre 1913, in Marius Cauvin, *op. cit.*, p. 91. C'est également le lieu qui accueille Klages et son discours *Mensch und Erden*. Dans cet ordre des choses qui célèbre la vie, le festival de Bayreuth aura accueilli Isadora.

¹¹²² *Ibid.*, p. 102-103.

¹¹²³ *Ibid.*, p. 105.

Le pragmatisme et le civisme

Au cœur de ce système de réformes dont l'avancée semble plus significative dans les écoles privées, la conviction de Georg Kerschensteiner, inspecteur des écoles publiques de la ville de Munich entre 1895 et 1921, prend le contre-pied des théories pédagogiques idéalistes développées jusqu'alors et s'appuie sur une vision pragmatique qui doit être insufflée dans l'éducation¹¹²⁴. Il porte en effet sur l'école une vision démocratique qui doit prendre en compte tous les aspects de la formation de l'enfant, que ce soit tant au niveau pratique que théorique. Il s'évertue donc à développer la formation professionnelle dans les écoles encore appelées « actives » pour que l'expérience pratique et l'enseignement civique, construit sur des savoirs théoriques, conduisent à l'acquisition de solides compétences¹¹²⁵.

La valorisation de la personnalité

À l'appui des recherches effectuées dans le domaine de la psychologie, Hugo Gaudig, directeur du lycée de jeunes filles et de l'école normale d'institutrices Leipzig, oriente sa réforme sur le développement de la personnalité de l'élève. L'objectif implicite d'épanouissement que se donne la jeunesse à vivre en société, doit reposer, pour Gaudig, sur la connaissance des dispositions naturelles du jeune élève et sur l'accompagnement de son évolution¹¹²⁶.

Puisque l'école doit développer la vie sociale, la nécessité de l'expérience en interaction avec d'autres s'impose. Pour autant, la méthode que Gaudig propose est une synthèse entre les orientations pédagogiques d'autrefois considérées comme trop idéalistes pour les unes ou trop pragmatiques pour les autres. Il établit donc un rapport entre la dimension instinctuelle et nuisible de soi, - à contenir -, et celle de la personnalité, - à développer -, pour que les conditions d'un possible épanouissement soient remplies. Ainsi, l'exigence que dévoile sa méthode est centrée sur la volonté que l'élève doit mettre à l'épreuve dans l'ensemble de ses activités où il apprend à trouver la solution par lui-même¹¹²⁷.

¹¹²⁴ Nathalie Duval, *op. cit.*, p. 76.

¹¹²⁵ *Ibid.*, p. 76; Marius Cauvin, *op. cit.*, p. 141-144.

¹¹²⁶ Marius Cauvin, *op. cit.*, p. 146-147.

¹¹²⁷ *Ibid.*, p. 148-152.

Ce qui favorise encore l'évolution de sa pensée, c'est l'organisation du cadre de son travail qui ne laisse aucune place à l'improvisation. Seule l'activité spontanée que Gaudig autorise est une cérémonie dont la force du sentiment communautaire est bienfaisante pour l'ensemble des élèves¹¹²⁸.

La formation du caractère au service de la collectivité

Friedrich Wilhelm Förster, en raison de ses idées politiques et sociales, doit démissionner de son poste universitaire¹¹²⁹. Cependant, grâce à ses compétences pédagogiques, il approfondit la voie ouverte par Gaudig¹¹³⁰. L'intérêt que Förster porte à la question de l'épanouissement individuel et à celle des pratiques sociales, le conduit à réfléchir sur le sens vertueux de la morale. Sa foi donne un cadre aux principes de son enseignement qui soutiennent l'expérience de la vie communautaire aux fins de la formation du caractère. Soumis aux passions de toute nature, l'élève apprend alors à engager sa volonté personnelle pour qu'un changement s'opère de *l'intérieur* et puisse lui faire éprouver la vertu de la tempérance¹¹³¹.

Parce que les mesures coercitives telles que brimades et châtements entravent le processus spirituel dans lequel le principe incontournable de la loi chrétienne qui impose d'agir et d'être mu par et pour l'amour du prochain, Förster les réproouve¹¹³². Néanmoins, la relation privilégiée qu'il entretient avec ses élèves, fondée sur des intérêts qui se doivent d'être « sains »¹¹³³, renforce l'aspect normé du modèle éducatif qu'il envisage sur le plan du contrôle et de la surveillance.

La réappropriation du corps au service de la santé

En réponse aux besoins éducatifs que la crise sociale allemande en ce début de XXe siècle soulève¹¹³⁴, l'action pédagogique que mène Elizabeth Duncan, en l'absence de sa sœur

¹¹²⁸ Marius Cauvin, *op. cit.*, p. 151.

¹¹²⁹ *Ibid.*, p. 154.

¹¹³⁰ *Ibid.*

¹¹³¹ *Ibid.*, p. 155-160.

¹¹³² *Ibid.*, p. 161.

¹¹³³ *Ibid.*

¹¹³⁴ Jacques Gandouly, *Pédagogie et enseignement en Allemagne de 1800 à 1945*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997.

Isadora, se situe au cœur d'un processus expérimental¹¹³⁵. Elle revisite, entre autres, différentes conceptions telles que celles de Fröbel et de Lichtwark, pour ne citer qu'eux, mais l'objectif de l'école des sœurs Duncan, cependant, étant d'éprouver une théorie et non un système¹¹³⁶ de danse, l'école se trouve être au cœur de la problématique de « l'épuisement des forces vitales » dont les premiers symptômes dans le système scolaire avaient déjà fait l'objet d'alerte médicale.

Bien avant le congrès pour l'éducation corporelle artistique ayant eu lieu à Berlin en 1922¹¹³⁷, l'arythmie est assimilée à une maladie qu'Émile Jaques-Dalcroze définit « dans le cadre de sa pratique pédagogique ». ¹¹³⁸ L'approche spécifique du corps qu'il entrevoit à travers l'éducation musicale le conforte dans ses hypothèses de départ concernant les causes. Ce « fléau [qui touche] l'homme moderne »¹¹³⁹ contient l'idée que ce dernier souffre d'une pathologie organique interne qui ne lui permet pas de maîtriser ses propres mouvements¹¹⁴⁰.

Ainsi, le nouvel axe de recherche que Jaques-Dalcroze suscite auprès d'une communauté d'intellectuels¹¹⁴¹, apporte un dynamisme à la pensée vitaliste. Celle portée par le philosophe Ludwig Klages trouve des échos dans l'école Duncan, d'une part au travers des références citées dans les écrits de Max Merz¹¹⁴², d'autre part, dans la conception du mouvement que les sœurs Duncan nourrissent en théorie et en pratique¹¹⁴³. D'une certaine manière, Klages, même si, philosophe controversé qu'il devient, s'inscrit aussi dans une forme de parenté idéelle avec Isadora qui vient renforcer son point de vue intuitif du mouvement. Par conséquent, l'idée qu'ils partagent tous les deux, porte sur l'Idéal de l'Homme qui doit être mobilisé par un désir d'ouverture au monde et l'aspiration à manifester la grandeur de l'âme et la Beauté afin de retrouver l'harmonie originelle¹¹⁴⁴.

Dans la perspective fluide du mouvement qu'Isadora intègre dans sa danse, Ludwig Klages, de son côté, démontre théoriquement que le rythme est autre chose que la mesure,

¹¹³⁵ Lillian Loewenthal, *op. cit.*, p. 40-41.

¹¹³⁶ Isadora Duncan refuse de parler de système de danse, elle n'en a pas, in Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, *op. cit.*, p. 90.

¹¹³⁷ L'archive du centre des archives de Cologne Nr 464, A-A v. 30.9.1922, atteste, contrairement à ce qu'Olivier Hanse écrit en page 100 de son ouvrage, *À l'école du rythme... Utopies communautaires allemandes autour de 1900*, *op. cit.*, d'une part que le congrès a eu lieu du 5 au 17 octobre 1922 (et non au 7) et d'autre qu'Elizabeth Duncan présenterait son système, et non Max Merz. Bien qu'il eût été directeur de l'école Duncan, la marque de fabrique du style est toujours portée par Elizabeth Duncan et persiste au-delà de sa réappropriation politique.

¹¹³⁸ Olivier Hanse, *À l'école du rythme... Utopies communautaires allemandes autour de 1900*, *op. cit.*, p. 95.

¹¹³⁹ *Ibid.*, p. 97.

¹¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 96.

¹¹⁴¹ *Ibid.*, p. 98.

¹¹⁴² Archives de Cologne, Boîte Nr. 69, Elizabeth Duncan.

¹¹⁴³ Archives de Munich, École d'Elizabeth Duncan ; Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, *op. cit.*

¹¹⁴⁴ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 20.

qu'il s'y intègre tout en s'y opposant¹¹⁴⁵. Cela signifie que le rythme est doté pour sa part d'une structure spatio-temporelle dont l'homme n'a pas conscience mais que la mesure révèle, par nécessité, de le percevoir¹¹⁴⁶.

La manière dont Klages envisage le rythme qu'il place au cœur du processus de vie, renvoie à l'image d'un mouvement ininterrompu du va-et-vient dans le déroulement du monde qui fait apparaître quelque chose de similaire à intervalle similaire, mais qui est nouveau¹¹⁴⁷. En résonance avec l'interprétation que fait Isadora de son propre mouvement¹¹⁴⁸, l'ondoiement implicite auquel elle rattache le mouvement observé dans la nature¹¹⁴⁹, s'explique par une alternance rythmique caractérisée par des formes temporelles définies par des changements de direction aux points d'inflexion alors que la mesure, dira Klages, a un début et une fin. En cela, faire l'expérience de la mesure, ajoute-t-il, c'est se centrer sur une succession de contractions et de décontractions qui se répètent ; c'est donc recourir à l'activité de l'esprit¹¹⁵⁰.

Mais lorsqu'il s'agit de faire l'expérience du rythme, il y a au contraire un relâchement de la pensée et de la volonté. Pour autant, bien que l'élément décisif du rythme se trouvant être le mouvement du balancement, il ne peut exister sans la mesure qui a pour fonction de produire des « oscillations rythmiques [tel un] pouls ondulatoire »¹¹⁵¹ qui permet de ressentir la « mesure rythmique »¹¹⁵². Ainsi, s'adonner au balancement originel du processus de vie, c'est aussi s'accorder une exploration des variations propre à la mesure.

En effet, dans les multiples relations du jeu complexe qu'impliquent les caractéristiques de la mesure dans le mouvement du balancement, il arrive que le rythme disparaisse de la conscience à cause d'une manifestation puissante de la mesure. La manière dont elle prend alors l'ascendant sur le rythme, dit Klages, est le signe de « son caractère originellement antagoniste vis-à-vis de la vie, [...] qui incite l'âme à renforcer ses vibrations rythmiques »¹¹⁵³.

¹¹⁴⁵ Ludwig Klages, *La nature du rythme, Pour comprendre la philosophie vitaliste allemande*, [Traduction et présentation de Olivier Hanse], Allemagne d'hier et d'aujourd'hui, L'Harmattan, 2000, p. 56-57.

¹¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 76-77.

¹¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 82.

¹¹⁴⁸ « Chaque mouvement, même au repos, reste fécond : il possède la qualité d'engendrer un autre mouvement », in Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, op. cit., p. 51-52.

¹¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 44 ; 55.

¹¹⁵⁰ Ludwig Klages, op. cit., p. 91.

¹¹⁵¹ *Ibid.*, p. 68-69.

¹¹⁵² *Ibid.*

¹¹⁵³ *Ibid.*, p. 90.

A contrario, quand la mesure semble disparaître, Klages y voit une règle de la succession qui lui est interne et qui ne peut plus être perceptible en raison de sa forte irrégularité, de sa complexité et de sa diversité¹¹⁵⁴. Car l'action de l'esprit, par sa construction binaire, reconnaît clairement des points d'inflexion de la mesure. Bien que l'esprit s'appuie sur le va-et-vient du mouvement formant la pulsation, il ne considère pour autant pas le défaut de linéarité entre les deux extrémités du mouvement¹¹⁵⁵. C'est pourquoi Klages conclut que la mesure peut tout autant s'opposer que s'allier au rythme.

Maintenant que l'étude spatio-temporelle des cartographies mettait en évidence, d'une part, les réseaux d'affiliations culturels qui ont soutenu la construction et la réception de l'œuvre, d'autre part, ceux qui ont marqué l'éducation corporelle inculquée dans le lieu de la transmission, nous

RAYMOND DANS LES CERCLES DES ÉLITES -LA BOHÈME :

SA VIE RÉFORMÉE, EN ARRIÈRE PLAN, UN JOYAU DE LA *LEBENSREFORM*, LE MONTE VERITÀ

Par les nombreux voyages et l'activité intellectuelle qu'il engage en faveur de l'idéal que la famille poursuit, Raymond véhicule une image atypique de lui-même.

La production de ses nombreux documents fait, aujourd'hui, l'objet d'archives aux États-Unis mais aussi aux Pays-Bas, en Allemagne et en France¹¹⁵⁶. Pour cette raison, nous souhaitons évoquer ses domaines d'intérêt qui inscrivent en arrière-plan l'élan donné par la *Lebensreform*¹¹⁵⁷ dont il investit la voie, dirions-nous aujourd'hui, *écologique*.

Le mode de vie qu'il privilégie éclaire en certains aspects le sens de l'éducation reçue et de l'attachement familial. La connaissance qu'il développe autour de la science du mouvement et de la Grèce, nous donne aussi des indices sur ce qu'il enseigne et partage à sa sœur cadette,

¹¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 91-92.

¹¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 93.

¹¹⁵⁶ Archives de la Bibliothèque Nationale de France ; Archives du centre des archives de la danse de Cologne, Boîte Nr 69.

¹¹⁵⁷ La réforme de la vie : mouvement allemand de la fin du XIXe au milieu du XXe siècle, voir Klaus Wolbert, *Die Lebensreform*, 2 Bde. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Katalog zur Ausstellung auf der Mathildenhöhe in Darmstadt 2001.

Isadora, qui, en le faisant sien, réinvestit un ensemble ambitieux de pistes de savoirs pour faire émerger son style chorégraphique¹¹⁵⁸.

L'utopie communautaire de Monte Verità, une référence pour vivre de l'Idéal

En France, le centre d'art et de recherche de la Villa Vassiliev, en proposant en 2018 une exposition consacrée à l'Akademia parisienne de 1929¹¹⁵⁹, nous livre un point de vue sociologique sur l'œuvre de Raymond. En effet, l'analyse portée sur la nature de ce lieu, réservé en partie à la formation, aux échanges et au partage, que Raymond Duncan a ouvert pour mettre en œuvre ses convictions artistiques hellénistes, marginales et originales, questionne le sens de la vie communautaire qui en découle¹¹⁶⁰.

Néanmoins, et avant l'institutionnalisation de ce lieu où nous verrons naître la *danse libre* de Malkovsky¹¹⁶¹, Raymond est animé par l'« une de [ses] croyances dans la divinité du corps humain et dans la danse comme expression du sentiment religieux »¹¹⁶² pour entrer dans une démarche écologique du savoir : l'étude du mouvement par le biais de la gymnastique¹¹⁶³, la médiatisation des valeurs défendues et portées par la *Lebensreform*. Ainsi, à l'instar de Gusto Gräser qu'il aurait rencontré à Paris en 1900, il adopte la tunique, les sandales, l'alimentation végétarienne et laisse ses cheveux longs tomber sur les épaules¹¹⁶⁴. Car dans cette même lignée utopique « d'une culture qui se réconcilierait avec la vie »¹¹⁶⁵, les nombreux acteurs, éduqués aux valeurs classiques et rebelles, avaient pour désir de changer radicalement de vie et de fonder des « communautés autarciques »¹¹⁶⁶.

Ainsi, la réputation qui se crée rapidement autour du lieu de villégiature aux environs de Locarno qu'Henri Oedenkoven et qu'Ida Hoffmann¹¹⁶⁷ achètent, fait de la colline, appelée Monte Verità par Oedenkoven, une référence incontournable de la *Lebensreform*¹¹⁶⁸.

¹¹⁵⁸ Isadora Duncan, *op. cit.*, chapitre VII, p. 79 et suivantes.

¹¹⁵⁹ Johana Giot, *op. cit.*, p. 5.

¹¹⁶⁰ Villa Vassiliev, Centre d'art et de recherche, Bétonsalon, *Akademia: Performing Life*, 13 janvier – 24 mars 2018.

¹¹⁶¹ Odette Allard, *Malkovsky : le danseur philosophe*, Éditions de Poliphile, 1989.

¹¹⁶² *The New-York Times*, published: July 14, 1907, Copyright © The New York Times : "One of [Mister Duncan's] beliefs in in the divinity of the human body and in the dance as an expression of religion feeling".

¹¹⁶³ Raymond Duncan, *La danse et la gymnastique*, Conférence du 04 mai 1914 à l'Université Hellénique – Salle de Géographie, Akademia Raymond Duncan Paris, 1914, Sténographie d'Aristide Pratelle.

¹¹⁶⁴ Martin Green, *Mountain of truth, The counterculture Begins Ascona, 1900 – 1920*, Published for Tufts University by University Press of New England Hanover and London, 1986, p. 236; Isadora Duncan, *op. cit.*, p. 79.

¹¹⁶⁵ Kaj Noschis, *op. cit.*, p. 35.

¹¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 34.

¹¹⁶⁷ Issus d'un milieu social aisé, Henri Oedenkoven et Ida Hoffmann se connaissaient déjà pour les mêmes aspirations à un changement de vie qu'ils partageaient. Ils découvrent la colline suisse sur laquelle Oedenkoven achète un terrain ; Ida convoque la mythologie germanique, Henri en fait un projet commercial, in Kaj Noschis, *op. cit.*, p. 36-37.

Autant dire, Monte Verità est un espace qui révèle les contradictions du développement à la fois rapide et considérable de l'économie usinière de la société allemande à l'aube du XX^e siècle¹¹⁶⁹. Car à la charnière d'une société qui s'enrichit et de celle qui voit ses conditions de vie se dégrader par la façon de considérer l'homme et de l'assimiler à un corps-machine¹¹⁷⁰, un courant réformiste ouvre la voie d'une réflexion sur les pratiques humaines. C'est ainsi que des idées visant à transformer la manière d'appréhender la vie dans tous ses domaines se répandent et investissent un nouveau rapport au corps¹¹⁷¹.

Monte Verità, un lieu qui rassemble

« Le courant dominant de la sensibilité allemande autour de 1900 »¹¹⁷² trouve son fondement et son développement à partir de la remise en question du sens de la Vie pour qui mène son existence à l'aube de l'explosion industrielle et démographique¹¹⁷³. L'étiollement de la force vitale en l'homme étant pressenti, la *Lebensreform* naît en réaction aux besoins d'améliorer la santé et les conditions sanitaires et sociales dégradées. Par conséquent, opposé ainsi à la strate sociale bourgeoise, la *Lebensreform*, bien qu'elle ne soit pas organisée, appelle à des changements dans la vision que l'homme se fait du monde. Ces transformations, pour qu'elles aient lieu, doivent résulter d'une évidence à vouloir les mettre en œuvre et doivent donc s'appuyer sur des objectifs concrets¹¹⁷⁴. « Les slogans tels que retour à la nature et vivre sainement, naturellement, avaient valu autrefois comme points de repères, dit Wolfgang Krabbe¹¹⁷⁵ »¹¹⁷⁶ puisque les familles, face à la dégradation de leurs conditions de vie, s'inscrivaient dans des mouvements de protestation sociale à tout niveau. Les artistes sont les premiers à faire l'expérience d'un retour à la nature en s'éloignant des villes et à prôner cette orientation philosophique par la production de leurs œuvres¹¹⁷⁷. L'idée d'une nature authentique, alliant santé et beauté corporelle qui contribue au bonheur, est sous-jacente aux

¹¹⁶⁸ *Ibid.*

¹¹⁶⁹ Marie-Bénédicte Vincent, « L'aristocratie allemande au service de l'État et la césure de 1918 », in *Vingtième Siècle*, 2008, p. 76-90.

¹¹⁷⁰ Jean-Marie Brohm, *Ontologies du corps*, Essai, 2017.

¹¹⁷¹ Wolbert Klaus, *Die Lebensreform*, 2 Bde. *Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, Katalog zur Ausstellung auf der Mathildenhöhe in Darmstadt 2001.

¹¹⁷² Jacques Le Rider, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 63.

¹¹⁷³ Marc Cluet, « Lebensreformer et Verts en lutte pour un monde meilleur. Divergences et similitudes dans les moyens et dans les fins à un siècle d'écart », in Annette Lensing, Birgit Metzger, Olivier Hanse (Dir.), « L'écologie dans le clivage gauche droite - Ökologie im linken und im rechten Spektrum », in *Convergences*, vol. 88, Bern, 2017.

¹¹⁷⁴ *Ibid.*

¹¹⁷⁵ « Schlagworte wie « Rückkehr zur Natur » und « natürliche Lebensweisen » hätten damals als Orientierungsmarken gegolten, sagt Krabbe ». Historien allemand. W. Krabbe étudie l'histoire, la philologie germanique et la philosophie à Münster. Traduction de l'auteur, dans cet article pour toutes les citations.

¹¹⁷⁶ Renate Foitzik Kirchgraber, *op. cit.*, p. 18.

¹¹⁷⁷ *Ibid.*

valeurs héritées de Rousseau et de Nietzsche, mais elle ne suffit pas¹¹⁷⁸. En effet, la nécessité d'éprouver les choses est examinée à travers les réformes qui œuvrent dans les domaines des médecines naturelles, des pratiques, des soins corporels, de l'art et de l'éducation. Les recherches dans ces différents champs scientifiques et artistiques s'opèrent au sein de colonies dispersées sur le territoire allemand¹¹⁷⁹. Certaines sont reliées aux cercles artistiques, littéraires et philosophiques de Schwabing dont l'un est représentatif d'une image de la Bohême attachée au courant expressionniste français autour de Stefan Georg, et l'autre emblématique pour ses discussions autour de Ludwig Klages, d'Alfred Schuler et de Karl Wolfskehl¹¹⁸⁰.

Les réformes pédagogiques, quant à elles, cherchent aussi à s'affranchir de la tutelle de l'Etat en matière d'éducation et de formation intellectuelle. Faire l'expérience de la vie communautaire, voilà l'issue d'une réflexion que Gustav Wyneken met en œuvre au début des années 1900 au sein de la Libre communauté scolaire de Wickersdorf¹¹⁸¹. Sa grande aspiration à vivre l'Amour pour la vérité se fait écho dans la société du Monte Verità, semblable à « [...] une coopérative sociale, sans propriété privée »¹¹⁸². Mais encore, le partisan de l'éducation mixte avait certainement participé à l'éveil du mouvement en faveur de l'amour libre qui, d'une certaine manière, pouvait être perçu comme l'acmé d'une phase réformiste de la colonie à Monte Verità. Du point de vue de Wyneken, l'éducation sexuelle ne consiste pas à

« parler de l'instinct sexuel, mais à le connaître, à l'admettre et à le transformer en facteur culturel. Vouloir ignorer cette force irrésistible, c'est condamner à l'échec toute éducation qui, en fait, n'est pas autre chose que sa transformation par des moyens tels que la danse, le sport, la culture physique, la pratique du nudisme »¹¹⁸³.

Ainsi, Monte Verità est le lieu qui rassemble et forme une société d'acteurs dans laquelle se joue un enjeu d'expression démocratique qu'un courant esthétique dévoile. Ce courant réformiste investit donc les artistes du pouvoir d'un imaginaire renouvelé qui fait apparaître une nature transfigurée dont les images diffusent avec force. Porté par une perception antique

¹¹⁷⁸ Marius Cauvin, *op. cit.*

¹¹⁷⁹ Renate Foitzik Kirchgraber, *op. cit.*

¹¹⁸⁰ Martin Green, *Les soeurs von Richthofen, op. cit.*, p. 45.

¹¹⁸¹ Marius Cauvin, *op. cit.*, p. 97.

¹¹⁸² Harald Szeeman, *op. cit.*, p. 20.

¹¹⁸³ *Ibid.*, p. 98.

mais aussi par une perception spiritualiste, Monte Verità est dépositaire d'un patrimoine artistique qui s'est constitué au gré de rencontres¹¹⁸⁴. Mue par l'esprit de la danse, nous pouvons penser que la luciole Duncan annonce Monte Verità tandis que Mary Wigman se prépare à investir son rôle d'icône de l'Ausdrucktanz au Monte Verità. Car justement, les pratiques gymniques, artistiques et philosophiques engagent une recherche, à travers le mouvement notamment, pour donner à voir l'esprit à l'œuvre¹¹⁸⁵. Le courant ésotérique influent de l'époque, dont la spiritualité se distingue de la morale chrétienne¹¹⁸⁶, inscrit la démarche charismatique de Rudolf Laban au Monte Verità. Bien qu'il soit prédisposé à faire de sa vie une œuvre de la danse¹¹⁸⁷, il semble opportun d'insister sur la fonction qu'il occupe, à son arrivée au Monte Verità non pas comme professeur de danse mais comme *ingénieur* attaché à la science du mouvement. Ne disait-il pas qu'« il est difficile de comprendre toute la signification du mouvement et de l'observer avec exactitude sans une longue expérience »¹¹⁸⁸ ? L'objectif premier de la colonie de Monte Verità, comme nous le savons, se rapporte aux soins du corps et à l'alimentation végétalienne. Le principe de vie communautaire autarcique associé, engendre pour ses membres une participation épuisante au travail de la terre pour cultiver les légumes¹¹⁸⁹. Aussi, Rudolf Laban se saisit de cette occasion pour étudier et proposer une aide visant à réduire la pénibilité de ce labeur par l'adoption de gestes adéquats dans un rythme adapté.

« Pour les résidents de la colonie, [c'est] une de ses opportunités géniales, la simplification du travail au jardin grâce à la rythmique. Laban essaie, dans le sens profond du mouvement de réforme, d'allier l'art à l'aspect de la vie quotidienne. Le travail du sol rendu difficile doit être soulagé par un mouvement régulier et rythmique »¹¹⁹⁰.

Car en effet, la propension pour cette science du mouvement qu'il s'attache à déployer depuis sa plus jeune enfance, est fondée sur « une profonde relation entre le mouvement de l'individu et celui du cosmos »¹¹⁹¹ perçue comme une évidence. Certes, l'esprit de la tradition ancré dans les pratiques rituelles festives et dansées observées dans les territoires balkaniques et le

¹¹⁸⁴ Martin Green, *Mountain of truth*, op. cit.

¹¹⁸⁵ Harald Szeeman, op. cit.

¹¹⁸⁶ Kaj Noschis, op. cit., p. 33 ;41-42.

¹¹⁸⁷ Rudolf Laban, *La danse moderne éducative*, Editions Complexe et Centre national de la danse, Territoires de la danse, 2003.

¹¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 125.

¹¹⁸⁹ Harald Szeeman, op. cit., p. 24.

¹¹⁹⁰ Renate Foitzik Kirchgraber, op. cit., p. 42 : « Einer seiner genialen Einfälle für die Koloniewohner ist die Erleichterung der Gartenarbeit durch Rhythmisierung. Laban versucht ganz im Sinne der Reformbewegung die Kunst mit dem Lebensalltag zu verbinden. Die schwere Bearbeitung des Landes soll durch gleichmässige, rhythmische Bewegung erleichtert werden. ».

¹¹⁹¹ John Hogson, Valérie Preston-Dunlop, *Introduction à l'œuvre de Rudolf Laban*, essai traduit de l'anglais par Pierre Lorrain, L'Art de la Danse, Actes Sud, 1991, p. 23.

bouillonnement de la pensée philosophique, littéraire et artistique secouant les empires austro-hongrois et allemand à la fin du XIX^e siècle n'est pas sans orienter significativement les croyances de Rudolf Laban¹¹⁹². L'attitude expectative de Laban visant à comprendre l'effet de toute action de l'homme « sur l'état mental de celui qui bouge »¹¹⁹³ témoigne de sa préoccupation à saisir les facteurs participants de l'équilibre harmonieux de l'individu dans sa dimension singulière et relié à son environnement.

Mais avant cela, Monte Verità est surtout ce lieu qui tente de mettre en exergue le changement des rapports sociaux et notamment sexués dans l'expérience d'un autre vivre ensemble, basé sur un rapport étroit et privilégié à la nature et aux valeurs du féminin¹¹⁹⁴. Cet ancrage conditionne à la fois des choix affirmés en faveur d'une libéralisation et de la sauvegarde des mœurs.

C'est dans cette perspective que l'exemple des sœurs Duncan et von Richthofen¹¹⁹⁵ montre que la morale, aux confins de l'amour libre et de l'amour conventionnel, est subordonnée à l'esthétisme. Car les domaines de la poésie et de la peinture, essentiellement réservés aux hommes, juxtaposent celui de la danse, prévalant du féminin¹¹⁹⁶. Ainsi, l'attribution de caractéristiques renvoyant spécifiquement aux valeurs du féminin et à celles du masculin enferme l'individu dans un système de castes dans le but de préserver le pouvoir. Et ce mode de fonctionnement valant de soubassement à l'ordre social, est à la fois résistant et faillible pour ceux qui sont investis de l'esprit de la réforme et gagnés par les valeurs du féminin¹¹⁹⁷.

Autant dire, les peintres Paula Becker et Clara Westhoff, ayant été évincées du circuit de la diffusion, sont tenues à l'écart du monde artistique et de promotions éventuelles.

¹¹⁹² John Hogson, Valérie Preston-Dunlop, *op. cit.*

¹¹⁹³ Rudolf Laban, *op. cit.*, p. 124.

¹¹⁹⁴ Kaj Noschis, *op. cit.*, p. 40-42.

¹¹⁹⁵ Martin Green, *Les sœurs von Richthofen*, *op. cit.*

¹¹⁹⁶ Renate Foitzik Kirchgraber, *op. cit.*, p. 66.

¹¹⁹⁷ Martin Green, *Les sœurs von Richthofen*, *op. cit.*, p. 21-23.

Lorsque Rainer Maria Rilke côtoiera leur univers et se rapprochera de Clara Westhoff, il

« écrira la première monographie de Worpswede en 1903 sans citer le travail de Paula Becker, qui habitait à Worpswede depuis 1898. Avec la sculptrice Clara Westhoff, Paula était venue chercher un enseignement de la peinture, avant de travailler comme artiste indépendante dont le travail, dans un premier temps, ne sera pas reconnu »¹¹⁹⁸.

Le regard ainsi porté sur la femme se rapporte implicitement au rôle prioritaire de mère et d'épouse qu'elle doit assumer, bien que la révolte de certaines d'entre elles ait supplanté, avec l'apport de la pensée gynécocratique et du *Lebensreform*, la rudimentaire représentation du potentiel de la femme. Partenaire d'un militantisme actif, la femme se bat aussi en cette période pour l'usage de ses droits civiques, conduisant ainsi certaines à entamer des études universitaires¹¹⁹⁹.

Par conséquent, du respect de l'ordre établi ancré dans les valeurs du travail et de la famille, à son renversement, les femmes-artistes témoignent surtout de leur attachement commun à la nature et plus particulièrement à celle qui éveille le sentiment d'être vivant et qui le célèbre¹²⁰⁰. C'est en ces termes que les acteurs du Monte Verità diffusent cet état d'esprit et qu'ils en sèment l'héritage au gré de leurs échanges, correspondances et communications artistiques.

Le dialogue, au nom de la morale, s'invente dans la colonie de Monte Verità, par le medium de l'esthétisme, agissant selon des perspectives fonctionnelle et artistique, pour faire émerger une concordance entre la forme et le contenu. Le mode de vie simple, austère et sobre devait être le signe d'une quête de la vérité « incitant à juger les objets d'usage courant selon leur utilité pratique véritable »¹²⁰¹, mais il devait consister aussi en un apprentissage centré sur l'essentiel pour accéder à la liberté et à la beauté. L'orientation esthétique consentie au Monte Verità s'appuyait sur le rêve de voir en toutes les « œuvres de l'art et de la philosophie, [...] les plus hautes et les plus pures manifestations de l'esprit.

¹¹⁹⁸ Renate Foitzik Kirchgraber, *op. cit.*, p. 66, « Rainer Maria Rilke schreibt die erste Worpswede-Monographie von 1903 und berichtet von fünf Malern, nicht aber von Paula Becker, die seit 1898 in Worpswede lebt. Da sie und die Bildhauerin Clara Westhoff als Schülerinnen der Malerei nach Worpswede kommen, bevor sie eigenständig als Künstlerinnen arbeiten, wird ihre Arbeit zunächst nicht anerkannt ».

¹¹⁹⁹ Martin Green, *op. cit.*

¹²⁰⁰ Renate Foitzik Kirchgraber, *op. cit.*

¹²⁰¹ Marius Cauvin, *op. cit.*, p. 99.

Les comprendre, c'était être en rapport direct avec lui, c'était comprendre son langage ; les créer, c'était être une part de lui-même »¹²⁰².

Les centres d'intérêt de Raymond

La métamorphose radicale de la personnalité de Raymond, visible dans son apparence, a l'air de répondre à quelque chose de très profond, comme si enfin il découvrait, à l'instar de Friedrich Fröbel qu'il cite par ailleurs, n'avoir « jamais voulu vivre dans aucune autre situation que dans celle-ci »¹²⁰³. L'attrait qu'exerce en particulier ce jeune artiste peintre du vrai nom de Gustav Arthur Gräser n'a d'autre effet que de déclencher l'action, celle qui soutient l'engagement dans un projet de vie.

Car, pour qui a eu l'opportunité d'approcher Gusto, tout semble dès lors possible¹²⁰⁴. Sa courte expérience de vie communautaire sous le toit de Karl Wilhelm Diefenbach mûrit et conforte, au regard de ce qu'il a expérimenté, sa position idéologique qu'il décide catégoriquement de ne pas enfreindre¹²⁰⁵. Gusto a compris que « celui voulant vaincre les péchés du monde, ne peut pas rester dans ce monde [et que] le chemin du salut de l'humanité à travers l'art ne fonctionne pas parce que l'art doit se vendre, parce qu'il dépend du marché, de la société. [Il demeure convaincu que] seul le démuné, seul le mendiant sont libres. [Abordant ainsi sa vie telle l'ami] de Mère Nature, il échange son message contre des dons volontaires »¹²⁰⁶.

Ainsi, en plus de la dimension utopiste stimulante qui l'attire vers un mode de vie communautaire en rupture totale avec la société capitaliste, Raymond développe un intérêt accru pour le concept de mouvement.

¹²⁰² *Ibid.*

¹²⁰³ Michel Soëtard, *Friedrich Fröbel - Pédagogie et vie*, Armand Colin, 1990, p. 23.

¹²⁰⁴ Kaj Noschis, *op. cit.*, p. 40-41.

¹²⁰⁵ *Ibid.*, p. 40.

¹²⁰⁶ Karl Wilhelm Diefenbach (1851-1913), *Lieber sterben, als meine Ideale verleugnen!*, Wien Museum, Villa Stuck, Edition Minerva, zweite Auflage 2011, p. 224 : Wer eine Welt aus den Angeln heben will, der darf in dieser Welt nicht bleiben. Der Weg der Menschheitslösung durch Kunst funktioniert nicht, weil Kunst sich verkaufen muss, weil sie abhängig ist vom Markt, von der Gesellschaft. Nur der Besitzlose, nur der Bettler ist frei. [Als Gesandter] der Mutter Natur tauscht er seine Botschaft gegen freiwillige Gaben.

La recherche sur le mouvement

Alors qu'il cherche à comprendre ce que ce concept renferme et les corrélations qu'il génère en termes de changements émotionnels et sensibles chez l'individu, il décide de se mettre en marche¹²⁰⁷. C'est en tentant de traverser l'Amérique à pied qu'il vit sa première grande expérience du ressenti au cours de laquelle il relate que « le mouvement même de la Terre se transportait à travers son corps dans son âme »¹²⁰⁸. Raymond, en cet instant, est aux prises avec un phénomène qui agit en lui, comme signe d'un changement d'état, d'une perception plus élargie des forces qui se dégageraient de la Terre, telles un « chant »¹²⁰⁹ qui le pénétrerait. Il raconte en effet avoir « commencé à entendre une mélodie, une harmonie extraordinaire »¹²¹⁰ qui lui fait éprouver le *vivant* grâce à sa faculté sensorielle. Le recueil de ces sensations vient en effet renforcer son sentiment d'appartenance au Tout, à cette nature de laquelle il se sent issu.

La conception de la nature à laquelle Raymond se réfère, est ancrée dans les valeurs d'une éducation classique reçues dans la cellule familiale, à travers la poésie, la musique, les références à l'antique et les idées anticonformistes de sa mère¹²¹¹. Elles agissent donc sur ses orientations philosophiques, sociales et artistiques, qui le guident dans la construction de son rapport au monde qu'il mobilise par son questionnement incessant de la nécessité impérieuse de la vie¹²¹².

Ce pourquoi Raymond veut vivre, ce pourquoi il pense être fait afin de mener au-mieux sa vie sur terre, doit passer par l'étude de la gymnastique qu'il considère comme une entrée fondamentale à la compréhension du mouvement¹²¹³. Il pense effectivement qu'elle permet au sujet, lors de la pratique, d'entrer en relation avec « toutes les parties du corps et surtout de mettre en harmonie toutes les parties avec les mouvements de l'âme, qui est elle-même en contact avec le mouvement divin, afin de bien sentir, de bien comprendre, et de bien remplir sa tâche dans l'univers »¹²¹⁴. Raymond exprime ici le sens qu'il accorde à l'existence sur terre

¹²⁰⁷ Raymond Duncan, *op. cit.*, p. 4.

¹²⁰⁸ *Ibid.*

¹²⁰⁹ Vincent Jacques, « Le monde de la musique et la musique comme monde selon Deleuze », in *Horizons philosophiques*, Vol. 16, n° 1, automne 2005, p. 1-23, p. 13.

¹²¹⁰ *Ibid.*, p. 4.

¹²¹¹ Isadora Duncan, *op. cit.*, p. 20.

¹²¹² Raymond Duncan, *op. cit.*, p. 2

¹²¹³ *Ibid.*

¹²¹⁴ *Ibid.*

en subordonnant cette finalité à la fonction primordiale que l'homme doit assumer dans la grande Nature. Il nous offre ainsi une perspective de compréhension de cette Nature qui renvoie à l'interprétation qu'en fait et que considère Spinoza comme un seul Être, appréhendé comme une substance infinie qui se suffit à elle-même et qui est dépourvue de toute causalité externe à elle-même¹²¹⁵.

Face en effet à la vision mécaniste du monde, Raymond cherche la non-dualité dans l'expérience ordinaire de *l'éprouvement* à travers son implication dans les relations qu'il tisse avec lui-même et avec son environnement¹²¹⁶. En ce sens, l'attention qu'il porte à lui-même en s'exerçant à se mettre en capacité de relations « avec toutes les autres formes de vie et la totalité de la terre »¹²¹⁷ contribue, pour reprendre les termes contemporains de l'écophilosophie de Arne Naess, à ouvrir la voie de son épanouissement.

Pour autant, le cheminement intellectuel qu'entreprend Raymond s'insère aussi dans un cadre de pensée susceptible de défendre des idées contradictoires. C'est ainsi qu'il expose ses vues sur la culture physique, en invoquant des éléments de connaissance portant à la fois sur les jeux de la Grèce ancienne et sur « l'être entier »¹²¹⁸ dont le mouvement semble, pour lui, répondre à un principe ontologique de l'existence présent dans « n'importe quel phénomène naturel qui n'est [...] que l'expression d'un mouvement »¹²¹⁹.

De plus, le sens univoque du terme « expression », qu'emprunte souvent Raymond lorsqu'il évoque l'aspect du vivant mais aussi celui de la mort : « La mort n'existe pas [...]. Sa manifestation est l'expression d'un mouvement de la matière »¹²²⁰, rejoint encore une fois la pensée de Spinoza. Par le raisonnement qu'il tient ainsi, nous retenons l'idée philosophique qui s'applique au vivant par le mouvement afin de mieux comprendre Raymond.

Spinoza tâche effectivement de montrer que *l'expression* renvoie à l'Être, cette substance infinie de laquelle, nous, les existants en tant que parties de cette substance, ne pouvons

¹²¹⁵ Morgana Farinetti, « La théorie de l'expression chez Leibniz et Spinoza d'après la réflexion de Deleuze », in *Philosophique La réflexion*, n° 19, 2016.

¹²¹⁶ Raymond Duncan, *op. cit.*, p. 4-5.

¹²¹⁷ François Chomarat, « Lecture critique du livre d'Arne Naess », in *Projets de paysage*, revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace, juin 2009, p. 7.

¹²¹⁸ Raymond Duncan, *op. cit.*, p. 1.

¹²¹⁹ *Ibid.*, p. 2.

¹²²⁰ *Ibid.*

connaître que deux seuls des attributs, - l'étendue et la pensée -, qui la constituent à l'infini¹²²¹.

Ainsi, par le corps et par l'âme, nous accédons à l'Être par deux modes différents mais qui se valent sur le plan de l'Être en tant qu'ils correspondent à ces deux attributs¹²²². Spinoza s'appuie donc sur une conception cinétique des corps qui met en jeu « un rapport de vitesses et de lenteurs entre éléments non formés et informels »¹²²³ comme expression de l'individualité de n'importe quel corps, tout comme ce qui lui donne forme convenant d'un « rapport des vitesses et des lenteurs des éléments matériels non formés »¹²²⁴. Le philosophe en vient donc à conclure que l'Être contient toute la *vie* qui se réalise en elle-même sous divers rapports sans pour autant savoir comment *elle* s'organise¹²²⁵. Ainsi, pour ce qui concerne le corps de l'homme et de sa capacité à élaborer des ensembles de rapports de mouvements et de repos, - qui se décomposent et recomposent -, Spinoza s'appuie sur une conception chimique du corps qui permet à l'organisme de durer par la relation permanente entre ses éléments¹²²⁶.

D'ailleurs, la manière dont nous éprouvons l'existence, sous l'angle de ce système des rapports, contribue toujours, selon Spinoza, à connaître la tonalité de notre degré de puissance, - que nous possédons de la substance infinie -, exprimée par la voie des affects, *joies* et *tristesses*, qui remplissent la puissance en acte, en l'augmentant ou en la diminuant, à chaque instant¹²²⁷.

L'expérience, comme manière d'éprouver le monde, est donc pour Raymond, la condition nécessaire au ressenti de la puissance qui se manifeste. Elle est d'abord, et surtout, physique : la pratique de la gymnastique, à laquelle Raymond consacre sa vie entière, lui permet, selon lui, d'apprendre à « sentir les grandes vérités de la vie »¹²²⁸ et d'envisager l'existence à partir d'une notion d'ensemble. C'est donc sur la base de cette conviction qu'il exhorte son public, lors de ses conférences, à le suivre en Epire pour « [l]'aider à fonder un petit pays idéal qui sera un modèle pour le monde entier »¹²²⁹ et dont le style de vie remettrait à l'honneur le mouvement et l'émotion¹²³⁰.

¹²²¹ Gilles Deleuze, cours du 27 janvier 1981, 7- 2, [en ligne].

¹²²² *Ibid.*

¹²²³ Gilles Deleuze, cours du 02 décembre 1980, 1- 1, [en ligne].

¹²²⁴ *Ibid.*

¹²²⁵ *Ibid.*

¹²²⁶ *Ibid.*

¹²²⁷ *Ibid.*

¹²²⁸ Raymond Duncan, *op. cit.*, p. 3.

¹²²⁹ *Ibid.*, p. 6.

¹²³⁰ *Ibid.*

La dimension hellénique

Happé ainsi par l'histoire de la Grèce antique qu'il approfondit avec le temps et dont les choix de vie, radicalement opposés à la vie moderne, l'exposent à la marginalité, Raymond œuvre à la conservation du patrimoine Duncan en le portant lui-même à travers ses divers projets de vie¹²³¹. Morale et esthétique sont deux champs de réflexion qui fondent l'idéal de la famille et qui sont à l'origine de leurs choix de vie¹²³². Ainsi, son séjour à Londres et à Paris, en partie avec Isadora, fait l'objet de nombreuses visites en relation avec l'antique, en particulier au musée du Louvres où frère et sœur ont le sentiment d'avoir découvert leur « paradis »¹²³³. Isadora, d'ailleurs, confie que Raymond « avait déjà un carton plein de dessins représentant tous les vases grecs »¹²³⁴. Par l'expérience de cette immersion longue et durable, ils sont tous les deux imprégnés à ce point que Raymond, en reprenant sous la forme de croquis de silhouettes « les photographies d'Isadora, dansant nue, qu'il avait faites »¹²³⁵, les publie pour être « donnés, [sans qu'il le sache], pour des vases grecs »¹²³⁶.

Le voyage que la famille Duncan entreprend ensuite en Grèce, que Raymond initie sous la forme « aussi primitive que possible »¹²³⁷, s'organise sous la guidance de Raymond. La déclamation d'« une invocation à la Grèce »¹²³⁸ à leur arrivée, son discours « sur la sagesse de Socrate et sur la compensation céleste de l'amour platonique »¹²³⁹, « le bain du baptême dans l'Achéloos »¹²⁴⁰, la visite du « théâtre et du temple de Zeus »¹²⁴¹ sont autant d'éléments qui annoncent leur nouvelle entreprise. Par ailleurs, le plan d'architecte que Raymond dessine pour la construction de leur temple, associé au rite de bénédiction et de protection du lieu et des personnes à « la mode grecque »¹²⁴², « la règle de vie »¹²⁴³ que la famille institue, découlent de leur nouvelle naissance, vécue dans un acte libérateur qui s'est traduit par celui de s'« agenouiller et d'embrasser le sol »¹²⁴⁴ de la Grèce, enfin atteint.

¹²³¹ *Ibid.*; Martin Green, *op. cit.*, p. 236.

¹²³² Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 153; p. 155.

¹²³³ Isadora Duncan, *op. cit.*, p. 81.

¹²³⁴ *Ibid.*

¹²³⁵ *Ibid.*, p. 82.

¹²³⁶ *Ibid.*

¹²³⁷ *Ibid.*, p. 146.

¹²³⁸ *Ibid.*, p. 149.

¹²³⁹ *Ibid.*, p. 150.

¹²⁴⁰ *Ibid.*, p. 151.

¹²⁴¹ *Ibid.*, p. 151.

¹²⁴² *Ibid.*, p. 158.

¹²⁴³ *Ibid.*, p. 159.

¹²⁴⁴ *Ibid.*, p. 149.

L'expérience que Raymond poursuit seul sur ce territoire¹²⁴⁵, contribue peut-être à la mise en œuvre de la vie communautaire qu'il envisage ensuite sur la base d'un rapport au travail et aux activités artistiques qui nécessite de reconsidérer les mouvements humains¹²⁴⁶.

Au regard de l'intérêt qu'il porte au sens de l'action, Raymond développe une « idéologie fonctionnelle »¹²⁴⁷ que nous retrouvons dans la représentation grecque antique des pratiques sociales. Il semble en effet prendre la mesure du sens que les Grecs tirent de leurs actes, « la part minimale nécessaire pour que tous s'y reconnaissent »¹²⁴⁸, celle qui leur permet d'établir une corrélation entre l'action et le ressenti d'une forme d'unité possible¹²⁴⁹. Car Raymond, non seulement considère cet aspect de la question en prêtant son attention à l'activité sur le plan de l'intention, mais il observe les personnes engagées dans l'action. Elles ressemblent soit à des « machines [qui], lorsqu'elles ne travaillent pas ou travaillent mal, se condamnent à souffrir, [soit], au contraire, lorsqu'elles travaillent bien, elles ne ressentent plus que le bonheur, que les émotions, les sentiments qu'engendrent les mouvements du travail, dans la production des choses belles et nécessaires »¹²⁵⁰. Ce rapport au travail qu'il confronte effectivement à la conception instrumentale et moderne en ce début du XXe siècle, glisse vers celui qui a animé la Grèce antique pour justifier de la création de l'homme et du sens de son existence¹²⁵¹.

La nécessité d'« effectuer des travaux que les dieux devaient jusque-là assurer eux-mêmes, [pose] la raison d'être métaphysique de l'homme qui serait dans le travail pour satisfaire aux besoins des dieux »¹²⁵². Et c'est dans ce sens que Raymond Duncan appuie son discours sur « les êtres humains [qui ne doivent être que] des instruments, des machines que le ciel a envoyées, non pour s'amuser, non pour s'améliorer, non pour devenir bons, sains et même justes, mais pour travailler »¹²⁵³.

Finalement, nous avons choisi d'établir une présentation approfondie des orientations intellectuelles de Raymond pour deux raisons. La première repose sur l'accessibilité pratique de certains de ses travaux et de ceux réalisés à son sujet ; la seconde se trouve, à notre sens,

¹²⁴⁵ *Ibid.*, p. 184.

¹²⁴⁶ Raymond Duncan, *op. cit.*, p. 4.

¹²⁴⁷ Raymond Descat, « L'acte et l'effort. Une idéologie du travail en Grèce ancienne (VIIIe - Ve siècle av. J.-C.) », in *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, Collection Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité, n° 339, 1986, p. 21.

¹²⁴⁸ *Ibid.*

¹²⁴⁹ *Ibid.*

¹²⁵⁰ Raymond Duncan, *op. cit.*, p. 1.

¹²⁵¹ Raymond Descat, *op. cit.*, p. 26.

¹²⁵² *Ibid.*

¹²⁵³ Raymond Duncan, *op. cit.*, p. 1.

dans sa manière directe et sans concessions de vivre les thèmes fondamentaux de l'Idéal porté par la famille que Raymond défend à travers une voie déjà tracée par la *Lebensreform* et qu'il réinvestit dans son mode de vie communautaire. Sa conception de la vie qu'il exprime ainsi, d'ailleurs à un moment de son existence avec l'ensemble des Duncan en Grèce¹²⁵⁴, montre l'adhésion familiale aux valeurs qu'il revendique.

Enfin, le peu d'éléments disponibles concernant l'enfance d'Augustin, d'Elizabeth et d'Isadora nous montrent seulement que les sœurs fonctionnaient déjà ensemble. L'attrait d'Augustin, en revanche, pour le métier d'acteur lui offre une carrière en Amérique dont le parcours¹²⁵⁵ déborde nos limites géographiques.

Reste que la perspective qu'offre l'aventure chorégraphique et pédagogique poursuivie par Isadora et Elizabeth en Europe nous les fait découvrir tout au long de la thèse. C'est la raison pour laquelle, dans le cadre de cette partie, nous n'avons pas insisté plus longuement sur la dimension de leur œuvre.

En revanche, il nous reste à évoquer, dans le cadre du projet de l'œuvre, l'héritage direct qui va élargir le cercle familial Duncan et être investi de la transmission, à leur tour, de l'Idéal.

¹²⁵⁴ Isadora Duncan, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 156-161.

¹²⁵⁵ Augustin rejoindra néanmoins la famille Duncan en Grèce. Les quelques indices de sa présence auprès de la famille et la décision de confier l'éducation de ses filles à Elizabeth montre son adhésion aux valeurs familiales, in Isadora Duncan, *ibid.*

L'HÉRITAGE FAMILIAL : LES FILLES ADOPTIVES D'ISADORA

Élevées et éduquées à l'école du duo des sœurs Duncan, les *Isadorables*, celles qui avaient fait partie de la première aventure duncanienne, avaient été choisies par Isadora pour perpétuer son art de la danse. Bien qu'elle ait entrepris les démarches de l'adoption et souhaité les garder auprès d'elle, Isadora n'avait pas envisagé la rébellion de ses filles adoptives au motif d'indépendance et de liberté¹²⁵⁶.

Ainsi donc, à la fin de la Première Guerre mondiale, Margot, Erika, Irma, Lisa, Anna et Maria-Thérèse, devenues de jeunes femmes, ont décidé de rompre définitivement avec l'école Duncan. Des *Isadorables* en Europe, elles sont devenues *Les danseuses d'Isadora Duncan*¹²⁵⁷ en Amérique, où, en guise de *rite* émancipatoire, elles ont commencé par organiser leur propre tournée professionnelle de danse puis ont posé leurs choix de carrière¹²⁵⁸.

Les carrières professionnelles des filles adoptives d'Isadora Duncan

Photographie n° 10 : Margot Duncan, née Jehl à Berlin.



Après une deuxième tournée américaine avec Lisa et Anna, Margot revient en France à Paris pour ouvrir une école de danse. Elle tombe malade et meurt en 1925¹²⁵⁹.

1900 - 1925¹²⁶⁰

Photographie n° 11 : Erika Duncan, née Lohmann à Hambourg.



Lorsque l'école d'Elizabeth Duncan avait été transférée à New-York en 1914 et qu'Isadora avait hébergé les *Isadorables* de son côté, Erika rejoignait l'école d'Elizabeth pour y prendre des cours d'art pictural.

1901 - 1984¹²⁶¹

Remarquée par Perrine Van Deering, peintre impressionniste¹²⁶², Erika décide de continuer dans cette voie avec Wienold Reiss qui deviendra d'ailleurs son époux. Suite à sa maladie

¹²⁵⁶ Lillian Loewenthal, *op. cit.*, p. 72

¹²⁵⁷ The Isadora Duncan Dancers.

¹²⁵⁸ *Ibid.*

¹²⁵⁹ Lillian Loewenthal, *op. cit.*, p. 81.

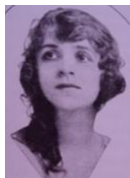
¹²⁶⁰ Photographie in Lillian Loewenthal, *op. cit.*, p. 81.

¹²⁶¹ *Ibid.*, p. 82.

¹²⁶² *Ibid.*, p. 74.

soudaine qui l'emporta rapidement, Erika se convertit au catholicisme et se replie dans un couvent où elle y finit sa vie.

Photographie n° 12 : Lisa Duncan, née Milker à Dresde.



Lisa, avant de donner des leçons de danse, est une artiste qui aime la scène.

Indépendante, elle a ressenti le besoin de créer ses propres danses, notamment dans le duo qu'elle formait avec Georges Pomiès, l'un des grands acteurs de la scène des années 1920.

1898 - 1976¹²⁶³

Bien sûr, son originalité, qui reflétait la singularité de son style, s'appuyait sur les danses d'Isadora, ce qui lui avait valu des reproches par Irma¹²⁶⁴.

Sa danse, par l'amplitude de ses bras, rappelait l'oiseau en vol, l'ondoiement qui s'en dégageait, « l'essor d'un oiseau céleste »¹²⁶⁵.

Cependant, après le décès de Georges Pomiès, Lisa tombe malade. Elle revient au style d'Isadora et ne reprend l'*Orphée de Gluck* par exemple, qu'en 1935¹²⁶⁶.

Le studio de danse où elle assure les leçons, accueille entre autres Odile Pyros et Madeleine Lytton. Le témoignage que porte Odile sur l'enseignement de Lisa rapporte son caractère moderne. Bien que certains critiques désapprouvent ses « mélanges esthétiques »¹²⁶⁷, son inventivité, dans l'air du temps, cadrerait parfaitement avec la compréhension de la musique et l'interprétation parfaite du rythme qu'elle possédait¹²⁶⁸.

D'ailleurs, Lisa, dans son enseignement, insistait sur « la préparation et la mise en forme de leur corps pour répondre pleinement à leurs intentions expressives »¹²⁶⁹, considérée comme la marque de fabrique Duncan.

Après la seconde Guerre mondiale, son studio ayant été détruit, Lisa a eu beaucoup de difficultés à recréer une école de danse et à donner des spectacles. Ensuite, la maladie l'a ramenée à Dresde où elle y a terminé sa vie.

¹²⁶³ Photographie, in Lillian Loewenthal, *op. cit.*, p. 87.

¹²⁶⁴ *Ibid.*, p. 88.

¹²⁶⁵ *Ibid.*, p. 89.

¹²⁶⁶ *Ibid.*, p. 90.

¹²⁶⁷ *Ibid.*, p. 91.

¹²⁶⁸ *Ibid.*, p. 90.

¹²⁶⁹ *Ibid.*, p. 91.

Odile Pyros garde ainsi un souvenir de Lisa qui se rapporte à l'amour de la danse et à sa manière de promouvoir la beauté, car pour elle, « Danser était une vraie joie - comme chaque merveille de l'art - pour communiquer aux autres sa croyance de la plus pure des joies »¹²⁷⁰.

Photographie n° 13 : Anna Duncan, née Denzler en Suisse.



Anna, respectée de toutes, possédait un immense talent, « comme Isadora quand elle dansait, comme elle dans son charisme et son rapport avec le public »¹²⁷¹.

1894 - 1982¹²⁷²

C'est sans doute elle qui aurait le mieux donné à voir le *fameux* concept d'Isadora présenté dans son roman autobiographique au sujet du mouvement qui « monte, se propage et meurt dans une promesse de renaissance »¹²⁷³. C'est aussi celle qui tolère le moins d'écart par rapport à l'interprétation de la technique d'Isadora Duncan, qui est perçue comme une manière de se mettre à distance de l'époque moderne. Elle ne consacre d'ailleurs son enseignement qu'à la technique du mouvement, renvoyant les élèves à l'extérieur pour qu'elles assurent elles-mêmes leur préparation physique¹²⁷⁴.

Ainsi, lorsqu'Anna démontrait, elle révélait une danse légère et rapide qui exprimait de la tendresse et de la suavité. Cependant, sur scène, les critiques, en comparaison avec Isadora, lui reprochaient un manque d'intensité et de personnalité¹²⁷⁵.

Anna, encore, avait un autre centre d'intérêt, le cinéma. Elle souhaitait en effet devenir actrice. Malheureusement, ses tentatives de faire carrière furent rapidement remplies de désillusions¹²⁷⁶. En difficultés financières, elle trouvait un autre emploi dans une librairie.

Enfin, fidèle à l'héritage d'Isadora, son enseignement offrait moins d'intérêt pour un public happé par le développement de la danse moderne. Elle essaya donc, à sa manière, de réaliser

¹²⁷⁰ *Ibid.*, p. 92.

¹²⁷¹ *Ibid.*, p. 94.

¹²⁷² Photographie, in *Lillian Loewenthal, op. cit.*, p. 93.

¹²⁷³ *Ibid.* Néanmoins écrit ainsi dans *Ma vie*, « [...] je finis par découvrir le ressort central de tout mouvement, le foyer de la puissance motrice, l'unité dont naissent toutes les diversités du mouvement, le miroir de vision d'où jaillit la danse, toute créée », p. 92.

¹²⁷⁴ *Ibid.*, p. 94.

¹²⁷⁵ *Ibid.*, p. 96.

¹²⁷⁶ *Ibid.*

un film dans le but de laisser une trace des danses d'Isadora Duncan. Or, insatisfaite de la production, elle veilla à ce qu'il ne soit pas diffusé¹²⁷⁷.

Reste que la poursuite de son enseignement la rapprochait encore de l'école d'Irma, installée à New-York également après son périple russe. Anna décidait de lui confier les élèves qu'elle estimait à la hauteur de sa compagnie de danse. Décrite comme aigrie et intolérante vis-à-vis des apprenantes¹²⁷⁸, elle exigeait en effet qu'elles aient, en plus de leurs qualités techniques, une compréhension intellectuelle de l'art pour pouvoir entrer dans l'interprétation de la danse d'Isadora¹²⁷⁹.

Photographie n° 14 : Maria-Thérèse Duncan, née Kruger à Dresde.



Maria-Thérèse dit ne pas avoir été « seulement une élève d'Isadora, [mais avoir eu] une longue et indépendante carrière en tant qu'artiste créatrice de plein droits »¹²⁸⁰.

1895 - 1987¹²⁸¹

Il est avéré que Maria-Thérèse s'est consacrée à tous types de scènes et qu'elle n'a pas hésité à se produire sur un campus étudiant pour faire connaître les danses d'Isadora¹²⁸². Elle n'aurait jamais voulu cesser de danser car pour elle, « ne pas danser, c'était un peu comme mourir chaque jour »¹²⁸³.

Les critiques lui reconnaissaient des qualités musicales et de rythme qui paraissaient d'autant plus exceptionnelles qu'elle avait toujours eu un problème auditif depuis son plus jeune âge. Il semble aussi que Maria-Thérèse propose une interprétation intellectuelle de l'œuvre d'Isadora¹²⁸⁴. Elle avait en effet une conception de la vie qui, comme Isadora, se fondait dans l'art et dans lequel le sens de la vie se révélait. Néanmoins, avec l'évolution du rapport à l'art et à l'artiste dans les années 1930, la danse Duncan est beaucoup moins plébiscitée. Maria-Thérèse, qui avait créé une compagnie, est amenée à la dissoudre. Elle se consacre à sa vie de

¹²⁷⁷ *Ibid.*, p. 97.

¹²⁷⁸ *Ibid.*, p. 97-98.

¹²⁷⁹ Lillian Loewenthal, *op. cit.*, p. 99.

¹²⁸⁰ *Ibid.*, p. 104.

¹²⁸¹ Photographie, in Lillian Loewenthal, *op. cit.*, p. 101.

¹²⁸² *Ibid.*, p. 101.

¹²⁸³ *Ibid.*

¹²⁸⁴ *Ibid.*, p. 102.

famille mais aussi à l'enseignement qu'elle approfondit uniquement en leçons privées, seulement si les danseuses étaient en quête d'une vérité¹²⁸⁵.

À quatre-vingt-six ans, elle dansait encore. La description du mouvement de ses drapés, qui renvoyait à une structure architecturale, semblait être habités de leurs propres rythmes, comme s'ils venaient s'adjoindre à la danse de Maria-Thérèse. Puis quand elle étendait les bras, l'imaginaire antique investissait le tissu qui, par ses plis, formait des « cannelures verticales de colonnes doriques »¹²⁸⁶, ce qui lui donnait l'impression de s'allonger et d'avoir le ciel à sa portée. Tels étaient « ses gestes, lumineux et éloquents, [à travers lesquels] une présence spirituelle irradiait »¹²⁸⁷.

Photographie n° 15 : Irma Duncan née Erich-Grimm aux environs de Hambourg.



Pour Irma, Isadora représentait « le plus merveilleux génie de la danse au monde qu'elle ait connu »¹²⁸⁸. Du point de vue du duo des sœurs Duncan, Irma était celle qui présentait les qualités requises pour transmettre. Elle était considérée comme une enseignante née¹²⁸⁹.

1897 – 1977¹²⁹⁰

Sa longue carrière fait d'elle un pilier incontournable de la transmission. Après avoir reçu une éducation à l'art de la danse à l'école du duo des sœurs Duncan, elle suit Isadora jusqu'à Moscou avec laquelle elle lance, en 1921, le dernier projet d'école de la danseuse. Les conditions de vie excessivement difficiles ne découragent pas Irma qui se retrouve seule à diriger et à enseigner la technique Duncan au sein de l'institution. Elle s'entoure par la suite d'une assistante, Ilya Schneider, qui assurera à son tour la transmission à partir des années 1930, lorsqu'Irma retournera définitivement à New-York¹²⁹¹.

L'aventure à Moscou permet à Irma de prendre son indépendance et de confirmer son savoir-faire. Elle crée par ailleurs une compagnie avec les élèves de cette école et se produit dans les villes de Sibérie, jusque sur la côte du Pacifique¹²⁹². Les critiques de danse voyaient en elle le

¹²⁸⁵ *Ibid.*, p. 103.

¹²⁸⁶ *Ibid.*, p. 104.

¹²⁸⁷ *Ibid.*, p. 105.

¹²⁸⁸ *Ibid.*, p. 106.

¹²⁸⁹ *Ibid.*, p. 108.

¹²⁹⁰ Photographie, in Lillian Loewenthal, *op. cit.*, p. 106.

¹²⁹¹ *Ibid.*, p. 106-107.

¹²⁹² *Ibid.*, p. 111.

double d'Isadora, « lyrique et flottante, puissante et extatique »¹²⁹³ dont le rôle, dans l'école russe, devenait comparable à celui que le duo des sœurs Duncan avait assumé à Berlin. Reste qu'Irma avait assuré une transmission plus longue, poursuivie en Amérique après la tournée en hommage posthume à Isadora entre 1928 et 1930, pour raisons politiques¹²⁹⁴. C'est à ce moment-là qu'Ilya Schneider reprenait la direction de l'école, jusqu'en 1949, avant sa fermeture définitive¹²⁹⁵. L'héritage pouvait être garanti par une transmission organisée au travers de trois postes : les élèves qui avaient connu l'enseignement d'Irma étaient devenues à leur tour « instructrices », parmi celles-ci, les plus compétentes devenaient directrices, les plus talentueuses gardaient les rôles principaux des chorégraphies qui faisaient l'objet de représentations scéniques¹²⁹⁶.

Dans les années 1940, Ilya Schneider reconsidérait le répertoire en l'accordant davantage avec son temps. Après la dissolution de l'école, l'influence artistique d'Isadora Duncan avait touché le ballet et la gymnastique. Aujourd'hui encore, on se souvient d'elle¹²⁹⁷.

À New-York, Irma refondait une école dans laquelle elle pouvait recréer une compagnie de danse à laquelle ses collègues Anna et Maria-Thérèse avaient apporté leur contribution. Du reste, le regroupement des élèves était mixte du fait que leur formation résultait des enseignements d'Anna, de Maria-Thérèse et d'Anita Zahn qui représentait la branche d'Elizabeth Duncan à New-York¹²⁹⁸. Irma se donnait pour mission de rétablir une unité cohérente au style Duncan qui traduisait, pour celles qui avaient connu la troupe russe, le même esprit de la danse. Aussi, après deux années passées avec Irma, les danseuses étaient reconnues être capable de porter la tradition, chacune dans leur spécificité technique¹²⁹⁹.

À l'âge de trente-cinq ans, Irma stoppe sa carrière, se consacre à sa famille et à l'écriture car ce qui lui tenait à cœur, c'était de rendre vivant l'Idéal Duncan, de le servir et de le propager¹³⁰⁰. Bien qu'elle eût le souhait de recréer les mêmes conditions de formation qu'elle avait reçu à Berlin, elle ne put le concrétiser. Néanmoins, elle fit une sortie majestueuse, entourée de cent musiciens, d'une chorale de cent voix et d'un groupe de danseurs sous la

¹²⁹³ *Ibid.*, p. 112.

¹²⁹⁴ *Ibid.*, p. 116.

¹²⁹⁵ *Ibid.*, p. 107.

¹²⁹⁶ *Ibid.*, p. 116.

¹²⁹⁷ *Ibid.*, p. 117.

¹²⁹⁸ Une enquête à New-York est envisagée pour comprendre comment la transmission a été assurée dans la branche allemande car nous savons que de nombreuses danseuses, officiellement reconnues dans la filiation de Lisa, de Maria-Thérèse, d'Irma et d'Anna, ont reçu un enseignement d'Anita Zahn dont l'école est restée dans l'ombre.

¹²⁹⁹ Lillian Loewenthal, *op. cit.*, p. 118.

¹³⁰⁰ *Ibid.*, p. 121.

direction de Walter Damrosch, celui qui avait dirigé l'orchestre d'Isadora, au Madison Square Garden devant quinze mille spectateurs¹³⁰¹.

L'arbre généalogique de la famille élargie par les quatre filles adoptives d'Isadora Duncan

La consultation de la base des archives numérisées de l'héritage d'Isadora Duncan sur le web¹³⁰² nous a permis d'identifier les danseuses par branche de la transmission et de centraliser les informations concernant leur formation.

Nous présentons ci-dessous le tableau global de l'arbre généalogique que nous avons réalisé à partir du recueil de ces données. Il peut être lu avec le support de la cartographie n° 8 : Arbre généalogique de la filiation Duncan qui, par sa fonction d'organigramme, a l'avantage de repérer globalement les appartenances, les places dans la filiation.

De plus, les indicateurs des valeurs que nous avons choisi de mentionner dans la colonne gauche de l'arbre sont ceux qui émanent de notre étude que nous avons établi comme des forces données à la transmission depuis l'origine.

Aussi, les données recueillies lors de nos enquêtes de terrain, après analyse, nous permettraient de mesurer les tendances que prendraient ces variables au regard de l'évolution de la pratique en contexte.

Aussi, nous avons étendu la filiation à quatre générations de danseuses¹³⁰³ en mentionnant celles qui ont assuré la transmission depuis Lisa en France, Maria-Thérèse, Irma et Anna aux États-Unis.

Au regard du grand nombre des élèves, nous avons choisi de n'indiquer que celles qui assurent la continuité de l'enseignement dans le cadre des *écoles dites Duncan*¹³⁰⁴.

Du fait que la formation peut être plurielle, nous avons signalé leurs noms d'une étoile qui indique cette possibilité. Kooluris, Levien et Garland par exemple, danseuses de la deuxième génération, ont été formées par Anna mais aussi par Irma.

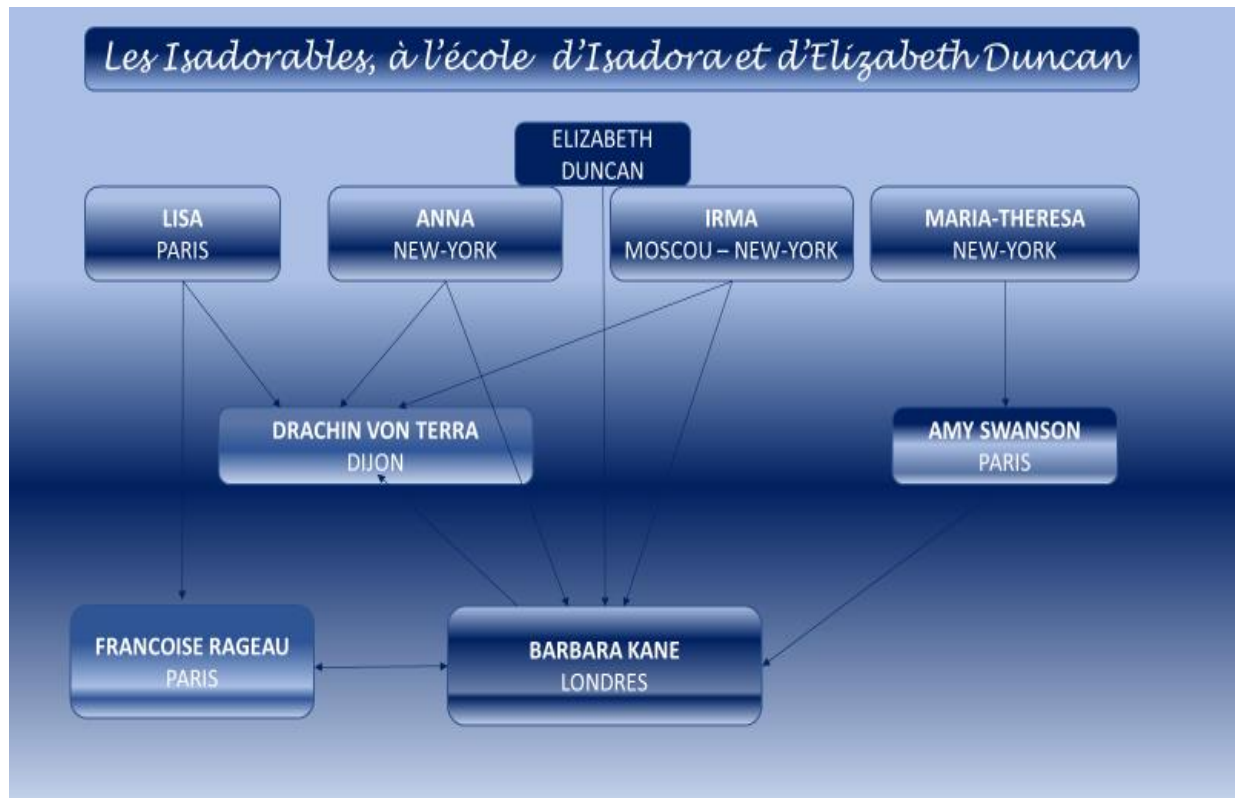
¹³⁰¹ *Ibid.*, p. 122.

¹³⁰² Isadora Duncan Archive, [en ligne], Isadoraduncanarchive.org.

¹³⁰³ Les quatre niveaux de génération incluent les générations qui s'entrecroisent.

¹³⁰⁴ Nous avons en effet observé que la danse peut être enseignée dans les écoles ou dans des associations non identifiées officiellement dans cette base de données. Par conséquent, nous ne l'avons pas pris en compte dans le cadre de notre enquête.

La cartographie originale de l'Arbre généalogique de la filiation Duncan ne peut être intégrée dans le format Word de la thèse en raison de l'ampleur de sa dimension. Le schéma ci-dessous informe des branches de la filiation, depuis l'origine, qui ont été reconstituées à partir des héritières rencontrées dans le cadre de l'enquête.



Ainsi, en regard de l'arbre généalogique, nous proposons des schémas de synthèse de présentation des élèves par branche de la transmission afin d'observer l'éventuelle nouvelle orientation donnée à la transmission¹³⁰⁵.

Tableau n° 29 : La transmission de Lisa.

LA TRANSMISSION DE LISA		
Janik Chanony.	Madeleine Lytton (1921 - 2015) - Danses à caractères.	Odile Pyros (1921 – 2012) – Centre de pédagogie corporelle.
	Elle a transmis à : Annette Mouret (comédienne, danseuse ¹³⁰⁶), Beatrice Pegaz Fiornet (néphrologue, danseuse), Carol Pratl (danseuse, affinités avec la Russie), Jetty Roels (expertise des danses de l'Asie), Francoise Rageau (danseuse, accompagne Barbara Kane, en lien avec Londres).	Une enquête approfondie sur le centre est nécessaire pour retrouver les élèves d'Odile Pyros.

Tableau n° 30 : La transmission de Maria-Thérèse.

LA TRANSMISSION DE MARIA-THERÈSE ¹³⁰⁷ : six élèves à la formation multiple, toutes enseignantes et danseuses.	
Kay Bardsley (historienne), Jeanne Bresciani* , Pamela de Fina* (protégée, historienne, chorégraphe), Kathleen Quinlan* (historienne, chorégraphe, coach de répertoire), Maria Rosario Villasana* (historienne, chorégraphe, coach de répertoire), Jacqueline Waltz* (chorégraphe, coach de répertoire).	
Jeanne Bresciani* : 14 élèves dont : Dicky Johnson Macy* (Cf. L. Bellilove), Victoria Sloat (enseignante reconnue enfants), Lynn Armentrout* , Cynthia Word* et Ingrid Zimmer* (enseignements à l'unique et même élève).	Kathleen Quinlan* : Kathryne Cassis* , Drachin von Terra* (danseuse, enseignante, chorégraphe) et Lilly Zetterberg (danseuse).

¹³⁰⁵ Les noms des danseuses surlignées *en gras* sont celles qui, ayant reçu un enseignement inscrit dans l'arbre généalogique, assurent la transmission au nom d'Isadora Duncan.

¹³⁰⁶ Le terme *danseuse* renvoie aux représentations professionnelles données, en solo ou dans le cadre d'une compagnie de la danse Duncan.

¹³⁰⁷ Les catégories professionnelles reconnues comme communes à toutes sont indiquées dans ce champ ; sont uniquement indiquées par danseuse celles qui viennent compléter leur profil.

Cynthia Word* (coach de répertoire) et Ingrid Zimmer* (coach de répertoire) : Hanna Goldberg* (danseuse, enseignante, chorégraphe). Lynn Armentrout* (assistante-coach de répertoire) : Marie Carstens* (danseuse, enseignante, chorégraphe). Dicky Johnson Macy* (danseuse, chorégraphe) : Valerie Blanc* (danseuse, enseignante), Molly Murphy, Susan Oziembleski* (danseuse), Nina Saraceno* (danseuse, enseignante, chorégraphe, coach de répertoire), Zoe Ulrich* (enseignante, assistante-coach de répertoire), Leila Walker* (danseuse). Kathryne Cassis* (danseuse, chorégraphe, coach de répertoire) : Pattee Russell-Curry* (danseuse, enseignante).

Tableau n° 31 : La transmission d'Irma.

LA TRANSMISSION D'IRMA : vingt-quatre élèves dont treize de l'école russe ¹³⁰⁸ .	
Eileen Adair* (enseignante, assistante-coach répertoire), Louise Craig Gerber* (assistante-coach répertoire, historienne), Gemze de Lappe* (danseuse, enseignante, historienne, chorégraphe, coach de répertoire), Ruth Fletcher* (danseuse, enseignante), Guirlande Mignon* (danseuse, enseignante, assistante-coach répertoire), Sylvia Gold* (danseuse, enseignante, historienne, coach de répertoire), Hortense Kooluris* (danseuse, enseignante, historienne, coach de répertoire), Sima Leake* (danseuse, enseignante), Julia Levien* (danseuse, enseignante, historienne, chorégraphe, coach de répertoire), Nadia Chilkovsky Nahumck* (danseuse, enseignante, historienne, coach de répertoire), Lillian Rosenberg (danseuse, enseignante, chorégraphe, coach de répertoire). École russe (toutes danseuses) : Alexandra (Shura) Aksenova, Elizavetta Belova, Maria Borisova, Valentine Boye, Lily Dikovskaya et Tamara Lobanovskaya (enseignantes, assistantes-coach répertoire), Elena Terentieva (enseignante, chorégraphe, coach de répertoire), Maria (Mussia) Mykovskaya (enseignante, assistante-coach), Elena Federovskaya, Vera Golovina, Tamara Semonova, Maria Toropchenova, Yulia Vashentseva (enseignante).	
Gemze de Lappe* : Kathryne Cassis* (Cf. Kathleen Quinlan*), Hedy Weiss* (danseuse, enseignante, chorégraphe). Ruth Fletcher* : Louise Craig Gerber (Cf. Irma).	Elena Terentieva et Maria (Mussia) Mykovskaya : Vera Belazorovitch* (danseuse, enseignante, chorégraphe, historienne), Lydia Gicheva* (danseuse, enseignante, assistante-coach répertoire).

¹³⁰⁸ En rappel, école ouverte par Isadora Duncan en 1921.

Guirlande Mignon* :

11 élèves dont **Lori Belilove*** (danseuse, enseignante, chorégraphe, coach de répertoire),

Ann Cogley* (danseuse, enseignante, assistante-coach répertoire),

Christina Fessenden (danseuse, enseignante, assistante-coach répertoire), **Annah G McCluskey**, **Mary Sano*** (danseuse, enseignante, chorégraphe, coach de répertoire).

Sylvia Gold* :

Patricia Adams* (danseuse, enseignante, assistante-coach répertoire), **Kathryne Cassis*** (Cf. Kathleen Quinlan*),

Dicky Johnson Macy* (Cf. **Jeanne Bresciani***), Nina Saraceno (Cf. **Dicky Johnson Macy***).

Hortense Kooluris* :

18 élèves dont **Lori Belilove*** ((Cf. G. Mignon),

Jeanne Bresciani* (Cf. **Maria-Thérèse**),

Kathryne Cassis* (Cf. Kathleen Quinlan*),

Barbara Kane* (Cf. **Lillian Rosenberg**),

Kathleen Quinlan* (Cf. **Maria-Thérèse**),

Jennifer Sprowl* et **Beth Jucovy*** (Cf. **Julia Levien***),

Maria Boscaino* (danseuse, enseignante, historienne, chorégraphe, coach de répertoire).

Julia Levien* :

18 élèves dont **Lori Belilove*** (Cf. G. Mignon),

Jeanne Bresciani* (Cf. **Maria-Thérèse**),

Kathryne Cassis* (Cf. Kathleen Quinlan*), **Catherine Gallant*** (danseuse, enseignante, chorégraphe, coach de répertoire), **Beth Jucovy*** (danseuse, enseignante, historienne, chorégraphe, coach de répertoire),

Barbara Kane* (Cf. **Lillian Rosenberg**),

Kathleen Quinlan* (Cf. **Maria-Thérèse**), **Andrea Mantell Seidel*** (danseuse, enseignante, chorégraphe, coach de répertoire, historienne),

Jennifer Sprowl* (danseuse, enseignante, chorégraphe, coach de répertoire).

Lillian Rosenberg :

5 élèves dont **Barbara Kane*** (enseignante, chorégraphe, coach de répertoire, historienne).

Lori Belilove* : 17 élèves dont [Maria Boscaino* a enseigné à un élève¹³⁰⁹, Jennifer Sprowl* a enseigné à 3 élèves (Cf. Hortense Kooluris)], Valerie Durham* (danseuse, coach de répertoire, chorégraphe, historienne, a enseigné à 2 élèves), Fatima Suarez* (danseuse, coach de répertoire, chorégraphe, a enseigné à 7 élèves). Ann Cogley*, Christy Cornell-Pape* (Cf. Annah G McCluskey), Pattee Russell-Curry* (Cf. Kathryne Cassis*). Christina Fessenden: Christy Cornell-Pape* (Cf. Annah G McCluskey), Mary Ruth Hammond* (Cf. Christy Cornell-Pape*), Pattee Russell-Curry* (Cf. Kathryne Cassis*). Annah G McCluskey: Christy Cornell-Pape* (danseuse, chorégraphe, a enseigné uniquement à : Mary Ruth Hammond*), Pattee Russell-Curry* (Cf. Kathryne Cassis*). Patricia Adams* : Kelli Edwards* (danseuse, enseignante, chorégraphe, coach de répertoire), Sandra Zarotney-Keldsen* (danseuse, enseignante). Beth Jucovy* a enseigné à treize élèves. Catherine Gallant* a enseigné à huit élèves. Andrea Mantell Seidel* a enseigné à cinq élèves. Barbara Kane * : 20 élèves dont [Annette Mouret, Jetty Roels, Beatrice Pegaz Fiornet, Françoise Rageau (Cf. Lisa)], Drachin von Terra (Cf. Kathleen Quinlan*), Carol Pratl (Cf. Vera Belazorovitch*). Vera Belazorovitch* : Carol Pratl* (danseuse, enseignante, historienne).

Tableau n° 32 : La transmission d'Anna.

LA TRANSMISSION D'ANNA : [Louise Craig Gerber*, Guirlande Mignon*, Hortense Kooluris*, Julia Levien*, Nadia Chilkovsky Nahumck* (Cf. Irma)].

Les principales caractéristiques de l'ensemble du tableau de la généalogie reposent sur l'entrecroisement des enseignements transmis depuis la première génération de la filiation, à savoir les filles adoptives d'Isadora et l'école d'Elizabeth Duncan. Elizabeth, à la durée de vie plus longue que sa sœur, a accueilli en effet des élèves de la seconde génération. L'école à New-York, par l'intermédiaire d'Anita Zahn, a également assumé ce rôle de la formation.

Nous avons encore observé que la plupart des élèves ont expérimenté diverses modalités pédagogiques dans les écoles des différentes branches. Certaines du même niveau de transmission, encore élèves, pouvaient déjà transmettre à leurs camarades de leur classe.

¹³⁰⁹ À ce niveau de la génération (3^e ou 4^e), les identités de celles et ceux qui ont reçu un enseignement mais qui ne transmettent pas ou pas encore, ne sont pas communiquées.

Enfin, il apparaît que deux danseuses identifiées dans la base de données, assurent une transmission dans deux écoles différentes en France, à Paris et à Dijon. Pour autant, elles ne sont pas légitimées dans l'arbre généalogique. Nous avons interrogé les responsables et gestionnaires du site institutionnel des données pour en comprendre les raisons.

PARTIE 4

COMMENT APPRÉHENDER LA DANSE VÉCUE COMME MAÏEUTIQUE DU SAVOIR-DANSER D'ISADORA DUNCAN ?

Poser la question de la façon d'appréhender le savoir-danser d'Isadora Duncan, revient à montrer que la transmission de sa danse est plus qu'une affaire de style chorégraphique. C'est la raison pour laquelle, au regard du constat de notre enquête, nous allons déplier les revendications d'Isadora Duncan qui se fondent sur un projet intellectuel de la danse. Apparaissant comme indispensable à la mise en œuvre de la danse, l'idéal dont nous parle Isadora Duncan, consiste d'abord à adopter un mode d'être au monde spécifique. C'est de cette posture engagée dans le monde qu'elle peut agir et donner du sens à ses actions. Ainsi, Isadora, dans son époque et dans l'expérience de sa vie dansée, cherche bien plus à rendre compte d'un modèle de vie que de son style de danse. C'est par la façon de faire vivre son idéal au travers de la danse qu'elle témoigne de sa formation exemplaire. Alors pourquoi le support de la danse ?

POURQUOI LA DANSE ?

Expliquer les aspects de la danse, y compris dans leur approche philosophique, anthropologique et sociale, fait référence à ses caractéristiques les plus générales et les plus complètes si nous la considérons comme une forme particulière d'interaction sociale¹³¹⁰. Même si la danse peut être pensée comme un moyen d'expression¹³¹¹ artistique indépendant, la composante sociale est implicite pour le danseur, en tant que sujet, individu et membre d'une communauté socioculturelle. Cette perspective peut être considérée comme un programme déterminé par la culture¹³¹², dans lequel des facteurs sociaux, historiques et environnementaux interpénètrent les caractéristiques physiques, psychologiques et mentales

¹³¹⁰ Anca Giurchescu, « The Power of Dance and Its Social and Political Uses », in *Yearbook for Traditional Music*, n° 33, 2001, p. 109-122.

¹³¹¹ Dans ses caractéristiques chorégraphiques, l'approche théorique et méthodologique de la danse est nécessaire pour dévoiler les règles de la grammaire, pour définir des concepts et fournir des outils en vue d'une analyse de la structure et de la forme de la danse. Voir Adrienne L. Kaeppler, « Method and Theory in Analyzing Dance Structure with an Analysis of Tongan Dance », in *Ethnomusicology*, 1972, p. 173.

¹³¹² Anca Giurchescu, « The Power of Dance and Its Social and Political Uses », *op. cit.*, p. 109.

de l'individu¹³¹³. Ainsi, abordé dans son entité psychosomatique, « le danseur est « l'âme et le corps » de la danse. Il ou elle est la danse »¹³¹⁴.

Nous souhaitons alors orienter notre propos autrement que sous l'approche descriptive pour trouver une réponse à : « Qu'est-ce que danser selon Isadora Duncan ? ». Il convient donc de regarder et d'étudier ce savoir-danser dans son aspect vivant, dans le groupe social où il s'est élaboré et diffusé, dans l'ici et maintenant des époques qu'Isadora Duncan a traversées.

Puis, il nous paraît fondamental, au regard de notre enquête de terrain, de situer ce *savoir-danser* dans les systèmes intellectuels et politiques qui régissent la société. En d'autres termes, pour comprendre ce qu'est ce savoir-danser, il est nécessaire de considérer le rôle que joue la danse au sein du groupe social et le sens qu'elle revêt. Dans cet ordre des choses, la danse fait donc apparaître des normes esthétiques et des valeurs. Par conséquent, le *savoir-danser* d'Isadora Duncan justifie, dans ses multiples approches anthropologique, philosophique, historique et sociale, de déplier le système de la danse pour en voir la structure dans ses différentes couches constitutives.

Le sens, la signification et le pouvoir de la danse

Il semble que pour comprendre la danse, en tant qu'objet de sens et de significations potentiellement communicables, l'observation et l'étude du phénomène empruntent en toute logique la voie de la sémiologie. Néanmoins, au regard de sa difficulté à restituer le sens kinésique¹³¹⁵ du signe émis par le geste du danseur, le domaine théorique de la sémiologie se heurte à l'objet danse et nécessite une profonde remise en question¹³¹⁶.

De fait, si le mouvement dansé dans sa spécificité, ne peut trouver de correspondance adéquate dans les systèmes sémiotiques structurant le signe d'une manière générale, c'est dire que certains agents du phénomène danse restent hermétiques aux approches d'analyse depuis

¹³¹³ *Ibid.*

¹³¹⁴ *Ibid.*

¹³¹⁵ Il est à noter que la danse, approchée ici sous l'angle du langage, est un mouvement corporel dans la communication qui ne peut entrer dans le cadre de l'analyse au regard de « leur sphère d'utilisation étroite et limitée à des contextes et à des situations socio-culturelles précises », in Grigorij Krejdlin, Françoise Daucé, « Le langage du corps et la gestuelle (kinésique) comme champs de la sémiotique non-verbale : idées et résultats », in Cahiers slaves, 2008, p. 8.

¹³¹⁶ Valeria de Luca, *Les univers sémiotiques de la danse : Formes et parcours du sens dans le tango*, Thèse de doctorat, Linguistique, Université de Limoges, 2016, p. 138.

« Hjelmslev jusqu'à Martinet et Greimas »¹³¹⁷. Car la représentation kinesthésique, affective et mentale de la danse, bien qu'elle soit constitutive du sujet-danseur, ne peut être séparée de la mise en œuvre de sa pratique spontanée qui est productrice de sens à chaque fois qu'elle est exécutée¹³¹⁸. C'est pourquoi, le point de vue d'Algirdas Julien Greimas nous invite à penser le sens et la signification des gestes à partir de celui qui le produit, celui qui crée de la culture en la transformant et en l'organisant pour donner un sens au monde¹³¹⁹. Aussi, dans la perspective d'une approche anthropo-sémiologique de la danse, il propose deux catégories ethno et socio-sémiotiques pour expliquer la complexité du phénomène danse, dans son rapport au temps et à l'espace qui lui concède « un monde à soi où des flux, des intensités, des énergies, des puissances se propagent »¹³²⁰. Cependant, le débat épistémologique selon lequel l'idée d'une « sémiose propre à la danse »¹³²¹ engage, montre toute la difficulté de définir le geste dansé pour le transposer dans un système linguistique qui en révélerait une structure déterminée de sens. Aussi, quel que soit l'angle sous lequel est étudiée la danse¹³²² dans sa perspective sémiotique, la complexité de cet objet ne semble jamais se laisser découvrir dans sa totalité.

D'ailleurs, l'activité de production de sens de la danse, quand elle est ramenée à une étude plus large de l'art comme symbole, est considérée par Susanne Langer, « comme une étape importante du développement des processus symboliques, et même, en poussant jusqu'au bout le raisonnement, comme une préparation à l'émergence du langage articulé »¹³²³. Car la danse, dans le symbole puissant qu'elle donne à voir, ne change pas seulement le monde, mais devient un instrument de changement. En effet, pour la philosophe, le pouvoir de la danse réside dans sa façon de faire interagir les forces suprasensibles auxquelles l'homme premier est assujéti et celles qui, par le dynamisme du mouvement, donneraient forme à l'image de ces puissances extérieures¹³²⁴. Ainsi, la fonction extatique qui sort le danseur de lui-même, le retire de la vie quotidienne et le transporte dans un monde virtuel¹³²⁵ du temps et de l'espace,

¹³¹⁷ *Ibid.*

¹³¹⁸ *Ibid.*

¹³¹⁹ Anna Maria Lorusso, « Normativité et subjectivité, à partir de Greimas », in *Actes sémiotiques*, 2017, p. 2.

¹³²⁰ Mariem Guellouz, « Du devenir anthropologue du sémiologue : pour une anthropo-sémiologie du corps dansant », in *Cygne noir*, 2014, p. 4.

¹³²¹ Valeria de Luca, *op. cit.*, p. 145.

¹³²² C'est le cas par exemple d'Anca Giurchescu qui établit une correspondance entre le répertoire de figures dans le folklore et les contes populaires. La danse peut également appuyée un modèle d'analyse de l'expression (Jacques Fontanille), ou bien encore l'iconicité (Göran Sonesson), in Valeria de Luca, *op. cit.*, p. 138.

¹³²³ Aude Thuries, *L'apparition de la danse : construction et émergence du sens dans le mouvement. : à partir de la philosophie de Susanne Langer*, Art et histoire de l'art, Thèse de doctorat, Université Charles de Gaulle -Lille III, 2014, p. 90.

¹³²⁴ Susanne Langer, « L'image dynamique » in Anne Boissière et Mathieu Duplay (dir.), *Vie, Symbole, Mouvement. Susanne K. Langer et la danse*, Villeneuve d'Ascq, De l'incidence éditeur, 2012, p. 44, cité par Aude Thuries, *Ibid.*

¹³²⁵ Susanne Langer le définit comme l'irruption « d'un ensemble de puissances virtuelles devant les spectateurs ». La virtualité réside dans sa qualité d'apparition, au sens de l'éphémère pour s'évanouir ensuite, in Aude Thuries, *op. cit.*

ne correspond à « rien d'autre qu'[au] sentiment de pénétrer dans ce royaume »¹³²⁶ de puissances. Par conséquent, il convient de souligner que la danse, du point de vue de Langer, est d'abord révélatrice d'un « symbole présentationnel de la vie intérieure »¹³²⁷. Elle insiste cependant sur la notion d'intériorité qui soulève deux aspects de l'expression du sentiment, soit comme ressenti propre à l'artiste, soit comme une forme « logique des structures de la vie affective »¹³²⁸. Ainsi, le danseur, par la sensibilité qui traverse son corps, est-il capable d'exprimer et de communiquer des émotions, des expériences et des idées qui, dans la profondeur de leur signification, appartiennent au registre de l'indicible que John Blacking traduit ainsi :

« Le pouvoir de la danse réside dans les actes de performance des danseurs et des spectateurs, dans le processus de définition du sens de la danse [...] et dans la mise en relation de l'expérience de la danse avec d'autres ensembles d'idées et d'expériences sociales »¹³²⁹.

Par conséquent, la danse, puisqu'elle ne peut être réduite à aucune autre forme d'activité humaine, révèle sa signification et justifie son existence. Ce qui explique qu'il lui est souvent attribué une fonction symbolique importante, que ce soit dans les contextes rituels et des événements artistiques, ou bien encore dans le cadre de la communication sociale et de l'action politique¹³³⁰. Donc toute étude en danse peut prétendre à regarder l'objet, soit en direction de la personne, soit en direction de sa pratique.

¹³²⁶ Susanne Langer, *Feeling and Form*, New York, Charles Scribner's Sons, 1953, p. 192, cite par Aude Thuries, *op. cit.*, p. 91.

¹³²⁷ Aude Thuries, *op. cit.*, p. 71.

¹³²⁸ *Ibid.* ; dans le cadre de son étude, Langer n'envisage pas la danse comme le médium de l'expression du ressenti du danseur.

¹³²⁹ John Blacking, « Dance as Cultural System and Human Capability: An Anthropological Perspective », in *Dance, A Multicultural Perspective. Report of the Third Study of Dance Conference*, ed. J. Adshead, 1984, Guildford, University of Surrey, « The power of dance rests in acts of performance by dancers and spectators alike, in the process of making sense of dance [...] and in linking dance experience to other sets of ideas and social experiences », cité par Anca Giurchescu, « The Power of Dance and Its Social and Political Uses », *op. cit.*, p. 20.

¹³³⁰ Anca Giurchescu, « The Power of Dance and Its Social and Political Uses », *op. cit.*, p. 110.

LE DANSER, UNE FAÇON DE PARLER DE CULTURE

À lire Dick Hebdige¹³³¹, l'analyse de son groupe musical rend compte de la manière dont les groupes sociaux s'organisent et fonctionnent pour établir et rendre opérant un pouvoir hégémonique¹³³². Or, la dimension subversive que ce sociologue de la culture souligne au travers de la sous-culture, manifeste du sens comme « indices de valeur contradictoires [constitutif] du signe idéologique [qui] devient une arène de la lutte des classes »¹³³³. En outre, c'est également une façon d'affirmer ou de construire son identité sociale face à l'environnement porteur d'idéologies et de « l'autorité sociale totale »¹³³⁴, fruit de « l'alliance provisoire entre certains secteurs sociaux »¹³³⁵. Ainsi, Hebdige nous invite à réfléchir, par-delà la perspective scientifique élargie¹³³⁶ qu'il donne à la définition de la culture, à la question esthétique à laquelle elle renvoie dans le champ de l'art.

Pour autant, l'intérêt que soulève son analyse sémiotique du social, est ce décodage de « surfaces débordantes de la vie »¹³³⁷ qui ne peuvent, finalement, jamais résister à leur décryptage. Aussi, sa proposition qui consiste à les « lire comme des « cartes de sens » »¹³³⁸, nous a permis d'élargir notre pensée à l'objet danse qui peut être aussi envisagé, du point de vue holistique, comme un concept de « texte¹³³⁹ culturel »¹³⁴⁰. Car la sédimentation en corps de toutes les dimensions qui définissent la danse en tant que facteur cohérent et dynamique d'une culture, est propice à la diffusion et à la réception d'un message en contexte de production artistique qui confère à ce processus la qualité de corporéité-texte¹³⁴¹.

Par conséquent, le *texte* que présente la danse n'évoque pas seulement sa structure chorégraphique, mais il peut prendre la fonction d'un cadre qui relie temporairement l'interaction sociale aux éléments structurant la danse, en fonction de la spécificité du

¹³³¹ Dick Hebdige, [1979], *Sous-culture, Le sens du style*, La découverte, 2008.

¹³³² *Ibid.*, p. 19.

¹³³³ Mikhaïl Bakhtine, *Le Marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris, 1977, cité par Dick Hebdige, *op. cit.*, p. 20-21.

¹³³⁴ Dick Hebdige, *op. cit.*, p. 19.

¹³³⁵ *Ibid.*

¹³³⁶ Inscrit dans le courant de recherche des Cultural Studies, Dick Hebdige croise plusieurs approches pour définir la culture : l'ethnographie, le structuralisme, le marxisme et la sémiologie, in Dick Hebdige, *op. cit.*

¹³³⁷ *Ibid.*, p. 21.

¹³³⁸ *Ibid.*

¹³³⁹ La notion de texte pragmatique a fait l'objet de nombreuses recherches en Allemagne dans le domaine de la linguistique pragmatique, en particulier Siegfried Schmidt, *Texttheorie. Probleme einer Linguistik der sprachlichen Kommunikation. Zweite, verbesserte und ergänzte Auflage*, München, Fink, 1976, dans « le sillage des travaux de Searle et de Austin » pour définir une méthode qui permette d'analyser « la signification et la fonction d'un texte en situation de communication », in Jacques Guilhaumou, Hans-Jürgen Lüsebrink, « La « pragmatique textuelle » et les langages de la Révolution française », in *Mots*, n°2, 1981, p. 192.

¹³⁴⁰ Ce concept s'appuie sur l'analyse de la culture faite par Iuri Lotman qui soutient l'étude historique des représentations de la jeunesse russe, in Anne E. Gorsuch, *Youth in Revolutionary Russia, Enthusiasts, Bohemians, Delinquents*, Indiana University Press, 2000, p. 5.

¹³⁴¹ Anca Giurchescu, « The Power of Dance and Its Social and Political Uses », *op. cit.*, p. 110-111.

message à délivrer. Il peut donc être d'ordre rituel, folklorique, politique, éducatif ou bien encore artistique¹³⁴².

Aussi, bien que notre étude du *savoir-danser* d'Isadora Duncan apparaisse davantage comme un mode de *réassemblage* des éléments signifiants de sa structure, il est utile d'ouvrir notre recherche en danse à d'autres approches épistémologiques pour envisager ultérieurement la fonction et le rôle de l'école d'Elizabeth Duncan dans l'éducation allemande.

Dans son processus de communication, par exemple, nous ne pouvons concevoir la danse sans son substrat de chair et de sang¹³⁴³ ni sans son contexte de production qui crée l'ambiance interactive et interrelationnelle entre le danseur et son public. Ce qui relève des normes et des codes de la création dansée et de sa communication, qu'ils soient d'ordre gestuel, expressif, musical et poétique, vestimentaire et décoratif, renvoie à des règles sociales qui sont structurées hiérarchiquement¹³⁴⁴. En outre, cette modalité d'interaction est significative des processus de danse qui suivent l'évolution des contextes sociaux. Par conséquent, quand l'usage de la danse consiste à soutenir une situation *rituelle*¹³⁴⁵, ce n'est pas tant le sens du mouvement qui prime mais sa fonction de soutien et de renforcement à d'autres éléments expressifs qui en sont les principaux porteurs de sens¹³⁴⁶. C'est le cas par exemple du théâtre antique où le chant, la danse et la musique soutiennent le texte des acteurs¹³⁴⁷. La mise en scène, d'ailleurs, qui sert l'interaction entre le chœur et le public, a pour effet de réactiver des mythes, de renforcer « la représentation du désir de la communauté »¹³⁴⁸ ou bien encore le sentiment d'appartenance au Tout pour ne faire qu'un avec l'ensemble de la représentation théâtrale.

Par conséquent, pour l'ensemble des participants se manifeste un intérêt commun qui puise dans l'interaction sociale. Or, le processus de danse que le chœur engage à ce moment-là, s'il est relégué à sa fonction de soutien, invite à observer la manière dont Isadora Duncan le réinvestit pour le réhabiliter dans un nouveau sens. Car si la danse revêt un caractère

¹³⁴² *Ibid.*

¹³⁴³ Loïc Wacquant, *op. cit.*

¹³⁴⁴ Roberta Shapiro, Isabelle Kauffmann, Felicia Mc Carren, *La danse hip-hop. Apprentissage, transmission, socialisation*, 2002, p. 143-147.

¹³⁴⁵ L'aspect essentiel du rituel consiste à maintenir ou à rétablir un lien avec l'ordre de certaines valeurs ou d'un code selon des niveaux différents, moral, religieux, social ou encore mental, in Dominique Picard, « Rites, rituels », in Jacqueline Barus-Michel éd., *Vocabulaire de psychosociologie*, Toulouse, ERES, 2002, p. 251-257.

¹³⁴⁶ Michael Houseman, Marie Mazella Di Bosco, Emmanuel Thibault. *Renaître à soi-même*, « Pratiques de danses rituelles en Occident contemporain : Pratiques de danses rituelles en Occident contemporain » in *Terrain : revue d'ethnologie de l'Europe*, Ministère de la culture, 2016, p. 67.

¹³⁴⁷ Martin Mégevand, « L'éternel retour du chœur », in *Littérature*, 2003, p. 105-122.

¹³⁴⁸ *Ibid.*, p. 106.

multidimensionnel, c'est bien parce que la plasticité du corps-*texte* qu'elle sert, témoigne aussi de sa capacité à gagner l'adhésion, par un phénomène de contagion, aux valeurs et symboles que d'autres types d'activités politiques, militaires, économiques, religieuses, éducatives ou médicales peuvent revendiquer. La perspective d'une appropriation des formes chorégraphiques de la danse par les régimes politiques questionne cependant les modalités que l'artiste et l'homme, par le pouvoir, mettent en œuvre pour « façonner le réel [et] mettre en forme l'« Idée » (l'idéologie) qui les anime »¹³⁴⁹ de la même façon. D'ailleurs, l'impératif de la relation qui les amène à collaborer révèle une forme de complémentarité qui ne peut présager d'un caractère apolitique de l'artiste. Aussi, son activité artistique « qui s'adresse à un public », porte forcément cette dimension politique à laquelle il est assujetti. Tout comme « il y a une dimension esthétique dans [l'activité] du politicien qui communique dans la cité »¹³⁵⁰. Ainsi, au motif d'une aspiration idéale commune, les objectifs qui servent leur intention esthétique se trouvent toujours imbriqués dans des logiques hégémoniques. D'ailleurs, le contexte social et politique allemand du XIXe siècle, par la façon de valoriser la pensée grecque antique que porte l'historien de l'art à Winckelmann, contribue à faire perdurer un modèle esthétique aux valeurs estimées comme universelles.

¹³⁴⁹ Laure Guilbert and Patrick Germain-Thomas, « Éditorial : Danse(s) et politique(s), un état des lieux », in *Recherches en danse*, 2015, p. 3.

¹³⁵⁰ *Ibid.*

PENSER LE SAVOIR-DANSER D'ISADORA DUNCAN : L'IDÉE DE LA GRÈCE AU FONDEMENT DE SON ART DANSÉ

Photographie n° 10 : Isadora Duncan, Attitude, in Frank-Manuel Peter, *Isadora et Elizabeth Duncan en Allemagne*.

Un intérêt particulier est à accorder à Winckelmann ¹³⁵¹ du fait de l'attachement d'Isadora Duncan à la fiction antique que propose l'historien par sa façon de s'être réapproprié la dimension symbolique que revêt le monde antique.

L'ouvrage, en effet, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, que la danseuse cite dans *Ma vie*¹³⁵² et dit

avoir lu, aurait même façonné l'essence de sa conception *religieuse* qui la conduit à ériger à Athènes, son temple d'art antique dédié au culte du beau¹³⁵³.



En outre, il ne s'agit pas, dans le cadre de cette étude, de nous interroger sur la pertinence ou non des démarches méthodologiques que Winckelmann entreprend pour établir une vision cohérente de l'art antique. D'autant plus qu'Isadora arrange aussi son interprétation de l'idée du Beau qu'elle emprunte bien évidemment à Platon et qui peut lui être par ailleurs reproché¹³⁵⁴. Tout de même, au vu du bric-à-brac intellectuel qu'Isadora donne à sa pensée, il est nécessaire de déplier celle de Winckelmann pour comprendre comment, par ses modalités de réappropriation de la notion du Beau, il contribue à repenser les notions d'art et d'esthétique à l'appui de la philosophie idéaliste de son temps.

¹³⁵¹ Corinne Streicher, *op. cit.*

¹³⁵² Isadora Duncan, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 61.

¹³⁵³ *Ibid.*, p. 155.

¹³⁵⁴ Élodie Verlinden, « L'antiquité comme source d'inspiration de la danse moderne : Isadora Duncan et Martha Graham », in *Présence de la danse dans l'Antiquité – Présence de l'Antiquité dans la danse*, Clermont-Ferrand : Caesarodunum, XLII-XLIII bis, 2013, p. 347.

Derrière la grandeur de la Grèce, la question esthétique approchée par Winckelmann

Nul besoin de se fondre dans les écrits de Winckelmann pour comprendre que la grandeur de la Grèce, qu'il compare d'ailleurs à celle de l'empire romain, correspond, sans équivoque, à sa représentation construite idéalement de l'ancien monde. Pour dire ! Le Grec serait même « *né artiste* »¹³⁵⁵, ne serait-ce que parce que l'éducation athénienne¹³⁵⁶ accordait une place fondamentale à la culture du beau et que l'esthétique grecque se pensait et se vivait en relation étroite avec la doctrine de l'être¹³⁵⁷.

Or, cette doctrine, dans ses premières versions, est sans doute élaborée par Platon et Aristote dont les thèses célèbres, « le beau réside dans l'ordre interne des êtres, et se confond avec leur bonté »¹³⁵⁸, élargissent le champ de la réflexion métaphysique. Cependant, elles n'en finissent de débattre épistémologiquement quand la notion du Beau est ramenée « des sphères de la rêverie métaphysique sur le terrain de l'observation psychologique »¹³⁵⁹.

Ainsi, en Allemagne, la notion de Beau avait quitté la sphère idéale pour entrer dans celle de la « perception de rapports et de formes dans les objets »¹³⁶⁰. La confrontation des écoles esthétiques, à ce sujet, qui a duré jusqu'à la fin du XIXe siècle, ne pouvait être ignorée de Winckelmann bien qu'il ait passé la majeure partie de sa vie en Italie¹³⁶¹. En qualifiant alors de mauvais goût, l'art qu'il compare aux modèles anciens qui s'étaient formés sous le ciel grec¹³⁶², Winckelmann pose à sa façon la dialectique que la notion de Beau a construite. Car la temporalité romantique allemande, en privilégiant la formation humaniste, fait de la philosophie esthétique un domaine qui est rejoint par la littérature¹³⁶³.

D'ailleurs, si Leibniz réfléchit au concept de beauté auquel il associe le plaisir, la discussion qui ouvre la voie à la discipline de l'esthétique, porte davantage sur la nature du plaisir¹³⁶⁴.

Or, à l'appui de sa théorie qui montre l'incapacité à identifier les qualités à l'origine du plaisir esthétique, il en déduit que cette faculté relève de la « connaissance claire mais confuse »¹³⁶⁵ constitutive de l'être humain. Plus encore, dans la perspective des sciences de la psychologie, Wolff voit dans le plaisir du beau un sentiment qu'il dépasse rapidement en lui donnant « une

¹³⁵⁵ Maurice De Wulf, « L'histoire de l'esthétique et ses grandes orientations », in *Revue néo-scholastique*, n° 62, 1909, p. 237.

¹³⁵⁶ Il est une façon de généraliser l'éducation comme si elle concernait les deux sexes, cf. entretien Anna, Annexes du Volume II de la thèse, p. 150.

¹³⁵⁷ Maurice De Wulf, *op. cit.*, p. 238.

¹³⁵⁸ *Ibid.*

¹³⁵⁹ *Ibid.*, p. 253.

¹³⁶⁰ *Ibid.*

¹³⁶¹ Jacques Darriulat, « Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) », [en ligne], 29 octobre 2007.

¹³⁶² Winckelmann, cité par Corinne Streicher, *op. cit.*, p. 36.

¹³⁶³ Marie de Gandt, « Hegel romantique : lectures de la littérature dans L'Esthétique », in *Fabula-LhT, Les Philosophes lecteurs*, n° 1, 2006.

¹³⁶⁴ Achim Vesper, « Le plaisir du beau chez Leibniz, Wolff, Sulzer, Mendelssohn et Kant », in *Revue germanique internationale*, 2006, p. 24.

¹³⁶⁵ *Ibid.*, p. 25.

assise dans la connaissance intuitive »¹³⁶⁶. Par conséquent, la poursuite de la réflexion philosophique dans le domaine qui inscrit une filiation à la pensée intellectuelle, change radicalement de paradigme avec la théorie kantienne. Résolu à reconsidérer la notion du Beau, Kant revient sur sa propriété intrinsèque en ce qu'elle est « un attribut [...] de nos états représentatifs »¹³⁶⁷ et qu'elle agit en nous. « Produit de la mentalité humaine »¹³⁶⁸, le Beau est associé à un objet dont la finalité est de plaire en ce que sa représentation évoque un sentiment « calme et serein »¹³⁶⁹.

Par contre, lorsqu'il évoque l'art, Kant associe le sublime au beau car selon lui, « l'art ne peut représenter le suprasensible » puisque le sublime est de l'ordre de l'idée. Par la « faculté de l'esprit »¹³⁷⁰, l'humain a en lui cette capacité à sortir de l'espace-temps. Alors, si tel est le cas, l'art de la danse ne revêt-il pas cette spécificité ?

Dans la pensée de Schiller, le beau et le jeu se rejoignent là où il est question d'expérience visant à harmoniser les natures sensible et rationnelle de l'homme. Dans cette perspective, l'activité esthétique est source d'un « repos psychique »¹³⁷¹ et dans la production de l'œuvre d'art, ces deux natures tendent à s'unifier, ce qui rend compte de « la seule production parfaite du Moi »¹³⁷².

Dans l'évolution de la réflexion épistémologique, Hegel pose une distinction entre le beau naturel et le beau artistique auquel il donne la primauté. En accordant à la beauté le critère de vérité, le philosophe accorde une spécificité à l'art en ce qu'il révèle sa dimension spirituelle. De fait, c'est parce que la propriété du beau est à la fois de l'ordre du sensible et du spirituel, qu'elle trouve un équilibre dans l'œuvre classique. Par conséquent, la relation que l'artiste réussit à établir entre matière et forme et entre contenu et idée, est la condition pour que la beauté se manifeste sous la forme d'une « matérialité sensible pénétrée de spiritualité »¹³⁷³.

Cette vue semble donc répondre en tous points à ce qui est la façon d'envisager et de donner vie à l'idéal.

¹³⁶⁶ *Ibid.*, p. 26.

¹³⁶⁷ Maurice De Wulf, *op. cit.*, p. 249.

¹³⁶⁸ *Ibid.*, p. 250.

¹³⁶⁹ *Ibid.*

¹³⁷⁰ Évelyne Buissière, « L'Art, objet de pensée philosophique, Kant Jugement esthétique et humanité », in *Lettres et Arts*, 2006, [en ligne].

¹³⁷¹ *Ibid.*, p. 251.

¹³⁷² *Ibid.*

¹³⁷³ Évelyne Buissière, « L'identité du beau et de l'art », 2007, in *op. cit.*.

Néanmoins, le paradigme de l'esthétique qui revisite le beau sous l'angle du bien qu'Herbart¹³⁷⁴ investit dans la morale, s'ouvre à la dimension psychologique de l'œuvre d'art. Désormais, la nouvelle école de l'esthétique de la forme, qui ramène le beau dans les sphères de « la simple perception de rapports et de formes dans les objets »¹³⁷⁵, se démarque de l'école hégélienne de l'esthétique du contenu.

En outre, l'ensemble de ces approches philosophique, puis littéraire, voire pédagogique qui s'empare de la question esthétique en ce qu'elle cherche à définir le Beau, ne fait finalement qu'insister sur son caractère expérientiel. C'est en effet dans la modalité de l'être au monde que la valeur du Beau prend toute sa signification et qu'elle demeure résolument affiliée à l'âge classique. C'est que, pour Winckelmann et Isadora Duncan, seul compte réellement ce retour aux sources de l'Antique, qu'ils ne considèrent non pas simplement comme un simple passéisme ou une imitation à *reproduire*, mais bien comme une source d'inspiration à la production de l'œuvre de leur vie.

Ainsi, les écrits de Winckelmann, qui ont un retentissement important dans la société allemande, entrent en syntonie avec la valorisation d'un imaginaire stimulé par un passé résolument perdu à jamais¹³⁷⁶.

Néanmoins, la thèse fondamentale de l'imitation qu'il définit comme « l'unique voie à suivre pour devenir grands, assurément, et si possible, inimitable, [qui] est pour [Winckelmann et Duncan], l'imitation des Anciens »¹³⁷⁷, peut être envisagée par Isadora comme une façon de légitimer sa pensée sur la danse. Car la question de l'imitation, pour Duncan, est bien au cœur de la conception de son *savoir-danser*.

Par conséquent, le débat sur l'originalité et la vérité de l'œuvre que la proposition de l'historien de l'art alimente, est dépassé par sa conception de l'Idéal. Car porté par l'idée de la beauté qui en fait l'essentialité de l'art, l'Idéal peut en revêtir les formes symboliques¹³⁷⁸ qu'il veut, après tout ! C'est exactement ce sens qu'Isadora Duncan entend donner à sa danse puisqu'elle condense, par sa corporéité incarnée, le modèle de l'antique reçu en héritage. Mais

¹³⁷⁴ Dans son rôle de pédagogue, cf. *supra*, p. 238.

¹³⁷⁵ Maurice De Wulf, *op. cit.*, p. 253.

¹³⁷⁶ Hermann Bausinger, *Volkstunde ou l'ethnologie allemande*, traduit par Dominique Lassaigue et Pascale Godenir, Paris, 1993.

¹³⁷⁷ Winckelmann, cité par Corinne Streicher, *op. cit.*, p. 36.

¹³⁷⁸ Charles Ranwez, « La théorie du symbolisme moral de la beauté, d'après la "Critique du jugement" », in *Revue néoscholastique de philosophie*, 1931, p. 452.

elle le transforme également par ce qu'elle est et par ce qu'elle devient, en somme par sa modalité d'être au monde dans l'époque qui est la sienne.

Aussi, à l'appui de ce modèle, le *savoir-danser* d'Isadora Duncan comporte deux voies pédagogiques complémentaires dont l'orientation différente donnée par chacune des sœurs, défend pourtant le même Idéal.

TRANSMETTRE LE SAVOIR-DANSER DE L'ŒUVRE DUNCAN

Le *savoir-danser* d'Isadora Duncan, en ce qu'il engage des modalités de transmission différenciées et complémentaires, met en relation des techniques et des savoirs. Aussi, envisagée dans la tradition philosophique antique, la transmission inscrit une temporalité longue au cours de laquelle les générations se passent *l'objet* qui assure la permanence de l'histoire des idées, ainsi que d'un modèle éducatif et pédagogique.

Par conséquent, au-delà d'une « logique d'efficacité pratique, [et d'une] intention culturelle »¹³⁷⁹, la transmission trouve sa voie qui n'est « jamais la seule possible »¹³⁸⁰ parce qu'elle met en jeu, dans le cas de l'histoire générationnelle Duncan, plusieurs acteurs. Les niveaux de la transmission, en effet, impliquent des temporalités différentes qui mettent en relation « celles et ceux qui transmettent, celles qui reçoivent et celles qui recevront »¹³⁸¹.

Dans cette perspective, il peut être admis que *l'objet* de la transmission n'est jamais identiquement semblable à ce qu'il était avant et après l'acte même de transmettre. Cela implique donc de penser la transmission comme un processus qui transforme et dont les effets peuvent être imprévisibles, surtout lorsqu'il s'agit « d'un patrimoine immatériel et moral, toujours soumis, dans sa translation d'une classe d'âge à une autre, à de potentielles déperditions, réinterprétations et recompositions »¹³⁸².

Enfin, la transmission, parce qu'elle confère au corps une modalité spécifique de passation, est davantage significative de la relation qui s'instaure entre le maître et le disciple. De fait, le modèle pédagogique et éducatif que le duo des sœurs Duncan nous laisse entrevoir, structure

¹³⁷⁹ Gérard Lenclud, « Transmission », in Pierre Bonte, Michel Izard, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, coll. Quadrige, Paris, PUF, 1991, p. 712-713.

¹³⁸⁰ *Ibid.*

¹³⁸¹ Laurent Amiotte-Suchet, « JACQUES-JOUVENOT Dominique et VIEILLE MARCHISET Gilles (dir.), *Socioanthropologie de la transmission* », 2012, ethnographiques.org, 2014, p. 3.

¹³⁸² Catherine Choron-Baix, « Transmettre et perpétuer aujourd'hui (introduction au numéro) », in Catherine Choron-Baix et Marie Treppe (dir.), *Ethnologie française, Envers et revers de la transmission*, n° 3, Presses Universitaires de France, 2000, p.357-360, p. 1.

une transmission pédagogique qui entend former et éduquer de jeunes enfants à l'art de la danse. Dans la continuité de l'héritage familial, les sœurs Duncan remodelisent en effet les façons d'instruire, portées par le courant antique de la *Paideia*. Car entendu comme un système rassemblant des savoirs et des pratiques, la *Paideia* répond à « une exigence fondamentale de la culture et [de la] pensée grecque »¹³⁸³ que la noblesse investit pour répondre au désir de la formation de l'homme « comme citoyen libre [dans le cadre] du processus démocratique naissant »¹³⁸⁴.

Il apparaît donc que le processus de la transmission dont le duo des sœurs Duncan s'empare dans la mise en œuvre de leur école, valorise la relation pédagogique différenciée qui les lie aux enfants. Par là-même, le *savoir-danser* qui se transmet, acquiert des nuances plus ou moins fortes « à chaque étape de la transmission [...] puisqu'il se veut porteur »¹³⁸⁵ de l'histoire des Duncan. Aussi, la nature de la relation qui engage chacune des protagonistes dans cette filiation du *savoir-danser*, inscrit une logique de transmission du don que nous ne manquerons pas d'explicitier.

La transmission pédagogique : une relation affective au savoir-danser

Bien que la relation entre les sœurs Duncan et les enfants recrutés dans l'école de Berlin ne soit pas choisie par leurs élèves, le recueil des témoignages archivés rend compte d'affinités que les élèves ont éprouvées pour l'une ou l'autre des sœurs.

Aussi, l'approche de la relation, dans sa forme de liant social, présente « des conditions sensibles de production »¹³⁸⁶ du *savoir-danser*, qui ne peuvent être passées sous silence du fait de la dimension même du caractère *vivant* que le duo des sœurs Duncan prône dans leur transmission.

Le témoignage, par ailleurs, appuyé de l'affection qu'Irma Duncan éprouvait pour Isadora, est manifeste au travers de son ouvrage autobiographique¹³⁸⁷. Il est encore d'autres témoignages de la part « des enfants, [qui, lorsqu'] après de nombreux applaudissements, venaient te

¹³⁸³ François-Guillaume Nihoul, *op. cit.*, p. 18.

¹³⁸⁴ *Ibid.*, p. 17.

¹³⁸⁵ Laurent Amiotte-Suchet, *op. cit.*, p. 3.

¹³⁸⁶ Françoise Waquet, *Les enfants de Socrate, Filiation intellectuelle et transmission du savoir XVIIe – XXIe siècle*, Bibliothèque Histoire, Albin Michel, 2008, p. 87.

¹³⁸⁷ Irma Duncan, *op. cit.*

chercher et que toi, tu aimais dissiper ton profond sérieux dans une grâce charmante, qui s'exprimait seulement par des gestes attentionnés et reconnaissants »¹³⁸⁸. D'ailleurs, les modalités de l'expression de la reconnaissance envers le duo des sœurs prennent des formes différentes, selon les lieux et la nature des rôles et des fonctions attribués à chacun.

En outre, il aurait fallu être du temps des Duncan et vivre à leur côté pour éventuellement « imaginer ce que l'idée du maître contient d'admiration, de respect, d'amour, de confiance et de gratitude »¹³⁸⁹.

Il apparaît donc que la relation, en ce qu'elle s'établit de personne à personne, joue un rôle de premier plan dans la formation et l'acquisition des savoirs. La dimension psychologique qu'elle sous-tend, est d'autant plus vitale que les jeunes enfants, privés de leurs parents, sont à même d'opérer « un transfert sur un professeur idéalisé [pour lequel ils en viennent] à nourrir des passions aussi débridées qu'inconscientes »¹³⁹⁰. Par conséquent, la logique de domination qui s'applique implicitement à leur relation induit une soumission de l'enfant qui cherche à obtenir coûte que coûte l'amour de sa part¹³⁹¹. Cependant, la dynamique positive que la relation suscite en termes de désir est souvent détournée vers l'objet du savoir à acquérir. Il semble en effet, à la lecture des témoignages d'archives et des entretiens obtenus des danseuses de la filiation Duncan, que peu d'entre elles aient abandonné l'art ou la danse au cours de leur vie.

C'est donc comme si, pour reprendre les mots de Ginzburg, que « la passion [...] est contagieuse et qu'elle se traduit en une passion pour le maître »¹³⁹². En outre, sans mésestimer l'insatisfaction que pourraient traduire certains comportements en l'absence de réponse au désir des élèves, il n'en demeure pas moins que les mœurs de la société allemande du XIX^e siècle envers l'enfant, par tradition, étaient répressives. Le terme d'éducation, en allemand *Erziehung*, convoque en effet le sens de l'extraction, duquel une conception typiquement germanique a envisagé la façon « de forger l'âme des enfants »¹³⁹³. Aussi, pour inculquer des

¹³⁸⁸ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 172.

¹³⁸⁹ Georges Duhamel, « Préface », in Antonin Gosset, *Félix Terrier, 1837-1908*, Paris Masson et Cie, 1938, p. 7-8, cité par Françoise Waquet, *op. cit.*, p. 131.

¹³⁹⁰ Peter Loewenberg, « Emotional Problems of Graduate Education », in *Decoding the Past. The Psychohistorical Approach*, New York, Alfred A. Knopf, 1983, p. 48, cité par Françoise Waquet, *Ibid.*, p. 140.

¹³⁹¹ *Ibid.*

¹³⁹² Alberto Stabile, *I buoni maestri : chi sono, che cosa ci hanno insegnato...*, Milan, Mandadori, 1988, p. 41, cité par Françoise Waquet, *Ibid.*, p. 142

¹³⁹³ Béatrice Fortin, « Une conception de l'éducation allemande : die Erziehung », in *ERES*, « Le coq-héron », 2009, p. 51.

savoirs, des valeurs et développer « leurs sensations »¹³⁹⁴, la technique de dressage, en vue d'extraire leurs « plus mauvaises inclinations, [consistait à les] faire plier grâce aux vertus de l'éducation, afin de rendre humaine [leur nature] à mesure que l'enfant grandissait et devenait adulte »¹³⁹⁵.

Ce qui se manifeste ici, c'est que le rapport à l'enfant, dans sa dimension affective, est une construction qui évolue dans le temps, notamment grâce à l'apport de l'ensemble des travaux de psychologie entrepris depuis le XIXe siècle. Bien entendu, « l'obtention de l'obéissance aveugle et l'instrumentalisation du corps [par] la menace, la punition et l'exercice systématique du châtiment corporel »¹³⁹⁶ sont la résultante de méthodes qui se pratiquaient usuellement en Europe et dans d'autres régions du monde. Pour autant, ce que représente, pour les générations concernées, « un amour de la servitude »¹³⁹⁷, renvoie par ailleurs à une modalité d'être au monde qui se construit sans saveur.

Ainsi, la relation qui unit le duo des sœurs Duncan à leurs élèves au début du XXe siècle relève de l'exception dans le paysage éducatif allemand tel que décrit par Béatrice Fortin. Cette relation questionne donc profondément le motif pédagogique qui, implicitement, en caractérise les modalités. Elle témoigne également de l'attachement des sœurs Duncan à leur idéal sous-tendu par des principes philosophiques qui sont censés exclure un certain type de violence du modèle de la *Paideia*. Elle montre surtout, par la façon dont le duo des sœurs prend soin¹³⁹⁸ des élèves et de leur école, qu'elle reflète moins de l'objectif de dispenser un enseignement que d'apprendre à mener « un certain genre de vie »¹³⁹⁹.

¹³⁹⁴ Béatrice Fortin, *op. cit.*, p. 51.

¹³⁹⁵ *Ibid.*

¹³⁹⁶ *Ibid.*, p. 53.

¹³⁹⁷ *Ibid.*

¹³⁹⁸ Ce mot est souvent utilisé dans les témoignages de la vie de l'école, in Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 18, 67, 70, 95, 97.

¹³⁹⁹ Pierre Hadot, *La philosophie comme manière de vivre*, Albin Michel, 2003, p. 177-178, cité par François-Guillaume Nihoul, *op. cit.*, p. 51.

Prendre soin de, un modelage de la violence

L'école du duo des sœurs Duncan n'était pas un endroit comme les autres. D'après les rumeurs qui circulaient :

« C'est cela que les gens avaient tant de mal à comprendre - et qui ne le pouvaient pas – que dans cette école, il s'agissait de donner, non pas une simple éducation corporelle mais une éducation à la vie, pour former l'humain. Depuis le début j'en avais conscience et toi aussi, tu l'as exprimé avec ces mots en 1948 : « Je t'enseigne une leçon de la vie. » »¹⁴⁰⁰.

D'une certaine façon, le duo des sœurs Duncan avait fait de leur école « un lieu de la transmission du savoir »¹⁴⁰¹, en ce qu'il constituait une proximité permanente avec Elizabeth Duncan. Dans la visée de l'enseignement privé en Europe, qui avait, par l'hébergement d'élèves chez leur maître, vocation de faciliter l'instruction dans un climat plus familier¹⁴⁰², les sœurs Duncan sont enclines à proposer une éducation qui conjugue trois objectifs :

Elever les enfants, c'est ce qui renvoie communément « au champ lexical de l'éducation familiale »¹⁴⁰³ qu'une des élèves de Grunewald traduisait ainsi : « Vivre ensemble avec [Elizabeth] c'était comme vivre en famille »¹⁴⁰⁴.

Enseigner aux élèves, c'est ce qui consiste à donner « une éducation scolaire par des professeurs certifiés »¹⁴⁰⁵ dans un espace institutionnel dédié à l'enseignement, qui est « assuré par des professionnels »¹⁴⁰⁶.

Former, enfin, ce qui constituait « le point central de l'éducation [du duo des sœurs] dans l'enseignement de l'art de la danse »¹⁴⁰⁷, a plutôt pour « vocation de préparer un individu à occuper une fonction [...] pour le groupe ou pour la société »¹⁴⁰⁸. Aussi, la façon dont Ludwig

¹⁴⁰⁰ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 155.

¹⁴⁰¹ Françoise Waquet, *op. cit.*, p. 221.

¹⁴⁰² *Ibid.*

¹⁴⁰³ François-Guillaume Nihoul, *op. cit.*, p. 19.

¹⁴⁰⁴ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 94.

¹⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 92.

¹⁴⁰⁶ François-Guillaume Nihoul, *op. cit.*, p. 19.

¹⁴⁰⁷ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 92.

¹⁴⁰⁸ François-Guillaume Nihoul, *op. cit.*, p. 19.

Pallat, « le directeur de l'institut central pour l'éducation et l'enseignement, [connote] l'école [Duncan] [...] (et bien entendu à titre honorifique), de « couvent de la danse » »¹⁴⁰⁹, est hautement significatif de la valeur de leur modèle de transmission.

Par conséquent, les modalités éducatives qu'Elizabeth et Isadora Duncan ont rendues opérantes dans leur école, avaient pour objectif d'apprendre aux jeunes enfants à découvrir et à exprimer leur plein potentiel pour répondre à l'idéal humaniste de l'excellence¹⁴¹⁰. Aussi, pour se rendre excellent, l'apprentissage exige une dimension active de l'apprenant à qui il est montré la nécessité de « se modifier lui-même »¹⁴¹¹ pour accéder au Beau, une façon de comprendre ce en quoi consiste « le soin que l'on prend de soi-même »¹⁴¹². Il semble donc aussi que cette voie, dans son aspect moral, implique de faire des efforts pour sortir le meilleur de soi. En somme, un modèle qui pousse à l'autodépassement par l'exercice d'une *force* conditionnant l'action des apprenants « pour les contraindre à mieux agir »¹⁴¹³. De fait, le rapport à la violence qui sous-tend ce modèle, questionne les modalités éducatives d'appréhension et de *modelage* de cette violence afin d'accéder au Bien.

Par conséquent, l'approche philosophique que le *savoir-danser* des sœurs Duncan met en exergue, est conditionnée par la mise en mouvement de soi, l'action en laquelle réside la *douleur*, fruit de la violence, mais dont l'issue est heureuse. Aussi, ce qui se manifeste dans le modèle des sœurs Duncan, c'est bien plus leurs façons d'agir sur les contraintes qui conditionnent ce passage de la douleur à la joie, cette façon de transformer la violence, pour ne pas dire *transmuter* par l'action de la danse associée à une pédagogie de la douceur.

D'ailleurs, la philosophie antique, sur le plan de la formation, questionne véritablement ce point pédagogique de la douleur que la douceur nécessite de convertir pour « donner envie de se perfectionner »¹⁴¹⁴. Car si la logique de domination s'exerce dans leurs relations maîtresses-disciples-élèves, il n'en demeure pas moins que la dimension affective qui s'en dégage, est bien une condition à la transformation des « capacités et ressources intellectuelles en puissance agissantes, en culture »¹⁴¹⁵.

¹⁴⁰⁹ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 155.

¹⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 21.

¹⁴¹¹ François-Guillaume Nihoul, *op. cit.*, p. 51.

¹⁴¹² *Ibid.*

¹⁴¹³ *Ibid.*, p. 234.

¹⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 60.

¹⁴¹⁵ Jean Robelin, « La dimension sociale de l'affectivité », in *Noesis*, 2010, p. 2.

Pour autant, même si l'amour et le respect de l'autre s'éprouvent dans la relation, il apparaît encore que le principe de l'excellence dans sa visée philosophique, c'est-à-dire ramenée à ce souci de soi et donc à la formation de soi, met en jeu un rapport spécifique au corps. Il est en effet entendu que la corporéité, dans son « intentionnalité perceptive, corps propre et structure de comportement »¹⁴¹⁶, est le lieu de l'âme, pour les Grecs, mais aussi celui de la chair pour les Chrétiens. Aussi, comme point d'ancrage de son monde d'être au monde, l'expérience que fait le corps dans ses multiples dimensions technique, scientifique et esthétique, est toujours « l'origine de tous les points de vue sans s'y prendre lui-même »¹⁴¹⁷. Aussi, lorsque l'élève ou le maître cherche à comprendre l'ensemble de ces *points de vue*, il procède par mise en relation des éléments de leur environnement en ce qu'ils sont significatifs d'une « continuité naturelle »¹⁴¹⁸ permettant de donner un sens à l'existence depuis l'origine. Il apparaît donc que l'activité signifiante du corps en tant qu'expérience sensorielle et perceptive du monde dans lequel il évolue, concerne tout autant l'espace de la chair que celui de l'âme.

C'est aussi dans le sens de cette transformation de la représentation du corps que l'approche pédagogique de la douceur dont usent les sœurs Duncan, est un mariage d'affection et de fermeté qui fait autorité, et donc d'un modèle structurant les logiques de domination et d'économie du don.

LA MARQUE DE FABRIQUE DU STYLE D'ISADORA DUNCAN

Par son expérience¹⁴¹⁹ singulière de l'être au monde¹⁴²⁰, Isadora Duncan nous entraîne dans une nouvelle proposition de la danse qui vient bousculer les valeurs du ballet classique. En effet, même si l'excellence technique du ballet, sous le vocable de « virtuosité [est remise en question et redéfinie au nom du bon goût, par] une subjectivité sociale »¹⁴²¹, ce modèle esthétique demeure la référence légitimement posée par la société des élites.

¹⁴¹⁶ Ghislaine Florival, « Structure, origine et affectivité. Quelques réflexions à propos de la corporéité », in *Revue Philosophique de Louvain*, 1979, p. 197.

¹⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 198.

¹⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 202.

¹⁴¹⁹ Entendu dans « l'interaction de l'être vivant et de son environnement » In John Dewey, *L'art comme expérience*, *Œuvres Philosophiques*, tome II, Cometti, 2006, p. 59, l'expérience mobilise les sens dans une temporalité de l'immédiateté « sans que la conscience parvienne à dégager la signification incarnée de manière si directe », in John Dewey, op. cit., p. 43.

¹⁴²⁰ Dans la visée d'Heidegger, Être c'est ce qui fait sens, « c'est avoir un sens pour l'homme », in Maurice Corvez, « L'Être et l'étant dans la philosophie de Martin Heidegger », in *Revue Philosophique de Louvain*, n°78, 1965, p. 260.

¹⁴²¹ Sylvie Jacq-Mioche, « La virtuosité dans le ballet français romantique : des faits à une morale sociale du corps », in *Romantisme*, vol. 128, n° 2, 2005, p. 107.

Pour autant, le modèle d'Isadora Duncan, en pénétrant la modernité du début du XXe siècle, est celui qui permet d'envisager autrement le rapport au corps, à la fois dans le ballet et dans la danse moderne. Car sa nouvelle proposition, à travers le prisme d'une corporéité classique et d'une sensibilité moderne qui s'entremêlent, explore non seulement « les possibilités existentielles et cosmologiques de la perception esthétique »¹⁴²² déjà présentes dans le ballet, mais valorise aussi la singularité comme la condition de l'expression de soi. Et c'est en particulier autour de celle-ci que va se construire et évoluer l'ensemble du courant moderne.

Par conséquent, l'éloge qu'Isadora Duncan fait de sa sensibilité au travers d'un style qui valorise la courbe dont elle récusé la technique, participe à la manière dont elle pose implicitement l'existence d'un nouveau style chorégraphique.

Il apparaît donc, dans sa modalité d'être spécifique, qu'Isadora Duncan condense des valeurs philosophiques significatives de nos modalités d'existence et de notre conception du vivant. Ainsi, le rapport à la nature que notre humanité entretient depuis sa première manifestation, les a fondées, investies scientifiquement et socialement, et les réinvestit à la mesure de l'avancée du progrès dans la société. C'est pourquoi, par l'apport d'un savoir culturel et des pratiques corporelles qui structurent le mode de vie de la cellule familial Duncan depuis San Francisco, la singularité de l'œuvre Duncan se construit et s'érige sur ce modèle parental. Aussi, l'ensemble des éléments de l'enquête issus de la déconstruction nécessaire de leur mode de filiation met en exergue un système de valeurs classiques et de techniques qui circonscrivent le style d'Isadora Duncan comme la marque de fabrique d'un rapport à la nature investi en leur temps.

Une expérience de l'être au monde à l'avant-garde d'un nouveau style : une modalité d'être spécifique¹⁴²³

Au cours de notre enquête, nous avons observé qu'Isadora Duncan était en mouvement perpétuel. Or, ce premier élément de fait nous a questionnée sur la manière d'envisager son rapport au monde. Car si la complexité de sa posture se montre dans ou en relation avec ce monde, sa manière d'être implique « plusieurs niveaux de présence : être capable d'être là

¹⁴²² Pierre Hadot [1993], *Exercices spirituels et philosophie antique*, Albin Michel, 2002, p. 14.

¹⁴²³ La pensée du fait *d'être* se manifeste par l'existence qui renvoie à « un mode d'être se traduisant concrètement dans le temps et dans l'espace », in Laurent Denizeau, « L'existence peut-elle être un objet anthropologique ? », in *Parcours anthropologiques*, p. 2.

tout en étant ailleurs, penser à plusieurs choses à la fois, faire apparaître des traces ou des restes d'autres situations »¹⁴²⁴.

C'est pourquoi, en partant du fait avéré de ses déplacements physiques qui l'ont toujours conduite *vers* un autre, « ce mouvement impulsé par le vers, qui est un vers l'autre, vers le monde, [est celui qui] participe au plus intime de la construction de [son] être »¹⁴²⁵. Ainsi, sa modalité d'être spécifique, qui passe par des mouvements concrets, met en présence des critères qu'Isadora a *travaillés* au cours de sa vie. Pour autant, cette expérience de sa vie rend également compte d'une trajectoire chaotique que nous aurions presque pu finir par rendre banale¹⁴²⁶. Or, nous nous sommes questionnée sur ces interstices dans lesquels sa vie a basculé et dans lesquels elle a cherché à la maintenir, car nous pensons que l'ensemble de tous ces événements ont participé à la construction de son style. Aussi, au cœur du modèle *vivant* de l'œuvre qu'elle nous propose, nous verrons que ce mouvement incessant qui l'entraîne *vers* et *au-dehors de*, est ce qui, au plus douloureux de son existence, la maintient en vie.

Au cours de ses voyages, Isadora Duncan, au sein de sa famille en premier lieu et ensuite auprès d'intellectuels et d'artistes en vogue, attise une curiosité passionnée pour les courants littéraires, philosophiques et artistiques recouvrant le passage du siècle à l'autre.

Instruite et initiée, Isadora cherche en effet une voie pour mettre en corps l'idéal qui la porte depuis son enfance et qu'elle nourrit par ses lectures. Cette entreprise suscite un immense enthousiasme et dynamisme qu'elle sait rendre manifeste, à la fois dans son art de la danse comme dans sa vie privée.

¹⁴²⁴ *Ibid.*, p. 4.

¹⁴²⁵ *Ibid.*, p. 5

¹⁴²⁶ L'opinion a construit une représentation ambigüe et intempérante du personnage d'Isadora Duncan.

Pour autant, même si des évènements tragiques viennent entacher sa vision optimiste d'un monde nouveau à la veille de la Première Guerre mondiale au cours desquels elle finit par reconnaître que :

« aucun idéal n'a jamais connu de succès complet sur cette terre. Les idéaux entraînent toujours des calamités dans leur sillage. Il est fréquent que les idéalistes deviennent fous. On poursuit un idéal, on y consacre sa vie, et on risque de devenir fou - et pourtant, quoi d'autre ? L'idéal, c'est la seule chose vraie »¹⁴²⁷,

la danseuse ne faillit pas à sa mission¹⁴²⁸. Car quel que soient les domaines de sa vie qui apparaissent comme moroses ou dépressionnaires, elle a toujours été « confrontée à une effervescence indéniable et à une créativité spécifique »¹⁴²⁹. En outre, cette femme qui, par sa présence scénique et son sens viril à affirmer publiquement ses choix, se pose en femme d'action et de revendication, en femme battante et bouillonnante. L'énergie dont elle fait preuve gouverne effectivement les moments les plus exaltants de sa vie amoureuse et de sa vie artistique qui entrent en syntonie avec l'expérience esthétique que font certains peintres. Ce qu'elle reconnaît dans l'œuvre d'Eugène Carrière la conforte dans ses choix car son

« génie, toute sa vie s'est étendu, comme une bénédiction, l'incitant à rester fidèle à son idéal le plus haut, l'appelant toujours à plus de pureté dans la sainte vision de l'art, et quand la douleur faillit la rendre folle, c'est une œuvre de Carrière qu'elle avait près d'elle qui lui redonna la foi nécessaire pour vivre »¹⁴³⁰.

Ainsi, la foi en la manifestation d'un principe supérieur dans sa vie mobilise la puissance de sa volonté à continuer à être une représentante d'un « génie »¹⁴³¹ artistique éprouvé dans la danse.

¹⁴²⁷ Isadora Duncan, *Isadora danse la révolution*, Editions du Rocher, 2002, p. 124.

¹⁴²⁸ Isadora Duncan, *Ma vie*, op. cit., p. 139.

¹⁴²⁹ Michel Maffesoli, *Éloge de la raison sensible*, Grasset, 1996, p. 257.

¹⁴³⁰ *Ibid.*, p. 114.

¹⁴³¹ André Levinson, in Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, op. cit., p. 144.

Isadora Duncan : une artiste de génie

La portée médiatique publique de l'art d'Isadora Duncan, en rejoignant le mouvement militant des femmes qui se battent pour accéder à d'autres rôles que la société leur assigne¹⁴³², s'insère dans la problématique du XIXe siècle dont la société cherche à construire une « théorie démocratique de l'excellence »¹⁴³³. En effet, depuis la Révolution, les valeurs de liberté et d'égalité ont été posées comme « conditions natives de tout humain »¹⁴³⁴, ce qui crée une tension importante dans les modalités d'accès aux privilèges, qui jusqu'alors, étaient réservés à la classe des élites. Aussi, en rapportant certains critères de grandeur aux capacités individuelles, les saint-simoniens ont vu en l'artiste une disposition particulière à faire cohabiter les valeurs antagonistes qui, par l'œuvre, d'une part évoquent « l'aspiration démocratique à la communauté et [d'autre part], l'aspiration élitiste à la singularité. [Car en effet] toute vocation incarne une marque d'excellence en même temps que de singularité »¹⁴³⁵. Dans cette perspective, il apparaît effectivement que le mode de reconnaissance esthétique chez Isadora Duncan passe par la société mondaine et qu'il dévoile, par sa manière d'être au monde dans un groupe d'élus, une logique grecque antique. De plus, elle invoque également la dimension sociale qu'elle cherche à donner à son œuvre en souhaitant non seulement la présenter au plus grand nombre mais encore à « entraîner dans son école un certain nombre d'enfants qui, à travers la danse, la musique, la poésie et le chant, auraient pu exprimer les sentiments des gens avec grâce et beauté »¹⁴³⁶.

Par ailleurs, dans cette même logique antique, l'idée du génie, qui autrefois était attribuée au poète inspiré dont le corps servait de médium à la manifestation de la puissance extérieure à laquelle il était soumis¹⁴³⁷, sert la cause d'Isadora Duncan. En effet, dans cette « fonction sacerdotale »¹⁴³⁸ qui se rapporte métaphoriquement au sens de l'activité du poète qu'il donne à voir, Isadora s'en empare d'une manière originale puisqu'elle renverse la conception traditionnelle de ce génie en la transposant dans la temporalité de son époque que la philosophie de Kant pose comme « une notion qui définit le statut même de l'œuvre

¹⁴³² Isadora Duncan n'hésite pas à livrer sa pensée publiquement, in *La danse de l'avenir*, op. cit. « Toute mère devrait être libre de faire un travail utile à la société, tandis que les femmes dont la vocation consiste à s'occuper des enfants devraient être formées à cette belle profession et prendre soin des enfants des autres femmes aussi bien que des leurs », p. 98.

¹⁴³³ Nathalie Heinrich, « Des artistes ou comment justifier l'inégalité », in *SciencesPo Centre d'histoire*, n° 50, [en ligne].

¹⁴³⁴ *Ibid.*

¹⁴³⁵ *Ibid.*

¹⁴³⁶ Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, op. cit., p. 88.

¹⁴³⁷ Jean-Marie Schaeffer, « Originalité et expression de soi », in *Communications*, 64, 1997, p. 102.

¹⁴³⁸ *Ibid.*

d'art »¹⁴³⁹. Le génie, en effet, quand il en devient « une détermination d'essence »¹⁴⁴⁰, est significatif de l'expression de son auteur. Car, l'entrée dans la modernité, en ce début du XX^e siècle, a modifié le rapport au monde dont la nouvelle vision place l'homme en son centre¹⁴⁴¹. Elle contribue ainsi au développement d'une relation de l'homme avec lui-même et ses croyances transforment son rapport au divin. Par conséquent, la voie artistique qu'emprunte Isadora Duncan est celle qui rend compte d'« une manifestation personnelle, d'une œuvre d'art vivante, qui nous incite à réaliser les œuvres auxquelles nous sommes nous-mêmes destinés »¹⁴⁴². En outre, les modalités esthétiques dans lesquelles s'engage Isadora Duncan s'inscrivent dans ce passage « d'un idéalisme contemplatif à un subjectivisme actif »¹⁴⁴³ qui marque sa volonté de transformer la réalité des choses « en vertu précisément de l'originalité de son âme »¹⁴⁴⁴. D'ailleurs, quand la danseuse évoque la manière dont elle se prépare à la création de sa danse, sa concentration en un centre unique en elle lui fait apparaître une « source de lumière qui est [...] le miroir de l'âme, et c'est d'après la vision qu'elle reflète qu'elle peut exprimer sous forme de danse les vibrations musicales »¹⁴⁴⁵.

Par conséquent, ne pouvant être imitée, l'œuvre contient sa dimension géniale qui se rapporte à la « force de l'engendrement créateur »¹⁴⁴⁶ et à son caractère authentique.

Ainsi, en se réappropriant l'idée du génie antique qu'Isadora Duncan investit de sa subjectivité « comme une puissance intérieure à son âme »¹⁴⁴⁷, elle entre elle aussi dans ce grand mouvement de « l'esthétique de l'incarnation »¹⁴⁴⁸. C'est donc dans ce sens qu'Isadora Duncan, en revisitant l'histoire grecque, invoque son « [...] idéal à fonder un temple d'art antique dans lequel, telle une prêtresse sacrée, elle consacrerait sa vie au culte du beau »¹⁴⁴⁹ parce que « l'art, naturel, n'imité pas et ne cherche pas d'équivalents »¹⁴⁵⁰.

¹⁴³⁹ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 103.

¹⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 104.

¹⁴⁴¹ Jacques-Bernard Roumanes, *op. cit.*, p. 56-57.

¹⁴⁴² Eugène Carrière, in Isadora Duncan, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 101-102.

¹⁴⁴³ Jacques-Bernard Roumanes, *op. cit.*, p. 56-57.

¹⁴⁴⁴ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 104.

¹⁴⁴⁵ Isadora Duncan, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 93.

¹⁴⁴⁶ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 104.

¹⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 102.

¹⁴⁴⁸ Jacques-Bernard Roumanes, *op. cit.*, p. 56-57.

¹⁴⁴⁹ Isadora Duncan, *Isadora danse la révolution*, *op. cit.*, p. 48.

¹⁴⁵⁰ Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, *op. cit.*, p. 49.

Le système de valeurs et de techniques fondé par un rapport à la nature : la spiritualité de son mode d'être au monde

Pour comprendre Isadora Duncan, il est nécessaire de toujours garder à l'esprit qu'elle construit son savoir par une démarche expérientielle¹⁴⁵¹ qui est, de fait, sa propre manière d'être au monde.

C'est en effet par cette voie qu'elle peut faire émerger son style et l'amener à maturité, qu'elle peut proposer des références qui justifient et légitiment, au-delà de paradoxes philosophiques, sa proposition d'une autre perception du monde.

Nous avons par conséquent constaté que l'Allemagne était pour cela, l'endroit qui la faisait entrer en syntonie avec ces deux dimensions qu'elle croise dans sa démarche expérientielle :

- Le courant romantique qui revisite les lieux grecs et s'approprie l'histoire de l'art de Winckelmann, à la lumière de son autre vision de la Nature qui est influencée par Rousseau ;
- Sa propre lecture de Winckelmann qui s'appuie sur des éléments légitimés de la Grèce antique.

C'est donc au travers de ces éléments qu'elle reconstruit un bric-à-brac intellectuel qui fonde sa sacralité, et par là-même son être au monde dont l'essence est l'aspiration à la beauté. Ainsi, la manifestation de son *étant*¹⁴⁵² à travers la danse prend tout son sens dans cet espace qu'elle privilégie comme le moyen d'une expression originale qui caractérise son rapport à la nature-engendreuse du *beau* mouvement.

¹⁴⁵¹ Face à « la possibilité de multiples modes de présence dans la trame de l'existence » (p. 10), l'expérience est ce passage qui transpose la manière dont l'instant de l'action « peut entrer en résonnance avec une intériorité », in Laurent Denizeau, *op. cit.*, p. 8.

¹⁴⁵² « Pour Heidegger, c'est l'étant qui a le souci de l'être », in Laurent Denizeau, *op. cit.*, p. 2.

La dimension religieuse¹⁴⁵³

Dans le cadre d'une conférence donnée à Leipzig en 1903, Isadora Duncan annonce que « la danse de l'avenir deviendra à nouveau un art hautement religieux comme au temps des Grecs. Car un art qui n'est pas religieux n'est pas un art, c'est une marchandise quelconque »¹⁴⁵⁴.

La question, ici, du pôle religieux associé au temps des Grecs, est puisée dans l'ouvrage de Winckelmann¹⁴⁵⁵, qu'Isadora a non seulement lu mais qu'elle a aussi alimenté au travers de ses rencontres artistiques en observant de nombreuses toiles et des sculptures classiques.

Cette question, lorsqu'elle croise l'art antique, soulève un rapport spécifique au corps et au sacré qui traverse toute l'œuvre de Winckelmann. L'histoire de l'art, que cet auteur, en effet construit, se bâtit autour des principes de vie et de mort que la sculpture met en scène et donne à voir. La représentation du « corps grec imprégné de poésie dionysiaque et de curiosités érotiques »¹⁴⁵⁶, répond aux critères de Beauté idéale dans la perfection des formes sculpturales mais renvoie aussi à sa dimension cadavérique qui alimente la question du religieux et la relation au sacré. Aussi, dans ce monde de l'invisible qui engage le Salut de l'homme, la figuration de la chair est une donnée qui doit représenter le corps dans sa condition abstraite. Or, la valorisation du nu, dans une approche spirituelle dont Winckelmann fait état, participe, à l'appropriation d'une représentation du corps comme l'interface entre « le visible et l'invisible, entre matière sensuelle du corps et de l'âme »¹⁴⁵⁷. Par la diffusion et la circulation de cette pensée opérante au travers des représentations construites du corps¹⁴⁵⁸, Isadora Duncan se trouve donc confortée et légitimée à annoncer publiquement, dans le cadre de sa conférence, qu'au nom de « l'art des Grecs comme art de toute l'humanité de tous les temps, qu'en dansant nue sur la terre, elle retrouve naturellement des positions grecques, qui ne sont rien d'autre que des positions terrestres »¹⁴⁵⁹.

¹⁴⁵³ À noter que le terme religieux est à entendre comme une forme de spiritualité et de relation au sacré qui n'est pas en rapport avec la dimension théologique *stricto sensu*. D'ailleurs, le caractère *religieux* auquel se réfère Isadora est une « empreinte [première] de la tradition, où s'enracinent rites et mythes », in Pierre Bonnechere, « Comment aborder le système religieux des Grecs ? », in *Kernos*, n° 25, 2012, p. 4.

¹⁴⁵⁴ Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, *op. cit.*, p. 59.

¹⁴⁵⁵ Johann Joachim Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, in Isadora Duncan, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 61 qu'elle cite par *Voyage à Athènes*.

¹⁴⁵⁶ Corinne Streicher, *op. cit.*, p. 188.

¹⁴⁵⁷ *Ibid.*

¹⁴⁵⁸ Le statut de la nudité pose en effet la complexité des conventions et des normes attribuées à son statut social qui diffère cependant du statut iconographique idéalisé, in Régis Bertrand, « La nudité entre culture, religion et société », in *Rives nord-méditerranéennes*, 2008, p. 9.

¹⁴⁵⁹ Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, *op. cit.*, p. 57.

Aussi, dans la célébration de cette vie, que la matière sensuelle du corps et de l'âme exprime, Isadora Duncan se livre à un combat nécessaire pour accéder à « la vraie essence du sacré »¹⁴⁶⁰. En effet, par la mise en jeu de tensions provoquées dans ses danses, l'espace sacré¹⁴⁶¹ qu'elle dédie au jeu des relations entre l'extérieur et l'intérieur, abrite la conversion du mouvement qui a été mené à son paroxysme. En outre, en rejouant « la folie des Bacchantes, intimement solidaire d'une fièvre religieuse et d'un désir ardent, s'élevant jusqu'à la furie exaltée », Isadora Duncan rejoue à sa façon ce que René Girard décrypte comme la nécessité d'un rituel visant à sortir de soi la violence. Car l'homme, dans le désir, éprouve « une tendance mimétique qui vient du plus essentiel de lui-même, souvent reprise et fortifiée par les voix du dehors »¹⁴⁶².

L'attitude contradictoire à laquelle il se soumet donc et dans laquelle il s'enferme est source de désordre qui l'entraîne dans la rivalité. Ainsi, pour se protéger de la violence impure à l'origine de cette tendance mimétique, l'impératif du rite purificateur s'impose pour retrouver un équilibre¹⁴⁶³. Par conséquent, le changement d'état dont il est question, apparaît chez Isadora dans la perspective d'une expérience numineuse, car la lutte entre les « forces qui vont du microcosme au macrocosme »¹⁴⁶⁴ a procédé au chaos émotionnel dont l'issue offre l'accès à un espace de contemplation. D'ailleurs, la conversion qu'Isadora opère à chaque fois dans cette expérience qu'elle qualifie de « sacrée »¹⁴⁶⁵, et qu'elle tente de décrire, témoigne de sa capacité à transmuter ce qui figure d'un rapport dialectique à la question existentielle en un astérisme éloquent. En outre, elle ne cesse de lancer un appel à la transcendance de l'apparence humaine pour que l'être humain « puisse se transformer en un mouvement d'étoiles, qu'elle considère comme la plus haute expression religieuse en danse »¹⁴⁶⁶. Cela montre bien que, sous le vocable métaphorique céleste, la danse d'Isadora Duncan fait l'objet d'un processus qui transforme sa perception du monde.

¹⁴⁶⁰ Tiina Arppe, « Sacrifice, anthropologie, économie », in *Archives de sciences sociales des religions*, 2009, p. 2.

¹⁴⁶¹ Dans la Grèce antique lors des fêtes religieuses, la dimension du sacré trouve son sens dans « le pathéin, « faire l'expérience de », souvent rangé dans la seule catégorie des mystères. [Le pathéin implique cependant] un jeu de rôles calqué sur un modèle étiologique et mythique, qui (ré)actualise l'organisation socio-politique de la cité, en assignant à chacun, chacune, sa juste place en fonction des patria », in Pierre Bonnechere, *op. cit.*, p. 10.

¹⁴⁶² René Girard, *La violence et le sacré*, Hachette Littératures, Grasset, 1972, p. 219.

¹⁴⁶³ Tiina Arppe, *op. cit.*, p. 3.

¹⁴⁶⁴ Dominique Rebaud, *Le décentrement Nikolaiën*, Paris, CND, 2013, p. 47.

¹⁴⁶⁵ Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, *op. cit.*, p. 73.

¹⁴⁶⁶ *Ibid.*

Le culte de la beauté

Au cœur du débat épistémologique que les notions de Beau et de l'imitation des Anciens soulèvent dans le champ des arts¹⁴⁶⁷, Isadora Duncan répond :

« Faire revivre l'idéal antique [...] ne veut pas dire le copier, l'imiter [...] mais respirer sa vie, le recréer en soi par sa propre inspiration, partir de sa beauté pour s'élancer vers le futur. Retrouver l'idée antique et, par un miracle d'amour et de dévotion, unir à nouveau les arts et les artistes »¹⁴⁶⁸.

Ainsi, en ramenant l'objet du débat à l'être, Isadora Duncan évoque implicitement sa modalité d'*éprouvement* du monde. Elle en fait effectivement un enseignement qui évoque son expérience sensible enracinée dans une intention¹⁴⁶⁹ profonde. Alors seulement, la danseuse, dans sa mise en relation avec le suprasensible « comme l'unique fondement pensable de la finalité de la nature, [peut, dans ce jugement réfléchissant », ¹⁴⁷⁰ trouver la voie du ressenti de l'idéal qui s'exprime dans « l'harmonie de son imagination et de son entendement »¹⁴⁷¹.

Car depuis la démonstration de Kant qui rapporte l'objet *beau* à un jugement du goût, la beauté est connotée d'une valeur subjective qui se construit à partir d'« une contemplation donnée dans l'effet qu'elle produit sur le sujet qui contemple et juge »¹⁴⁷². Ainsi, cette « connaissance qui ne vient pas par hasard »¹⁴⁷³, ajoute-t-elle, suppose une préparation, un *travail* et encore des efforts¹⁴⁷⁴ qui ne donnent pas forcément des résultats immédiats.

Il faut savoir attendre, c'est-à-dire « suivre le développement et la progression [de la danse] pour parvenir, comme tout « vrai danseur, comme tout véritable artiste, à contempler la Beauté dans un état d'attente absolue. [Car, en] lui ouvrant le chemin vers son âme et vers son « génie », [le danseur] se laisse porter par eux, comme les arbres s'abandonnent au vent »¹⁴⁷⁵.

¹⁴⁶⁷ Corinne Streicher, *op. cit.*

¹⁴⁶⁸ Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, *op. cit.*, p. 50.

¹⁴⁶⁹ Vincent Citot, « Essence, existence et histoire du beau », in *Le Philosophoire*, 1999, p. 55-128.

¹⁴⁷⁰ Marion Heinz, « La beauté comme condition de l'humanité. Esthétique et anthropologie dans les « Lettres sur l'éducation esthétique » », in *Revue germanique internationale*, 2004, p. 2

¹⁴⁷¹ *Ibid.*

¹⁴⁷² *Ibid.*

¹⁴⁷³ Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, *op. cit.*, p. 66.

¹⁴⁷⁴ Isadora Duncan, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 93.

¹⁴⁷⁵ Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, *op. cit.*, p. 66.

Par conséquent, la manière dont Isadora Duncan procède pour révéler son intentionnalité esthétique qui « apparaît comme une façon originale et inédite de rapport au monde »¹⁴⁷⁶, est encore une autre façon de proclamer sa vérité. D'ailleurs, n'est-ce pas explicite lorsqu'elle annonce vouloir « fondre son âme et son corps en une seule et même image de beauté »¹⁴⁷⁷ ?

De fait, son rapport personnel et singulier au monde qui l'anime, est bien un processus dans lequel son expérience esthétique engage intimement son être. Habitée de l'intime conviction que les « Grecs avaient compris la beauté continue d'un mouvement qui s'intensifie, s'épanouit pour enfin mourir dans une promesse de renaissance »¹⁴⁷⁸, Isadora fait du mouvement¹⁴⁷⁹ l'objet de son esthétisation intentionnelle¹⁴⁸⁰. Car la belle danse à laquelle elle aspire, nécessite de « connaître »¹⁴⁸¹ la qualité de ce mouvement, qui ne se manifeste, selon elle, que grâce à « l'instinct, guidé par la foi et le sentiment »¹⁴⁸². En raison de l'émergence d'émotions liée à l'enjeu du dévoilement dans une communication non verbale, la dimension magique de sa danse appelle à la manifestation de l'extase. Dans ce processus dansant, Isadora parvient à cet état de détachement des ambiances interne et externe à la fois, qui la fait entrer dans un espace atemporel. C'est en effet là où elle expérimente de manière singulière les possibilités énergétiques de son corps qui provoquent des changements d'état internes, ce qui l'amène à distinguer

« deux genres de danse : la danse sacrée et la danse profane. Par profane, je ne veux pas dire scandaleuse, je parle simplement de cette danse qui exprime l'être physique et la joie des sens, alors que la danse sacrée exprime les aspirations de l'esprit vers une sphère plus haute que la sphère terrestre. On connaît très peu de choses aujourd'hui sur la magie qui réside dans le mouvement et sur la puissance virtuelle de certains gestes »¹⁴⁸³.

Par conséquent, sa confiance en l'idéal de la danse sacrée, est significative d'une adhésion totale à l'instant présent, qui ne questionne pas « sur ce qu'était le mouvement dans le passé ni ce qu'il sera dans le futur »¹⁴⁸⁴. Dégagée de toute contrainte temporelle, Isadora

¹⁴⁷⁶ Vincent Citot, *op. cit.*, p. 59.

¹⁴⁷⁷ Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, *op. cit.*, p. 105.

¹⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 66.

¹⁴⁷⁹ Ce critère fait l'objet d'une analyse plus précise ci-après. Il est en effet difficile, au regard de la mise en jeu simultanée de plusieurs critères, de les traiter strictement séparément.

¹⁴⁸⁰ Vincent Citot, *op. cit.*, p. 97.

¹⁴⁸¹ Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, *op. cit.*, p. 66.

¹⁴⁸² *Ibid.*

¹⁴⁸³ *Ibid.*, p. 73.

¹⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 53.

expérimente alors le sentiment de liberté¹⁴⁸⁵ qui permet ainsi au « beau [de] surgir [puisqu'] elle consent à s'y reconnaître, à s'identifier à sa vérité »¹⁴⁸⁶. Aussi, par sa relation au *vivant*, et à ce qui fait vie en elle, Isadora fait du mouvement son *credo* car il contient en lui seul l'idée que les Grecs se faisaient du monde. L'ensemble des valeurs classiques qui nourrissent encore notre vision du monde en découle.

En somme, la proximité avec la source immanente de la nature et sa capacité à témoigner, par sa danse, d'une unité retrouvée, rend compte de l'idéal qui répond au culte de la beauté et au principe mystique¹⁴⁸⁷ qui le structure. Par là-même nous ne pouvons ignorer le succès fou que remporte la première œuvre d'Isadora Duncan, au *Karl Theater* de Vienne en 1902¹⁴⁸⁸. Aussi, le contexte réceptif dans lequel se produit cette scène contient en lui-même des éléments culturels que Wittgenstein rassemble pour définir ce qui fait *das Mystische*¹⁴⁸⁹. En insistant sur la dimension de l'indicible de l'expérience, cet auteur ravive cependant le débat sur le rapport dichotomique entre ce qui se montre ce qui ne peut se dire. Car cette perspective envisage « en réalité des formes vides dans lesquelles on ne pense rien ; c'est-à-dire des lieux idéaux où nous ne nous trouvons ni ne pouvons nous trouver »¹⁴⁹⁰, c'est-à-dire où nous ne pouvons exister. Pourtant, ce que montre Isadora Duncan, par sa danse, suggère peut-être un lieu dans lequel elle peut se tenir et exprimer l'unité. La manière dont elle dépasse « le *principium individuationis* [pour atteindre l'] harmonie avec la réalité dans son ensemble »¹⁴⁹¹, voilà une vision que partage Isadora et qui selon Wittgenstein, constitue l'expérience du mystique. En outre, Isadora s'était toujours identifiée à un « pôle magnétique »¹⁴⁹² qui, par la force de sa présence sur scène, irradiait son public¹⁴⁹³. Elle avait en effet trouvé une modalité qui lui permettait de restituer, par la danse, ce qui relevait des régions encore inconnues de l'âme et qui tentait de trouver des mots, des images, des théories pour l'exprimer et l'expliquer.

¹⁴⁸⁵ La plupart du temps, Isadora évoque cette notion quand elle parle des femmes ou de la vie dans la nature. Pour autant, les critiques et les écrivains voient en elle « la grandeur de l'âme qui trouve sa libre expression dans la beauté du corps », Sunday Sun du 15 novembre 1908, in Isadora Duncan, *Ma vie*, op. cit., p. 275.

¹⁴⁸⁶ Vincent Citot, op. cit., p. 78.

¹⁴⁸⁷ Réception de l'œuvre et contexte culturel de l'époque nous invitent encore à observer sa relation au suprasensible qui met en jeu un autre rapport que celui du sacré.

¹⁴⁸⁸ Archive du centre de la danse de Cologne, Nr. 69.

¹⁴⁸⁹ La mystique se définit par « la valeur éthique et esthétique, le sens de la vie, l'expérience religieuse [qui] relève selon lui de l'indicible, de l'ineffable », in Aldo Giorgio Gargani, « Le paradigme esthétique dans l'analyse philosophique de Wittgenstein », in *Rue Descartes*, 2003, p. 56.

¹⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 57.

¹⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 62.

¹⁴⁹² Isadora Duncan, *Ma vie*, op. cit., p. 278.

¹⁴⁹³ Archive Orion, op. cit., p. 81.

Or, le mouvement, à l'appui de son intentionnalité esthétique par le médium danse, pouvait attester de sa faculté à prendre « conscience de sa vocation supérieure »¹⁴⁹⁴. C'est bien par cette porte de la verticalité qu'Isadora Duncan a établi un pont entre la source, espace du soi non manifesté, et la mise en mouvement jusqu'à son appropriation, jusqu'à « [devenir] ce mouvement incroyable »¹⁴⁹⁵ afin de rendre vivant un style de pensée et de vie de son époque. Par sa danse, Isadora embrassait « toutes [ces] idées [philosophiques pour] laisser les portes grandes ouvertes »¹⁴⁹⁶ à son aventure...

Le milieu de l'Homme, la nature-engendreuse du mouvement

Dans une période très brève en Allemagne, de 1900 à 1910, un élan donné par le mouvement de la *Lebensreform* à un courant reconnu comme érotique¹⁴⁹⁷, dégage une puissance rendant « un culte aux valeurs de la vie, à l'intuition et à l'instinct »¹⁴⁹⁸ qui atteste ainsi d'un changement révolutionnaire conditionné par le retour à la nature où l'expression du sensible trouve toute son acuité.

La diffusion d'une conviction ancrée dans la féminisation des valeurs dans ce pays, ravive par ailleurs les écrits de Johann Bachofen¹⁴⁹⁹ qui cherchent à démontrer la principauté du féminin dans les sociétés humaines originelles et la mise en œuvre d'un système gynécocratique à l'époque primitive¹⁵⁰⁰. Ainsi, l'intérêt que porte cet auteur à Gaïa, déesse de la terre et de la création, le conduit à réfléchir à la naissance de la religion et à son évolution associée aux cultes¹⁵⁰¹ qu'il détermine ainsi :

« La plus ancienne notion de ce type [de religion] est féminine : c'est la terre. C'est elle que l'homme scrute, et non Ouranos. Il est naturel que, dans cette unité de l'homme avec la nature, on ne perçoive que le fondement le plus proche, à savoir la terre, et non pas le plus éloigné »¹⁵⁰².

¹⁴⁹⁴ Philippe Borgeaud avec Nicole Durisch, Antje Kolde, Grégoire Sommer, *La mythologie du matriarcat – L'atelier de Johann Jakob Bachofen –, Recherches et Rencontres*, Publications de la Faculté des lettres de Genève, 1999, p. 170.

¹⁴⁹⁵ Dominique Rebaud, *op. cit.*, p. 24.

¹⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 28.

¹⁴⁹⁷ Martin Green, *Les sœurs von Richthofen*, *op. cit.*, p. 23.

¹⁴⁹⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹⁹ Johann Jakob Bachofen, *op. cit.*

¹⁵⁰⁰ Philippe Borgeaud avec Nicole Durisch, Antje Kolde, Grégoire Sommer, *op. cit.* p. 45 et suivantes.

¹⁵⁰¹ *Ibid.*

¹⁵⁰² *Ibid.*, p. 74.

Dès lors, l'idée de la primauté du féminin dans la création est irréfutable. Elle donne ainsi un ancrage à la référence de la *terre-mère*¹⁵⁰³, sur laquelle s'appuie l'interprétation des mythes par la définition d'un couplage religion-nature. Car Bachofen est intimement persuadé de

« l'existence d'une humanité primordiale, origine de toutes les nations, dont la religion fut une religion de la nature. Profondément matérielle, avec comme unique moyen d'expression le symbole, cette religion aurait revendiqué pour divinité première la Terre, source de toute création visible »¹⁵⁰⁴.

Par conséquent, la religion de la nature, par extension du rapport tellurique qu'entretient tout être vivant, est réinventée au début du XXe siècle, assortie d'une perception sensible qu'il retrouve à son contact. Car pour vivre dans cette nouvelle époque, il apparaît nécessaire de retrouver des modalités qui rétablissent le contact avec la *terre*, cette source *mère* de la création qui inscrit le mystère de la Vie¹⁵⁰⁵. Aussi, pour le comprendre et l'approcher au plus près, l'Homme doit recourir à ses sens mais sous condition de les *éprouver* dans un environnement adéquat, dénué de tout artifice¹⁵⁰⁶.

C'est pourquoi, la référence à la *terre-mère*, *engendreuse* de la vie, renvoie continuellement l'Homme à la nature et à sa relation *avec*, qui, en ces temps modernes, est remise en question. Aussi, pour ceux et celles qui voient dans le progrès technique une menace à la survivance de ce lien, il leur paraît utile de le protéger en récusant toute forme moderne de vie¹⁵⁰⁷.

Par conséquent, dans le foisonnement des nombreuses modalités expérientielles¹⁵⁰⁸ qui se font jour pour *renouer* avec la nature, pour certaines, investissent en particulier la valeur du féminin. Car dans sa composante originelle, elle est surtout reconnue pour communier aux secrets de la terre¹⁵⁰⁹ et participer à la naissance de l'homme nouveau¹⁵¹⁰ de laquelle émerge une conception utopique rénovatrice que Nietzsche¹⁵¹¹ instruit, questionne et diffuse dans une approche sensible.

¹⁵⁰³ Ce terme est d'ailleurs employé aujourd'hui dans de nombreuses pratiques corporelles investissant la dimension spirituelle de ses acteurs.

¹⁵⁰⁴ Philippe Borgeaud avec Nicole Durisch, Antje Kolde, Grégoire Sommer, *op. cit.* p. 53.

¹⁵⁰⁵ *Ibid.*

¹⁵⁰⁶ Karl Wilhelm Diefenbach, *op. cit.*, p. 76-79.

¹⁵⁰⁷ Archive du centre de la danse de Cologne, Diethard Kerbs (Ed.), *Handbuch der deutschen Reformbewegungen: 1880-1933*, Wuppertal, 1998.

¹⁵⁰⁸ Ces démarches qui rejettent l'apport du modernisme, paradoxalement, recherchent cependant des moyens techniques innovants pour améliorer le confort de la vie. C'est le cas de l'architecture des *Künstlerkolonie* comme Darmstadt ou bien encore celle de la colonie de Monte Verità, lieu représentatif par excellence de ce retour à la nature, in Klaus Wolbert, *Die Lebensreform*, *op. cit.*

¹⁵⁰⁹ Philippe Borgeaud avec Nicole Durisch, Antje Kolde, Grégoire Sommer, *op. cit.*

¹⁵¹⁰ Archive du centre de la danse de Cologne, Bernd Wedemeyer-Kolwe, *Der neue Mensch: Körperkultur im Kaiserreich und in der Weimarer Republik*, Würzburg 2004.

¹⁵¹¹ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, [trad. Georges-Arthur Goldschmidt], Livre de poche, 1972.

Ainsi, l'arrivée d'Isadora Duncan dans cette ambiance particulière de la *Lebensreform*, et la présentation d'une de ses danses, pieds-nus, sublimée par le dévoilement de ses formes d'autant plus idéales qu'elles n'étaient esquissées par le pli léger et transparent du tissu de sa tunique, renforcent la quête de cette reconnaissance du *féminin* qu'elle donne à voir par une corporéité libérée du code moral. L'héritage, par ailleurs, que laisse la statuaire antique attachée à la beauté et à la santé investi par la danseuse, a aussi valeur de symbole pour le courant artistique de cette période. Isadora Duncan offre alors un rapport à la forme et au mouvement auquel est reconnu un caractère religieux et sacré. Sa beauté faisait, « soudainement, l'éloge du mouvement rythmique, du geste noble, de l'intégralité de la sensation qui retentissait, [et] exigeait de nouveaux gestes. »¹⁵¹². Ainsi, dans cet espace de la nouvelle danse, ce corps en mouvement atteste de la possibilité d'investir l'esprit de la nature et provoque une onde enthousiaste au sein des cercles littéraires, philosophiques, scientifiques et artistiques de l'époque. Sa proposition, assurément, conforte l'idée prônant « le sentiment corporel rythmique submerg[eant] que l'on pensait, dans le sens de la cosmogonie, être en cohérence avec les lois de la nature »¹⁵¹³. Aussi, l'expérience directe de la danse d'Isadora Duncan montre des « gestes libres, façonnés par l'idée qu'un mouvement perçu subjectivement est simultanément une expression du mouvement cosmique [et que] la présentation, la mise en œuvre pratique d'un tel concept est caractérisée par la spontanéité, l'individualité et un sens prononcé de la forme, qualités qu'Isadora exige d'elle-même [...] ». ¹⁵¹⁴ Par conséquent, le terme *cosmique* auquel se réfère Isadora Duncan dans le cadre de sa danse est empreint d'une vision cosmologique du monde qu'elle entretient par l'ensemble de ses lectures historiographiques, philosophiques et scientifiques, et lors de ses échanges. Ernst Haeckel¹⁵¹⁵, un de ses amis, n'hésite pas à la comparer à « toutes les vérités universelles de la nature », comme « une expression du monisme » reliée à une « source unique, et qu'elle évolue dans un sens unique »¹⁵¹⁶. Pour autant, il n'est pas établi que la

¹⁵¹² Richard Hamann, Jost Hermand, *op. cit.*, p. 161, « [Allenthalben] ertönte plötzlich das Lob der rhythmischen Bewegung, der edlen Geste, der Ganzheitlichkeit des Empfindens, das nach neuen Gebärden verlange. »

¹⁵¹³ *Ibid.*, « Überwältigt von einem rhythmischen Körpergefühl, das man sich im Sinne des Kosmogonischen mit den « Urgesetzen der Natur » in Übereinstimmung dachte [...]. »

¹⁵¹⁴ Archives originales de l'école Duncan à München, corpus photographique référencé sous le terme de vrac Hannelore photographie n° 22, Isadora Duncan in ihrer Zeit, von Claudia Jeschke, 27 octobre 1985, VHS München, « [Es handelt sich vielmehr um] freie Gesten, die von der Idee geprägt sind, dass eine subjektiv empfundene Bewegung gleichzeitig Ausdruck kosmischer Bewegung ist. [...] Die Darstellung, die praktische Umsetzung eines solchen Konzepts ist charakterisiert von Spontaneität, Individualität und einem ausgesprochenen Formbewusstsein, Eigenschaften, die Isadora von sich [...] fordert. »

¹⁵¹⁵ Zoologue (1834-1919), porte la vérité en une philosophie moniste. Il considère que l'âme est un phénomène de la nature.

¹⁵¹⁶ Isadora Duncan, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 195.

croyance d'Isadora en la nature soit autant marquée par la vision matérialiste du monisme¹⁵¹⁷ de son ami.

Néanmoins, l'entreprise itinérante d'Isadora Duncan en Europe, que retracent les archives, coïncide avec l'efflorescence contemplative de la nature que le courant de la *Lebensreform* en Allemagne investit grandement. Il semble donc qu'Isadora Duncan soit destinée, par l'élaboration de son art, à faire alliance avec les cercles romantiques cherchant à inscrire l'idéal de civilisation spiritualisée par leurs œuvres. Habitée de cette même intuition diffuse en cette période, Isadora Duncan cherche à saisir ce principe spirituel par « la connaissance incommensurable [...] des arts »¹⁵¹⁸.

De même, cette expérience de l'art à laquelle Isadora s'essaie, répond à sa quête de révéler et donc d'exprimer « cette merveilleuse confiance de l'Inconscient au Conscient, [appelée] sentiment »¹⁵¹⁹ dont la qualité spécifique du mouvement va s'en trouver empreinte.

Car *mouvement* et *sentiment* ne sont pas sans évoquer le lien quasi fusionnel qui relie Isadora à son premier environnement naturel, celui des paysages de la mer. La description des souvenirs à laquelle elle se rapporte régulièrement, d'abord à San Francisco puis à Nordwijk, présage d'une acuité d'observance à vouloir pénétrer les phénomènes naturels. D'ailleurs, en situation d'observation directe de sa nièce qui dansait au bord de la mer et du mouvement des vagues en arrière-plan, elle sait tout de suite que l'enfant « sentait la mesure de la danse dans la nature entière »¹⁵²⁰

Par conséquent, l'état *d'éprouvement* auquel nous renvoie Isadora en regardant cette enfant danser, est un ressenti qui non seulement se communique mais qui fait l'objet d'un apprentissage. Car *sentir la mesure*, c'est faire l'expérience du rythme qui nécessite de mobiliser et de canaliser des ressources¹⁵²¹. Néanmoins, forte de son expérience, Isadora Duncan peut affirmer que « la nature ne suggère nulle part des sauts ou des ruptures, [qu'] il existe entre tous les états de la vie une continuité, un courant que le danseur doit respecter

¹⁵¹⁷ Archives originales de l'école Duncan à München, corpus photographique référencé sous le terme de vrac d'Hannelore en référence aux objets pêle-mêle, photographie n° 12, *Isadora Duncan in ihrer Zeit*, op. cit., « Werner Jacob Stüber glaubt allerdings nicht, dass Isadoras Naturglauben von der Weltsicht des materialistischen Monismus beeinflusst ist ».

¹⁵¹⁸ Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve, essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Le Livre de Poche, 1991, p. 173.

¹⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 184.

¹⁵²⁰ Archive du centre de la danse de Cologne, Journal *Frankfurter Zeitung* du 26 août 1906.

¹⁵²¹ Ce point est abordé dans le chapitre suivant, *infra*, à partir de la p. 342.

dans son art s'il ne veut pas devenir un pantin dénué de beauté »¹⁵²². De fait, sa manière de penser la permanence du flux de la vie rejoint le postulat premier de tous ces penseurs du XIXe siècle qui déclaraient que « seul le Tout est absolument doué d'être »¹⁵²³ et dont l'ambition est de rendre compte, par les voies des possibles qu'offre l'humanisme et qu'impose la rigueur scientifique et esthétique, de la quête de cette vérité.

Aussi, la manière de penser la totalité, ce « tout lié de la nature¹⁵²⁴ » l'est par rapport à l'héritage de la vision cosmologique grecque de l'univers, qui, dans le monde antique, débouche sur une pensée ordonnée construite à partir de l'observation du monde matériel. Même si, avec l'évolution du monde des Idées, la démarche scientifique de Descartes s'impose légitimement en renversant le rapport impliquant l'homme dans son milieu, cela lui permet malgré tout de repenser la manière dont « le progrès des sciences en direction d'une connaissance du tout lié de l'univers a permis au savant et au poète de parler, ensemble, d'une seule et même nature »¹⁵²⁵.

Alors que la quête de la vérité, pour Isadora Duncan, passait par les arts, pour d'autres savants, elle devait être approchée par « la connaissance scientifique des phénomènes naturels »¹⁵²⁶. De fait, ils partageaient un même postulat, celui se rapportant à l'existence de l'unité totale en relation avec un principe divin. Il leur importait donc de trouver les moyens qui rendent compte de la présence de cette unité, de ce « lien qui unit l'humanité à la nature »¹⁵²⁷.

De son côté, l'expérience suprasensible que cherche à décrire Isadora Duncan, est surtout empreinte d'une intention à l'égard de « chaque geste, [qui], en même temps qu'il possède le pouvoir d'exprimer directement n'importe quel sentiment ou pensée, donne lieu à une réponse intérieure »¹⁵²⁸. Veut-elle dire qu'il y aurait une manière d'investir énergétiquement le geste qui aurait une incidence significative sur la danse en elle-même ? Elle semble d'ailleurs en préciser sa pensée qui met en garde sur les *a priori* de l'art, car selon elle, « ce sont bien les

¹⁵²² Isadora Duncan, *La danse de l'Avenir*, op. cit., p. 44.

¹⁵²³ Albert Béguin, op. cit., p. 196.

¹⁵²⁴ Serge Briffaud, « Le temps du paysage. Alexandre de Humboldt et la géohistoire du sentiment de la nature » in Hélène Blais et Isabelle Laboulais (dir.), *Géographies plurielles. Les sciences géographiques au moment de l'émergence des sciences humaines (1750-1850)*, L'Harmattan, 2006, p.5.

¹⁵²⁵ *Ibid.*, p. 6.

¹⁵²⁶ Albert Béguin, op. cit., p. 173.

¹⁵²⁷ Serge Briffaud, op. cit., p. 5.

¹⁵²⁸ Isadora Duncan, *La danse de l'Avenir*, op. cit., p. 45.

œuvres les plus simples qui ont coûté le plus grand effort d'observation, de synthèse et de création. Tous les grands maîtres connaissent le prix d'une véritable communion avec le grand modèle inégalé : la Nature. »¹⁵²⁹. Ainsi, il nous est toujours rappelé implicitement les dispositions à trouver pour entrer dans « les aspirations de l'esprit [qui entraînent] vers une sphère plus haute que la sphère terrestre »¹⁵³⁰.

Par conséquent, la voie sensible est indispensable pour accéder au divin. Isadora Duncan a souhaité, à travers ses écrits et ses pensées, témoigner d'un processus visant à restituer la vérité de la nature telle qu'elle s'exprimait spontanément et immédiatement dans la sensation. Le postulat de l'unité qu'elle défend contient un principe de la vie de l'esprit qui l'aide à saisir une dimension suprasensible et à accéder à la connaissance dans l'observation directe. Par sa capacité, en effet, à faire jaillir « les sentiments de l'âme¹⁵³¹ » grâce à un mouvement puisé à « la source de l'art de la danse »¹⁵³², la nature, la danse d'Isadora finit par refléter la « relation permanente, absolue et universelle, [qui] unit la forme au mouvement, [signe de l'] unité rythmique cour[an]t à travers toutes les manifestations de la nature¹⁵³³ » et dont la continuité entre chaque état témoigne et exprime un sentiment intense de vie.

La caractéristique du mouvement : le rythme pour un geste créateur

Isadora Duncan affirme que la nature, parce qu'elle reflète « le mouvement de l'univers condensé dans un individu »¹⁵³⁴, offre le modèle inégalé du rythme comme première loi de l'harmonie. La vraie danse, pour elle, consiste justement à « se laisser traverser dans le mouvement »¹⁵³⁵ afin de pouvoir reproduire tous « les mouvements rythmiques qui courent à travers la nature »¹⁵³⁶.

¹⁵²⁹ *Ibid.*, p. 44-45.

¹⁵³⁰ *Ibid.*, p. 73.

¹⁵³¹ *Ibid.*, p. 114.

¹⁵³² *Ibid.*, p. 63.

¹⁵³³ *Ibid.*, p. 44.

¹⁵³⁴ *Ibid.*, p. 54.

¹⁵³⁵ *Ibid.*, p. 64.

¹⁵³⁶ *Ibid.*

Mais en plus, elle nécessite d'en percevoir les variations qui instruisent sur la qualité intrinsèque du rythme, car le mouvement

« dansé au bord de la mer s'il n'est pas en harmonie avec le rythme des vagues, tout mouvement dansé dans la forêt, s'il n'est pas en relation avec le balancement des branches, tout mouvement dansé nu, en plein soleil, en rase campagne, s'il n'est pas en accord avec la vie et la solitude du paysage, il s'avère artificiel car il ne s'intègre pas au sein des grandes lignes harmonieuses de la Nature »¹⁵³⁷.

Alors, pour avoir appris et expérimenté la manière de s'adonner au balancement originel du processus de vie, elle comprend que c'est cette voie qui rend visible la dimension harmonieuse de sa danse. Isadora Duncan, résolument tournée vers le mouvement de la vie qui s'opère en toutes choses, qu'elles soient d'ordre végétal, animal, minéral, s'appuie par ailleurs, comme nous l'avons déjà évoqué, sur la « représentation de la vie humaine comme partie du mouvement cosmique formant une totalité morphologiquement organisée avec l'univers »¹⁵³⁸.

En outre, l'idée de la vie et de la puissance qui en découle, reprise par la philosophie de Ludwig Klages, éclaire le rapport de l'homme à son milieu et à lui-même que cet auteur questionne du point de vue de son essence¹⁵³⁹ mais encore dans sa dimension rythmique¹⁵⁴⁰.

D'une manière générale, l'ensemble des publications qui s'empare de cette question, d'ailleurs centralisé par la maison d'éditions Diederichs¹⁵⁴¹, entretient l'élan porté sur l'expression du besoin impérieux de retrouver un sens à sa propre existence individuelle et de l'améliorer. Car tout ce qui rattachait l'homme à son activité humaine, le renvoyait systématiquement à son essence, qui, s'il perdait son unité primordiale, ne pourrait survivre à cette tragédie. Aussi, grâce à la philosophie, à la poésie et aux arts, une voie pouvait envisager à l'aube du XXe siècle, de montrer comment *éprouver* ce lien à la nature et par là-même, à soi-même.

¹⁵³⁷ *Ibid.*, p. 45.

¹⁵³⁸ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 38

¹⁵³⁹ Archive de l'école d'Elizabeth Duncan, Ludwig Klages, *Der Mensch und das Leben*, Diederichs Verlag Jena, 1913.

¹⁵⁴⁰ Ludwig Klages, *La nature du rythme*, *op. cit.*

¹⁵⁴¹ Voir à ce sujet les travaux de Marino Pulliero, *op. cit.*

Dans ce courant donc, où les philosophes influençaient de leurs théories les principes éducatifs à adopter auprès de la jeunesse, la dimension spirituelle de l'homme devait être prise en compte. Ainsi, dans le congrès de l'enseignement de Hambourg en 1905¹⁵⁴², il est admis, pour les disciplines de l'éducation physique et musicale en particulier, que les propositions de réforme se devaient de

« toujours [...] défendre les droits de la vie contre le rationalisme et l'abstraction [car, comme le soutenait Julius Langbehn¹⁵⁴³] les mouvements du corps obéissent aux mêmes lois que ceux de l'esprit et de l'âme, et que comme eux ils définissaient le style d'un homme »¹⁵⁴⁴.

Par conséquent, en cherchant à légitimer « l'expérience vitale qui a sa source dans [l'] être profond et intégral [de l'homme] »¹⁵⁴⁵, les institutions scolaires n'hésitent pas à mettre en œuvre des programmes expérientiels pour réussir à former des hommes complets »¹⁵⁴⁶.

En outre, le rapport au corps, d'ailleurs largement investi politiquement aux motifs d'hygiène et de santé, soulève aussi la question du rythme¹⁵⁴⁷ qui est étendue à l'ensemble des sciences pour explorer et trouver des moyens permettant de reconquérir le sentiment d'unité.

Dans sa relation à la nature, le rythme devient en effet, par la présentation qu'en fait Ludwig Klages, objet de quête à part entière dans les domaines de l'éducation physique et de la danse. Même s'il demeure, sur le plan de l'éthique, un auteur fortement controversé, il n'en demeure pas moins qu'il a contribué à clarifier et à étendre la recherche sur le mouvement en danse grâce à sa compréhension du concept de rythme. Dans cet axe de sa recherche en relation avec la nature, il place l'homme dans, et en relation avec le corps universel parce qu'il en porte à la fois l'empreinte et s'inscrit dans le grand mouvement intemporel cosmique. Ainsi, l'univers, dans son organisation astrale, présente une incommensurable pulsation au sein de laquelle, lumière et ombre, alternances climatiques sont conditionnées par le mouvement des planètes, qui incluent également les milieux de vie végétale et animale pour lesquels le mouvement

¹⁵⁴² Archive du centre de la danse de Cologne, Nr. 69.

¹⁵⁴³ Il se retrouve aux côtés d'Elizabeth Duncan à la « Tagung für künstlerische Körperschule » à Berlin, in Marius Cauvin, *op. cit.*, p. 26-28.

¹⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 177-178.

¹⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 77.

¹⁵⁴⁶ *Ibid.*

¹⁵⁴⁷ Voir les travaux d'Olivier Hanse à ce sujet, *op. cit.*

respiratoire est indispensable à la vie physique¹⁵⁴⁸. En somme, le but ultime pour Klages, serait que l'homme consente à entrer dans un état *d'éprouvement* de cette dimension universelle qui est le gage non seulement du ressenti de l'unité mais aussi de celui de la joie et de la beauté. Car ainsi, par le contact rétabli au mouvement cosmique, l'homme est à même de retrouver l'harmonie originelle.

Le domaine des sens se révèle donc être nécessaire pour accéder au monde suprasensible, tout comme il exige une qualité d'écoute de leur manifestation, même infinitésimale. C'est ce que semble d'ailleurs mettre en avant Isadora Duncan, lorsqu'elle affirme que « chaque mouvement, même au repos, reste fécond : il possède la qualité d'engendrer un autre mouvement »¹⁵⁴⁹. Dans la perspective de cette conception que relie à l'univers, la vie de l'être humain est assujettie à ses lois, Isadora cherche à montrer que son mouvement est empreint de ce rythme cosmique qu'elle assimile à un ondolement continu.

La détermination qu'Isadora Duncan place dans son art n'appelle aucun compromis car le but de son travail est de rendre actif le principe de cette vie en elle, dominante, puisque la vie, incontestablement, « donne du rythme aux processus et aux formes »¹⁵⁵⁰ et engendre manifestement par la pulsation, les vibrations qui l'entraînent au-delà de ses limites.

En s'appuyant sur l'image de la vague qu'elle conserve précieusement de son enfance, l'ondoiement si caractéristique de ce mouvement, l'invite à se fondre au-dedans et en se laisser traverser. En cela et à l'appui des vibrations, que renvoient les mesures musicales avec lesquelles elle joue, harmonisent son corps dansé dans ses multiples dimensions, « vu comme phénomène de la nature [et qui apporte une consonance singulière à son] âme »¹⁵⁵¹. Ainsi, elle rend signifiant, par l'expérience corporelle dansée, ce en quoi elle croit.

Non seulement elle le donne à voir par ses multiples représentations scéniques mais en plus elle le proclame comme pour en indiquer « le sens profond de son œuvre [que] sa vie porte [telle] une mission »¹⁵⁵². Ayant par ailleurs foi en ce qu'elle réalise, le processus expérientiel qu'Isadora investit est l'espace dans lequel elle éprouve le monde, le lieu où elle transforme ses qualités artistiques pour rester continuellement dans ce mouvement qui lui permet de

¹⁵⁴⁸ Olivier Hanse, *op. cit.*, p. 240.

¹⁵⁴⁹ Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, *op. cit.*, p. 51-52.

¹⁵⁵⁰ Ludwig Klages, *op. cit.*, p. 97.

¹⁵⁵¹ Haeckel Ernest, *Les énigmes de l'Univers*, Paris, Schleicher Frères Editions, 1891, p. 104.

¹⁵⁵² Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, *op. cit.*, p. 11.

multiplier ses expériences, de laisser libre cours à son intuition et de se laisser happer par la découverte de nouvelles qualités sensorielles. Car ce champ de la danse, finalement, ne cesse de remettre en question la dimension singulière qu'elle privilégie dans son aspect vivant. Centrée sur la qualité du mouvement et par conséquent sur ces effets, Isadora cherche, incontestablement, à travers sa vie artistique, à inscrire un héritage qui rende compte d'un cheminement continu de recherche qu'elle s'est évertuée à poursuivre jusqu'à la fin, pour exprimer et rendre visible une danse qui vibre et fait vibrer.

Un geste à part, l'expression du divin primitif

Dans leurs différentes façons de plonger dans l'intime de la conscience et dans l'expérimentation d'une relation suprasensible, l'artiste et le poète ouvrent une voie à l'expression du *geste*¹⁵⁵³ qui révèle la richesse d'un mouvement double comme « primat de la liaison entre la sensibilité perceptive, - au sens de Rousseau - et l'expression du sentiment intérieur - au sens de Kandinsky - »¹⁵⁵⁴.

Abordée de ce point de vue, la relation qu'Isadora met en jeu dans sa danse, entre l'extérieur et l'intérieur, propose une dimension esthétique qui est celle d'une danse incarnée¹⁵⁵⁵. Par la manière dont elle compose, par ailleurs, avec le *corps*-« instrument de son art »¹⁵⁵⁶ qu'elle place ainsi au rang de médium artistique, Isadora remet aussi en question « la conception hylémorphique de la production d'artefacts »¹⁵⁵⁷ selon laquelle l'intervention de l'outil comme moyen *technique*, n'apporterait rien de plus au sens de l'œuvre.

Par conséquent, la force de sa proposition artistique réside justement dans l'immédiateté de la démonstration qui, par la forme donnée à son œuvre, découle directement de son médium corporel. À l'appui de ce propos, agir par le médium *corps* est une idée tout à fait transposable à la sculpture. L'artiste, grâce à son outil, vise la forme que prendra sa sculpture. En ce sens, la grande figure de Rodin que nous retrouvons aux côtés d'Isadora Duncan, nous montre aussi qu'il « s'efforçait de faire sentir dans chaque renflement du torse ou des membres l'affleurement d'un muscle ou d'un os qui se développait en profondeur sous la

¹⁵⁵³ À entendre dans le sens mallarméen, c'est-à-dire qui transforme.

¹⁵⁵⁴ Jacques-Bernard Roumanes, « Le paradigme esthétique », in *Horizons philosophiques*, 1993, p. 58.

¹⁵⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁵⁶ Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, Éditions complexe, 2003, p. 57.

¹⁵⁵⁷ Thomas Golsenne, « Les chaînes opératoires artistiques », in *Techniques & Culture*, n° 64, 2015, p. 3.

peau »¹⁵⁵⁸. En outre, par sa vision de la matière et la transformation artistique qu'il en propose, il agit sur l'œuvre tout en lui conférant, par son intention esthétique, le sens de sa vérité.

Dans le registre de la poésie, il en est de même avec l'œuvre de Mallarmé qui, dans son obsédante motivation à vouloir « racheter la scission »¹⁵⁵⁹ de l'homme provoquée par le christianisme ou encore par le dualisme cartésien, le conduit à découvrir et à faire vivre un autre *Type*¹⁵⁶⁰ de l'homme que son disciple Stefan George considère comme complet¹⁵⁶¹. Cette manière de concilier « l'Être » avec « l'Idée » [par le geste poétique] trouve son origine créatrice dans la découverte [de ce qu'il appelle encore] le Soi créateur et qui lui permet [de révéler] « un homme nouveau »¹⁵⁶². Bien entendu, la diffusion de cette idée, largement répandue dans le courant de l'Hygiène du début du XXe siècle, fait partie de cette quête de la vérité dont le chemin au divin, ouvert par les sens¹⁵⁶³, est la condition de l'*éprouvement*. Car la modalité d'accès à la dimension suprasensible permet de dépasser les limites qu'impose le corps physique dans ses contraintes spatio-temporelles. Ainsi, ce qui pose l'expressivité de cette forme¹⁵⁶⁴ de transcendance, d'une certaine façon, est un mouvement intuitif qui s'incarne par le corps en un geste éprouvé de l'indicibilité de ressenti que cette dimension suprasensible a favorisé. Par conséquent, le double mouvement de transcendance-immanence qui implique le sujet dans son acte de création, trouve son origine en un centre¹⁵⁶⁵. C'est seulement ensuite dans le geste incarné que l'objet de la révélation peut être exprimé.

En ce sens la manière dont Isadora Duncan, par l'art de la danse, cherche à faire valoir sa quête de vérité, rejoint - bien plus que ce qui pourrait être assimilé à une tendance de l'époque - le *credo* de ce qui constitue le fondement des œuvres de Mallarmé et de George incessamment défendu jusqu'à la fin de leur vie. Car le domaine de la spiritualité auquel ils

¹⁵⁵⁸ Auguste Rodin, *L'Art*, textes réunis par Paul Gsell, 1911, Grasset, 2005, p. 41.

¹⁵⁵⁹ Ludwig Lehnen, *Mallarmé et Stefan George, Politiques de la poésie à l'époque du symbolisme*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2010, p. 168.

¹⁵⁶⁰ Toute l'œuvre de Mallarmé repose sur « la clef de voûte, ou centre [qu'il découvre en lui-même et qu'il identifie comme étant le secret de l'homme pour accéder à] l'« éden » terrestre par le principe poétique, in Ludwig Lehnen, *op. cit.*, p. 148.

¹⁵⁶¹ Ludwig Lehnen s'attache à montrer que Mallarmé et George font partie de la même filiation poétique. Disciple de Mallarmé, George devient le chef de file de son cercle à Munich avec pour objectif de déployer et de transmettre la tradition de la pensée fondatrice du mouvement symboliste ancrée en la foi du pouvoir créateur qui réside en l'homme, ou encore du « centre de la divinité [- nommé ainsi par Mallarmé - à partir duquel il est possible] de vivre le divin dans le sensible », in Ludwig Lehnen, *op. cit.*, p. 148.

¹⁵⁶² Ludwig Lehnen, *op. cit.*, p. 111.

¹⁵⁶³ Marion Heinz, *op. cit.*, p. 4.

¹⁵⁶⁴ L'usage de ce mot apparaît aussi dans les entretiens pour signifier, dans la danse, qu'il y a une *forme musicale* en soi qui impulse le mouvement de l'intérieur, cf., *infra* discours Angela, p. 429.

¹⁵⁶⁵ Isadora Duncan, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 93 ; Ludwig Lehnen, *op. cit.*, p. 148.

réservent le plus clair de leur temps, les animent et les rassemblent autour de ce même exercice que mettent en jeu leurs activités d'écriture ou de danse. Un exercice, en effet, qui nécessite une « attention au moment présent, [...] en quelque sorte le secret [pour] ouvrir la conscience à la conscience cosmique »¹⁵⁶⁶ afin de « répondre immédiatement aux évènements [...] du cours de la Nature »¹⁵⁶⁷. En cela, la spiritualité qui anime Isadora Duncan peut être aussi appréhendée, comprise et étendue à la filiation des chefs de file du mouvement symboliste français et allemand. D'une part, ils posent, par leur geste poétique, leur volonté commune à communiquer la dimension cosmique à laquelle ils adhèrent et pensent accéder grâce au pouvoir de la fiction¹⁵⁶⁸. D'autre part, cette inclination au divin en soi, qui permet de servir le *geste* à écrire, alimente de la même manière le « geste [d'Isadora Duncan qui] donne lieu [de son point de vue] à une réponse intérieure »¹⁵⁶⁹. Ainsi, elle défend, par l'art de sa danse, l'idée de la synthèse intrinsèquement liée à cette « vision intérieure de la beauté [à laquelle il est possible d'accéder par l'instrument du corps associé] à l'âme »¹⁵⁷⁰. En invoquant la nécessité de retrouver l'unité en soi, la danseuse est confrontée au même débat anthropologique qui secoue le nouveau siècle dans sa modernité.

Une fois de plus, l'engouffrement continu du progrès dans un processus rationnel, pour ces deux auteurs, semble mettre en péril la manifestation de cette qualité originale de l'homme apparaissant comme indispensable à sa transcendance. Aussi, plutôt que de trouver un compromis à cette nouvelle vie qu'implique le progrès, ils cherchent, par l'entremise de leur modalité de « *l'éprouvement* », à protéger cette part d'eux-mêmes et à la réserver pour œuvrer à la création, par l'acte de l'écriture.

Comme l'idée du progrès est associée à celle du détachement du divin de l'homme¹⁵⁷¹, l'homme construit alors une vision tragique de sa vie. Seul l'art peut lui donner un sens. C'est pourquoi *le rachat de cette scission* - pour qui en fait l'expérience - est soumis au relativisme des valeurs humaines qui déstabilisent et détournent parfois la quête de l'artiste. Ce temps de crise, vécu à l'instar d'une expérience qui le décentre, l'emplit de doutes qu'Isadora exprime

¹⁵⁶⁶ Pierre Hadot, *op. cit.*, p. 27.

¹⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 28-29.

¹⁵⁶⁸ Ce terme est à considérer, pour reprendre Mallarmé, sur le plan de « l'idée de re-création du vécu et non [pas] celle du principe illusionniste et déconstructeur ». [En reconnaissant l'incarnation mystérieuse du principe spirituel en l'homme comme fondement à la manifestation de l'acte créateur, Mallarmé - et George d'ailleurs - identifient] plutôt une réalité authentique, parce que « authentifiée » par la fiction », in Ludwig Lehnen, *op. cit.*, p. 173.

¹⁵⁶⁹ Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, *op. cit.*, p. 45.

¹⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 105.

¹⁵⁷¹ Ludwig Lehnen, *op. cit.*, p. 532.

au nom de tous ceux qui ne « savent plus comment puiser dans les profondeurs de [leur] être, comment [se] perdre dans [leur] « moi » intérieur, comment transformer les images de [leurs] rêves en réalité harmonieuse »¹⁵⁷².

Car de son point de vue, Isadora estime que les danses modernes ont perdu « la beauté ininterrompue de la courbe [qui ne peut être révélée et contemplée que] dans un état d'attente absolue, [par lequel la transcendance opère en] son âme et son génie »¹⁵⁷³.

Ensuite, elle laisse supposer qu'elle aussi, connaît ce sentiment qui la divise¹⁵⁷⁴. Le ressenti de cet antagonisme, qui semble s'exprimer de manière aiguë en la personne d'Isadora, est appréhendé comme un obstacle à la manifestation de la puissance créatrice. Affaire d'une continuelle préoccupation, non seulement pour entrer en contact avec ce flux vital mais aussi pour l'empreindre dans la matière au regard de son caractère fugace, cette expérience du suprasensible requiert une pratique quotidienne.

Se préparer et s'exercer continuellement à la mise en mouvement vers soi contribue effectivement à modifier rapidement, par le ressenti, la manière d'être à soi et d'être au monde. Car ensuite, dans la production de leur œuvre, ces artistes deviennent des « médiateurs du divin »¹⁵⁷⁵ qui, à leur façon, intercèdent aussi, par leurs gestes, pour être « chargé de voir divinement »¹⁵⁷⁶ en vue de communiquer l'indicible. De même, l'effort créateur requis pour en faire une qualité originale de leur singularité, implique aussi de laisser libre cours à l'intuition dégagée de tout jugement, ou bien encore à « l'impersonnalité active [et à la] volonté de l'Idée »¹⁵⁷⁷ que Mallarmé attribue à l'homme nouveau dans sa capacité à créer.

Ainsi l'examen que Mallarmé porte sur lui-même le conduit à définir la forme spirituelle éprouvée au travers de sa vie vouée à la poésie qui transforme son être et sa pensée. Il répond au désenchantement du monde et à l'absence de Dieu par la recherche de la beauté dans un idéalisme esthétique. De son côté, Isadora Duncan, par la pratique de la danse à travers laquelle elle révèle la part de son indicible, tente de le mettre en mots par sa manière de

¹⁵⁷² Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, op. cit., p. 67.

¹⁵⁷³ *Ibid.*, p. 66-67.

¹⁵⁷⁴ Isadora Duncan, *Ma vie*, op. cit., p. 263.

¹⁵⁷⁵ Ludwig Lehnen, op. cit., p. 400.

¹⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 139.

¹⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 168.

prédire que « [...] la danse de l'avenir sera un mouvement nouveau, une conséquence de l'évolution de l'être humain », ¹⁵⁷⁸ en ce qu'elle viendra ébranler l'ancien monde.

Aussi, par le mouvement intérieur qu'elle opère sur elle-même, Isadora Duncan rejoint l'orientation spirituelle du poète. L'expérience singulière de la profondeur qu'ils mènent chacun dans leur pratique de l'art, révèle, dans chacun de leurs gestes, le sens de leur intentionnalité esthétique. « Le monde est fait pour aboutir à un beau livre » écrit Mallarmé.

Et c'est dans le geste lui-même, qu'il soit d'écrire ou de danser, ainsi livré au monde dans son état premier « *d'éprouvement* », que ce geste, devenu sensible et esthétique, donne à voir la *forme* au sens de la *Gestalt* ¹⁵⁷⁹ ainsi surnaturalisée. Elle affirme ainsi le caractère de l'œuvre unique qui imprime alors la matière de son style.

Par conséquent, l'« homme nouveau » que Mallarmé est allé chercher au-dedans de lui et le mouvement original qu'Isadora Duncan est allée puiser en elle-même, sont deux formes d'expérimentation du divin à l'origine de la force créatrice qu'ils ont su transcender par leur intentionnalité esthétique.

Dans la danse, néanmoins, les changements d'état qui s'opèrent sont visibles. Les connaisseurs reconnaissent ainsi fort bien le moment où « lorsque l'inspiration naissante changeait son visage et que les yeux brillants, elle passait à l'extériorisation qui venait d'éclore en son âme » ¹⁵⁸⁰, Isadora entrait dans son espace réservé et sacré, celui dans lequel elle espérait entrer dans la contemplation de la beauté.

Les domaines de la musique et de la gymnastique

Quand nous lisons l'autobiographie d'Isadora Duncan, nous constatons que les références à la musique et à la gymnastique sont continuellement présentes, apparaissant souvent en filigrane de son discours. Avant de poursuivre notre propos, il convient de le situer par rapport à la manière dont nous avons envisagé de comprendre les raisons qui poussent Isadora à être si

¹⁵⁷⁸ Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, op. cit., p. 59.

¹⁵⁷⁹ « Ni « figure », ni « forme » ne traduisent convenablement » ce terme, in Ludwig Lehnen, op. cit., p. 561.

¹⁵⁸⁰ Discours de Stanislavski in Odette Allard, op. cit., p. 37-38.

peu explicite, sur le plan méthodologique, vis-à-vis de ces deux éléments. Car, au cours de notre enquête, nous avons en effet remarqué que la danseuse avait reçu une solide formation gymnique et musicale, au fondement de l'éducation de la fratrie Duncan. Pour autant, nous n'avons trouvé aucun document explicite de sa main éclairant son approche pédagogique de la musique et de la gymnastique. Car elle nous avait avertie :

« Ce n'est pas en publiant des commentaires et des traités qu'on expliquera la danse. C'est en dansant. Un art devrait pouvoir se passer d'explications ; s'il est abouti, sa vérité éclate spontanément. Je ne vais donc pas me perdre en théories ni asséner une série de principes » (Discours de 1916)¹⁵⁸¹.

C'est pourquoi, nous avons orienté notre recherche, en relevant les propositions syntaxiques dans lesquelles Isadora cite ces termes, vers son contexte plus large qui permet de comprendre en quoi sa relation à la musique et à la gymnastique apparaissait comme fondamentale.

Ainsi, nous avons mis en regard ses deux ouvrages, *Ma vie* (447 pages) et *La danse de l'avenir* (145 pages), traités sous forme de fiches de lectures détaillées et d'un tableau thématique axé autour de la nature.

Puis nous avons procédé aux entrées informatiques de ces deux mots qui nous donnent le nombre de fois où ils apparaissent dans les textes.

Les résultats sont les suivants :

Tableau n° 29 : Propositions syntaxiques.

	<i>Ma vie</i>	<i>La danse de l'avenir</i>	Tableau thématique
Musique	50	26	12
Gymnastique	6	7	4

Au prorata du nombre de pages des deux ouvrages, nous observons que les deux entrées musique et gymnastique sont plus citées dans *La danse de l'avenir*. Quand nous invoquons le thème de la nature, nous remarquons que la fréquence de l'entrée musique est supérieure à celle de l'entrée gymnastique.

¹⁵⁸¹ Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, op. cit., p. 43.

Par conséquent, à l'appui du discours d'Isadora, l'étude effectuée sur la musique dans son rapport au thème de la nature, nous a conduite à la confrérie philosophique et religieuse pythagoricienne. Haut lieu de l'étude symbolique du nombre¹⁵⁸², Pythagore et ses disciples élaborent l'hypothèse que l'ensemble de l'univers est régi par des nombres et des rapports mathématiques induits pour toutes choses. Aussi en ce qui concerne la musique, Pythagore établit, à l'appui de son monocorde, un calcul savant qui détermine des intervalles musicaux et qualifie des accords. Dans la perspective d'une loi physique rapportée aux sons émis par les astres en mouvement et de leurs intervalles significatifs pour l'école pythagoricienne, l'idée d'une possible harmonie des sphères se dessine au cours du temps. En vue de sa justification, Pythagore ouvre un nouvel espace de recherche qui lui permet de découvrir une relation possible entre certains phénomènes du monde sensible et les nombres. Cependant, la théorie de la gamme des sphères, à défaut d'une adhésion totale de la communauté savante, a continué à faire l'objet de nombreux travaux jusque dans la période de la Renaissance.

Puis étudiée sous l'angle du rythme qu'un ouvrage particulièrement complexe¹⁵⁸³ éclaire spécifiquement de son rapport aux nombres, la symétrie apparaît comme un élément central du rythme. Cependant, dans la Grèce antique et particulièrement sous la plume de Vitruve, le mot symétrie est à comprendre dans le sens des relations entre les éléments formant les parties d'un ensemble et entre les parties et l'ensemble. « L'enchaînement de proportions réussi, c'est-à-dire une *symmetria* ou *commodulation* produisant un effet non seulement harmonieux mais aussi symphonique, organique »¹⁵⁸⁴ correspond, pour Vitruve, à une eurythmie.

En soi, l'amorce de cette étude vise essentiellement à montrer que la relation à la musique, pour Isadora, n'est qu'un autre principe logique régissant l'idéal antique que porte la famille Duncan depuis toujours. Le rapport à une *Grèce vivante*¹⁵⁸⁵, objectif que les parents Duncan se sont donnés, est un rappel que fait le père, d'un héritage transmis à la fratrie, qui, ayant atteint l'âge adulte, peut désormais continuer à en disposer. Par conséquent, la filiation dans laquelle s'inscrit Isadora, vénère le « monde encore plus sacré de la musique »¹⁵⁸⁶ où elle

¹⁵⁸² Fabien Buisseret, « L'Univers et la Musique : consonances oubliées » [en ligne], p. 9 et suivantes.

¹⁵⁸³ Matila Costiesco Ghyka, *Essai sur le rythme*, Gallimard, Éditions de la nouvelle revue française, 1938.

¹⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 9-10.

¹⁵⁸⁵ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 124.

¹⁵⁸⁶ Isadora Duncan, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 141.

n'est que « l'extase lyrique »¹⁵⁸⁷ que seuls des « mouvements vrais [qui] ne s'inventent pas, se découvrent, à l'instar des harmonies en musique »¹⁵⁸⁸. Car la mission qu'Isadora Duncan se donne, c'est de « rendre à la danse sa place en tant que Chœur »¹⁵⁸⁹ de l'ancienne tragédie, afin « d'en exprimer l'âme de la musique, rôle que les Grecs, [souligne-telle encore] réservaient au Chœur »¹⁵⁹⁰.

Dans l'œuvre des dramaturges antiques en effet, il est possible de déceler une philosophie de la musique qui est « réductible à un seul principe, celui de la primauté du rythme, de l'harmonie, du mouvement, sur le plan psychologique et cosmologique »¹⁵⁹¹. Car étudiée en leur temps selon leur vision du monde, la musique devait avoir des « effets sur l'âme humaine »¹⁵⁹². Par conséquent, la musique, pour le Chœur de la Tragédie, était un élément qui participait fondamentalement à la « constitution et à l'agencement de l'âme »¹⁵⁹³, en ceci qu'elle concourait à l'expression d'une transcendance ressentie d'une façon immanente.

Aussi, par la manière dont Isadora Duncan réussit à nous plonger dans son récit grec¹⁵⁹⁴, nous comprenons que le Chœur, dans sa relation avec « Dionysos, les *Bacchantes* »¹⁵⁹⁵ ou bien encore « les muses »¹⁵⁹⁶, devait « engager les émotions de l'auditoire »¹⁵⁹⁷. Il apparaît donc que la fonction du Chœur, dans sa pratique de la « musique chantée et dansée à la fois, devient *expression* d'un sentiment religieux, manifestation formelle et sensible de mouvements internes au rythme desquels l'âme est soumise »¹⁵⁹⁸. La musique, dans sa structure interne, intervient donc dans le ressenti et l'expression de l'émotion. Tandis que la mélodie et le rythme favorisent « le rythme des mouvements de l'âme et du corps », celui de la cadence suggère plutôt « l'ordre »¹⁵⁹⁹. La musique revêt donc des fonctions significatives de sens qui relie l'homme au cosmos en lui insufflant une dimension magique et irrationnelle¹⁶⁰⁰.

¹⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 190.

¹⁵⁸⁸ Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, *op. cit.*, p. 44.

¹⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 50.

¹⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 47.

¹⁵⁹¹ Evaghélos A. Moutsopoulos, « La musique dans l'œuvre d'Aristophane », in *Le théâtre grec antique : la comédie*, Actes du 10ème colloque de la Villa Kérylos, octobre 1999, Paris : Académie des Inscriptions et Belles Lettres, 2000, p. 60.

¹⁵⁹² *Ibid.*

¹⁵⁹³ *Ibid.*

¹⁵⁹⁴ Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, *op. cit.*, p. 46-48.

¹⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 47 ; Michel Maffesoli, *L'ombre de Dionysos*, *op. cit.*

¹⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 63.

¹⁵⁹⁷ Patricia Easterling, « Le chœur dans la tragédie grecque d'après les commentaires anciens », in *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 150^e année, n° 3, 2006, p. 1588.

¹⁵⁹⁸ Evaghélos A. Moutsopoulos, *op. cit.*, p. 67-68.

¹⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 68-69.

¹⁶⁰⁰ *Ibid.*

Cette perspective situe ainsi la pensée d'Isadora Duncan qui nourrit sa vision idéale de l'antique par des valeurs qui constituent le soubassement intellectuel de sa proposition de danse. Cette logique trouve sa justification en un savoir hérité de sa famille, qu'elle expose, renforce et légitime au sein de son réseau intellectuel, dès lors qu'elle se met en mouvement vers l'accomplissement de son art.

La pratique de la gymnastique

Les seules traces de la pratique gymnique d'Isadora Duncan ont pu être suivies seulement grâce aux archives du *Journal Oakland Tribune* pour la période de 1888 à 1906. En effet, l'identité du professeur de gymnastique des sœurs Duncan de leur enfance¹⁶⁰¹ nous a permis d'identifier, par la source originale d'Elizabeth, le type de gymnastique à laquelle elles s'adonnaient. Comme déjà évoqué, les sœurs Duncan et Isadora en particulier, rejettent non seulement la technique du ballet mais ne se satisfont pas non plus de l'autre technique corporelle delbartienne¹⁶⁰² alors en vogue en Amérique.

Bien qu'Isadora affirme que la gymnastique n'est pas un but en soi, il n'en demeure pas moins qu'elle « doit être la base de toute éducation physique »¹⁶⁰³. Il nous paraît important d'insister sur ce point car, à la lecture et à l'écoute des débats que provoque la question du style, la manière d'investir la chorégraphie duncanienne au motif du rejet du ballet, semble minimiser complètement l'empreinte sur le corps de *cette* pratique gymnique *quotidienne*.

C'est pourquoi, en regard du lien que nous avons établi entre les traces laissées à San Francisco et l'étude menée en Allemagne, nous pouvons attester de la filiation gymnique qui incite et consent à cette pratique dans leur école berlinoise. Aussi, même si nous ne connaissons pas les contenus de la pratique gymnique de l'enfance des sœurs Duncan et encore moins les conditions de pratique d'Isadora lors de son arrivée en Europe, nous pouvons supposer, au regard de leur filiation au *Turnen*, quel type de gymnastique elles encourageaient dans leur école pour que leurs élèves arrivent à faire de leur corps « un

¹⁶⁰¹ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 123.

¹⁶⁰² La correspondance entre Isadora Duncan et Delsarte est établie dans les travaux de Franck Waille, *Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte (1811-1871). Des interactions dynamiques*, Université Lyon 3, 2009 et de Laëtitia Doat, *op. cit.*, indiquant par ailleurs qu'Isadora pratiquait le yoga. Pour autant, Elizabeth Duncan atteste bien et au nom de sa sœur, que le « système Delsarte ne [les] satisfaisait pas », in Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 123.

¹⁶⁰³ Isadora Duncan, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 217.

instrument bien accordé »¹⁶⁰⁴. Isadora, en effet, sur ce point crucial de la préparation du corps indique :

« Il est nécessaire d'inonder le corps d'air et de lumière, il est essentiel de diriger son développement de façon méthodique. Il faut extraire de lui tout ce qu'il renferme de forces vitales et les faire servir à son épanouissement intégral ; c'est le devoir du maître de gymnastique. Après cela vient la danse. Dans le corps harmonieusement développé et porté à son point suprême d'énergie pénètre l'esprit de la danse. Pour le gymnaste le mouvement et la culture du corps sont un but en soi, mais pour le danseur ils ne sont que des moyens. Le corps lui-même disparaît alors. [...] La nature de ces exercices quotidiens est de faire du corps, à chaque stade de son développement, un instrument aussi parfait que possible pour l'expression de cette harmonie qui, évoluant et changeant à travers les choses, est prête à pénétrer à flots dans l'être qui y est préparé »¹⁶⁰⁵.

Par conséquent, nous pouvons d'ores et déjà affirmer qu'il existe bel et bien, préexistant à son style, une *culture du corps* qui *disparaît* pour n'en laisser voir que l'*expression* de son intentionnalité esthétique.

Nous nous proposons donc d'aller voir au plus près, dans l'atelier de la danse duncanienne, organisé par l'école de Berlin, ce qui participe à la culture de ce corps voué à l'art de la danse.

L'ÉCOLE-ATELIER DUNCAN

À ses débuts, l'école de l'art de la danse Duncan fait intervenir un professeur qui assure l'enseignement scolaire général, un professeur de dessin et un médecin qui est chargé de surveiller l'état de santé des jeunes élèves. Au sein de l'institution en revanche, sont à demeure, le personnel de maison, le professeur de musique Max Merz, Elizabeth et Mary Isadora, la mère du duo des sœurs¹⁶⁰⁶.

¹⁶⁰⁴ Isadora Duncan, *Ma vie*, op. cit., p. 217.

¹⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 217-218.

¹⁶⁰⁶ Les archives du centre de la danse de Cologne, Nr. 69 ; Frank-Manuel Peter, op. cit. ; Isadora Duncan, *Ma vie*, op. cit. ; archive de l'école d'Elizabeth Duncan, *50 Jahre Elizabeth Duncan-Schule 1904-1954*, op. cit.

L'école, ayant rassemblé autour d'elle en 1904 un comité directeur légitimant sa raison d'être, s'engage à éduquer les élèves à l'art de la danse, par « un contrat établi avec les parents ou les tuteurs jusqu'à l'âge de dix-sept ans [...] après une période d'essai de trois mois »¹⁶⁰⁷.

Par conséquent, dans le contexte des réformes pédagogiques allemandes, l'école développe des modalités de transmission de cet art de la danse qui s'élaborent sous la forme éducative et pédagogique en coopération étroite avec le duo des sœurs et l'ensemble du personnel recruté. Ainsi, le fonctionnement de cette école montre qu'Isadora Duncan n'est jamais seule dans ce processus de l'élaboration d'un héritage, initié et préparé par la mise en corps de son style, dont le modèle doit servir d'inspiration pour chacune des élèves de cette école.

Pour autant, la chronologie de l'école Duncan a révélé deux moments de bascule dans son histoire. Le premier concerne le retrait d'Isadora de l'école et le second, la construction à Darmstadt.

Isadora face au comité féminin de soutien financier de l'école

Dans l'Allemagne patriarcale, le comité féminin de soutien financier, que le duo des sœurs Duncan avait rassemblé autour de l'école de Berlin, illustre le système hiérarchique des rôles attribués aux sexes, fondé essentiellement sur la manière d'user de titres honorifiques induisant une discrimination des statuts à l'intérieur de la famille¹⁶⁰⁸. Frau von Mendelssohn, grâce au mécénat de son mari, consacrait ainsi du temps à faire vivre une œuvre, dont les idéaux, reposant sur une éducation de jeunes filles à l'art de la vie par la danse et la culture dans son acception la plus large, répondaient à la vision sociale, dans son rang, de ce que pouvait être une femme à sa place¹⁶⁰⁹.

L'altercation l'opposant à Isadora en 1906 à Berlin¹⁶¹⁰ est analysée sous l'angle de l'expression de la peur. Car Isadora, en ne jurant que par sa foi en l'amour et de surcroît en l'union libre¹⁶¹¹, soutient un modèle d'existence aux enjeux de liberté et d'autonomie que Frau von Mendelssohn ne peut envisager. Ainsi, l'aveu implicite de la peur replace la société de toutes ces épouses face aux efforts de sacrifices consentis pour avoir acquis, non seulement le droit d'exister à travers les œuvres de leurs maris, mais surtout une protection sociale. En

¹⁶⁰⁷ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 91.

¹⁶⁰⁸ Martin Green, *Les sœurs von Richthofen*, *op. cit.*, p. 38-45.

¹⁶⁰⁹ *Ibid.*

¹⁶¹⁰ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 102.

¹⁶¹¹ *Ibid.*, p. 103.

cela et au nom de cette sécurité, l'impératif du « sérieux » constituait l'apophtegme inséparable de l'institution du mariage dans laquelle l'amour n'était pas compatible avec la vision d'un amour érotique.

« À propos de la liaison extravagante d'Isadora avec Edward Gordon Craig et de la manière dont elle s'offrait en public par cette relation tumultueuse, les dames du comité n'en finissaient pas de jaser et manifestaient fortement leur désapprobation. Il était intolérable de laisser une telle « personne indigne » éduquer vingt jeunes filles frêles et qui pourtant se voulait honorable en fondant l'école Duncan. Une confrontation se produisit entre Madame von Mendelssohn et Isadora qui restera vraiment douloureusement gravée dans la mémoire. Le comité de soutien ne voulait pas accepter plus longtemps Isadora comme directrice de l'école »¹⁶¹².

Néanmoins, sans connaître l'avis d'Elizabeth sur ce sujet, nous constatons qu'il lui revenait alors, pour continuer à faire vivre l'école, de gagner la reconnaissance de la communauté influente de l'époque nécessaire à la promotion de son idéal.

La construction de l'école à Darmstadt

En 1907, l'école du duo des sœurs Duncan a acquis une très bonne réputation dans le milieu intellectuel. Aussi, le Grand-Duc Ernst Ludwig de Hesse¹⁶¹³, devenu le protecteur de l'école d'Elizabeth Duncan, décide de faire construire un établissement dédié à l'éducation Duncan dans sa ville de Darmstadt, un haut lieu d'une *Künstlerkolonie*¹⁶¹⁴ vouée à l'architecture.

Aussi, la portée politique de ce projet implique de nouvelles orientations pour l'école.

D'abord, une participation à l'exposition internationale de l'Hygiène à Dresde en 1911¹⁶¹⁵, puis une inscription dans le réseau économique du Folkwang¹⁶¹⁶ de Karl Ernst Osthaus¹⁶¹⁷. Par conséquent, l'organisation et le fonctionnement de l'école en seront profondément modifiés.

¹⁶¹² Konrad Müller-Fürer, in Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 103-104.

¹⁶¹³ Protecteur des arts et des lettres (1868-1937) ; en 1899 il fonde à Darmstadt la colonie d'artistes de la « Mathildenhöhe ».

¹⁶¹⁴ Krimmel B. 22. Oktober 1976 bis 30. Januar 1977, *Künstlerkolonie Mathildenhöhe Darmstadt 1899-1914 Ein Dokument Deutscher Kunst 1901 – 1976 Sonderdruck des Ausstellungs-Kataloges Band 5*, Darmstadt, Haussmann-Reprotechnik.

¹⁶¹⁵ Archive du Musée de l'Hygiène à Dresde.

¹⁶¹⁶ Dans le cadre de son engagement politique, Karl Ernst Osthaus ouvre un musée qui offre une section à l'industrie, in Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 129. En effet, des années 1900 à la veille de la Première Guerre mondiale, l'Allemagne affiche une vitalité économique sans précédent dans le domaine industriel et commercial dont il est nécessairement impératif de prendre la mesure dans le développement des arts, in Philippe Chassaing et alii, *Les sociétés, la guerre, la paix : 1911-1946*, Cned-Sedes, 2003.

¹⁶¹⁷ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 129 et suivantes.

Ce sont dans ces conditions que les deux programmes des enseignements éducatifs font l'objet de modifications qui reflètent l'évolution du contexte social et politique dans lequel l'établissement a vu le jour.

Le but et les objectifs fixés par l'établissement Duncan, archives du centre de la danse de Cologne, Nr. 69¹⁶¹⁸

Lors de l'allocution d'Isadora Duncan¹⁶¹⁹ qui déclare ouverte l'école berlinoise, l'annonce du premier but de l'école est ainsi formulée :

« Retrouver à nouveau le beau mouvement rythmique du corps humain, le mouvement idéal qui doit être en harmonie avec la forme corporelle la plus élevée, pour appeler à nouveau à la vie, d'éveiller à nouveau un art qui a dormi pendant deux mille ans, c'est le premier but de l'école »¹⁶²⁰.

Par contre, la trace de la publication intégrale des premiers objectifs de l'école en 1912 par les Editions Diederichs sous le format d'une brochure ne nous est pas apparue de manière explicite. Seul l'ouvrage de 1912¹⁶²¹ en possession du centre des archives de la danse, orienté sur la rétrospective de l'histoire de l'école au travers de différents intervenants, ne les évoque que de façon évasive. De la même manière, la monographie de Max Merz réalisée par Martina Langl¹⁶²² en fait une proposition à partir d'un programme daté de 1920/21, qu'elle résume ainsi : « Dès le premier jour à l'école Duncan, on était formé à l'éducation corporelle et scientifique d'une unité »¹⁶²³.

Enfin, l'ouvrage de Frank-Manuel Peter, à travers les témoignages archivés de l'école, suit une direction identique. Elizabeth Duncan, en premier lieu, nous renvoie à ces mêmes éditions

¹⁶¹⁸ Deux documents montrent l'évolution du programme éducatif de l'école depuis sa création, celui de 1907 et de 1911 avec la nouvelle construction à Darmstadt.

¹⁶¹⁹ Archive du centre de la danse de Cologne, Nr. 69, Livret Verein zur Unterstützung und Erhaltung der Tanzschule von Isadora Duncan E.V.

¹⁶²⁰ Archive du centre de la danse de Cologne, Nr. 69, Livret, *op. cit.*, « Die schönen rhythmischen Bewegungen des menschlichen Körpers wieder zu finden, die ideale Bewegung, die in Harmonie mit der höchsten körperlichen Form sein soll, wieder ins Leben zu rufen, eine Kunst wieder zu erwecken, die zweitausend Jahre geschlafen hat, das ist der ernste Zweck dieser Schule ».

¹⁶²¹ Pour rappel, cet ouvrage provient de l'école d'Elizabeth Duncan, *50 Jahre Elizabeth Duncan-Schule 1904-1954*, *op. cit.*

¹⁶²² Martina Langl, Max Merz (1874-1964) und die Duncan-Schule, *op. cit.*

¹⁶²³ *Ibid.*, p. 62 « In der Duncan-Schule bildeten von ersten Tag an die körperliche und wissenschaftliche Erziehung eine Einheit ».

Diederichs¹⁶²⁴, puis Max Merz, en évoquant l'engagement du duo des sœurs « en lien avec des objectifs humains et culturels, clairs et significatifs »¹⁶²⁵.

Finalement, l'absence de propositions écrites et précises à ce sujet, pour des raisons que nous ne connaissons pas, laisse place aux témoignages archivés¹⁶²⁶ qui apportent des éléments de réponse au travers de l'opérationnalité de la transmission mise en œuvre.

Aussi, il ne reste des traces du fonctionnement administratif de l'école du duo des sœurs Duncan qu'un programme éducatif sommaire présenté ci-dessous.

Archive « Le programme éducatif : archive du centre de la danse de Cologne Nr. 69, le programme éducatif de l'école à Grunewald ».

D'abord, ce programme éducatif s'adresse aux familles qui ont répondu à l'annonce du recrutement des élèves¹⁶²⁷. Il souligne en particulier la renommée des intervenants à l'école berlinoise. Cependant, quand l'identité ne se suffit pas à elle-même, la référence au lieu de la formation est mentionnée.

Puis, l'indication de l'emploi du temps hebdomadaire ne laisse apparaître que les heures auxquelles un enseignement est assuré pour les disciplines qui sont citées. En dehors des horaires mentionnés, aucune autre information ne renseigne sur le déroulement de la journée¹⁶²⁸.

Nous proposons la traduction suivante de ce programme éducatif :

¹⁶²⁴ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 127.

¹⁶²⁵ *Ibid.*, p. 158.

¹⁶²⁶ Les archives d'Anna, celles du professeur de dessin Konrad Müller-Fürer, celles de Merz, pour n'en citer que quelques-unes, contiennent de nombreux détails sur certains événements vécus à l'école.

¹⁶²⁷ Archive du centre de la danse de Cologne Nr. 69 ; Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 91.

¹⁶²⁸ L'étude menée sur les contenus éducatifs montre l'affinité d'Elizabeth avec la pédagogie de Fröbel. Répandue dans l'enseignement préscolaire en Allemagne, l'enseignement Fröbel ne présentait pas « de méthode appropriée à l'âge des enfants », - ce qui explique donc l'absence de programme éducatif aux débuts de l'école Duncan puisque les élèves accueillies en 1904, hormis une exception, avaient tout au plus six ans -, in Loïc Chalmel, « Schärer Michèle. Friedrich Fröbel et l'éducation préscolaire en Suisse romande : 1860-1925 », in *Revue française de pédagogie*, n° 167, 2009, p. 3

Schule in Grunewald.

Lehrkräfte

Isadora Duncan — Künstlerische Leitung.
Elizabeth Duncan — Tanz.
Professor **Hermann Lafont** (Konservatorium Klindworth-Scharwenka) — Klavier.
Professor **Henry Bickford Pasmore** (Sternsches Konservatorium) — Gesang.
Komponist **Max Merz** — Musiktheorie, Orchesterleitung.
Dr. med. **P. Jaerschky** — Gymnastik.
Konrad Müller-Fürer { — Zeichenunterricht.
 { — Naturkunde.
Else Zschetzsching — Schulunterricht.
Dr. med. **W. Wernecke**, Halensee — Hausarzt.
Dr. **Amalie Klonower**, Charlottenburg — Zahnärztin.

Stundenplan

Täglich vormittags	4 Stunden	Schulunterricht.
Sonntags	10—12 Uhr	Zeichenunterricht.
Montag u. Donnerstag	4—5 Uhr	Musiktheorie.
— „ —	5—6 Uhr	Gesangunterricht.
Dienstag und Freitag	2—4 Uhr	Gymnastischer Unterricht.
— „ —	5—6 Uhr	Naturkunde.
Mittwoch u. Sonnabend	4—6 Uhr	Tanzunterricht.

École à Grunewald.

Enseignants

Isadora D. – Direction artistique.

Elizabeth D. – Danse.

Pr. Hermann Lafont (Conservatoire Klindworth-Scharwenka¹⁶²⁹) – Piano.

Pr. Henry Bickford Pasmore (Conservatoire Stern¹⁶³⁰) – Chant.

Compositeur Max Merz -Théorie de la musique, direction de l'orchestre.

Dr. Médecine P. Jaerschky – Gymnastique.

K. Müller-Fürer – Cours de dessins et Histoire naturelle.

Else Zschetzsching – Enseignement scolaire.

Dr. Médecine W. Wernecke, Halensee (quartier de Berlin), médecin de famille.

Dr. Amalie Klonower, Charlottenburg (quartier de Berlin), dentiste.

Emploi du temps :

Tous les matins : 4 heures d'enseignements scolaires.

Les dimanches : 10 – 12 Heures : Cours de dessin.

Lundi et Jeudi 4 – 5 Heures : Théorie de la musique.

Lundi et Jeudi 5 – 6 Heures : Cours de chant.

Mardi et Vendredi 2 – 4 Heures : Cours de gymnastique.

Mardi et Vendredi 5 – 6 Heures : Histoire naturelle.

Mercredi et Samedi 4 – 6 Heures : Cours de danse.

Suite à l'élaboration de ce premier programme, il se trouve que le cours de l'histoire de l'école le fait évoluer pour répondre, entre autres, au changement de poste de la direction artistique décidé par le comité du mécénat de l'école en 1907, et en particulier aux contraintes politiques de l'année 1911. Aussi, à partir de 1907, l'école, devenue un institut, peut accueillir jusqu'à cinquante élèves¹⁶³¹. Inscrite par ailleurs dans le projet de la future construction de Darmstadt, l'école acquiert une réputation d'excellence suite au Grand Prix remporté à l'exposition internationale de Dresde en 1911. Par conséquent, un document promotionnel du

¹⁶²⁹ Institut de musique de Berlin, créé en 1893, réputé pour son excellence, in archive de la fondation Gustav Mahler [en ligne].

¹⁶³⁰ Fondé en 1850 par Julius Stern, disciple de Mendelssohn, Adolf Bernhard Marx et Theodor Kullak, in Brigitte François-Sappey, *Félix Mendelssohn. La lumière de son temps*, Fayard, 2008.

¹⁶³¹ Archive du centre de la danse de Cologne, Nr. 69, Programme éducatif de Darmstadt.

programme éducatif de l'école au nom d'Elizabeth Duncan, cette fois-ci, remet, explicitement à l'honneur les buts de l'établissement et pensionnat scolaire, qui justifient et légitiment la réussite du duo des sœurs Duncan¹⁶³².

Archive Nr. 69, Document promotionnel « École d'Elizabeth Duncan Marienhöhe bei Darmstadt, Institut d'éducation corporelle (ou physique) et scientifique, Attribution au Grand Prix de l'exposition internationale de l'Hygiène à Dresde en 1911 ».

Bien que le message de ce document soulève la dimension économique et de prestige qu'il sous-tend, nous considérons malgré tout qu'il apporte un éclairage sur les premiers objectifs de l'école Duncan mis en place en 1904. Car le résultat probant, manifestement mesuré à la production des élèves à Dresde en 1911, doit pouvoir rendre compte de la mise en conformité ou non des aspirations intellectuelles porté par l'idéal Duncan, et en particulier de celles qu'Isadora Duncan a éprouvées au travers de son style.

Ainsi, dès les premières lignes de son propos, la *direction* rappelle que les buts de l'école d'Elizabeth Duncan ont été déposés et publiés par les éditions Diederichs sous la forme d'une brochure. Ensuite, le document expose les points du programme éducatif qui permettent de comprendre l'organisation et le fonctionnement de l'école. Le but général étant d'accéder à l'harmonie, les principes généraux¹⁶³³ découlent du projet de former un corps en bonne santé et un esprit qui doit permettre aux élèves « d'atteindre un idéal personnel aussi bien qu'un idéal social général par leurs dispositions individuelles, leur compréhension, leur vigueur et leur caractère »¹⁶³⁴. Par conséquent, le rappel de ce présupposé confirme bien la détermination du duo des sœurs Duncan à développer, au prix de l'effort, la singularité de leurs élèves. Néanmoins, le fruit de l'expérience de cet idéal finalement, consisterait peut-être moins à définir le ressenti qu'à inscrire une modalité d'une connaissance implicite de soi pour accéder à cet état et être encline à le transmettre.

¹⁶³² Archive du centre de la danse de Cologne Nr. 69 « Elizabeth Duncan-Schule Marienhöhe bei Darmstadt, Institut für körperliche und wissenschaftliche Erziehung, Ausgezeichnet mit dem grossen Preis der internationalen Hygiene-Ausstellung Dresden 1911 », « École d'Elizabeth Duncan Marienhöhe bei Darmstadt, Institut d'éducation corporelle (ou physique) et scientifique, Attribution au Grand Prix de l'exposition internationale de l'Hygiène à Dresde en 1911 ».

¹⁶³³ *Ibid.*, *Allgemeine Grundsätze* dans le texte en première page (texte de trois pages non numérotées).

¹⁶³⁴ *Ibid.*, « [...] sie sind imstande] einem persönlichen wie einem allgemein-gesellschaftlichen Ideal, nach ihrer individuellen Veranlagung, verständig, kräftig und charaktervoll zuzustreben ».

Ainsi, les éléments du plan de la formation et de l'éducation sont articulés autour de la théorie et de la pratique qui sont mis sur un pied d'égalité¹⁶³⁵. L'éducation corporelle, suivant les principes d'Elizabeth¹⁶³⁶, justifie la formation purement gymnastique ou le traitement d'une gymnastique thérapeutique par un professeur de gymnastique suédoise¹⁶³⁷. Ensuite, il est question¹⁶³⁸ de l'éducation scientifique, des cours pratiques, des langues étrangères, de la musique et du discours, du contrôle médical, de l'alimentation, des soins du corps, de la gymnastique thérapeutique, des soins dentaires, des vêtements, de l'emploi du temps.

Les précisions apportées sur les matières enseignées correspondent au programme scolaire validé par l'État. Il apparaît cependant que les cours de « dessin, de modélisation, de couture, de jardinage, de ménage et d'hygiène personnelle, enseignés par des professeurs spécialisés »¹⁶³⁹, situent bien évidemment l'ancrage du contexte de la réforme pédagogique, mais aussi le lien qu'Elizabeth avait noué avec la pensée de Fröbel. La référence à ses exercices, citée dans le programme édité pour l'école de Darmstadt¹⁶⁴⁰ présenté ci-dessous, l'atteste.

Tableau n° 33 : Les éléments du programme éducatif de l'école d'Elizabeth Duncan.

PARTIE PRATIQUE	
Groupe 1 : gymnastique, chant, discours ; éducation physique, chant, diction.	Groupe 2 : exercices et travaux pratiques : exercices Fröbel, dessin, modelage, ouvrages à l'aiguille, hygiène corporelle, exercices élémentaires de sciences naturelles.
PARTIE THÉORIQUE	
Groupe 1 : musique : éducation du rythme, théorie de la musique. Groupe 2 : arithmétique, calligraphie. Groupe 3 : langues : allemand, français, anglais.	Groupe 4 : sciences naturelles : botanique, zoologie, chimie, physique, anatomie, physiologie. Groupe 5 : géographie, ethnographie : étude de la terre et des peuples qui l'habitent. Groupe 6 : histoire : histoire, histoire de l'art.
Groupe 7 : religion.	

¹⁶³⁵ Archive du centre de la danse de Cologne Nr. 69 « Elizabeth Duncan-Schule Marienhöhe bei Darmstadt, Institut für körperliche und wissenschaftliche Erziehung, Ausgezeichnet mit dem grossen Preis der internationalen Hygiene-Ausstellung Dresden 1911 », *op. cit.*, « Körperliche und geistige Ausbildung werden auf gleiche Stufe gestellt ».

¹⁶³⁶ *Ibid.*, implicitement, les principes se voient à regarder les productions des élèves qui, en vivant autrefois à l'institut, les ont incorporés pour les exprimer. C'est ce sens que nous accordons à la traduction de « Die Körperliche Ausbildung erfolgt nach den Grundsätzen Elizabeth Duncans, wie diese sich in den Leistungen der von ihr bisher erzogenen, im Institut lebenden Schülerinnen zum Ausdruck bringen ».

¹⁶³⁷ *Ibid.*, « Die rein gymnastische Ausbildung oder notwendige heilgymnastische Behandlung ist einem Lehrer aus dem Königl. schwedischen Gymnastikinstitut übertragen ». Gymnastique introduite à l'Académie de médecine à Berlin par les philanthropiniens.

¹⁶³⁸ *Ibid.*, (deuxième page du document), les disciplines, dans l'ordre donné en français, sont les suivantes : « Wissenschaftliche Erziehung, Praktischer Unterricht, Fremde Sprachen, Musik u. Sprechen, Schulärztliche Krontrolle, Ernährung, Körperpflege, Heilgymnastik, Zahnpflege, Kleidung, Tageseinteilung », deuxième page.

¹⁶³⁹ *Ibid.*, « Zeichnen, Modellieren, Nadelarbeit, Garten- und Hausarbeit und Körperpflege wird der Unterricht von Fachlehrern erteilt ».

¹⁶⁴⁰ Archive (en langue française) du centre de la danse de Cologne, KOE 13 Règlement de l'école d'Elizabeth Duncan à Darmstadt. Le contexte de sa production, purement scolaire, permet de comparer le contenu disciplinaire avec celui du document promotionnel qui est identique.

Compte tenu de l'absence de commentaires sur les enseignements proposés et de celle des recommandations en matière de santé précisément explicites dans le document promotionnelle, il apparaît que la dimension corporelle occupe la place centrale de l'argumentaire¹⁶⁴¹. Sans aucun doute, il rend compte du climat de la politique sanitaire de l'époque et de la manière dont elle est traduite concrètement au sein de l'école. Il apparaît donc que les élèves font l'objet d'un contrôle et d'un suivi médical sérieux, portant à la fois sur la pesée hebdomadaire, la mensuration mensuelle, le régime alimentaire et le mode de vie réglementés en fonction de chaque individu et de leurs résultats statistiques¹⁶⁴². Néanmoins, rapporté au contexte du sport de haut niveau, le fonctionnement médical de cette école répond aux exigences attendues d'une structure axée sur la performance. Tout comme d'ailleurs l'examen des dispositions physiques des élèves admises qui peuvent être amenées à suivre d'éventuelles rééducations¹⁶⁴³.

En matière d'éducation aux soins du corps, il est stipulé qu'ils font l'objet de la plus grande attention. Cet apprentissage se fait sur la base de l'observation et de la compréhension des règles de l'hygiène que l'élève finira par intégrer et en faire son habitude. Aussi, il est fait mention de la qualité des équipements d'hygiène qui servent cet objectif à travers la toilette, les bains de lumière et d'air¹⁶⁴⁴. Enfin, dans ce dernier chapitre apparaît une mention sur les soins dentaires qui, grâce à une visite régulière chez le dentiste, doivent faire l'objet d'une intervention immédiate en cas de dommage¹⁶⁴⁵.

L'ensemble de ces éléments n'est pas sans rappeler l'influence du contexte de la *Lebensreform* sur la mise en œuvre de l'école du duo des sœurs Duncan en 1904. L'initiation, d'une certaine façon, aux techniques hygiéniques de plein air s'intègre au courant dit de « naturopathie éthique », qui par l'usage de « moyens matériels [influence] les comportements

¹⁶⁴¹ Archive du centre de la danse de Cologne Nr. 69 « Elizabeth Duncan-Schule Marienhöhe bei Darmstadt, Institut für körperliche und wissenschaftliche Erziehung, Ausgezeichnet mit dem grossen Preis der internationalen Hygiene-Ausstellung Dresden 1911 », *op. cit.*, (deuxième page), En termes de volume, l'argumentaire occupe vingt-quatre lignes contre seulement quinze consacrées à l'éducation scientifique, les cours pratiques, les langues étrangères, la musique et le discours.

¹⁶⁴² Archive du centre de la danse de Cologne Nr. 69 « Elizabeth Duncan-Schule Marienhöhe bei Darmstadt, Institut für körperliche und wissenschaftliche Erziehung, Ausgezeichnet mit dem grossen Preis der internationalen Hygiene-Ausstellung Dresden 1911 », *op. cit.*, « Sämtliche Schülerinnen stehen unter schulärztlicher Kontrolle. Sie werden wöchentlich gewogen und monatlich hinsichtlich ihrer Entwicklung gemessen. Ernährung und Lebensführung werden entsprechend der individuellen Veranlagung und den Ergebnissen der statistischen Aufzeichnungen eingerichtet und geregelt ».

¹⁶⁴³ *Ibid.*, « Sämtliche Schülerinnen werden bei Aufnahme hinsichtlich ihrer körperlichen Dispositionen geprüft und haben sich im Falle vorhandener körperlicher Fehler einer heilgymnastischen Behandlung zu unterziehen ».

¹⁶⁴⁴ *Ibid.*, « Der Körperpflege wird grösste Aufmerksamkeit geschenkt. Das Kind wird dazu angeleitet, hygienische Massregeln beachten und verstehen zu lernen und sie gewohnheitsmässig zu erfüllen. Hierzu dienen die vorteilhaft und reich ausgestatteten Badeinrichtungen, das Licht- und Luftbad, wie überhaupt die hygienisch klar und zweckmässig ausgeführte Anlage ».

¹⁶⁴⁵ *Ibid.*, « Die zahnärztliche Kontrolle findet regelmässig statt, und werden die Schülerinnen dazu verhalten, vorkommende Schäden sofort beheben zu lassen ».

individuels »¹⁶⁴⁶. Concernant la rubrique des vêtements, le document renseigne les modalités d'achat :

« Le linge et les vêtements doivent être achetés conformément aux règlements de l'institut. Ils sont fabriqués selon les instructions d'Elizabeth Duncan et correspondent à tous niveaux aux besoins et aux objectifs physiques. Autant que possible, les vêtements des enfants seront portés jusqu'à usure »¹⁶⁴⁷.

Il convient, sur ce sujet de l'usage des vêtements et en particulier de celui privilégiant la laine, d'apporter un éclairage supplémentaire sur les interprétations émises à l'encontre de l'école d'Elizabeth Duncan à partir du témoignage d'Irma Duncan¹⁶⁴⁸. L'étoffe de laine, ainsi, imposée par Max Merz, au prétexte de vouloir « effacer de l'apparence physique [des élèves] la marque d'Isadora »¹⁶⁴⁹, est plutôt à replacer dans le contexte du courant de réforme de la vie. D'une part, la présentation des programmes éducatifs de l'école, dans leur analyse, montre bien que les membres de l'école, par convenance personnelle¹⁶⁵⁰, ont non seulement réinvesti des idées *en vogue* mais ont surtout vécu avec leur temps. D'autre part, l'étude de Marc Cluet sur la *Lebensreform* montre que l'exemple allusif « du « régime laineux » *Wollregime* de Gustav Jäger (1832-1917), excluant tout autre textile que la laine, sous prétexte que celle-ci avait un effet anxiolytique et favorisait les relations humaines »¹⁶⁵¹, ouvre une nouvelle perspective à l'interprétation sur les modalités vestimentaires à l'école d'Elizabeth Duncan.

Comme nous l'avons montré dans les chapitres précédents, faire vivre l'idéal familial implique de réformer le vêtement, initié en premier lieu par Raymond puis adopté par le duo des sœurs ensuite. Plusieurs motifs apparaissent : la libération du corps, la réconciliation avec un sens original avec la vie et l'affirmation de valeurs, qui au regard de l'implication de Raymond dans la vie communautaire inspirée par le modèle de Gräser qu'il partage avec

¹⁶⁴⁶ Marc Cluet, « Lebensreformer et Verts en lutte pour un monde meilleur », *op. cit.*, p. 51.

¹⁶⁴⁷ Archive du centre de la danse de Cologne Nr. 69 « Elizabeth Duncan-Schule Marienhöhe bei Darmstadt, Institut für körperliche und wissenschaftliche Erziehung, Ausgezeichnet mit dem grossen Preis der internationalen Hygiene-Ausstellung Dresden 1911 », *op. cit.*, « Wäsche und Kleidung sind genau nach den Vorschriften des Instituts anzuschaffen. Sie sind nach Elizabeth Duncans Angaben angefertigt und entsprechen nach jeder Richtung hin den körperlichen Bedürfnissen und Zwecken. Soweit es möglich ist, werden die Kinder zur Fertigstellung ihrer Kleider herangezogen ».

¹⁶⁴⁸ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 14.

¹⁶⁴⁹ *Ibid.*

¹⁶⁵⁰ Nous avons montré le rayonnement intellectuel autour duquel l'idéal est ancré dans la famille Duncan.

¹⁶⁵¹ Marc Cluet, *op. cit.*, p. 51.

Isadora¹⁶⁵², nous pouvons penser que l'emploi des vêtements en laine à l'école renvoie au système de valeurs défendu par les Duncan.

Par conséquent, l'ensemble des éléments qui ont été extraits de ce programme éducatif promotionnel démontre la cohérence de l'organisation de la nouvelle structure implantée à Darmstadt. Ces objectifs, élaborés dans le cadre de la vision utopique de l'idéal familial, cernent l'enjeu, non seulement économique nécessaire au fonctionnement de l'institut mais aussi celui d'un sens philanthropique¹⁶⁵³ qu'Elizabeth souhaite continuer à impulser. Car comme le rapporte Etta Federn¹⁶⁵⁴ qui a vu arriver les enfants à l'école du duo des sœurs et qui les retrouve à peine un an après :

« Et je peux le dire honnêtement : je n'ai jamais observé de tels changements majeurs en si peu de temps. Aujourd'hui, ce sont tous des enfants forts, heureux et beaux. Quand ils sont arrivés, ils n'avaient pas bonne mine, et ils donnaient presque tous l'impression d'être faibles et mal entretenus, ce qu'on attribue généralement aux enfants des grandes villes même pour ceux qui sont issus des familles les plus riches »¹⁶⁵⁵.

Il est vrai qu'en ce temps, les responsables de cette métamorphose étaient constituées des deux et plus dirions-nous, d'un véritable duo qui ne pouvait, pensons-nous, rendre opérante la transmission sans la part de l'autre. En effet, l'étude des multiples éléments constitutifs de l'enquête montre que la cellule familiale fonctionnait dans une relation d'interdépendance de ses membres que les sœurs Duncan ont prolongé à Berlin. Dès lors qu'elles ont été séparées, Isadora a manifesté ardemment sa volonté à reprendre avec elle les élèves formées par elles-deux afin de prolonger la transmission de son côté. Quant à Elizabeth, gardienne¹⁶⁵⁶, en une certaine façon, du vivier de la transmission, n'avait pas d'autres choix que de répondre à sa sœur par un « compromis [significatif de la] construction de leur lien [pour assurer leur] autonomie et leur particularité »¹⁶⁵⁷. Étant donné que l'accord symbolique sur lequel s'entendait le duo des sœurs aux faits d'exprimer totalement et « à la fois ces choses et leurs

¹⁶⁵² Isadora Duncan aurait accompagné son frère dans la colonie du milieu libre de Vaux, in Arnaud Baubérot, *op. cit.*, et se serait rendue au Monte Verità, in Martin Green, *Mountain of truth, op. cit.*

¹⁶⁵³ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 127.

¹⁶⁵⁴ Archive du centre de la danse de Cologne, Nr. 69, *Erziehung zur Schönheit* von Etta Federn.

¹⁶⁵⁵ *Ibid.*, « [Die Schule besteht nun über ein Jahr. Ich habe die Ankunft fast aller Kinder mitangesehen.] Und ich kann ehrlich sagen: grössere Veränderungen in kürzer Zeit habe ich nie beobachtet. Heute sind sie alle kräftige, fröhliche und schöne Kinder, als sie kamen war kaum eines besonders hübsch und fast alle machten den etwas schwächlichen, schlecht gepflegten Eindruck, den die Grossstadtkinder meist auch in den reichsten Familien geben ».

¹⁶⁵⁶ La responsabilité de faire vivre l'idéal familial incombe chaque membre de la famille, quoi qu'il puisse arriver.

¹⁶⁵⁷ Jean Foucart, « Formes symboliques, aïsthésis et lien social », in *Pensée plurielle*, 2002, p. 136.

sciences, leurs logiques, leurs techniques, en même temps que leurs arts et leurs affectivités »¹⁶⁵⁸, il se trouve que leur rupture fait perdre le sens de l'unité qu'elles avaient construit. Aussi, l'opérationnalité de la transmission que le duo des sœurs avait mis en œuvre est fondée sur deux modalités pédagogiques complémentaires.

L'opérationnalité de la transmission

Les approches pédagogiques des sœurs Duncan, par leur spécificité formative pour l'une et éducative pour l'autre, recouvrent la notion plus large d'éducation qui se rapporte à « la structure fondamentale de l'humanisme comme processus éducatif »¹⁶⁵⁹.

L'humanisme, dans ce qu'il contient de vivant, atteste effectivement d'une complexité que l'homme doit apprendre à appréhender à travers deux sources complémentaires, celles de « la sensibilité au monde et de la raison [qui en font] la force vitale de l'humanisme »¹⁶⁶⁰. L'Education ainsi envisagée, doit rendre compte des modes à être de l'homme qui le rendent opérant dans son milieu et qui lui permettent d'éprouver « son appartenance à un Tout » le cosmos dans lequel il doit trouver un équilibre¹⁶⁶¹.

Par conséquent, l'approche pédagogique d'Elizabeth vise alors, par l'éducation, à préparer les enfants à se connaître soi-même et à choisir leur vie future¹⁶⁶². D'ailleurs, une des premières formes de vie qu'elle instruit est celle du vivre ensemble où les enfants, par la nécessité du respect des règles, engagent des actions dont la mutualité dévoile les valeurs sociales de responsabilité et de solidarité qui les unissent¹⁶⁶³.

¹⁶⁵⁸ Marcel Mauss, *Œuvres*, 3 T, T3, Paris, Editions de Minuit, 1969, p.151, cité par Jean Foucart, *op. cit.*, p. 128.

¹⁶⁵⁹ Didier Moreau, « Que signifie la référence à l'humanisme dans la pensée éducative contemporaine ? », in *Itinerarios de Filosofia da Educação*, 2010, p. 4.

¹⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 3.

¹⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 3-4.

¹⁶⁶² *Ibid.*, p. 5.

¹⁶⁶³ Au même titre par ailleurs de ce que la fratrie Duncan a vécu dans la cellule familiale.

Comme l'écrivait Anna en 1906¹⁶⁶⁴ :

Je me suis levée de bonne heure ce matin avec Mlle Konegen, j'ai rangé les chambres. J'ai balayé les escaliers. Nous, les grandes, on doit aussi cirer nos chaussures ainsi qu'à celles des plus petites. Ainsi nous avons toujours quelque chose à faire. Car nous ne sommes pas des princesses qui n'avons pas besoin de travailler. « Ainsi les enfants s'entendaient comme un groupe de connivence, dont les tâches particulières – ainsi que celles qu'Isadora Duncan donnait, étaient partagées. Cet esprit d'appartenance permettait aux jeunes filles de s'imprégner pleinement de leur passion pour l'école et leur art et de surmonter tous les problèmes et conflits de la vie quotidienne »¹⁶⁶⁵.

De son côté, l'approche pédagogique formative d'Isadora, quant à elle, se construit à partir des qualités communicatives et éloquentes que la danseuse diffuse à travers l'élaboration de son œuvre artistique. Isadora s'appuie en effet sur la singularité des enfants pour qu'ils créent et « expriment [dans leur danse] la pluralité des façons qu'a le monde de se refléter dans [leur différence] »¹⁶⁶⁶. En somme, elle propose à l'enfant de poser, par la voie du corps actif, une intention qui l'aide à déployer son être pour que le processus à l'œuvre dans la danse, manifeste sensiblement la quête de sa perfection.

Aussi, la formation qu'Isadora propose, dépasse le cadre formel de l'apprentissage et correspond plutôt à un état d'esprit où tout avait été pensé et organisé pour que les enfants construisent un « ressenti intelligent et esthétique [...] portant sur l'aspect naturel »¹⁶⁶⁷. Car, dans « un jeu libre du corps, [les élèves qui] n'étaient pas tellement éduqués pour devenir des danseuses professionnelles, [arrivaient à] flotter sur le rythme musical guidées par [ce] ressenti conscient ou inconscient, en rythme parallèle des mouvements du corps »¹⁶⁶⁸. Par l'impression de « naturalité » qui se dégageait de leurs danses, les enfants avaient réussi à mettre en forme l'esprit de la danse d'Isadora Duncan, qui au travers du déploiement d'elle-même dans son œuvre, cherchait à manifester le « concept le plus élevé de l'humanité accomplie »¹⁶⁶⁹.

¹⁶⁶⁴ Archive du centre de la danse de Cologne, ADC 06-02, in Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p.98.

¹⁶⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶⁶ Didier Moreau, *op. cit.*, p. 10.

¹⁶⁶⁷ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 100.

¹⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 101.

¹⁶⁶⁹ Didier Moreau, *op. cit.*, p. 11.

L'envoûtement du public « et l'enchantement des critiques »¹⁶⁷⁰ pour les représentations dansées des élèves de Grunewald n'avait pas d'égal. Il provenait de cette même source, Isadora Duncan, qui, par sa qualité de présence « l'électrisait »¹⁶⁷¹, et exerçait par cette façon, « une force formatrice »¹⁶⁷². Dans le milieu de la critique, il était en effet reconnu qu'Isadora était « une personnalité d'importance artistique, [dont] sa danse faisait une impression indescriptible, [de laquelle] elle attendait quelque chose de significatif »¹⁶⁷³. Par conséquent, sa modalité d'être au monde, qu'elle révélait à travers la danse, poussait les élèves à « découvrir leur spécificité par l'éveil de leur énergie vitale intérieure »¹⁶⁷⁴.

Ainsi, il se montrait une complémentarité des actions pédagogiques des deux sœurs qui formait un véritable duo : l'éducation, d'une part, qu'Elizabeth avait engagée par des méthodes actives. Elle incitait alors les enfants à vivre un grand nombre d'expériences variées¹⁶⁷⁵ qui les aidaient à construire une sensibilité pour l'investir par la suite dans une forme esthétique orientée vers le sublime¹⁶⁷⁶. La formation, d'autre part, qu'Isadora livrait par sa façon d'inviter les élèves à la suivre¹⁶⁷⁷, forgeait chez ces enfants, un esprit de ce que doit être la danse, englobant à la fois savoirs et sensibilité, qui leur permettaient d'expérimenter la liberté de leur singularité expressive.

Les méthodes actives d'Elizabeth Duncan

Décrite comme une jardinière « qui ne pensait qu'à donner à ses plantes les meilleures conditions, la meilleure lumière, la meilleure chaleur et la meilleure humidité, et de les protéger des dérangements »¹⁶⁷⁸, Elizabeth Duncan, dans son rôle éducatif et pédagogique, représente le pilier central de la structure Duncan selon le professeur de dessin de l'école, Konrad Müller-Fürer. Il fallait en effet avoir eu « la chance de regarder vivre Elisabeth

¹⁶⁷⁰ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 100.

¹⁶⁷¹ Irma Duncan, *op. cit.*, p. 40.

¹⁶⁷² Didier Moreau, *op. cit.*, p. 11.

¹⁶⁷³ Udo Bermbach, *op. cit.*, « sie sei eine Individualität von wahrhaft künstlerischer Bedeutung, ihr Tanz mache einen unbeschreiblichem Eindruck und sie erwarte sich Bedeutendes », p. 169.

¹⁶⁷⁴ Didier Moreau, *op. cit.*, p. 11.

¹⁶⁷⁵ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 95.

¹⁶⁷⁶ Didier Moreau, *op. cit.*, p. 12.

¹⁶⁷⁷ Il s'agit du fameux *Follow me* qu'Irma a retenu lors de sa première entrevue avec Isadora dans le cadre de son recrutement, qui en a fait l'objet d'un titre de chapitre, in Irma Duncan, *op. cit.*, p. 10-11.

¹⁶⁷⁸ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 66.

Duncan au côté des enfants pendant des années et de les regarder travailler »¹⁶⁷⁹ pour comprendre la portée de son action.

Dans le sens de l'éducation que la pédagogue a elle-même reçu au sein de la cellule familiale à San Francisco, Elizabeth s'est évertuée à « transmettre à ses élèves ce qu'elle a toujours reconnu comme étant le fondement de son expérience, [...] mais qui, aussi, était le plus difficile à rendre accessible et à enseigner [ce qu'elle qualifie] de « Melos¹⁶⁸⁰ du mouvement corporel » »¹⁶⁸¹. Dans cet acte du transmettre justement, qui « vise à surmonter l'éphémère pour s'inscrire dans la durée d'une histoire »¹⁶⁸², Elizabeth cherche à créer des conditions d'apprentissage favorables pour « *faire* exprimer l'ensemble du corps [des élèves] dans ses dimensions de l'âme et de l'esprit »¹⁶⁸³.

Aussi, ce qu'« une disposition technique du corps [apporterait à la] forme extérieure du mouvement »¹⁶⁸⁴ ne constitue qu'un aspect secondaire de la danse. D'ailleurs, Isadora montrait elle-même, par sa création personnelle, que sa quête constante de la beauté se trouvait dans les « méditations en mouvement »¹⁶⁸⁵ qui conféraient seulement alors un sens esthétique à la forme. Par conséquent, l'apprentissage du Melos du mouvement corporel, du côté d'Elizabeth, consistait à articuler des modalités pédagogiques qui instruisent le corps de savoirs comme fondement à la danse Duncan. Inscrite dans un rapport à la nature logiquement investi, la voie de la transmission d'Elizabeth est ancrée dans le contexte des réformes pédagogiques, de la politique de l'hygiène et de l'essor économique d'avant-guerre.

Le rapport à la nature : au prétexte de la santé, la formation par la gymnastique

Au centre des préoccupations des médecins, des éducateurs et des pédagogues allemands, la santé témoigne du besoin impérieux de retrouver sur le plan du corps, de l'âme et de l'esprit, un état harmonieux¹⁶⁸⁶ pour redonner du sens à l'existence individuelle. Par conséquent, il se

¹⁶⁷⁹ *Ibid.*

¹⁶⁸⁰ Elizabeth retient de cette tragédie les valeurs de liberté et de foi en la filiation qui ont permis à l'île de renaître de ses cendres, in *Dialogue mélien*, [en ligne].

¹⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 127.

¹⁶⁸² Michel Bertrand, « Qu'est-ce que transmettre ? », in *Études théologiques et religieuses*, 2008, p. 391.

¹⁶⁸³ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 127.

¹⁶⁸⁴ *Ibid.*

¹⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 65.

¹⁶⁸⁶ Olivier Hanse, *op. cit.*

trouve qu'« au conseil de l'association pour la préservation de l'école, il y a des médecins »¹⁶⁸⁷ qui légitiment la surveillance de l'état de santé des enfants par un contrôle régulier.

C'est donc dans ce contexte que la gymnastique suédoise a fait, non seulement son entrée dans l'école, mais est devenue un élément de justification à la modélisation de la danse Duncan. « Base de toute éducation »¹⁶⁸⁸, la pratique gymnique quotidienne et obligatoire dans l'établissement, est assurée par un professeur spécialiste. Au début, elle l'est dans une perspective thérapeutique et expérientielle de « leurs capacités physiques [...] à l'air frais et au soleil »¹⁶⁸⁹. Ensuite, elle se pratique, au grand mécontentement d'Irma Duncan, le matin avant le petit-déjeuner décrite de la façon suivante :

« Mais le plus dur était de se lever à 6h30 chaque matin et d'aller faire à cette heure les exercices avant le petit-déjeuner. Vêtues seulement d'un maillot de bain bleu (des années avant qu'Annette Kellerman fasse sensation en apparaissant avec !), nous nous tenions à des balustrades le long du mur et faisons une série d'exercices d'assouplissement que nous, enfants, on avait l'habitude d'appeler balancement des jambes et squat. Quand Isadora disait, « La gymnastique doit venir avant la danse », elle n'a jamais voulu dire avant le petit déjeuner. C'était strictement l'idée spartiate d'Elizabeth Duncan, pas l'idéal athénien de sa sœur »¹⁶⁹⁰.

Par conséquent, en *venant avant la danse*, la gymnastique est assurément un des éléments qui donne une assise au style duncanien. Cependant, les sœurs Duncan étaient excessivement vigilantes sur le type de pratique qui pouvait être consenti dans leur école, car celle d'Émile Jaques-Dalcroze, en l'occurrence, ne pouvait répondre à leurs aspirations.

¹⁶⁸⁷ Archive du centre de la danse de Cologne, Nr. 69, « Über den Besuch der Schule in Leipzig, 8. Juli 1906 », « Im Vorstand des Vereins zur Erhaltung der Schule befinden sich Mediziner ».

¹⁶⁸⁸ Pour rappel, Isadora Duncan, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 217.

¹⁶⁸⁹ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 90.

¹⁶⁹⁰ Irma Duncan, *op. cit.*, « But hardest of all was getting up at 6:30 every morning to go through an hour's exercise before breakfast. Clad only in blue one-piece bathing suits (years before Annette Kellerman made her sensational appearance in one!), we held onto rails along the wall and went through a series of limbering-up exercises we children used to call Beinschwingen and Kniebeugen. When Isadora said, "Gymnastics must come before dancing," she never meant before breakfast. That was strictly the Spartan idea of Elizabeth Duncan, not the Athenian ideal of her sister », p. 28.

La gymnastique rythmique d'Émile Jaques-Dalcroze

La gymnastique rythmique du professeur de musique Émile Jaques-Dalcroze, établie comme le modèle de gymnastique *curative* et préventive par excellence¹⁶⁹¹, est en vogue en ce début du nouveau siècle. Pour autant, après l'avoir accueilli à l'école où il « essaya de mettre en œuvre son système »¹⁶⁹², la position d'Elizabeth à son sujet a été sans appel : « Mon Dieu, cet homme ne sait pas ce qu'est le rythme ! »¹⁶⁹³. Ainsi, replacé dans le contexte de l'idéal antique que les sœurs Duncan poursuivent le sens qu'Elizabeth accorde au rythme ne répond pas à la dimension métrique que la démarche de Dalcroze valorise. De la même façon, ce qu'il rapporte lui-même d'Isadora en l'ayant vu danser, confirme l'incompatibilité de leur approche respective. Il raconte en effet que c'était « vraiment une grande personnalité. C'était magnifique, le public était ravi. Mais Duncan fait ce qu'elle veut avec la musique. Je ne peux pas accepter cela en tant que musicien »¹⁶⁹⁴.

L'avis du professeur de musique de l'école Duncan, Max Merz¹⁶⁹⁵, va également à l'encontre de Dalcroze. Lorsqu'il avait assisté à l'une de ses démonstrations à Zürich¹⁶⁹⁶, Merz souligne qu'il fait sans doute une confusion entre rythme et tempo, ce qui montre combien cette question est sujette à débats et à des désaccords à cette période¹⁶⁹⁷. Pour comprendre cette critique, il est nécessaire de rappeler l'ancrage de la formation transmise à Dalcroze, Quand il entre en effet au conservatoire de musique à Vienne en 1887, il a déjà une solide expérience de la composition musicale. Non seulement il a fondé un orchestre en 1881, mais il obtient un

¹⁶⁹¹ La gymnastique rythmique de Dalcroze était considérée comme l'antidote à la maladie du nouveau siècle allemand, l'arythmie, cf. Olivier Hanse, *op. cit.*

¹⁶⁹² Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 167.

¹⁶⁹³ *Ibid.*

¹⁶⁹⁴ Suzanne Perrottet, *Die Befreiung des Körpers - Erinnerungen*, Nimbus, 2014, p. 39 « Sie ist wirklich eine grosse Persönlichkeit. Es war wunderschön, das Publikum war hingerissen. Aber die Duncan macht mit der Musik, was sie will. Das kann ich als Musiker nicht akzeptieren ».

¹⁶⁹⁵ Il a étudié dans le même conservatoire que Dalcroze. En 1898 à l'âge de vingt-quatre ans seulement, pour des raisons familiales. Employé dans une banque, il reçoit une bourse d'étude de la ville de Vienne pour entrer au conservatoire et étudier jusqu'en 1906 le piano, le contrepoint, l'histoire de la musique, puis l'orgue et la composition avec Robert Fuchs ; Émile Jaques-Dalcroze partage approximativement le même parcours mais il reçoit surtout l'enseignement du professeur Fuchs dix ans auparavant. Diplômé en 1906, le directeur du conservatoire de Vienne, Monsieur R. von Perger, s'enquiert des projets de Max Merz qui lui confie vouloir rejoindre l'école Duncan de Grunewald pour y obtenir un poste de professeur de musique. M. von Perger, qui lui reconnaît un don, ne peut comprendre ce choix, in Archives de l'école de Munich, Martina Langl, *op. cit.*, « Auf Drängen des Vaters hin' machte Merz zunächst eine Lehre als Kaufmann, arbeitete erst in einer Fabrik, dann acht Jahre lang in der kaiserlichen Bank. Dennoch began er gegen der Willen seiner Eltern [...] mit 24 Jahren mit der Musikstudium. [...] Als Stipendiat der Stadt Wien began er sein Musikstudium zunächst mit der Hauptfach Harmonielehre (bei R. Fuchs), ein Jahr später wechselte er jedoch zur Orgel (bei Vockner) über. [...] Er belegte u. a. die Fächer Klavier, Kontrapunkt und Musikgeschichte. Von 1902 bis 1906 studierte er Komposition bei Robert Fuchs [...]. Als er sich vom Direktor des Konservatoriums, Richard von Perger verabschiedete, ergab sich folgendes Gespräch : "Perger : Nun, Merz, was machen Sie jetzt?" – Merz : Jetzt gehe ich nach Berlin zur Schule von Isadora Duncan. – Perger : Ja, was woll'n's den bei der – Sie sind doch begabt? – Merz : Deshalb gehe ich ja! ».

¹⁶⁹⁶ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 167.

¹⁶⁹⁷ Voir également l'article, dans sa version originale ou traduite, Körperbildung und Rythmus von Max Merz, Sonderdruck aus dem März/April Heft 1926 der "Musikblätter des Anbruch", Gedruckt bei R. Kiesel zu Salzburg où la question relative à la nature du rythme n'est pas résolue, vingt ans après les premières démonstrations de Dalcroze.

poste de second chef d'orchestre au Théâtre des Nouveautés d'Alger en 1886¹⁶⁹⁸. Même s'il est passionné par le théâtre, son engagement est profondément musical et déterminé par la rencontre qu'il fait avec Mathis Lussy, alors professeur de piano et auteur du *Rythme musical* paru en 1883. Pour ce théoricien, « la question du sens de la musique est technique, et d'abord rythmique¹⁶⁹⁹ ». C'est pourquoi, *l'idée de mesure à cheval* aux fins d'une « nouvelle conception de la mesure¹⁷⁰⁰ » que Dalcroze semble réinvestir dans sa présentation à Zürich à laquelle Max Merz assiste, est décrite ainsi :

« Les jeunes filles apparaissaient en jupes plissées bleues foncées, chemisiers blancs, les cheveux en partie attachés à l'arrière par un large nœud, portant des bas noirs et des chaussures à talons plats et marquaient leurs « mesures » d'une manière apparemment exagérée – des mouvements de toutes sortes qui se concluaient à la fin par « un jeu de petits chevaux » dans lequel les filles (assimilées aux chevaux), sur des valeurs de notes plus courtes (4 ou 8 temps), donnaient le tempo »¹⁷⁰¹.

Dans ce groupe de jeunes filles, la mise en jeu de la mesure, posée à des moments distincts et agie dans des temps différents, fait écho à ce qu'avait écrit Mathis Lussy au sujet de l'expression musicale, qui avait reçu l'approbation de Franz Liszt¹⁷⁰², apportant ainsi de la légitimité à sa réflexion. Son propos, en effet, s'attarde sur les « phénomènes de l'expression musicale »¹⁷⁰³, à partir desquels il explique ce qui se joue dans l'audition d'une musique expressive. Il distingue ainsi les *accents métriques*, qui sollicitent ce qu'il nomme « l'instinct musical »¹⁷⁰⁴, des *accents rythmiques* qui, eux, intéressent plutôt « l'intelligence musicale »¹⁷⁰⁵ ; enfin il définit les *accents pathétiques* qui font appel au « sentiment musical »¹⁷⁰⁶. Ces trois éléments structurent l'enveloppe rythmique par un jeu de retrait de la *métrique* vis-à-vis du *rythmique* et de leur fléchissement devant le *pathétique*, afin de donner

¹⁶⁹⁸ Autobiographie de Jaques-Dalcroze Emile, [en ligne].

¹⁶⁹⁹ Violaine Anger Violaine, *Le sens de la musique (1750-1900) Vivaldi, Beethoven, Berlioz, Liszt, Debussy, Stravinski II*, Edition de Violaine Anger, Editions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure, 2005, p. 206.

¹⁷⁰⁰ *Ibid.*

¹⁷⁰¹ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 166-167.

¹⁷⁰² Compositeur et pianiste (1811-1886), considéré comme l'un des précurseurs de l'impressionnisme en musique. Cet ouvrage montre, entre autres, l'apport du piano en tant que ressource aux champs de possibles très ouverts permettant aux compositeurs d'explorer et d'expérimenter – touches et pédales – afin de faire surgir une couleur aux notes et de « rendre compte de phénomènes liés à la nature ». Liszt s'attarde sur les variations et nuances afin de proposer quelque chose de beaucoup plus suggestif en faisant « une synthèse des véritables symboles sonores offrant un équivalent aux manifestations qu'il se propose d'évoquer et utilisant pour cela des figurations et une atmosphère harmonique appropriées. », in Michel Fleury, *L'impressionnisme et la musique*, Les chemins de la musique, Fayard, 1996, p. 66, 128-129, 134-135.

¹⁷⁰³ Violaine Anger, *op. cit.*, p. 209-211.

¹⁷⁰⁴ *Ibid.*

¹⁷⁰⁵ *Ibid.*

¹⁷⁰⁶ *Ibid.*

à la partition exécutée, un « mouvement général [dont le style rend compte de] l'âme de toute bonne exécution »¹⁷⁰⁷.

Par conséquent, l'évolution de la perception du sens de la musique a permis à Émile Jaques-Dalcroze de définir l'ébauche de sa pédagogie musicale en termes d'exercices séquentiels comme base d'apprentissage et de formation à l'écoute. Toutefois, l'intérêt précoce que ce dernier développe en vue de trouver un remède à l'arythmie¹⁷⁰⁸, témoigne d'une démarche pédagogique dont le but, pour Elizabeth Duncan, est d'une nature tout à fait différente.

Il va de soi que la critique vis-à-vis de Dalcroze souligne le questionnement central autour de la conception philosophique vitaliste de Klages de laquelle l'école Duncan se sent plus proche. Alors que la méthode Dalcroze, seulement plus aboutie à partir de 1910 à l'institut d'Hellerau qui est « transféré en 1925 à Laxenburg près de Vienne »¹⁷⁰⁹, fait toujours état, pour ce qui concerne l'apprentissage de la musique, de la priorité chronologique donnée dans le processus au physique¹⁷¹⁰, la limite de l'enseignement Dalcroze est rapidement perçue dans le milieu de la danse. Suzanne Perrottet est la première à en témoigner :

« Perrottet a dit qu'elle avait beaucoup appris de Dalcroze, en particulier, comment écouter avec précision. « Mais à l'époque, je recherchais la dissonance pour pouvoir exprimer mon caractère, ce qui n'était pas possible avec sa structure tout à fait harmonieuse. Dalcroze n'était pas assez moderne. De plus, il dérivait tout rythme des mesures musicales traditionnelles, tandis que le rythme, dit-elle, est moins régulier, quelque chose que l'on trouve dans la nature, dans les pulsations des vagues de la mer et les courbures d'un arbre dans le vent »¹⁷¹¹.

Bien entendu, le parcours expérientiel de Suzanne Perrottet à Hellerau, avant de rejoindre Laban au Monte Verità, n'est pas entièrement satisfaisant puisqu'il « [lui] avait fallu des années pour retrouver son chemin vers un mouvement normal. [Elle] avait été comme

¹⁷⁰⁷ *Ibid.*

¹⁷⁰⁸ Cf. *supra*, Olivier Hanse, *op. cit.*, p. 95-97.

¹⁷⁰⁹ Jacqueline Robinson, *op. cit.*, p. 142.

¹⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 40.

¹⁷¹¹ Martin Green, *Mountain of Thruth*, *op. cit.*, « Perrottet has said that she had learned a great deal from Dalcroze, in particular, how to listen exactly. « But at the time I was looking for dissonance, in order to express my character, and that was not possible with his altogether harmonious structure. Dalcroze was not modern enough. Moreover, he derived all rhythm from traditional musical measures, whereas rhythm, she said, is less regular, something to be found in nature, in the wave pulses of the sea and the bendings of a tree in the wind », p. 95-96.

déchirée »¹⁷¹². En outre, son engagement dans le courant naissant de la danse moderne, tout comme celui des Duncan, explique en partie leur divergence dans ce débat.

Néanmoins, le processus expérientiel que recoupe la danse et en particulier l'art de la danse pour les Duncan, s'ouvre à un autre champ de la relation sensible que développe Elizabeth avec les élèves.

Le rapport à la nature : « expérience et action [d'élévation au motif de] l'éclosion de chaque individualité »¹⁷¹³

L'intérêt qu'Elizabeth portait aux réformes pédagogiques lui permettait de construire son propre modèle sur la base de propositions qui l'aidaient à ajuster son point de vue sur l'instruction nécessaire au développement harmonieux des enfants.

Ainsi, la manière dont Schleiermacher envisage la relation à l'enfant inspire Elizabeth, qui, auprès des enfants, est à l'écoute de leurs besoins momentanés. Comme le rapporte Anna, dans un courrier adressé à ses parents :

« Hier après-midi nous nous sommes assises toutes ensemble agréablement dans le jardin. Là je racontais à Tante Miss, que je m'intéressais beaucoup à la géographie et à l'astronomie, ces matières que je pratiquais toujours. Ainsi la bonne Tante a envoyé quelqu'un chercher aussitôt un merveilleux livre, qui m'a beaucoup plu et qui contenait des histoires magnifiques et astucieuses à propos de l'astronomie (...) »¹⁷¹⁴.

De même, au cœur de sa méthode, Elizabeth Duncan accorde une place centrale à l'observation, tout comme Götze, qui l'avait définie dans sa proposition de réforme dans l'enseignement du dessin.

¹⁷¹² Suzanne Perrottet, *op. cit.*, p. 90, « [...] Nach meinem Weggang aus Hellerau habe ich Jahre gebraucht, bis ich wieder zu einer ganz normalen Bewegung zurückgefunden habe. Ich war wie auseinandergerissen gewesen ».

¹⁷¹³ Archive du Musée Fröbel, FB 399, *op. cit.*, p. 20.

¹⁷¹⁴ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 95.

La synthèse des témoignages des élèves Duncan montre que :

« Elizabeth veillait à ce que les enfants apprennent par l'observation. Elle visitait avec elles régulièrement des musées de la ville, plus particulièrement ceux qui concernaient l'Antiquité, elle organisait des sorties au zoo, pour observer les comportements naturels des animaux et elle les laissait au jardin botanique pour qu'elles étudient les formes apparentes du monde des plantes. [Elles apprenaient] en jouant. La nature jouait ce rôle [le plus important qui s'apparentait à celui de] la maîtresse d'école. Durant les promenades quotidiennes en forêt et dans le cadre du travail dans les jardins, les enfants apprenaient à regarder la Nature. Dans le cadre des exercices de danse elles traduisaient l'impression de leur expérience, elles imitaient les mouvements des plantes ou des animaux et elles voyaient le lien entre les mouvements corporels et les mouvements des formes de la nature »¹⁷¹⁵.

Dans ce contexte de l'apprentissage intuitif et du jeu¹⁷¹⁶, Elizabeth propose aux enfants des conditions pratiques qui les confrontent dans l'immédiateté de leur environnement¹⁷¹⁷. Dans la perspective de la pensée de Fröbel, la pédagogue a « le souci d'une formation globale de l'enfant qui englobe « la tête, le cœur et la main » »¹⁷¹⁸. Ayant également insisté sur la valeur des lois internes de l'organisme vivant et de la dynamique propre à l'enfant en matière de rythme¹⁷¹⁹, la proposition de Fröbel, implicitement, constitue également une solution en réponse au débat que le phénomène du rythme soulève en termes de santé et d'éducation.

Aussi, ce contact avec la nature, privilégié dans une forme de jeu¹⁷²⁰, constitue une piste de réflexion qu'un bon nombre d'éducateurs de la réforme pédagogique étudient parce qu'ils se situent dans une conception de « l'unification de la vie (*Lebenseinigung*) »¹⁷²¹, au même titre que Fröbel. C'est pourquoi la vie en internat à la campagne qu'initie Lietz s'inscrit dans cette dynamique, qui permet par ailleurs de recréer des conditions sociales spécifiquement adaptées à la communauté que forment ces enfants et adolescents.

¹⁷¹⁵ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 95.

¹⁷¹⁶ Elizabeth Duncan rejoint la pensée de Fröbel dans sa modalité pédagogique de la transmission, in Loïc Chalmel, *op. cit.*

¹⁷¹⁷ Archive du Musée de Fröbel, FB 399, *op. cit.*, p. 188.

¹⁷¹⁸ Michèle E. Schärer, « La pédagogie fröbelienne dans l'éducation préscolaire en Suisse romande : 1860-1914 », in *Schweizerische Zeitschrift für Bildungswissenschaften*, 2003, p. 289.

¹⁷¹⁹ Archive du Musée de Fröbel, FB 399, *op. cit.*

¹⁷²⁰ *Ibid.*, p. 291, Fröbel le conçoit comme « le miroir de la vie » parce que le jeu est une façon de mettre l'enfant en relation avec l'environnement et autrui, et un moyen pour l'adulte d'apprendre à le connaître et de raviver les souvenirs de son enfance. Le jeu se conçoit donc comme un moyen d'« interaction et de médiation ».

¹⁷²¹ *Ibid.*

Mais pour ce qui concerne les modalités éducatives d'Elizabeth Duncan au sein de l'école qu'elle partage entre l'accès aux savoirs théoriques et sa manière d'« intervenir avec le corps de l'autre [en vue de l'aider à] « prendre conscience [...] de son potentiel »¹⁷²², la pédagogue fait apparaître la question centrale que soulève le corps dans sa relation à l'esprit. Alors que l'école Duncan se trouve aux prises avec le courant de pensée qui prône « la surstimulation intellectuelle, voire l'épuisement mental »¹⁷²³, le *retour à la nature* impulsé par Wolfgang Krabbe offre un champ d'investigations foisonnantes en réponse à cette quête. Cependant, Elizabeth, par la construction personnelle de la voie qui l'a amenée, par « l'observation de la nature, [à] la clairvoyance de ce à quoi [la fratrie aspirait] »¹⁷²⁴, sait comment faire.

De fait, la large place réservée à des situations pédagogiques « en forêt [où Elizabeth] pense qu'elles [apprenaient] beaucoup »¹⁷²⁵, ouvre une voie pour le corps qui, dans l'ambiance des odeurs, des bruits fugaces, des couleurs, des touchers et des appuis pluriels du corps en contact avec ce milieu, favorise « la suspension de la pensée « intellectuelle », [pour faire émerger] une autre forme de pensée profonde, inconsciente, intuitive, corporelle »¹⁷²⁶. Par conséquent, Elizabeth, par cette expérience-là, invite les élèves à activer cet « autre mode de savoir avec lequel [elles naissaient] à un autre mode de relation aux choses »¹⁷²⁷. En effet, la danse, que les enfants découvrent dans ce milieu *vivant*, est une pratique qui contribue, non seulement à affiner leur « ressenti [sans se préoccuper de] la forme produite »¹⁷²⁸, mais aussi à construire leur rapport au monde qui passe par ce corps devenu lieu de l'expérience. D'ailleurs, « entendue comme « saut dans le fleuve » »¹⁷²⁹, l'expérience du corps en mouvement, sollicitée par Elizabeth, n'a de sens que si elle éprouve le sentiment d'unité, dans un engagement total de « l'être au monde »¹⁷³⁰. Car, l'épreuve de la dualité, que la vision moderne du monde renforce, montre d'une manière exacerbée que « pour exister, tout homme a besoin de la totalité de lui-même »¹⁷³¹. En outre, l'aspiration à l'unité qui passe par la construction d'une corporalité sensible et singulière par le moyen de la danse en relation avec la nature, réactive aussi sa dimension au sacré¹⁷³². Pour autant, elle s'exprime moins par ses

¹⁷²² Laurence Jay, « Pratiques somatiques et écologie corporelle », in *Sociétés*, n° 3, 2014, p. 106.

¹⁷²³ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 115.

¹⁷²⁴ *Ibid.*, p. 124.

¹⁷²⁵ *Ibid.*, p. 87.

¹⁷²⁶ Philippe Filliot, *L'éducation au risque du spirituel*, Préface de Michel Maffesoli, DDB, 2011, p. 121.

¹⁷²⁷ *Ibid.*

¹⁷²⁸ Laurence Jay, *op. cit.*, p. 106.

¹⁷²⁹ Philippe Filliot, *op. cit.*, p. 168.

¹⁷³⁰ *Ibid.*

¹⁷³¹ Jacques Sheuer (dir.), *L'éducation. Ce qu'en disent les religions*, Éditions de l'Atelier, 2003, cité par Philippe Filliot, *op. cit.*, p. 169.

¹⁷³² *Ibid.*, car « toute vie humaine se vit corps et âme, de toute sa chair » ; c'est donc dans « l'approche existentielle et vivante » (p. 170) que s'éprouve le sacré.

modalités d'accès que par l'évocation d'images qu'elle suscite, comme le « feu sacré du mouvement, [...] la nature sacrée »¹⁷³³ ou bien encore le « caractère sacré de la maison »¹⁷³⁴ dans lequel Elizabeth « respirait de cet esprit sacré de vertu et de noblesse »¹⁷³⁵.

En somme, cet aspect indicible connoté par le mot sacré, renvoie surtout à l'expérience singulière de l'être au monde dans un « retour aux choses »¹⁷³⁶ élémentaires qui fondent le réel et qui donnent du sens « hautement significatif »¹⁷³⁷ à l'existence de l'homme. Par conséquent, les élèves de Grunewald et en particulier Anna, témoignent de l'importance des activités quotidiennes qui portent le sens de leur aspiration à la beauté de la danse, puisqu'ils comprennent que seule l'expérience du corps-relation¹⁷³⁸ permet d'élaborer une intention esthétique qui leur est propre et qu'Anna exprime ainsi :

« Aussi nous sommes maintenant dans le jardin et nous en prenons soin pour que nous ayons cette année de magnifiques fleurs. Et en pensant à ces fleurs nous imaginons de belles danses. - Vois-tu, chère maman, notre danse provient véritablement de la beauté émanant de la magnifique Nature. Par exemple, une danse de printemps. Quand nous la dansons, nous pensons en tout premier lieu à la magnifique musique, que Monsieur le Professeur joue pour nous, ensuite nous pensons aux fleurs et lorsque la musique et les fleurs s'harmonisent, alors nous dansons avec une folle passion tout en y mettant de la vie. Mais si nous avons des pensées dispersées, la danse ne vaut rien »¹⁷³⁹.

Néanmoins, le discours d'Anna montre aussi la manière dont elle se projette dans la danse par la stimulation de l'imagination et de la pensée qui contient l'objet de la danse. Dans cette capacité à « se représenter des images »¹⁷⁴⁰ de fleurs pour *imaginer* l'expression de la danse, qui est beauté, Anna rend compte, par ces indices, d'un processus à l'œuvre. Car Elizabeth, par sa modalité pédagogique basée sur l'observation dans l'expérience¹⁷⁴¹, instruit ses élèves pour les aider à trouver la voie de leur réalisation personnelle, celle qui leur permet de voir. En outre, « l'expérience visionnaire »¹⁷⁴² à laquelle elle les convie, est la modalité qui les

¹⁷³³ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 89.

¹⁷³⁴ *Ibid.*, p. 153.

¹⁷³⁵ *Ibid.*, p. 171.

¹⁷³⁶ Philippe Filliot, *op. cit.*, p. 171.

¹⁷³⁷ *Ibid.*

¹⁷³⁸ Laurence Jay, *op. cit.*, p. 106.

¹⁷³⁹ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 96-97.

¹⁷⁴⁰ Dictionnaire Petit Robert, cite par Isabelle Ginot et al., « De l'image à l'imaginaire », in *Repères*, cahier de danse, 2006, p. 4.

¹⁷⁴¹ John Dewey, *op. cit.*, p. 59.

¹⁷⁴² Daniel Prouxl, « Art visuel, imagination et spiritualité, Pour une topographie spirituelle guidée par l'imagination », in *Revue Théologiques, Les lieux de la spiritualité aujourd'hui*, 2010, p. 152.

entraîne à s'élever¹⁷⁴³ dans la « région et à une réalité de l'Être qui sans [l'Imagination] reste fermée et interdite »¹⁷⁴⁴, un lieu, en effet où seule leur singularité, dans l'expression opérante de leur danse, en indique l'existence.

Aussi, le caractère intime que révèlent les danses de ces jeunes enfants, se construit dans des modalités plurielles en situations expérientielles qui infléchissent le corps et la sphère intellectuelle dans de multiples directions. En cela, l'expérience qui se vit en contact avec le vivant, dans ce « mouvement rythmé et [en] évolution [permanente] »¹⁷⁴⁵, constitue le témoignage de « l'accomplissement d'un organisme [qui passe] par des formes encore rudimentaires de ce qui pourrait devenir de l'art »¹⁷⁴⁶ dans l'autre partie de l'enseignement que leur réserve Isadora.

L'initiation au *Follow me* d'Isadora Duncan

En 1906, Isadora accueille sa nièce qui a passé deux années à l'école de Berlin. La regarder danser, pour elle, est significatif d'un constat concret de l'instruction reçue auprès de sa sœur, qu'elle relate ainsi :

« Je vois que ce sont des mouvements et des pas simples qu'elle a appris pendant les deux dernières années à l'école de danse. Mais elle laisse sortir son propre ressenti de son enfance spontanée, le bonheur à son âge. Elle danse seulement ce qui lui a été enseignée, mais les mouvements qu'on lui a enseignés sont tant en harmonie avec sa nature enfantine qu'ils paraissent jaillir spontanément de son intériorité »¹⁷⁴⁷.

La manière dont Isadora souligne le stade de développement dans lequel se trouve sa nièce, est significatif d'une temporalité relative du processus de transformation et de l'évolution de la danse dans lequel elle se trouve. Il est donc bien question du caractère vivant qu'elle

¹⁷⁴³ Nous gardons ce terme en référence à l'idée que l'éducation, dans la quête de l'idéal, implique celle de l'élévation, par ailleurs implicitement sous-tendue par le rapport de domination du savoir du maître à l'élève qui s'opère dans « la verticalité », in Philippe Meirieu, « Le maître, serviteur public » Sur quoi fonder l'autorité des enseignants dans nos sociétés démocratiques ?, Conférence donnée dans le cadre de l'École d'été de Rosa Sensat, Université de Barcelone, juillet 2008, [en ligne], p. 2.

¹⁷⁴⁴ Henry Corbin, *Corps spirituel et Terre céleste — de l'Iran mazdéen à l'Iran shi'ite*, Paris, Buchet/Chastel, 2005, p. 8, cité par Daniel Proulx, *op. cit.*, p. 152.

¹⁷⁴⁵ Bernard Andrieu, Une conscience expérientielle de l'organisme par une éducation corporelle de l'esprit chez John Dewey, in revue *Dialectique*, 2015, p. 4.

¹⁷⁴⁶ Bernard Andrieu, *op. cit.*, p. 4.

¹⁷⁴⁷ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 87.

accorde et rapporte à l'œuvre qu'il importe de guider par une éducation adéquate. Isadora s'en justifie par ailleurs sous la forme de prescriptions adressées à elle-même :

« Dans les notes de mon cours j'ai écrit pour moi-même : « On ne doit pas enseigner à l'enfant à faire des mouvements mais enseigner et orienter son âme murissante, c'est-à-dire le corps pour qu'il trouve par lui-même l'expression de ses mouvements naturels. Nous ne laissons pas faire à l'enfant des mouvements sans qu'il sache pourquoi il les fait. Non pas que je devrais expliquer à l'enfant avec des mots l'importance de chaque mouvement, mais le mouvement doit être tel que l'enfant comprenne avec chaque fibre sa raison d'être. Ainsi, l'enfant est instruit dans la langue simple du geste »¹⁷⁴⁸.

D'une certaine façon, le propos d'Isadora montre bien que l'expression du mouvement s'enracine dans l'expérience fondamentale de l'unité qui s'opère dans l'espace singulier de l'intime. C'est pourquoi, l'enseignement et l'orientation de l'âme qu'évoque Isadora, met en jeu « la fonction imaginale de la conscience [qui] fait apparaître le *mundus imaginalis* propre à l'âme qui l'a symbolisé »¹⁷⁴⁹. En effet, la quête de l'idéal qu'elle convient d'incarner par la danse, est cette expérience *visionnaire* obsédante dont la connaissance, « à côté de la perception sensible qui fournit les données empiriques, et des concepts de l'entendement régissant les lois des données empiriques »¹⁷⁵⁰ trouve son appui dans l'imaginal. Ce concept, pour Corbin, est « un organe de connaissance vraie qui permet une pleine appréhension du réel »¹⁷⁵¹, une manifestation de la dimension spirituelle de l'être que révèle l'expérience dans son caractère intime.

En outre, *l'instruction dans la langue simple du geste* qu'évoque Isadora est à comprendre dans la relation que les enfants entretiennent avec leur environnement et toutes formes de la nature. Car, c'est dans la pratique et donc dans la manière d'apprendre à faire usage du geste ¹⁷⁵², que la forme inspiratrice devient imaginale. Puisqu'elle « transfigure ontologiquement [celle] à qui elle se manifeste »¹⁷⁵³, cette forme imprègne la pensée et le corps sous l'apparence d'une connaissance vraie dont l'imaginal, dans sa pleine fonction, « a

¹⁷⁴⁸ *Ibid.*

¹⁷⁴⁹ Daniel Prouxl, *op. cit.*, p. 146-147.

¹⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 152.

¹⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 153.

¹⁷⁵² John Dewey, *Introduction*, à F.M. Alexander, *L'Usage de soi*, Bruxelles, ed. Contredanse, 1932, p. 14.

¹⁷⁵³ Daniel Prouxl, *op. cit.*, p. 153.

la particularité d'unir la conscience avec son objet »¹⁷⁵⁴. Par conséquent, l'objectif éducatif et pédagogique du duo des sœurs Duncan, attentives à *ne pas laisser faire à l'enfant des mouvements sans qu'il sache pourquoi il les fait*, s'inscrit dans une formation active et dynamique au sein de laquelle il construit sa voie du sens.

D'ailleurs, la manière dont Isadora Duncan, en particulier au travers de la danse, a choisi d'incarner l'idéal, montre par son expérience,

« qu'une recherche philosophique qui n'aboutit pas à une réalisation spirituelle personnelle, est une vaine perte de temps, et que la recherche d'une expérience mystique, sans une formation philosophique préalable, a toutes les chances de se perdre en aberrations, illusions et égarement »¹⁷⁵⁵.

En outre la cohérence que traduit l'œuvre d'Isadora, dans sa dimension de totalité et d'unité, est évoquée par Gabriele D'Annunzio sous l'angle d'une incorporation au paysage de la *Nature* sans le détruire¹⁷⁵⁶. C'est donc dans la démonstration de la production effective de son art qui tend à la perfection, qu'Isadora rend compte de son enseignement. La dimension spontanée qui jaillit de l'œuvre est celle qui s'articule autour de l'apprentissage d'une technique et du modèle qu'il faut suivre pour essayer de « danser à son rythme »¹⁷⁵⁷.

Aussi, dans les ateliers de la danse qu'Isadora anime, les élèves sont d'abord invitées à regarder « la séquence d'une danse parfaitement exécutée par elle-même, [...] [dont] elle attend de ses élèves qu'elles la comprennent immédiatement et la répètent »¹⁷⁵⁸.

Cependant, l'expérience qu'elle fait elle-même de cet enseignement, rend compte de son incompetence à décomposer ses pas pour les expliquer aux élèves. Surprise de sa « révélation »¹⁷⁵⁹, Isadora est alors confrontée à son incapacité d'analyser le mouvement, à une difficulté qui s'apparenterait au fonctionnement interne du créateur, c'est-à-dire selon une

¹⁷⁵⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵⁵ Henry Corbin, « Post-scriptum biographique à un entretien philosophique », dans C. Jambet, Henry Corbin, Paris, *L'Herne* (Cahier de l'Herne), 1981, p. 38-56, p. 53, cité par Daniel Proulx, *op. cit.*, p. 146.

¹⁷⁵⁶ Gabriele D'Annunzio cité par Isadora Duncan, *Ma vie, op.cit.*, p. 13.

¹⁷⁵⁷ Isadora Duncan, *Ma vie, op. cit.*, p. 19.

¹⁷⁵⁸ Irma Duncan, *op. cit.*, p. 127, « [Her method consisted in] demonstrating the sequence of a dance perfectly executed by herself. [...] she expected her pupils to understand immediately and repeat it ».

¹⁷⁵⁹ *Ibid.*, « She floundered and found herself incapable of demonstrating the movement step by step. She looked surprised and then annoyed at several unsuccessful attempts to come to grips with the situation. [...] "How perfectly extraordinary! This is quite a revelation to me. I am apparently unable to dissect my own dance in order to teach it to others ».

perspective qui envisage la totalité et non ses parties¹⁷⁶⁰. Par conséquent, sa méthode appelée « attrape comme tu peux » consiste pour Isadora, à répéter de nombreuses fois la séquence de danse. Vient ensuite la phase de démonstration. Ce n'est que lorsqu'elle estime que l'une d'entre elles l'a comprise qu'elle la désigne pour l'enseigner aux autres et faire répéter autant de fois que nécessaire¹⁷⁶¹.

Cependant, dans sa démonstration, si Isadora ne peut rendre compte de la décomposition du mouvement, sa danse témoigne de sa formation humaniste qui a développé sa « pensée, son imagination et sa sensibilité »¹⁷⁶². Dans sa relation si étroite avec les valeurs classiques portées par le monde antique qui « ne sépare pas la connaissance de la vie »¹⁷⁶³, le modèle de la *paideia*¹⁷⁶⁴ étudié en profondeur par Werner Jaeger, pose surtout le rapport entre « la formation du caractère grec et le processus intellectuel par lequel [la conception] de l'idéal de la personnalité humaine »¹⁷⁶⁵ s'est faite jour. Aussi, au cours de l'évolution de la pensée philosophique, Socrate incarne, « dans l'histoire de la *paideia*, [...] un idéal moral très élevé [car il n'a de cesse de vouloir] asseoir la culture grecque sur des fondements métaphysiques solides »¹⁷⁶⁶. L'héritage qu'il laisse ainsi entrevoir dans ses écrits, insiste donc sur l'impératif de rechercher une « attitude vertueuse [qui prend] sa source dans l'intuition du Bien et s'harmonise avec la tendance fondamentale de la volonté humaine orientée vers le même Bien »¹⁷⁶⁷. Par conséquent, cette quête de l'idéal qui investit l'âme humaine, prend « un sens qui engage toute l'existence humaine »¹⁷⁶⁸. À ce titre, « la *paideia* devient la culture de la personne dans ce qu'elle a de plus noble et de plus élevé »¹⁷⁶⁹. Aussi, la légitimité de ce modèle n'a de raison d'exister que si une personne est en capacité de l'incarner. Dans ce cas, elle devient elle-même une référence qui peut susciter le désir de la suivre, et qui, par sa « qualité extra-quotidienne¹⁷⁷⁰ [...] (peu importe que cette qualité soit réelle, supposée ou prétendue) »¹⁷⁷¹, revêt une dimension charismatique.

¹⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 128, « I had no idea how difficult this would be for me. I can dance my own choreography, but am unable to analyze any part of it for the benefit of others." "That often happens to creative artists," Skene interposed. "The methodical approach is not a basis for inspiration ».

¹⁷⁶¹ *Ibid.*, « She continued to train us in this "catch as catch can" fashion, repeating the dance movement until at least one of us caught on. Then she would say, "You have got the movement correctly. Now teach the others and I expect everybody to have it right by tomorrow." ».

¹⁷⁶² Didier Moreau, *op. cit.*, p. 8.

¹⁷⁶³ Anthony Andurand, « La *paideia* à la croisée des humanismes : Marrou lecteur de Jaeger », in *Anabases*, 2015, p. 2.

¹⁷⁶⁴ *Ibid.*, *Paideia*, le titre évocateur de l'ouvrage de « Jaeger ne s'intéresse guère, dans son étude sur la *paideia*, aux pratiques, aux méthodes et aux contenus de l'éducation dans le monde grec. *Paideia* peut davantage être envisagé comme une histoire de la littérature grecque, d'Homère à Démosthène, abordée sous l'angle de sa portée éducative et formatrice ».

¹⁷⁶⁵ Gérard Verbeke, « Les idéals culturels de la Grèce », in *Revue Philosophique de Louvain*, 1949, p. 377.

¹⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 381.

¹⁷⁶⁷ *Ibid.*

¹⁷⁶⁸ *Ibid.*

¹⁷⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁷⁰ Bien que certains charismes énumérés par Weber, dont celui du savoir-faire, ne se rattachent pas au type prophétique et de fonction, le domaine de la danse tel qu'Isadora Duncan l'a construit ne peut être uniquement interprété sous l'angle de « charismes spécifiques qui

Si, pour Max Weber, le charisme est d'abord :

« la qualité extraordinaire [...] d'un personnage qui est, pour ainsi dire, doué de forces ou de caractères surnaturels ou surhumains ou tout au moins en dehors de la vie quotidienne, inaccessibles au commun des mortels; ou encore qui est considéré comme envoyé par Dieu ou comme un exemple »¹⁷⁷².

il convient de se pencher sur la nature des relations qu'Isadora entretient avec ses élèves pour observer leurs attitudes à son égard. Car s'il est possible de repérer une quelconque « soumission extraordinaire au caractère sacré, à la vertu héroïque ou à la valeur exemplaire »¹⁷⁷³ d'Isadora, alors elle peut être « qualifiée charismatiquement en vertu de la confiance personnelle en sa révélation, [...] sa valeur exemplaire, et dans l'étendue de la croyance en son charisme »¹⁷⁷⁴.

En premier lieu, Hedwig Müller-Fürer, dans ses souvenirs de l'école à Berlin, rappelle qu'« Isadora était la grande idole de toutes choses [et que] les enfants étaient constamment informés de sa danse et de l'enthousiasme des critiques »¹⁷⁷⁵. Car elles laissaient en effet supposer que « c'est cette naturalité qui dès les premiers instants, faisait effet chez Isadora comme un miracle »¹⁷⁷⁶. Ainsi, la reconnaissance de ses « qualités difficiles à cerner » et assimilables à un don, légitime son « charisme qui met en jeu ces qualités « inaccessibles au commun des mortels » »¹⁷⁷⁷.

Ensuite, le témoignage d'Anna souligne le « tissu d'émotions et de sentiments »¹⁷⁷⁸ dans lequel les enfants et Isadora sont imbriquées, car à « [rester] auprès d'Isadora, [qui] lorsqu'elle [les] vit, elle se mit à pleurer, [les] appelait ses chères bonnes enfants [et] que maintenant [elles] devaient être ses enfants et l'aimer. Personne ne pouvait rien dire à part pleurer et avoir de la compassion »¹⁷⁷⁹, il est clair que ce rapport affectif se construit dans des circonstances particulières. En ce sens, si l'affectivité est considérée comme l'« émanation

fondent une virtuosité » in Régis Dericquebourg, « Max Weber et les charismes spécifiques », in *Archives de sciences sociales des religions*, 2007, p. 3.

¹⁷⁷¹ Max Weber, *Sociologie des religions*, Paris, Gallimard, 1996, p. 370.

¹⁷⁷² Max Weber, *Économie et société*, Paris, 1995, p. 320.

¹⁷⁷³ *Ibid.*, p. 289.

¹⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 289-290.

¹⁷⁷⁵ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 99.

¹⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 59.

¹⁷⁷⁷ Agnès Rivolier, « Le charisme : entre magie et communication », in *Le Télémaque*, 2009, p. 19.

¹⁷⁷⁸ David Le Breton, *D'une anthropologie des émotions*, [en ligne], p. 115.

¹⁷⁷⁹ Archive Anna, in Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 119.

d'un milieu humain donné et d'un univers social de sens et de valeurs »¹⁷⁸⁰, alors elle fait l'objet de variations et donc de changements dans le temps en fonction du contexte et des communautés humaines. D'ailleurs, selon David Le Breton, l'affectivité, même si elle relève d'un « fond biologique, [celui-ci] n'est jamais une fin mais toujours la matière première sur laquelle brodent inlassablement les sociétés »¹⁷⁸¹. Aussi, l'expression des émotions, en s'adonnant à une logique personnelle et sociale, comme dans le cadre des circonstances du deuil d'Isadora qu'évoque Anna, révèle son caractère symbolique qui contient « les signes d'expressions comprises »¹⁷⁸² au sein d'un rituel obligatoire¹⁷⁸³.

Ainsi, dans ce registre de significations construites socialement, les affects de la personne constituent aussi des « modes d'affiliation à la communauté »¹⁷⁸⁴ en laquelle une reconnaissance mutuelle s'opère. C'est uniquement sur la base de la relation à l'autre qu'elle peut être envisagée. En effet, dans un premier contact, il y a déjà quelque chose qui se manifeste, quelque chose qui attire et qui ne s'explique pas, quelque chose qui, selon la description d'une des élèves d'Isadora, subjugué. Elle relate par ailleurs qu'elle « n'avait jamais vu quelqu'un d'aussi charmant, [...] à l'air angélique [...], vêtu de cette façon. [...] [dont] la simplicité lui donnait l'apparence d'une créature [arrivée] d'une autre planète »¹⁷⁸⁵.

Puis, avec le temps de l'enseignement, Isadora transforme ses élèves en des disciples dont certaines seront « spécialement choisies pour continuer son art »¹⁷⁸⁶ et une en particulier avec laquelle elle « voit le futur »¹⁷⁸⁷. Par conséquent, le choix de l'élue, également influencé par le contexte du cours des événements, est posé par Isadora à la fin de sa vie. Ayant « fait la preuve de sa qualification »¹⁷⁸⁸ et de sa fidélité, Irma devient ainsi dépositaire et responsable à son tour de l'héritage de l'art de la danse d'Isadora Duncan.

¹⁷⁸⁰ David Le Breton, *op. cit.*, p. 114.

¹⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 115.

¹⁷⁸² Marcel Mauss, *L'expression obligatoire des sentiments*, Essais de sociologie, Paris, Minuit, 1968-9, p. 88, in David Le Breton, *op. cit.*, p. 117.

¹⁷⁸³ Marcel Mauss, « L'expression obligatoire des sentiments », *Essais de sociologie*, Paris, Minuit, 1968-1969.

¹⁷⁸⁴ David Le Breton, *op. cit.*, p. 116.

¹⁷⁸⁵ Irma Duncan, *op. cit.*, p. 10, « I had never seen anyone so lovely and angelic-looking or anyone dressed in that way. [...], Isadora's simple attire gave her the appearance of a creature from another planet ».

¹⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 109 « Isadora [...] intended to train specially chosen disciples to carry on her art ».

¹⁷⁸⁷ *Ibid.* p. 253; Dans une correspondance datée de 1924, Isadora écrit à Irma: « You are my only disciple and with you I see the Future ».

¹⁷⁸⁸ Max Weber, « La transformation du charisme et le charisme de fonction », in *Revue française de science politique*, 2013, p. 467.

La levée du voile

À ce titre, le modèle pédagogique qu'Isadora incarne, implique de considérer le caractère charismatique qu'elle exerce sur les élèves et la spécificité culturelle de la *paideia* attaché à l'idéal dont elle n'assure qu'une transmission partielle¹⁷⁸⁹. En outre, la reconstitution de la chronologie historique de l'école met en exergue le rôle référent d'Elizabeth en matière d'éducation auprès des enfants et la présence formatrice de la personne d'Isadora. C'est en effet par l'expression de son être au monde qu'elle suscite le désir chez ses élèves, qu'elle les forme implicitement en montrant une expérience singulière de sa danse. Elle donnait ainsi accès à l'indicible qui se qualifiait par la perception de « mouvements provenant du plus profond d'elle pour occuper tout l'espace. Ce n'est [d'ailleurs] que dans ce contexte que ses créations avaient trouvé leur effet, comme Lothar von Kunowski l'avait décrit en 1903 à Munich : elles étaient plastiques et spatiales de l'intérieur »¹⁷⁹⁰.

Par sa dimension corporelle créatrice, Isadora exerce un pouvoir¹⁷⁹¹ sur les enfants. La manière dont elle fait autorité sur elles souligne son caractère de *leader*¹⁷⁹² qui privilégie « la sympathie, la créativité et la passion »¹⁷⁹³. En un mot, elle va de l'avant et invite ses disciples à la suivre. Lors de l'une de leur représentation d'ailleurs :

[Isadora, qui était assise dans une loge, était vraiment satisfaite [d'elles], c'est le principal. Elle est par-dessus tout gentille et bonne et semble [les] comprendre de mieux en mieux. Plus particulièrement depuis qu'elle est maintenant revenue ici, il s'instaure une collaboration intime et [elles sont] tout pour elle »¹⁷⁹⁴.

Dans ce climat de confiance, les disciples ont la capacité de s'exprimer et entrevoient leur rapport à Isadora d'une autre façon, sous le mode d'un échange que sous-tend la collaboration. En cela, l'autorité qu'exerce Isadora sur elles « permet d'accroître leur pouvoir

¹⁷⁸⁹ La *paideia*, ayant pour mission de former et d'éduquer, ce modèle relève de ces deux fonctions qui se complètent. Or, c'est à Elizabeth qu'il revenait le rôle de « prendre soin » des élèves, in François-Guillaume Nihoul, *De la Philosophie à la Paideia- Pour une éducation vers l'Excellence*, Mémoire de Master, Université Catholique de Louvain, 2016-2017, p. 18-19. Ainsi, la manière dont Isadora est légitimée dans son rôle de modèle est surtout attribué à sa fonction charismatique.

¹⁷⁹⁰ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 64.

¹⁷⁹¹ Dans la relation du maître à l'élève, la transmission est verticale. Cela n'inclue pas pour autant un rapport de domination asymétrique car « les valeurs au nom desquelles un ordre est donné sont partagées et respectées par ceux qui les donnent comme par ceux qui les reçoivent », in Alain Caillé, « Pouvoir, domination, charisme et leadership », in Revue du MAUSS permanente, 28 juin 2016 [en ligne].

¹⁷⁹² *Ibid.*, : La typologie de la modalité de l'exercice du pouvoir définie par le leader est fondée sur l'autorité et le charisme.

¹⁷⁹³ *Ibid.*

¹⁷⁹⁴ Archive d'élève, in Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 121.

d'agir commun »¹⁷⁹⁵, sans que leur obéissance envers elle, parce que considérée comme extraordinaire¹⁷⁹⁶, reste inchangée.

D'ailleurs, le sentiment d'obéissance, s'il renvoie à une forme de passivité pour le sujet, sa modalité d'*éprouvement* peut néanmoins être envisagée à un autre plan qui engage « une demande de reconnaissance [par] se faire passif de soi »¹⁷⁹⁷. Ainsi, dans cette relation qui est chargée « d'espoir, [le leader] fait miroiter des possibles à faire advenir »¹⁷⁹⁸.

Car la force de persuasion d'Isadora repose sur son implication totale dans sa « mission qui devient indissociable de sa personne »¹⁷⁹⁹. En outre, rapporté à l'analyse du don par Mauss¹⁸⁰⁰, l'investissement dont fait preuve Isadora dans son art est total et implique le don d'elle-même. Par conséquent, en invitant ses disciples à la suivre, qui « ne peuvent pas refuser ce don qui leur est fait »¹⁸⁰¹, elles se trouvent alors imbriquées dans cet échange qui, implicitement, les oblige à rendre à leur tour. Anna l'exprime ainsi :

« J'en suis arrivée à l'idée, cher père, que mon point de vue est de continuer à travailler chez Isadora ou bien, disons, de lui rester fidèle, comme Isadora se l'est imaginée et comme elle l'a fait aussi tout au long de sa vie. C'est-à-dire que je n'oublie pas d'où je viens et chéris d'avoir vécu à Darmstadt, que cela m'a aidé à construire mon avenir. Si le destin me permet de travailler et de réussir, alors je dois choisir Isadora comme maître, c'est ce à quoi j'ai réfléchi depuis longtemps et c'est la conclusion à laquelle je suis arrivée »¹⁸⁰².

En définitive, ce qui se passe dans l'école du duo des sœurs Duncan, c'est une tentative implicite de réactiver le « courant de la *paideia*, compris comme une somme de pratiques ou de théories, se rapportant à une exigence fondamentale de la culture et pensée grecques : le désir de former et d'éduquer »¹⁸⁰³. L'objectif étant la recherche de l'excellence que la noblesse grecque vise, en ce qu'il renvoie symboliquement à « leur lignée supérieure »¹⁸⁰⁴. Il

¹⁷⁹⁵ Alain Caillé, *op. cit.*

¹⁷⁹⁶ *Ibid.*

¹⁷⁹⁷ Jean Robelin, « La dimension sociale de l'affectivité », in *Noesis*, n° 16, 2010, p. 5.

¹⁷⁹⁸ Alain Caillé, *op. cit.*

¹⁷⁹⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰⁰ *Ibid.*

¹⁸⁰¹ *Ibid.*

¹⁸⁰² Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 120.

¹⁸⁰³ François-Guillaume Nihoul, *op. cit.*, p. 18.

¹⁸⁰⁴ *Ibid.*

devient un enjeu majeur de légitimation d'une filiation de rang et donc de la transmission d'un savoir-faire. Car, il ne s'agit pas tant d'accéder à l'érudition mais de trouver la voie *philosophique* qui donne accès à l'« art de vivre, à l'attitude concrète, dans un style de vie déterminé, qui engage toute l'existence »¹⁸⁰⁵. C'est la raison pour laquelle Isadora Duncan a souvent évoqué la danse comme étant « une base de toute une conception de vie »¹⁸⁰⁶. Il apparaît aussi que sa démarche artistique entraine dans le cadre d'un art de la vie qu'elle cherchait à transmettre par le fondement d'une école¹⁸⁰⁷. Aussi, l'analyse des modalités pédagogiques au sein de l'immense atelier du duo des sœurs a confirmé cette intention que l'on peut qualifier d'esthétique. Néanmoins, l'origine de la motivation des sœurs, uniquement identifiée au départ dans la trame de l'idéal que la cellule familiale cultivait, demeurait voilée en raison de l'orientation historique qui a été donnée aux modalités pédagogiques d'Isadora et d'Elizabeth. Les événements de 1911¹⁸⁰⁸ en effet, ont davantage mis en lumière la dimension politique donnée à l'école d'Elizabeth et implicitement, son incapacité à produire des artistes. Car ce domaine de la production artistique réservé à Isadora et entretenu comme tel, que d'ailleurs l'ensemble des discours¹⁸⁰⁹ perpétue, a été investi au nom d'un *savoir-danser* au détriment de l'éducation que celui-ci impliquait *concrètement*. Pour le dire autrement, la manière dont Isadora valorise les éléments culturels au fondement de son *savoir-danser*, laisse supposer qu'ils s'acquièrent dans un rapport étroit à la nature et à la culture par le biais de la musique, des visites aux musées, de la poésie, des lectures¹⁸¹⁰.

Or, cette représentation, qui pourtant alimente l'ensemble de l'œuvre, constitue le biais le plus subtil à l'interprétation. À vouloir croire en effet que « l'enseignement de la novatrice ouvrirait à tout le monde l'accès gratuit à l'extase saltatoire ! »¹⁸¹¹, est un leurre. Car son enseignement, issu d'une longue tradition, s'inscrit dans une parenté que d'ailleurs, un des professeurs de l'école de Berlin avait pressenti et rapportait à une « parenté intérieure, [qui] n'est pas une question d'héritage »¹⁸¹² matériel. Néanmoins, la parenté au courant de la *paideia*, dans ce qu'il constitue un privilège de classe, est une voie sélective qui n'attire à elle que l'être dans « la volonté de perfectionnement de la vertu, c'est-à-dire de la noblesse de

¹⁸⁰⁵ Pierre Hadot, *op. cit.*, p. 23.

¹⁸⁰⁶ Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, *op. cit.*, p. 43.

¹⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 7.

¹⁸⁰⁸ Le Grand Prix de l'exposition internationale de l'Hygiène et la nouvelle construction de l'école par le Grand-duc de Hesse, symboliquement, sont significatifs de la mise à distance définitive d'Isadora.

¹⁸⁰⁹ L'autobiographie d'Isadora en premier lieu, l'ouvrage de Peter qui concentre les archives de certains acteurs de l'école de Berlin, puis l'autobiographie d'Irma Duncan à charge d'Elizabeth et celle d'Anna Duncan. D'une manière générale, l'éclatement des sources contribue à la diffusion éparse de ce message qui sort de son contexte historique et que les écoles issues de la filiation transmettent à leur tour, cf. *supra*, p. 282 et suivantes.

¹⁸¹⁰ Isadora Duncan, *Ma vie*, *op. cit.*

¹⁸¹¹ Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, *op. cit.*, p. 134.

¹⁸¹² Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 63.

l'homme »¹⁸¹³. Aussi, cette quête, qui résulte d'un apprentissage à devenir meilleur, ne pouvait être envisagée qu'à l'école du duo des sœurs Duncan car les deux ont hérité du *savoir être* qu'implique ce courant de la *paideia*. C'est pourquoi, dans leurs modalités pédagogiques spécifiques mais complémentaires, les sœurs Duncan pouvaient prétendre à transmettre la culture de l'excellence. Car la *paideia*, dans sa fonction éducative et formative, avait aussi pour objet de mettre en œuvre des moyens qui aident les « individus [à] s'orienter vers leur propre excellence, voire d'[en] prendre simplement conscience »¹⁸¹⁴.

Par conséquent, l'élaboration de l'œuvre d'Isadora Duncan, ce *savoir-danser* qui prend corps et se transmet à travers des dimensions constitutives d'un héritage antique que la famille Duncan perpétue, est un appel implicite à entrer dans une voie pour qui veut « devenir meilleur »¹⁸¹⁵, c'est-à-dire pour qui désire transformer sa manière de vivre.

LA PARTICIPATION AU SAVOIR-DANSER

Or, ce qui sous-tend à la proposition esthétique d'Isadora Duncan, c'est l'aspiration à « un savoir-vivre marqué du sceau de [son] désir pour l'excellence »¹⁸¹⁶. Aussi, le projet ambitieux de la vie que porte le courant de la *paideia*, est-il réinvesti d'une manière significative par celui de la philosophie. Par conséquent, la tradition philosophique qui s'élabore depuis la *paideia* comprend de nombreux Discours mais qui, lorsqu'ils se détachent « de toute réalité pratique, [risquent] finalement de détourner le sens originel du message philosophique »¹⁸¹⁷. Ainsi, l'aspect vivant de l'œuvre philosophique invite-t-il à entrer en communication avec, par « un mouvement, un acte destiné à emporter autant le lecteur que l'auteur à agir sur lui-même et sur sa propre vie »¹⁸¹⁸. En outre, la manière dont Isadora Duncan réhabilite le corps dans ses valeurs classiques, renvoie symboliquement à l'objet de sa quête philosophique. C'est donc au travers de « sa vérité, [qui] éclate spontanément »¹⁸¹⁹, que le spectateur se trouve réveillé dans son désir d'agir, de commencer ou de reprendre sa quête philosophique là où il l'avait laissée. Car en se joignant au *savoir-danser* d'Isadora, quel que soit par ailleurs la

¹⁸¹³ François-Guillaume Nihoul, *op. cit.*, p. 18.

¹⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 199.

¹⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 31.

¹⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 27.

¹⁸¹⁷ *Ibid.*, p. 36.

¹⁸¹⁸ *Ibid.* La dimension du vivant est largement représentée par la mise en image du battement du cœur organe – systole et diastole, à la fois dans la Botanique de Goethe mais aussi à l'exposition internationale de l'Hygiène de Dresde où Max Merz expose un buste en verre au travers duquel on voit la pompe cardiaque actionner et rejeter le sang. Cette idée est aussi puisée dans l'approche faite du bonhomme de verre à l'intérieur duquel on peut se promener et observer les organes du corps.

¹⁸¹⁹ Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, *op. cit.*, p. 43. C'est encore l'idée du Dasein de Heidegger déjà évoqué.

modalité de leur adhésion, les participants ont contribué eux-aussi à témoigner de cette tradition antique en diffusant leur message. Ainsi, leurs domaines de prédilection, qu'ils soient des arts, peinture, dessin, sculpture, photographie, couture, puis des arts de la scène, théâtre et danse, et enfin des pédagogies corporelles, se sont fédérés autour d'Isadora Duncan. D'ailleurs, la manière dont son approche du corps a suscité cette mise en réseau¹⁸²⁰, est relayée par des discours dont la teneur montre l'influence des relations qui s'exerce entre participants¹⁸²¹.

Au manque, le désir

Dans son rapport ambigu au désir¹⁸²², alors qu'il est constitutif de l'œuvre d'Isadora Duncan, le regard sur son art retient d'abord l'attention dans ce qu'il « exposait des idées, voire des principes, plutôt qu'il n'exprimait des sentiments ou des passions »¹⁸²³.

Dans cet ordre d'idée, le peintre allemand Max Liebermann, qui s'adresse au Comte Harry Kessler, en parle ainsi : « Non, vous savez, pour moi elle est trop chaste. Je ne trouve rien chez elle pour là (geste). En art, j'aime au fond les choses sensuelles. Je ne veux pas dire dans le sujet, vous savez, ça peut être aussi dans la couleur »¹⁸²⁴.

Ainsi, en fonction des moments et des périodes de la vie d'Isadora Duncan, le corps, dans ses modalités d'accès « aux dimensions du signe »¹⁸²⁵, renvoie du sens pour celui qui lui prête une interprétation. Or, si les significations que le corps d'Isadora porte, évoquent plutôt des *principes* ou la *chasteté*, la danseuse rend compte de son histoire et de son aspiration à vivre de l'idéal classique. L'expression de la Beauté, dans le sens platonicien de « l'Idée du Bien, est [celle qui témoigne du] désirable par excellence, ce vers quoi toutes choses tendent »¹⁸²⁶ pour accéder au meilleur.

¹⁸²⁰ Dans la pensée de Norbert Elias, le réseau est formé par « une configuration de relations », in Jacques Coenen-Huther Jacques, « Analyse de réseaux et sociologie générale », in *Flux*, 1993, p. 33-34.

¹⁸²¹ *Ibid.*, p. 37.

¹⁸²² Employé dans un sens moteur à l'action qui nous permet d'en comprendre la portée dans la mise en œuvre de la *paideia*, le désir, cependant, est porté à l'analyse de l'œuvre d'Isadora Duncan du point de vue du spectateur parce qu'il rend compte de ce qui passe dans l'œuvre. Or, Isadora, lorsqu'elle évoque son désir, c'est soit de l'ordre de l'idée, soit de celui de la passion amoureuse, c'est-à-dire organique, in Isadora Duncan, *Ma vie*, op. cit., p. 130-131.

¹⁸²³ Élie Faure, « D'Isadora et de la danse », in *Ombres solides*, 1934, in Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, op. cit., p. 121.

¹⁸²⁴ Comte Harry Kessler, T. 1, op. cit., p. 147-148.

¹⁸²⁵ Jean-Olivier Majastre, *L'art, Le corps, Le désir, Cheminements anthropologiques*, L'Harmattan, 2008, p. 164.

¹⁸²⁶ Vincent Citot, « Origine, structure et horizon de l'amour », in *Le Philosophoire*, 2000, p. 28.

Néanmoins, la dimension vertueuse qui se dégage de la danse d'Isadora Duncan s'oppose à la sensualité recherchée par Liebermann. Or, l'idée philosophique de Claude-Henri de Saint-Simon au XIXe siècle, en réinvestissant le « postulat que l'homme est un être de désir tendu vers l'avenir et dont la satisfaction est aux mains de l'homme »¹⁸²⁷, se rabat sur le sentiment. Valorisant sa « force tout à la fois naturelle et sociale »¹⁸²⁸, l'*éprouvement* devient une expérience incontournable des temps modernes que l'art a pour mission de provoquer¹⁸²⁹. D'ailleurs, avec l'évolution des sciences dans les domaines de la psychologie, de la physiologie, de la physique, et de l'optique, l'art déplace sa « fonction médiatrice de l'image »¹⁸³⁰ qui avait valeur d'exemple. Les nouvelles techniques appliquées à l'art, en particulier pictural, font l'objet de larges expériences pour voir comment elles agissent sur la sphère des sens de celui qui regarde¹⁸³¹.

Par conséquent, il revient à l'art de marquer le spectateur de ses émotions. Cette nouvelle perspective change le regard sur l'image qui se détache de sa forme. En effet, lorsqu'elle avait pour fonction de révéler le « sens auquel elle redonnait la présence, l'image évoquait des « sensations anciennes devant le sujet représenté »¹⁸³². Désormais, une œuvre réussie est une œuvre qui émeut mais avant tout, son image change de fonction, celle de « libérer du passé »¹⁸³³.

En outre, l'énonciation des discours du critique d'art et du peintre allemand, après avoir assisté à une représentation d'Isadora Duncan, peut se comprendre sous l'angle de l'horizon d'attente d'émotions qui n'ont pas fait impression sur ces spectateurs.

¹⁸²⁷ Éric Michaud, « La construction de l'image comme matrice de l'histoire », in *Vingtième Siècle*, 2001, p. 44.

¹⁸²⁸ *Ibid.*

¹⁸²⁹ *Ibid.*, p. 45.

¹⁸³⁰ *Ibid.*

¹⁸³¹ *Ibid.*, p. 46-47.

¹⁸³² *Ibid.*, p. 47.

¹⁸³³ *Ibid.*, p. 48.

Néanmoins, sous la prise de croquis du sculpteur Bourdelle qu'Isadora a autorisés lors d'une représentation, les commentaires d'Élie Faure, une nouvelle fois, présentent un tout autre aspect de sa danse :

« [...], Bourdelle a retrouvé chez la danseuse ce double courant intérieur qui l'anime, et traduit le plus riche trésor de mythes et de symboles par les attitudes de la danse, trépidantes, convulsives, échevelées, ondoyantes comme la mer ou les feuilles dans le vent. En un dixième de seconde, le temps du passage des formes sous un clignement de paupières, la tragédie historique et immortelle de l'esprit fuse en ces traits ininterrompus et ces hachures qui précipitent alternativement notre émotion des sommets de l'harmonie plastique aux abîmes d'une anxiété morale inséparable de l'état d'humanité. Dans l'image, cela s'exprime par un va-et-vient éperdu du repos au mouvement de l'architecture humaine, où se lit le combat entre la passion qui s'apaise ou se dompte et la passion qui se livre et s'enivre d'elle et dont l'arabesque mobile exprime, par des lignes en action, la domination du rythme sur le désordre des sens. Voilà ce qui fait si grande la danse, image stylisée de l'âme, de l'amour, et, plus encore de l'univers »¹⁸³⁴.

Le tableau de la danse dont rend compte Bourdelle, narré par Faure, est une scène orgiastique¹⁸³⁵ qui se joue à deux niveaux : elle se montre au travers de l'expérience d'Isadora comme « l'intégration achevée du contradictoire [qui] est avant tout communion »¹⁸³⁶. En allant puiser dans cette qualité de « mise en branle, [...], du mouvement enthousiaste de l'âme »¹⁸³⁷, Isadora se rapproche du dieu Dionysos pour montrer la manière dont elle passe de la puissance lumineuse d'en haut aux forces telluriques d'en bas et inversement.

Cette voie, par conséquent, dans le mouvement ardent de son désir de l'ultime, se traduit par une « fusion mystique, orgiaque, [qui] permet à sa subjectivité de trouver sa plénitude »¹⁸³⁸. Elle l'aura d'ailleurs montré dans les bacchanales antiques qu'elle reprend à son compte, là où elle renoue avec « une tradition de violence compensatoire »¹⁸³⁹ alors même que les femmes grecques l'inauguraient de façon rituelle¹⁸⁴⁰.

¹⁸³⁴ Élie Faure, « D'Isadora et de la danse », in *Ombres solides*, 1934, in Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, op. cit., p. 123.

¹⁸³⁵ Michel Maffesoli, *L'ombre de Dionysos, Contribution à une sociologie de l'orgie*, CNRS Éditions, 2010, p. 145 et suivantes.

¹⁸³⁶ *Ibid.*, p. 142.

¹⁸³⁷ Philippe Borgeaud et alii, op. cit., p. 193.

¹⁸³⁸ Michel Maffesoli, op. cit., p. 144.

¹⁸³⁹ *Ibid.*, p. 159.

¹⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 155.

Ensuite, Isadora Duncan contamine son public par les tensions qu'elle mène à leur paroxysme dans une « folie intimement solidaire d'une fièvre religieuse et d'un désir ardent, s'élevant jusqu'à la furie exaltée »¹⁸⁴¹. Dans ce chaos émotionnel, elle trouve ainsi l'issue à son affrontement tragique qui l'inscrit « dans une globalité cosmique »¹⁸⁴² ou, pour le dire autrement, dans un espace de contemplation et de *repos*.

Aussi, la dynamique ombre et lumière qu'Isadora donne à voir et dans laquelle elle entraîne les spectateurs, contribue à « raviver le sentiment »¹⁸⁴³ collectif de leur désir de vivre¹⁸⁴⁴, ce qui donne du sens à leurs existants¹⁸⁴⁵. En raison de son émulation communicationnelle, Isadora, en plus de l'admiration qu'elle suscite, conforte les membres de son réseau dans leur aspiration artistique.

LE DOMAINE DES ARTS : PEINTURE, DESSIN, SCULPTURE, PHOTOGRAPHIE, COUTURE

Il n'est pas sans rappeler que de nombreux artistes, « admirateurs inconditionnels d'Isadora et de son art, comme de l'école d'ailleurs, [...] l'exprimaient aussi dans [leur] art »¹⁸⁴⁶. Toutefois, nous aurons compris que les Rodin, Bourdelle, Grandjouan, Genthe, Steichen, Stanislavski, avaient déjà investi l'œuvre d'Isadora Duncan. Par conséquent, nous nous attachons à faire mention d'autres artistes qui ont cru en l'approche esthétique de la danseuse, qui en ont été influencé dans leur production artistique et dans leur processus de création.

Friedrich August von Kaulbach, peintre (1850-1920)

Dans la famille von Kaulbach, lorsqu'il s'agit d'évoquer la peinture, il est difficile de situer leurs représentants. Car, si de l'autre côté du Rhin, la familiarité de leur peinture permet de les identifier spontanément, de notre côté, il est utile de se rapporter à l'histoire de l'art pour les distinguer. Il semble donc que l'image remplit cette fonction identificatoire¹⁸⁴⁷, comme si la

¹⁸⁴¹ Philippe Borgeaud et alii, *op. cit.*, p. 168.

¹⁸⁴² Michel Maffesoli, *op. cit.*, p. 144.

¹⁸⁴³ *Ibid.*, p. 152.

¹⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 153.

¹⁸⁴⁵ Laurent Denizeau, *op. cit.*

¹⁸⁴⁶ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 163.

¹⁸⁴⁷ Archive de la New-York Library, *Tanzen « Isadora Duncan »*, *op. cit.*, p. 6 ; Léon Dumont, *La Peinture contemporaine en Allemagne. - Kaulbach et l'École réaliste*, in *Revue des Deux Mondes*, 2e période, tome 56, Paris, 1865.

mention *Kaulbach* suffisait pour rendre compte à la fois de leur filiation et de la perpétuation de leur lignée artistique. Au fond, depuis la succession dérivée¹⁸⁴⁸ de Wilhelm, un tableau, qu'il soit de Wilhelm, de Friedrich ou de Friedrich August, était bien reconnu pour du *Kaulbach*. Alors, au nom de ce constat¹⁸⁴⁹ et des éléments recueillis sur Wilhelm, nous émettons la simple hypothèse que la transmission opérée par le maître à l'élève Friedrich, père de Friedrich August, inscrit de la même façon, dans le contexte socio-historique des courants esthétiques du début du XXe siècle, le principe générateur de l'idéal déjà repéré et identifié chez les Duncan.

Ainsi, ce qui se donne à voir au travers des œuvres de Kaulbach, c'est la manière dont il fait de son interprétation du monde réaliste¹⁸⁵⁰, un témoignage de son « amour du beau, qui lui a donné toutes les perfections qui manquaient précisément à Cornélius¹⁸⁵¹ »¹⁸⁵². Mais il était aussi doté d'un « esprit, quelque chose de fin, de vif, d'ingénieux et de moqueur »¹⁸⁵³ qui lui a permis, après avoir acquis « une connaissance profonde de la technique de la peinture et une admirable fécondité »¹⁸⁵⁴, de jouer librement avec elle. Par conséquent, il est devenu une référence qui le place « parmi les représentants contemporains de l'art classique »¹⁸⁵⁵.

Max Colombo, peintre (1877-1970)

De la même manière, fils de Gabriel von Max¹⁸⁵⁶, peintre et professeur de l'histoire de la peinture à Munich, Max Colombo reçoit une formation rigoureuse à l'Académie des Arts de Munich dont il s'écarte en suivant les cours du maître Anton Azbe¹⁸⁵⁷. Considéré comme le dernier de la « dynastie »¹⁸⁵⁸ des Max, Colombo est un artiste qui, dans sa vie d'enfant rejoint en quelques points celle d'Isadora. À la charge unique de leur mère, Max et son frère

¹⁸⁴⁸ Wilhelm est l'oncle et maître de peinture de Friedrich von Kaulbach, qui est le père de Friedrich von August, in Wikipedia [en ligne].

¹⁸⁴⁹ Il serait nécessaire d'engager une étude approfondie dans l'histoire de l'art pour relever les éléments constitutifs de la formation dispensée dans les écoles de peinture.

¹⁸⁵⁰ La compréhension du réalisme allemand s'enracine dans une autre conception intellectuelle que celle française : « tout ce qui n'est pas un pur produit de l'imagination est considéré comme du réalisme » car cela reste toujours de la reproduction, si tenté que le modèle élève au sublime. La peinture, par ailleurs, a d'abord pour objet d'instruire. En cela, leur œuvre porte une dimension « didactique » qu'il dirige vers le public. Néanmoins, « le réalisme allemand est véritablement le frère du symbolisme : les deux systèmes, nés ensemble et dans les mêmes circonstances, ont cela de commun de voir seulement dans la peinture un instrument pour une fin qui est tout indépendante des émotions du goût », in Léon Dumont, *La Peinture contemporaine en Allemagne. - Kaulbach et l'École réaliste*, in *Revue des Deux Mondes*, 2e période, tome 56, Paris, 1865, p. 637.

¹⁸⁵¹ Cornélius est le maître incontesté de Munich, in *Ibid.*, p. 630.

¹⁸⁵² *Ibid.*, p. 645.

¹⁸⁵³ *Ibid.*

¹⁸⁵⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵⁵ *Ibid.*

¹⁸⁵⁶ Il s'est vu refuser son entrée à l'Académie de Munich par Kaulbach, in *Corneille et Colombo Max, Les frères peintres d'Ammerland*, « Présentation introductive de l'exposition à Münsing du 14 au 30 janvier 2011 » par Anatol Regnier [en ligne].

¹⁸⁵⁷ Exposition « Les impressionnistes slovènes et leur temps (1890-1920) » au Petit Palais (Paris) du 18 avril au 13 juillet 2013, Dossier de presse mars 2013, p. 4.

¹⁸⁵⁸ Anatol Regnier, *op. cit.*

Corneille¹⁸⁵⁹, à la « nature heureuse »¹⁸⁶⁰, reçoivent une éducation plus libre que si elle avait été sous le joug du père. Au travers de ses nombreux voyages, Max développe une sensibilité particulière qui le rend attentif aux ambiances qu'il souhaite traduire dans sa peinture. D'ailleurs, il provoque une émotion profonde chez celui qui entre en contact avec son art.

Il suffit pour cela de regarder le portrait d'Isadora réalisé en 1905¹⁸⁶¹ :

Photographie n° 11 : Isadora Duncan par Max Colombo, 1905.



Max souhaite encore qualifier sa peinture « d'art enjoué » parce qu'il a cette façon bien singulière de plonger son public dans son imaginaire qu'il dépeint par ses « dieux de la mer, des nymphes et des faunes [pour les motifs] du carnaval »¹⁸⁶² par exemple.

Il est donc ouvert à de multiples sujets, qu'ils soient des paysages, des objets ou des personnes. Il revient cependant au portrait par la reprise de la clientèle de son frère, auquel il apporte sa touche personnelle.

L'aspect innovant du nu qu'il présente, par exemple, ne sera pas sans rappeler « dix ans seulement plus tard en France, l'attitude typique de l'art déco »¹⁸⁶³ qui le place dans le courant symboliste. Ce penchant novateur lui est attribué sous

¹⁸⁵⁹ Peintre également, il était proche de son frère. Reconnu mondialement comme portraitiste éminent, il meurt en 1924 d'une infection pulmonaire, in Anatol Regnier, *op. cit.*

¹⁸⁶⁰ *Ibid.*

¹⁸⁶¹ Archive de l'école d'Elizabeth Duncan, Page d'un ouvrage non référencé qui est collée sur un support en bois ; portrait également présenté, in Corneille et Colombo Max, *Les frères peintres d'Ammerland*, *op. cit.*

¹⁸⁶² Corneille et Colombo Max, *Les frères peintres d'Ammerland*, *op. cit.*

¹⁸⁶³ Alexander Rau « Encyclopédie de Bruckmann sur l'art de Munich - Peintre munichois au 19/20. Siècle », Munich, 1994, in Corneille et Colombo Max, *Les frères peintres d'Ammerland*, *op. cit.*

l'angle du regard porté sur le père, comme mystique connu de la scène artistique munichoise »¹⁸⁶⁴.

Cette perspective l'avait aussi ouvert à l'univers de la danse¹⁸⁶⁵ que sa future épouse, à ce moment-là, Paula Schmid, côtoyait. Dans le cercle des Beaux-Arts munichois, elle avait acquis de la renommée en créant l'illustration de la marque de chocolat Sarotti-Mohr. Mais surtout, Paula, de la génération d'Isadora, était aussi une danseuse dont le travail artistique n'avait pas laissé Max Rheinhardt¹⁸⁶⁶ indifférent. Aussi, Paula avait fait la connaissance d'Isadora à Munich et l'avait spontanément présentée à Max. C'est dans ces conditions qu'il réalisa le portrait, tellement *futuriste* d'Isadora !

Ferdinand Hodler¹⁸⁶⁷, peintre (1853-1918)

Ami du musicien Émile Jaques-Dalcroze, Ferdinand Hodler se tourne vers la danse et porte de l'intérêt aux chorégraphies d'Isadora et de Rudolf von Laban¹⁸⁶⁸.



Dans la mouvance symboliste, qu'il stimule par ailleurs ardemment, il consacre une partie de sa peinture à « des personnages animés d'un mouvement de danse »¹⁸⁶⁹.

Photographie n° 12 : Regard dans l'infini par F. Hodler.

Aussi, « entre 1899 et 1915, [il réalise] Femme Joyeuse, Le Jour, L'Emotion et l'Emotion II, La Vérité, Chant Lointain, Une femme heureuse, Femme en marche, l'Heure sacrée, Splendeur linéaire, Femme en extase »¹⁸⁷⁰.

¹⁸⁶⁴ Alexander Rau « Encyclopédie de Bruckmann sur l'art de Munich - Peintre munichois au 19/20. Siècle », Munich, 1994, in *Corneille et Colombo Max, Les frères peintres d'Ammerland, op. cit.*

¹⁸⁶⁵ Voir à ce sujet La danse et l'hypnose, cf. *supra*, p. 78.

¹⁸⁶⁶ Acteur et metteur en scène de théâtre en lien avec l'école d'Elizabeth Duncan, au sein de laquelle il effectuera un séjour avec des acteurs en formation, in Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 149.

¹⁸⁶⁷ Bien que nous l'ayons déjà mis en relation avec Isadora sur le plan de la naturalité, nous revenons vers lui pour montrer le caractère innovant du mouvement qu'il met en jeu dans une perspective *d'un emmené vers*, in Dominique Pillette, *Aventures du regard*, « Ferdinand Hodler : Rythme infini de figures changeantes », [en ligne].

¹⁸⁶⁸ Dominique Pillette, *ibid.*

¹⁸⁶⁹ *Ibid.*

¹⁸⁷⁰ *Ibid.*

Dans ses tableaux, il cherche à rendre compte d'effets d'ordonnement et de rythme qui sont à l'origine de la « beauté, de l'harmonie [et donc] de l'émotion »¹⁸⁷¹. Ainsi, en observant les pratiques dansées de son époque, il a trouvé une façon personnelle de « juxtaposer ses personnages, de les faire succéder en séquences »¹⁸⁷² ou bien encore de les mettre en relation dans les plans de l'espace, symétriquement ou parallèlement. À ce titre, la notion de « parallélisme »¹⁸⁷³ qui fonde le paradigme de son œuvre, organise l'ensemble de ses sujets, des paysages aux êtres humains dans leur dimension immanente et transcendante d'une vie animée. Car si l'idée du même¹⁸⁷⁴, présente en chacun des éléments participant à la vie du cosmos, est dupliquée en série, Hodler n'en oublie pas les variations subtiles qui rappellent la singularité de chacun.



Photographie n° 13 : Femme Joyeuse, 1911.

Par conséquent, sa façon de combiner la variation autour du *même* qui en constitue, au fond, son questionnement philosophique, Hodler aboutit à « un mariage harmonieux »¹⁸⁷⁵ de la forme et de l'intentionnalité esthétique. Car, dans ce rapport à la nature qui le ramène au sens de son existence, le processus de création, pour lui, a « une valeur religieuse et régénératrice »¹⁸⁷⁶.

Walter Schott, sculpteur (1861-1938)

Walter Schott, membre du comité directeur de l'école d'Elizabeth Duncan¹⁸⁷⁷, est un sculpteur de l'époque wilhelmienne qui s'investit pleinement pour la légitimation des représentations publiques des élèves de l'école Duncan en Allemagne¹⁸⁷⁸.

Cependant, le contact qu'il établit avec Isadora ne le laisse en aucun cas indifférent. Il semble, en effet, afficher un changement d'humeur qui n'échappe pas à son environnement proche.

¹⁸⁷¹ *Ibid.*

¹⁸⁷² *Ibid.*

¹⁸⁷³ *Ibid.*

¹⁸⁷⁴ Les travaux de Pascal Roland, à cet égard, sont très explicites, p. 182-184.

¹⁸⁷⁵ Dominique Pillette, *op. cit.*

¹⁸⁷⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷⁷ Archive du centre de la danse de Cologne, Nr. 69, Elizabeth Duncan-Schule, Marienhöhe bei Darmstadt, *op. cit.*, p. 3.

¹⁸⁷⁸ La loi concernant le travail des enfants était stricte concernant le domaine de la représentation scénique, in Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 161.

C'est ainsi que lors d'une rencontre avec l'empereur Wilhelm II, ce dernier, non sans humour, l'interpelle : « Alors, Schott, est-ce que vous avez toujours le béguin pour Isadora ? ». [Ce à quoi Schott] répondit brièvement : « Majesté, je n'appelle pas cela un béguin mais il s'agit plutôt d'une conviction ! »¹⁸⁷⁹.

Par conséquent, nous pouvons supputer que, ce qui, *a priori*, relève d'une énergie mobilisée en un « désir [...] de l'âme »¹⁸⁸⁰, soit plutôt considéré comme un phénomène passionnel. L'écart, en effet, qui se mesure à la réponse de Schott, montre bien qu'Isadora a stimulé, ou peut-être réveillé son aspiration à *devenir meilleur*. En outre, le fil artistique qui le relie à Isadora se montre par le biais des œuvres promues : une « statue d'Isadora, les fontaines à Wertheimhof et les reliefs à l'hôtel Adlon à Berlin, et encore les représentations des enfants de l'école »¹⁸⁸¹ Duncan.

Paul Poiret, haut-couturier (1879-1944)

Nous avons évoqué la rencontre de Paul Poiret par personne interposée, avec Isadora¹⁸⁸². Or, dans le contexte économique et technique en forte croissance au début du XXe siècle, de nombreux entrepreneurs saisissent cette opportunité pour développer de nouveaux secteurs d'activité. Néanmoins, pour innover, il est nécessaire de bien comprendre le fonctionnement des « objets techniques [qui cristallisent la connaissance dont celle-ci], par ce biais, [circule] sur le marché »¹⁸⁸³.

Par conséquent, en matière de mode, il faut avoir compris *le corps* dans son histoire anthropologique et anticiper sa portée philosophique pour être aux commandes. Pour autant, la perspective économique des marchés, ramenée à la prise de risque et de décision de l'individu, le place dans un environnement incertain où il « doit détecter les opportunités de profit »¹⁸⁸⁴. Ainsi, en concurrence directe avec Gabrielle Chanel, Paul Poiret n'a pas réussi à s'imposer dans la durée. Dans leur affrontement, Poiret avait montré que Chanel

¹⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 163.

¹⁸⁸⁰ Vincent Citot, *op. cit.*, p. 26.

¹⁸⁸¹ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 163.

¹⁸⁸² L'architecte Louis Süe, ami d'Isadora, lui présente lors d'une rencontre à Paris, p. 98.

¹⁸⁸³ Sophie Boutillier et Dimitri Uzunidis, « Entrepreneurs historiques de l'industrie du luxe et innovation permanente », in *Innovations*, 2013, p. 104.

¹⁸⁸⁴ *Ibid.*

« transformait les femmes en « petites télégraphistes sous-alimentées »¹⁸⁸⁵ »¹⁸⁸⁶, tandis que la modiste diffusait l'idée qu'elle ne souhaitait pas « que les femmes aient l'air d'« esclaves échappées de leur harem »¹⁸⁸⁷. Leur discours met donc en jeu deux représentations du corps totalement opposées et construites dans un rapport au monde qui leur est étranger l'un à l'autre.

Les robes que Poiret propose sont inspirées des scènes d'Isadora auxquelles il assiste et des modèles qu'il crée pour elle, en réponse « au plaisir de [ses commandes] et de les porter ». En effet, Isadora était certaine de ne pas avoir affaire « à un couturier ordinaire, mais à un génie, [car] Paul Poiret savait, en habillant une femme, [en] faire une œuvre d'art »¹⁸⁸⁸.

En outre, bien que Poiret et Chanel se soient engouffrés dans la voie de la libération du corps promue avec véhémence par la danseuse Isadora Duncan, leur manière d'envisager le vêtement prendra des voies différentes. Alors que Poiret révolutionne la garde-robe féminine en inventant le soutien-gorge¹⁸⁸⁹, Chanel, fait « naître la « garçonne » des années folles »¹⁸⁹⁰. Il aura encore innové en tentant de lancer des parfums mais sans réel succès. De fait c'est Chanel, qui en reprenant son idée, lancera son premier parfum de synthèse, Chanel n° 5¹⁸⁹¹.

Finalement, la richesse innovante et diversifiée de l'univers de ce créateur n'aura pas survécu à la Première Guerre mondiale¹⁸⁹². Il aura malgré tout marqué le réseau Duncan de l'autre côté du Rhin car « c'est lui qui a créé les vêtements pour enfants dans [un des] quartiers »¹⁸⁹³ de Francfort. Il aura également offert à Anna, par la main de « tante Miss une belle robe grise toute neuve, [qui] est bien longue et étroite selon [son] modèle de Paris »¹⁸⁹⁴.

¹⁸⁸⁵ Lanfranconi, Meiners, 2010, in Sophie Boutillier et Dimitri Uzunidis, *op. cit.*, p. 104.

¹⁸⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸⁸ Isadora Duncan, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 295.

¹⁸⁸⁹ Sophie Boutillier et Dimitri Uzunidis, *op. cit.*, p. 105.

¹⁸⁹⁰ *Ibid.*

¹⁸⁹¹ *Ibid.*, p. 112.

¹⁸⁹² *Ibid.*, p. 105.

¹⁸⁹³ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 116.

¹⁸⁹⁴ *Ibid.*

Sonja Kogan¹⁸⁹⁵ épouse Gaze, danseuse et modèle

Nous ne pouvions achever ce point sans évoquer la mémoire de Sonja Kogan. Élève à l'école d'Elizabeth Duncan, Sonja a passé douze années auprès d'Elizabeth et a rencontré Isadora à plusieurs reprises. Arrivée à l'âge de trois ans dans les années 1911 à Darmstadt, Sonja était la plus jeune élève de l'école. De père de nationalité russo-juive et de mère, prussienne, Sonja ne connaît pas les raisons qui ont poussé son père à retourner en Russie et sa mère à la confier à l'école Duncan¹⁸⁹⁶.

Née dans une famille qui appréciait la musique et la littérature, Sonja se familiarise rapidement à son nouvel environnement. Néanmoins, c'est seulement à l'âge de cinq ans que Sonja pourra se joindre à ses camarades pour danser¹⁸⁹⁷, et enfin expérimenter ce qu'elle attendait depuis si longtemps.

Finalement, ce qu'elle retient de son passage chez les Duncan, c'est la manière dont elle a développé le sentiment d'être une grande dame¹⁸⁹⁸. En outre, cette attitude constituera le fil rouge de sa vie, quels que soient les événements tragiques qu'elle traversera. À l'âge de quinze ans, en effet, elle doit quitter l'école et revoir sa mère qui est devenue une étrangère pour elle.

Dès lors, de cet entre-deux guerres aux années 1970, l'activité professionnelle de Sonja sera discontinuée. Entre son premier travail de danseuse en Suisse, de premier modèle chez le peintre Liebermann dans les années 1920, Sonja travaillera ensuite pour différentes revues dans lesquelles elle présentera soit des vêtements soit des bijoux. Néanmoins, sa rencontre avec Heino Gaze sera le prolongement de son amour pour les arts¹⁸⁹⁹.

¹⁸⁹⁵ Sonja a rédigé son autobiographie en allemand dont il n'existe pas de traduction en français. Le portrait que nous dressons de Sonja est élaboré à partir de son livre. Il mérite une étude ultérieure sur les faits contradictoires que Sonja expose sur le fonctionnement des sœurs Duncan en Amérique pendant la Première Guerre mondiale, in Sonja Gaze, *Die barfüssige Tänzerin, Autobiographie*, Ullstein Berlin, 2000, p. 22-32.

¹⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 16, « Merkwürdigerweise hat Elsa bis zu ihrem Tod niemals ein Wort über die Gründe verloren, die sie bewogen haben, mich so früh in fremde Hände zu geben. Auch von meinem Vater hat sie mir später nur erzählt, dass er nach Russland zurückging. An ihn habe ich keine Erinnerung, ich weiss nicht einmal, wie er aussah ».

¹⁸⁹⁷ *Ibid.*, p. 20, « Als ich fünf Jahre alt wurde, durfte ich endlich mittanzen ».

¹⁸⁹⁸ *Ibid.*, p. 70-71 « Trotz meiner Jugend fühlte ich mich als Grande Dame; [...] Immer wieder in meinem Leben musste ich feststellen, dass ich eine besondere Aura besass ».

¹⁸⁹⁹ Sonja Gaze, *op. cit.*

Le domaine des arts de la scène : théâtre et danse

Si le domaine du théâtre a été évoqué avec Stanislavski¹⁹⁰⁰ et furtivement avec Rheinhardt, la part réservée à Gordon Craig est difficile à analyser au regard de la relation passionnelle engagée avec Isadora. Les archives consultées dans le cadre de l'enquête de terrain n'avaient pas pour objet, à l'époque, de relever des éléments qui, éventuellement, porteraient l'influence d'Isadora. Le Journal du Comte Kessler qui évoque de nombreuses rencontres avec lui, ne mentionne pas Isadora et rend plutôt compte d'un monde des affaires dans lequel la concurrence est rude¹⁹⁰¹.

Les rencontres russes par l'entremise d'Anna Pavlova, danseuse de ballet (1881-1931)

À peine arrivée en Allemagne Isadora était déjà tournée vers la Russie. En 1905, en effet, dans le cadre de sa tournée organisée par Alexander Gross, elle se rend à Saint-Pétersbourg. Au cours de son séjour, alors qu'Anna Pavlova l'avait invitée à venir assister à sa pièce *Gisèle*, Isadora, « bien que les mouvements des danseurs fussent contraires à tout sentiment artistique humain, ne put s'empêcher d'applaudir chaleureusement à l'exquise apparition de cette artiste qui semblait flotter sur scène »¹⁹⁰².

C'est donc à l'occasion de cette soirée que lui furent présentés Bakst, Benois et Diaghilev. L'« ardente discussion sur l'art de la danse »¹⁹⁰³ qu'Isadora mène en effet avec Serge, se situe à un moment de l'histoire des arts russes qui oscille avec la diffusion d'une revue, *Le Monde de l'Art*, à laquelle s'intéresse Diaghilev. Son intuition de « l'avènement d'une *culture nouvelle et inconnue* »¹⁹⁰⁴ se trouvait être confortée par la rencontre avec Isadora ce soir-là. Car les médias, au cours d'un de ses discours de 1905 à Saint-Pétersbourg, lui attribuent une qualité d'« étonnante acuité dans la perception du devenir de l'art »¹⁹⁰⁵.

¹⁹⁰⁰ Isadora rencontre Stanislavski en Russie, p. 96.

¹⁹⁰¹ Comte Harry Kessler, Journal, T. 1 et 2, *op. cit.*

¹⁹⁰² Isadora Duncan, Ma vie, *op. cit.*, p. 207.

¹⁹⁰³ *Ibid.*, p. 208.

¹⁹⁰⁴ Archive B.N.F., Nicole Wild et Jean-Michel Nectoux, Diaghilev, *Les Ballets russes, 1909-1929*, B.N.F., 1979.

¹⁹⁰⁵ *Ibid.*

De plus, avant le commencement des Ballets russes, dont la première représentation a eu lieu à Paris en 1909 qui rapporte que :

« Dans le Paris de l'avant-guerre, ce que Proust appelle "l'efflorescence prodigieuse des Ballets russes, révélatrice coup sur coup de Bakst, de Nijinsky, de Benois, du génie de Stravinsky", transforma les modes et le goût et marqua pour l'art du ballet, jusque-là figé dans ses règles et ses formules immuables, un tournant décisif. La chorégraphie de Fokine, qu'avait libérée l'impulsion reçue d'Isadora Duncan, réconciliait l'âme et la danse »¹⁹⁰⁶.

Comme déjà dit, Isadora avait par la suite rencontré Stanislavski à Moscou. Puis elle était revenue à Saint-Pétersbourg en 1908 avec les élèves de l'école du duo des sœurs, dont Anna¹⁹⁰⁷ le raconte ainsi :

« [...], il y a une très grande école de danse classique qu'on n'a pas le droit de visiter, pourtant le directeur nous a invités avec tante Isadora à la visiter. Nous y sommes allés et nous vîmes d'abord les petits rats de l'opéra qui faisaient des exercices de manière appliquée et après, les plus grandes. Chaque jour elles s'exerçaient pendant 3 heures. Et elles accomplissaient beaucoup de choses. Tante disait que nous travaillions en jouant comparativement à ces enfants. Nous avons dansé pour elles et ensuite elles ont dansé pour nous une Mazurka russe. C'était très beau. Nous restâmes là de 9h à 13h »¹⁹⁰⁸.

Le fait que les élèves aient été autorisées à pénétrer dans l'école du Ballet impérial et qu'ait été proposé un échange artistique entre les élèves, témoigne de l'intérêt russe à observer « la différence qui existait entre la formation corporelle, la manière de traiter le corps et tout ce qui avait trait aux dimensions différentes du maintien »¹⁹⁰⁹.

¹⁹⁰⁶ Archive B.N.F., Nicole Wild et Jean-Michel Nectoux *op. cit.*

¹⁹⁰⁷ Anna entretenait une correspondance régulière avec son père. Même contrôlés, les courriers contiennent une richesse descriptive qui se rapporte à son âge.

¹⁹⁰⁸ Archive Anna, in Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 108.

¹⁹⁰⁹ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 167.

Ainsi, le passage d'Isadora Duncan, à cette époque en Russie, aura participé à la manière d'envisager le corps autrement car la proposition formative contenu dans le modèle qu'elle incarnait aura « effectivement libéré les Russes des conventions du ballet classique »¹⁹¹⁰.

Charlotte Bara, danseuse (1901-1986)

Ce qui revient à Charlotte, c'est la création de son école de danse à Ascona en 1928, à l'intérieur de la construction du théâtre de Carl Weidemeyer¹⁹¹¹. Portée par un environnement artistique et littéraire¹⁹¹², Charlotte, dans le sillage des Duncan, s'éloigne de l'école publique qu'elle déteste, pour se consacrer à l'art.

D'ailleurs, par l'intermédiaire de sa tante qui est pianiste et épouse d'Emil Löhnberg, Charlotte entre en contact avec la colonie de Worpswede. En effet, la famille d'Emil avait noué une relation amicale avec Heinrich Vogeler et Carl Weidemeyer, peintres tous les deux au début des années 1900 dans cette colonie¹⁹¹³. Ces circonstances avaient conduit les parents de Charlotte à acheter des toiles de Vogeler qui avaient fait forte impression sur Charlotte.

Par conséquent, la manière dont elle construit son rapport à la nature, d'abord tiré du fruit de son imaginaire par l'évocation de paysages peints, puis par la formation religieuse qu'elle reçoit au couvent du sacré-cœur¹⁹¹⁴, se traduit par une danse mystique.



Néanmoins, l'émotion qui s'en dégage, est une qualité appréciée, non seulement dans le domaine de l'art, mais aussi dans le champ scientifique expérimental¹⁹¹⁵.

Photographie n° 14 : H. Vogeler, Die Tänzerin Charlotte Bara, 1918¹⁹¹⁶.

¹⁹¹⁰ Archive école d'Elizabeth Duncan, Nijinsky, Pavlova, Duncan: Three Lives In Dance Edited by Paul Magriel, Da Capo Press, 1977, « [She] did indeed free the Russians from the conventions of the classic ballet », page non numérotée, dans le chapitre « The new Isadora by Carl van Vechten ».

¹⁹¹¹ Peintre et architecte, Carl a vécu dans la colonie de Worpswede de 1905 à 1923. Formé à la maçonnerie et d'un esprit ingénieux, il a obtenu par la suite un diplôme de l'école des métiers du bâtiment. Il est donc passé du dessin à l'architecture en construisant le théâtre San Materno, objet de sa réputation, in Dictionnaire Historique de la Suisse, [en ligne].

¹⁹¹² Charlotte Bara, 1901-1986, Brüssel, Worpswede, Berlin, Ascona, Schütze, 2000, « Ihre in Elberfeld geborene Mutter Elvira, entstammte einer literarisch und künstlerisch vielseitig interessierten Familie », p. 6.

¹⁹¹³ *Ibid.*, « Die Schwester der Mutter, Selma, war eine Pianistin geworden, hatte den Beruf aber nach der Heirat mit dem HNO-Arzt Dr. Emil Löhnberg in Hamm aufgegeben. Die Schwester wird hier ausführlich eingeführt, weil die Familie Löhnberg die Verbindungen zu Heinrich Vogeler und zu Carl Weidemeyer hergestellt hat, die später Bedeutung für die Familie Bachrach erhalten sollten ».

¹⁹¹⁴ *Ibid.*, « Mit sechs Jahren trat ich in die Klosterschule Sacré-Coeur ein. In dem schönen Garten, unter den lieben Klosterfrauen, fühlte ich mich in einer heiligen Atmosphäre. Ich lernte mit Begeisterung die biblischen Geschichten durch die schönen Handschriften der alten Manuskripte kennen. Sie regten meine Phantasie an; ich wollte sie nachahmen ».

¹⁹¹⁵ Les expériences hypnotiques dans la danse ont déjà été évoquées.

¹⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 61.

Il apparaît donc que la dimension spirituelle qui se rattache à l'œuvre, pour Charlotte, est de l'ordre de l'« expression du sentiment religieux [qui rappelle] son caractère cultuel, parfois magique »¹⁹¹⁷. Elle rejoint en cela la pensée d'Isadora Duncan tout en se différenciant d'elle dans sa modalité de l'expression.

Ce sur quoi nous souhaiterions insister, c'est sur la valeur du champ expérientiel que Charlotte a investi, tout comme l'a d'ailleurs fait Isadora. La détermination avec laquelle elle investit sa quête existentielle témoigne du brassage culturel dans lequel elle est plongée et duquel elle tire les connaissances nécessaires à l'élaboration de son art.

Enfant, elle aura pris des cours de danse auprès d'une personne, pianiste mais qui avait été aussi élève d'Isadora. Elle se formera également auprès d'Alexander Sacharoff et apprendra les danses religieuses javanaises. Elle n'hésitera pas non plus à s'intéresser à l'école de l'Ausdruckstanz menée par Berthe Trümpy¹⁹¹⁸. Cependant, avec le temps, sa danse sera confortée par l'influence de l'Asie dont le savoir lui montre qu'« elle constituait une partie essentielle des civilisations anciennes et joue encore un rôle important et solennel chez les peuples de l'Orient, dans certaines races et dans de hautes cultures étrangères »¹⁹¹⁹.

Dans cette perspective, Charlotte renoue avec une pratique humaine, qui, par la force du culte, l'entraîne dans son *épreuve* du monde ayant pour fin l'accès à la contemplation.

François Malkowski, danseur-chorégraphe (1889-1982)

Dans le cadre de notre enquête de terrain, nous avons rencontré une professeure de danse libre qui a été initiée à l'enseignement de Malko - ainsi appelé par ses élèves. Au regard de l'enseignement qui l'a formée à la transmission de cette pratique, il nous a paru utile de nous appuyer sur son discours pour comprendre comment Malkowski a investi le modèle duncanien.

¹⁹¹⁷ Charlotte Bara, *op. cit.*, p. 60, « Und doch war der Tanz in seinem Ursprung Ausdruck des religiösen Empfindens, sein Charakter war kultisch, bisweilen magisch ».

¹⁹¹⁸ Charlotte Bara, *op. cit.*, p. 15 « Als junges Mädchen erhielt Charlotte Tanzunterricht bei einer ehemaligen belgischen Schülerin und Pianistin von Isadora Duncan. Seit 1915 setzte sie dann ihre Ausbildung bei Alexander Sacharoff in Lausanne fort. In Holland, [...], lernte sie den religiösen javanischen Tanz [...]. In Berlin besuchte Charlotte auch die hervorragende Schule für Ausdruckstanz, welche Berthe Trümpy, Schülerin von Laban und langjährige Mitarbeiterin von Mary Wigmann im Herbst 1924 eröffnet hatte ».

¹⁹¹⁹ *Ibid.*, p. 60, « Er bildete einen wesentlichen Teil antiker Kulturen und spielt heute noch bei den Völkern des Orients, bei manchen farbigen Rassen und fremden, hohen Kulturen, eine ernste und feierliche Rolle ».

Ainsi, depuis l'âge de onze ans, Martine a suivi « absolument tous ses stages, toutes les vacances scolaires [et a été] en stage avec lui aux quatre coins de la France ». Car cela était « vraiment quelque chose qui [lui correspondait] d'emblée ».

En outre, ce qu'elle retient de son enseignement, c'est qu'il était « vraiment [dans] l'observation des rythmes de la nature, des mouvements dans la nature, et ensuite ce n'[était] pas copier un mouvement, [car il s'agissait de] ressentir les rouages de ce qui crée ce mouvement, et le ressentir vraiment en soi, pour pouvoir l'exprimer ». De fait, « Malko était profondément inspiré par Isadora Duncan, puisqu'il se destinait à être chanteur et c'est en la voyant danser qu'il a décidé d'être danseur »¹⁹²⁰.

Par conséquent, Isadora, lors de ses représentations, a eu cette capacité à se présenter comme un modèle *formatif* qui a donné envie à Malkowski de comprendre comment il était possible d'arriver à un « mouvement naturel et continu »¹⁹²¹. L'analyse du mouvement à laquelle il s'est également livré lui a permis de mettre en œuvre une technique qui privilégie « l'économie de l'effort et l'équilibre du corps »¹⁹²² autour duquel la colonne vertébrale joue un « rôle primordial »¹⁹²³. Car pour lui, comprendre le fonctionnement du corps, c'est ce qui permet de s'appuyer sur ses *bons rouages* pour trouver le mouvement expressif. En somme, Malkowski rejoignait Isadora sur ce point :

« Si je regarde, c'est, eh bien que ça s'adressait à la personne tout entière, c'est-à-dire à la fois le niveau intérieur, les émotions, l'esprit, y avait pas que le corps et aussi une ouverture sur la vie beaucoup, beaucoup plus large. C'est la première personne qui dans ma vie m'a mise en contact avec une forme de spiritualité »¹⁹²⁴.

Le domaine de la pédagogie

L'activité d'Yvonne Berge ayant déjà été présentée, nous avons orienté notre étude sur Erika Giovanna Klien et Franz Cizek, ce dernier étant considéré comme un éminent réformateur de

¹⁹²⁰ Entretien avec Martine Puyneige, 12 novembre 2016, Annexes du Volume II de la thèse, p. 336.

¹⁹²¹ Jacqueline Robinson, *op. cit.*, p. 69.

¹⁹²² *Ibid.*

¹⁹²³ *Ibid.*

¹⁹²⁴ Entretien de Martine Puyneige, *op. cit.*

la pédagogie de l'art. Néanmoins, le parcours artistique et d'enseignement d'Erika, non moins honorable, n'a été que peu remarqué¹⁹²⁵.

Franz Cizek (1865-1946), peintre, professeur d'arts plastiques et Erika Giovanna Klien (1900-1957), professeur à l'école d'Elizabeth Duncan à Salzburg, connue pour la peinture

Élève puis assistante de Franz Cizek dans la classe d'art qu'il a fondée à Vienne pour la jeunesse, Erika est une artiste prometteuse et innovante dans le domaine de l'art cinétique. Ayant enseigné trois années durant à l'école d'Elizabeth Duncan, Erika fait de son séjour auprès du personnel de l'institution, une véritable expérience de musique et de danse qui influence son parcours artistique¹⁹²⁶.

Aussi, dans le catalogue de l'exposition *Schule der bewegten Körper – Isadora & Elizabeth Duncan und Erika Giovanna Klien in Salzburg*¹⁹²⁷, il est rapporté que l'expérience de Cizek en matière de réforme pédagogique dans l'enseignement des arts plastiques a été influencée par son élève Erika, et en arrière-plan par l'école d'Elizabeth Duncan¹⁹²⁸.

Cizek, du principe retenu de l'école d'Elizabeth Duncan, a cherché à transférer dans son enseignement les modalités susceptibles de développer « les pouvoirs d'expression de l'individu [qui contribuent] ainsi à l'éducation de l'homme instruit et en parfaite harmonie »¹⁹²⁹. Cependant, les circonstances historiques, qui avaient déjà provoqué la scission du duo des sœurs Duncan et qui contribuaient dans le temps, à instaurer progressivement le pouvoir totalitaire en Allemagne, n'ont pas davantage favorisé la portée des travaux de Cizek et de l'école d'Elizabeth Duncan. En effet, dans son champ expérimental de la *paideia*, Elizabeth avait ouvert la voie à des modalités pédagogiques auxquelles Cizek aspirait mais dont l'application à son champ lui posait encore des difficultés.

¹⁹²⁵ Une étude approfondie des archives à son sujet pourrait le montrer. Ayant émigré aux États-Unis après être passée à l'école d'Elizabeth Duncan, il est possible que sa renommée soit plus large outre-Atlantique.

¹⁹²⁶ À la lecture de l'article intitulé « L'art cinétique atteint des records » dans le Journal *Le monde* du 01 juillet 2006, les artistes cités, sur le plan généalogique, sont postérieurs à Erika, qui n'est pas mentionnée.

¹⁹²⁷ Archive de l'école d'Elizabeth Duncan, Exposition « École du corps en mouvement – Isadora & Elizabeth Duncan et Erika Giovanna Klien à Salzburg », du 07 au 31 juillet 2001 par Alfred Winter, in Annexe du Volume II de la thèse, p. 14.

¹⁹²⁸ *Ibid.*, « Seine Wirkungsgeschichte innerhalb der Duncan-Idee ist mit dem Namen seiner Schülerin Erika Giovanna Klien, die an der Elizabeth Duncan-Schule für drei Jahre als Zeichenlehrerin arbeitete, verbunden », p. 7.

¹⁹²⁹ Archive de l'école d'Elizabeth Duncan, Exposition « École du corps en mouvement », *op. cit.*, « Cizek wurde versucht, die Ausdruckskräfte des einzelnen zu fördern und somit einen Beitrag zur Erziehung eines umfassend gebildeten, harmonischen Menschen zu leisten », p. 9.

D'ailleurs, ce qu'en retient Johanna Pühringer¹⁹³⁰ c'est que les deux, en s'intéressant « au développement d'un potentiel inné, [n'ont libéré pour] Cizek, que les méthodes d'enseignement esthétique et l'académisme en peinture, et [pour] Duncan seulement le rejet du corset du ballet et la tradition de la danse bourgeoise »¹⁹³¹.

Par la présentation de ces quelques personnalités, connues ou pas, nous avons voulu montrer que ces artistes étaient tous animés du même désir, celui même qui anime le courant de la *Paideia* depuis l'Antiquité. En cherchant à *devenir meilleur*, ces hommes et femmes de leur époque ont trouvé un héritage qu'ils ont reconnu en Isadora Duncan, comme significativement metteuse en scène de cette *paideia*.

À leur tour, ils ont porté ce message au travers de leurs activités et ont cherché, par ce moyen, à élever leur condition humaine en devenant de *grandes dames* ou de *grands messieurs*.

Par conséquent, si l'amour du Bien apparaît comme le fil conducteur de l'ensemble de ces vies, les conditions de leur réalisation constituent autant de pistes expérientielles que chacun de ses acteurs, en les vivant, a tenté de rassembler et d'interpréter pour les générations suivantes. Aussi, dans le cadre de cette expérience du *savoir-danser* qu'Isadora Duncan a éprouvé au motif de *devenir meilleure* et de vouloir en faire un modèle-clé en réponse à la quête existentielle de sens, nous allons achever notre étude en nous intéressant aux indicateurs que son héritage a laissés dans la filiation plus spécifique de la danse.

LA FILIATION DANSÉE

La filiation dansée, que le duo des sœurs Duncan a souhaité inscrire dans le cadre d'une école, se trouve avoir été dévoyé leur application pédagogique. En effet, la manière de distinguer au sein du groupe original, les *Isadorables* des autres, et de les légitimer par la voie d'Isadora, a posé le voile sur la fonction première de leur *désir*. À savoir celui de rendre vivant le principe générateur de l'idéal porté par la famille, qui ne pouvait se concrétiser qu'à la condition d'une mutualisation de compétences. Or, la rupture créée au sein de l'école du duo des sœurs en

¹⁹³⁰ Responsable de la conception et de l'organisation de l'exposition « Ausstellungsgestaltung und Organisation », in Archive de l'école d'Elizabeth Duncan, Exposition « École du corps en mouvement », *op. cit.*

¹⁹³¹ *Ibid.*, « Wie bei Cizek ging es auch in der Duncan-Schule um die Entwicklung eines angeborenen Potentials: bei Cizek nur Befreiung von ästhetische Lehrmethoden und Akademismus in der Malerei, bei Duncan nur die Absage an das Korsett des Balletts und der bürgerlichen Tanztradition », p. 10.

raison de leur anticonformisme social et politique qui les a stigmatisés, est également à l'origine de l'éclatement d'un modèle que les danseuses de la filiation tentent, implicitement, de reconstruire à leur tour. Ainsi, au nom de la légitimité d'un modèle de pratique, les danseuses défendent un même système de valeurs. Les sœurs Duncan d'ailleurs se voulaient des maillons de l'héritage familial, qui lui-même inscrivait déjà des valeurs ayant pour fondement l'universel.

En outre, le sens construit par les discours des danseuses interrogées, nous met sur la voie d'indicateurs des valeurs qui définissent le *savoir-danser* d'Isadora Duncan et en structurent la légitimité. Mais l'investissement de cette pratique dansée est aussi une manière de faire vivre les valeurs de l'idéal que porte la *Paideia* comme réponse au manque de sens de l'existence humaine.

Les indicateurs des valeurs du savoir-danser d'Isadora Duncan

En recourant à la danse d'Isadora Duncan, les enquêtées s'inscrivent dans des modalités d'*éprouvement* du monde qui ont pour objet de construire et de renforcer leur singularité pour « se réaliser »¹⁹³². Aussi, par leur manière de réinvestir la tradition esthétique qu'Isadora et Elizabeth ont fait vivre dans leur école, les danseuses d'aujourd'hui rendent compte de la permanence d'une filiation qu'elles-mêmes s'approprient personnellement.

Au motif du sens : le vivier de la singularité

Si la valeur de la singularité a été reconnue dans l'œuvre d'Isadora Duncan comme une qualité indissociable de l'excellence qui définissait l'artiste moderne¹⁹³³, celle que revendiquent nos enquêtées, pour rejoindre Isadora, s'appuie sur le rapport à l'idéal de l'authenticité. En somme, une manière détournée de « comprendre que cet idéal s'enracine dans ce qui [est appelé par Taylor] une conception expressiviste de la vie morale »¹⁹³⁴. En effet, la singularité, lorsqu'elle revêt la « spécificité historique »¹⁹³⁵ germanique, elle a pour

¹⁹³² Entretien Anne, à entendre dans le sens de l'évolution, Annexes du Volume II de la thèse, p.202.

¹⁹³³ Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

¹⁹³⁴ Nicolas Voeltzel, « Singularité et authenticité chez Taylor et Larmore », in *Figures de la singularité*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2014, p. 2.

¹⁹³⁵ *Ibid.*, p. 4.

trait « un individualisme de la spécificité, de l'unicité qualitative, de l'incomparabilité de chacun, de l'irremplaçabilité de chaque créature humaine »¹⁹³⁶, et s'oppose ainsi à la conception française de l'individualisme marqué par sa vision égalitaire. Aussi, l'idéal de l'authenticité, en ce qu'il renvoie à l'idée de l'originalité, est recherché par l'expression singulière individuelle qui s'opposerait « à une forme de conformisme »¹⁹³⁷.

De plus, dans le champ social, l'orientation de cet idéal se trouve être conjointe à la notion de droit à être soi-même. Par conséquent, cela implique une nouvelle façon de reconsidérer l'identité qui se conçoit plutôt à l'intérieur de soi et qui appelle à la reconnaissance¹⁹³⁸.

Dans cette perspective, la définition de la singularité que propose Anne, à la lumière de son expérience dansée, s'inscrit dans cet idéal de l'authenticité :

« Son être profond c'est (silence) tout ce qui fait qu'on est unique et singulier (petit silence) sur cette terre nos qualités et nos défauts, notre ombre et notre lumière toute la richesse que nous avons en nous et qui est nécessaire à l'univers. Je dirai à peu près ça, c'est pas facile comme question. [...] Mais je pense qu'effectivement tout ce qui fait qu'on est singulier, et qui contribue à notre mission, c'est vrai je n'aime pas trop ce mot là, mais c'est peut-être tout ce qui contribue à notre quote-part à apporter à l'univers, pour résumer un peu »¹⁹³⁹.

Il semble aussi que la dimension humaine, dans sa *richesse*, « rend possible un mode d'existence plus »¹⁹⁴⁰ accompli, qui, néanmoins inscrit une position particulière vis-à-vis de *l'univers*. Car la réalisation de soi, quand elle consiste à « créer l'harmonie et en [s]oi et dans [s]on entourage proche et moins proche, [...], ça a des répercussions sur tout son environnement, voire même sur l'univers »¹⁹⁴¹.

Ainsi, l'idéal de l'authenticité appelle d'autres valeurs qui rendent significatives l'expression de la singularité. La relation au cosmos qui est ici suggérée, invite à considérer le rôle que l'être humain, par l'intermédiaire de sa corporéité, doit exercer dans la grande Nature.

¹⁹³⁶ Louis Dumont, *L'idéologie allemande*, Gallimard, 1991, p. 236, cité par Nicolas Voeltzel, *op. cit.*, p. 4.

¹⁹³⁷ *Ibid.*, p. 3.

¹⁹³⁸ *Ibid.*, p. 13.

¹⁹³⁹ Entretien Anne, *op. cit.*

¹⁹⁴⁰ Nicolas Voeltzel, *op. cit.*, p. 15.

¹⁹⁴¹ Entretien Anne, *op. cit.*

Le corps, élément de la grande Nature¹⁹⁴², en quête de reliance¹⁹⁴³

Le corps, dans sa dimension singulière, a la capacité d'exprimer « la beauté humaine sous sa forme idéale »¹⁹⁴⁴ par la manifestation du mouvement qui en porte l'essence. Aussi, c'est un idéal du Beau que la spécificité du mouvement Duncan peut révéler dans son essence. Car celle-ci, « intime de cette beauté qu'incarne »¹⁹⁴⁵ son mouvement, « consiste en l'union parfaite et harmonieuse du spirituel et du corporel dans la représentation du corps humain telle qu'a su la réaliser l'Antiquité grecque, à l'époque classique »¹⁹⁴⁶.

Aussi, *l'essence* qui se rapporte à l'idéal du Beau en tant qu'idée qui s'incarne par la voie du corps, est celle que chaque danseuse, par la voie de la danse, cherche à montrer ou à rendre signifiante par l'expérience de leur transcendance-immanente¹⁹⁴⁷. En effet, pour atteindre leur objectif de l'idéal, les modalités de pratique qu'investissent les danseuses se structurent autour de l'axe de leur formation. Se dessinent ainsi deux voies, celle du ballet et celle du désir¹⁹⁴⁸.

La voie du ballet

Les danseuses qui ont été initiées au ballet et qui n'ont pas quitté la voie de la danse sont celles qui se trouvent dans la filiation d'Isadora Duncan via Lisa, Maria-Thérèse, Anna et Irma. L'une d'entre elles cependant, a plutôt reçu la formation de Malkowski avant de suivre des cours auprès des représentantes d'Isadora.

Au regard de leur récit, il apparaît que le ballet, au fondement de leur formation, n'est pas une fin en soi. En effet, l'expression d'un autre désir de la danse se manifeste au contact d'un modèle qui fait sens pour elles, dans sa capacité à incarner ce à quoi elles aspirent profondément. Aussi, cet impératif de chercher et de « trouver [le modèle], parce qu'il

¹⁹⁴² Employée dans un sens cosmogonique, la Nature renvoie au milieu qui offre à l'homme la possibilité d'évoluer pour comprendre d'où il vient et trouver du sens à son existence à travers cette quête, in Edmond Domet de Vorges, « La Cosmogonie d'Aristote », in *Revue néo-scholastique*, 1894.

¹⁹⁴³ La notion de reliance employée ici se réfère principalement à la conception d'Edgar Morin comme substrat à la condition de l'existence de la relation dans un monde marqué par la rupture et la séparation in Marcel Bolle De Bal, « *Reliance, déliance, liance : émergence de trois notions sociologiques* », in *Sociétés*, 2003, p. 99-131.

¹⁹⁴⁴ Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, *op. cit.*, p. 51.

¹⁹⁴⁵ Jacques Larfouilloux, « La place de la sculpture dans la pensée philosophique occidentale. Remarques sur la théorie hégélienne de la sculpture », in *Rue Descartes*, 2011, p. 60.

¹⁹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁹⁴⁷ Le terme est emprunté à Michel Maffesoli, in *L'ombre de Dionysos*, *op. cit.*

¹⁹⁴⁸ Nous la nommons ainsi en raison du manque que cela représente dans les vies des enquêtées qui ont toujours voulu danser et qui souhaitaient être danseuse, in Entretiens Anne, Evelyne, Lucie, Marcelle, Melaine, Murielle, Nathalie, Annexes du Volume II de la thèse, p. 202 ; 212 ; 220 ; 275 ; 280 ; 292 ; 299.

exprimait ce que [s]on âme voulait exprimer, basé sur le travail de l'art de la Danse et du mouvement qu'[elle avait] étudié à Florence »¹⁹⁴⁹, s'inscrit dans la logique du *Follow me* d'Isadora Duncan. Car le modèle, en rendant accessible l'idéal esthétique, « encourage le sentiment de soi, un soi qui peut exprimer les pensées et les sentiments les plus profonds, un soi qui permet de faire naître une fluidité de l'expression avec la réalisation des sentiments les plus profonds de l'univers, des pensées [et] des sentiments universels de tant de personnes dans ce monde »¹⁹⁵⁰.

Par conséquent, ce qui se montre à travers le modèle, c'est la manière dont l'idée du Beau se réalise en corps et exprime « quelque chose qui est vrai pour lui-même »¹⁹⁵¹, quelque chose qui, « à l'instar des harmonies en musique »¹⁹⁵², rende compte d'un mouvement unifié. Aussi, cela permet au public, à son tour, d'entrer en *reliance* avec l'œuvre qui l'inonde d'une grande émotion. Julia la décrit en ces termes, lorsqu'elle a vu pour la première fois les danseuses de la compagnie professionnelle de Lori Belilove :

« J'étais juste complètement sous le charme de la simplicité et de l'honnêteté de la technique et de la musicalité des danseurs. [...] Mais quel que soit le niveau technique, si le cœur n'est pas présent dans la danse, cela ne peut pas être la danse Duncan »¹⁹⁵³.

En outre, la technique, dans la danse de la compagnie Belilove, ou encore le mouvement, pour Barbara, supposent, pour pouvoir être *la danse Duncan*, véhiculer une valeur « d'honnêteté [et] parler de l'intériorité, de la spiritualité »¹⁹⁵⁴. Car, s'il est une condition qui permet d'exprimer ce qui se passe à l'intérieur de soi, c'est bien celle d'être en capacité de montrer son *cœur*¹⁹⁵⁵.

Or, l'usage de l'ensemble de ces mots nous ramène une fois de plus à l'expressivité de la singularité des actrices. Cependant, par leur manière d'invoquer le domaine sacré des valeurs classiques, celle d'honnêteté, en particulier, n'est pas sans rappeler l'idéal humaniste (*honnête*

¹⁹⁴⁹ Entretien Pamela De Fina, Annexe du Volume II de la thèse, p. 315.

¹⁹⁵⁰ Entretien Barbara, « Duncan Dance for me encourages a sense of a full self, a self that can express deepest feeling and thought, a self that can allow a fluidity of expression to emerge with a realization of the utmost feelings of the universe, universal thoughts / feelings of so many in this world », Annexe du Volume II de la thèse, p. 327.

¹⁹⁵¹ Entretien Julia, Annexe du Volume II de la thèse, p. 332.

¹⁹⁵² Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, op. cit., p. 44.

¹⁹⁵³ Entretien Julia, op. cit.

¹⁹⁵⁴ Entretien Barbara, op. cit.

¹⁹⁵⁵ À entendre comme sixième sens fédérateur, in Olivier Sirost, *Eros messenger des sens*, op. cit.

homme) particulièrement prégnant en Allemagne¹⁹⁵⁶. Les danseuses rappellent le caractère élitiste de la danse Duncan. En effet, ce que les danseuses essaient de nous dire, implicitement, c'est que la formation à la danse Duncan nécessite également une éducation intellectuelle et classique, comme le prônait Isadora. La logique de la *mimesis*, à l'œuvre dans l'éducation antique, met en évidence un caractère transformant « en façons d'être et en nature, à la fois dans le corps, dans les intonations de la voix, et dans la disposition d'esprit »¹⁹⁵⁷.

Par conséquent, le choix du modèle à imiter, tel qu'il se concevait dans la *Paideia*, est celui qui est digne de représenter la culture à transmettre et qui inscrit son élève dans la filiation de la tradition. En outre, au regard de la fonction de l'image visuelle que les Grecs investissaient en termes de « modes de transmission des sensations, et surtout des manières de penser, de ressentir, de percevoir et de se comporter, ou de provoquer perceptions, sensations, pensées, voire comportements et actions »¹⁹⁵⁸, nous mesurons encore plus le crédit donné au modèle d'Isadora Duncan.

Aussi, en pointant l'honnêteté de la technique ou du mouvement, les danseuses inscrites dans la filiation d'Isadora Duncan montrent leur connaissance de l'essence de la danse d'Isadora qui a fait l'objet d'une formation pour apprendre à « re-connaître la chose à connaître »¹⁹⁵⁹, en tant qu'« accès à la vérité [d'Isadora] à travers leur représentation »¹⁹⁶⁰. Cependant, pour expliquer le spirituel chez Duncan, l'expressivité de la singularité est un préalable dont seule l'artiste peut parler. C'est pourquoi la « distance ontologique insurmontable »¹⁹⁶¹ entre le modèle, dans ce qu'il est, et l'aspiration de celle qui désire l'égaliser, est significative de la variation dans le mode d'apprentissage. Elle témoigne par ailleurs du propre vécu du sujet et du sédiment culturel qui a participé à la construction de ses représentations, ce qui donne du crédit à la manière dont Barbara comprend le spirituel de Duncan. Dans cet écart qui la sépare du modèle, la façon de vivre la spiritualité dont parle Isadora, c'est de « sentir en profondeur ce que tu veux exprimer, ce sont des sentiments et c'est tout. Ce n'est pas mental ou de hippies, ou de religieux »¹⁹⁶².

¹⁹⁵⁶ Gisèle Sapiro, « Défense et illustration de « l'honnête homme ». Les hommes de lettres contre la sociologie », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2004.

¹⁹⁵⁷ Platon, *La République*, Gallimard, 1993, Livre III, cité par Denis Lemaître, « Entre savoirs et identités : le phénomène de mimesis dans la formation des ingénieurs », in *Les Sciences de l'éducation - Pour l'Ère nouvelle*, 2007, p. 14.

¹⁹⁵⁸ Michel Briand, « Vision spectaculaire et vision imaginative dans la poésie mélique grecque. Le cas des épinicies de Pindare », in *Pallas*, 2013, p. 2.

¹⁹⁵⁹ En référence à Hans-Georg Gadamer, in Denis Lemaître, *op. cit.*, p. 15.

¹⁹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁹⁶¹ *Ibid.*

¹⁹⁶² Entretien Barbara, *op. cit.*

De plus, en insistant sur ce qui n'est pas le *mental*, les *hippies* ou le *religieux*, Barbara montre bien que la danse d'Isadora, pour elle, se distingue d'une modalité de contrôle sur le mouvement ou d'une croyance qui supposerait l'intervention d'une qualité extra-sensible. Néanmoins, pour mieux comprendre la portée du sentiment chez Barbara, il convient de se rapporter au témoignage de l'une de ses anciennes élèves qui l'a exposé ainsi :

« [...] et puis Barbara Kane, j'ai vu cet, il y a un clip sur internet qui m'a vraiment touchée et c'était dans Orphée et Eurydice, des flûtes-solo et là franchement, j'ai tout senti, [...] c'est-à-dire je vois que c'est un montage mais par hasard comme la musique est montée sur le clip vidéo, il y a tout, il y a tout pour moi qui est juste. C'est-à-dire il n'y a pas seulement l'état d'âme qui est d'une souffrance et qui est du dramatique complet mais il y a une remontée vers la lumière, voilà, et même un peu de légèreté, et c'était parfait pour moi, donc c'est pourquoi j'ai eu envie de danser avec Barbara Kane »¹⁹⁶³.

Du drame à la remontée vers la lumière, voilà une indication sur la nature du sentiment qui habite Barbara, lorsqu'elle interprète une chorégraphie du récital Duncan.

À ce titre, l'éducation classique littéraire, musicale et poétique d'Isadora Duncan, qui est à replacer dans le contexte du XIXe – XXe siècle, met en évidence la complexité des « rapports de la danse antique avec la fiction littéraire et la création plastique, ainsi que la dialectique de la vision spectaculaire et de la vision imaginative »¹⁹⁶⁴ dans la performance. À lire Isadora Duncan sur la manière dont elle perçoit les représentations du Chœur antique dans la Tragédie¹⁹⁶⁵, sa connaissance des rôles des acteurs et de la fonction du Chœur insiste sur le jeu théâtral et l'aspect communicationnel de l'émotion.

Ainsi, lorsque la fiction dansée, dans la trame de la narration d'évènements qui montre des « valeurs, des sensations et des sentiments »¹⁹⁶⁶ associe « la fiction discursive [...] dans la production d'un rite, mêlant sensations visuelles, sonores, tactiles et kinétiques de niveau imaginaire et spectaculaire »¹⁹⁶⁷, il se trouve que ce type d'expérience sensible est formatrice

¹⁹⁶³ Entretien Drachin, Annexe du Volume II de la thèse, p. 320.

¹⁹⁶⁴ Michel Briand, *op. cit.*, p.5.

¹⁹⁶⁵ Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, *op. cit.*, p. 43-57.

¹⁹⁶⁶ Michel Briand, *op. cit.*, p. 2.

¹⁹⁶⁷ *Ibid.*

« des états sensoriels et mentaux d'autrui »¹⁹⁶⁸. Par conséquent, les Grecs de l'Antiquité avaient compris l'utilité d'associer l'ensemble des participants à la production artistique, qui, dans sa dimension sensible et esthétique, reliait à la vie. Ainsi, touché dans son aspect vivant, l'œuvre a pour effet de stimuler le public « dans son activité de réception sensible »¹⁹⁶⁹, qui participe à sa façon, à la cohésion du Tout. À cet égard, la présentation de l'œuvre telle qu'elle s'organise, appelle à la manifestation et à l'inscription de sentiments en soi. La participation de tous est une manière de faire l'expérience de la *reliance*, à l'autre, à l'univers et de se sentir *un* ou encore dans la fusion, tel qu'il l'est évoqué ainsi :

« Jeanne Bresciani c'est quelqu'un que j'apprécie beaucoup parce que j'aime bien sa façon d'enseigner, c'est quelqu'un qui fait participer tout le monde. On se mélange avec tout le monde pour que le groupe soit en symbiose »¹⁹⁷⁰.

En somme, l'expérience que vivent ces femmes, s'ancre dans la tradition modélisante et intellectuelle d'Isadora Duncan. La *mimesis*, en effet, apparaît comme une des modalités fondamentales de la transmission dans le système Duncan, en particulier pour la branche d'Isadora qui, en ayant incarné le modèle antique, en a porté la structure initiale formative. De fait, en croisant elle-même les éléments culturels que les modalités pédagogiques antiques ont valorisés, Isadora s'est emparée, en procédant par *mimesis*, d'un protocole lui permettant de transmettre à son tour les valeurs de l'*idéal*.

¹⁹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁹⁷⁰ Entretien Françoise, Annexe du Volume II de la thèse, p. 345.

Autrement dit, en saisissant la valeur fondamentale de l'expressivité attachée à la métrique fondant le jeu des acteurs, elle se l'est réappropriée singulièrement et l'adaptée à son temps. Car, comme le rappelle, Anna, historienne et professeur de la danse ancienne à Athènes :

« Le système métrique existe dans le discours, dans la poésie, dans la musique, les sons, les mélodies, les sciences, la géométrie parce que c'est la plus haute des sciences selon l'école de Platon et que c'est une science de l'espace. La mesure relie la géométrie, les sciences et les mathématiques qui sont abstraits à l'astronomie qui est la connaissance de l'univers.

En même temps, la *Musiki*¹⁹⁷¹ se produit toujours en rythme. La *Musiki* permet de développer nos facultés spirituelles et physiques à travers le rythme. L'idée que nous sommes en rythme avec l'univers est une idée de base développée par Platon.

Quand on parle de l'être humain en tant que créature, on a en tête deux aspects du mouvement : l'un interne et l'autre externe. Quand le mouvement intérieur de l'esprit s'harmonise avec le mouvement extérieur de l'univers, plus large, on ressent un apaisement, un bienfait thérapeutique. Quand nous parlons ou quand nous pensons, nous cherchons à harmoniser ces deux mouvements : le soi et l'autre (« hétéros »). Le soi est une forme identitaire, ce que je reconnais comme étant mien, moi-même. L'autre est ce qui est en dehors de moi, ailleurs, une entité plus grande que l'on retrouve dans la Nature, dans l'univers. Cette connexion dialectique repose sur un dialogue, un mouvement, une direction, le contraire de statique »¹⁹⁷².

Il apparaît donc que la manière d'envisager le rythme à partir d'une vision cosmologique de l'univers, s'inscrit dans la pensée de l'époque. Cependant, la valorisation du mouvement, dans cette conception du monde, en tant que condition structurante de l'harmonie, se construit sur un mode culturel propre, qui en évoluant, en propose de nouveaux modes d'appropriation adaptés.

Par conséquent, la rupture épistémologique que le questionnement de l'homme sur le sens de son origine a suscitée, témoigne de la scission opérée en l'homme lui-même, qui, s'il ne comprend pas *qui il est* et *ce qu'il est*, sera toujours en errance de son *soi*. Car pour entrer dans le dialogue avec *l'autre*, ce qui implique le *mouvement* ou encore la *direction*, il faut

¹⁹⁷¹ La *Musiki* « n'est pas seulement la musique » ; dans son sens ancien, « c'est une série de disciplines qui inclue les sciences, la philosophie, l'histoire, la poésie, la musique et la danse », in Entretien Anna, Annexe du Volume II de la thèse, p. 150.

¹⁹⁷² *Ibid.*

avoir *reconnu* ce qui fait *soi*. Aussi, la *forme identitaire* qu'il revêt, au nom de l'idéal d'authenticité – d'ailleurs revendiqué dans la temporalité moderne –, se construit désormais « de l'intérieur »¹⁹⁷³. Ainsi, la forme participative du dialogue, qui engage l'expressivité de la singularité, peut offrir de multiples modalités d'accès à l'harmonie. Celle d'Isadora a été la danse car elle a compris que cet art du mouvement, lieu par excellence de la manifestation du rythme, pouvait témoigner de l'union des « facultés spirituelles et physiques »¹⁹⁷⁴ que la *Musiki* développait. Au désir de l'aspiration à *devenir* un être complet, Isadora cherche à atteindre « l'harmonie absolue »¹⁹⁷⁵ en laquelle l'amour du Beau et du Bien, s'expérimente sous la forme de la contemplation.

En outre, la manière dont Isadora Duncan a investi le courant antique de la *Paideia*, lui a permis de conquérir la dimension expressive de la *Musiki* par le biais de savoirs rendus vivants.

En somme, sous l'angle d'un message prônant les valeurs antiques dans son rapport à la nature, qui se voulait comme un *retour* en cette fin du XIXe siècle, Isadora a proposé un modèle d'un *savoir-danser* adaptable, parce que fondé sur le vivant.

Donc, ce qui régit son modèle, c'est la valeur de l'expressivité singulière qui, au nom de l'idéal, donne à voir, en fonction de l'époque et de la trajectoire de la danseuse, des modalités variables de pratiques. Autrement dit, ce n'est pas la forme ou le style de la danse qui donne accès au *savoir-danser* d'Isadora Duncan, mais son essence.

On constate donc, à l'intérieur de la filiation Duncan, une alliance entre le modèle générique, représenté par Isadora Duncan et la méthode éducative d'accès au dialogue, représentée par Elizabeth Duncan. Aussi, les voies que trace chacune des écoles, mettent d'abord en évidence la valeur de l'expression. C'est ensuite la forme qu'elle prend, par sa modalité de l'expressivité, qui la rend légitime dans sa manière d'éprouver le monde pour en montrer le sens. Même si le sens diffère des valeurs que le modèle mobilise, il n'en demeure pas moins que c'est bien le principe générateur de l'idéal antique qui œuvre à travers sa logique du dialogue.

¹⁹⁷³ Nicolas Voeltzel, *op. cit.*, p. 13.

¹⁹⁷⁴ Entretien Anna, *op. cit.*

¹⁹⁷⁵ *Ibid.*

Par conséquent, la valeur de l'expressivité du sentiment, au fondement de la danse d'Isadora, qui « se doit d'exprimer les sentiments les plus nobles et les plus profonds de l'âme humaine »¹⁹⁷⁶, revêt une fonction de communication. Car son effusion n'a de sens que si elle est portée et partagée par les participants, puisque dans l'art de la Tragédie antique, modèle d'Isadora, elle a valeur de cohésion et de transmission.

Cependant, pour Barbara, la manière de retrouver le fil de cette expressivité du sentiment, c'est de composer et de chercher à recomposer des pièces Duncan qu'elle considère comme le point central de sa transmission :

« c'est la création, c'est de produire des « performances » (spectacles) avec des gens qui ont fait du Duncan et de faire des spectacles où on ait vraiment une idée de ce qu'était un récital Duncan c'est-à-dire un programme, par exemple, avec Orphée, il y a des « trous », certaines danses ont été transmises et d'autres pas, et l'intérêt c'est de combler ces « trous », de proposer des chorégraphies sur des musiques dont on sait qu'il y avait des danses dessus, dans le style Duncan pour redonner une image, la sensation de ce que c'était un programme Duncan, un récital Duncan, une soirée Duncan »¹⁹⁷⁷.

Dans cette perspective, nous comprenons que la recherche de Barbara, qui s'entoure de personnes aux compétences spécifiques tels que « le « musical movement » (de Russie – Moscou), [qui travaille] l'improvisation et des techniques de l'époque de Duncan [en relation] avec la musique »¹⁹⁷⁸, tient compte aussi du discours d'Isadora sur les arts de la scène antique. En outre, la coopération de ces différents membres, en reconnaissant les procédures et les règles qui régissent l'œuvre, reconnaît des conventions¹⁹⁷⁹ qui la structurent et qui permettent de la comprendre¹⁹⁸⁰. Ainsi, leur participation commune inscrit alors la volonté de réaliser un but qui serve l'ensemble du réseau. Ces conditions permettent, d'une certaine façon, de produire une extension à l'œuvre, qui, en conservant ses propriétés premières, continue à *être* de la filiation tout en présentant du différent.

¹⁹⁷⁶ Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, *op. cit.*, p. 45.

¹⁹⁷⁷ Entretien Barbara, *op. cit.*

¹⁹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁹⁷⁹ Le concept de convention décrit par Becker « s'appareille aux notions de normes, règles, représentations collectives, de coutumes et d'habitudes », in Howard Saul Becker, *op. cit.*, p. 55.

¹⁹⁸⁰ *Ibid.*, p. 56.

Car en travaillant à sa propre composition, c'est ce que nous révèle Barbara :

« J'ai mélangé mes propres chorégraphies avec celles dont on sait que ce sont celles d'Isadora dans la transmission. J'ai travaillé avec beaucoup de groupes Duncan différents pour essayer de faire que les groupes soient liés entre eux »¹⁹⁸¹.

Ainsi, l'implication d'autres groupes, par leur façon d'interagir dans la production de l'œuvre, renforce les conventions qui portent la chorégraphie « et le soutien mutuel qu'ils s'apportent, les conforte dans l'idée qu'ils font quelque chose de valable »¹⁹⁸².

D'ailleurs, cette modalité de mutualisation des savoirs et des savoirs-faire, qui avait été repérée au cours de l'enquête, montrait qu'Isadora n'était jamais seule. Étant donné que son œuvre s'est élaborée dans le creuset familial et que l'organisation de sa production s'est effectuée dans le cadre d'un réseau, il peut être admis que les modalités de sa mise en œuvre, en raison des valeurs partagées, sont constitutives d'un même monde qu'elles révèlent¹⁹⁸³.

Prise sous un autre angle, la valeur expressive du sentiment se caractérise au travers de la naturalité du mouvement que la danse révèle. C'est en ces termes que Sandra l'exprime :

« Ce qui m'attirait, c'était l'expressivité, l'expression de ce que je ressentais musicalement, la simplicité mais ce n'est pas facile, c'est le mouvement qui se rapproche du mouvement naturel. Je retrouve dans cette danse les valeurs de liberté et de spiritualité dont Isadora parlait »¹⁹⁸⁴.

Une nouvelle fois, la manière dont le rapport au mouvement *naturel* est envisagé, rappelle celle qu'Isadora rapproche de la musique des « grands compositeurs - Bach, Beethoven, Wagner – »¹⁹⁸⁵. Elle explique en effet vouloir soumettre son corps à leurs rythmes afin de pouvoir « retrouver les modulations naturelles des mouvements humains perdus depuis des siècles »¹⁹⁸⁶.

¹⁹⁸¹ Entretien Barbara, *op. cit.*

¹⁹⁸² Howard Saul Becker, *op.cit.*, p. 63.

¹⁹⁸³ Howard Saul Becker, *Le monde des arts, op. cit.*, p. 59.

¹⁹⁸⁴ Entretien Sandra, Annexe du Volume II de la thèse, p. 346.

¹⁹⁸⁵ Isadora Duncan, *La danse de l'avenir, op. cit.*, p. 51.

¹⁹⁸⁶ *Ibid.*

Cette traversée du corps par la musique, qui n'en laisse que l'indice des valeurs classiques, est corrélée à la perte du sens du mouvement spontané que l'évolution technique, sous-entendue, a arraché de sa naturalité. Aussi, la difficulté qu'éprouve Sandra à ressentir *musicalement* la *simplicité* par un mouvement qui *se rapproche* de celui qui serait *naturel*, relève d'une modalité complexe de mise en œuvre. Elle appelle en effet un processus de transformation de la technique qui nécessite de considérer autrement le rapport à l'intelligibilité de la compréhension du mouvement en l'éprouvant de façon sensible. C'est pourquoi l'invocation par Isadora de l'impératif de la nature est constante : « oui c'est ainsi pensé par la Nature elle-même, cela correspond au corps humain, comme les mouvements des branches agitées par le vent et des animaux dans leur façon d'être »¹⁹⁸⁷, est une manière d'inviter son public à investir le domaine sensible pour expérimenter la dimension du vivant. Car les images ainsi mobilisées du milieu naturel, qui *parlent* à chacun, sont des outils puissants de communication visuelle à évocation émotionnelle.

Aussi, Isadora fait appel à la modalité pédagogique de la transmission du sentiment qu'Isadora a transféré de son modèle antique. Car comme chacun le sait :

« il est difficile de *jouer* des mouvements libres et naturels. Surtout dans les mouvements lents et dans l'immobilité, dans lesquels se trouvent les germes d'un nouveau mouvement qui en découle, comme chez les Grecs, c'est justement dans ce cas que se trouvait la force particulière de la Duncan, qui était unique dans son art. C'est pour cela qu'il émanait de ses mouvements un effet libérateur, revivifiant et puissant. Souvent c'était dans l'instant du moment comme s'il ne pouvait pas en être autrement »¹⁹⁸⁸.

Les impressions que laisse alors Isadora à son public renvoient bien à des représentations construites de la nature vivante. Car les spectateurs se sentent interpellés par la manière dont elle rappelle, par son propre mouvement celui que chacun connaît de la nature. Ainsi, elle donne la sensation de posséder une capacité singulière à ressentir et à exprimer précisément l'énergie qui circule dans la nature. De cette façon, son expérience sensible par la danse dans le contexte du début du XXe siècle, articule le rapport à la nature, - objet de débat -, à l'antique, - à valeur d'universel -, au motif d'accéder à l'harmonie, de le partager par le regard et d'en transmettre le sentiment par un phénomène de contagion émotionnelle.

¹⁹⁸⁷ Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 65.

¹⁹⁸⁸ *Ibid.*

En outre, la force d'une émotion, qui plus est, si elle se donne à voir, recèle, par l'image qu'elle renvoie de celle qui la manifeste, un levier pédagogique puissant. Car comme le raconte Drachin, sa professeure de danse lui avait montré une qualité singulière de son expressivité, qui avait force de transmission :

« [...] c'est parce que cette femme de 80 ans y mettait une force ! C'était pas seulement une danse accessible qui aujourd'hui je dirais, était plutôt folklorique mais c'était une expression, une expression réelle d'une force, d'un intérieur, d'un caractère, d'un, elle racontait une histoire avec ses mouvements. Et puis, quand je suis donc allée la première fois, pour la première fois dans ce cours, euh, à la fin du cours, elle proposait un recueillement sur une musique, une berceuse et elle disait « maintenant, vous pouvez imaginer de bercer un enfant ». Alors moi, avec les enfants je n'en avais vraiment rien à foutre (rires) alors là je ne pouvais pas du tout entrer dans cette proposition, et elle me regarde et elle me dit « non, mais tu peux aussi imaginer de te bercer toi-même ». (Inspiration) Et sur cette musique classique je commençais à me prendre dans les bras et à me bercer, et j'ai senti une telle émotion (silence) et c'est à ce moment-là que Annie Garby m'a dit « tu vas enseigner », « tu vas transmettre »¹⁹⁸⁹.

En somme, l'expérience sensible à laquelle s'est livrée Drachin, pour faire émerger l'émotion, délivre une image qui devient « le principal vecteur »¹⁹⁹⁰ de la transmission. Ce qui renvoie ainsi à l'idéal de l'authenticité. Ce qui fait *vérité* pour Drachin du point de vue de sa singularité, est médiatisé par l'image qu'elle renvoie au monde. Or, *l'expression* de *cette force*, qui prend du sens par cette image, confirme, de manière plus affirmée encore aujourd'hui, que « toute la conduite de notre vie dépend de nos sens, entre lesquels celui de la vue est le plus universel et le plus noble »¹⁹⁹¹.

Aussi, grâce à l'enquête iconographique portant sur Isadora Duncan, nous avons vu que l'image artistique telle qu'elle a voulu la transmettre, est significative d'un « monde qui n'est plus directement saisissable, [qui] trouve normalement dans la vue le sens humain privilégié qui fut à d'autres époques le toucher »¹⁹⁹².

¹⁹⁸⁹ Entretien Drachin, *op. cit.*

¹⁹⁹⁰ David Le Breton, *La saveur du monde : une anthropologie des sens*, Métailié, 2016, p. 48 ; voir aussi Olivier Sirost, « Le point de bascule sensoriel. Esquisse panoramique d'un langage des sens », *Hermès* n° 74, 2016, p. 57-65.

¹⁹⁹¹ Descartes, *Dioptrique*, cité par David Le Breton, *op. cit.*, p. 46.

¹⁹⁹² Guy Debord, *La Société du spectacle*, Gallimard, 1992, p. 9, cité par David Le Breton, *op. cit.*, p. 48.

Par conséquent, le média *image* a subi une évolution. De l'usage pédagogique formatif au caractère institué de la croyance en la vérité de l'image, le processus transformant le réel en l'image elle-même, conduit à un déséquilibre des sens et à la modification de la perception¹⁹⁹³.

Aussi, la manière dont Natacha, danseuse issue du ballet, s'est engagée dans une autre voie corporelle où l'image lui a échappé, l'ensemble de ses sens l'a conduite à retrouver l'usage de mots, un autre *dictionnaire* nourri de ses perceptions qui, par leurs significations, lui ont donné « l'accès à la connaissance, à la parole »¹⁹⁹⁴. Voici ce qu'elle nous en dit :

« Et passer d'une image à travers une glace, un miroir pardon et à travers des mots très justes de la forme, comment enseignait mon professeur, là, on est sur un autre vocabulaire, on passe de la forme au ressenti, à la perception corporelle, à une écoute qui n'est plus la même et là, ben euh, on est dans les notions de poids, de rebond, de suspension, d'élan, d'accent, euh, et évidemment pour une danseuse classique, c'est pas un vocabulaire qu'on utilise, qu'on utilise verbalement, on l'utilise sans se rendre compte dans les gestes qu'on fait, dans un plié s'il n'y a pas un, comment dire, une détente de poids, à laisser faire du poids, pour ensuite s'élever rebondir et suspendre, voilà, mais ce ne sont pas des mots qu'on utilise. On dit « plié », ce qui n'est pas du tout pareil. Donc, c'est comme si on passe à un autre dictionnaire, on passe à plus d'intelligence parce qu'en fait, l'air de rien, on est en train, quand même, dans ce cours de danse, euh d'élever, d'éduquer, de prendre la main à un individu qui va grandir dans la société »¹⁹⁹⁵.

Par cette expérience perceptive du corps en mouvement, Natacha a laissé le miroir de côté pour redonner à l'ouïe une place de choix. Comme si elle devait redonner à sa chair une nouvelle résonance de son être au monde, par sa manière de s'engager dans une expérience sensible exigeante. Car, si l'éducation et l'environnement façonnent la sensibilité et que la relation construit l'échange sur les ressentis, il n'en demeure pas moins que les sens impliquent toujours un travail de *soi* pour « s'approcher au plus près de la réalité ambiguë du monde »¹⁹⁹⁶.

¹⁹⁹³ David Le Breton, *op. cit.*, p. 49-53.

¹⁹⁹⁴ *Ibid.*, p. 28.

¹⁹⁹⁵ Entretien Natacha, Annexe du Volume II de la thèse, p. 191.

¹⁹⁹⁶ David Le Breton, *op. cit.*, p. 57.

Aussi, l'expérience perceptive des sens que Natacha vit par la danse, la renseigne à la fois sur son *humeur* et sur sa vérité, c'est-à-dire sur ce qui lui paraît être *juste* :

« Tant qu'on n'est pas soi dans ce mouvement, c'est une souffrance, parce que, à un moment donné, l'engagement, c'est de venir, c'est (silence), c'est, c'est de se donner, alors attention, je ne dis pas que je ne me donne pas en danse classique, pas du tout, au contraire, vraiment, mais il y a une autre notion qui est de se rencontrer, c'est qu'on prend du temps pour se rencontrer et c'est à travers, enfin, c'est quand on découvre les mouvements qui à voir avec soi-même, euh, qui à l'humeur de ce moment, parce que on est aussi plein d'individus, on n'est pas qu'une seule personne, on a de quoi faire, on est vraiment plein de natures, et euh, il y a plein de facettes, et heu, je crois que la bonne, la danse qui sera la danse juste ce sera celle qui saura exprimer son être juste à ce moment-là. Et c'est pour ça quand on est tant et tant et tant à souffrir que le résultat escompté au ressenti hein, au ressenti, qu'on n'était pas vraiment là. Et euh, voilà, c'est à travers, je pense, la perception de son souffle, la perception d'être là simplement, on va se rendre compte que, on va sentir que la danse fait le bon cheminement, enfin la danse fait le, fait son, fait ce pourquoi elle est faite »¹⁹⁹⁷.

Le ressenti apparaît donc comme une condition de l'épreuve du monde. L'« existence, [en] sollicit[ant] l'unité des sens »¹⁹⁹⁸, permet de les confronter, de les affiner et d'en modifier la signification. C'est cependant dans le mouvement de la danse que *la perception d'être là simplement*, à travers celle du souffle, révèle à Natacha le caractère vivant de l'expressivité de son *soi* comme signe de sa présence au monde. Mais c'est peut-être encore dans la perte de ce sens existentiel que Natacha évoque la souffrance, pour bien signifier que c'est encore « la chair de sa relation au monde qui en pâtit »¹⁹⁹⁹ comme le signe de sa « confrontation d'un événement corporel à un univers de sens et de valeur »²⁰⁰⁰. Ainsi, le corps, fait de chair et de sang²⁰⁰¹, est un organisme qui « est engagé dans le fonctionnement de chaque sens »²⁰⁰². Pour autant, il est également le lieu de la médiation qui, par la qualité de ses perceptions, le relie à son environnement. Dans l'action de la danse qui mobilise le mouvement, il faut, pour en

¹⁹⁹⁷ Entretien Natacha, *op. cit.*

¹⁹⁹⁸ David Le Breton, *op. cit.*, p. 54.

¹⁹⁹⁹ David Le Breton, « Entre douleur et souffrance : approche anthropologique », in *L'information psychiatrique*, 2009, p. 325.

²⁰⁰⁰ *Ibid.*, p. 326.

²⁰⁰¹ Loïc Wacquant, *op. cit.*

²⁰⁰² David Le Breton, *La saveur du monde : une anthropologie des sens*, *op. cit.*, p. 56.

manifester l'expression sensorielle, avoir incorporé la valeur du signe pour l'interpréter et le communiquer²⁰⁰³. Le discours de Natacha l'évoque ainsi :

« Et pour moi aujourd'hui une danseuse c'est celle qui va apporter de la clarté à l'espace dans lequel elle est, apporter de la clarté, mais de la clarté peut-être pas, c'est un autre terme, à apporter de la connaissance, pas en terme, pas en termes de la production mais apporter une sensation particulière à ceux qui regardent. La sensation, elle peut être multiple, ça appartient à celui qui reçoit, y a quelque chose qui s'est passé et aujourd'hui je pense que la danseuse doit faire réagir, enfin, pas réagir mais, il faut qu'elle éveille la passivité du spectateur. Je sais pas comment, je sais pas en quoi mais est-ce que c'est possible ? Et c'est ça qui m'intéresse. Je pense que c'est quelque chose qui échappe à la danseuse, aussi »²⁰⁰⁴.

Il appartient donc à la danseuse, dans la dimension perceptive de sa pièce, d'associer le public à son expérience sensorielle. Or, l'interaction attendue souligne, à l'intérieur du jeu des acteurs²⁰⁰⁵, la nécessité de comprendre les attentes mutuelles en termes de sens « où il [leur] suffit de disposer d'indications suffisantes pour interagir »²⁰⁰⁶. En effet, le dialogue auquel la danseuse souhaite les inviter, doit exprimer son propre *désir* de recherche, qui est une condition à l'éveil du leur²⁰⁰⁷.

Par conséquent, la perception du monde que la danseuse souhaite donner à *voir*, se construit dans la relation à l'autre comme « la condition du sens »²⁰⁰⁸ à la *reliance*. C'est donc par l'approche du corps dansé qu'elle laisse transparaître la subtilité de sa singularité. En raison de son intentionnalité esthétique, elle est alors en capacité d'en communiquer l'expressivité. A travers la perception et l'expérience sensible de ce monde elle le rend intelligible. Ainsi, c'est une façon de présenter son être au monde qui, « en termes sociaux, culturels et personnels, traduit « une réalité inaccessible, autrement que par ce détour d'une perception sensorielle [de femme] inscrite dans une trame sociale »²⁰⁰⁹.

²⁰⁰³ Nadia Foissil, *Être et avoir un corps, Corps quotidien, corps scénique*, Publications Universitaires Européennes, 2016, p. 150.

²⁰⁰⁴ Entretien Natacha, *op. cit.*

²⁰⁰⁵ David Le Breton, *L'interactionnisme symbolique*, Quadrige manuels, 2004, p. 51.

²⁰⁰⁶ *Ibid.*, p. 52.

²⁰⁰⁷ Isadora Duncan, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 101.

²⁰⁰⁸ David Le Breton, *La saveur du monde : une anthropologie des sens*, *op. cit.*, p. 32.

²⁰⁰⁹ *Ibid.*, p. 29.

Pour une autre danseuse qu'est Drachin, l'expression de sa danse se caractérise par la justesse²⁰¹⁰ d'une technique qui initie aux « torsions naturelles » ne pouvant être exécutées que dans le cadre d'une préparation et d'un entraînement du corps. Drachin le dit en ces termes :

« La danse isadorienne ne peut pas faire mal si tu as entraîné et préparé ton corps, si tu as appris à reconnaître les correspondances naturelles de ton corps. [...] Les torsions sont tellement importantes, et du cou, naturelles, si seulement tu as la souplesse et de l'entraînement pour pouvoir les exécuter »²⁰¹¹.

La nécessité de rendre compte de la technique de la danse d'Isadora Duncan par la démonstration²⁰¹², pose une nouvelle fois le modèle comme la condition pédagogique à la transmission. D'ailleurs, l'idée du modèle est bien ce qui inscrit l'un des aspects de la filiation d'Isadora Duncan comme critère de légitimité d'appartenance.

En outre, la description rigoureuse de cette technique qui consiste à « céder au poids de la gravité [...], à voir avec la respiration aussi »²⁰¹³, est présentée par Drachin de la façon suivante :

« Dans des termes très techniques, c'est-à-dire le relâché, c'est le moment où tu inspires (Drachin le montre) et puis l'expiration c'est le retombé du mouvement mais dans une retenue, donc c'est en fait un effort que tu peux fournir quand tu expires. L'expiration c'est l'effort, c'est la tension, l'inspire c'est le relâchement, c'est le laisser aller. Et ça, c'est très court, c'est vraiment, mais c'est très technique, et c'est très important, c'est hyper important »²⁰¹⁴.

Ce point de vue moteur, qui, implicitement, rend compte de la modalité rythmique significative du mouvement *isadorien*, insiste sur la nécessité de « trouver un certain lâcher, et ça c'est une technique »²⁰¹⁵, dirait aussi Martine. Car dans l'école de la danse libre de Malkowski, ce principe du *lâcher* est au fondement de la danse dont « tout l'art, c'est de donner la bonne impulsion au départ et ensuite de ne pas entraver la propagation du

²⁰¹⁰ Terme également employé par Natacha.

²⁰¹¹ Entretien Drachin, *op. cit.*

²⁰¹² Lors de l'entretien avec Drachin, l'échange était organisé autour de sa démonstration.

²⁰¹³ Entretien Drachin, *ibid.*

²⁰¹⁴ *Ibid.*

²⁰¹⁵ Entretien Martine, Annexe du Volume II de la thèse, p. 336.

mouvement dans le corps. C'est effectivement tout un travail, un travail dans la durée »²⁰¹⁶. Néanmoins, la correspondance technique qui se montre dans ces deux écoles²⁰¹⁷, prend une voie différente selon le choix de l'orientation esthétique consentie.

D'ailleurs, ce qui apparaît, ce n'est pas moins « la grande source d'inspiration de [...] la nature »²⁰¹⁸, commune à Duncan et Malkowski, que la conception de la vie fondée sur l'unité de l'être vivant dans le cosmos. Aussi, dans cette filiation antique, la valeur du rythme ne se justifie que dans ce processus d'*intra-reliance* au sein de « ce cosmos interactionnel [où] il n'y a que des actions interagissant sur d'autres actions et cela indéfiniment »²⁰¹⁹. Dans cet ordre des choses, le mouvement impulse une énergie de laquelle l'homme reçoit et exprime le rythme par un « mimène qu'[il] construit [comme étant] sa première expression »²⁰²⁰. L'expression de ce rythme, imprimé en lui, est la manifestation de sa façon de *rejouer* le réel. Le corps, doté de ses sens, est l'interface que l'humain utilise pour rendre au monde ce que « son œil voit [du] non-vu, [ce que] son oreille entend [du] non-entendu, [ce que] sa main manie [du] non-manié. Pourquoi ? Simplement, parce [que c'] est en lui »²⁰²¹. L'homme est donc pourvu d'une *clé* rythmique qui lui permet, par l'expérience sensorielle et perceptive, d'enrichir sa façon de *rejouer* le réel²⁰²². Aussi, le lien de l'homme à la Grande Nature, dans sa nécessité ontologique de l'existence, se montre fragilisé avec la première révolution industrielle. La remise en question de ce rythme par les techniques et les sciences interroge donc le rapport de l'homme à la nature, dans la quête de *ce qu'il est* et *qui il est* dans sa connaissance partielle de l'univers qui le met en *relation avec*.

Par conséquent, la question du rythme, telle qu'elle est investie dans le *savoir-danser* d'Isadora Duncan, est le fil qui relie les danseuses de notre enquête à la représentation d'Isadora Duncan du monde. La valorisation de la nature du début du XXe siècle, qui reflétait le déséquilibre rythmique de l'homme, confronte d'une certaine façon, l'écologie naturelle de notre époque qui, en d'autres mots, traduit ce même *oubli* des sens²⁰²³. C'est pourquoi, le *savoir-danser* d'Isadora Duncan offre, pour ces danseuses, une voie pédagogique de l'expression sensorielle qui permet la *reconnexion à soi* par son mode perceptif.

²⁰¹⁶ *Ibid.*

²⁰¹⁷ Pour rappel, Drachin a elle aussi reçu un enseignement de la danse libre avec Annie Garby.

²⁰¹⁸ Entretien Martine, *op. cit.*

²⁰¹⁹ Marcel Jousse, *L'anthropologie du geste*, Gallimard, 1974, p. 47.

²⁰²⁰ *Ibid.*, p. 54.

²⁰²¹ *Ibid.*, p. 77.

²⁰²² *Ibid.*, p. 62-63.

²⁰²³ Cf. M.L. Gélard & O. Sirost, « Corps et langages des sens », in *Communications*, n° 86, 2010, p. 7-14.

La voie du désir

« Dans notre cercle, et dans le sens de l'aiguille de la montre, je pose mon regard dans les yeux de la danseuse qui se trouve à ma gauche, cherchant et trouvant quelque chose de profond, qui émerge de son visage. La danseuse me renvoie son regard, nos yeux se rencontrent et témoignent de la douceur, l'amour du lien que nous avons créé. A son tour, celle qui vient de recevoir devient celle qui donne et se tourne vers la danseuse qui se trouve à sa gauche. Elles se regardent jusqu'à ce que 'le lien' se fasse. Il se peut qu'un blocage, une blessure, ou bien de l'anxiété empêchent l'autre de toucher cet endroit sacré de l'âme, mais dans l'absence de jugement, les barrières disparaissent.

L'une après l'autre, le tour continue jusqu'à ce que chacune entre elles ait créé un lien pour échanger les émotions de l'âme.

Celles qui débutent dans la troupe/la compagnie sont mal à l'aise avec cette intimité si personnelle et par conséquent ont des regards furtifs et timides au début, mais au fur et à mesure, la chaleur des regards fait fondre leur hésitation initiale.

Une fois ce premier tour fait, nous nous regardons librement jusqu'à ce que nous ayons pu voir dans l'âme de chacune. Dès lors, nous nous sentons validées et entières, belles dans l'essence de notre être, capables et dignes de donner et de recevoir de l'amour »²⁰²⁴.

La transmission du *savoir-danser* d'Isadora Duncan par Andrea Mantell-Seidel, danseuse inscrite dans la filiation d'Anna Duncan, commence par un rituel organisé en cercle qui propose d'entrer en contact et dans la relation à l'autre par le sens de la vue.

Dans la transmission de la Danse de l'Être©, la modalité d'organisation du rituel est expliquée de cette façon :

« On pose ce cadre qui est vraiment le cercle, alors l'harmonisation elle est vraiment importante, elle est importante aussi sur un plan énergétique, il y a aussi un recentrage de la personne, vous voyez toujours cet axe, hara coeur conscience, on met l'accent plus ou moins sur un centre et aussi l'horizontalité le groupe, on crée la matrice de groupe, ça crée le lien.

[...] s'ils ne sont pas prêts à se tenir la main, vous ne faites pas les mains mais déjà qu'ils se centrent et qu'on soit ensemble dans cette disposition du cercle »²⁰²⁵.

²⁰²⁴ Andrea Mantell Seidel, « Rituel 4 », in *Isadora Duncan in the 21st century: Capturing the Art and Spirit of the Dancer's Legacy*, McFarland Press, 2016, p. 62, traduction par Jess Nightingale.

²⁰²⁵ Récit de la méthode Fabienne Courmont, cycle 3-2-1., Annexe du Volume II de la thèse, à partir de la p. 347.

Au cours de notre enquête, nous n'avions pas eu connaissance du rituel d'Andrea. C'est lors d'un échange téléphonique avec Drachin, provoqué dernièrement par la découverte de l'ouvrage américain d'Andrea portant sur les danseuses de la filiation d'Isadora, que nous avons découvert l'existence de sa pratique. Aussi, en le comparant à celui initié dans la Danse de l'Être© au regard du principe de l'expression dans le *savoir-danser* d'Isadora, nous avons relié le rite au concept d'identité qui « vise à désigner la continuité d'un homme dans ses émotions, dans ses conceptions et ses valeurs, dans ses préférences et dans son unicité »²⁰²⁶.

L'usage du terme *continuité* nous paraît en effet fondamental dans l'étude de la filiation et de la transmission car elle est significative du lien que les danseuses entretiennent avec leur modèle. En faisant vivre les valeurs du *savoir-danser* au travers d'objets concrets qui servent de *liant* aux symboles manipulés, les danseuses rendent compte de leur appartenance à la filiation Duncan. C'est le cas par exemple de la tunique et du rituel associé que nous avons observés dans chacune des écoles Duncan. En *consacrant* ce temps au revêtement de la robe, cette modalité pédagogique de préparation à l'œuvre invite à revenir à soi, - tout comme le fait le *regard* porté en l'autre ou encore *la main dans* celle de l'autre -, afin d'être disponible à l'expérience perceptive qui va se vivre ensuite conformément aux aspirations du modèle :

« Notre foi en nous est ainsi renouvelée et revitalisée. Nous pouvons maintenant danser les danses d'Isadora et sa vision de la danse en tant qu'une « expression des sentiments les plus nobles et profonds de l'âme humaine »²⁰²⁷ »²⁰²⁸.

Ainsi, la *continuité* fait sens en ce qu'elle prolonge l'action et permet de *suivre* une dynamique alors que le mouvement, ou l'énergie, pour certaines danseuses, oriente leurs choix :

« Donc j'ai continué mon chemin, donc je suis partie au Pérou, j'ai cherché à danser, j'ai toujours cherché à danser, donc j'ai refait un peu de flamenco, beaucoup de danse classique [...], donc j'étais toujours en recherche »²⁰²⁹.

²⁰²⁶ Christophe Wulf, « Identité et rituel, Le rétablissement d'une relation importante », in Denis Jeffrey et Martine Roberge (dir.), *Rites et identités*, Presses de l'Université Laval, 2017, p. 23.

²⁰²⁷ Une citation d'Isadora Duncan non référencée dans le texte qui est tirée de *La danse de l'avenir*, op. cit., p. 45.

²⁰²⁸ Andrea Mantell Seidel, op. cit.

²⁰²⁹ Entretien Marcelle, Annexe du Volume II de la thèse, p. 275.

Aussi, la quête de la danse, pour Marcelle, même si elle n'est pas d'ordre professionnel, se révèle être, de son point de vue, l'activité qui donne du sens à sa vie. La danse, dans son usage générique, constitue pour elle le modèle à poursuivre. C'est le Moteur de sa vie. Marcelle a « toujours aimé danser, [car] dans les moments très difficiles de [s]a vie, [la danse a été] une thérapie. C'est ce qui [lui] donnait l'énergie, la force d'avancer »²⁰³⁰.

Par conséquent, ce qui la pousse à avancer, c'est l'idée de la danse qu'elle éprouve dans plusieurs types de pratiques, jusqu'à ce que :

« [...] en faisant des recherches, je tombe sur le site de Fabienne. [...] et là, ouah ! Je me suis dit « c'est ça, c'est là ! » »²⁰³¹.

Ainsi, *l'image* qui se montre via internet est celle en laquelle elle reconnaît ses aspirations. Le sens que revêt ce modèle, en effet, pour Marcelle, est la possibilité d'avoir accès à une vie comme celle que l'image porte encore de traces parfois anachroniques de l'ensemble fédéré par le génie Duncan :

« Cette femme libre, pieds nus, ce que j'ai vu d'elle et ce que j'ai vu un peu tout autour, tout ce qu'elle présentait [...] et Isadora Duncan, je ne connaissais pas vraiment. Enfin, jeune fille je la connaissais parce que j'avais entendu parler de cette femme qui était une femme libre, qui dansait pieds nus, ce que je pouvais faire, je dansais toujours pieds nus. Je sais que chez moi, ma belle-sœur venait en vacances et elle me disait « ah ! tu te promènes toute nue devant ton frère ! », j'étais juste en culotte et bon c'est un corps, c'est normal, oui il est là, pour moi, il n'y avait aucune arrière-pensée, mon corps était naturel, c'était quelque chose de naturel [...] et, donc Isadora je l'avais vue avec sa tunique, cette légèreté de femme, cette belle liberté d'être, sans chaussons, elle était libre »²⁰³².

Puis, elle se rend compte, après avoir commencé la formation de la Danse de l'Être©, que la première image du site internet qui lui avait donné envie de suivre Fabienne Courmont, la relie à Isadora Duncan, le modèle investi par la Danse de l'Être©.

²⁰³⁰ Entretien Marcelle, *op. cit.*

²⁰³¹ *Ibid.*

²⁰³² *Ibid.*

Cependant, les valeurs de liberté prônées par Isadora et revécues rituellement dans le revêtement de la tunique, pour certaines, dans la danse pieds-nus ou nue en pleine nature pour d'autres, ne renvoient pas, pour Anne, au modèle d'Isadora :

« Je n'ai pas envie de m'identifier à ce type de personnage, enfin, ce n'est pas un idéal à atteindre, [...] pour moi, elle n'a pas été vraiment libre, parce qu'elle a quand même toujours été dépendante de personnes qui l'ont fait vivre, de sa sœur qui a enseigné, qui a transmis son enseignement, donc pour moi, ce n'est pas la liberté totale, [...] voilà, ce que je veux dire, au niveau de sa vie je parle, pas de sa danse parce que je j'éprouve des difficultés à me la représenter dansant en toute liberté – libérée de toutes contraintes »²⁰³³.

Par conséquent, l'idéal que poursuit Anne ne peut trouver sa source dans les valeurs qu'Isadora Duncan a portées, en raison de l'histoire de sa vie qui ne semble pas être fidèle à son message. Aussi, ce qui la relie à la Danse de l'Être©, c'est la possibilité d'expérimenter son *soi* par une modalité d'« approche, [de] recherche de soi [...], d'aller se connecter à son être profond [...], [pour] l'expression son intériorité »²⁰³⁴.

Ainsi, au nom de l'idéal de pureté que poursuit Anne, son expérience singulière et sensorielle de la danse dans le milieu naturel, révèle sa façon d'éprouver son être et d'entrer en « contact avec le monde »²⁰³⁵ :

« Alors j'ai beaucoup aimé danser dans la nature, [...], surtout à la Fontaine aux amours. Là, j'ai vraiment eu un moment magique, où j'étais toute seule. C'est un lieu où il y a de l'eau glacée dans une vasque et avec des arbres tout autour, magnifiques, c'était magnifique. Une eau turquoise comme dans les Caraïbes, dans le Pacifique plutôt, et l'eau très froide. Et là j'ai eu un moment magique parce que c'était un moment où on faisait un rituel avec le groupe, et moi après, je me suis échappée et j'étais toute seule dans cette vasque d'eau et là j'ai vraiment dansé, je me suis sentie inspirée par l'eau et par les ondulations probablement, par le lieu et j'ai dansé dans l'eau, c'est la première fois que ça m'arrivait, j'ai laissé mon inspiration aller et j'ai suivi [...] le mouvement de mon corps, le mouvement de mon inspiration] où j'ai dansé pour moi et pour la nature, et dans la nature et ça, ça a été une vraie révélation pour moi, un moment de bonheur »²⁰³⁶.

²⁰³³ Entretien Anne, *op. cit.*

²⁰³⁴ *Ibid.*

²⁰³⁵ David Le Breton, « Anthropologie du silence », in *Théologiques*, 1999, p. 14.

²⁰³⁶ Entretien Anne, *op. cit.*

Dans le cadre du rituel de la danse organisé dans la nature, Anne évoque l'instant où, seule, elle a vécu un moment *magique* dans la vasque d'eau naturelle. Le caractère hors du commun qu'elle confère à cette expérience sensorielle, est non seulement attribué à la magnificence du lieu, mais aussi à l'absence du groupe. Dans la continuité du rituel, elle a choisi de *s'échapper* et *d'être seule* dans l'eau, là où une danse a jailli. Ainsi, l'ambiance sacrée du lieu qui était « propice à l'immersion de soi »²⁰³⁷, a favorisé en un instant, son inspiration. Quel sentiment avait-elle à ce moment-là ? Celui d'« alliance avec le cosmos »²⁰³⁸ ? Ou bien encore celui d'être habitée « d'un sacré intime à la merci du moindre bavardage »²⁰³⁹ ? Car, pour être hors du temps et dans sa danse, « il faut savoir se taire pour ne pas briser le vase infiniment fragile du temps »²⁰⁴⁰.

Par conséquent, la singularité de l'expérience en nature n'est pas sans effet sur le *soi*. Le *soi*, « comme une formule changeante pour se gérer à travers »²⁰⁴¹ les événements, serait, cette fois-ci, plutôt à voir comme « une sorte de foyer d'intégration de l'extériorité »²⁰⁴². Car s'il est possible d'envisager la construction de l'identité en son for-intérieur, *l'autre*, en ce qu'il représente l'extérieur, enveloppe ce *soi* avec lequel la relation s'établit. De fait, pour Goffman, il n'y a pas d'autres choix pour le *soi* que de « décider les manières de se comporter au regard d'un autre qui a le pouvoir de redéfinir les prétentions de l'individu »²⁰⁴³. Ainsi, la relation personnelle à cet *autre* qu'est la nature végétale ne viendrait pas au soutien de la révélation intérieure du sujet. Elle viendrait plutôt renforcer le cadre de son expérience²⁰⁴⁴.

En outre, ce qui fait valeur de l'expression, ce n'est pas tant la subjectivité à l'œuvre que l'interaction elle-même à laquelle se livre le sujet. Ce qui se donnerait alors à voir de façon fondamentale, en situation rituelle, c'est l'exposition de « la valeur sociale positive »²⁰⁴⁵ de *soi*²⁰⁴⁶ à laquelle Goffman associe la notion de « face, [qui] est un objet sacré, [pour lequel] il s'en suit que l'ordre expressif nécessaire à sa préservation est un ordre rituel »²⁰⁴⁷.

²⁰³⁷ David Le Breton, « Anthropologie du silence », in *Théologiques*, 1999, *op. cit.*, p. 16.

²⁰³⁸ *Ibid.*

²⁰³⁹ *Ibid.*

²⁰⁴⁰ *Ibid.*

²⁰⁴¹ Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, Minuit, 1991, p. 566, cité par David Le Breton, *L'interactionnisme symbolique*, *op. cit.*, p. 139.

²⁰⁴² David Le Breton, *L'interactionnisme symbolique*, *op. cit.*, p. 139.

²⁰⁴³ *Ibid.*, p. 140.

²⁰⁴⁴ Erving Goffman, *op. cit.*

²⁰⁴⁵ Erving Goffman, *Les rites d'interaction*, Paris, 1974, p. 9.

²⁰⁴⁶ Entendu comme sujet de son action.

²⁰⁴⁷ Erving Goffman, *Les rites d'interaction*, Paris, 1974, p. 21.

Ainsi, dans cette perspective, la façon dont Anne a de *se tenir* en nature, peut être comprise comme une façon de réaffirmer et d'exposer au monde sa *face* comme *objet sacré*, c'est-à-dire digne d'estime. Une manière sans doute aussi de montrer combien le caractère ontologique de l'être constitue un enjeu pour trouver sa modalité d'exister.

Pour autant, la complexité du sujet pris dans l'ensemble des linéaments de l'existence, est toujours l'affaire d'une manière de l'observer. De fait, ce qui paraît immuable au *savoir-danser* d'Isadora Duncan, c'est le principe du désir inscrit dans l'ordre culturel qui passe par la logique du modèle de l'expression de la singularité. Or, le sujet, dans la construction de son *soi*, trame son existence à partir de son ressenti. En cela, sa subjectivité pose la légitimité de son expression comme une condition nécessaire pour avancer dans la vie :

« Être connectée, c'est se sentir, c'est vraiment être dans un état [...] C'est l'état premier, c'est-à-dire, notre état naturel, lorsqu'on est [...] bébé, c'est d'être en symbiose avec l'univers, c'est-à-dire les pieds bien ancrés dans la terre, la tête dans le ciel et être dans son cœur en même temps, dans son axe, ou dans ses chakras. Nous on dit le cœur, [...] et pour moi, c'est être dans un état que je ne vis pas constamment à l'heure actuelle mais voilà, vers lequel je me rapproche de plus en plus. C'est pour cela, tout mon travail c'est cela, parce que dans cet état de connexion, tout est évident »²⁰⁴⁸.

Cette façon de sentir la vie revient à *être dans*, c'est-à-dire associée à *l'univers*, comme pour être reconnue dans sa fonction organique du vivant. La connexion, que supposent les molécules composant son organisme, doit être établie par sa capacité « à utiliser efficacement le potentiel chimique de [son] environnement »²⁰⁴⁹. Ainsi, l'équilibre recherché, au travers de l'axe terre-ciel, est la condition de l'expression de l'évidence. Il y a donc une modalité d'accès à l'existence, pour Evelyne, qui donne sens à sa vie et qui a valeur de vérité.

Cependant, dans son rapport étroit à la terre et au ciel, Evelyne met également en exergue l'image du « mythe d'Hestia dans la croyance antique des Grecs »²⁰⁵⁰ que la Danse de l'Être© réinvestit sous l'angle d'une pratique « reliée à la nature, parce que la nature, c'est la terre

²⁰⁴⁸ Entretien Evelyne, Annexe du Volume II de la thèse, p. 212.

²⁰⁴⁹ Marc Fontecave, « Chimie des processus biologiques : une introduction », Leçon inaugurale prononcée le jeudi 26 février 2009, Collège de France, [en ligne].

²⁰⁵⁰ Thomas-Henri Martin, « Mémoire sur la signification cosmographique du mythe d'Hestia dans la croyance antique des Grecs », in Mémoires de l'Institut national de France, tome 28, 1^{re} partie, 1874, p. 335-353.

mère »²⁰⁵¹. Aussi, dans la perspective de l'ensemble des danses qui valorisent les éléments²⁰⁵² de la nature, il n'en demeure pas moins que :

« [...] l'objectif c'est de prendre conscience du mouvement fondamental de la vague et de l'ondulation, retrouver le mouvement naturel de l'ondulation, base de la danse d'Isadora Duncan et de la danse de l'être, se relier au mouvement de la vie et faire un avec la nature, l'univers, le cosmos »²⁰⁵³.

Ainsi, la Danse de l'Être©, en construisant son enseignement sur l'évocation d'images de la nature, permet tout d'abord de s'inscrire dans la filiation d'Isadora Duncan, puis de faciliter l'accès à la danse pour des non-initiées.

En effet, par l'emploi de l'image, la Danse de l'Être© rappelle le rôle important qu'Isadora Duncan accordait à « la connaissance imaginale »²⁰⁵⁴, considérée d'ailleurs comme moyen de s'opposer « à la rationalité technicienne, en ce que celle-ci cherche à séparer l'objet du sujet ». Aussi, c'est par le biais de l'expérience sensorielle et perceptive que l'imagination se déploie et se déploie, jusqu'à « unir le spirituel et l'artiste, car il existe un lien indissoluble entre l'œuvre et l'artiste »²⁰⁵⁵, comme il existe un lien indissoluble entre l'objectivité de l'expérience visionnaire et la conscience du spirituel »²⁰⁵⁶.

De même, à un autre niveau performatif qui est celui des non-initiées, l'appel à l'image par la stimulation des sens est un excellent moyen d'éprouver les qualités du mouvement.

²⁰⁵¹ Récit de la méthode, 3-1-3, *op. cit.*

²⁰⁵² *Ibid.*, 3-2-4, *op. cit.*

²⁰⁵³ *Ibid.*

²⁰⁵⁴ Daniel Proulx, *op. cit.*, p. 153.

²⁰⁵⁵ Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, 1962, p. 11-68, cité par Daniel Proulx, *op. cit.*, p. 153.

²⁰⁵⁶ Daniel Proulx, *op. cit.*, p. 153.

C'est en ces termes que Murielle l'exprime :

« [...] on avait fait la danse de l'oiseau et alors là, vraiment, là, j'étais tellement, j'étais vraiment, oiseau quoi, ben j'étais oiseau, [...] c'est un mouvement où tu ne ressens pas le mouvement, c'est la fluidité, c'est le lâcher, c'est la légèreté, [...], là, je parle, je sais bien que je bouge, que je parle etc. Mais quand je suis vraiment dans la danse [...] de l'oiseau, [...], c'était la légèreté, la fluidité, [...], y a plus de barrière, y a plus, je ne sais pas comment dire, c'est difficile à exprimer, c'est très très difficile mais c'est un truc comme c'est, comme si tu étais portée par l'air, par le vent, par les éléments, [...] tu es un élément de la nature, quoi, vraiment, là tu es un élément (suspension) »²⁰⁵⁷.

Il s'agit donc d'une façon, par « l'expérience somatique²⁰⁵⁸ du geste et l'éveil d'une réflexivité sensitive sur leur activité »²⁰⁵⁹, de revenir au corps, de le « libérer [...] en termes de besoin d'être »²⁰⁶⁰. Aussi, dans l'expérience de la Danse de l'Être©, la guidance par la voix, appelant des mots parcimonieusement au motif de l'image, agit favorablement sur le corps de la danse :

« [...] c'est de pouvoir libérer des tensions qui, à mon avis, sont, étaient enfouies, très intérieurement et ce qui me permet de pouvoir lâcher sur certaines choses et de prendre du recul »²⁰⁶¹.

Par conséquent, cette façon de donner la consigne revient à « *vider* le geste dansé de toute tension »²⁰⁶² afin d'accéder à un autre état, qui, à la longue, permet d'explorer et de rendre signifiantes les « couches sensibles qui vont au plus loin dans notre imaginaire »²⁰⁶³ :

« [...] Je pense que le mouvement à l'intérieur on peut le ressentir sans même bouger le petit doigt quoi, parce que ça m'arrive. [...] Ça m'est arrivé dernièrement, en Afrique, où je ne pouvais pas bouger ; j'entendais une musique, j'étais dedans quoi, et je sentais, je bougeais à l'intérieur, je bougeais vraiment à l'intérieur et je ressentais le mouvement à l'intérieur »²⁰⁶⁴.

²⁰⁵⁷ Entretien Murielle, Annexe du Volume II de la thèse, p. 292.

²⁰⁵⁸ Entendu dans le sens du recours à la sensibilité perceptive.

²⁰⁵⁹ Biliana Fouilhoux, « Sensations et hybridations en danse », in *Staps*, 2013, p. 105.

²⁰⁶⁰ *Ibid.*, p. 112.

²⁰⁶¹ Entretien Murielle, *op. cit.*

²⁰⁶² Biliana Fouilhoux, *op. cit.*, p. 112.

²⁰⁶³ Hubert Godard, « Conversazione con Hubert Godard con Menicacci Armando e Quinz Emanuele », in *La scena digitale. Nuovi media per la danza*, Venice, Marsilio, 2001, p. 63, cité par Biliana Fouilhoux, *op. cit.*, p. 107.

²⁰⁶⁴ Entretien Murielle, *op. cit.*

Néanmoins, le processus dansé dans lequel Murielle s'est engagé, semble répondre au besoin de s'éprouver elle-même, dans l'espace intérieur de sa singularité, qui, par l'expérience de la transcendance, la révèle au monde dans son caractère authentique :

« Donc pour moi, ce que ça m'apporte, [...], une élévation, et je pense que, bon après c'est le lien divin qui pour moi n'était pas forcément bien, bien tu vois, [...], que je pense que je repoussais ; en plus de par mon nom, de par mon nom, j'ai forcément ce lien-là et je l'ai tellement rejeté. [...] Pour moi, la grâce, c'est pas (petit silence), c'est pas quelque chose de, j'ai toujours peur d'employer ce mot parce que, je n'y mets pas de prétention, [...], c'est pas du tout ça, mais je ressens ça, c'est vraiment la beauté intérieure qui peut transpirer au-delà, au-delà, c'est ce que je ressens à travers cette danse-là. [...] »²⁰⁶⁵.

De plus, la dynamique sensorielle du mouvement que Murielle a mise en œuvre pour affiner sa perception du monde, contribue à la relier à la grande Nature, une image qui prend particulièrement du relief dans la modalité pédagogique de la Danse de l'Être© en référence constante aux éléments naturels et aux discours d'Isadora Duncan :

« C'est une évidence parce que heu, on fait partie de tous ces mouvements qui régissent l'univers et euh, le fait de danser, de danser ces mouvements de l'univers nous permet d'être en connexion et d'être en lien et d'être aligné, voilà, je pense. [...] quand même j'ai parlé de la grâce mais pour moi c'est un tout, c'est l'amour, enfin c'est l'amour ressenti aussi à travers cette grâce, c'est l'amour, l'amour qui emplit, qui guérit, c'est ça, en fait c'est ça c'est l'amour qui emplit et qui guérit [...] pouvoir ressentir cet amour universel, quoi, c'est à mon avis ce qui relie tous les peuples et ça passe par ce lien à la nature »²⁰⁶⁶.

²⁰⁶⁵ Entretien Murielle, *op. cit.*

²⁰⁶⁶ *Ibid.*

Ainsi, la danse porte non seulement la valeur de l'amour universel mais la révèle par l'épreuve du monde, dans ce mouvement de transcendance-immanence que seuls les mots, après l'expérience sensible, peuvent nommer dans un registre qui évoque l'indicible :

« [...] tu vois quand j'ai fait le derviche dans les églises, pour moi c'était aussi des guérisons du lieu, enfin je me suis connectée, c'était vraiment dans le, d' être au service de, y a des gens qui m'ont dit qu'ils ont vu de la lumière descendre, enfin c'était énorme énorme et du coup c'était magnifique j'étais en trio avec un musicien et une chanteuse qui chantait un chant araméen, je te dis pas, c'est des trucs de fous, des expériences de fous »²⁰⁶⁷.

Car l'amour, quand il revêt la vertu de la beauté et de la grâce²⁰⁶⁸, c'est qu'il répond à la logique du désir de l'élévation qui, par le mouvement de la transcendance-immanence, fait *descendre la lumière*. Expérience *énorme* ou de *fou* dit la danseuse, qu'en est-il exactement ? L'indicible qui en est extrait, laisse supposer, par l'usage d'un vocabulaire à connotation sacrée, la manifestation *extraordinaire* d'un phénomène qui l'a invitée à *toucher* de sa grâce le lieu dans lequel des *guérisons* ont été ressenties. Il semble donc que l'expérience de Lucie, apparentée à la transe, continue à faire l'objet d'une « fascination [qui] est là, pour cette capacité de connecter dans la transe, des forces dont [il est pressenti] la valeur ontologique avec laquelle [chacun] essaie de renouer »²⁰⁶⁹.

D'ailleurs, le *savoir-danser* d'Isadora Duncan a inclus, dans sa pratique, le mouvement dionysiaque des *Bacchantes*, sans pour autant qu'il soit assimilé à un phénomène de transe. Car au début du XXe siècle, il était courant de mener des expériences perceptives qui fassent entrer le sujet dans « d'autres niveaux de conscience [pour accéder] à d'autres connaissances »²⁰⁷⁰. *Le retour à la nature* étant aussi largement investigué par la génération des danseuses du groupe Laban, la vie au Monte Verità ne manquait pas de moyens visant à entretenir « des liens corporels avec les éléments de l'univers »²⁰⁷¹. De même, il convient encore de rappeler que Stanislavsky avait vu chez Isadora, pendant ses spectacles, ses répétitions et ses exercices, des changements de son état. Dans son inspiration naissante, en

²⁰⁶⁷ Entretien Lucie, Annexe du Volume II de la thèse, p. 220.

²⁰⁶⁸ Vincent Citot, « Origine, structure et horizon de l'amour », *op. cit.*

²⁰⁶⁹ Nancy Midol, « L'écologie corporelle des transes en danse », in *Sociétés*, 2014, p. 92.

²⁰⁷⁰ *Ibid.*, p. 93.

²⁰⁷¹ *Ibid.*, p. 93.

effet, son visage et l'éclat de ses yeux changeaient, ce qui, lors du passage à l'extériorisation, était interprété comme une éclosion en son âme.

Par conséquent, les états de transe, tels qu'ils « font surgir une autre conscience qui échappe, s'échappe, s'emballe, séduit et fait peur ²⁰⁷², questionnent et gardent le mystère sur la complexité du, des mondes »²⁰⁷³. En outre, l'imaginaire que la transe interroge, est bien un univers qui échappe à la pensée rationaliste dans le mode construit de la dissociation de l'homme de son milieu de vie²⁰⁷⁴.

Aussi, la Danse de l'Être©, au même titre que le *savoir-danser* d'Isadora Duncan, cherche à rendre compte d'un processus vivant qui permette de rétablir un équilibre organique en mobilisant des ressources sensorielles et perceptives par l'apport du mouvement. Pour Lucie, cette voie de la danse est semblable à celle qu'Isadora définissait :

« [...] pour moi, si tu veux c'est beaucoup plus que de la danse thérapie, c'est un chemin de vie, c'est un art de vivre, c'est une spiritualité même, c'est bien au-delà, la thérapie c'est le fruit, l'effet secondaire j'ai envie de dire, ce n'est pas le but, ce n'est pas le but ; c'est ce qui, quand on lâche et qu'on laisse circuler l'énergie de vie que la guérison se fait, tout simplement et ce n'est pas un but en soi. [...] »²⁰⁷⁵.

Car s'il est question de guérison dans son propos, c'est que cette formation de la danse, dans la durée, a transformé les corps et les modes d'être au monde.

²⁰⁷² *Ibid.*

²⁰⁷³ William James, *Works, Essays in psychology*, p. 268, cité par Bertrand Méheust, « La médiumnité de Leonora Piper », in *Les miracles de l'esprit : qu'est-ce que les voyants peuvent nous apprendre*, La Découverte, Paris, p. 197-214, cité par Nancy Midol, *op. cit.*, p. 96.

²⁰⁷⁴ *Ibid.*

²⁰⁷⁵ Entretien Lucie, *op. cit.*

En effet, les récits de vie font souvent apparaître, quand est évoqué ce qui a précédé la Danse de l'Être®, une douleur au caractère intime et personnel « qui a bouleversé l'ordinaire de la relation aux autres et au monde »²⁰⁷⁶ :

« [...] Et puis ça n'allait pas, j'étais malheureuse, pff, [...] La danse était une manière de me faire du bien mais surtout de me ramener à ce qui j'étais vraiment. Et pas l'arbre pour dire le symbole, pas l'arbre qui a dû se plier, se tortiller pour survivre, pour plaire, pour qu'on a coupé des branches qu'on a fait mal, euh je voulais être mon arbre tel que j'étais prévue, et que la vie a emmené et que j'ai dû m'adapter et faire des concessions, que moi je sentais que c'était loin de moi, je voulais revenir tout simplement à moi, [...] Donc c'est clair que si je cherche quelque chose pour me remettre droit dans l'arbre que je suis, que nécessairement c'est très simple ça doit passer par le mouvement parce que je suis une danseuse, je suis le mouvement et que ça doit nécessaire passer par celui qui m'a accompagnée toute mon enfance, donc le ciel »²⁰⁷⁷.

Aussi, l'image de l'arbre que Tine évoque est-elle celle « d'une entité étrangère [qui la] démantèle de l'intérieur »²⁰⁷⁸, comme si cela portait atteinte à son identité profonde. Or, en apportant du sens à la manifestation de sa douleur, Tine ouvre déjà la voie à sa guérison, celle que le mouvement dansé va emprunter afin de lui faire éprouver à nouveau son être au monde par l'expression de sa singularité.

Il apparaît donc, en confrontant la douleur passée au présent enrichi de l'expérience sensible, que l'existence a du prix et qu'il se manifeste un « bonheur élémentaire de disposer de soi sans obstacle, sans rien qui rende étranger à soi et éloigne des autres »²⁰⁷⁹.

« [...] si tu veux j'avais du mal à exister dans ma vérité, donc je préférerais m'effacer plutôt que d'être autre chose de ce que j'étais, du coup c'était douloureux aussi, et là du coup, je suis dans une étape de ma vie où je peux aussi exister pour ce que je suis avec les autres et dans la société, ça pour moi c'est important, c'est énorme, et apporter aussi ce qui me tient à cœur »²⁰⁸⁰.

²⁰⁷⁶ David Le Breton, *Anthropologie de la douleur*, Métailié, 2012, p. 25.

²⁰⁷⁷ Entretien Tine, Annexe du Volume II de la thèse, p. 307.

²⁰⁷⁸ David Le Breton, *op. cit.*, p. 25.

²⁰⁷⁹ *Ibid.*, p. 217.

²⁰⁸⁰ Entretien Lucie, *op. cit.*

Dans la douleur, là où il est question d'un « sentiment de l'impuissance, [il se] révèle l'étendue de la souveraineté de l'individu »²⁰⁸¹. Car la douleur, en faisant partie de la vie, apparaît souvent comme un « contrepoint qui donne sa pleine mesure à la ferveur d'exister »²⁰⁸². C'est pourquoi, dans les faits que raconte Nathalie, l'aspect dichotomique que renferme la vie apparaît sans nuance :

« Moi je pense que c'est le côté contacter cette vibration en soi, tu vois. Et quand tu euh, dans ce que propose Fabienne, t'es vraiment, le mouvement naît d'abord et avant tout de l'intérieur, bien sûr on a des consignes mais les choses vers lesquelles on va tendre, un coup c'est la courbe, un coup c'est la ligne, enfin peu importe, mais pour autant c'est quand même quelque chose qui émerge de l'intérieur et donc du coup c'est vraiment aller contacter le vivant en soi, là où ça bouge en soi, là où ça émerge, là où ça se, tu vois, se déploie, là où ça a envie de s'exprimer et ça, quand je t'en parle, j'ai des frissons, donc je pense que c'est vraiment quelque chose qui me nourrit profondément. Aussi parce que j'ai été beaucoup traversé dans ma vie, de moments, de profonde apathie, de moments où j'avais presque l'impression que la vie m'avait désertée si tu veux, que j'étais inhabitée de pulsions de vie et d'envies et de mouvements »²⁰⁸³.

La manifestation du vivant qui se caractérise par un mouvement à *l'intérieur*, comme s'il *naissait* de lui-même, est une pensée qui rejoint la philosophie médicale du XVIII^e siècle en ceci que l'être vivant, d'après les recherches de Stahl ²⁰⁸⁴, serait doté d'une « force conservatrice et durable, incorporelle et immatérielle, qui s'oppose à la corruptibilité »²⁰⁸⁵ de la matière organique. Aussi, contrairement à la pensée de Descartes, Stahl voit en cette force, l'âme, qu'il « réintroduit comme être actif sur le corps vivant, [...] qui a la capacité, non seulement à se conserver mais à se guérir parfois de lui-même »²⁰⁸⁶. Dans cette perspective dynamique de l'autorégulation du corps, Stahl en déduit que l'être vivant est relié et contenu par cette chose immatérielle, appelée l'âme, « qui, pour lui, est la Nature médicatrice. [...] Rationnelle et intelligente, l'âme dirige de façon absolue tous les mouvements du corps »²⁰⁸⁷.

²⁰⁸¹ David Le Breton, *op. cit.*, p. 217-218.

²⁰⁸² *Ibid.*, p. 218.

²⁰⁸³ Entretien Nathalie, Annexe du Volume II de la thèse, p. 299.

²⁰⁸⁴ Georg Ernst Stahl (1660-1734) est le fondateur de la chimie phlogistique et de la doctrine médicale nommée animisme, in Patrice Pinet, « Homéopathie et philosophie », in *Revue d'histoire de la pharmacie*, 2006, p. 350.

²⁰⁸⁵ *Ibid.*

²⁰⁸⁶ *Ibid.*

²⁰⁸⁷ *Ibid.*

Par conséquent, le pouvoir ainsi conféré au corps, lui donne une certaine autonomie dont nous retrouvons l'idée dans le propos de Melaine :

« [...] après j'ai repris la danse contemporaine, [...], mais heu (silence) c'était une évidence, je sais pas te dire, mais c'était l'évidence pour moi qu'il fallait reprendre ce chemin et puis c'est vrai que c'était complètement cohérent avec mon travail sur le corps. [...], je voulais être sûre de ne pas me tromper [...], j'avais un appel et je me sentais vraiment, parce que du coup, c'est vrai qu'en ostéopathie on travaille beaucoup sur l'émotionnel, on travaille aussi beaucoup sur le spirituel dans cette approche biodynamique, [...], y a vraiment un travail au niveau de l'être. Et heu, donc je me retrouvais complètement dans ce parcours dansé et ce qui m'intéressait en fait au-delà de tout, c'est qu'on retrouvait une autonomie. Parce que du coup, moi dans les soins, j'agis, je suis en interaction avec le patient et le patient est passif quelque part. Et là, on a trouvé une capacité d'auto-guérison, on était vraiment par la danse et par ce mouvement involontaire, spontané, le corps se guérit de façon autonome. Et alors là, pour moi c'était une clé pour donner aux patients, du coup, j'appelle ça le patient mais à la personne, heu, les clés pour, lui, faire le chemin en autonomie. Et je pense qu'il ne se passe peut-être pas tout à fait les mêmes choses, pour autant, la biodynamique m'a vraiment préparée pour aller plus loin dans ce qui va être libéré, je pense, ça c'est moi par rapport à mon chemin mais dans ce, par rapport à la danse, c'est clair que du coup tu as vraiment une autonomie que tu as rarement par rapport à ce qui est proposé dans la thérapie, tu vois ? [...] dans mon travail y a ce principe de thérapie, complètement et d'auto-guérison. Ben oui, évidemment, tu as quelqu'un qui impulse, qui cadre mais quand même dans tout le processus, tu es autonome. Ce n'est pas quelqu'un qui va faire pour toi ou qui va impulser quelque chose quoi. Et du coup, là par rapport à l'année dernière, moi, j'ai libéré des choses, vraiment très très profondes ; voilà, ça m'a vraiment cueillie complètement (silence) »²⁰⁸⁸.

La danse, qui vient éclairer la pratique professionnelle de Melaine, est significative, pour elle, d'un processus chimique dépendant d'un « principe supérieur »²⁰⁸⁹ en ce qu'il conditionne la guérison. Appartient alors à chacun d'activer *la clé* intérieure qui, par la singularité d'une modalité sensorielle et perceptive active, participe à la *libération* des contraintes internes et inhérentes aux modes d'être. L'équilibre organique, pour Melaine, passe donc par une

²⁰⁸⁸ Entretien Melaine, Annexe du Volume II de la thèse, p. 280.

²⁰⁸⁹ *Ibid.*

approche *biodynamique* du corps qu'elle relie au mouvement spécifique de la danse en ce qu'il possède la propriété, selon la direction qui lui est donnée, de libérer *l'être* de ses entraves.

Par conséquent, bien que la pensée animiste fasse l'objet de nombreux débats²⁰⁹⁰, elle aura traversé la philosophie de la médecine du XVIIIe et du XIXe siècles et elle empreint encore pratiques médicales, thérapeutiques et de bien-être.

Ainsi, en rapprochant « la sensibilité [de la] faculté active de l'âme »²⁰⁹¹, la pratique corporelle, quelle qu'elle soit, se trouve investie d'un pouvoir de guérison, « [...] tout à fait simple, particulièrement dans les moyens pour atteindre ses desseins. Si en présence de plaies, les forces sont encore prépondérantes, alors nous devons nous contenter d'éliminer les obstacles à la guérison et laisser la nature terminer son œuvre »²⁰⁹².

Donc, pour exprimer la singularité, de multiples voies sont empruntées. Elles font émerger le sens des expériences vécues. De plus, dans l'expérience sensorielle et perceptive recherchée des danseuses, les différentes couches de l'être au monde semblent ne jamais être complètement levées. C'est pourquoi, la conscience du corps qui ne trouve sa pleine acuité que dans l'instant présent de la danse, appartient à l'éphémère et nécessite d'y revenir sans cesse. Car l'unité de l'être, qui se vit dans un corps incarné, en révèle, par son expressivité singulière, la grandeur :

« Tu vois, j'avais lu *La danse de l'avenir*, là où elle parle d'une autre danseuse où elle disait que quand on la voyait sur scène on dirait que ses jambes s'allongeaient, tout ça ; ah ! C'est un passage qui m'a vachement marquée parce que, ben moi, Isadora, c'est complètement ça, c'est cet, c'est complètement être en accueil de, et en confiance, euh, que, euh, euh, qu'il y a une autre volonté plus, qui exprime la beauté. Ouai, et c'est vraiment ça, cette expression de la beauté retransmise, retranscrite au travers de son corps, dans ce qu'il y a de plus essentiel et tu vois, voilà »²⁰⁹³.

²⁰⁹⁰ À ce sujet, Philippe Descola, dans son ouvrage *Par-delà nature et culture*, Gallimard, 2005, explore l'idée ayant fondé l'opposition nature-culture pour montrer que toutes les sociétés humaines ne sont pas régies par cette logique et qu'elle nous ne permet pas d'accéder à la compréhension de ces autres fonctionnements. Néanmoins, pour Descola, le *naturalisme moderne* serait une forme d'objectivation du monde qui découlerait d'autres schèmes généraux dont il en présente l'analyse.

²⁰⁹¹ Patrice Pinet, *op. cit.*, p. 351.

²⁰⁹² J.C. Grall, *Samuel Hahnemann avant l'homéopathie. Apport biographique et conceptuel de sa « méthode pour traiter soigneusement les vieilles plaies et les ulcères putrides »* [1784], Thèse de médecine générale, Faculté de médecine de Strasbourg, 1989, p. 49, cité par Patrice Pinet, *Ibid.*, p. 352.

²⁰⁹³ Entretien Melaine, *op. cit.*

Le *savoir-danser* d'Isadora Duncan, ainsi réinvesti dans chacune des écoles, montre bien les valeurs significatives de l'existence qui se rejouent en fonction de l'histoire de chaque danseuse et de la construction continue de leur singularité.

Qu'elles soient issues de l'école du ballet et foncièrement déterminées à suivre la voie professionnelle de la danse, ou qu'elles dansent au motif du déploiement du sens de leur vie, l'approche du *savoir-danser* d'Isadora Duncan, finalement, n'est qu'un prétexte pour trouver une façon d'ennobler la dimension esthétique de leur existence. Par conséquent, l'école du *savoir-danser* d'Isadora Duncan, modelée par le duo des sœurs Duncan, a convaincu dans les voies que chacune des sœurs a prise :

« [...] mais il y a une grande différence entre le chemin qu'Isadora a fait parce qu'elle a fait ses propres chorégraphies pour montrer ça, et elle était très douée, elle était capable de se relier avec les sentiments qu'elle avait (le spirituel). L'école d'Elisabeth, c'est différent, c'est autre chose, c'est pour les gens qui veulent danser pour eux-mêmes. Au début, bien sûr il y avait des danseuses, des bonnes danseuses professionnelles après, mais ce n'était pas le but. Je pense que le but déjà c'était que les enfants dansent eux-mêmes et tu donnes aux enfants un moyen de s'exprimer eux-mêmes. Et ça c'est une grande différence, Isadora et Elisabeth n'étaient plus ensemble après, c'était deux choses différentes »²⁰⁹⁴.

Le fait que les sœurs Duncan aient des objectifs différents, - scéniques pour Isadora -, et d'ouverture à la danse -, pour Elizabeth, peut expliquer en partie les dissensions présentes au sein de la filiation. Cependant, au regard de la problématique que le style naturel d'Isadora soulève, le conflit dénonce également la crainte de perdre, peut-être à jamais, l'aura de l'œuvre originale.

²⁰⁹⁴ Entretien Marion, « Elisabeth wollte Menschen den Tanz öffnen die noch gar nicht getanzt haben. Das war vor wenig Kinder, aber ältere später in den späteren Schulen, das war für Leihen, nicht für Berufstänzer. Und da war das vor den wichtiges Ziel sich selber auszudrücken und die Mietel das für zu bekommen und für Hannelor stand es im Zentrum die Harmonie des Körpers und der Seele, das es Freude macht und Spass macht dass es eine Aestetik hat, dass es annötig ist, aber nicht wie ein Professionneltänzer. Das hätte wir selten, also hatte diese Schule sehr selten was gezeigt », Annexe du Volume II de la thèse, p. 267.

Au demeurant, c'est bien au nom de ce principe générateur de l'Idéal qu'il est possible d'en trouver la voie par le biais d'une relation spécifique à la nature :

« Et pour Hannelor aussi c'était aussi la chose la plus importante que les gens apprennent une manière de bouger en harmonie avec eux-mêmes, avec le corps qui est bien pour la santé et avec leurs moyens d'exprimer la musique et soi-même. Ça c'est le but de l'école, elle a compris que c'est comme ça que l'école d'Elisabeth, elle a interprété l'idéal d'Elisabeth comme ça. [...] C'est une règle ici dans l'école qu'on essaie d'exprimer la musique, entendre la musique et exprimer avec les moyens qu'on a appris et avec ses propres moyens. La musique nous guide.[...] In einem klassischen Stück gibt es immer Veränderung²⁰⁹⁵, du changement, à l'intérieur même du rythme, dans la mélodie, dans le sentiment et ça c'est beaucoup plus intéressant pour danser. [...] mais pour moi, le plus intéressant est de travailler avec une pièce de la musique qui est plus difficile et comme ça tu peux découvrir en toi beaucoup plus de sentiments, des variations. Et parfois, les gens disent « La musique classique c'est trop difficile pour moi, ah, je ne peux pas danser ça » et ce n'est pas le cas ! Quand ils le font, c'est toujours ils le sentent ! La musique classique n'était pas tout le temps pour une, eine spezielle Schichte, die gebildet die Intellektuel, die Oberschicht²⁰⁹⁶, c'était Mozart, Schumann, beaucoup de compositeurs voulaient faire de la musique pour tout le monde et nous avons fait quelque chose très « haut » pour les classes sociales et Isadora Duncan voulait aussi créer une danse pour tout le monde. Et ça c'est le lien entre les deux. Mais la danse pour tout le monde ça n'a pas forcément réussi. [...] Je tiens à la danse d'Isadora parce que j'ai plus de liberté »²⁰⁹⁷.

Dans l'école allemande, l'initiation à la musique classique est une règle. Elle est au fondement du modèle Duncan qui a donc, non seulement valeur de légitimité mais aussi valeur de prestige²⁰⁹⁸. C'est pourquoi, au nom de l'idéal démocratique défendu, la transmission de la musique classique, qui nécessite une éducation spécifique, se présente comme un paradoxe. Car, si Marion reconnaît elle-même que *la danse pour tous n'a pas réussi*, il faut également reconsidérer le sens qui est attribué à la valeur sociale déterminant les actions du duo des sœurs Duncan, plus particulièrement celles accordées à l'école d'Elisabeth. En effet, la dimension sociale qui, en son temps, enveloppe l'institution, est retenue comme une logique constitutive de l'œuvre. Or, en la replaçant dans son contexte,

²⁰⁹⁵ *Ibid.*, « Dans un morceau classique, il y a toujours du changement ».

²⁰⁹⁶ *Ibid.*, « une classe sociale qui est la classe intellectuelle, éduquée et supérieure ».

²⁰⁹⁷ Entretien Marion, *op. cit.*

²⁰⁹⁸ Nathalie Heinrich, *Des valeurs, Une approche sociologique*, Gallimard, 2017.

d'autres facteurs se montrent pour comprendre que l'action caritative est la résultante de l'objectif premier de l'école du duo des sœurs Duncan, à savoir le recrutement d'enfants pour les former et les préparer à la transmission de leur modèle.

Néanmoins, au croisement de l'enseignement Duncan, en Allemagne, les valeurs classiques du *savoir-danser* d'Isadora s'associent à la recherche de l'expressivité singulière de l'être, qui investit des modalités d'accès au corps proches de celles diffusées dans la Danse de l'Être© :

« Hannelor m'a dit pour elle, « la danse, ce n'est pas toi qui danse c'est quelque chose qui danse en toi et pour apprendre ça c'est très difficile, parce que normalement tu imites tu as des modèles et tu veux être belle quand tu dances ». Pour elle ce n'était pas important, pour ça elle m'a dit « Il faut apprendre quelque chose où tu apprends à faire circuler l'énergie dans ton corps et l'énergie guide tes mouvements »²⁰⁹⁹.

En outre, dans l'école allemande, une des professeures de danse, spécialiste des danses balkaniques, étoffe le *savoir-danser* d'Isadora de son expérience corporelle musicale qu'elle explique ainsi :

« [...] quand on est danseur, on possède quelque chose que je nomme une musicalité corporelle. C'est une forme musicale particulière qui nous permet de mettre la musique en mouvement. Et cela signifie également que lorsqu'on entend la musique, on doit laisser faire le mouvement »²¹⁰⁰.

Aussi, la *forme musicale*, pour Angela, apparaît comme une qualité qui lui est intrinsèque et qui lui révèle le mouvement.

²⁰⁹⁹ Entretien Marion, *op. cit.*

²¹⁰⁰ Entretien Angela, « [...] wenn man Tänzer ist, dann besitzt man etwas, was ich als Körpermusikalität bezeichne. Das ist eine spezielle Form von Musikalität und das heißt, man kann Musik in Bewegung umsetzen. Und das heißt auch, wenn man Musik hört, muss man sich bewegen dazu », Annexe du Volume II de la thèse, p. 248.

Aussi, elle laisse dévoiler un plus :

« [...] et pour moi, l'expression est très importante dans la danse. Donc, pour que je m'exprime. Le sentiment est important pour moi. Je danse ce que la musique déclenche en moi. J'écoute la musique et elle se développe ensuite... - oui, elle provoque en moi des sentiments que je danse ensuite. C'est important pour moi. Et ce qui est aussi important, oui, c'est de pouvoir l'expliquer aux gens. Mais c'est difficile je dois dire. J'aimerais tant parfois que ça devienne clair pour les gens qui pratiquent ici. Mais ce que je trouve encore d'important, ce que nous avons déjà évoqué quand nous nous sommes rencontrées, ce sont les centres d'énergie. Pour moi personnellement, ils sont très très importants. J'ai porté une attention très accrue aux chakras et je sais à quel point ils sont importants pour la danse Duncan »²¹⁰¹.

Autrement dit, la valeur de l'expression se donne encore à voir tandis qu'un nouvel élément de la philosophie orientale se dessine, celui qui identifie en l'homme des points énergétiques situés dans l'axe du corps. Angela estime qu'ils sont à solliciter pour danser, tout comme le faisait d'ailleurs Hannelor et avant elle le duo des sœurs Duncan :

« [...] Il est certain que comme nous les connaissons, aussi dans l'ésotérisme, qu'ils sont rattachés à la région de l'Asie. Ils sont dessinés là-bas mais j'ai appris les différents points dans la danse Duncan avec Hannelor, qui sont si importants. Donc par exemple, ici la région, la région de la hanche, d'où provient l'impulsion de mouvement. [...] Elizabeth qui était allée chez ses élèves, elle la caressa ici de la main et lui dit : "Ici siège l'aspiration". C'est la gorge, le chakra de la gorge, qui est responsable de l'expression »²¹⁰².

Par conséquent, ce point donne un éclairage supplémentaire à l'intérêt que le début du XXe siècle portait à la conception ésotérique du corps et de ses procédures de régulation ou de rééquilibrage énergétique.

²¹⁰¹ *Ibid.*, « [...] und für mich ist der Ausdruck sehr wichtig beim Tanzen. Also, dass ich mich ausdrücke. Das Gefühl ist wichtig für mich. Ich tanze das, was die Musik in mir auslöst. Ich hör die Musik, und die entwickelt dann... - ja, und die macht in mir Gefühle und das tanze ich dann. Das ist für mich wichtig. Und das ist für mich auch wichtig, ja, es den Leuten irgendwie zu erklären. Das ist aber schwer, muss ich dazusagen. Ich würd so gern manchmal den Leuten, die hier sind, das irgendwie klarmachen. Also, was ich auch wichtig finde, ist, was wir neulich schon besprochen haben, wie wir uns getroffen haben: diese Energiezentren. Die sind mir persönlich sehr, sehr wichtig. Ich hab mich damit sehr intensiv auch beschäftigt, mit den Chakren, und ich weiß, wie wichtig die für den Duncantanz sind ».

²¹⁰² Entretien Angela, « Das stimmt schon, also so, wie wir sie kennen, so auch in der Esoterik, die Chakren, die kommen aus dem asiatischen Bereich. Das ist die Bezeichnung dort, aber ich hab Duncan Tanz bei der Hannelore so gelernt, mit den verschiedenen Zentren, die so wichtig sind. Also zum Beispiel hier der Bereich, der Hüftbereich, wo der Bewegungsimpuls herkommt. [...] Die Elisabeth, die ist bei ihren Schülern hingegangen und hat mit der Hand hier so drüber gestrichen und hat dazu gesagt: „Hier sitzen der Sehnsucht“. Das ist das Hals-, das Kehlkopfchakra, das für den Ausdruck zuständig ist ».

Les sources historiques ne sont pas aussi clairement explicites sur l'usage que les sœurs Duncan pouvaient en tirer.

Néanmoins, l'ensemble du discours d'Angela est construit sur la référence à la philosophie de la nature qu'elle appuie par des exemples significatifs de la vie d'Isadora et de ses modalités pédagogiques. Le rapport à l'image par exemple, essentiel à la représentation sensorielle et perceptive, et bien évidemment le rythme, qui rejoint la musique et celle de la nature.

Alors, le rapport au corps et indirectement à celui de la nature, montre bien la logique du désir à l'œuvre qui valorise la singularité de l'être. Cependant, les modalités de réinvestissement du style Duncan mettent surtout en lumière, à ce stade de l'étude, deux voies de la connaissance qui fonctionnent indépendamment l'une de l'autre mais qui, comme au temps des sœurs Duncan, pourraient être complémentaires.

Ainsi, au cœur de l'héritage de cet antagonisme se montre encore une autre logique qui structure la relation au savoir-danser, particulier prégnante dans les modalités de prise en charge de jeunes enfants arrachés à leur environnement familial. C'est donc sur la base de ces éléments que nous allons essayer de comprendre comment, d'une relation asymétrique entre le maître et l'élève-disciple, se construit la filiation du *savoir-danser* duncanien.

LA LOGIQUE DE DOMINATION

L'entreprise sociologique, pour expliquer le phénomène de pouvoir, vise à montrer que « la domination, pensée comme une asymétrie de condition »²¹⁰³ depuis les études de La Boétie à Weber et à Bourdieu, relève d'un mécanisme conditionnant la « relation dialogique »²¹⁰⁴ entre dominé et dominant. En outre, le fruit de ces recherches, que Weber a mis en évidence au travers de sa typologie triadique de la domination *idéale-typique*, montre l'existence d'une valeur sociale qui explique la « croyance en la légitimité du dominant »²¹⁰⁵.

Reprise au compte de Bourdieu, la sociologie de la domination se propose d'analyser ce mécanisme d'adhésion sous l'angle d'une modalité « d'intériorisation et d'extériorisation »²¹⁰⁶ qui œuvre au cœur d'un processus de structuration du social dans son versant psychologique. Selon le sociologue Michel Messu, en effet, la légitimité du dominant, pour Bourdieu, relève

²¹⁰³ Michel Messu, « Explication sociologique et domination sociale », in *SociologieS, Théories et recherches*, 2012, p. 2.

²¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 3.

²¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 4-5.

²¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 5.

de la croyance en ce qu'elle opère, par la notion de l'*habitus* qu'il conçoit, une forme d'émotion qui permet l'adhésion du dominé comme un *allant de soi*. Ainsi, la croyance, qui se manifeste par son sens existentiel, concerne moins son contenu que la structure cognitive agissante comme « mécanisme mental par lequel s'opère individuellement l'adhésion »²¹⁰⁷ à ce contenu. Or, l'exploration des notions conceptuelles que Bourdieu propose pour éclairer rationnellement la logique de reproduction sociale, revient plutôt à « épaissir le mystère [...] de ces opérations impensées de la pensée par lesquelles l'individu adhère à la croyance en la légitimité »²¹⁰⁸.

Pour autant, la proposition de Michel Messu, qui tend à élargir la recherche du phénomène aux « cas d'espèce d'esquive de la domination [afin de pouvoir repenser] la domination sous les traits non pas de l'implacabilité de sa procédure mais sous ceux de la conditionnalité de son résultat »²¹⁰⁹. De fait, en déplaçant le regard sur la notion de domination comme possible « modalité d'effectuation d'un rapport social dont le schéma explicatif incorpore la possibilité de son échec »²¹¹⁰, il convient de revenir aux conduites de vie que la culture, dans le sens d'une formation de l'homme lui-même, opère historiquement et socialement.

Par conséquent, le cas de notre étude qu'une logique de domination indissociable de la relation du maître à son disciple fait apparaître le sens de cette logique au travers du modèle de la *Paideia* que le duo des sœurs Duncan réinvestit. Il s'agit donc plutôt d'éclairer la notion de domination. Celle-ci se justifie pour trouver la voie de l'excellence dont le premier siège de l'affrontement est en *soi*. Il s'agit, en fait, de sortir vainqueur de la médiocrité, c'est-à-dire d'aboutir à « une pensée en accord avec la vie »²¹¹¹.

Être en accord avec la vie

Puisque « la nature profonde de la vie [...] est contradictoire »²¹¹² dans la pensée de Nietzsche, le principe de la contradiction, régissant la vie humaine, engage l'action, le mouvement dynamique de la volonté qui est à la fois stimulée par la liberté de l'esprit et contrainte par le

²¹⁰⁷ *Ibid.*

²¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 7.

²¹⁰⁹ *Ibid.*

²¹¹⁰ *Ibid.*, p. 8.

²¹¹¹ François-Guillaume Nihoul, *op. cit.*, p. 145.

²¹¹² *Ibid.*, p. 143.

corps. Cependant, en ce qu'il implique « une façon d'être et de faire »²¹¹³, le principe de la contradiction apparaît comme indissociable du désir de devenir meilleur parce qu'il est lui-même significatif d'une logique qui postule une « relation hiérarchique entre un tout et un élément de ce tout »²¹¹⁴. En écho à cette « hiérarchie céleste et du chœur angélique »²¹¹⁵ à laquelle Nietzsche fait référence pour structurer son propos de la compréhension du réel, il convient de préciser que l'image de l'ange s'inscrit dans la tradition « platonicienne de l'Âme du monde [qui identifie] l'étoile comète avec un ange »²¹¹⁶. Aussi, le lien qui unira ensuite les étoiles, les anges et les cieux deviendra un motif que la « culture judéo-chrétienne des premiers siècles [utilisera] [...] pour expliquer le devenir cosmique et bâtir une vision du monde conforme au donné biblique »²¹¹⁷.

En outre, la pyramide hiérarchique céleste inclut donc une méthode d'ordonnement qui, par sa façon de contenir toutes les différences, montre aussi le principe unificateur « à la série qu'il détermine »²¹¹⁸. Ainsi, c'est en tenant compte du caractère contradictoire de sa nature que l'homme, selon Nietzsche, est appelé à s'accomplir et à se réaliser pleinement.

Il en résulte donc, selon le philosophe, la nécessité de mettre en rapport les forces dynamiques qui découlent de ces contradictions afin de voir comment le rapport hiérarchique se modifie. Car dans l'opposition, la domination ne s'exerce que si l'« adaptation et [la] conformation au dominé [est prise en compte dans la] logique de discipline mise en place »²¹¹⁹. Néanmoins, prise dans cette dualité des forces en présence, la vie, dans la mouvance de ses contradictions, pousse à l'affrontement, qui n'est envisageable que parce que « le maître et ses sujets sont de même espèce, tous sentant, voulant, pensant »²¹²⁰. Par conséquent, ce modèle de la lutte, que Nietzsche considère comme indissociable de la loi du vivant, est une modalité simplement nécessaire à la manifestation d'un enrichissement de la compréhension du monde. En effet, par la façon de dominer les forces qui ouvrent à une pluralité de perspectives, ce sont ces forces-mêmes qui, selon le philosophe, « assurent une plus grande mobilité de jugement »²¹²¹.

²¹¹³ *Ibid.*, p. 144.

²¹¹⁴ Louis Dumont, *Essais sur l'individualisme. Une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*, Paris, Le Seuil, 1983, cité par François-Guillaume Nihoul, *op. cit.*, p. 145.

²¹¹⁵ Tønning Guillaume, *Nietzsche : Une philosophie de l'épreuve*, Ellipses, 2016, p. 22, cité par François-Guillaume Nihoul, *op. cit.*, p. 144.

²¹¹⁶ Barbara Faes de Mottoni Barbara, Teresa Suarez-Nani Teresa, « Hiérarchies, miracles et fonction cosmologique des anges au XIII^e siècle », in *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age*, 2002, p. 738.

²¹¹⁷ *Ibid.*, p. 739.

²¹¹⁸ Tønning Guillaume, *op. cit.*, cité par François-Guillaume Nihoul, *op. cit.*, p. 145.

²¹¹⁹ *Ibid.*, p. 146.

²¹²⁰ Nietzsche, *Fragments posthumes*, X, 27 [19], cité par François-Guillaume Nihoul, *op. cit.*, p. 148.

²¹²¹ *Ibid.*

Cette idée de la force, que Nietzsche rattache à la conception de Johannes Gustav Vogt entendue comme « essence fondamentale du monde »²¹²² et variable dans sa densité, est ramenée à la volonté de puissance contenue en toute chose qui est mue par le désir de se libérer, c'est-à-dire d'« affirmer la puissance de sa différence »²¹²³. Ainsi, dans la perspective agissante de cette force, la volonté de puissance ne se manifeste que pour accroître sa propre énergie et témoigner de la *forme* énergétique qu'elle confère à l'organisme par les répercussions de son action.

D'ailleurs, pour répondre aux questions que soulève la sensorialité, Nietzsche, dans la visée analytique de la volonté de puissance, confère à la sensation « une dynamique interne de laquelle elle reçoit son sens »²¹²⁴. Dès lors, la perspective de l'organisation interne du corps qui la traite « comme un phénomène particulier »²¹²⁵ en ce qu'il mobilise toute l'énergie vitale, pousse à « prendre conscience de la nature agonale de la réalité »²¹²⁶. En ce sens, il y a bien plus à prendre en compte que des faits du réel, c'est-à-dire « une joute de forces »²¹²⁷ qui, au-delà de la façon de comprendre le monde, offre une multitude d'interprétations à son appréhension complexe.

Ainsi, les forces qui composent le réel sont ordonnées hiérarchiquement par un sens et des valeurs qui sont continuellement soumises à des formes de mobilité actives ou réactives. C'est donc dans ce jeu de la différence ou de la contradiction que la connaissance, d'après Nietzsche, est révélatrice de la force qui s'accroît et se développe. Par conséquent, sa proposition qui vise à affirmer l'excellence par cette modalité du dépassement de soi qu'implique l'aspiration « à vouloir correspondre à [l'] essence »²¹²⁸, fait de la logique de domination une résultante du processus qui engage nécessairement la contrainte.

À la lumière de cette contrainte, il ne manque pas de stratégies que maître et disciple mettent en place pour asseoir leur volonté et désir de connaître.

²¹²² *Ibid.*, p. 150.

²¹²³ *Ibid.*

²¹²⁴ *Ibid.*, p. 152.

²¹²⁵ *Ibid.*, p. 153.

²¹²⁶ *Ibid.*

²¹²⁷ *Ibid.*

²¹²⁸ *Ibid.*, p. 189.

La relation au savoir-danser dans l'apprentissage

La relation asymétrique entre le maître et le disciple-élève implique le « consentement à une domination reconnue comme légitime »²¹²⁹.

Du point de vue du maître, il apparaît que, ce qui a trait à sa réputation, en termes de rareté d'enseignement ou de proposition innovante singulière, telle celle d'Isadora Duncan dans le courant de la danse en Allemagne, lui confère un privilège qui se traduit par un statut valorisé du monopole²¹³⁰ de sa spécificité. Surtout quand les élèves en attirent d'autres, et qu'ils sont en capacité de prouver par la suite la qualité de leur travail, comme ce qui avait été le cas à l'exposition internationale de l'Hygiène à Dresde. L'acquisition de cette renommée a ainsi participé à renforcer le crédit accordé aux méthodes du duo des sœurs Duncan. Observée sous l'angle d'une logique charismatique, l'opérationnalité pédagogique, dans la relation aux élèves, semble fonctionner grâce à la capacité, comme l'a entrevu Max Weber, d'individus à se singulariser

« par des qualités prodigieuses, par l'héroïsme ou d'autres particularités exemplaires, à obtenir des autres qu'ils se soumettent à sa volonté et en reconnaissent la légitimité. Il en ressort [...] que la relation avec le chef charismatique est d'ordre personnel et que la communauté qui se trouve ainsi constituée a un caractère émotionnel »²¹³¹.

Cependant, cette définition rapportée par Françoise Waquet, cette définition peut prêter à confusion pour qui souhaite distinguer ce qui apporte réellement du crédit aux maîtres et de la légitimité à l'institution via le discours ou le travail réalisé²¹³². En effet, au regard des témoignages constitués autour des sœurs Duncan, il apparaît qu'Isadora, en particulier lors de sa mise en scène, a été « touchée par une grâce »²¹³³, la qualité *prodigieuse* de la personne qui est « douée de forces ou de caractères naturels ou surhumains »²¹³⁴. Et ce charisme lui est reconnu en toute légitimité. Or, le rapport asymétrique qu'engagent les différences entre leurs acteurs, nécessite de clarifier les deux notions de *grâce* et de *reconnaissance* qui, lorsqu'elles

²¹²⁹ Françoise Waquet, *op. cit.*, p. 128.

²¹³⁰ *Ibid.*, p. 95.

²¹³¹ Max Weber, « Le métier et la vocation d'homme politique » (1919), in *Le Savant et le Politique*, Paris, Plon, 1959, p. 125 et suivantes, cité par Françoise Waquet, *ibid.*, p. 101.

²¹³² Patrick Charaudeau, « Le charisme comme condition du leadership politique », in *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 2015, p. 5.

²¹³³ *Ibid.*

²¹³⁴ Max Weber, [1971], *Économie et société*, Tome 1, Paris, Pocket, 1995, p. 320.

sont entremêlées, ne peuvent dissocier la personne de l'institution qu'elle représente. De plus, le charisme, en ce qu'il construit une image de la personne « est une affaire d'*ethos* »²¹³⁵.

Dans le croisement des intentions de discours et des représentations liées aux références des auditeurs, le sens provient d'une image. Celle-ci résulte elle-même d'un échange, c'est-à-dire d'un *ethos* qui correspond à « ce que le public croit que les autres ont dans la tête »²¹³⁶.

Aussi, selon Patrick Charaudeau, il faut que, pour que le charisme se manifeste et se communique sous la forme de la *grâce*, des conditions soient réunies qui, depuis sa source, favorisent son expression et son interaction²¹³⁷.

À sa source, le charisme renvoie effectivement à un aspect magique, un espace de l'indicible et de « l'ineffable [...] qui se trouve dans [...] un au-delà d'ordre divin »²¹³⁸. Toutefois, son acception a évolué vers une définition de l'exception ou encore de l'héroïsme qui est liée à la sécularisation du religieux. Le charisme conserve cependant un caractère sacré et mystérieux en ce qu'il « provient d'une source invisible »²¹³⁹.

De même, il importe que ce charisme puisse s'exprimer pour exercer un « pouvoir de fascination »²¹⁴⁰ sur autrui. Par conséquent, c'est bien par la présence irradiante du corps que l'effet magique opère par contagion sur son public. Le corps apparaît donc comme le canal de cette énergie puissante mais indicible qui « attire, voire hypnotise »²¹⁴¹ l'autre dans la relation. Ainsi, prise dans le jeu de cette interaction entre des images, signes de l'au-delà et d'un idéal rêvé, la personne charismatique « devient un support d'identification »²¹⁴² illusoire pour sa communauté.

De fait, si le charisme, dans ce versant de la grâce, contribue à la construction d'une image crédible par ce *quelque chose* relevant de son caractère magique et indicible, celui-ci ne peut être « évaluable »²¹⁴³. En soi, il ne peut donc être légitime quand il renvoie à la notion d'*ethos*. Néanmoins, dans les circonstances particulières d'une représentation corporelle, en l'occurrence par la danse d'Isadora Duncan, ce qui l'autorise à parler, c'est la danse qu'elle

²¹³⁵ Patrick Charaudeau, *op. cit.*, p. 5.

²¹³⁶ Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique », in *Communications*, 1970, p. 211, cité par Patrick Charaudeau, *op. cit.*, p. 4.

²¹³⁷ Patrick Charaudeau, *op. cit.*, p. 5.

²¹³⁸ *Ibid.*

²¹³⁹ *Ibid.*, p. 6.

²¹⁴⁰ *Ibid.*

²¹⁴¹ *Ibid.*

²¹⁴² *Ibid.*

²¹⁴³ *Ibid.*, p. 4.

vient d'effectuer. Or, la légitimité par laquelle le mécanisme de reconnaissance opère, s'appuie sur « le corps social du droit à agir au nom d'une valeur qui est acceptée par tous »²¹⁴⁴. Aussi la position d'autorité qu'elle occupe, en tant que danseuse charismatique et représentante d'une institution à la fois, crée un amalgame entre la « norme sociale instituée [...] reconnue »²¹⁴⁵ qui autorise le discours et la dimension de l'*ethos* propre à Isadora Duncan dont l'image est crédible.

D'ailleurs, la force de persuasion que peut dégager l'image du maître qui se construit dans la relation avec le disciple, provient principalement de la mise en scène de sa personnalité. Il en résulte donc une forme de pouvoir qui s'instaure entre eux, non pas moins consenti, mais à l'origine d'une modalité de pratique susceptible de servir les intérêts du *bon* disciple²¹⁴⁶. En outre, les effets de l'usage du « pouvoir magistral »²¹⁴⁷ décrits par Bourdieu²¹⁴⁸, ne semblent réellement ressortir « que de son exercice »²¹⁴⁹ en termes de différenciations appliquées aux élèves eux-mêmes. En effet, le soutien et l'appui que le maître manifeste envers certains de ses disciples peut également s'insérer dans une démarche que le disciple oriente dans ce sens²¹⁵⁰.

Il apparaît donc que l'éloge fait au maître, quelle qu'en soit sa forme, peut prendre des proportions excessives. D'ailleurs, au sein du groupe que les disciples constituent par des relations solidaires ou de clivages, les pratiques reflètent aussi les « rapports de force »²¹⁵¹ qui s'exercent entre les maîtres eux-mêmes. Néanmoins, par-delà cette violence plus ou moins manifeste, il demeure encore des valeurs humaines, qui couplées à la transmission du savoir, traduisent un sentiment de dette « qui fait le prix de [cette] relation [...] : des connaissances qui ne se trouvent pas dans les livres, un savoir-faire, un style, une méthode, des valeurs »²¹⁵².

En somme, il s'agit de comprendre, par le processus de la transmission engagé par le duo des sœurs Duncan, que leurs modalités pédagogiques cherchent à rendre compte d'une philosophie de la vie. Bien que leurs relations aux élèves-disciples puissent être envisagées de

²¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 3.

²¹⁴⁵ Patrick Charaudeau, *op. cit.*, p. 3.

²¹⁴⁶ Françoise Waquet, *op. cit.*, p. 105.

²¹⁴⁷ *Ibid.*

²¹⁴⁸ Pierre Bourdieu, *Homo academicus*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, p. 117-118.

²¹⁴⁹ Françoise Waquet, *op. cit.*, p. 105.

²¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 116.

²¹⁵¹ *Ibid.*, p. 119.

²¹⁵² *Ibid.*, p. 240.

façon asymétrique, la notion de domination qu'elle implique, est surtout entendue comme la condition nécessaire à la manifestation d'un mouvement dynamique du désir de devenir meilleur. Par conséquent, le *savoir-danser* d'Isadora Duncan, en s'inscrivant dans la filiation du courant de la *Paideia* en termes de style de pensée, de connaissances et de valeurs universelles, rend compte de modalités pédagogiques qui impliquent une économie du don. C'est d'ailleurs une économie du don qui semble donner forme à la parenté Duncan actuelle, en ce que le système impliqué par le don et le contre-don, structure en effet les échanges.

INSCRIRE LA FILIATION DU SAVOIR-DANSER

À l'école du duo des sœurs Duncan, la transmission du *savoir-danser* s'inscrit dans la filiation intellectuelle du courant de la *Paideia*. Depuis la cellule familiale Duncan, l'idéal valorisé et rendu opérant par les pratiques éducatives inculquées aux enfants, par les parents, relève d'un principe dynamique et en mouvement qui ne trouve nul *essoufflement*.

Les logiques de sens et de continuité auxquelles on associe l'idéal, en effet, pour qu'elles circulent, sont conditionnées par la transmission de l'héritage culturel²¹⁵³ et des modalités de son redéploiement. Aussi, par sa mise en relation des acteurs concernés par l'héritage, la transmission rend compte des échanges entre les membres de la famille proche puis, par extension de ce partage, dans la famille élargie.

Par conséquent, l'action de *donner* que l'héritage sous-tend, confère à celui qui reçoit une dette qu'il se doit, par l'action de *rendre*, d'honorer. Aussi, les trois types d'opérations, *donner*, *recevoir* et *rendre*, que l'échange implique, répondent aux obligations que Marcel Mauss décrit dans ses études ethnographiques. Tandis que Lévi-Strauss, dans le prolongement de Mauss, s'attache à montrer que cette « théorie réclame l'existence d'une structure »²¹⁵⁴ qui couvre l'échange constitutif de ces trois gestes inséparables en une « unité initiale »²¹⁵⁵. C'est donc cette voie que nous empruntons pour comprendre le sens que prend la circulation de l'héritage dans notre modèle de la filiation duncanienne élargie.

²¹⁵³ L'héritage culturel est entendu dans le sens d'un bien comprenant connaissances, techniques, valeurs, croyances.

²¹⁵⁴ Francesco Fistetti, Marcel Hénaff, « Francesco Fistetti et Marcel Hénaff sur Mauss, Lévi-Strauss, le don, l'échange et la réciprocité », in *Revue du MAUSS permanente*, 27 juin 2012 [en ligne], non paginé (correspondance de Marcel Hénaff du 26 novembre 2011).

²¹⁵⁵ *Ibid.*

L'échange : Donner, recevoir, rendre

Dans le fil décousu de la réception française de l'œuvre de Marcel Mauss²¹⁵⁶, l'*Essai sur le don*²¹⁵⁷ est un ouvrage majeur qui prend un sens profondément différent selon l'approche épistémologique qui en est faite. Dans la perspective de l'anthropologie anglaise, l'*Essai sur le don* revêt un caractère fonctionnaliste qui se propose d'éclairer la relation entre les phénomènes sociaux et « la contribution qu'ils apportent au fonctionnement de la société »²¹⁵⁸. Dans celle de la phénoménologie, l'ouvrage de Mauss peut « définir un nouveau rationalisme dans le sens de Hegel, Marx et Husserl »²¹⁵⁹. Enfin, pour Lévi-Strauss, l'étude de Mauss constitue quasiment un soubassement à sa propre réflexion dans ses recherches ethnographiques²¹⁶⁰.

Il apparaît donc que la notion d'échange, pour ces deux auteurs que sont Mauss et Lévi Strauss, est au centre de leurs recherches.

Dans l'*Essai sur le don*, Mauss approche d'emblée la notion de *fait social total* comme un donné sociologique qu'il se doit d'observer. Par-là même, Mauss semble renverser sa démarche analytique qu'il entreprenait à partir du concret pour construire sa théorie.

Cependant, en abordant ainsi cette notion de *fait social total*, Mauss oriente sa méthode autrement, qui sous l'impulsion de son oncle, Emile Durkheim, s'attache à en rechercher « des applications concrètes »²¹⁶¹ par l'étude de « représentations, de systèmes de symboles ayant pour l'acteur social des significations précises »²¹⁶². Toutefois, Mauss estime que sa méthode scientifique, par la lecture du matériau brut à l'élaboration de la théorie, ne peut être aboutie que lorsqu'il y a « re-lecture, re-description du donné à la lumière de [la] théorie »²¹⁶³. Car c'est bien cette façon qui permet de vérifier la concordance entre l'objectivité de l'analyse et la subjectivité de l'acteur dans le vécu de son expérience.

²¹⁵⁶ Le lien entre la sociologie des religions et l'ethnographie économique n'allant pas de soi, in Nicolas Olivier, « Marcel Mauss, Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », Lectures, in *Les comptes rendus*, 2008, p. 4.

²¹⁵⁷ Marcel Mauss, « essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », *L'année sociologique*, nouvelle série, 1, [1925], in *Sociologie et Anthropologie*, Paris PUF, 1950.

²¹⁵⁸ Claude Dubar, « La méthode de Marcel Mauss », in *Revue française de sociologie*, 1969, p. 515.

²¹⁵⁹ Claude Lefort, « L'échange ou la lutte des hommes », in *Les Temps modernes*, février 1951, p. 1401-1417, cité par Claude Dubar, *ibid.*

²¹⁶⁰ Stephan Moebius et Frithjof Nungesser, « « La filiation est directe » – L'influence de Marcel Mauss sur l'œuvre de Claude Lévi-Strauss », in *Trivium*, 2014, p. 4

²¹⁶¹ Jean Cazeneuve, *La sociologie de Marcel Mauss*, Paris, P.U.F., 1968, Coll. Le sociologue, p. 13-14, cité par Claude Dubar, *op. cit.*, p. 519.

²¹⁶² Claude Dubar, *ibid.*

²¹⁶³ *Ibid.*, p. 520.

Par conséquent, Mauss construit, sur la base d'une étude de documents ethnographiques mélanésiens et polynésiens, le concept de l'échange qui fait apparaître une fonction sociale vitale des groupes humains entre eux. La nécessaire relation que le *don - contre don* met en exergue, implique, par la contrainte de l'attribution de statuts, de jouer les rôles impartis au donner, recevoir, rendre, pour que la paix entre les acteurs soit maintenue²¹⁶⁴. Pour le dire autrement, Mauss met en évidence une logique sociale dont la règle repose sur la réciprocité de l'échange pour que la relation existe. C'est donc sur la base de cette « liaison intime [qui existe] entre le donataire et l'esprit du don »²¹⁶⁵ que l'échange préside à la circulation obligatoire des biens.

L'enjeu des biens

L'échange de ces biens, qui ont été étudiés au sein de systèmes africains de parentés, repose sur celui des femmes, comme condition d'alliances en vue de la reproduction et de la perpétuation de lignages²¹⁶⁶. Or, la primauté de la filiation, que les anthropologues de langue anglaise défendent, rejoint l'idée « des solidarités organiques qui animent le corps social »²¹⁶⁷, tout en prolongeant la tradition du statut que *donne* la naissance en ce qu'il inscrit la filiation. Cette relation sociale étant première par rapport à celle du contrat qui lie les personnes sous forme d'alliance, il en ressort donc deux types de relations, l'une verticale qui relie les « générations successives »²¹⁶⁸, l'autre horizontale qui relie « les sujets d'une même génération »²¹⁶⁹. Par conséquent, les études sur la parenté démontrent avant toute chose, que la filiation structure prioritairement les rapports sociaux tandis que l'alliance, à laquelle elle recourt pour organiser ses échanges, n'intervient qu'après.

Néanmoins, c'est à cette vision anthropologique de la parenté que Claude Lévi-Strauss²¹⁷⁰ vient s'opposer. Car en prenant appui sur l'*Essai du don*, Lévi-Strauss montre que l'échange des femmes, dans les systèmes de parenté, conditionne la prohibition de l'inceste en

²¹⁶⁴ Marcel Mauss, *op. cit.*, p. 258.

²¹⁶⁵ Claude Dubar, *op. cit.*, p. 520.

²¹⁶⁶ Jean-Pierre Warnier, « Alliance, filiation et inaliénabilité : le débat sur le don à la lumière de l'anthropologie de la parenté », in *Revue du MAUSS permanente*, 2 novembre 2009, [en ligne], non paginé, au paragraphe « Brèves remarques sur l'anthropologie de la parenté ».

²¹⁶⁷ *Ibid.*, au paragraphe « La « théorie de la filiation » et sa critique par Claude Lévi-Strauss ».

²¹⁶⁸ *Ibid.*, au paragraphe « Brèves remarques sur l'anthropologie de la parenté ».

²¹⁶⁹ *Ibid.*

²¹⁷⁰ Claude Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, La Haye, Mouton, 1947.

ce qu'elle permet « le passage de la nature à la culture »²¹⁷¹. Aussi, *donner* une femme au dehors de sa filiation est la contrepartie obligatoire pour « accéder à l'humanité »²¹⁷². C'est en cela que l'alliance matrimoniale est première. Toutefois, l'obligation de rendre les dons, par toute autre chose, quelle que soit sa nature, fait partie de l'alliance puisque, dans son principe de réciprocité, elle « construit la reproduction en filiation proprement sociale et humaine »²¹⁷³. Mais c'est seulement à la condition de la circulation des biens que l'humanité assure sa continuité.

Face à ces deux théories, celle de la filiation et de l'alliance, Annette Weiner se donna pour tâche d'investir une nouvelle étude sur les systèmes d'échanges, et en particulier sur les échanges féminins. Elle remarqua notamment que tous les biens ne s'échangeaient pas. Aussi, à la suite de Mauss et de Lévi-Strauss qui n'apportaient aucune précision sur ce dispositif, Weiner approfondit le point de vue de Mauss sur la découverte de ces deux catégories de biens, ceux qui sont aliénables et associés aux marchandises, et les autres, les biens *inaliénables*. L'étude de ces biens démontre leur emboîtement réciproque bien que la valeur symbolique dont ils sont investis, oriente différemment le sens donné à la transmission. Ainsi, les biens *inaliénables*, qui ne sortent pas de la filiation, se transmettent de génération en génération, et représentent le patrimoine de la lignée. Par contre, les autres biens *aliénables* sont mis en circulation parce qu'ils « ne sont pas directement rattachés à l'identité »²¹⁷⁴ du groupe de la filiation. Ainsi, ce qui permet l'échange matrimonial, c'est le fait que les personnes soient « aliénables entre groupes »²¹⁷⁵. Par conséquent, Weiner montre que l'axe vertical de la transmission des biens inaliénables « se combine à *égalité* »²¹⁷⁶ avec celui horizontal de la « relation d'échange entre sujets d'une même génération »²¹⁷⁷. Ce qui revient à dire que l'accès à l'humanité procède de deux dimensions « d'échange et de communication »²¹⁷⁸ qui sont nécessaires à son développement.

Par conséquent, pour Weiner, la transmission des biens *inaliénables* ne peut relever de la logique du don. En effet, la relation verticale qu'inscrivent les générations entre elles, ne se produit que dans un sens unique. La transmission de l'héritage à la génération suivante,

²¹⁷¹ Jean-Pierre Warnier, *op. cit.*, au paragraphe « La « théorie de la filiation » et sa critique par Claude Lévi-Strauss ».

²¹⁷² *Ibid.*

²¹⁷³ *Ibid.*

²¹⁷⁴ Jean-Pierre Warnier, *op. cit.*, au paragraphe « Annette Weiner et l'élargissement du paradigme ».

²¹⁷⁵ *Ibid.*

²¹⁷⁶ *Ibid.*

²¹⁷⁷ *Ibid.*

²¹⁷⁸ *Ibid.*

lorsqu'il concerne notamment la vie, constitue une dette insolvable pour celui ou celle qui le reçoit²¹⁷⁹. Ce n'est donc pas tant les offrandes aux défunts qui soldent la dette mais plutôt en font une marque de reconnaissance de dette. Pour Weiner, c'est uniquement en transmettant la vie que les générations se soldent de leur dette²¹⁸⁰. Par contre, l'échange, en ce qu'elle induit une « relation de réciprocité et du marché »²¹⁸¹, nécessite un double sens qui engage une toute autre nature de la relation. En cela, aucun amalgame entre les termes ne peut être fait.

La relation de réciprocité dans l'échange

Lévi-Strauss démontre que l'échange, en ce qu'il repose sur l'alliance exogamique, est fondé par un principe de réciprocité de don - contre don qu'il explicite dans *Les Structures élémentaires*. En cela, il rejoint complètement l'*Essai du don* même si Mauss « n'emploie jamais le mot réciprocité »²¹⁸² et même s'il a pu être prêté à Lévi-Strauss un sens *marchand* ou *communicationnel* en raison de son intérêt pour « la théorie de l'information »²¹⁸³.

Néanmoins, le débat sur le don, en dehors de sa perspective marchande ou transactionnelle, nécessite de reconsidérer le principe de réciprocité que l'étude de Lévi-Strauss cherche à expliciter pour comprendre le sens du don.

Pour Marcel Hénaff, il apparaît clairement que l'échange, sur le plan symbolique, est une façon de signifier à l'autre qu'il est reconnu et digne d'entrer en communication. Ce serait pour Lévi-Strauss « le cœur de l'alliance, le germe de la relation politique »²¹⁸⁴. En outre, dans nos sociétés, selon Hénaff, quand on évoque le don, il ne s'agit pas de « pactes de reconnaissance [comme dans] les sociétés traditionnelles »²¹⁸⁵ mais plutôt d'« opérations de solidarité [dont il faudrait] distinguer des ordres du don [parce qu'ils] n'obéissent pas à la même logique »²¹⁸⁶.

²¹⁷⁹ Jean-Pierre Warnier, *op. cit.*, au paragraphe « Trois questions autour des différentes lectures de Mauss ».

²¹⁸⁰ *Ibid.*

²¹⁸¹ *Ibid.*

²¹⁸² Francesco Fistetti, Marcel Hénaff, *op. cit.*, correspondance de Marcel Hénaff du 03 octobre 2011.

²¹⁸³ *Ibid.*

²¹⁸⁴ Francesco Fistetti, Marcel Hénaff, *op. cit.*, correspondance de Marcel Hénaff du 14 novembre 2011.

²¹⁸⁵ *Ibid.*

²¹⁸⁶ *Ibid.*

Toutefois, pour nous en tenir à l'échange que Lévi-Strauss considère comme « une structure originaire de réciprocité »²¹⁸⁷ qui recouvre l'ensemble de la relation en ce qu'elle comprend « les moments et les éléments qui la composent », il revient de penser ces termes comme inséparables. C'est-à-dire que dans l'acte même de *donner*, *recevoir*, *rendre*, le geste ne peut se comprendre « sans la chose donnée qui les relie »²¹⁸⁸. Aussi, « l'obligation de rendre »²¹⁸⁹, qui se trouve dans ce processus triadique, obéit à la règle de l'implication qu'il suscite en ce que l'action de « rendre est une exigence déjà [intégrée] dans le recevoir qui suit le donner »²¹⁹⁰. Par conséquent, Lévi-Strauss considère que la relation de réciprocité que met en jeu l'échange entre ses trois termes de donner, recevoir, rendre, est fondée par une loi qui appelle un ordre symbolique en ce qu'il s'établit par convention. « C'est en cela qu'il y a institution »²¹⁹¹ parce que cette alliance, « librement consentie »²¹⁹², est nécessaire pour la paix. Par conséquent, l'alliance, telle qu'elle est envisagée du point de vue de son unité et donc de l'indissociabilité de ses éléments, *donner*, *recevoir*, *rendre*, assure une stabilité dans le groupe social. Car Mauss, d'une certaine façon, ne fait pas autre chose que de mettre en lumière, par ce phénomène de don contre-don, des régulations sociales nécessaires au développement de la vie en société.

Aussi, les recherches qui tendent à replacer les notions de filiation et d'alliance dans l'ordre des choses, pour comprendre comment la vie se perpétue, rendent compte de la complexité du phénomène en ce qu'il mobilise des enjeux de nature différente selon la façon dont évoluent les groupes humains.

D'ailleurs, la question que pose l'œuvre Duncan sur la nature de sa filiation et de l'inclusion de ses membres, invite à considérer l'arbre généalogique du point de vue des alliances et donc des échanges. Car il semble, au regard des études de Lévi-Strauss, que le principe de la réciprocité, obligatoire pour que la relation existe, est sous-tendu par le désir d'être reconnu de celui ou celle impliqué(e) par le don. De fait, ce n'est pas tant la dimension matérielle ou économique qui compte, c'est la façon dont les humains se reconnaissent entre eux, en ce que cela leur donne une place à l'intérieur de la communauté qu'ils représentent. Or, la mise en circulation du bien, sur laquelle insiste Lévi-Strauss, est significative de l'existence de la

²¹⁸⁷ *Ibid.*, correspondance de Marcel Hénaff du 26 novembre 2011.

²¹⁸⁸ *Ibid.*

²¹⁸⁹ *Ibid.*

²¹⁹⁰ *Ibid.*

²¹⁹¹ *Ibid.*

²¹⁹² *Ibid.*

relation et de la légitimité à exister dans sa *place*. Ce bien, quel qu'il soit, est un convecteur de sens qui renseigne avant tout sur l'estime et la considération attendues de chacun. Et c'est dans la rencontre que ce bien se produit car dans l'échange, la *réciprocité* marque d'abord la valeur de l'estime que chacun s'accorde.

Alors, nous pouvons envisager, au regard des discordes que soulève le *savoir-danser* d'Isadora Duncan, qu'il y a eu rupture dans différents types d'alliances, que ce soit celle concernant directement le duo des sœurs entre elles, ou celle d'une des sœurs en relation avec autrui. Pour autant, l'étude portée sur l'école du duo Duncan montre que l'une des deux sœurs a rompu l'alliance, en ce qu'elle n'a pas *rendu* le don qui lui a été fait, qu'elle n'a donc pas reconnu l'estime attendue. Par conséquent, la règle de l'échange n'ayant pas été respectée, la place n'a pu être maintenue, ce qui implique par ailleurs une défaillance dans la structure de la filiation²¹⁹³.

En outre, le sens de l'échange, qui, pour Lévi-Strauss, repose sur la force d'instituer les rapports des hommes entre eux en ce que cet acte inscrit leur humanité et plus précisément leur désir de culture, dépasse donc celui de la simple reproduction biologique et de la volonté de survivre. Aussi, le rôle du langage²¹⁹⁴, pour Lévi-Strauss, est ce qui permet à l'homme de sortir de sa condition d'animalité. Au-delà de la formulation de messages visant à canaliser les besoins vitaux, le langage contribue à assurer la transmission par les idées qu'il communique. En effet, par sa capacité à élaborer des systèmes de représentations, l'homme enrichit son langage de sa pensée réflexive et symbolique. Aussi, les supports déployés pour diffuser un message et entrer en relation avec autrui prennent autant de formes que l'écrit permet, de mots qui peuvent être dits mais aussi de pratiques artistiques qui combinent l'ensemble de ces moyens mis à la disposition de l'humain.

²¹⁹³ Aussi bien entendu dans son sens générationnel qu'intellectuel. En effet, les sœurs Duncan sont inscrites dans la même généalogie qu'elles ne pourront pas faire perdurer en raison de l'absence d'enfants. L'adoption d'élèves par Isadora, dans l'alliance qui l'unissait à Elizabeth, n'a pas fait l'objet d'un contre-don par Isadora. Elizabeth s'est trouvée affligée d'une double peine, celle de la place qu'Isadora ne lui reconnaît pas dans la filiation intellectuelle et celle qui la prive de descendants.

²¹⁹⁴ Georges Charbonnier, *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, Les belles lettres, 2010.

L'école de l'art de la danse, un prétexte à l'échange

L'école du duo des sœurs Duncan témoigne de la relation maître – disciple-élève qui relève d'une « constante de la vie humaine [en ce qu'] elle implique nécessairement un amour réciproque, [...] confiance et échange »²¹⁹⁵. Aussi, dès lors que l'interaction suppose la règle du don, elle apparaît donc comme première dans l'éducation en ce qu'elle conditionne le lien social, l'entretient et le régénère. En outre, la relation de réciprocité qu'elle nécessite, « fonde l'échange culturel et le pacte symbolique »²¹⁹⁶. Dans la perspective de la formation de *l'élève-disciple* telle que l'école du duo des sœurs Duncan le prévoit, l'acte du transmettre, justement, dans l'échange qu'implique *donner, recevoir, rendre*, assure la sédimentation du savoir mais aussi sa transformation. C'est bien au motif du *désir* de devenir meilleur que se joue la transmission, celle de donner envie d'apprendre pour que le savoir soit accueilli et *reçu* avant qu'il ne soit *rendu* sous une forme, éventuellement différente.

C'est donc dans ce processus que la relation entre le maître et l'élève les engage tous les deux, qu'elle doit présenter de bonnes conditions de circulation au *bien*, objet de l'échange, pour que « le don demeure présent »²¹⁹⁷ en ce qu'il rend la vie signifiante pour chaque acteur. Et c'est seulement à l'issue de la formation, ou de l'apprentissage, que *l'élève-disciple*, autonome dans sa pensée et sa pratique, en occupant la *place* qu'il lui revient, pourra répondre au don qu'il lui aura été fait. C'est en cela que la filiation intellectuelle peut être maintenue et reconnue en tant que système qui assure la continuité de la *passe*.

C'est pourquoi les conditions assurant la circulation de ce *bien* sont fondamentales en ce qu'elles confèrent à la transmission les caractéristiques du bien, censées apporter du sens à sa perpétuation.

Aussi, les modalités pédagogiques que requièrent l'instruction, l'éducation, la formation pour la question du *savoir-danser* d'Isadora Duncan, concernent l'ensemble des acteurs présents dans le réseau de l'école. Néanmoins, les souvenirs de certaines conditions de l'apprentissage, relatés par certaines des élèves, sont attachés à la *figure* des maîtresses qu'Isadora et Elizabeth Duncan ont été.

²¹⁹⁵ Françoise Waquet, *op. cit.*, p. 68.

²¹⁹⁶ Marie-Louise Martinez, Maïté Larrue, « La séquence "donner, recevoir, rendre" et ses ratés dans la transmission intergénérationnelle... », in *Biennale internationale de l'éducation, de la formation et des pratiques professionnelles*, 2012, Paris, p. 2

²¹⁹⁷ *Ibid.*

Le sentiment, en effet, de s'être senti comme en famille, par exemple, n'est pas anodin. Les « fonctions dévolues à la famille »²¹⁹⁸ en ce qu'elles prennent soin de l'enfant pour qu'il grandisse en sécurité et dans la bienveillance, sont très présentes dans l'école Duncan.

L'empreinte affective que laisse le duo des sœurs Duncan a déjà été évoquée. Toutefois, c'est sans doute autour de celle-ci que le sens de la transmission, et implicitement celui de la filiation, revêt sa raison d'être.

Le courant de la *Paideia*, en effet, pose le désir comme condition première d'accès à la *Connaissance*, c'est-à-dire à l'idée du Beau en ce qu'elle permet l'expérience du sentiment de l'amour du beau et du bon. La voie philosophique, ainsi, montre la possibilité de générer, par l'esprit, des œuvres qui soient « des enfants, et à suivre Platon, des enfants qui valent mieux que les enfants charnels »²¹⁹⁹. Cette pensée est surtout à replacer dans le sens que prend la génération du point de vue de Platon en ce qu'elle est « objet de l'amour parce qu'elle assure à l'homme l'immortalité »²²⁰⁰. Ainsi, la quête du beau, dont témoigne l'œuvre artistique des Duncan, est peut-être une façon de s'inscrire dans la permanence de la vie.

Par conséquent, penser la structure que propose l'école du duo des sœurs Duncan comme celle qui rend compte d'un « ordre social [qui] est construit et se reproduit »²²⁰¹, est une façon de rendre compte d'une « vision du monde et [d'] un mode d'agir dans ce monde »²²⁰².

Pour autant, la question de la filiation qui apparaît dans le *savoir-danser* d'Isadora Duncan en raison en premier lieu, de la non-reconnaissance de la place de sa sœur Elizabeth, montre un attachement du maître à l'élève comme s'ils étaient « unis par le lien naturel de la parenté, un lien qui non seulement relie deux personnes, mais aussi induit une parentèle »²²⁰³. Dans cette perspective, la nouvelle parenté implicitement posée pour certaines des élèves Duncan, qui ne sont en aucun cas abandonnées par leurs propres familles, questionne la façon dont Isadora Duncan pense son rapport à l'immortalité. Car se réclamer d'une parenté, aussi illustre qu'elle soit sur le plan intellectuel, « c'est pour le disciple se donner une ascendance, c'est pour le maître envisager une descendance »²²⁰⁴, une façon donc de « postuler l'immortalité »²²⁰⁵.

²¹⁹⁸ Françoise Waquet, *op. cit.*, p. 172.

²¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 185.

²²⁰⁰ *Ibid.*

²²⁰¹ Rémi Lenoir, *Généalogie de la morale familiale*, Paris, Le Seuil, 2003, p. 40, cité par Françoise Waquet, *op. cit.*, p. 192.

²²⁰² *Ibid.*

²²⁰³ *Ibid.*, p. 193.

²²⁰⁴ *Ibid.*

D'ailleurs, le lien qui persiste entre les membres des généalogies biologique ou intellectuelle, au-delà de la mort, est celui qui existe par l'acte de transmettre en ce qu'il opère une « permutation »²²⁰⁶ des rôles, « du fils qui devient père et ainsi de suite »²²⁰⁷, ou pour notre cas, de l'enseignement du duo des sœurs Duncan qui se perpétue au travers des élèves. Aussi, par la continuité du lien qui s'inscrit au travers des membres d'une filiation, c'est le sens que revêt le sentiment d'immortalité.

Or, il est une façon d'attribuer un caractère immortel à l'œuvre d'art. C'est ce qu'Isadora Duncan enseigne à travers son style naturel parce qu'il contient toute la dimension du vivant qu'elle puise à la source de la nature.

C'est ce que Roger Caillois nous invite à réfléchir lorsqu'il élabore sa théorie de l'esthétique généralisée. Il montre en effet que la nature a une emprise sur les formes, indépendamment de l'action de l'homme. Aussi, la question de l'imitation et de manière sous-jacente de la technique, vient bousculer la façon d'envisager ce rapport à la nature qui, pour Walter Benjamin, dévie l'accès de l'homme à la vérité.

Le paradigme de l'imitation

Désormais, Isadora Duncan, en s'appuyant sur certains éléments de l'approche esthétique de Winckelmann, s'empare de la notion d'imitation qu'elle réinvestit à son tour. Par rapport à la conception de l'historien qui, sur le plan de la matière inerte, entremêle discours anthropologiques et représentations construites de l'art, celle de la danseuse apparaît totalement novatrice puisqu'elle structure sa pensée à partir d'un référentiel corporel éprouvé dans sa dimension du *vivant*.

« En m'écoutant, vous pourriez conclure que mon intention est de retourner aux danses des anciens Grecs, [...]. Non, la danse de l'avenir sera un mouvement nouveau, une conséquence de l'évolution de l'être humain. Revenir aux danses des Grecs serait aussi impossible qu'inutile »²²⁰⁸.

²²⁰⁵ *Ibid.*

²²⁰⁶ Françoise Waquet, *op. cit.*, p. 196.

²²⁰⁷ *Ibid.*, p. 196-197.

²²⁰⁸ Isadora Duncan, cité par Élodie Verlinden, *op. cit.*, p. 346.

Il convient donc d'éclairer ce concept d'imitation qui jouxte les sphères du sensible et de l'intelligible²²⁰⁹ en ce qu'il confère au corps de l'artiste une modalité d'être au monde spécifique pour qu'il en réalise et en fasse éprouver la finalité régénératrice de l'art grec.

L'imitation, puisqu'elle se situe aux confins de débats philosophiques et épistémologiques depuis des millénaires, dépasse la question de la technique par sa façon d'interroger la quête métaphysique de l'homme déterminée par sa condition sensible. En effet, ce que défend Platon, c'est la propriété ontologique de l'être humain qui le pousse au désir de la perfection en outrepassant le monde sensible pour « se rendre semblable au divin, de s'élever vers lui, et de voir la réalité d'en haut »²²¹⁰. C'est donc par la voie du corps que le mouvement de la transcendance peut s'opérer, c'est-à-dire par le médium du cœur en ce qu'il induit un mouvement de l'âme. Choix du sensible, le ressenti est plaisir. De fait, en le cherchant à nouveau, cette quête *naturelle* devient désir, ce qui admet la possibilité de tendre vers un autre désir, plus élevé, celui de l'intelligible²²¹¹.

Par conséquent, ce qui le rend opérant, c'est la satisfaction de sortir du cadre temporel pour éprouver la paix et atteindre un espace contemplatif dans lequel « la calme grandeur »²²¹² se manifeste. Aussi, le désir, lorsqu'il remplit sa fonction unitaire dans ses dimensions d'éternité et de perfection, il devient « amour de l'intelligible »²²¹³, cette forme la plus élevée de l'amour. Cependant, c'est uniquement par la façon d'être dans le sensible qui, ayant ouvert l'accès à l'intelligible, provoque le désir de, ce que nomme Platon, la beauté²²¹⁴. Car « la beauté, lorsque l'essence *une* illumine l'apparence multiple de la chose »²²¹⁵, appelle le sentiment de l'unité qui éprouve sa présence « dans le multiple »²²¹⁶.

Ainsi, la beauté, éprouvée dans la matérialité sensible du corps et des objets, n'est qu'un moyen pour susciter le désir d'élévation et d'accéder au principe intelligible de la beauté en soi, c'est-à-dire à l'idée en ce qu'elle est « saisie dans son unité idéale en elle-même »²²¹⁷. C'est pourquoi, l'expérience du corps dansant de l'enfant dont parle Isadora, comme « corps [devenant] un esprit qui s'exprime à travers les gestes, et [dont] la jeune âme s'ouvrira à la

²²⁰⁹ Alain Séguy-Duclot, « Généalogie du sublime. Le Περὶ ὕψους du pseudo-longin : une tentative de synthèse entre Platon et Aristote », in *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 2004, p. 651-652.

²²¹⁰ *Ibid.*, p. 652.

²²¹¹ *Ibid.*

²²¹² C'est bien cette notion que Winckelmann investit « pour en faire la nature même de l'art grec », in Corinne Streicher, *op. cit.*, p. 39.

²²¹³ Alain Séguy-Duclot, *op. cit.*, p. 652.

²²¹⁴ *Ibid.*, p. 653.

²²¹⁵ *Ibid.*

²²¹⁶ *Ibid.*

²²¹⁷ *Ibid.*

lumière, à la beauté et à l'amour éternel »²²¹⁸, relève à la fois de l'épreuve ontologique de l'être et d'une modalité esthétique qui dépasse le cadre conceptuel platonicien. Car l'approche esthétique, en tant que science du beau, ne se mesure réellement qu'au cours du XVIIIe siècle, quand elle se trouve corrélée « au sens principiel de la subjectivité »²²¹⁹.

De fait, l'évolution de la pensée scientifique entrecroise certains aspects de la philosophie grecque qui demeurent des points d'appui dans la filiation intellectuelle occidentale. La pensée de Winckelmann et celle de Duncan ne font qu'illustrer les façons de réinvestir en leur temps certains éléments de la posture ontologique de Platon qu'ils complètent de ceux que la vision d'Aristote, centrée sur la technique et par là-même de l'imitation²²²⁰, a influencés. Aussi, selon l'endroit d'où on parle, le sens du mot *expérience* prend des connotations différentes, et les valeurs afférentes au *désir*, aussi. Dans la visée de Platon, nous comprenons que l'expérience sensible est nécessaire à la transcendance ; c'est d'ailleurs souvent en ces termes qu'Isadora Duncan rapproche son expérience de la danse qui fait

« abandonner toute préoccupation matérielle et bouger avec un sens si pur de la beauté [qu'il est possible d'atteindre] la plus haute expression de la vie humaine. Mais pour atteindre ce sommet, la danse ne peut être pensée comme un amusement [...]. Tant que la danse ne deviendra pas l'expression et le reflet de l'élévation de la foule, elle restera une sorte de gymnastique, un révélateur de la médiocrité »²²²¹.

Pour autant, la technique que défend Aristote, dans le sens qu'elle induit une règle, est un autre élément qu'Isadora réinvestit quand elle explique s'appuyer pour danser, sur « une même unité rythmique [qu'elle repère] à travers toutes les manifestations de la nature »²²²². Bien sûr, sa relation privilégiée à la nature ouvre une autre perspective à l'analyse de son cadre conceptuel de la danse ; pour autant, le sens que revêt l'imitation de son point de vue, qu'elle concerne l'art des grecs ou de la nature, consiste à « chercher [...] les formes les plus belles et découvrir le mouvement qui exprime l'âme de ces formes »²²²³.

D'une certaine façon, les finalités qu'Aristote dégagent de la technique, reposent sur la nécessité naturelle de l'imitation et du plaisir qui en découle. En conciliant *ratio* et sensibilité,

²²¹⁸ Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, op. cit., p. 109.

²²¹⁹ Alain Séguy-Duclot, op. cit., p. 653.

²²²⁰ *Ibid.*, p. 657.

²²²¹ Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, op. cit., p. 90-91.

²²²² *Ibid.*, p. 44.

²²²³ *Ibid.*

la production technique invite autrui dans le jeu du regard qui lui permet de participer, par la reconnaissance de l'œuvre, au plaisir du créateur²²²⁴. Aussi, les éléments conceptuels d'une pensée philosophique qu'Aristote a voulue antithétique par le rejet de « toute théorie de l'inspiration transcendante au profit d'une compréhension simplement technique et réglée de la création »²²²⁵, se sont nécessairement entrecroisés par la façon de penser l'esthétique dans un contexte socio-culturel et politique en pleine mutation.

Ainsi, l'orientation de Winckelmann, en écartant l'idée de l'imitation de la nature, l'engage plutôt dans un programme esthétique fondé sur des normes qui définissent une politique morale. Vu sous cet angle, le concept d'imitation de l'art grec auquel il se réfère, présente une double contrainte en termes de reproduction de son essence²²²⁶ et de recherche de la perfection. Il semble en effet proposer un compromis au débat que soulève le principe même qui régit l'imitation. De cette notion qui engageait essentiellement une « idée supérieure et divine »²²²⁷ dans la reproduction de la belle nature, Winckelmann la rapproche de la statuaire grecque dont le critère de cette beauté, par la main de l'artiste, surpasse celui de la belle nature. Ainsi, par le mouvement de l'élévation qui anime le sculpteur, l'œuvre se trouve saisie d'une empreinte spirituelle qui lui confère la grandeur et le calme de la contemplation. C'est aussi une façon pour lui, du point de vue de l'art, de « déplacer la notion d'imitation de la nature à l'intérieur de la culture et de l'histoire »²²²⁸. Car l'art, s'il met en relation la nature, puis ses modèles classiques de l'Antique, semble avoir été façonné par la littérature²²²⁹. De fait, la réflexion esthétique qu'elle engage, avant celle de l'artisanat, est investie par les artistes et les historiens de l'art²²³⁰ qui la détournent des principes de la raison.

Avec Winckelmann, l'imitation est renforcée de son dogme théorique et d'une force innovante qui pousse les artistes à dépasser le paradoxe construit sur la nécessité d'imiter les Anciens pour « devenir inimitable »²²³¹. De la sorte, l'appréhension winckelmannienne de l'esthétique et de l'art rassemble les principes de l'imitation et de l'originalité créatrice comme logiques intrinsèques de l'œuvre.

²²²⁴ Le débat que suscitera ensuite l'opposition entre création artistique et artisanat dès le XVIII^e siècle est relégué par la suite à l'opposition entre art et artisanat, entre génie et technique où l'inspiration de Platon s'oppose une nouvelle fois à la règle d'Aristote, in Alain Séguy-Duclot, *op. cit.*, p. 657-658.

²²²⁵ Alain Séguy-Duclot, *op. cit.*, p. 659.

²²²⁶ Corinne Streicher, *op. cit.*, p. 41.

²²²⁷ *Ibid.*, p. 42.

²²²⁸ *Ibid.*

²²²⁹ Alain Séguy-Duclot, *op. cit.*

²²³⁰ Corinne Streicher, *op. cit.*, p. 44.

²²³¹ *Ibid.*, p. 45.

Analysée sous un angle contemporain et dans le domaine de la danse en particulier, l'imitation, selon l'anthropologue Christoph Wulf, peut être considérée comme une « reprise créative »²²³². Dans cette perspective, l'imitation ne concerne pas uniquement l'objet, son auteur ou bien encore l'artiste imitateur de l'œuvre d'art, mais aussi le public appelé à observer la production avec contemplation. C'est donc une façon de montrer que le concept d'imitation est inscrit dans une filiation intellectuelle opérante, continuant à montrer que « la mimésis est avant tout affaire de persuasion rhétorique, d'effet produit sur le public, c'est-à-dire de croyance [et que] l'imitation sera donc l'objet non pas d'une reproduction réaliste dans ses moindres détails, mais [qu'] elle induira le public à la penser ainsi »²²³³.

Néanmoins, il reste à préciser que le terme imitation, dans la traduction de la langue allemande par Winckelmann, a fait l'objet d'un véritable « concept anthropologique »²²³⁴, ce qui a eu pour conséquence, sur la base de l'ambiguïté de son double-sens, d'élargir considérablement sa réflexion esthétique. Ainsi, la transformation du concept de *mimesis* qui s'opère par le biais de la traduction pour prendre, au cours de la période romantique, le sens de *représentation*, redéfinit d'une certaine façon le rapport à l'Antiquité sous sa forme « figurative dans sa matérialité plastique »²²³⁵.

Par conséquent, la pensée de Winckelmann, à partir de ce moment-là, est davantage appréhendée sous l'angle de l'historicité qui fonde le projet de la culture allemande. La conception esthétique de l'art fait maintenant place à « la conscience esthétique »²²³⁶ que la Grèce réveille par la mise en scène de son manque, objet de mort et de beauté ritualisé par les textes de Winckelmann²²³⁷. La vision nostalgique qui imprègne ces textes, notamment « le motif du navire [...] comme symbole de la vie »²²³⁸, nourrit l'imaginaire du peuple allemand par sa polysémie, depuis « la culture des Grecs »²²³⁹ jusqu'à celle de l'homme en général. Aussi, la métaphore du navire, dans ce qu'elle contient de légendes, de sentiments et d'indicible, vient alimenter l'âme romantique allemande, qui, par sa référence à l'Antiquité, oscille entre la nostalgie et la tragédie²²⁴⁰. De fait, l'arrivée d'Isadora Duncan en Europe à la

²²³² Hélène Marquié, *Danse et genre : Épistémologie d'un espace de recherche*, Mémoire de synthèse pour obtenir l'Habilitation à Diriger des Recherches, Nice, Université de Nice Sophia Antipolis, 2014, p. 148.

²²³³ Corinne Streicher, *op. cit.*, p. 163.

²²³⁴ *Ibid.*, p. 378.

²²³⁵ *Ibid.*, p. 379.

²²³⁶ *Ibid.*, p. 380.

²²³⁷ *Ibid.*, p. 381.

²²³⁸ *Ibid.*

²²³⁹ *Ibid.*

²²⁴⁰ *Ibid.*

fin du XIXe siècle, et en particulier en Allemagne ce qui la situe dans l'entrelacs de courants contradictoires de la pensée esthétique, apporte un point de vue stimulant :

« Faire revivre l'idéal antique [...] ne veut pas dire le copier, l'imiter [...] mais respirer sa vie, le recréer en soi par sa propre inspiration, partir de sa beauté pour s'élancer vers le futur. Retrouver l'idée antique et, par un miracle d'amour et de dévotion, unir à nouveau les arts et les artistes »²²⁴¹.

L'élan enthousiaste qui saisit la pensée d'Isadora Duncan, peut être aussi envisagé dans le cadre de ce courant de la conscience esthétique qui grandit en Allemagne, dépassant ainsi celui de sa danse. Isadora rejoint en tous points Winckelmann dans la façon dont il fait du motif du regard un « foyer du désir »²²⁴². Aussi, dans la lignée d'Aristote qui fait de l'œil le « symbole de la connaissance dans la pensée grecque »²²⁴³, la perception visuelle constitue un atout indéniable dans le projet de formation au *savoir-danser* d'Isadora Duncan tout comme elle est au fondement de l'histoire de l'art de Winckelmann. Car la référence au Chœur antique, en ce qu'elle construit la *vision* de la danse Duncan, valorise « le lyrisme tragique [qui] se déploie dans un entre-deux temporel »²²⁴⁴, là où l'action est suspendue.

De ce fait, « la perception de cette qualité »²²⁴⁵ qui situe l'espace entre vie et mort, devient « la scène et ce qui la cerne, que ce soit un invisible irreprésentable et divin, situé dans l'horizon de la Cité, ou la communauté des citoyens qui composent l'assistance »²²⁴⁶. Ainsi, la mise en relation par la perception visuelle que le Chœur établit entre ses acteurs et le public revêt une fonction participative par contagion du sentiment et stimulation de l'imaginaire. Car le regard, qui « sert à compenser l'expérience de la perte et du déchirement »²²⁴⁷, a aussi cette fonction de servir l'imaginaire par sa façon de rendre compte « du fond mélancolique des expériences esthétiques »²²⁴⁸ et des contradictions de la danseuse.

²²⁴¹ Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, op. cit., p. 50.

²²⁴² Corinne Streicher, op. cit., p. 328.

²²⁴³ En référence à Jean-Pierre Vernant, *Les origines de la pensée grecque*, Maspero, Paris, 1962, cité par Corinne Streicher, *ibid.*

²²⁴⁴ Martin Mégevand, op. cit., p. 107-108.

²²⁴⁵ *Ibid.*, p. 108.

²²⁴⁶ *Ibid.*

²²⁴⁷ Corinne Streicher, op. cit., p. 331.

²²⁴⁸ *Ibid.*

L'Idéal, un accès par la voie du corps : canon ou ricochet du bien et du beau

Selon Isadora Duncan, « la mission de l'art est d'exprimer les idéaux les plus beaux et les plus élevés de l'homme »²²⁴⁹. À partir de la danse, qu'elle intègre à l'art, Isadora fait part de ses considérations esthétiques qui sont construites sur une représentation imaginaire de l'art grec. En outre, les valeurs de la « beauté idéale de la forme humaine et [de] la beauté idéale du mouvement »²²⁵⁰, qu'elle cherche à incarner, sont les vecteurs symboliques du désir d'un manque qui entretiennent et stimulent l'imaginaire collectif vis-à-vis d'un passé à jamais révolu.

Si l'on revient à un autre niveau de l'analyse des écrits de Winckelmann, on s'aperçoit que l'expression de la beauté idéale place son auteur, comme le fait d'ailleurs Isadora, « à la frontière d'un double paramètre, celui de la connaissance intellectuelle et de l'invention artistique »²²⁵¹.

Car la perspective qu'ils donnent tous les deux, à l'Idée²²⁵² de l'imitation, semble nécessiter une « parfaite connaissance de l'objet intelligible, acquise et confirmée par la doctrine et par l'usage »²²⁵³ pour œuvrer en ce sens. L'art grec, pour Winckelmann, est l'espace idéalisé du sublime dans lequel se joue, pour Isadora, le mouvement double de la Furie des *Bacchantes* et de l'extase, mais que l'historien de l'art définit par la souffrance à laquelle s'adjoit la purification de l'âme²²⁵⁴.

En somme, ils empruntent la même trajectoire pour évoquer la mort et la vie, ces deux principes. « La beauté continue d'un mouvement qui s'intensifie, s'épanouit pour enfin mourir dans une promesse de renaissance »²²⁵⁵. C'est selon eux, la condition de l'émotion.

Pour Winckelmann, c'est l'esthétique de la statue du Laocoon qui remplit cette fonction. Par le rapport métaphorique qu'il établit entre l'amour contemplatif et l'ardente souffrance, la statue renvoie à l'expression de la « grandeur surhumaine »²²⁵⁶ qui exalte d'une certaine façon la sensibilité.

²²⁴⁹ Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, op. cit., p. 55.

²²⁵⁰ *Ibid.*, p. 51.

²²⁵¹ Corinne Streicher, op. cit., p. 38.

²²⁵² Filippo Baldinucci a défini l'Idée dans son *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, (1681) Florence, SPES, 1975, p. 72, « Idée : Parfaite connaissance de l'objet intelligible, acquise et confirmée par la doctrine et par l'usage. », cité par Corinne Streicher, op. cit., p. 38.

²²⁵³ *Ibid.*

²²⁵⁴ *Ibid.*, p. 52.

²²⁵⁵ Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, op. cit., p. 66.

²²⁵⁶ Corinne Streicher, op. cit., p. 52.

Aussi, en revêtant l'objet statue d'une corporéité que Winckelmann rend à la vie par l'expression de l'idéal, il rejoint d'une certaine façon les propos d'Isadora Duncan en ce qu'ils accordent au corps, une place de premier plan pour apprendre « à éprouver au fond de [soi] un amour pour [les] formes [...] des représentations idéales [...] pour se pénétrer chaque jour un peu plus du secret de leur harmonie »²²⁵⁷.

De même, par son intention d'imiter l'art des Grecs « en dansant nue sur la terre »²²⁵⁸, Isadora s'affranchit de la sensibilité érotique du corps-passion pour répondre à la conception classique de l'art antique qui associe le corps à une catégorie stylistique intemporelle sans réellement lui accorder de valeur esthétique, et encore moins lui conférer une représentation érotique²²⁵⁹. En revanche, Winckelmann propose une analyse du style de l'art grec pour comprendre l'esthétique du corps qui se construit en mêlant subtilement la dimension mystique à celle « qui oscille du côté de la chair »²²⁶⁰.

Aussi, pour l'historien, le corps est avant tout lieu du style en ce qu'il renvoie à « un langage plastique »²²⁶¹ et qu'il exprime.

Par conséquent, l'approche du corps par Winckelmann met en exergue deux points de vue : celui de l'unité du corps en tant qu'organisme unique, puis celui de sa décomposition en une multitude de composants anatomiques dont il fait d'ailleurs une description esthétique minutieuse²²⁶².

Sans perdre de vue pour autant que la représentation du corps se trouve au centre de l'étude historiographique de l'art chez Winckelmann, ce corps est à la fois esthétique, sexuel et religieux. C'est donc un corps abordé dans son ensemble tout en renvoyant aussi à des réalités organiques, à des mouvements physiques et à des inspirations idéales²²⁶³.

Dans l'esprit des Lumières, l'historien se projette, au même titre que la médecine, dans une entreprise qui fait du corps, en l'étudiant dans ses détails, un récit inscrivant « l'histoire d'une

²²⁵⁷ Isadora Duncan, *Ma vie*, op. cit., p. 216-217.

²²⁵⁸ Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, op. cit., p. 57.

²²⁵⁹ Corinne Streicher, op.cit., p. 216.

²²⁶⁰ *Ibid.*

²²⁶¹ *Ibid.*, p. 217.

²²⁶² Corinne Streicher, op. cit., p. 247.

²²⁶³ *Ibid.*, p. 246-247.

esthétique idéale basée sur la reproduction de la belle nature ». ²²⁶⁴ Cependant, en pénétrant l'espace sacré du corps pour espérer mettre en lumière ce que seul le divin Créateur connaît, Winckelmann a aussi l'illusion d'accéder au travail de l'artiste sur son œuvre ²²⁶⁵.

Ainsi, il cherche à recouper ses descriptions anatomiques du corps avec les idées philosophiques et esthétiques qui valorisent l'imaginaire du Beau. Par cette voie, il montre que l'anatomie, parce qu'elle confère mouvements au corps et à l'âme, forme l'image du corps en ce qu'elle devient support de la beauté idéale. C'est en ces termes qu'il évoque le Laocoon :

« Laocoon est un être aux prises avec la douleur la plus vive. Son image est celle d'un homme qui cherche à rassembler contre elle toute la force de son esprit. Tandis que la souffrance enfle ses muscles et tend violemment ses nerfs, sa force d'âme se manifeste dans son front tiré vers le haut. Son souffle oppressé et la volonté de contenir l'explosion de la douceur, d'endiguer et d'enfermer en soi sa sensation, soulèvent sa poitrine » ²²⁶⁶.

Par conséquent, faire usage de l'anatomie constitue une modalité pédagogique qui permet d'expliquer « la nudité de la sculpture grecque » et de construire une représentation des sentiments que la blessure occasionne. De fait, en opposant l'idéal à la douleur, le sens de l'idéal s'en détache mieux, en ce que l'anatomie, en rappel du « fragment humain, serait de ce fait à l'idéal, le pendant tout organique nécessaire à sa connaissance » ²²⁶⁷. Ou, pour le dire autrement, la voie du corps, dans sa dimension incarnée, est celle qui offre les moyens de concevoir et de goûter la représentation de la beauté idéale.

²²⁶⁴ *Ibid.*

²²⁶⁵ J.-C. Sournia, cité par Corinne Streicher, *op.cit.*, p. 245-246.

²²⁶⁶ Johann Joachim Winckelmann, *Enquête sur La genèse de L'histoire de L'art*, *op.cit.*, p. 502, 504.

²²⁶⁷ Corinne Streicher, *op.cit.*, p. 252.

CONCLUSION

Comprendre ce que c'est que danser, selon Isadora Duncan, au tout début du XX^e siècle dans la société européenne, revient à questionner la manière dont elle envisage, vit et souhaite transmettre l'idée de sa danse.

Aussi, en nous laissant guider par le propos de ses mémoires, nous avons pris en compte l'indice de la famille qui s'est révélé être fondamental dans l'élaboration de l'œuvre et de sa transmission.

Avec le temps de l'étude et de l'analyse, le fonctionnement de la cellule familiale Duncan a également fait apparaître le cadre de la filiation qui prolonge celui du modèle antique de la *Paideia*.

Aussi, la famille, dans sa perspective généalogique, a été appréhendée comme espace et structure de communication entre ses membres, où les modalités d'échanges ont montré l'initiation à une forme de la connaissance en ce qu'elle permet d'accéder à la vérité par la spécificité de l'art.

Puis, en rejoignant la communauté d'artistes, ou plus précisément le cercle des élites créatrices du point de vue artistique et assoiffées de vérité, l'action d'Isadora Duncan a élargi sa famille tout en révélant des ramifications d'une très vaste parenté intellectuelle.

Or, nous avons vu que ce chemin de la connaissance, bien qu'il soit porté par un Idéal partagé par chaque membre de la famille, a fini par se montrer ambivalent dans le fonctionnement commun du duo des sœurs en charge de la transmission de l'œuvre.

Effectivement, c'est bien sur la base de l'antagonisme vécu par les sœurs Duncan dans leurs façons d'inscrire la logique du désir dans leur vie et donc dans la transmission, qu'apparaît une double-trajectoire de la formation.

Aussi, pour comprendre en quoi le principe générateur de la transmission était à la fois structurant dans la formation de la fratrie Duncan et déterminant dans leur vie, il a été nécessaire d'en chercher la trace dans les éléments de leur biographie.

Par conséquent l'étude de la famille, en particulier celle de la relation entre les deux sœurs et de la parenté élargie aux filiations constituées par les *Isadorables*, nous a paru être une manière très anthropologique de l'explorer minutieusement tout en nous préservant d'un certain nombre d'idées reçues sur Isadora.

Certes, bien que cette entreprise ait pu paraître excessivement ambitieuse, les conditions de sa réalisation nous ont semblé très positives et fructueuses.

Ne pouvant alors ignorer les multiples travaux rédigés sur Duncan, les difficultés d'accès aux sources et sans aucun doute la crainte de nous trouver face à un sujet épuisé, nous nous sommes donc interrogée sur la façon de *mettre à plat* sa chronologie et sa trajectoire de vie.

Aussi, en dressant des cartographies qui permettaient de simplifier son parcours, nous avons identifié des périodes qui montrent l'importance des réseaux dans lesquels elle a élaboré et diffusé l'œuvre.

Pour comprendre ce qu'était le *savoir-danser* d'Isadora Duncan et envisager la manière dont il trouve sa place dans la danse et dans la culture, nous avons insisté sur le caractère dynamique de l'œuvre.

En effet, notre méthode, bien qu'axée sur une chronologie des faits en raison de la complexité du phénomène, a surtout cherché à montrer, à travers cette dimension historique, un processus *vivant* d'une structure éducative et pédagogique à des fins humanistes.

Car du point de vue de l'idée de la *vie*, reconnue comme centrale dans l'élaboration du style, nous pouvons maintenant affirmer que le *savoir-danser* d'Isadora Duncan constitue la marque de fabrique de son style dit *naturel*²²⁶⁸

C'est donc en mettant à jour et en réagencant les éléments constitutifs de son *savoir-danser* que nous pouvons définir son style et envisager le débat autour de la forme esthétique naturelle et généralisée par Roger Caillois. Car lié et *relié* à la nature, l'être humain, en ce qu'il a cette capacité à éprouver le sentiment du beau, a ce choix de tirer, « de la nature seule,

²²⁶⁸ Ce terme revient à Pascal Roland, co-encadrant de la thèse.

[...] ses critères de beauté »²²⁶⁹ qui se détachent de nos représentations construites et variables de la beauté.

Par conséquent, l'ensemble des éléments contextualisant les modalités pédagogiques duncanienes, ont montré la nécessité d'une pratique quotidienne de la gymnastique, héritée elle-même de leur propre éducation.

Or, à l'origine de la gymnastique suédoise, - notamment présente dans l'école -, c'est bien la problématique de la santé qui est en jeu puisque Henrick Ling, lui-même malade, a guéri en suivant la gymnastique de GutsMuths²²⁷⁰.

Dans sa dimension médicale alors, la méthode de Ling, qui est accueillie dans les académies de médecine, continue malgré tout à être reliée à la nature, en ce qu'elle contribue, par l'organisation du mouvement, à entrer dans une forme d'éveil à soi et au monde.

Ainsi, il apparaît nettement qu'au fondement du style naturel d'Isadora Duncan, la pratique de la gymnastique en plein air, a une double signification que les Duncan ont dû intégrer, en particulier lors de la transmission de l'art de la danse dans l'école allemande.

Le débat suscité par la pratique de la gymnastique, oppose la rationalité de la science médicale à celle de la nature en orientant des types d'activités corporelles. Leur légitimité se construit sur la base d'études théoriques et d'expériences institutionnalisées.

C'est donc cette perspective, nommée double-sens du mouvement²²⁷¹, que nous avons souhaité mettre en avant la façon dont Jaques-Dalcroze d'une part, instrumentalise le rythme par un réglage mécanique de la mesure et celle dont Laban développe une ingénierie²²⁷² du mouvement.

D'autre part, par la manière dont Isadora Duncan, dans la lignée de Nietzsche et dans le sillage de la démarche écologique du Monte Verità, expose une danse dionysiaque et

²²⁶⁹ Roger Caillois, *Œuvres*, Gallimard, 2008, p. 824, cité par Axel Gryspeerdt, « L'esthétique généralisée selon Roger Caillois », *Roger Caillois, Des mythes aux collections*, in Classiques Garnier, 2013, p. 107.

²²⁷⁰ Jean Zoro, *L'éducation physique et sportive à l'école, en France, Images de 150 ans d'E.P.S.*, Éd. AEEPS, 2002, p. 34.

²²⁷¹ Ce terme a été mis en avant par Olivier Sirot lors de nos échanges de thèse.

²²⁷² Il nous revient d'avoir envisagé cette formule lors d'une étude consacrée à la présence de Laban au Monte Verità.

cosmique, en ce qu'elle explore la voie de l'épanouissement corporel que l'éveil intime de soi permet.

C'est en cela que le réinvestissement de pratiques, telles que celles du yoga, du butô et encore dites aujourd'hui de bien-être ou nommées danses-thérapies, suit le fil de l'écosophie d'Arne Naess.

En outre, la mise en perspective de ce double-mouvement, au fondement de l'antagonisme révélé par l'école Duncan, permet de comprendre, non seulement la problématique du style Duncan mais aussi d'effleurer l'idée d'une spécificité de la filiation dont le cadre puise ses racines dans un soubassement mythologique où se construit notre rapport à la nature.

Aussi, le style naturel d'Isadora Duncan, qui valorise et revendique le caractère unique de l'œuvre, apparaît à une époque où le débat sur la question de la reproduction et, - avec le progrès des sciences -, de la reproductibilité technique, ouvre un véritable champ de réflexions sur le sens donné à la culture.

De ce point de vue, Walter Benjamin²²⁷³ défend l'idée d'une illusion économique que l'industrie construit peu à peu en *déplaçant* l'effet de ce qu'il appelle l'*aura* de l'œuvre qui constitue la seule garantie de son authenticité.

En outre, la reproduction, en ce qu'elle fait usage d'une opération mécanique, devient une *production* dégradée d'un style qui crée une rupture dans le processus opératif de l'art.

Se poursuit donc le questionnement posé par l'antagonisme observé au sein du double sens du mouvement duncanien. Car la question des techniques, ou de celle de l'ingénierie du mouvement, qui tentent de créer par la voie de l'art, un style destiné à intégrer la culture, ne peuvent faire l'économie, en passant par l'industrie, d'une dégradation et donc d'une disparition de l'*aura* initiale de l'œuvre.

Au cœur de ce débat, il semble que la proposition d'Isadora Duncan, en privilégiant la voie de la perception sensorielle, replace le sujet de *soi* au cœur d'une véritable priorité du souci de *soi* de manière qu'il soit acteur de son mode d'être au monde.

²²⁷³ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », Payot, 1939.

Par conséquent, la production de l'art Duncan, en ce qu'il défend une conception de la vie qui cherche à accéder à une vérité de l'image qui se traduit par le style naturel de sa danse, rejoint ainsi celui de la poésie de Stefan Georg, de la sculpture de Rodin, de la photographie de Genthe, ou encore du vêtement de mode de Poiret.

C'est donc dans le fait que ces objets restent des œuvres uniques que leur aura continue de diffuser leur vérité singulière.

Pour autant, pour comprendre pleinement le sens de cette vérité qui parachève l'œuvre, il convient de rappeler qu'elle prend sa source dans l'Idéal que porte la famille Duncan et que l'enseignement du *savoir-danser* d'Isadora Duncan valorise au travers des éléments de l'antique.

Or, la question de l'Idéal, puisé dans les racines de la Grèce ancienne, nous a incitée, grâce à un ensemble d'indices iconographiques et textuels laissé par la famille Duncan, à reconstruire le cadre théorique de la danse d'Isadora.

Aussi, la référence à la Grèce de Winckelmann, sur laquelle elle s'appuie, a été approfondie pour situer son propos et comprendre sa pensée qui a constitué le prisme esthétique au fondement de l'œuvre.

De même, le parcours archivistique que la danseuse nous a invitée à suivre, a questionné la notion de trace et le sens technique que prennent les archives au cours de l'histoire et dans notre rapport à l'enquête.

Formidables outils de la transmission, les documents d'archives, cependant, par leur façon de morceler l'information et donc de mettre en relief leurs lacunes, ont appelé à être *travaillés* en vue de se familiariser avec eux, voire se les réapproprier. Or, l'expérience presque *viscérale* qu'ils ont engagée, nous a fait courir le risque d'un égarement.

Pour autant, l'ensemble de ces traces nous a montré que la famille Duncan a organisé sa transmission autour d'une relation affective au savoir et aux arts de la scène.

Entendu que les indices propres aux modalités des échanges entre les sœurs Duncan, en particulier, et entre maîtresses - disciples-élèves, suggèrent des ruptures ou des privilèges, les logiques de fonctionnement questionnent le modèle éducatif et pédagogique de la transmission au sein de l'école, mais aussi la qualité des relations entre protagonistes suivant l'échange du don - contre-don.

Car l'objet de la transmission, le *savoir-danser* d'Isadora Duncan, révèle surtout la marque de fabrique d'un mode d'être au monde qui insuffle et légitime son style.

C'est donc par la perception de l'œil et du médium image que la corporéité de la danseuse souhaite se laisser happer, de façon, peut-être, à ne se laisser saisir que par l'universalité des valeurs héritées et défendues au travers de ses discours.

Car s'il est bien un espace de la mémoire qu'Isadora Duncan se réserve, c'est celui de l'écrit, qui au-delà de son aspect romancé, apporte tous les éléments nécessaires à la reconstitution du fil de la transmission de l'œuvre depuis son origine.

En outre, en pointant chronologiquement et cartographiquement chacun des indices repérés dans le roman, nous avons mis en œuvre une méthode de travail en interaction avec le texte. Cette méthode, à l'aide des cartographies, nous a conduite dans des lieux d'archives français et allemands susceptibles de pouvoir vérifier les faits et d'en apprendre davantage.

De même, après avoir commencé à esquisser l'arbre généalogique des danseuses revendiquant le nom de Duncan au cours de notre enquête, nous nous sommes intéressée à leurs façons de *voir* le style d'Isadora ou celui du duo des sœurs Duncan.

Aussi, pour chacune des branches de la filiation civile d'Isadora Duncan et pour celle de l'école d'Elizabeth Duncan, nous nous sommes rapprochée de leurs représentantes pour nous immerger de leurs pratiques.

Il s'est également trouvé qu'une autre école de danse, non affiliée légitimement aux Duncan, revendique son appartenance au travers de son système de valeurs.

Par conséquent, l'expérience de ces terrains d'enquête, nourrie d'une mise en corps spécifique dans chacune des écoles de danse et assortie d'entretiens, a largement été présentée pour montrer les façons d'envisager le style d'Isadora.

Néanmoins, l'absence d'écrits sur la danse d'Isadora ou de productions de ses proches sur leur expérience du *savoir-danser* Duncan ne peut justifier les désaccords sur le style.

Au soutien d'une *littérature* que nous avons tentée de rendre la plus large possible, nous nous sommes rendu compte que l'approche Duncan concernait moins son style que sa façon d'être au monde, que sa *figure* d'artiste était indissociable de la transmission, que son fonctionnement reposait sur une organisation familiale et sur une mise en réseau.

C'est donc sur la base de ces hypothèses que nous avons essayé de redéfinir la place de chaque membre de la famille Duncan depuis San Francisco dans le contexte de l'époque de la naissance d'Isadora. Nous nous sommes intéressée à leur éducation, à leurs pratiques corporelles et culturelles, et surtout, nous les avons suivis dans le prisme d'un regard multiple porté sur chacun d'entre eux.

Ayant compris qu'un principe de vie unissait cette famille sans qu'elle soit privée de réaliser son projet singulier d'existence, nous avons fini par discerner l'Idéal qui les stimulait et orientait leurs choix culturels.

Pour autant, les différentes activités et les modalités de vie de chacun des membres de la fratrie, ne font que témoigner de la logique essentielle au fondement de l'acte de transmettre : L'objet en circulation, diffuse les valeurs de l'Idéal.

C'est pourquoi la transmission en ce qu'elle donne à *voir* un modèle, revêt une empreinte qui donne une forme au savoir et donc du sens. Aussi, la famille Duncan, en héritant de cette marque spécifique, cherche à s'allier à des courants de pensée qui l'irriguent et au sein desquels leurs pratiques se trouvent renforcées.

Le contexte de l'Allemagne se trouve, d'ailleurs, être propice à la réception de l'œuvre dansée d'Isadora Duncan et favorable à l'ouverture de l'école du duo des sœurs Duncan.

La conception de l'éducation, en ce qu'elle est portée par la philosophie, trouve ses modalités d'expression au travers de larges tentatives de pratiques sur lesquelles une communauté de pédagogues se penche, dont Elizabeth Duncan.

D'ailleurs, le rôle éducatif dont elle est investie au sein de l'école berlinoise est éclairé du courant de la réforme que traverse l'Allemagne. Pour en mesurer l'investissement, il était nécessaire de reconsidérer, en contexte, la demande qu'Isadora avait fait à sa sœur Elizabeth, à savoir de lui céder six élèves de l'école originelle, afin d'étudier leurs parcours, leur évolution et leurs modalités de transmission du style Duncan.

Or, c'est parce qu'il y a conflit et rupture au sein de ce projet clairement établi au départ, que la légitimité du style d'Isadora Duncan est remise en question. C'est aussi cette rupture qui nous permet de mettre à jour l'ambivalence du duo des sœurs Duncan et de comprendre que l'héritage de la *Paideia* s'est révélé unificateur de leurs voies éducatives différentes mais complémentaires.

D'ailleurs, le rôle des *Isadorables*, par leur façon de minimiser ou de rejeter la part d'Elizabeth dans leur éducation morale, et de surévaluer l'apport d'Isadora dans leur formation à l'éveil, n'a fait que fixer l'ambivalence des sœurs Duncan.

Aussi, la perspective de l'étude plus approfondie que nous offre le style naturel d'Isadora Duncan, nous invite à reprendre la question de la *reproduction* du style chorégraphique.

Dans l'attente, l'histoire de la famille Duncan et de la complémentarité du duo des sœurs dans leurs modalités de la transmission, nous a permis d'envisager la marque de fabrique du style Duncan au travers de deux pratiques qui au final, ont instruit la pratique duncanienne.

Car l'intérêt du modèle formatif des sœurs Duncan, en ce qu'il expose deux approches différentes de leur rapport au monde, est qu'il donne accès aux sentiments d'unité, de beauté et d'harmonie que les *Isadorables* ont très bien su communiquer.

Ainsi, les modalités éducatives qu'explorent les sœurs Duncan, l'une au travers des réformes pédagogiques allemandes, et l'autre, au travers du regard, sont motivées par leurs façons de vivre l'Idéal.

Du point de vue d'Elizabeth, la voie empruntée pour accéder au Beau est marquée du souci de soi. Il valorise l'élévation par l'intériorisation de normes et de valeurs morales qui s'appliquent dans chacun des enseignements, théoriques ou pratiques.

Du point de vue d'Isadora, sa devise *Follow me* lors de la formation à la danse, invite surtout les danseuses à trouver leur mode d'être dans un mouvement qui soit émotionnel et contagieux.

À la regarder, d'après les témoignages, Isadora a en effet montré une voie qui engage de façon expérientielle, la profondeur de sa corporéité guidée par son intentionnalité esthétique. Elle s'est appuyée, pour cela, sur certaines références mythologiques de dieux, qui selon elle, sont à l'origine de l'expression « des sentiments les plus nobles et les plus profonds de l'âme humaine »²²⁷⁴.

C'est donc, par la mise en mouvement qu'Isadora Duncan entreprend une démarche introspective à partir de laquelle, par la danse, elle accède au ressenti de tout ce qui s'ordonne « selon une même harmonie »²²⁷⁵.

Il s'agit bien plus d'un *savoir-danser*, comme expérience d'une façon d'être au monde, à l'origine d'un style qui se veut témoin du *désir* de la vie dans ce qu'elle offre à l'homme de plus noble et de plus grand, à savoir la Beauté, transfigurée par l'amour du Bien.

Leur entreprise n'aura pas été vaine au regard de tous les artistes et les pédagogues qui se seront inspirés de leurs façons d'appréhender le mouvement de la vie et de l'inscrire corporellement dans un style esthétique qui le magnifie.

Vaste ambition que vise la filiation dansée dans laquelle Duncan est revendiquée. Qu'en sera-t-il, à l'avenir, de ce projet et de sa permanence dans la danse et la culture ?

²²⁷⁴ Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, op. cit., p. 45.

²²⁷⁵ *Ibid.*, p. 49.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

OUVRAGES GÉNÉRAUX

Ouvrages francophones

Bardin Laurence, *L'analyse de contenu*, PUF, 2007.

Bachofen Johann Jakob, *Le Droit maternel, Recherche sur la gynécocratie de l'Antiquité dans sa nature religieuse et juridique*, Traduit de l'allemand et préfacé par Etienne Barilier, Éditions L'Age d'Homme, Lausanne, 1996, – Titre original : Das Mutterrecht.

Bataille Georges, *La littérature et le mal*, Gallimard, 1990.

Bausinger Hermann, *Volkstunde ou l'ethnologie allemande, De la recherche sur l'antiquité à l'analyse culturelle*, traduit par Dominique Lassaigue et Pascale Godenir, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1993.

Becker Howard Saul, *Les ficelles du métier – Comment conduire sa recherche en sciences sociales*, Guides Repères, La découverte, 2002.

_____, *Les mondes de l'art*, Champs Flammarion, by The Regents of the University of California, 1982.

Béguin Albert, *L'Âme romantique et le rêve, essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, José Corti, biblio, Le Livre de Poche, essais, 1991.

Bellier Irène, « Une approche anthropologique de la culture des institutions », in Marc Abélès et Henri-Pierre Jeudy, *Anthropologie du politique*, Paris, Armand Colin, Collection U, 1997, p.129-161, 1997.

Benjamin Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, Payot, 1939.

Bertaux Daniel, [1997], *L'enquête et ses méthodes : le récit de vie*, Paris, Armand Colin, 2005.

Blanchet Alain et alii, *L'entretien dans les sciences sociales*, Paris, Dunod, 1985.

Borgeaud Philippe avec Nicole Durisch, Antje Kolde, Grégoire Sommer, *La mythologie du matriarcat – L'atelier de Johann Jakob Bachofen –, Recherches et Rencontres*, Publications de la Faculté des lettres de Genève Vol. 13, Librairie DROZ S.A., 1999.

Bourdieu Pierre, *Homo academicus* [1984], Paris, Éditions de Minuit, 2002.

_____, (Dir.), *La misère du monde*, Paris, éditions du Seuil, (Libre examen), 1993.

Briffaud Serge, « Le temps du paysage. Alexandre de Humboldt et la géohistoire du sentiment de la nature », Hélène Blais et Isabelle Laboulais (dir.), *Géographies plurielles. Les sciences géographiques au moment de l'émergence des sciences humaines (1750-1850)*, Histoire des Sciences Humaines, L'Harmattan, 2006, p.275-301.

Brohm Jean-Marie, *Ontologies du corps*, Essai, 2017.

Burkhalter Sarah, « Danse d'auteure ? L'amour du corps inconscient et du corps naturel sur la danse moderne », in *À bras le corps*, Noémie Etienne et Agnès Vannouvong (éd.), Dijon : Les Presses du Réel, 2013, p. 149-156.

Caillois Roger, *Cohérences aventureuses, Esthétique généralisée* [1962], *Au cœur du fantastique* [1965], *La dissymétrie* [1973], Paris, Gallimard, 1976.

Cauvin Marius, *Le renouveau pédagogique : en Allemagne de 1890 à 1933*, Paris, Armand Colin, Collection U², 1970.

Charbonnier Georges, [1961], *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, Coll. Le goût des idées, Les belles lettres, 2010.

Chassaigne Philippe et alii, *Les sociétés, la guerre, la paix : 1911-1946*, Cned-Sedes, 2003.

Choron-Baix Catherine, « Transmettre et perpétuer aujourd'hui (introduction au numéro) », in Catherine Choron-Baix et Marie Treps (dir.), *Ethnologie française, Envers et revers de la transmission*, n° 3, Presses Universitaires de France, 2000, p.357-360.

Cluet Marc, *La Libre Culture : le mouvement nudiste en Allemagne depuis les origines au seuil du XXe siècle jusqu'à l'arrivée de Hitler au pouvoir (1905-1933) : présupposés, développements et enjeux historiques*, Université Paris-Sorbonne, 1999.

_____, *Le culte de la jeunesse et de l'enfance en Allemagne : 1870-1933*, PUR, 2003.

Cœuré Sophie et Duclert Vincent [2001], *Les archives*, Collection Repères, La Découverte, 2011.

Décultot Élisabeth, *Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur La genèse de L'histoire de L'art*, Coll. Perspectives germaniques, Paris, PUF, 2000.

Derrida Jacques, *Mal d'archive, Une impression freudienne*, coll. « Incises », Paris, Galilée, 1995.

Descola Philippe, *Par-delà nature et culture*, Collection Bibliothèque des Sciences humaines, Gallimard, 2005.

Dewey John, [1931], *L'art comme expérience, Œuvres Philosophiques*, tome II, ed. J.P. Cometti, 2006.

_____, *Introduction*, à F.M. Alexander, *L'Usage de soi*, Bruxelles, ed Contredanse, 1932, p. 13-18.

Farge Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Le Seuil, 1989.

Faure Elie, *Histoire de l'art, L'esprit des formes I*, Folio essais, [Les héritiers d'Elie Faure, 1976], Editions Gallimard, 1991.

Filliot Philippe, *L'éducation au risque du spirituel*, Préface de Michel Maffesoli, DDB, 2011.

Francastel Pierre, *Étude sociologique de l'art*, Collection « Médiations », Ed. Denoël/Gonthier, 1970.

François-Sappey Brigitte, *Félix Mendelssohn. La lumière de son temps*, Fayard, 2008.

Gandouly Jacques, *Pédagogie et enseignement en Allemagne de 1800 à 1945*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997.

Gennep Arnold (van), *Les rites de passage. Étude systématique des rites*, Paris, Stock, Collection « La culture moderne », 1924.

Ghyka Matila Costiesco, *Essai sur le rythme*, Gallimard, Éditions de la nouvelle revue française, 1938.

Giddens Anthony, *La constitution de la société*, Paris, PUF, 1987.

Girard René, *La violence et le sacré*, Pluriel, Hachette Littératures, Grasset, 1972.

Glaeser Andreas, « Une ontologie pour l'analyse ethnographique des processus sociaux. Élargir l'étude de cas élargie », 2010, dans Cefaï Daniel (dir.), *L'Engagement ethnographique*, Paris, Éditions de l'EHESS.

Goffman Erving, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Minuit, 1991.

_____, *Les rites d'interaction*, Paris, Minuit, 1974.

Goody Jack [1986], *La logique de l'écriture. L'écrit et l'organisation de la société*, traduit par Anne-Marie Roussel, préface d'Éric Dagiral et Olivier Martin, Coll. Individu et Société, Paris, Armand Colin, 2018.

Gourinat Michel, *De la philosophie 1*, Classiques Hachette, Hachette Université, 1993.

Grassi Valentina, *Introduction à la sociologie de l'imaginaire*, Eres, Ramonville St Agne, 2005.

Guilbert Laure, *Danser avec le IIIe Reich - Les danseurs modernes sous le nazisme*, Editions Complexe, 2000.

Hadot Pierre, [1993], *Exercices spirituels et philosophie antique*, Préface d'Arnold I. Davidson, Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité, Albin Michel, 2002.

Halbwachs Maurice, *La Mémoire collective*, Paris, Éditions Albin Michel, 1997.

Hanse Olivier, *À l'école du rythme... Utopies communautaires allemandes autour de 1900*, Les Scripturales, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010.

Hebdige Dick, *Sous-culture : le sens du style*, Zones, La Découverte, 2008.

Heinich Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

_____, *Des valeurs, Une approche sociologique*, Gallimard, 2017.

Israël Liora, « L'usage des archives en sociologie » in Paugam Serge, *L'Enquête sociologique*, Collection Quadrige Manuels, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p. 167-185.

Jeffrey Denis et Roberge Martine (dir.), *Rites et identités*, Presses de l'Université Laval, 2017.

Joyeux-Prunel Béatrice, *Les avant-gardes artistiques 1848-1918, Une histoire transnationale*, Collection Inédit histoire, Folio, Gallimard, 2015.

Jousse Marcel, *L'anthropologie du geste*, Tome 1, Voies ouvertes, Gallimard, 1974.

Kaufmann Jean-Claude, *L'entretien compréhensif*, Paris, Éditions Nathan, 1996.

Klages Ludwig, *La nature du rythme, Pour comprendre la philosophie vitaliste allemande*, Traduction et présentation de Olivier Hanse, Allemagne d'hier et d'aujourd'hui, L'Harmattan, 2004.

Laplantine François, [Seghers, 1987], *L'anthropologie*, Paris, Payot et Rivages, 1995.

Latour Bruno, *La science en action. Introduction à la sociologie des sciences*, Paris, La Découverte, 1989.

Le Breton David, *L'interactionnisme symbolique*, Quadrige manuels, 2004.

_____, *Anthropologie de la douleur*, Édition revue et complétée, Traversées, Métailié, 2012.

_____, *D'une anthropologie des émotions*, Contrastes, 2006 [en ligne].

_____, *La saveur du monde : une anthropologie des sens*, Édition Métailié, 2016.

Le Rider Jacques, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

Lehnen Ludwig, *Mallarmé et Stefan George, Politiques de la poésie à l'époque du symbolisme*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2010.

Lemonnier Pierre, « Des objets pour penser l'indicible. : La nécessaire convergence des théories de la culture matérielle », in Nathan Schlanger, Anne-Christine Taylor Inrap, *Musée du quai Branly. La préhistoire des autres. Perspectives archéologiques et anthropologiques*, La découverte, 2012, p.277-289.

Lenclud Gérard, « Transmission », in Pierre Bonte, Michel Izard, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, coll. Quadrige, Paris, PUF, 1991.

Leterrier Sophie-Anne, « Professionnels, amateurs, dilettantes : les frontières du patriciat musical au XIXe siècle », in Hervé Leuwers, Jean-Paul Barrière, Bernard Lefebvre (dir.), *Élites et sociabilité au XIXe siècle*, Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2001, p. 79-96.

Leveratto Jean-Marc, « La réception du théâtre de Sardou aux Etats-Unis », in Isabelle Lévi-Strauss Claude, *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, La Haye, Mouton, 1947.

Lourau René, *Implication, transduction*, Paris, Anthropos, 1997.

Luckerhoff Jason et Guillemette François, *Méthodologie de la théorisation enracinée. Fondements, procédures et usages*, Presses de l'Université du Québec, 2012.

Maffesoli Michel, *Éloge de la raison sensible*, Essai, Bernard Grasset, Paris, 1996.

_____, *L'ombre de Dionysos, Contribution à une sociologie de l'orgie*, CNRS Éditions, 2010.

Maître Jacques, *L'autobiographie d'un paranoïaque*, Paris, Economica, 1994.

Majastre Jean-Olivier, *L'art, Le corps, Le désir, Cheminements anthropologiques*, coll. Logiques sociales, L'Harmattan, Paris, 2008.

Marx Karl & Engels Friedrich, *La sainte Famille*, Éditions sociales, 1972.

Mauss Marcel, « L'expression obligatoire des sentiments », *Essais de sociologie*, Paris, Minuit, 1968-1969.

Moindrot, Victorien Sardou, *le théâtre et les arts*, PUR, p. 357-369, 2010.

Moliner Pascal, Rateau Patrick, Cohen-Scali Valérie, *Les représentations sociales : pratique des études de terrain*, Presses Universitaires de Rennes, 2002.

Mucchielli Roger, *L'analyse de Contenu de Documents et Communications*, Ed. ESF, 2006.

Nietzsche Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduit par Georges-Arthur Goldschmidt, Classiques, Livre de poche, 1972.

Picard Dominique, « Rites, rituels », in Jacqueline Barus-Michel éd., *Vocabulaire de psychosociologie*, Toulouse, ERES, « Hors collection », 2002.

Remy Jean, Ruquoy Danielle (dir), *Méthodes d'Analyse de Contenu et Sociologie*, Presses de l'Université de Saint Louis, Bruxelles, 1990.

Ricoeur Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Editions du Seuil, Points Seuil, Essais, 2000.

Robert André Désiré, Bouillaguet Annick, *L'analyse de contenu*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ? 1997.

Rousseau Jean-Jacques, [1965], *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Folio, Éditions de Jean Starobinski, 1989.

_____, *Essai sur l'origine des langues*, Édité par Angèle Kremer-Marietti, L'Harmattan, 2009.

Seca Jean-Marie, *Les Représentations sociales*, Paris, Armand Colin, 2001.

Serres Michel, *Les cinq sens*, Paris Grasset, 1985.

Shapiro Roberta, Kauffmann Isabelle, Mc Carren Felicia, *La danse hip-hop. Apprentissage, transmission, socialisation*, 2002.

Thouard Denis (éd.), *L'interprétation des indices. Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, n° 21-22, Collection Opuscules, Presses Universitaires du Septentrion, 2007.

Waquet Françoise, *Les enfants de Socrate, Filiation intellectuelle et transmission du savoir XVIIe – XXIe siècle*, Bibliothèque Histoire, Albin Michel, 2008.

Weber Max, [1971], *Économie et société*, Tome 1, Paris, Pocket, 1995.

_____, *Sociologie des religions*, Paris, Gallimard, 1996.

Zoro Jean, *L'éducation physique et sportive à l'école, en France, Images de 150 ans d'E.P.S.*, Éd. AEEPS, 2002.

Ouvrages anglophones

Denzin Norman Kent, *The research act: a theoretical introduction to sociological methods*, New York, 1978.

Gorsuch Anne E., *Youth in Revolutionary Russia, Enthusiasts, Bohemians, Delinquents*, Indiana University Press, 2000.

Yates JoAnne, *Control through Communication. The Rise of System in American Management*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1989.

ARTICLES

Articles francophones

Amiotte-Suchet Laurent, « JACQUES-JOUVENOT Dominique et VIEILLE MARCHISET Gilles (dir.), Socio-anthropologie de la transmission », 2012, ethnographiques.org, Comptes-rendus d'ouvrages, 2014.

- Andrieu Bernard, « La Guerre en 1er personne. Le carnet de dessins de Marcel Pendanx, 1917-1918 », in *Corps*, vol. 12, n° 1, 2014, p. 143-155.
- Andurand Anthony, « La paideia à la croisée des humanismes : Marrou lecteur de Jaeger », in *Anabases*, n° 21, 2015, p. 231-236.
- Anadón Marta et Savoie-Zajc Lorraine, « L'analyse qualitative des données », in *Recherches qualitatives, Association pour la recherche qualitative*, vol.28, n° 1, 2009.
- Arénilla Louis, « Gusdorf et le Siècle des Lumières », in *Dix-Huitième Siècle*, n° 7, 1975, p. 343-355.
- Arppe Tiina, « Sacrifice, anthropologie, économie », in *Archives de sciences sociales des religions*, n° 148, 2009, p. 45-54.
- Athenot Eric, « Walt Whitman, passant moderne », in *Caliban, French Journal of English Studies*, « *L'art de la ville, Reconnaissances* », n° 25, 2009, p. 139-152.
- Ballarini Loïc, « Relire Habermas : retour sur un concept piège », in *Carnets de recherches du CREM*, 2016.
- Barrère Anne and Martuccelli Danilo, « La sociologie à l'école du roman français contemporain », in *SociologieS*, 2008.
- Baud Jean-Pierre, « Les hygiénistes face aux nuisances industrielles dans la première moitié du XIXe siècle », in *Revue Juridique de l'Environnement*, n° 3, 1981. p. 205-220.
- Belhedi Amor, « Le chercheur et le terrain », in *Actes du VIII Colloque du Département de Géographie*, FLAH, Université de Manouba, novembre 1998.
- Benelli Natalie, « Rendre compte de la méthodologie dans une approche inductive : les défis d'une construction a posteriori », in *Recherches qualitatives – Hors-Série*, n° 11, 2011, p. 40-50.
- Berger Emanuele, Crescentini Alberto, Galeandro Cristina, Mainardi Crohas Giuditta « La triangulation au service de la recherche en éducation. Exemples de recherches dans l'école obligatoire », in *Actes du congrès de l'Actualité de la recherche en éducation et en formation (AREF)*, Université de Genève, septembre 2010.
- Bertrand Régis, « La nudité entre culture, religion et société », in *Rives nord-méditerranéennes*, n° 30, 2008, p. 11-24.
- Blais Mireille, Martineau Stéphane, « L'analyse inductive générale : description d'une démarche visant à donner un sens à des données brutes », in *Recherches qualitatives*, Vol. 26, 2, 2006, p. 1-18.

- Blanc Jan, « Winckelmann et l'invention de la Grèce », in *Cahiers « Mondes anciens »*, n° 11, 2018.
- Bolle De Bal Marcel, « Reliance, déliance, liance : émergence de trois notions sociologiques », in *Sociétés*, vol. n° 80, n° 2, 2003.
- Bonnechere Pierre, « Comment aborder le système religieux des Grecs ? », in *Kernos*, n° 25, 2012, p. 304-317.
- Bourrit Bernard, « La sensibilité littéraire », in *Le Seuil*, « Poétique », vol. 171, n° 3, 2012, p. 259-275.
- Boutier Jean, « L'usage historien des archives », in *Corpus, sources et archives*, Tunis : Institut de recherche sur le Maghreb contemporain, 2001, p. 9-22.
- Boutillier Sophie et Uzunidis Dimitri, « Entrepreneurs historiques de l'industrie du luxe et innovation permanente », in *Innovations*, Vol. 2, n° 41, 2013.
- Brennen Bonnie et Hardt Hanno, « Travail de l'information, histoire et matériau photographique : analyse visuelle d'une salle de rédaction dans les années 30 (traduction de Gilles Bastin) », in *Terrains & travaux*, vol. 3, n° 1, 2002, p. 92-120.
- Briand Michel, « Vision spectaculaire et vision imaginative dans la poésie mélique grecque. Le cas des épinicies de Pindare », in *Pallas*, n° 92, 2013, p. 115-131.
- Brix Michel, « Platon et le platonisme dans la littérature française de l'âge romantique », in *Romantisme, L'antiquité*, revue du Dix-neuvième siècle, n° 113, 2001, p. 43-60.
- Caillé Alain, « Pouvoir, domination, charisme et leadership », in *Revue du MAUSS permanente*, 28 juin 2016.
- Caullier Joëlle, « La quête d'Isis, ou la musique allemande dans la pensée française (1870-1914) », in *Romantisme, France-Allemagne Passages/Partages*, n° 73, 1991, p. 113-122.
- Cavazzini Andrea, « L'archive, la trace, le symptôme. Remarques sur la lecture des archives », in *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, n° 5, 2009, p. 1-13.
- Cazal Raphaëlle, « Heinrich Wölfflin et Wilhelm Worringer, Erwin Straus et Henri Maldiney : pour une esthétique du vertige », in *Phantasia*, vol. 5, 2017, p. 19-37.
- Cefaï Daniel, « Mondes sociaux, Dossiers, Pragmatisme et sciences sociales : explorations, enquêtes, expérimentations, », in *SociologieS*, 2015, p. 1-29.

Chabin Marie-Anne, « Les nouvelles archives ou conclusions d'une revue de presse », in *La Gazette des archives, De la diplomatie médiévale à la diplomatie contemporaine* (actes du colloque organisé par l'École nationale des chartes et la Bentley historical Library de l'université de Ann-Arbor [Michigan, États-Unis], Paris, 6-10 juillet 1992 et Ann-Arbor, 5-9 juillet 1993), n° 172, 1996, p. 107-130.

_____, « Normalisation et évaluation de l'archivage : perspectives internationales », in *La Gazette des archives, Chiffrer et évaluer les archives*, Vol. 4, n° 216, 2009, p. 165-182.

Chalmel Loïc, « Schärer Michèle. Friedrich Fröbel et l'éducation préscolaire en Suisse romande : 1860-1925 », in *Revue française de pédagogie*, n° 167, 2009, p.146-148.

Charaudeau Patrick, « Le charisme comme condition du leadership politique », in *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, n° 7, 2015, p. 1-13.

Chenu Alain, *L'archipel des employés*, Études INSEE, 1990.

Chomarat François, « Lecture critique du livre d'Arne Naess », in *Projets de paysage*, revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace, juin 2009.

Citot Vincent, « Essence, existence et histoire du beau », in *Le Philosophoire*, vol. 7, n° 1, 1999, p. 55-128.

_____, « Origine, structure et horizon de l'amour », in *Le Philosophoire*, vol. 11, n° 1, 2000, p. 23-71.

Cluet Marc, « Le naturisme « fonctionnel » sous Weimar », in *Germanica*, n° 9, 1991.

_____, « Lebensreformer et Verts en lutte pour un monde meilleur. Divergences et similitudes dans les moyens et dans les fins à un siècle d'écart », in Annette Lensing, Birgit Metzger, Olivier Hanse (Dir.), « L'écologie dans le clivage gauche droite - Ökologie im linken und im rechten Spektrum », *Convergences*, vol. 88, éditions Peter Lang, Bern, 2017.

_____, « Pour une brève histoire de la Jugendbewegung », in Marc Cluet, Monique Mombert (Dir.), in *Recherches germaniques*, « Mouvements de jeunesse/Jeunes en mouvement », hors-série n° 6, Strasbourg, 2009.

Coenen-Huther Jacques, « Analyse de réseaux et sociologie générale », in *Flux*, n° 13-14, 1993, p. 33-40.

Corbin Stéphane, « Rousseau anthropologue de la domination », in *L'Homme & la Société*, L'Harmattan, n° 139, 2001/1, p. 123 à 144.

Corvez Maurice, « L'Être et l'étant dans la philosophie de Martin Heidegger », in *Revue Philosophique de Louvain*, Troisième série, tome 63, n°78, 1965, p. 257-279.

Courtet Catherine, 2006, « De l'expérience du mouvement dans la danse moderne », in *Ethnographiques.org*, n° 10, juin 2006 [en ligne].

Craïs Alexa, « Penser le bien-être à l'école en Allemagne au temps de l'Aufklärung », in *Recherches & éducations*, Tome 1, 2017.

De Wulf Maurice, « L'histoire de l'esthétique et ses grandes orientations », in *Revue néo-scholastique*, 16^e année, n°62, 1909, p. 237-259.

Demazière Didier, « Kaufmann Jean-Claude, *L'entretien compréhensif* », in *Revue française de sociologie*, 1997, 38-2. L'économie du politique. p. 398-399.

_____, « L'entretien biographique comme interaction négociations, contre-interprétations, ajustements de sens », in *Langage et société*, vol. 123, n° 1, 2008, p. 15-35.

Denizeau Laurent, « L'existence peut-elle être un objet anthropologique ? », in *Parcours anthropologiques*, vol. 12, n° 1, p. 1-15.

Dericquebourg Régis, « Max Weber et les charismes spécifiques », in *Archives de sciences sociales des religions*, n° 137, 2007, p. 21-41.

Derlon Brigitte et Jeudy-Ballini Monique, « Ramasser le monde. Ce que les œuvres de la nature et de la culture font aux collectionneurs contemporains », in *Gradhiva*, n° 23, 2016.

Descat Raymond, « L'acte et l'effort. Une idéologie du travail en Grèce ancienne (VIII^e - Ve siècle av. J.-C.) », in *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, Collection Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité, n° 339, 1986.

Dhérent Catherine, et al. « Comprendre les enjeux et les fondamentaux », in *Documentaliste-Sciences de l'Information*, vol. 46, n° 2, 2009, p. 32-42.

Domet de Vorges Edmond (Comte), « La Cosmogonie d'Aristote », in *Revue néo-scholastique*, 1^e année, n°4, 1894, p. 307-321.

Dubar Claude, « La méthode de Marcel Mauss », in *Revue française de sociologie*, Vol. 10, n° 4, 1969, p. 515-521.

Duclert Vincent, « Les historiens et la crise des archives », in *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, vol. 48-4bis, n° 5, 2001, p. 16-43.

Dumont Léon, La Peinture contemporaine en Allemagne. - Kaulbach et l'École réaliste, in *Revue des Deux Mondes*, 2^e période, tome 56, Paris, 1865.

Duval Nathalie, « L'éducation nouvelle dans les sociétés européennes à la fin du XIX^e siècle », in *Histoire, économie & société*, « Religion et culture dans les sociétés et les états européens de 1800 à 1914 / Varia », Vol. 21, n° 1, 2002, p. 71-86.

Easterling Patricia, « Le chœur dans la tragédie grecque d'après les commentaires anciens », in *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 150^e année, n° 3, 2006. p. 1585-1597.

Eidenbenz Céline, « L'hypnose au Parthénon. Les photographies de Magdeleine G. par Fred Boissonnas », in *Études photographiques*, 28 novembre 2011, p. 200-224.

Fabiani Jean-Louis, « Sur quelques progrès récents de la sociologie des œuvres », in *Genèses, Patrie, patrimoine*, sous la direction de Robert Salais, n° 11, 1993, p. 148-167.

Faes de Mottoni Barbara, Suarez-Nani Teresa, « Hiérarchies, miracles et fonction cosmologique des anges au XIII^e siècle », in *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age*, tome 114, n° 2, 2002, p. 717-751.

Farinetti Morgana, « La théorie de l'expression chez Leibniz et Spinoza d'après la réflexion de Deleuze », in *Philosophique La réflexion*, n° 19, 2016.

Fauvel Mylène et Cheolki Yoon « La participation-observante en contexte interculturel : Une posture méthodologique éthique », in *Cahiers du GERACII*, vol. 3, n° 1, 2018.

Fistetti Francesco, Hénaff Marcel, « Francesco Fistetti et Marcel Hénaff sur Mauss, Lévi-Strauss, le don, l'échange et la réciprocité », in *Revue du MAUSS permanente*, 27 juin 2012.

Florival Ghislaine, « Structure, origine et affectivité. Quelques réflexions à propos de la corporéité », in *Revue Philosophique de Louvain*, Quatrième série, tome 77, n° 34, 1979. p. 196-218.

Foisil Nadia, *Être et avoir un corps, Corps quotidien, corps scénique*, Études cinématographiques et théâtrales, Publications Universitaires Européennes, Vol. 96, 2016.

Fontecave Marc « Chimie des processus biologiques : une introduction », Leçon inaugurale prononcée le jeudi 26 février 2009, Collège de France, books.openedition.org.

Fortin Béatrice, « Une conception de l'éducation allemande : die Erziehung », in *ERES*, « Le coq-héron », vol. 4, n° 199, 2009, p. 51-54.

Fouilhoux Biliana, « Sensations et hybridations en danse », in *Staps*, vol. 102, n° 4, 2013, p. 103-114.

Fraenkel Béatrice, « Actes écrits, actes oraux : la performativité à l'épreuve de l'écriture », in *Études de communication*, n° 29, 2006, p. 69-93.

Franko Mark, « La danse et le politique », in *Recherches en danse*, 2017.

- Freyermuth Sylvie, Bonnot Jean-François P., « Mémoire de la science, histoire littéraire et approche stylistique d'une institution émergente : de l'anthropologie physique à la découverte de l'inconscient » in *Médecine, sciences de la vie et littérature en France et en Europe de la Révolution à nos jours*, Volume II, Ed. Droz, Histoire des idées et critique littéraire, Volume 482, p. 95-108.
- Fugier Pascal, « Les approches compréhensives et cliniques des entretiens sociologiques », dans revue *¿ Interrogations ?* N°11 - Varia, décembre 2010.
- Gandt Marie (de), « Hegel romantique : lectures de la littérature dans L'Esthétique », in *Fabula-LhT, Les Philosophes lecteurs*, n° 1, 2006.
- Garelli Marie-Hélène, « L'article « Saltatio » dans le DAGR : quelques clefs de lecture », in *Anabases*, n° 4, 2006, p. 243-250.
- Gargani Aldo Giorgio, « Le paradigme esthétique dans l'analyse philosophique de Wittgenstein », in *Rue Descartes*, vol. 39, n° 1, 2003, p. 56-68.
- Garner Guillaume, « Fernand Braudel : Civilisation matérielle, Economie et Capitalisme trente ans après », in *Revue de l'IFHA*, n° 2, 2010, p. 33-39.
- Géhin Étienne, « Rousseau et l'histoire naturelle de l'homme social », in *Revue française de sociologique*, 22-1, 1981, p. 15-31.
- Ginot Isabelle, et al., « De l'image à l'imaginaire », in *Repères*, cahier de danse, vol. 17, n° 1, 2006, p. 3-8.
- Giurchescu Anca, « Le danseur et le musicien, une connivence nécessaire », in *Cahiers d'ethnomusicologie*, 14, 2001.
- Golsenne Thomas, « Les chaînes opératoires artistiques », in *Techniques & Culture*, n° 64, « Essais de bricologie. Ethnologie de l'art et du design contemporains », 2015, p. 18-31.
- Gombin Joël, « Analyse écologique, modèles multi-niveaux et sociologie électorale : L'exemple des votes pour le Front national », in *Congrès de l'Association française de science politique*, session commune aux ST 5 : “ Etudier les comportements électoraux. Bilan de la recherche francophone ” et ST 13 : “ Variables, Individus, Contextes. Comment observer et analyser leurs interactions ? ”, Sep 2009, Grenoble, France.
- Gryspeerdt Axel, « L'esthétique généralisée selon Roger Caillois », *Roger Caillois, Des mythes aux collections*, in *Classiques Garnier*, 2013, p. 103-109.
- Guellouz Mariem, « Du devenir anthropologue du sémiologue : pour une anthropo-sémiologie du corps dansant », in *Cygne noir*, n° 2, 2014.

Guichet Jean-Luc, « L'homme et la nature chez Rousseau. L'homme de la nature, un homme absolument isolé ou détenteur déjà d'une certaine culture ? », in *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, Tome 86, Vrin, 2002/1, p. 69-84.

Guilbert Laure, Germain-Thomas Patrick, « Éditorial : Danse(s) et politique(s), un état des lieux », in *Recherches en danse* [en ligne], n° 4, 2015.

Guilhaumou Jacques, Lüsebrink Hans-Jürgen, « La « pragmatique textuelle » et les langages de la Révolution française », in *Mots, Qu'est-ce que le vocabulaire spécifique d'un texte politique ?* n°2, 1981, p. 191-203.

Haesler Aldo, « Victor Cousin en Allemagne », in *Lectures, Les notes critiques*, 2011. À propos de : *Victor Cousin, Souvenirs d'Allemagne*, CNRS, coll. « Poche », 2011.

Heinz Marion, « La beauté comme condition de l'humanité. Esthétique et anthropologie dans les « Lettres sur l'éducation esthétique » », in *Revue germanique internationale*, n° 22, 2004, p. 133-144.

Henry Paul, Moscovici Serge, « Problèmes de l'analyse de contenu », in *Langages*, 3^e année, n°11, Socio-linguistique, sous la direction de Joseph Sumpf. 1968, p. 36-60.

Houseman Michael, Mazella Di Bosco Marie, Thibault Emmanuel, « Renaître à soi-même. Pratiques de danses rituelles en Occident contemporain : Pratiques de danses rituelles en Occident contemporain », in *Terrain : revue d'ethnologie de l'Europe*, Ministère de la culture, Sous-direction ARCHETIS-DAPA, 2016, *Renaître*, p.63-85.

Iribarren Isabel, « Le Paradis retrouvé : l'utopie linguistique de Jean Gerson », in *Revue de l'histoire des religions*, « Langue et autorité théologique à la fin du Moyen Âge », n° 2, 2014, p. 223-251.

Jacob Christian, « Savoir et savoirs », in *Qu'est-ce qu'un lieu de savoir?*, Marseille, OpenEdition Press, 2014, p. 1-16.

Jacq-Mioche Sylvie, « La virtuosité dans le ballet français romantique : des faits à une morale sociale du corps », in *Romantisme*, vol. 128, n° 2, 2005, p. 95-107.

Jacques Vincent, « Le monde de la musique et la musique comme monde selon Deleuze », in *Horizons philosophiques*, Vol. 16, n° 1, automne 2005.

Jay Laurence, « Pratiques somatiques et écologie corporelle », in *Sociétés*, vol. 125, n° 3, 2014, p. 103-115.

Kohn Laurence, Christiaens Wendy, « Les méthodes de recherches qualitatives dans la recherche en soins de santé : apports et croyances », in *Reflets et perspectives de la vie économique*, 2014, 4 (Tome LIII), p. 67-82.

Krejdlin Grigorij, Daucé Françoise, « Le langage du corps et la gestuelle (kinésique) comme champs de la sémiotique nonverbale : idées et résultats », in *Cahiers slaves, Le corps dans la culture russe et au-delà*, n° 9, 2008, p. 1-23.

Laberge Yves, « Interactionnisme symbolique, ethnométhodologie et microsociologie », IN *Recherches sociologiques et anthropologiques*, 40-2, 2009, p. 151-156.

Larfouilloux Jacques, « La place de la sculpture dans la pensée philosophique occidentale. Remarques sur la théorie hégélienne de la sculpture », in *Rue Descartes*, vol. 71, n° 1, 2011, p. 53-65.

Laurent Jenny, « Roger Caillois : esthétique généralisée ou esthétique fantôme ? », in *Littérature, Forme, difforme, informe*, n° 85, 1992, p. 59-73.

Le Breton David, « Anthropologie du silence », in *Théologiques*, Vol. 7, n° 2, 1999, p. 11-28.
_____, « Entre douleur et souffrance : approche anthropologique », in *L'information psychiatrique*, vol. 85, n° 4, 2009, p. 323-328.

_____, « Pour une anthropologie des sens », *VST - Vie sociale et traitements*, vol. 96, n° 4, 2007, p. 45-53.

Le Guern Philippe, « Dick Hebdige, Sous-culture. Le sens du style » (traduction française de Subculture. The meaning of style, 1979) », in *Sociologie de l'Art*, vol. opus 15, n° 1, 2010, p. 203-209.

Le Roy Xavier, Cramer Franz Anton, Manchev Boyan, « La danse, la métamorphose du corps », in *Rue Descartes*, vol. 64, n° 2, 2009, p. 96-103.

Leigh Foster Susan, Nesme Axel, « Danses de l'écriture, courses dansantes et anthropologie de la kinesthésie » in *Littérature*, n°112, 1998. La littérature et la danse. p. 100-111.

Lemaître Denis, « Entre savoirs et identités : le phénomène de mimesis dans la formation des ingénieurs », in *Les Sciences de l'éducation - Pour l'Ère nouvelle*, vol. 40, n° 3, 2007, p. 11-29.

Lemay Yvon et Klein Anne, « La diffusion des archives ou les 12 travaux des archivistes à l'ère du numérique », in *Les Cahiers du numérique*, vol. 8, n° 3, 2012, p. 15-48.

Lévi-Strauss Claude, « Jean-Jacques Rousseau fondateur des sciences de l'homme », in *Anthropologie structurale 2*, Paris, Plon, 1973.

Lorusso Anna Maria, « Normativité et subjectivité, à partir de Greimas », in *Actes sémiotiques*, n° 120, 2017.

Lotterie Florence, « Les Lumières contre le progrès ? La naissance de l'idée de perfectibilité », in *Dix-huitième Siècle*, « La recherche aujourd'hui », n°30, 1998, p. 383-396.

- Maffesoli Michel, « La rencontre comme « reliance » Imaginale », in *Imaginaire & Inconscient*, vol. 20, n° 2, 2007, p. 149-157.
- Maigné Carole, « J.F. Herbart : Pédagogie humaniste et critique du sujet », in *Le Télémaque*, Philosophie, Education, Société, n° 21, 2002/1, p. 51-64.
- Malleret Louis, « Nécrologie : Maurice Glaize (1886-1964) », in *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient*, Tome 53, n° 2, 1967, p. 4-330.
- Marenzi Samantha, « L'art de la photographie de danse : Isadora Duncan, Arnold Genthe, Edward Steichen », in *Focales : Photographie & Arts de la scène*, n° 3, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2019.
- Martin Thomas-Henri, « Mémoire sur la signification cosmographique du mythe d'Hestia dans la croyance antique des Grecs », in *Mémoires de l'Institut national de France*, tome 28, 1^e partie, 1874, p. 335-353.
- Martineau Stéphane et Buysse Alexandre, « Rousseau et l'éducation : apports et tensions », in *Phronesis*, « Quelle place pour les fondements de l'éducation dans le travail éducatif aujourd'hui ? », Vol. 5, n° 2, 2016.
- Martinez Marie-Louise, Larrue Maïté, « La séquence "donner, recevoir, rendre" et ses ratés dans la transmission intergénérationnelle... », in *Biennale internationale de l'éducation, de la formation et des pratiques professionnelles*, 2012, Paris, France.
- Marquié Hélène, « Engagements chorégraphiques : danse, féminisme et politique », communication au colloque international *Femmes, création, politique*, Cerisy-La-Salle, 2 au 12 août 2008, publiée sur HAL – Université Jean Monnet, Saint-Étienne.
- Mauss Marcel, « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », *L'année sociologique*, nouvelle série, 1, [1925], in *Sociologie et Anthropologie*, Paris PUF, 1950.
- Mégevand Martin, « L'éternel retour du chœur », in *Littérature, Masques, intertextes*, n°131, 2003, p. 105-122.
- Mercier-Lefèvre Betty, « La danse contemporaine et ses rituels », in *Corps et culture*, n° 4, 1999.
- Messu Michel, « Explication sociologique et domination sociale », in *SociologieS, Théories et recherches*, 2012.
- Michaud Éric, « La construction de l'image comme matrice de l'histoire », in *Vingtième Siècle*, revue d'histoire, « Image et histoire », n° 72, octobre/décembre 2001, p. 41-52.

Michel Anthony, « Françoise Hiraux, Françoise Mirguet, éds, La valorisation des archives. Une mission, des motivations, des modalités, des collaborations. Enjeux et pratiques actuels », in *Questions de communication*, n° 23, 2013, p. 451-452.

Michon Pascal, « Notes éparses sur le rythme comme enjeu artistique, scientifique et philosophique depuis la fin du XVIIIe siècle », in *Rhuthmos*, 9 novembre 2012.

Midol Nancy, « L'écologie corporelle des transes en danse », in *Sociétés*, vol. 125, n° 3, 2014, p. 91-102.

Moebius Stephan et Nungesser Frithjof, « « La filiation est directe » – L'influence de Marcel Mauss sur l'œuvre de Claude Lévi-Strauss », in *Trivium*, n° 17, 2014.

Mouton Yann, « Lire Rousseau aujourd'hui », in *Cahiers du GRM*, « Archéologie du passé, mélancolie du présent – I », n° 13, 2018.

Moutsopoulos Evaghélos A., « La musique dans l'œuvre d'Aristophane », in *Le théâtre grec antique : la comédie*, Actes du 10ème colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer les 1er & 2 octobre 1999, Paris : Académie des Inscriptions et Belles Lettres, 2000, pp. 59-82. (Cahiers de la Villa Kérylos, 10)

Mukamurera Joséphine, Lacourse France, Couturier Yves, « Des avancées en analyse qualitative : pour une transparence et une systématisation des pratiques », in *Recherches qualitatives* – Vol. 26, 1, 2006, p. 110-138.

Müller Bertrand, « Les lieux de savoir : un entretien avec Christian Jacob », in *Genèses*, vol.76, n° 3, 2009, p. 116-136.

Naas Michael, « La nuit du dessin : foi et savoir dans Mémoires d'aveugle de Jacques Derrida », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 62, 2010, p. 253-267.

Nonnon Élisabeth, « GOODY Jack. Pouvoirs et savoirs de l'écrit / PRIVAT Jean-Marie, KARA Mohammed (coord.). « La littératie. Autour de Jack Goody » », in *Revue française de pédagogie*, n° 161, 2007.

Olivier de Sardan Jean-Pierre, « La politique du terrain », in *Enquête*, 1, 1995.

_____, « Les trois approches en anthropologie du développement », in *Tiers-Monde*, tome 42, n° 168, 2001, « Anthropologie du développement, fiscalité, géographie industrielle, éducation... » p. 729-754.

Olivier Nicolas, « Marcel Mauss, Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », Lectures, in *Les comptes rendus*, 2008.

Paillé Pierre, « L'analyse par théorisation ancrée », in *Cahiers de recherche sociologique*, (23), 1994, p. 147-181.

- Pandraud Nadège, « Une théorie de l'observation in situ », in *SociologieS*, 2013.
- Paquin Louis-Claude, « La méthodologie », in *Méthodologie de la recherche création*, 2014.
- Peignist Myriam, « Histoire anthropologique des danses acrobatiques », in *Corps*, vol. 7, n° 2, 2009, p. 29-38.
- Pfister Gertrud, « Activités physiques, santé et construction des différences de genre en Allemagne », in *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n° 23, 2006, p. 45-73.
- Pinet Patrice, « Homéopathie et philosophie », in *Revue d'histoire de la pharmacie*, 94^e année, n°351, 2006, p. 349-367.
- Pinson Gilles, « Gouvernance et sociologie de l'action organisée. Action publique, coordination et théorie de l'État », in *L'Année sociologique*, vol. 65, n° 2, 2015, p. 483-516.
- Portioli Claudia, « La performance des objets chez Simmel », in *Revue des sciences sociales*, n° 59, 2018, p. 110-115.
- Pourtois Jean-Pierre, Desmet Huguette et Lahaye Willy, « Les points-charnières de la recherche scientifique », in *Formations et ressources en Sciences de l'Éducation*, 2013.
- Proulx Daniel, « Art visuel, imagination et spiritualité, Pour une topographie spirituelle guidée par l'imagination », in *Revue Théologiques, Les lieux de la spiritualité aujourd'hui*, Vol. 18, n° 2, 2010, p. 143-162.
- Raffestin Claude, « L'évolution de l'immigration allemande aux Etats-Unis » in *Le Globe*, Revue genevoise de géographie, tome 109, 1969, p. 31-46.
- Ranwez Charles, « La théorie du symbolisme moral de la beauté, d'après la "Critique du jugement" », in *Revue néo-scholastique de philosophie*, 33^e année, Deuxième série, n° 32, 1931, p. 448-468.
- Rastier François, « Sémiotique et linguistique de corpus », in *Signata*, n° 1, 2010, p. 13-38.
- Recht Roland, « L'Habitant de la sculpture », in *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, coédition INHA / musée du quai Branly (« Les actes »), 2009.
- Rivolier Agnès, « Le charisme : entre magie et communication », in *Le Télémaque*, vol. 35, n°1, 2009, p. 15-22.
- Robelin Jean, « La dimension sociale de l'affectivité », in *Noesis, L'affectivité : perspectives interdisciplinaires*, n° 16, 2010, p. 63-84.
- Roumanes Jacques-Bernard, « Le paradigme esthétique », in *Horizons philosophiques*, Vol. 4, n° 1, 1993, p. 53-76.
- Roux Jean-Paul, « Une technique d'observation et d'analyse des interactions maître-élève », in *Revue française de pédagogie*, Vol. 59, 1982, p. 30-45.

Saboye Laurence, « L'atelier, un espace privilégié de transmission de la culture chorégraphique », in *Recherches en danse*, 6, 2017.

Sapiro Gisèle, « Défense et illustration de « l'honnête homme ». Les hommes de lettres contre la sociologie », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 153, n° 3, 2004, p. 11-27.

Schaeffer Jean-Marie, « Originalité et expression de soi », in *Communications*, 64, 1997. La création, (dir. François Flahault et Jean-Marie Schaeffer), p. 89-115.

Schärer Michèle E., « La pédagogie fröbelienne dans l'éducation préscolaire en Suisse romande : 1860-1914 », in *Schweizerische Zeitschrift für Bildungswissenschaften*, Vol. 25, n° 2, 2003, p. 287-307.

Schauder Silke, « Figures de l'inachèvement : Michel-Ange et Camille Claudel », *Topique*, vol. 104, n° 3, 2008, p. 173-190.

Schenk Dietmar, « Pouvoir de l'archive et vérité historique », in *Écrire l'histoire* [En ligne], n° 13-14, 2014, p. 35-53.

Schott-Billmann France, « Danse et psychanalyse : regards croisés », in *Insistance*, vol. 9, n° 1, 2015, p. 29-39.

Schott Sonia, « Stefan George et Karl Wolfskehl : le maître et le disciple ? », in *Cahiers d'Études Germaniques*, « Modèles - Imitations - Copies, Esthétiques / Inesthétiques », n° 72, 2017, p. 89-102.

Séguy-Duclot Alain, « Généalogie du sublime. Le Περὶ ὕψους du pseudo-longin : une tentative de synthèse entre Platon et Aristote », in *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, vol. Tome 88, n° 4, 2004, p. 649-672.

Serres Alexandre, « Quelle(s) problématique(s) de la trace ? », in *Actes du Séminaire CERCOR*, 2002.

Soufi Fouad, « Les archives. Une problématique patrimonialisation », in *Insaniyat*, 12, 2000.

Tardio Rocío Robles, « Le Train bleu : la couleur et le mouvement d'un voyage », in *Revue d'histoire des chemins de fer*, n° 35, 2006.

Théault Chloë, « Un herbier d'images : la collection de reproductions photographiques rassemblées par Bourdelle », in *Interfaces*, n° 41, 2019.

Unesco, *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*, Paris, 2003.

Vellet Joëlle, « Les discours tissent avec les gestes les trames de la mémoire », in *Recherches en danse*, 2, 2014.

Verbeke Gérard, « Les idéals culturels de la Grèce », in *Revue Philosophique de Louvain*, Troisième série, tome 47, n°15, 1949. p. 377-386.

Vesper Achim, « Le plaisir du beau chez Leibniz, Wolff, Sulzer, Mendelssohn et Kant », in *Revue germanique internationale*, n° 4, 2006, p. 23-36.

Villaret Sylvain, « L'essor des centres naturistes en France (du XIXe au milieu du XXe siècle). Vers une redéfinition sportive d'une nature sauvage ? », in *Espaces tourisme & loisirs*, collection Nature & Récréation, n° 1, mai 2014.

Vincent Marie-Bénédict, « L'aristocratie allemande au service de l'État et la césure de 1918 », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 99, n° 3, 2008, p. 76-90.

Voeltzel Nicolas, « Singularité et authenticité chez Taylor et Larmore », in *Figures de la singularité*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2014.

Wacquant Loïc, « L'habitus comme objet et méthode d'investigation. Retour sur la fabrique du boxeur », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 184, n° 4, 2010, p. 108-121.

_____, « Pour une sociologie de chair et de sang. Traduction de Michaël Busset et Michaël Cordey, revue par l'auteur », in *Terrains & travaux*, vol. 26, n° 1, 2015, p. 239-256.

Waechter-Larrondo Virginie, « Plaidoyer pour le bricolage et l'enracinement des méthodes d'enquête dans le terrain : l'exemple d'une recherche sur le changement dans les services publics locaux », in *Bulletin de méthodologie sociologique*, 88, 2005.

Warnier Jean-Pierre, « Alliance, filiation et inaliénabilité : le débat sur le don à la lumière de l'anthropologie de la parenté », in *Revue du MAUSS permanente*, 2 novembre 2009.

Weber Florence, « Dominique Schnapper, ethnographe et indigène », in *Sociologie*, n° 3, vol. 2, 2011.

Weber Max, « La transformation du charisme et le charisme de fonction », in *Revue française de science politique*, vol. 63, n° 3, 2013, p. 463-486.

Weller Jean-Marc, « Comment ranger son bureau ? Le fonctionnaire, l'agriculteur, le droit et l'argent », in *Réseaux*, vol. 171, n° 1, 2012, p. 67-101.

Articles anglophones

Giurchescu Anca, « European Perspectives in Structural Analysis of Dance », in *Dance, A multicultural Perspective*, Éditions Janet Adshead (Guildford, Surrey: National Resource Centre for Dance, University of Surrey, 1984.

Rogers Carl Ransom, « The Non-Directive Method as a Technique for Social Research », *American Journal of Sociology*, n° 50, 4, Janvier 1945, p. 279-289.

Hannan Michaël T. et Freeman John, « The Population Ecology of Organizations », in *American Journal of Sociology*, Vol. 82, n° 5, 1977, p. 929-964.

Kaeppler Adrienne L., « Method and Theory in Analyzing Dance Structure with an Analysis of Tongan Dance », in *Ethnomusicology*, vol. 16, n° 2, 1972, p. 173-217.

THÈSES & MÉMOIRES

Thèses & Mémoires francophones

Bocquet Karine, *La notion de pratique chez Foucault*, Thèse de doctorat, Philosophie, Université Charles de Gaulle - Lille III, 2013.

Desalme Aubierge, *Comment garder une trace de la danse ? Quels documents, quel traitement pour quelle mémoire ?* Mémoire d'étude pour le diplôme de conservateur de bibliothèque, Sous la direction de Laurent Sebillotte, Directeur de la médiathèque du Centre national de la Danse, 2005.

Falc'Her-Poyroux Erick, *L'identité Musicale Irlandaise*, Thèse de doctorat, Linguistique, Université Rennes 2, 1996.

Hanse Olivier, *Rythme et civilisation dans la pensée allemande autour de 1900*, Thèse de doctorat, Humanités et Sciences de l'Homme, Études germaniques, Université Rennes 2, 2007.

Hennequet Claire, *L'identité poétique de la nation, Walt Whitman, José Martí, Aimé Césaire*, Thèse de doctorat de littérature générale et comparée, école doctorale 120 Littérature française et comparée, Université sorbonne nouvelle – Paris 3, 2014.

Luca Valeria (de), *Les univers sémiotiques de la danse : Formes et parcours du sens dans le tango*, Thèse de doctorat, Linguistique, Université de Limoges, 2016.

Marquié Hélène, *Danse et genre : Épistémologie d'un espace de recherche*, Mémoire de synthèse pour obtenir l'Habilitation à Diriger des Recherches, Nice, Université de Nice Sophia Antipolis, 2014.

St-André Catherine, *L'athlète de la Grèce classique : un modèle d'harmonie de corps et d'esprit ?* Mémoire présenté comme exigence partielle à la maîtrise en Histoire, Université du Québec à Montréal, septembre 2016.

Streicher Corinne, *L'appropriation de l'art grec dans les écrits de J.-J. Winckelmann*, Thèse présentée comme exigence partielle au doctorat en histoire de l'art, UQÀM, Université du Québec à Montréal, avril 2010.

Thuries Aude, *L'apparition de la danse : construction et émergence du sens dans le mouvement. : à partir de la philosophie de Susanne Langer*, Art et histoire de l'art, Thèse de doctorat, Université Charles de Gaulle -Lille III, 2014.

SITOGRAPHIE

Buissière Évelyne, « L'Art, objet de pensée philosophique, Kant Jugement esthétique et humanité », in *Lettres et Arts*, 2006, <https://www.lettres-et-arts.net/arts/art-objet-pensee-philosophique/kant-jugement-esthetique-humanite/kant-beau-sublime+145>.

_____, « L'identité du beau et de l'art », *Lettres et Arts*, 2007, <https://www.lettres-et-arts.net/arts/art-objet-pensee-philosophique/art-pensee-rationnelle-hegel/identite-beau-art+279>.

Darriulat Jacques, « Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) », <http://www.jdarriulat.net/Auteurs/Winckelmann/WinckelCours.html>, 29 octobre 2007.

Deleuze Gilles, cours du 27 janvier 1981, 7- 2, http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=62.

_____, cours du 02 décembre 1980, 1- 1, http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=91.

Ek Pascale et Sauvage Maud, « Comment fournir un feedback qui favorise l'apprentissage ? », Université de Liège, <http://www.labset.ulg.ac.be/QAPES/01-fournir-feedback.pdf>, p. 1.

République d'Irlande, L'aménagement linguistique dans le monde, <http://www.axl.cefan.ulaval.ca>.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	8
PARTIE 1.....	22
COMMENT APPRÉHENDER LE SAVOIR-DANSER D'ISADORA DUNCAN ?	22
Une mémoire plurielle de la danse Duncan	22
Se familiariser avec Duncan	22
Investir Duncan.....	23
L'iconographie.....	23
LE COURANT DUNCAN DANS L'HISTOIRE DE LA DANSE ET DES ARTS	29
La production d'Isadora Duncan	30
Les œuvres biographiques étendues aux membres de la famille	35
La notice biographique d'Elizabeth Duncan datée du 31 mars 1937	38
La publication de Raymond Duncan.....	40
Anna et Irma aux pôles antithétiques.....	42
La production sur – ou en relation étroite avec Duncan	50
Le panorama duncanien	51
Isadora Duncan et la transmission : une anthologie de thèmes variés.....	52
La révision de notre champ scientifique	56
Une approche en réseau.....	57
Le fil de la transmission de l'art de la vie	66
L'influence du cadre idéologique sur l'œuvre et sa transmission	69
La corporéité de la danseuse :	72
Révéler le mouvement par le geste	72
Révéler Isadora Duncan par l'image	74
Révéler l'âme par l'apparence.....	76
Isadora Duncan, dérivée de sa source :	79
Le symbole de la féminité	79
Le monde de l'art d'Isadora Duncan.....	81
L'AUTOBIOGRAPHIE ROMANCÉE.....	101
La préparation des cartographies	102
Les premières cartographies : la branche de l'école allemande et la chronologie d'Isadora Duncan (1877-1927)	104
Cartographie I (1877 - 1899) : ISADORA DUNCAN, De l'enfance à l'Angleterre..	107

Cartographie II : À la rencontre de l'Europe (1899 - 1913).....	109
Cartographie III : Regard (1914 - 1919).	111
Cartographie IV : Volonté (1920 - 1927).....	113
PARTIE 2.....	116
SUIVRE LES TRACES D'ISADORA DUNCAN	116
LA NOTION DE TRACE	116
Versus mémoire, la trace de Paul Ricoeur	117
Versus indice, la trace de Carlo Ginzburg.....	118
Versus forme, la trace de Derrida.....	119
LE RECOURS AUX METHODES D'ARCHIVAGE	121
L'effet de la bureaucratie moderne sur les documents d'archives	122
Les modes d'études des archives	124
UN OUTIL DETERMINANT DE LA TRANSMISSION ?	125
Les façons de concevoir la recherche dans les archives.....	126
Les façons d'interpréter les données recueillies dans les documents d'archives	127
Les types de documents d'archives	128
ISADORA DUNCAN ET LES CENTRES DES ARCHIVES	130
À LA B.N.F.....	131
Les fonds d'archives au département des arts et spectacle	132
La vérification de la production littéraire des sœurs Duncan.....	134
Les sources élargies aux sœurs Duncan	135
AU C.N.D.	137
À L'ECOLE ALLEMANDE D'ELIZABETH DUNCAN.....	138
Les conditions de notre exploration	138
AU CENTRE DES ARCHIVES DE BERLIN.....	143
AU MUSEE RODIN.....	145
AU CENTRE DES ARCHIVES DE LA DANSE DE COLOGNE	148
LES ARCHIVES DE DRESDE.....	157
AU BUREAU DES ARCHIVES DE HAGEN : LE MUSÉE DE KARL ERNST OSTHAUS	158
AU CENTRE DES ARCHIVES DU MUSÉE DE FRIEDRICH FRÖBEL.....	160
DE L'EMPIRIE : CE QU'EN DISENT DANSEUSES ET CHORÉGRAPHES	164
Immersion dans les terrains de la danse : La participation observante.....	164

L'ENGAGEMENT DU CORPS DANS LA DANSE DE L'ÊTRE©	165
Une formation complète de 2014 à 2017.....	165
Organisation et structure de la formation à la Danse de l'Être©.....	166
Notre expérience de la Danse de l'Être©	166
Notre carnet de terrain sur la Danse de l'Être©	168
LES ECOLES DE LA FILIATION DUNCAN.....	170
L'école d'Elizabeth Duncan.....	170
La pratique de la danse reprise par Elizabeth Duncan.....	171
Notre carnet de terrain sur l'école d'Elizabeth Duncan	172
LA DANSE DANS L'ECOLE DE LA FILIATION CIVILE D'ISADORA DUNCAN,	
.....	173
PAR LES VOIES D'IRMA, D'ANNA ET DE LISA DUNCAN :	173
À L'ÉCOLE DE DRACHIN VON TERRA.....	173
PAR LA VOIE DE MARIA-THERESA DUNCAN : À L'ÉCOLE D'AMY SWANSON	
.....	174
Notre carnet de terrain sur la description des fondamentaux de la technique d'Isadora	
transmis par Barbara Kane.....	176
PAR LA VOIE MIXTE D'ANNA, D'ELIZABETH ET D'IRMA DUNCAN :	177
À L'ÉCOLE DE BARBARA KANE	177
Modalités de l'enseignement :.....	177
Organisation de l'enseignement :	178
L'ORIENTATION DES PRATIQUES DE DANSE	178
Les enseignements de la Danse de l'Être©	179
Le récit oral de la méthode de la Danse de l'Être©.....	179
LA POROSITÉ DE L'HÉRITAGE.....	184
CONCLUSION – SYNTHÈSE	197
Les analyses des données d'une enquête plurielle	197
Les procédés de recension	201
La participation observante.....	202
La consultation des archives	203
Les entretiens	206
CONCLUSION GENERALE	208
PARTIE 3.....	212

LA GENÉALOGIE DE L'ŒUVRE : SUIVRE LE PROJET DUNCAN	212
L'ITINÉRAIRE DU GRAND VOYAGE FAMILIAL	215
Les empreintes de la famille Duncan en Europe	216
L'implantation en Allemagne : L'orientation de l'école-internat Duncan.....	218
LE CONTEXTE DE LA PREMIÈRE GUERRE MONDIALE.....	219
Le retour de l'école d'Elizabeth Duncan en Allemagne	220
La dernière tentative d'Isadora.....	221
Le changement	221
DANS LA CELLULE FAMILIALE.....	222
La fratrie Duncan	223
LES TRAJECTOIRES ET LA VIE EN RÉSEAUX :.....	226
VERS LES TECHNIQUES DE CORPS : LES INFLUENCES CULTURELLES DANS	
LA TEMPORALITÉ DE L'ŒUVRE ET DU STYLE D'ISADORA DUNCAN.....	226
Au commencement, le théâtre et la gymnastique allemande.....	227
Le théâtre	227
La gymnastique allemande : le Turnen.....	230
Les pérégrinations européennes : de 1899 à 1913	233
La voie des élites	235
Un bric-à-brac intellectuel dans le cadre du platonisme.....	235
À la jonction de l'art moderne et de l'art antique.....	241
La réappropriation du Beau	241
La mise en abyme du rythme	244
L'état de crise.....	249
En quête d'un modèle humaniste	251
L'ÉDUCATION AGIE DANS LA PÉDAGOGIE D'ELIZABETH	253
Le réinvestissement du politique dans l'éducation moderne	255
L'influence de l'éducation physique	256
La valorisation de l'expressivité	257
L'apport de Berthold Otto	258
L'expression au programme scolaire.....	259
Le rôle du guide par Hermann Lietz	261
L'aspect « social »	262
Le pragmatisme et le civisme.....	264
La valorisation de la personnalité.....	264

La formation du caractère au service de la collectivité	265
La réappropriation du corps au service de la santé	265
RAYMOND DANS LES CERCLES DES ÉLITES -LA BOHÈME :	268
SA VIE RÉFORMÉE, EN ARRIÈRE PLAN, UN JOYAU DE LA LEBENSREFORM, LE MONTE VERITÀ	268
L'utopie communautaire de Monte Verità, une référence pour vivre de l'Idéal	269
Monte Verità, un lieu qui rassemble	270
Les centres d'intérêt de Raymond.....	275
La recherche sur le mouvement	276
La dimension hellénique	279
L'HÉRITAGE FAMILIAL : LES FILLES ADOPTIVES D'ISADORA.....	282
Les carrières professionnelles des filles adoptives d'Isadora Duncan.....	282
L'arbre généalogique de la famille élargie par les quatre filles adoptives d'Isadora Duncan	288
PARTIE 4.....	295
COMMENT APPRÉHENDER LA DANSE VÉCUE COMME MAÏEUTIQUE DU SAVOIR-DANSER D'ISADORA DUNCAN ?	295
POURQUOI LA DANSE ?	295
Le sens, la signification et le pouvoir de la danse	296
LE DANSER, UNE FAÇON DE PARLER DE CULTURE	299
PENSER LE SAVOIR-DANSER D'ISADORA DUNCAN : L'IDÉE DE LA GRÈCE AU FONDEMENT DE SON ART DANSÉ.....	302
Derrière la grandeur de la Grèce, la question esthétique abordée par Winckelmann	303
TRANSMETTRE LE SAVOIR-DANSER DE L'ŒUVRE DUNCAN	306
La transmission pédagogique : une relation affective au savoir-danser	307
Prendre soin de, un modelage de la violence	310
LA MARQUE DE FABRIQUE DU STYLE D'ISADORA DUNCAN.....	312
Une expérience de l'être au monde à l'avant-garde d'un nouveau style : une modalité d'être spécifique.....	313
Isadora Duncan : une artiste de génie	316
Le système de valeurs et de techniques fondé par un rapport à la nature : la spiritualité de son mode d'être au monde.....	318
La dimension religieuse.....	319

Le culte de la beauté	321
Le milieu de l'Homme, la nature-engendreuse du mouvement	324
La caractéristique du mouvement : le rythme pour un geste créateur	329
Un geste à part, l'expression du divin primitif	333
Les domaines de la musique et de la gymnastique	337
La pratique de la gymnastique	341
L'ÉCOLE-ATELIER DUNCAN	342
Isadora face au comité féminin de soutien financier de l'école.....	343
La construction de l'école à Darmstadt	344
Le but et les objectifs fixés par l'établissement Duncan, archives du centre de la danse de Cologne, Nr. 69.....	345
Archive « Le programme éducatif : archive du centre de la danse de Cologne Nr. 69, le programme éducatif de l'école à Grunewald ».	346
Archive Nr. 69, Document promotionnel « École d'Elizabeth Duncan Marienhöhe bei Darmstadt, Institut d'éducation corporelle (ou physique) et scientifique, Attribution au Grand Prix de l'exposition internationale de l'Hygiène à Dresde en 1911 ».	349
L'opérationnalité de la transmission	354
Les méthodes actives d'Elizabeth Duncan.....	356
Le rapport à la nature : au prétexte de la santé, la formation par la gymnastique ...	357
La gymnastique rythmique d'Émile Jaques-Dalcroze.....	359
Le rapport à la nature : « expérience et action [d'élévation au motif de] l'éclosion de chaque individualité ».....	362
L'initiation au Follow me d'Isadora Duncan	366
La levée du voile.....	372
LA PARTICIPATION AU SAVOIR-DANSER.....	375
Au manque, le désir	376
LE DOMAINE DES ARTS : PEINTURE, DESSIN, SCULPTURE, PHOTOGRAPHIE, COUTURE.....	379
Friedrich August von Kaulbach, peintre (1850-1920)	379
Max Colombo, peintre (1877-1970).....	380
Ferdinand Hodler, peintre (1853-1918)	382
Walter Schott, sculpteur (1861-1938)	383
Paul Poiret, haut-couturier (1879-1944).....	384
Sonja Kogan épouse Gaze, danseuse et modèle.....	386

Le domaine des arts de la scène : théâtre et danse	387
Les rencontres russes par l'entremise d'Anna Pavlova, danseuse de ballet (1881-1931)	387
Charlotte Bara, danseuse (1901-1986)	389
François Malkowski, danseur-chorégraphe (1889-1982).....	390
Le domaine de la pédagogie	391
Franz Cizek (1865-1946), peintre, professeur d'arts plastiques et Erika Giovanna Klien (1900-1957), professeur à l'école d'Elizabeth Duncan à Salzburg, connue pour la peinture.....	392
LA FILIATION DANSÉE	393
Les indicateurs des valeurs du savoir-danser d'Isadora Duncan	394
Au motif du sens : le vivier de la singularité.....	394
Le corps, élément de la grande Nature, en quête de reliance	396
La voie du ballet.....	396
La voie du désir.....	412
LA LOGIQUE DE DOMINATION	431
Être en accord avec la vie	432
La relation au savoir-danser dans l'apprentissage	435
INSCRIRE LA FILIATION DU SAVOIR-DANSER.....	438
L'échange : Donner, recevoir, rendre	439
L'enjeu des biens	440
La relation de réciprocité dans l'échange	442
L'école de l'art de la danse, un prétexte à l'échange	445
Le paradigme de l'imitation	447
L'Idéal, un accès par la voie du corps : canon ou ricochet du bien et du beau	453
CONCLUSION	456
BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE	465