



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 2



## SOMMAIRE

ANNEXE 1 : BIBLIOGRAPHIE DE LA FAMILLE DUNCAN.....	3
BIBLIOGRAPHIE SUR/EN RELATION AVEC DUNCAN.....	6
ANNEXE 2 : ARCHIVES .....	18
SOURCES ARCHIVES COLOGNE.....	93
SOURCES MUNICH.....	103
SOURCES REPRODUCTION ET NOTES KÖLN TANZARCHIV MEDIAPARK .....	111
DES ARCHIVES DE NEW-YORK .....	123
TRAJECTOIRE DES ELEVES .....	124
SOURCES BERLIN .....	125
ARCHIVES HAGEN .....	126
ANNEXE 3 : ENTRETIENS .....	150
N0 23 – RÉCIT DE LA MÉTHODE DANSE DE L'ÊTRE©.....	345
ANNEXE 5: DOCUMENTS DE TRAVAIL.....	436
ANNEXE 6 : FILMS.....	465

## ANNEXE 1 : BIBLIOGRAPHIE DE LA FAMILLE DUNCAN

### *Production d'Isadora Duncan*

*Ecrits sur la danse*, Exemplaire n° 252, Ed. du Grenier, 30 décembre 1927.

*Isadora danse la révolution*, Anatolia, Editions du Rocher, 2002.

*La danse de l'avenir*, Collection Territoires de la danse, Editions complexe, 2003.

*Ma vie*, [1927], Traduit de l'anglais par Jean Allary, Gallimard, 1932, pour la traduction française, Folio, Gallimard.

*Production anglophone d'Isadora Duncan*.

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

### *Production d'Elizabeth Duncan*

Archive du centre des archives de Berlin, Bundesarchiv R56/V 1174, *Notice biographique*, 31 mars 1937.

### *Production de Raymond Duncan*

Gravure *Hellenic Vase Paintings*, Grèce, Athènes, 1908.

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

*La musique et l'harmonie* [1912], conférence du 6 mai 1912 à l'université hellénique, Paris, éd. Duncan, 1914.

*La danse et la gymnastique*, conférence faite le 4 mai 1914 à l'université hellénique, Sténographie d'Aristide Pratelle, Paris.

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

*Les travaux d'Héraclès*, conférence à l'université philosophique à Paris le 9 mars 1919, Paris, éd. Duncan, 1919.

*La beauté éternelle*, Paris, éd. Duncan, 1921.

*De la caverne au temple ou De l'architecture*, Paris, éd. Duncan, 1928.

*De la parole à l'idéal*, conférence faite à Paris le 11 février 1928 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.

*L'Amour à Paris* [1932], conférence donnée le 22 janvier 1932, Paris, éd. Duncan, 1934.

*Étincelles de mon enclume*, recueil d'articles et de conférences sur son enseignement philosophique et pratique, Paris, éd. Duncan, 1927.

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, revue mensuelle illustrée, Paris, éd. Duncan, 1930-1931.

New-Paris-York et Exangelos, Paris, éd. Akademia Raymond Duncan, 1932-1962.

### ***Production de Dorée Duncan***

*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.

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

### ***Production d'Anna Duncan***

*I isadoras fotspår - In the footsteps of Isadora*, Dansmuseel, Stockholm, 10 novembre 1995- 10 mars 1996.

### ***Production d'Irma Duncan***

*Duncan dancer*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1966.

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

« Follow-me », *Dance Perspectives*, n° 1 et 22, New-York, 1965.

*Isadora Duncan: Pioneer in the Art of Dance*, New York: Public Library New York, 1959, (15 pages, tiré de NYPL Bulletin, mai 1958.)

Iram Duncan et Allan Ross Macdougall, *Les journées russes d'Isadora Duncan et ses dernières années en France*, New York : Covici-Friede, 1929; Victor Gollanz Ltd, 1929.

*Production de Maria-Thérèse Duncan*

« Isadora, The Artist, Daughter of Prometheus », in Abraham Walkowitz, *Isadora in her dances*, Girard (Kansas), Haldeman-Julius Publications, 1950.

« L'esprit d'Isadora Duncan », *Music Journal*, XVII, n ° 6, septembre 1959, p. 16 et 66, New York, Elmo Pub.

## BIBLIOGRAPHIE SUR/EN RELATION AVEC DUNCAN

### OUVRAGES

#### *Ouvrages francophones*

Allard Odette, *Delsarte, Duncan, Malkovsky, avec les promoteurs de la danse libre*, ABM Editions Courtomer, 2009.

\_\_\_\_\_, *Isadora : la danseuse aux pieds nus ou La révolution isadorienne, d'Isadora Duncan à Malkovsky*, ed. des écrivains associés, Paris, 1997.

\_\_\_\_\_, *Malkovsky : le danseur philosophe*, Éditions de Poliphile, 1989.

Baubérot Arnaud, *Histoire du naturisme, Le mythe du retour à la nature*, Collection Histoire, Presses Universitaires de Rennes, 2004.

Beauquel Julia, *Danser une philosophie*, Carnets Nord, 2018.

Berge Yvonne, *Vivre son corps, pour une pédagogie du mouvement*, Seuil, 1975.

Birman Julie, Oubrière Clément, *Isadora*, Dargaud, 2017.

Bourcier Paul, 2 Vol : *Histoire de la danse en Occident, De la préhistoire à la fin de l'école classique, - Du romantique au contemporain*, Solfèges, Seuil, 1978.

Denavet Laurent, *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.

Frimat François, *Qu'est-ce que la danse contemporaine ? Politiques de l'hybride, Intervention philosophique*, PUF, 2015.

Grandjouan, *Grandjouan dessine Duncan*, catalogue d'exposition, Centre National de la danse, Pantin, 2005.

Guilbert Laure, *Danser avec le IIIe Reich – Les danseurs modernes sous le nazisme*, Editions Complexe, 2000.

Guimond Odette, Gillain Vandana Claire, Fortier Luce, Girard Fernand, Rossi Jacques, *L'éducation somatique et l'art*, Édition : RES regroupement pour l'éducation somatique, 2002.

Hogson John, Preston-Dunlop Valérie, *Introduction à l'œuvre de Rudolf Laban*, essai traduit de l'anglais par Pierre Lorrain, L'Art de la Danse, Actes Sud, 1991.

Huesca Roland, *Danse, art et modernité: Au mépris des usages*, Lignes d'art, PUF, 2015.

Kessler Harry (comte), *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.

Laban Rudolf, *La danse moderne éducative*, Editions Complexe et Centre national de la danse, Territoires de la danse, 2003.

Launay Isabelle et Glon Marie (dir.), *Histoires de gestes*, Actes sud, 2012.

Launay Isabelle et Pages Sylviane Pages (dir.), *Mémoires et histoire en danse*, Mobiles n° 2, Collection arts 8 UFR Arts, Philosophie et Esthétique Université Paris 8, L'Harmattan, 2010.

Le catalogue de l'exposition « Isadora Duncan. Une sculpture vivante », Paris, Musée Bourdelle/Paris, Musée, 2009.

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

Lever Maurice, *Isadora*, Presses de la renaissance, 1987.

Mannoni Gérard, *Les Grands chorégraphes du XXe siècle*, Buchet Chastel, 2015.

Noschis Kaj, *Monte Verità, Ascona et le génie d'un lieu*, Arts et culture, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2011.

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

Perrin Julie, *Une impasse critique. Gestes à l'oeuvre*, de l'Incidence éditions, 86-97 [nouvelle édition augmentée 2015, p. 83-89], 2008.

Pujade-Renaud Claude, *La danse océane*, Babel, 2017.

Pulliero Marino, « 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.

Rebaud Dominique, *Le décentrement Nikolaiën*, Paris, CND, 2013.

Robinson Jacqueline, *Danse, chemin d'éducation, Pour une pédagogie de l'être*, Auto-édité, 1993.

\_\_\_\_\_, *L'aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*, Sources, Ed. Bougé, 1990.

Rodin Auguste, *L'Art*, textes réunis par Paul Gsell, 1911, Grasset, 2005.

\_\_\_\_\_, « Sur Isadora Duncan », in *Bulletin de L'Œuvre consacré à Isadora Duncan*, Paris, La Belle Édition, 1911.

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

Soëtard Michel, *Friedrich Fröbel - Pédagogie et vie*, Armand Colin, 1990.  
*Sous le signe d'Isadora*, catalogue d'exposition, musée Bourdelle, Paris, 1966.  
*Steichen, une épopée photographique*, catalogue d'exposition, Thames and Hudson, Paris, 2007.  
Szeeman Harald, « Monte Verità », in dir. Claire Rousier, *Etre ensemble – Figures de la communauté en danse depuis le XXe siècle*, Paris, centre national de la danse, recherches, 2003.  
Walkowitz Abraham, *Isadora Duncan in her dances*, Haldeman-Julius publications, Girard, Kansas, 1945.

### ***Ouvrages anglophones***

Desti Mary, *The Untold Story: The Life of Isadora Duncan*, New York, Liveright, 1929.  
Genthe Arnold, *The Book of the Dance*, Boston, International Publishers, 1920.  
\_\_\_\_\_, *Isadora Duncan. Twenty-four studies by Arnold Genthe*, New York & London, Mitchell Kennerley, 1929.  
Green Martin, *Mountain of truth, The counterculture Begins Ascona, 1900 – 1920*, Published for Tufts University by University Press of New England Hanover and London, 1986.  
Joyce Lucia, *To dance in the wake Tragic muse and wild beauty : the story of James Joyce's only daughter*, Carol Loeb Schloss, 2003.  
Langer Susanne K., *Feeling and form*, New York, Routledge and Kegan Paul, 1953.  
Loewenthal Lilian, *The search for Isadora Duncan, The Legend & Legacy of Isadora Duncan*, Princeton Book Company, 1993.  
Magriel Paul (Ed.), *Nijinsky, Pavlova, Duncan Three Lives in Dance*, A DA CAPO PAPERBACK, 1977.

### ***Ouvrages germanophones***

Abb Edmund, *Erziehungskunde*, Nurnberg Verlag d. Fried. Korn'schen Buchhandlung, 1915.  
*Bara Charlotte, 1901-1986 Brüssel, Worpswede, Berlin, Ascona*, Schütze, 2000.  
Bermbach Udo, *Richard Wagners Weg zur Lebensreform, Wagner in der Diskussion, Band 17*, Verlag Königshausen & Neumann, 2018.  
Brandenburg Hans, *Der Moderne Tanz...*, München Bei Georg Müller, 1921.  
*Diefenbach Karl Wilhelm (1851-1913), Lieber sterben, als meine Ideale verleugnen!*, Wien Museum, Villa Stuck, Minerva, 2011.



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

Hactmann Hans, *Die Entwicklung der Seelenkräfte als Grundlage der Körperkultur*, Eugen Diderichs in Jena, 1921.

Hamann Richard, Hermand Jost, [1959] *Stilkunst um 1900, Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart*, vol. 4, Fischer Taschenbuch Verlag, 1977.

Hermand Jost, *Jugendstil*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1971.

Heinrichs Hans-Jürgen, « Bewege dich, so wirst du schön », *Tanz, Musik Meditation und Wirklichkeit*, Hambourg 1993.

Kantorowicz Gertrud, *Vom Wesen der Griechischen Kunst*, Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Michael Landmann, Verlag Lambert Schneider – Heidelberg/Darmstadt, 1961.

Klages Ludwig, *Grundlagen der Charakterkunde Studienausgabe*, H. Bouvier u. Co. Verlag Bonn, 1951.

*Künstlerkolonie Mathildenhöhe Darmstadt 1899-1914*, Ein Dokument Deutscher Kunst 1901 – 1976 Sonderdruck des Ausstellungs-Kataloges Band 5.

Lämmel Rudolf, Oestergaard Pter J., *Der modern Tanz Eine allgemeinverständliche Einführung in das Gebiet Rhythmischen Gymnastik und des neuen Tanzes*, Verlag, Berlin-Schöneberg, 1928.

Lammer Gustav, *Der moderne Tanz von Ernst Schur mit 16 Kunstblättern*, München, 1909.

May Ursula, *Theater Frauen Fünfzehn Porträts*, Suhrkamp, Verlag Frankfurt am Main, 1998.

Merz Max, *Tanz als Lebensfrage, Grundlagen der musichen Körperkultur*, Verlag für Lebenskunde Bensberg, 1964.

Müller Hedwig, Stöckeman Patricia, « Jeder Mensch ist ein Tänzer » Ausdruckstanz Deutschland zwischen 1900 und 1945, Anabas-Verlag Günter Kämpf KG, 1993.

Otterbach Friedemann, *Einführung in die Geschichte des europäischen Tanzes*, Florian Noetzel, 1992.

Palucca, *PALUCCA*, Edith Krull Werner Gommlich Henschenverlag Berlin, 1967.

Perrottet Suzanne, *Die Befreiung des Körpers, Erinnerungen*, Nimbus, Kunst und Bücher, 2014.

Peter Frank-Manuel Peter, *Birgit Åkesson Postmoderner Tanz aus Schweden*, Wienand, 1998.

\_\_\_\_\_, *Isadora & Elizabeth in Deutschland*, Wienand, 2000.

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

Püringer Johanna, Ausstellung « Schule der Bewegten Körper », *Isadora und Elizabeth Duncan und Erika Giovanna Klien in Salzburg*, 7 au 31 juillet 2001 Salzburg Verlag Schatzkammer Land Salzburg Kataloggestaltung Alfred Winter.

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

Schenkl Else, *Gefänge von Gabriele D'Annunzio in Machdichtung*, mit Buchschmuck von E. M. Lilien Verlegt bei Schuster & Loeffler Berlin und Leipzig, 1904.

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

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

Terpis, *Tanz und Tänzer*, Atlantis Verlag, 1946.

Von Boehn Max, *Der Tanz*, Volkverband der Bücherfreunde Wegweiser Verlag G.M.B.H. Berlin, 1925.

Von Cossart Axel, *Isadora Duncan (Liebe der Tanzkunst)*, Vocco-Edition, 1986.

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

Wolgina Lydia, *Die Welt des Tanzes in Selbstzeugnissen 20. Jahrhundert*, Ulrich Pietzsch Heinrichshofen's Verlag Wilhelmshaven, 1979.

## ARTICLES

### *Articles francophones*

Andrieu Bernard, « Une conscience expérientielle de l'organisme par une éducation corporelle de l'esprit chez John Dewey », in revue *Dialetike*, « A Consciencia experiencial na filosofia de John Dewey », trad Avelino Neto, 2015, p. 54-65.

\_\_\_\_\_, « Les fondateurs de l'écologie corporelle : immerseurs-naturels-émerseurs », in *Sociétés*, vol. 125, n° 3, 2014, p. 23-34.

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

Beaufils Eliane, « Du "je" à l'impersonnel poétique et vice versa », in *Mimesis Journal*, vol. 2, n° 2, 2013, p. 121-133.

Belgodere Jeannine, « Les aspects modernistes et gracieux de l'esthétique chorégraphique d'Isadora Duncan », in *Ligeia*, vol. 85-88, n° 2, 2008, p. 5-13

Bonneff Marcel, Labrousse Pierre, « Un danseur javanais en France : Raden Mas Jodjana (1893-1972) », in *Archipel, Destins croisés entre l'Insulinde et la France*, n° 54, 1997, p. 225-242.

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

Carton Solange, « Retrouver l'ondolement continu : « le corps absorbe tout » », in *Revue française de psychosomatique*, vol. 51, n° 1, 2017, p. 161-180.

Charpenel Marion, « Les groupes de parole ou la triple concrétisation de l'utopie féministe », in *Education et sociétés*, vol. 37, n° 1, 2016, p. 15-31.

Copeland Roger, « La danse post-moderne et la répudiation du primitivisme », in *Recherches en danse* [En ligne], Traductions, 02 avril 2018.

Danto Isabelle, « Transmettre un solo de danse. Carolyn Carlson, Blue Lady », in *Esprit*, vol. mars/avril, n° 3, 2010, p. 174-178.

Dayot Armand (Dir.), *L'art et les artistes, La danse*, Revue mensuelle d'Art de France et de l'Etranger – 28<sup>e</sup> Année – Nouvelle série Numéro 140, octobre 1933.

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.

Faure Sylvia, « Le pouvoir de se raconter, Autobiographies d'artistes de la danse », in *Journal Sociologie et sociétés, De l'intimité*, vol. 35, Issue 2, Automne 2003, p. 213-231.

Garafola Lynn, « Interlude oublié : la danse rythmique à l'Opéra de Paris », in *Recherches en danse* [En ligne], n° 3, 2015.

Germain-Thomas Patrick. « La transmission de l'héritage de la danse moderne allemande : un apport essentiel pour le développement de la danse contemporaine en France », in *Allemagne d'aujourd'hui*, vol. 220, n° 2, 2017, p. 90-100.

Helbo André, Bouko Catherine, Verlinden Élodie, « Théâtre et spectacle vivant. Mutations contemporaines », in *Revue internationale de philosophie*, vol. 255, n° 1, 2011, p. 85-101.

Himes Mavis, « Danse et transcendance de l'ordre symbolique », in *Insistance*, vol. 9, n° 1, 2015, p. 41-54.

Lavoie Marie-Noëlle, « Discours sur la danse dans La Revue musicale : Autour de Serge Lifar », in *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 13, n° 1-2, septembre 2012.

Le Bœuf Patrick, « "Tu sais toutes ces choses, dis-tu" : Gordon Craig, Isadora Duncan et l'enseignement de François Delsarte », in *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 251, 2011, p. 243-256.

Lercher Anne-Marie, Carli Mario, « Théâtre des années 20 : Le rejet du naturalisme libère le corps », in *Littératures, Hommage à Marcel Tariol*, Théâtre, cinéma, télévision, numéro spécial 2, 1980, p. 93-119.

Lesure François, « Retour à "Khamma" (Maud Allan - Claude Debussy) », in *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, société belge de musicologie, vol. 20, n° 1, 4, 1966, p. 124-129.

Meirieu Philippe, « 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].

Namèche Isabelle, « Du prisme de l'ondoiement », in *Corps*, vol. 15, n° 1, 2017, p. 31-44.

Olsen Sarah, « Les danseuses en Grèce antique. Performance, capacité d'agir et divertissement », in *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, vol. 46, n° 2, 2017, p. 19-42.

Pascal Pierre, « Ésénine, poète de la campagne russe », in *Revue des études slaves, Mélanges Pierre Pascal*, tome 38, 1961, p. 19-36.

Perrin Julie, « Lire Rancière depuis le champ de la danse contemporaine », in *Recherches en danse* [En ligne], Actualités de la recherche, 2015.

Pressard-Berthier Véronique, « Les apports de la danse d'Isadora Duncan à la pédagogie », in *Education et sociétés*, vol. 41, n° 1, 2018, p. 129-150.

Saladain Lise, « La marche, instrument du désapprendre », *Repères, cahier de danse*, vol. 42, n° 1, 2019, p. 19-23.

Serron Dominique, « La création, un outil pédagogique, la pédagogie, un outil de création ? », in *Études théâtrales*, vol. 34, n° 2, 2005, p. 109-119.

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

\_\_\_\_\_, « Le traitement du silence dans l'espace chorégraphique étatsunien au XXe siècle : vers la primauté de la danse », in *Textes et contextes* [En ligne], 14.1, 2019.

Sirost Olivier, « Éros messager des sens. Les soubassements sensoriels du Monte Verità », in *Communications*, vol. 86, n° 1, 2010, p. 99-128.

Terezinha Petrucia da Nóbrega, « Des corps au vent : danse et nature à la plage de Redinha, Natal, Brésil », in *Loisir et Société / Société et loisirs*, vol. 40, 2017.

Van Nuijs Laurence, Martens David, Boucharenc Myriam, Croisées de la fiction. Journalisme et littérature, in *Interférences littéraires*, n° 7, 2011.

Verlinden Élodie, « 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*, Caesarodunum, XLII-XLIII bis, Actes du colloque tenu à Clermont-Ferrand du 11 au 13 décembre 2008, éd. Poignault (Rémy), 2013.

Vigarello Georges, « Bibliothèque », in *Esprit*, vol. décembre, n° 12, 2014, p. 133-159.

Utz Peter, Nesme Axel, « Robert Walser, le danseur du quotidien, ou : l'affinité du feuilletoniste avec la danse », in *La littérature et la danse*, n° 112, décembre 1998, p. 48-60.

Zsófia Lelkles, « Les danses folkloriques hongroises durant la période stalinienne », in *Recherches en danse* [En ligne], n° 4, 2015.

### **Articles anglophones**

Giurchescu Anca, « The Power of Dance and Its Social and Political Uses », in *Yearbook for Traditional Music*, vol. 33, 2001, p. 109-122.

Pop Joan, « Dalcroze Eurhythmics: Interaction in Australia in the 1920s », in *Australian Journal of Music Education*, n°2, 2010, p. 135-147.

Rasmussen Briley, « 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.

Shaw Miranda, « Weaving and Dancing Embodied Theology » in *Journal of Feminist Studies in Religion*, Indiana University Press, vol. 33, n° 2 (Fall 2017), p. 117-121.

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

Van Steen Gonda, « "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, p. 375-393.

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

Wilfred Thomas, « Light and the Artist », in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics, vol. 5, n° 4, juin 1947, p. 247-255.

### **Articles germanophones**

Fässler Doris, « Körperausdrucksformen zwischen Tradition und modernem Ausdruckstanz », in *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Schwegler, Zürich, vol. 51, n° 4, 1994.

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

## THÈSES & MÉMOIRES

### *Thèses & Mémoires francophones*

Destrée Claire, *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.

Doat Laetitia, *Voir une danse*, Thèse de doctorat, Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis, Discipline : Esthétique, sciences et technologies des arts, Spécialité : Danse, 2013.

Fraser Marie, *Musée et objet vivant : réflexion sur la conservation et la mise en valeur du patrimoine dansant*, - essai primé par le prix Roland-Arpin 2015 -, Université du Québec à Montréal, Programme de maîtrise en muséologie, MSL6700 : Travail dirigé, 2014.

Giot Johana, *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.

Nihoul François-Guillaume, *De la Philosophie à la Paideia- Pour une éducation vers l'Excellence*, Mémoire de Master et finalité, Université Catholique de Louvain, Faculté de philosophie, Arts et Lettres, 2016-2017.

Roland Pascal, *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.

Schneider Huguetta, *Un chemin vers l'Eurythmie, L'art du mouvement de 1900 à nos jours du point de vue d'une danseuse née en 1957*, Mémoire déposé à l'Institut Witten Annen pour la pédagogie Waldorf – Eurytmie GKurs, 2004-2008, Première version écrite en allemand – mai 2008, Deuxième version traduite en décembre 2010.

Villa Vassilieff, Centre d'art et de recherche, Bétonsalon, *Akademia: Performing Life*, 13 janvier – 24 mars 2018.

## *Thèses & Mémoires germanophones*

Heun Walter, *Elizabeth Duncan Schule*, Ludwig-Maximilians-Universität München, 1988.

Kirchgraber Renate Foitzik, *Lebensreform und Künstlergruppierungen um 1900*, Dissertation zur Erlangung der Würde einer Doktorin der Philosophie vorgelegt der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel, Zürich, 2003.

Langl Martina, *Max Merz (1874-1964) und die Duncan Schule*, Musikhochschule München Richard-Strauss-Konservatorium München 1995/1996.

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

## **SITOGRAPHIE**

Asaro Gabriela, *Cléo de Mérode, une icône entre Romantisme et Symbolisme, Loïe Fuller incarnation du Symbolisme sur la scène, L'Après-Midi d'un Faune de Nijinski, Le culte de Beethoven, Franz von Stuck et Antoine Bourdelle, Le génie wagnérien, Debussy et le renouveau musical, Le roi danse : Louis XIV et la mise en scène du pouvoir absolu, L'orchestre de l'Opéra, Marie-Madeleine Guimard et le ballet français du XVIIIe siècle redécouverts, Marie Taglioni et l'apogée du ballet romantique, Degas sculpteur et le réalisme audacieux de la Petite danseuse de 14 ans, Degas et la célébration de la danse féminine à l'Opéra, De la classe à la scène, le ballet de l'Opéra de Paris vu par Edgar Degas.*

*Archive de la fondation Mahler* [en ligne], <https://mahlerfoundation.info/index.php/personen-2/1945-scharwenka>.

Buisseret Fabien, « L'Univers et la Musique : consonances oubliées », <http://scitech2.umons.ac.be/wp-content/uploads/2016/06/MusiqueSphereFabienBuisseret.pdf>.

Centre d'archives d'architecture du XXe siècle, Archive Fonds Süe Louis 030 ifa, SUE LOB-13-2.

---

\_\_\_\_\_, FRAPN 02 - SUELO  
BIO.



*Corneille et Colombo Max, Les frères peintres d'Ammerland*, « Présentation introductive de l'exposition à Münsing du 14 au 30 janvier 2011 », <http://corneille-colombo-max.de/colombo/painting.html>.

Dictionnaire Historique de la Suisse, <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/027439/2012-10-25>.

Musée Isabella Stewart Gardner, Boston, <https://www.gardnermuseum.org>.

*Émile Jaques-Dalcroze*, Bibliothèque de Genève, <http://institutions.ville-geneve.ch/fr/bge/bge-numerique/personnalites/dalcroze>.

Fontecave Marc « Chimie des processus biologiques : une introduction », Leçon inaugurale prononcée le jeudi 26 février 2009, Collège de France, <https://books.openedition.org/cdf/205?lang=fr>.

Heinich Nathalie, « Des artistes ou comment justifier l'inégalité », in *SciencesPo Centre d'histoire*, n° 50, <http://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/fr/archives/1473>.

Isadora Duncan ou l'art de danser sa vie (1877-1927), 17 décembre 2016, <https://www.franceculture.fr/emissions/une-vie-une-oeuvre/isadora-duncan-ou-lart-de-danser-sa-vie-1877-1927>.

Musée Rodin, <http://www.musee-rodin.fr/fr/ressources/chronologie-dauguste-rodin/un-tournant-decisif>.

Pillette Dominique, *Aventures du regard*, « Ferdinand Hodler : Rythme infini de figures changeantes », <https://dominiquepillette.wordpress.com/2015/06/06/ferdinand-hodler-rythme-infini-de-figures-changeantes>.

*Quand le chorégraphe français Jérôme Bel rencontre Isadora Duncan, l'emblématique danseuse* [en ligne]. <https://www.arte.tv/fr/videos/091665-000-A/portrait-danse-d-isadora-duncan>.

Snégaroff Thomas, Emission radiophonique de France Info – *Le fin mot de l'histoire - du jeudi 06 août 2015 Isadora Duncan*.

Van Dyck Katarina, Bibliographie Isadora Duncan, *Isadora Duncan Archives*, [http://www.isadoraduncanarchive.org/static/media/archive/DuncanBibliographyVanDyk\\_1.pdf](http://www.isadoraduncanarchive.org/static/media/archive/DuncanBibliographyVanDyk_1.pdf).

## FILMOGRAPHIE

CND : *Un siècle de danse, Trailblazers of modern dance*, 1977, Mervil Brockway et Judy Kinberg réalisé par Emile Ardolino.



*Der heilig Berg*, von Arnold Franck mit Leni Riefenstahl, VO, 1926.

## ANNEXE 2 : ARCHIVES

**Avertissement - Par cohérence pour le chercheur nous avons conservé les mises en forme initiales des sources consultées dans les différents centres d'archives.**

### *SOURCES*

#### *BNF – NOTICE 1*

**Avec les promoteurs de la danse libre** [Texte imprimé] : Delsarte, Duncan, Malkovsky / Odette Allard - Courtomer : ABM éd., 2009 (77-Courtomer : Impr. ABM éd.) - 1 vol. (101 p.) : ill., couv. ill. en coul. ; 21 cm.

Recueil de textes de conférences. - Bibliogr., 1 p.  
ISBN 978-2-35152-162-5 (br.) : 17 EUREAN 9782351521625

Delsarte, François (1811-1871)  
Duncan, Isadora (1878-1927)  
Malkovsky, François (1889-1982)  
Danse moderne

Notice n° : FRBNF42111479

#### **Exemplaires et cotes (4)**

- 1 Littérature et art - magasin  
**2009-287032** support : livre
- 2 Arts du spectacle - magasin  
**8-W-22807** support : livre
- 3 Maison Jean Vilar - libre-accès  
**DAN 110 ALL** support : livre
- 4 Bibliothèque-musée de l'opéra - magasin  
**C-17441** support : livre

**Eugène Carrière et la danse** [Texte imprimé] / Odette Allard - Gournay-sur-Marne : Société des amis d'Eugène Carrière, 2007 () - 1 vol. (P. 5-18) : ill. ; 30 cm.

In "Bulletin de la Société des amis d'Eugène Carrière", ISSN 1292-7961, (2007)17  
(Br.)

Carrière, Eugène (1849-1906)

Duncan, Isadora (1878-1927)

Danse

Peinture

Notice n° : FRBNF41064960

#### **Exemplaires et cotes (1)**

- 1 Bibliothèque-musée de l'opéra - magasin  
**B PIECE-839** *support : livre*

**Isadora, la danseuse aux pieds nus ou La révolution isadorienne** [Texte imprimé] : d'Isadora Duncan à Malkovsky / Odette Allard - [Paris] (147-149 rue Saint-Honoré, 75001) : Éd. des Écrivains associés, 1997 (62-Montreuil-sur-Mer : Impr. Henry) - 128 p. : ill., couv. ill. en coul. ; 24 cm.

Bibliogr. p. 128

ISBN 2-912134-00-5 (br.) : 159 F

Duncan , Isadora ( 1878-1927)

Notice n° : FRBNF36173993

#### **Exemplaires et cotes (4)**

- 1 Bibliothèque-musée de l'opéra - magasin  
**C-13192** *support : livre*
- 2 Arts du spectacle - magasin  
**8-W-14818** *support : livre*
- 3 Musique - magasin  
**VMC-14775** *support : livre*
- 4 Littérature et art - magasin  
**8-D4 MON-3534** *support : livre*

**Bourdelle et la danse** [Texte imprimé] : Isadora et Nijinsky - Paris : Arted, 1969 () - Non paginé : ill. ; 31 cm.

Prix : 50 F

Bourdelle, Antoine (1861-1929)

Duncan, Isadora (1878-1927)

Nižinskij, Vaclav Fomiž (1889-1950)

Notice n° : FRBNF35281585

### Exemplaires et cotes (9)

- 1 Sciences et techniques - magasin  
**FOL-V-8907 (2)** support : livre
- 2 Arts du spectacle - magasin  
4-W-6799 support : livre
- 3 Arts du spectacle - magasin  
**FOL-W-929** support : livre
- 4 Arts du spectacle - magasin  
**4-W-9943** support : livre
- 5 Sciences et techniques - magasin  
**MFILM FOL-V-8907 (2)** support : microfilm
- 6 Estampes et photographie - magasin  
Fa-126-4 support : livre
- 7 Centre technique du livre - collection de sécurité  
R160785 support : microfilm
- 8 Fonds du service reproduction - copie de travail  
R160785 support : microfilm
- 9 Bibliothèque-musée de l'opéra - magasin  
**B-899** support : livre

**Isadora Duncan** [Texte imprimé] - [S. l.], 1909 () - Pag. 47-50 ; In-8 °.

Extr. de la Renaissance romantique, juill. 1909

Duncan, Isadora (1878-1927)

Notice n° : FRBNF38724219

### Exemplaires et cotes (1)

- 1 Arts du spectacle - magasin  
**8-RO-12074** support : livre

**Isadora Duncan** [Texte imprimé] - Paris : Agence parisienne de distribution, 1970 () - 1 vol. (159 p.) : couv. ill. en coul. ; 17 cm.

Prix : 4,80 F

Duncan, Isadora (1878-1927)

Notice n° : FRBNF35150986

**Exemplaires et cotes (2)**

- <sup>1</sup> Littérature et art - magasin  
**EL 8-Z-510 (1)** *support : livre*
- <sup>2</sup> Musique - magasin  
**VMD-2471 (1)** *support : livre*

**Isadora Duncan** [Texte imprimé] - [S. l. n. d.] () - 1 br., 2 f. : fig., portr. ; in-8 °.

Extr. de "Für die Frau" (s. d.)

Duncan, Isadora (1878-1927)

Notice n° : FRBNF38724220

**Exemplaires et cotes (1)**

- <sup>1</sup> Arts du spectacle - magasin  
**8-RO-12075** *support : livre*

**Isadora** [Texte imprimé] : portrait of the artist as a woman / Fredrika Blair - New York ; St Louis ; Paris : McGraw-Hill, 1985 () - XVIII-470- [24] p. : ill. ; 24 cm.

Bibliogr. p. 451-457. Index

ISBN 0-07-005598-X

Duncan, Isadora (1878-1927)

Notice n° : FRBNF42854977

**Exemplaires et cotes (1)**

- <sup>1</sup> Bibliothèque-musée de l'opéra - magasin  
**C-12155** *support : livre*

**Isadora** [Texte imprimé] : portrait of the artist as a woman / Fredrika Blair - New York ; Bogotá ; Paris : McGraw-Hill, cop. 1986 () - XVIII-470 p. : ill. ; 23 cm.

Bibliogr. p. 451-457. Index

ISBN 0-07-005598-X

Duncan, Isadora (1878-1927)

Danse -- 1870-1914

Notice n° : FRBNF34919113

### Exemplaires et cotes (2)

- 1 Philosophie, histoire, sciences de l'homme - magasin  
**8-PZ-7310** *support : livre*
- 2 Arts du spectacle - magasin  
**8-W-7901** *support : livre*

**La danse libre** [Texte imprimé] : sur les traces d'Isadora Duncan et François Malkovsky / Anne-Marie Bruyant - Toulouse : C. Rolland, DL 2012 (53-Mayenne : Impr. Jouve) - 1 vol. (203 p.) : ill., couv. ill. ; 24 cm.

Bibliogr. p. 201-202. Glossaire

ISBN 978-2-9538184-4-4 (br.) : 24 EUREAN 9782953818444

Duncan, Isadora (1878-1927)

Malkovsky, François (1889-1982)

Danse moderne

Notice n° : FRBNF42799061

### Exemplaires et cotes (4)

- 1 Littérature et art - magasin  
**2012-340953** *support : livre*
- 2 Maison Jean Vilar - libre-accès  
**DAN 400 BRU** *support : livre*
- 3 Bibliothèque-musée de l'opéra - magasin  
**C-18816** *support : livre*
- 4 Arts du spectacle - magasin  
**8-W-24927** *support : livre*

Notice n° :

### Exemplaires et cotes (2)

- 1 Estampes et photographie - magasin  
**FOL-DC-463** < ESTNUM-13803 > *support : dessin*
- 2 Collections numérisées - serveur numérique  
**IFN-10507882** *support : lot d'images numérisées*

Notice n° :

### Exemplaires et cotes (2)

- 1 Estampes et photographie - magasin  
**FOL-DC-463** < ESTNUM-13804 > *support : estampe*
- 2 Collections numérisées - serveur numérique  
**IFN-10507863** *support : lot d'images numérisées*

**Isadora Duncan** [Texte imprimé] - [S. l.], 1913 () - Pag. 103-108 : fig., 3 pl. en coul. ; In-4 °.

Extr. de l'Art décoratif, août et sept. 1913

Duncan, Isadora (1878-1927)

Notice n° : FRBNF38724223

### Exemplaires et cotes (2)

- 1 Arts du spectacle - magasin  
**4-RO-12078** *support : livre*
- 2 Arts du spectacle - magasin  
R99314 *support : microfilm*

**Isadora Duncan** [Texte imprimé] / 72 planches par José Clara ; avec une présentation de Georges A. Denis - Cachan : Société de gravure et d'impression d'art (planches) : éditions Rieder, 1928 (11 juillet 1929) (Paris : impr. Ducros et Colas (texte)) - 1 vol. (12 p. et planches) ; in-4.

Prix : 250 fr.

Duncan, Isadora (1878-1927)

Notice n° : FRBNF32015890

### Exemplaires et cotes (5)

- 1 Arts du spectacle - magasin  
R99313 *support : microfilm*
- 2 Arts du spectacle - magasin  
**4-RO-12078 (RES BIS)** *support : livre*
- 3 Bibliothèque-musée de l'opéra - magasin  
**RES-2529** *support : livre*
- 4 Bibliothèque-musée de l'opéra - magasin  
**B-155** *support : livre*
- 5 Estampes et photographie - magasin  
**PET FOL-KD-30** *support : livre*

**Isadora Duncan** [Texte imprimé] : six movements designs / by Edward Gordon Craig. 1906 - Leipzig : Insel-Verlag, 1906 () - [8] p. de texte : 6 pl. dans un emboîtement pleine toile écruée ; 57 cm.

Duncan, Isadora (1878-1927)

Notice n° : FRBNF41941592

### Exemplaires et cotes (2)

<sup>1</sup> Arts du spectacle - magasin de la Réserve  
**RESERVE FOL-EGC-227** < Ex. 214 > *support : livre*

<sup>2</sup> Arts du spectacle - magasin de la Réserve  
**RESERVE FOL-EGC-228** < Ex. 215 > *support : livre*

Notice n° :

### Exemplaires et cotes (1)

<sup>1</sup> Arts du spectacle - magasin  
**4-O ICO-10** *support : dessin*

**Done into dance** [Texte imprimé] : Isadora Duncan in America / Ann Daly - Bloomington : Indiana University press, cop. 1995 () - 266 p. : ill., couv. ill. en coul. ; 24 cm.

Notes bibliogr. Index

ISBN 0-253-20989-7 (br.)

Duncan , Isadora ( 1878-1927)

Notice n° : FRBNF36984954

### Exemplaires et cotes (1)

<sup>1</sup> Arts du spectacle - magasin  
**8-W-14823** *support : livre*

**Done into dance** [Texte imprimé] : Isadora Duncan in America / Ann Daly - Middletown, Conn. : Wesleyan University Press, 2002 () - XVI-266 p. : ill., couv. ill. ; 24 cm.

Notes bibliogr. Index

ISBN 0-8195-6560-1 (br.)

Duncan, Isadora (1878-1927)



Notice n° : FRBNF39000085

### Exemplaires et cotes (1)

- 1 Bibliothèque-musée de l'opéra - magasin  
**C-14521** support : livre

Notice n° :

### Exemplaires et cotes (2)

- 1 Estampes et photographie - magasin  
**FOL-KD-22** < Voir : MFILM MFILM BOBINE 347 (SR96-1210) > support : estampe
- 2 Estampes et photographie - magasin  
MFILM MFILM BOBINE 347 (SR96-1210) support : microfilm

### [Exposition. Stockholm, Dansmuseet. 1995-1996]

**Anna Duncan** [Texte imprimé] : I Isadora fotspår : [utställning, Dansmuseet 10 november 1995 - 10 mars 1996] / Dansmuseet Stockholm - Stockholm : Dansmuseet, cop. 1995 () - 142 p. : ill., couv. ill. ; 27 cm.

Anna Duncan : in the footsteps of Isadora : [exhibition], Dansmuseet, 10 november 1995 - 10 mars 1996 / Dansmuseet [Stockholm] Texte en suédois avec la trad. anglaise en regard  
ISBN 91-630-3782-3 (br.)

Duncan , Isadora ( 1878-1927) -- Catalogues d'exposition

Notice n° : FRBNF36961870

### Exemplaires et cotes (3)

- 1 Bibliothèque-musée de l'opéra - magasin  
**B-1861** support : livre
- 2 Arts du spectacle - magasin  
4-W-6462 support : livre
- 3 Arts du spectacle - magasin  
**4-W-9794** support : livre

## Notice BNF 2

### [Exposition. Pantin, Centre national de la danse. 2005]

**Grandjouan dessine Duncan** [Texte imprimé] : [exposition, Pantin, Centre national de la danse, 8 avril-24 juin 2005] / [catalogue sous la dir. de Claire Rousier] - Pantin : Centre national de la danse, 2005 (93-Montreuil : 4M impr.) - 47 p. : nombreuses ill. en noir et en coul., couv. ill. ; 27 cm.

ISBN 2-914124-26-0 (br.) : 7 EUR

Duncan, Isadora (1878-1927) -- Dans l'art -- Catalogues d'exposition  
Grandjouan, Jules (1875-1968) -- Catalogues d'exposition  
Danse -- Dans l'art -- Catalogues d'exposition

Notice n° : FRBNF39951343

#### Exemplaires et cotes (5)

- 1 Littérature et art - magasin  
**2005-84065** support : livre
- 2 Estampes et photographie - magasin  
Yb3-5000 GRANDJOUAN (Jules) support : livre
- 3 Maison Jean Vilar - magasin  
**4-AW-3505** support : livre
- 4 Arts du spectacle - magasin  
**4-W-8583** support : livre
- 5 Bibliothèque-musée de l'opéra - magasin  
**B-3815** support : livre

### [Exposition. Paris, Musée Bourdelle. 2009-2010]

**Isadora Duncan, 1877-1927, une sculpture vivante** [Texte imprimé] : [exposition, Paris], Musée Bourdelle, 20 novembre 2009-14 mars 2010 - Paris : Paris musées, impr. 2009 (24-Lavaur : Impr. Art & Caractère) - 1 vol. (336 p.) : ill. en noir et en coul., couv. ill. ; 27 cm.

Bibliogr. p. 328-333

ISBN 978-2-7596-0092-2 (br.) : 39 EUREAN 9782759600922

Duncan, Isadora (1878-1927) -- Catalogues d'exposition

Notice n° : FRBNF42131196

#### Exemplaires et cotes (6)

- 1 Littérature et art - magasin  
**2010-16849** support : livre
- 2 Estampes et photographie - magasin  
**4-YD2-17707** support : livre

- 3 Bibliothèque-musée de l'opéra - magasin  
**B-3141** support : livre
- 4 Arts du spectacle - libre-accès  
**792.802 809 2 DUN exp** support : livre
- 5 Maison Jean Vilar - libre-accès  
**DAN 600 DUNCAN LAF** support : livre
- 6 Littérature et art - libre-accès Haut-de-jardin  
**2014-121444** support : livre

**[Exposition. Milan, Palazzo delle Stelline. 2006-05-17 - 2006-07-22]**

**Isadora Duncan, Pina Bausch** [Texte imprimé] : danza dell'anima, liberazione del corpo : [mostra, Galleria Gruppo Credito Valtellinese, Palazzo delle Stelline, Milano, 17 maggio - 22 luglio 2006] / a cura di Pier Giorgio Carizzoni e Arianna Ghilardotti - Milano : Skira, impr. 2006 () - 1 vol. (126 p.) : ill. ; 28 cm.

Bibliogr. p. 125-126  
 (Br.)

Duncan, Isadora (1878-1927) -- Catalogues d'exposition  
 Bausch, Pina (1940-2009) -- Catalogues d'exposition  
 Danse moderne -- Catalogues d'exposition  
 Danse contemporaine -- Catalogues d'exposition  
 Danseuses -- Catalogues d'exposition

Notice n° : FRBNF40206236

**Exemplaires et cotes (5)**

- 1 Bibliothèque-musée de l'opéra - magasin  
**B-2730** support : livre
- 2 Bibliothèque-musée de l'opéra - magasin  
**DB B-2730** support : livre
- 3 Arts du spectacle - magasin  
**4-W-8225** support : livre
- 4 Bibliothèque-musée de l'opéra - magasin  
**DB B-2730 (bis)** support : livre
- 5 Arts du spectacle - magasin  
**4-W-9044** support : livre

**[Exposition. Cologne, Mediapark. 2000]**

**Isadora und Elizabeth Duncan in Deutschland** [Texte imprimé] : [Ausstellung im Kölner Mediapark vom 26. Mai bis zum 30. Juli 2000] / hrsg. von Frank-Manuel Peter - Köln : Wienand : Deutsches Tanzarchiv, 2000 () - 181 p. : ill. ; 29 cm.

Isadora and Elizabeth Duncan in Germany : [exhibition at Kölner Mediapark from 26th May to 30th July 2000] / ed. by Frank-Manuel Peter Textes en allemand et en anglais. - Chronologie p. 174-178

ISBN 3-87909-645-7 (rel.)

Duncan , Isadora ( 1878-1927) -- Catalogues d'exposition  
Duncan , Elizabeth ( 1871-1948) -- Catalogues d'exposition

Notice n° : FRBNF37209421

### **Exemplaires et cotes (2)**

- 1 Bibliothèque-musée de l'opéra - libre-accès  
**US-3073** *support : livre*
- 2 Arts du spectacle - magasin  
4-W-7213 *support : livre*

### **[Exposition. Paris. Musée Bourdelle. 1966]**

**Musée Bourdelle. Sous le signe d'Isadora** [Texte imprimé] - Paris : Musée Bourdelle (les Presses artistiques), 1966 () - In-16 (15 cm), 36 p. n. ch., pl., couv. ill. [D. L. 9356-66].

Notice n° : FRBNF33180115

### **Exemplaires et cotes (5)**

- 1 Sciences et techniques - magasin  
**16-V-7571** *support : livre*
- 2 Arts du spectacle - magasin  
**16-W-285** *support : livre*
- 3 Arts du spectacle - magasin  
**16-W-3763** *support : livre*
- 4 Estampes et photographie - magasin  
**8-YD2-3707** *support : livre*
- 5 Collections numérisées - serveur numérique  
**NUMM-885766** *support : texte numérisé*

**Isadora Duncan** [Texte imprimé] - [S. l.], 1906 () - Pag. 539-55[...] ; In-8 °. Extr. du Mercure de France, 15 déc. 1906

Duncan, Isadora (1878-1927)

Notice n° : FRBNF38724226

### **Exemplaires et cotes (2)**

- 1 Arts du spectacle - magasin  
**8-RO-12081** *support : livre*
- 2 Arts du spectacle - magasin  
MCP93/2188 *support : microfiche*

**Isadora Duncan** [Texte imprimé] / Georges Delaquays - Paris : La revue hebdomadaire, 1909 () - 1 pièce (pagné 640-656) ; in-12.

Extrait de la "Revue hebdomadaire", 29 mai 1909

Duncan, Isadora (1878-1927)

Notice n° : FRBNF38724227

### Exemplaires et cotes (3)

- 1 Arts du spectacle - magasin  
**8-RO-12082** support : livre
- 2 Arts du spectacle - magasin  
MCP93/2187 support : microfiche
- 3 Recherche bibliographique - libre-accès  
**FOL-LN1-232 (7863)** < FOL-LN1-232 (7863) > support : non spécifié

**The untold story** [Texte imprimé] : the life of Isadora Duncan, 1921-1927 / by Mary Desti - New York : H. Liveright, 1929 () - 1 vol. (XIV-281 p.-[24] f. de pl.) : ill. ; 23 cm.

(Rel.)

Duncan, Isadora (1878-1927) -- Dernières années

Notice n° : FRBNF41070631

### Exemplaires et cotes (1)

- 1 Bibliothèque-musée de l'opéra - magasin  
**C-16325** support : livre

**In Isadora's steps** [Texte imprimé] : the story of Isadora Duncan's school in Moscow, told by her favourite pupil / Lily Dikovskaya ; as told to Gerard M-F Hill - Brighton : Book guild, 2008 () - 1 vol. (VI-336 p.-[8] f. de pl.) : ill. ; 25 cm.

ISBN 978-1-84624-186-4 (rel.)

Dikovskaya, Lily (1913-....) -- Biographies  
Duncan, Isadora (1878-1927)

Notice n° : FRBNF41204665

### Exemplaires et cotes (1)

- 1 Bibliothèque-musée de l'opéra - magasin  
**C-16718** support : livre

**After Egypt** [Texte imprimé] : Isadora Duncan and Mary Cassatt / Millicent Dillon - Dutton ; New-York : Penguin books, 1990 () - XI-403 p.-[8]p. de pl. : ill. ; 23 cm.

La couv. porte: A Dual biography. - A William Abrahams boo. – Index ISBN 0-525-24846-3

Duncan , Isadora ( 1878-1927)  
Cassatt, Mary (1844-1926)

Notice n° : FRBNF35345449

### **Exemplaires et cotes (1)**

- 1 Arts du spectacle - magasin  
8-W-10237 *support : livre*

**Duncan dancer, an autobiography by Irma Duncan** [Texte imprimé] - Middletown (Conn.) : Wesleyan University press, [1966] () - In-8°, XIV-352 p., pl..

Duncan, Irma (1897-1977)  
Duncan, Isadora (1878-1927)

Notice n° : FRBNF42968214

### **Exemplaires et cotes (2)**

- 1 Bibliothèque-musée de l'opéra - magasin  
**C-10617** *support : livre*
- 2 Arts du spectacle - magasin  
**8-W-25482** *support : livre*

**L'arte della danza** [Texte imprimé] / Isadora Duncan ; a cura di Eleonora Barbara Nomellini e Patrizia Veroli ; con sedici disegni di Plinio Nomellini - Palermo : L'epos, impr. 2007 () - 1 vol. (230 p.-XXIV p. de pl.) : ill. ; 21 cm.

Rassemble des écrits de la danseuse Isadora Duncan. - Bibliogr. p. 213-217  
ISBN 978-88-8302-305-7 (br.)EAN 9788883023057

Duncan, Isadora (1878-1927)  
Danse moderne

Notice n° : FRBNF40989036

### **Exemplaires et cotes (1)**

- 1 Bibliothèque-musée de l'opéra - magasin  
**C-16240** *support : livre*

**La danse de l'avenir** [Texte imprimé] / Isadora Duncan ; textes choisis et trad. par Sonia Schoonejans. / par Élie Faure, Colette et André Levinson ; préf. de Yannick Ripa - Bruxelles : Éd. Complexe, 2003 (impr. en Belgique) - 157 p. : couv. ill. ; 22 cm.

ISBN 2-87027-943-4 (br.) : 19,90 EUR

Duncan, Isadora (1878-1927)  
Danse moderne

Notice n° : FRBNF38977658

**Exemplaires et cotes (4)**

- 1 Littérature et art - magasin  
**2003-75070** *support : livre*
- 2 Arts du spectacle - libre-accès  
**792.802 8092 DUN dan** *support : livre*
- 3 Maison Jean Vilar - magasin  
**8-AW-4536** *support : livre*
- 4 Bibliothèque-musée de l'opéra - magasin  
**C-14671** *support : livre*

**Isadora Duncan. Ecrits sur la danse...** [Texte imprimé] - Paris : Editions du Grenier, 1927 () - In-4°, 82 p., pl., portraits, fac-sim..

Duncan, Isadora (1878-1927)

Notice n° : FRBNF42968215

**Exemplaires et cotes (1)**

- 1 Bibliothèque-musée de l'opéra - magasin  
**C-9178** *support : livre*

**Isadora danse la révolution** [Texte imprimé] / Isadora Duncan ; trad. de l'anglais par Marie-Claude Peugeot ; éd. de Franklin Rosemont - Monaco ; [Paris] : Éd. du Rocher, 2002 (53-Mayenne : Impr. Floch) - 148 p. : couv. ill. en coul. ; 22 cm.

Isadora speaks : writings and speeches of Isadora Duncan  
ISBN 2-268-04351-7 (br.) : 16 EUR

Duncan, Isadora (1878-1927) -- Biographies

Notice n° : FRBNF38876697

**Exemplaires et cotes (4)**

- 1 Littérature et art - magasin  
**2002-138632** *support : livre*
- 2 Arts du spectacle - magasin  
**8-W-18136** *support : livre*
- 3 Bibliothèque-musée de l'opéra - magasin  
**C-14688** *support : livre*
- 4 Musique - magasin  
**VMC-19003** *support : livre*

**Ma vie** [Texte imprimé] / Isadora Duncan ; trad. de l'anglais par Jean Allary - [Paris] : Gallimard, 1998 (27-Mesnil-sur-l'Estrée : Impr. Firmin-Didot) - 446 p. : couv. ill. en coul. ; 18 cm.

ISBN 2-07-040701-2 (br.) : 35 F

Duncan , Isadora ( 1878-1927) -- Biographies  
Danse -- 1870-1914 -- Récits personnels

Notice n° : FRBNF37006447

### **Exemplaires et cotes (2)**

- 1 Littérature et art - magasin  
**1999-35454** support : livre
- 2 Arts du spectacle - magasin  
16-W-5201 support : livre

**Isadora Duncan. Ma vie. Traduit de l'anglais par Jean Allary** [Texte imprimé] - [Paris] : Gallimard, 1969 () - In-16, 366 p., portrait, portrait à la couv. ill. en coul..

Photo de Isadora Duncan

Duncan, Isadora (1878-1927)

Notice n° : FRBNF42968216

### **Exemplaires et cotes (2)**

- 1 Musique - magasin  
**VMC-5080** support : livre
- 2 Musique - magasin  
**8-B-5264** support : livre

**Mein Leben meine Zeit** [Texte imprimé] / Isadora Duncan - Moewig, 1981 () - 1 vol. (253 p.) ; 18 cm.

ISBN 3-8118-4110-6 (br.)

Duncan, Isadora (1878-1927)

Notice n° : FRBNF43748056

### **Exemplaires et cotes (1)**

- 1 Arts du spectacle - magasin  
**16-W-8852** support : livre

**My life** [Texte imprimé] / Isadora Duncan ; introduction by Joan Acocella... - New York : Liveright, 2013 () - xxxvii, 322 p. ; 21 cm.

ISBN 9780871403186. - ISBN 0871403188 (br.)

Duncan, Isadora (1878-1927) -- Biographies



Notice n° : FRBNF43752828

### **Exemplaires et cotes (1)**

<sup>1</sup> Bibliothèque-musée de l'opéra - magasin  
**C-19347** support : livre

«**Your Isadora**» [Texte imprimé] : the love story of Isadora Duncan and Gordon Craig / [letters]  
edited with a connecting text by Francis Steegmuller - New York : Random House, cop. 1974 ()  
- VII-399-[16] p. : ill. ; 25 cm.

Bibliogr. p. 367-370

ISBN 0-394-48698-6

Duncan, Isadora (1878-1927)

Craig, Edward Gordon (1872-1966)

Notice n° : FRBNF35241624

### **Exemplaires et cotes (2)**

<sup>1</sup> Philosophie, histoire, sciences de l'homme - magasin  
**4-G-4304** support : livre

<sup>2</sup> Arts du spectacle - magasin  
**8-W-3392** support : livre

## ***B.N.F. / DEPARTEMENT DES ARTS DU SPECTACLE***

Département des Arts du spectacle > **Manuscrits** du Département des arts du spectacle > **Correspondances** >

Mn-32 • Correspondance de Georges Bagnies de Saint-Marceaux (1871-1954) > D >

Mn-32(Duncan) • Duncan, Isadora

Département des Arts du spectacle > **Fonds et collections** du Département des arts du spectacle de la BnF >

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Biographie Isadora Duncan

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Biographie > Isadora Duncan > Les dernières années d'Isadora Duncan et son décès > La mort et d'Isadora Duncan, 1927

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Biographie > Les enfants d'Isadora Duncan, Deirdre et Patrick >

La mort des enfants d'Isadora Duncan

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Activités professionnelles d'Isadora Duncan > Isadora Duncan danseuse >

Représentations iconographiques d'Isadora Duncan

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Activités professionnelles d'Isadora Duncan > Isadora Duncan danseuse

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Activités professionnelles d'Isadora Duncan > Textes d'Isadora Duncan

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Activités professionnelles d'Isadora Duncan > L'enseignement d'Isadora Duncan

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Activités professionnelles d'Isadora Duncan > Isadora Duncan dans l'histoire de la danse

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Activités professionnelles d'Isadora Duncan

Département des Arts du spectacle > **Fonds et collections** du Département des arts du spectacle de la BnF >

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Biographie > Les enfants d'Isadora Duncan, Deirdre et Patrick

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Activités professionnelles d'Isadora Duncan > Textes publiés sur l'oeuvre d'Isadora Duncan

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Biographie > Isadora Duncan > Les dernières années d'Isadora Duncan et son décès

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Activités professionnelles d'Isadora Duncan > Isadora Duncan danseuse > Spectacles > Semaine mémoriale Isadora Duncan (Paris, juin 1928)

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Activités professionnelles d'Isadora Duncan > Témoignages, hommages et oeuvres dédiées à Isadora Duncan

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Biographie > Les enfants d'Isadora Duncan, Deirdre et Patrick >

4-COL-148 (7) • Isadora Duncan et les prémonitions, lettre d'Isadora Duncan, Méditerranée, octobre 1927

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Activités professionnelles d'Isadora Duncan > Isadora Duncan danseuse > Spectacles > Isadora Duncan et l'école de danse de Bellevue (1919 ; Duncan) : danse

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Activités professionnelles d'Isadora Duncan > Textes publiés sur l'oeuvre d'Isadora Duncan >

4-COL-148 (38) • Numéro de L'oeuvre consacré à Isadora Duncan (articles d'Auguste Rodin, de Jean Jullien, Isadora Duncan...)

Département des Arts du spectacle > **Fonds et collections** du Département des arts du spectacle de la BnF >

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan

> Activités professionnelles d'Isadora Duncan > Isadora Duncan danseuse > Spectacles > Festival Schubert-Tschaïkowsky (1920-1921 ; Duncan) : danse

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Biographie > Isadora Duncan >

4-COL-148 (1) • Duncan (Isadora), Un voyage en Grèce, [extrait des Mémoires d'Isadora Duncan], La Revue de Paris, 15 février 1928

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Activités professionnelles d'Isadora Duncan > Textes publiés sur l'oeuvre d'Isadora Duncan >

4-COL-148 (39) • Lavedan (Henri), Isadora Duncan. Carrière (Eugène), Sur la danse de Mlle Isadora Duncan. Articles publiés dans L'œuvre, 1911

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Activités professionnelles d'Isadora Duncan > Témoignages, hommages et oeuvres dédiées à Isadora Duncan >

4-COL-148 (42) • Exposition : Le tombeau d'Isadora Duncan, 300 croquis directs d'Isadora Duncan par Jules Granjouan, 15-30 novembre 1955. Invita [...]

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Biographie > Isadora Duncan > FOL-COL-148 (4) • Hardy (René), Isadora Duncan la déesse, Marie-Claire, sd

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Biographie > Isadora Duncan > 4-COL-148 (4) • Incendie de l'école d'Isadora Duncan à New-York, en 1899, sd

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Biographie > Isadora Duncan > Les dernières années d'Isadora Duncan et son décès > La mort et d'Isadora Duncan, 1927 >

4-ICO-PER-8426 • Morceau de châle porté par Isadora Duncan au moment de sa mort

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Biographie > Isadora Duncan > Les dernières années d'Isadora Duncan et son décès > La mort et d'Isadora Duncan, 1927 >

4-COL-148 (5) • [Rubrique nécrologique, la mort d'Isadora Duncan], Almanach Hachette

Département des Arts du spectacle > **Fonds et collections** du Département des arts du spectacle de la BnF >

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Activités professionnelles d'Isadora Duncan > Textes d'Isadora Duncan >

4-COL-148 (37) • Note à propos d'un article « lettre d'Isadora Duncan à Haeckel », Berliner Tageblatt

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Activités professionnelles d'Isadora Duncan > L'enseignement d'Isadora Duncan >

FOL-COL-148 (12) • La grâce grecque, les élèves d'Isadora Duncan, Vie heureuse, juillet 1909

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Activités professionnelles d'Isadora Duncan > Témoignages, hommages et oeuvres dédiées à Isadora Duncan >

FOL-COL-148 (17) • Gyball (André), Isadora Duncan, Les hommes du jour, 4 juin 1921

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Activités professionnelles d'Isadora Duncan > Témoignages, hommages et oeuvres dédiées à Isadora Duncan >

4-COL-148 (41) • Dalliès (Christinne), Isadora Duncan, Entr'acte, octobre 1927

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Activités professionnelles d'Isadora Duncan > Témoignages, hommages et oeuvres dédiées à Isadora Duncan >

FOL-COL-148 (18) • Faure (E.), Isadora Duncan, Revue de la femme, novembre 1927, n° 11

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Activités professionnelles d'Isadora Duncan > Isadora Duncan danseuse > Spectacles > Iphigénie en Aulide (1908 ; Duncan) : danse

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Activités professionnelles d'Isadora Duncan > Textes publiés sur l'oeuvre d'Isadora Duncan > 4-W-8412 et 4-W-8413 • Rodin (Auguste), Péladan (Joséphin), Duncan (Isadora), Isadora Duncan, Paris, La Belle Édition, 1913

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Biographie > Isadora Duncan >

FOL-COL-148 (2) • Lyonnet (Henri), Duncan (Isadora), Larousse mensuel illustré, janvier 1928, n° 251

Département des Arts du spectacle > **Fonds et collections** du Département des arts du spectacle de la BnF >

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Biographie > Isadora Duncan >

4-COL-148 (2) • Sauvet (Henriette), Isadora Duncan, impératrice errante, Revue mondiale, 15 mars 1928

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Biographie > Isadora Duncan >

FOL-COL-148 (3) • Masson (Anne), Le destin fantastique d'Isadora Duncan, Paris-Presses L'Intransigeant, du 2 au 7 février 1956

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Biographie > Les enfants d'Isadora Duncan, Deirdre et Patrick > La mort des enfants d'Isadora Duncan >

FOL-COL-148 (7) • La mort des enfants de Mme Isadora Duncan, L'Illustration, n° 3661, 26 avril 1913

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Activités professionnelles d'Isadora Duncan > Isadora Duncan danseuse > Spectacles > Semaine mémoriale Isadora Duncan (Paris, juin 1928) >

4-COL-148 (29) • Comment je vois la vie d'Isadora, conférence par Raymond Duncan, 22 juin 1928. Invitation

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Biographie > Isadora Duncan >

FOL-COL-148 (1) • Recueil factice de coupures de presse



4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Activités professionnelles d'Isadora Duncan > Isadora Duncan danseuse > Spectacles > Isadora Duncan et son école (1914 ; Duncan) : danse

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Activités professionnelles d'Isadora Duncan > Isadora Duncan danseuse > Spectacles > Festival Beethoven-Wagner (1920 ; Duncan) : danse

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Activités professionnelles d'Isadora Duncan > Isadora Duncan danseuse > Spectacles > Orphée et Eurydice (1920 ; Duncan) : danse

Département des Arts du spectacle > **Fonds et collections** du Département des arts du spectacle de la BnF >

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Activités professionnelles d'Isadora Duncan > Isadora Duncan danseuse > Spectacles > [Spectacle wagnérien] (1921 ; Duncan) : danse

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Activités professionnelles d'Isadora Duncan > Isadora Duncan danseuse > Spectacles > Festival Chopin ([s. d.] ; Duncan) : danse

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Activités professionnelles d'Isadora Duncan > Isadora Duncan danseuse > Représentations iconographiques d'Isadora Duncan >

4-W-8414 • Dunoyer de Segonzac (André). Dessins sur les danses d'Isadora Duncan

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Activités professionnelles d'Isadora Duncan > Témoignages, hommages et oeuvres dédiées à Isadora Duncan >

4-COL-148 (218) • Divoire (Fernand), Exhortation à la Victoire : chœur tragique pour Isadora Duncan

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Activités professionnelles d'Isadora Duncan > Témoignages, hommages et oeuvres dédiées à Isadora Duncan >

FOL-COL-148 (19) • Georges-Michel (Michel), J'ai connu la véritable Isadora Duncan, CCB,6 juillet 1969

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Biographie > Isadora Duncan > Les dernières années d'Isadora Duncan et son décès >

FOL-COL-148 (5) • Ross (Allan), Duncan (Irma), traduction de Christine Dalliès, Les dernières années d'Isadora Duncan, Gringoire, du 11 juillet à [...]

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Activités professionnelles d'Isadora Duncan > Isadora Duncan danseuse > Spectacles > [Spectacle non identifié] (1909 ; Duncan) : danse

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Activités professionnelles d'Isadora Duncan > Isadora Duncan danseuse > Spectacles > Danses et chœurs de L'Orphée de Gluck (1913 ; Duncan) : danse

Département des Arts du spectacle > **Fonds et collections** du Département des arts du spectacle de la BnF >

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Activités professionnelles d'Isadora Duncan > Isadora Duncan danseuse > Spectacles > Matinée au profit de l'Armoire lorraine, pour la reconstitution des foyers dévastés de la région lorraine (1916 ; Duncan) : danse

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Activités professionnelles d'Isadora Duncan > Isadora Duncan danseuse > Spectacles > Iphigénie en Aulide (1908 ; Duncan) : danse >

"Miss Isadora Duncan et son école d'enfants", Paris, Théâtre de la Gaîté, février 1909

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975) > Documents concernant Isadora Duncan > Activités professionnelles d'Isadora Duncan > Isadora Duncan danseuse > Spectacles > Danses sur Beethoven et Chopin (1909 ; Duncan) : danse

4-COL-148 (...) FOL-COL-148 • Fonds Mario Meunier (1880-1960) : vie et oeuvre d'Isadora Duncan (1877-1927) et de Jeanne Dalliès (1890-1975)

Fonds **Edward Gordon Craig** > VIII. L'oeuvre visuel / Visual works > VIII. C. Dessins de Craig / Drawings by Craig > VIII. C. b) Portraits > Duncan, Isadora (1878-1927)

Fonds **Edward Gordon Craig** > IX. Craig collectionneur / The collector > IX. D. Dossiers documentaires / Documentary folders > IX. D. b) Dossiers consacrés à des personnalités / Folders devoted to personalities > Duncan, Isadora (1878-1927) > [Programmes de spectacle d'Isadora Duncan / Programmes for performances by Isadora Duncan]

Fonds **Edward Gordon Craig** > IX. Craig collectionneur / The collector > IX. D. Dossiers documentaires / Documentary folders > IX. D. b) Dossiers consacrés à des personnalités / Folders devoted to personalities > Duncan, Isadora (1878-1927) >

Tournée d'Isadora Duncan en Europe, octobre 1905-1907 / Isadora Duncan's European tour, October 1905-1907

Fonds **Edward Gordon Craig** > IX. Craig collectionneur / The collector > IX. D. Dossiers documentaires / Documentary folders > IX. D. b) Dossiers consacrés à des personnalités / Folders devoted to personalities > Duncan, Isadora (1878-1927) > [Programmes de spectacle d'Isadora Duncan / Programmes for performances by Isadora Duncan] > EGC-Ms-B-398(1) • Programm Isadora Duncan

Fonds **Edward Gordon Craig** > I. Éléments biographiques / Biographic elements > I. G. Portraits de Craig / Portraits of Craig > 1900-1909 > Six photographies de Craig et Isadora Duncan en Belgique (1905), Allemagne (1904) et Italie (1920) / Photographs of Craig and Isadora Duncan in [...]

Département des Arts du spectacle > **Fonds et collections** du Département des arts du spectacle de la BnF >

Fonds **Edward Gordon Craig** > I. Éléments biographiques / Biographic elements > I. I. Photographies familiales / Family photographs > EGC-Ms-B-1391 • Photographies de Deirdre, fille d'Isadora Duncan et de Craig (avec quelques photographies d'Isadora Duncan, et de Patrick, fils [...])

Fonds **Edward Gordon Craig** > IX. Craig collectionneur / The collector > IX. D. Dossiers documentaires / Documentary folders > IX. D. b) Dossiers consacrés à des personnalités / Folders devoted to personalities > Duncan, Isadora (1878-1927) > Textes sur Isadora Duncan réunis par Craig / Texts about Isadora Duncan collected by Craig

Fonds **Edward Gordon Craig** > IX. Craig collectionneur / The collector > IX. D. Dossiers documentaires / Documentary folders > IX. D. b) Dossiers consacrés à des personnalités / Folders devoted to personalities > Duncan, Isadora (1878-1927)

Fonds **Edward Gordon Craig** > IX. Craig collectionneur / The collector > IX. D. Dossiers documentaires / Documentary folders > IX. D. b) Dossiers consacrés à des personnalités / Folders devoted to personalities > Duncan, Isadora (1878-1927) > Textes sur Isadora Duncan réunis par Craig / Texts about Isadora Duncan collected by Craig >

EGC-Ms-B-403(4) • Listening to Isadora Duncan / by Sewell Stokes

Fonds **Edward Gordon Craig** > VI. Craig théoricien et écrivain / The theorist and writer > VI. G. Autres textes de Craig / Other texts by Craig >

EGC-Ms-C-132 • "I searched along the beach - at the edge of the world..." [brouillon de lettre de Craig à Isadora Duncan ? / draft of a letter f [...]

Fonds **Edward Gordon Craig** > VI. Craig théoricien et écrivain / The theorist and writer > VI. H. Cahiers de notes, d'esquisses, etc. par Craig / Craig's notebooks, sketch books, etc. > [Autres recueils de notes, non numérotés / Unnumbered notebooks] > 1897-1913 >

EGC-Ms-C-435 • "1904 EGC" - "1905 in Hamburg" [carnet de notes et de croquis / note- and sketchbook]

Fonds **Edward Gordon Craig** > IX. Craig collectionneur / The collector > IX. D. Dossiers documentaires / Documentary folders > IX. D. b) Dossiers consacrés à des personnalités / Folders devoted to personalities > Duncan, Isadora (1878-1927) > Textes sur Isadora Duncan réunis par Craig / Texts about Isadora Duncan collected by Craig >

EGC-Ms-B-403(5) • Isadora Duncan pioneer in the art of dance / by Irma Duncan

Département des Arts du spectacle > **Fonds et collections** du Département des arts du spectacle de la BnF >

Fonds **Edward Gordon Craig** > VIII. L'oeuvre visuel / Visual works > VIII. C. Dessins de Craig / Drawings by Craig > VIII. C. b) Portraits > Duncan, Isadora (1878-1927) >  
EGC-ICO-110 • Isadora Duncan dansant sur un parterre de fleurs / Isadora Duncan dancing on a flower bed

Département des Arts du spectacle > **Fonds et collections** du Département des arts du spectacle de la BnF >

Fonds **Edward Gordon Craig** > VIII. L'oeuvre visuel / Visual works > VIII. C. Dessins de Craig / Drawings by Craig > VIII. C. b) Portraits > Duncan, Isadora (1878-1927) >  
EGC-ICO-106 • Étude de danseuses, inspirée par Isadora Duncan / Female dancers (a sketch inspired by Isadora Duncan)

Fonds **Edward Gordon Craig** > IX. Craig collectionneur / The collector > IX. D. Dossiers documentaires / Documentary folders > IX. D. b) Dossiers consacrés à des personnalités / Folders devoted to personalities > Duncan, Isadora (1878-1927) >  
EGC-PHO-361 • Photographie anonyme d'Isadora Duncan / Anonymous photograph of Isadora Duncan

Fonds **Edward Gordon Craig** > IV. Craig metteur en scène / The stage director > IV. A. Spectacles réalisés / Stage productions that actually took place > The vikings (1903 ; Craig) : théâtre > Dessins de Craig / Drawings by Craig > Décors / Stage settings >  
MAQ-10976 • Étude de décor pour Eleonora Duse ou Isadora Duncan ou pour Les Vikings ? / Sketch for a stage setting for Eleonora Duse or Isadora [...]

Fonds **Edward Gordon Craig** > VI. Craig théoricien et écrivain / The theorist and writer > VI. A. Livres écrits par Craig / Books authored by Craig > Isadora Duncan, Sechs Bewegungsstudien (1906)

Fonds **Edward Gordon Craig** > IX. Craig collectionneur / The collector > IX. D. Dossiers documentaires / Documentary folders > IX. D. b) Dossiers consacrés à des personnalités / Folders devoted to personalities > Duncan, Isadora (1878-1927) > Tournée d'Isadora Duncan en Europe, octobre 1905-1907 / Isadora Duncan's European tour, October 1905-1907 >  
EGC-Ms-B-405 • Contrat et pièces comptables / Contract and accounting records

Fonds **Edward Gordon Craig** > I. Éléments biographiques / Biographic elements > I. G. Portraits de Craig / Portraits of Craig > 1900-1909 > Six photographies de Craig et Isadora Duncan en Belgique (1905), Allemagne (1904) et Italie (1920) / Photographs of Craig and Isadora Duncan in [...] >  
EGC-PHO-151 • Portrait d'Isadora Duncan et de Craig à Rome / Portrait of Isadora Duncan and Craig in Rome

Fonds **Edward Gordon Craig** > VIII. L'oeuvre visuel / Visual works > VIII. C. Dessins de Craig / Drawings by Craig > VIII. C. g) Projets d'affiches et de programmes / Designs for posters and programmes >  
EGC-ICO-145 • "Tanz-Schule Duncan" [projet d'affiche pour l'école de danse d'Isadora Duncan / design for a poster for Isadora Duncan's school fo [...]

Fonds **Edward Gordon Craig** > VI. Craig théoricien et écrivain / The theorist and writer > VI. F. Craig à la BBC / Craig's BBC broadcasts >  
EGC-Ms-B-401 • "ID 1952 BBC" [notes préparatoires à un texte radiophonique de Craig sur Isadora Duncan, radiodiffusé par la BBC le 31 mai 1952 / [...]

Département des Arts du spectacle > **Fonds et collections** du Département des arts du spectacle de la BnF >

Fonds **Edward Gordon Craig** > I. Éléments biographiques / Biographic elements > I. B. Agendas, journal, carnets d'adresses, pièces comptables, etc. / Diaries, daybooks, address books, accounting records, etc. > I. B. a) Agendas / Diaries >

EGC-Ms-C-407 • "DATES 1905. 1906. 1907. 1908" [liste d'événements de la vie de Craig, notamment dans le contexte de sa relation avec Isadora Dun [...]]

Fonds **Edward Gordon Craig** > V. Craig scénographe, décorateur, costumier / The set and costume designer > V. B. Projets de spectacles / Projected productions > Elektra : [projet de participation à une mise en scène / projected participation in a stage production] > Dessins de Craig / Drawings by Craig > Costumes >

MAQ-10606 • Costume pour Électre : une cape grise, l'autre noire, tunique ? / Costume for Electra: a grey cloak, a black cloak, a tunic (?)

Fonds **Edward Gordon Craig** > VIII. L'oeuvre visuel / Visual works > VIII. C. Dessins de Craig / Drawings by Craig > VIII. C. b) Portraits > Duncan, Isadora (1878-1927) >  
EGC-ICO-144 • Isadora Duncan

Fonds **Edward Gordon Craig** > VIII. L'oeuvre visuel / Visual works > VIII. C. Dessins de Craig / Drawings by Craig > VIII. C. b) Portraits > Duncan, Isadora (1878-1927) >  
EGC-ICO-104 • "Isadora Duncan lecturing"

Fonds **Edward Gordon Craig** > IX. Craig collectionneur / The collector > IX. D. Dossiers documentaires / Documentary folders > IX. D. b) Dossiers consacrés à des personnalités / Folders devoted to personalities > Duncan, Isadora (1878-1927) >  
EGC-Ms-B-404(1) • [Plaquette de présentation / Introduction booklet] / Verein zur Unterstützung und Erhaltung der Tanzschule von Isadora Duncan



Fonds **Edward Gordon Craig** > I. Éléments biographiques / Biographic elements > I. G. Portraits de Craig / Portraits of Craig > 1900-1909 > Six photographies de Craig et Isadora Duncan en Belgique (1905), Allemagne (1904) et Italie (1920) / Photographs of Craig and Isadora Duncan in [...] >

EGC-PHO-149 • Portrait de Craig à Villers-la-Ville, Belgique, par Isadora Duncan / Portrait of Craig at Villers-la-Ville, Belgium, by Isadora Du [...]

Fonds **Edward Gordon Craig** > V. Craig scénographe, décorateur, costumier / The set and costume designer > V. B. Projets de spectacles / Projected productions > Elektra : [projet de participation à une mise en scène / projected participation in a stage production] > Dessins de Craig / Drawings by Craig > Costumes >

MAQ-10610 • Costume pour Électre ? / Costume for Electra (?)

Fonds **Edward Gordon Craig** > VI. Craig théoricien et écrivain / The theorist and writer > VI. B. Livres projetés par Craig / Books planned by Craig > Memoirs[. Part II] ([ca 1941-1957]) > EGC-Ms-C-428 • "Autobiography. 1898-1899 to 1927." - "Autobiography. 1928-1946" [ne contient en fait que quelques dates de 1904-1905, relatives [...]

Département des Arts du spectacle > **Fonds et collections** du Département des arts du spectacle de la BnF >

Fonds **Edward Gordon Craig** > VI. Craig théoricien et écrivain / The theorist and writer > VI. E. Articles écrits par Craig / Articles authored by Craig > VI. E. b) Articles publiés et datés / Published and dated articles > 1951-1956 > 1952 >

EGC-Ms-B-454 • Memories of Isadora Duncan

Fonds **Edward Gordon Craig** > VIII. L'oeuvre visuel / Visual works > VIII. C. Dessins de Craig / Drawings by Craig > VIII. C. b) Portraits > Duncan, Isadora (1878-1927) >

EGC-ICO-109 • Isadora Duncan lisant dans les bois près de Berlin / Isadora Duncan reading in the woods in the outskirts of Berlin

Fonds **Edward Gordon Craig** > VIII. L'oeuvre visuel / Visual works > VIII. C. Dessins de Craig / Drawings by Craig > VIII. C. b) Portraits > Duncan, Isadora (1878-1927) >  
EGC-ICO-105 • Jeune femme cueillant une fleur, inspirée par Isadora Duncan / Young woman picking a flower (a sketch inspired by Isadora Duncan)

Fonds **Edward Gordon Craig** > VIII. L'oeuvre visuel / Visual works > VIII. C. Dessins de Craig / Drawings by Craig > VIII. C. b) Portraits > Duncan, Isadora (1878-1927) >  
EGC-ICO-108 • Étude de jeune femme, inspirée par Isadora Duncan / A young woman (a sketch inspired by Isadora Duncan)

Fonds **Edward Gordon Craig** > VIII. L'oeuvre visuel / Visual works > VIII. C. Dessins de Craig / Drawings by Craig > VIII. C. g) Projets d'affiches et de programmes / Designs for posters and programmes >  
EGC-ICO-146 • Projet de programme et d'affiche pour Isadora Duncan / Design for a programme and a poster for Isadora Duncan

Fonds **Edward Gordon Craig** > IX. Craig collectionneur / The collector > IX. D. Dossiers documentaires / Documentary folders > IX. D. b) Dossiers consacrés à des personnalités / Folders devoted to personalities > Duncan, Isadora (1878-1927) >  
EGC-PHO-362 • Photographie des élèves de l'école de danse d'Isadora Duncan, par W. E. Schlemm & Co., Charlottenburg / Photograph of the pupils o [...]

Fonds **Edward Gordon Craig** > I. Éléments biographiques / Biographic elements > I. G. Portraits de Craig / Portraits of Craig > 1900-1909 > Six photographies de Craig et Isadora Duncan en Belgique (1905), Allemagne (1904) et Italie (1920) / Photographs of Craig and Isadora Duncan in [...] >  
EGC-PHO-148 • Portrait d'Isadora Duncan à Grunewald, Allemagne, probablement par Craig / Portrait of Isadora Duncan at Grunewald, Germany, proba [...]

Fonds **Edward Gordon Craig** > VI. Craig théoricien et écrivain / The theorist and writer > VI. C. Périodiques édités par Craig / Periodicals published by Craig > The Mask > Textes et illustrations > Articles rédigés par Craig et finalement non publiés (ou tout au moins qui n'ont pas pu être identifiés dans les volumes imprimés de The Mask) / [...] > 1927 >  
EGC-Ms-C-341 • [Bokk review. My life, by Isadora Duncan]

Département des Arts du spectacle > **Fonds et collections** du Département des arts du spectacle de la BnF >

Fonds **Edward Gordon Craig** > IX. Craig collectionneur / The collector > IX. D. Dossiers documentaires / Documentary folders > IX. D. b) Dossiers consacrés à des personnalités / Folders devoted to personalities > Duncan, Isadora (1878-1927) > Coupures de presse / Press clippings > FOL EGC Sw 1 • 1914-1917

Fonds **Edward Gordon Craig** > I. Éléments biographiques / Biographic elements > I. G. Portraits de Craig / Portraits of Craig > 1900-1909 > Six photographies de Craig et Isadora Duncan en Belgique (1905), Allemagne (1904) et Italie (1920) / Photographs of Craig and Isadora Duncan in [...] >

EGC-PHO-146 • Portrait de Craig à Villers-la-Ville, Belgique, par Isadora Duncan / Portrait of Craig at Villers-la-Ville, Belgium, by Isadora Du [...]

Fonds **Edward Gordon Craig** > I. Éléments biographiques / Biographic elements > I. G. Portraits de Craig / Portraits of Craig > 1900-1909 > Six photographies de Craig et Isadora Duncan en Belgique (1905), Allemagne (1904) et Italie (1920) / Photographs of Craig and Isadora Duncan in [...] >

EGC-PHO-147 • Portrait d'Isadora Duncan à Villers-la-Ville, Belgique, par Craig / Portrait of Isadora Duncan at Villers-la-Ville, Belgium, by Cr [...]

Fonds **Edward Gordon Craig** > I. Éléments biographiques / Biographic elements > I. G. Portraits de Craig / Portraits of Craig > 1900-1909 > Six photographies de Craig et Isadora Duncan en Belgique (1905), Allemagne (1904) et Italie (1920) / Photographs of Craig and Isadora Duncan in [...] >

EGC-PHO-150 • Portrait d'Isadora Duncan à Villers-la-Ville, Belgique, par Craig / Portrait of Isadora Duncan at Villers-la-Ville, Belgium, by Cr [...]

Fonds **Edward Gordon Craig** > IX. Craig collectionneur / The collector > IX. D. Dossiers documentaires / Documentary folders > IX. D. b) Dossiers consacrés à des personnalités / Folders devoted to personalities > Duncan, Isadora (1878-1927) >

EGC-Ms-B-399 • "Sketch of career of Isadora Duncan up to year 1902, written by herself for EGC in Berlin"

Fonds **Edward Gordon Craig** > VI. Craig théoricien et écrivain / The theorist and writer > VI. E. Articles écrits par Craig / Articles authored by Craig > VI. E. a) Recueils d'articles / Collected articles >

EGC-Ms-A-69 • Mss. & scraps of mss.

Fonds **Edward Gordon Craig** > VI. Craig théoricien et écrivain / The theorist and writer > VI. H. Cahiers de notes, d'esquisses, etc. par Craig / Craig's notebooks, sketch books, etc. > "Mss. Books", "Mss.", "Books" >

EGC-Ms-C-403 • "MS Book No. 28 - LIFE March, April, May 1920. Rapallo to Paris. London via Zurich. McCormicks, ID, Kahn, Steichen, Lovat, Wallac [...]

Fonds **Edward Gordon Craig** > VIII. L'oeuvre visuel / Visual works > VIII. C. Dessins de Craig / Drawings by Craig > VIII. C. b) Portraits > Duncan, Isadora (1878-1927) >

EGC-ICO-120 • "BreerRabbit" [Isadora Duncan (?)]

Département des Arts du spectacle > **Fonds et collections** du Département des arts du spectacle de la BnF >

Fonds **Edward Gordon Craig** > VI. Craig théoricien et écrivain / The theorist and writer > VI. H. Cahiers de notes, d'esquisses, etc. par Craig / Craig's notebooks, sketch books, etc. > [Autres recueils de notes, non numérotés / Unnumbered notebooks] > 1897-1913 > EGC-Ms-C-436 • "1904. Germany. BERLIN. WEIMAR 1905 WEIMAR." - "Weimar 1904. Rodaun."

Fonds **Edward Gordon Craig** > VI. Craig théoricien et écrivain / The theorist and writer > VI. C. Périodiques édités par Craig / Periodicals published by Craig > The Mask > Textes et illustrations > Articles rédigés par Craig / Articles authored by Craig > 1929 > Vol. 15, No. 3 > [Book reviews] > EGC-Ms-A-156 • [Book reviews]

Fonds **Edward Gordon Craig** > VI. Craig théoricien et écrivain / The theorist and writer > VI. I. Prospectus, contrats, etc. / Advertisements, contracts, etc. > EGC-Ms-A-171 • "Book prospectus, cards, etc." [recueil de documents publicitaires pour les publications de Craig / Collection of advertisements [...]]

Fonds **Edward Gordon Craig** > VI. Craig théoricien et écrivain / The theorist and writer > VI. I. Prospectus, contrats, etc. / Advertisements, contracts, etc. > EGC-Ms-B-227 • "Prospectus forms 1906-1914"

Fonds **Edward Gordon Craig** > VIII. L'oeuvre visuel / Visual works > VIII. C. Dessins de Craig / Drawings by Craig > VIII. C. a) Cahiers de dessins, d'esquisses, etc. / Sketch books > EGC-Ms-B-1383 • "Florence. A & D."

Fonds **Edward Gordon Craig** > IX. Craig collectionneur / The collector > IX. D. Dossiers documentaires / Documentary folders > IX. D. b) Dossiers consacrés à des personnalités / Folders devoted to personalities > Duncan, Isadora (1878-1927) >

EGC-PHO-349-360 • Douze photographies d'Isadora Duncan par le Hof-Atelier Elvira, Munich (Sophia N. J. Goudstikker) / Twelve photographs of Isad [...]

Fonds **Edward Gordon Craig** > VI. Craig théoricien et écrivain / The theorist and writer > VI. H. Cahiers de notes, d'esquisses, etc. par Craig / Craig's notebooks, sketch books, etc. > [Autres recueils de notes, non numérotés / Unnumbered notebooks] > 1897-1913 >

EGC-Ms-C-404 • "Topsy & Snowdrop. Berlin, Germany, Holland. Holland, London, Berlin, Munchen. Berlin, Warshaw, Florence, Stockholm, Amsterdam, N [...]

Fonds **Edward Gordon Craig** > VIII. L'oeuvre visuel / Visual works >

VIII. A. Gravures de Craig / Craig's etchings and engravings

Fonds **Edward Gordon Craig** > VI. Craig théoricien et écrivain / The theorist and writer > VI. C. Périodiques édités par Craig / Periodicals published by Craig > The Mask > Gestion de la revue / Management of the periodical > Dossiers d'archives réunis par Craig sous couverture cartonnée / Archival materials gathered by Craig under cardboard covers > Quatre dossiers constitués et numérotés par Craig, 1924-1927 / Four folders gathered and numbered by Craig, 1924-1927 >

EGC-Ms-A-167 • Dossier no 4 / Folder No. 4

Département des Arts du spectacle > **Fonds et collections** du Département des arts du spectacle de la BnF >

Fonds **Edward Gordon Craig** > VI. Craig théoricien et écrivain / The theorist and writer > VI. H. Cahiers de notes, d'esquisses, etc. par Craig / Craig's notebooks, sketch books, etc. > "Mss. Books", "Mss.", "Books" >

EGC-Ms-B-1382 • ".GC. MSS 6 Theatre Workers"

G. F.- • Fonds Gustave Fréjaville > III. Documentation et collection iconographique rassemblées par Gustave Fréjaville > III. 3. Coupures de presse > Personnalités > D >  
G. F. X (56) • DUNCAN (Isadora)

COL-202 • Fonds Carolyn Carlson > I. Eléments biographiques > I.3. Correspondance > Courrier reçu > Proches (artistes et famille) >  
4-COL-202 (859) • Madeleine Lytton

COL-202 • Fonds Carolyn Carlson > II. Pièces chorégraphiques > Hommage à Isadora Duncan (2003 ; Carlson) : danse

COL-202 • Fonds Carolyn Carlson > II. Pièces chorégraphiques > Hommage à Isadora Duncan (2003 ; Carlson) : danse >  
4-COL-202 (728) • Croquis d'Antoine Bourdelle

Département des Manuscrits > Français > **Nouvelles acquisitions françaises** > **NAF 15001-15550**  
>

NAF 15012-15380 • Papiers de Robert de MontesquiouXIVe-XXe s. > NAF 15037-15380 • II --  
ROBERT DE MONTESQUIOU > NAF 15037-15093 • A -- Sa vie dans ses demeures > NAF  
15049-15076 • XXXVIII-LXV Le Pavillon des Muses à Neuilly. 1901-1909 > NAF 15062 • LI  
Fête de bienfaisance. 28 mai 1903 > F. 101-102 • Duncan, Isadora. Lettre(s)

NAF 15012-15380 • Papiers de Robert de MontesquiouXIVe-XXe s. > NAF 15037-15380 • II --  
ROBERT DE MONTESQUIOU > NAF 15037-15093 • A -- Sa vie dans ses demeures > NAF  
15049-15076 • XXXVIII-LXV Le Pavillon des Muses à Neuilly. 1901-1909 > NAF 15062 • LI  
Fête de bienfaisance. 28 mai 1903 > F. 104-105 • Duncan, Isadora. Portrait(s)

Département des Manuscrits > Français > **Nouvelles acquisitions françaises** > **NAF 15001-15550**  
>

NAF 15012-15380 • Papiers de Robert de MontesquiouXIVe-XXe s. > NAF 15037-15380 • II --  
ROBERT DE MONTESQUIOU > NAF 15037-15093 • A -- Sa vie dans ses demeures > NAF  
15049-15076 • XXXVIII-LXV Le Pavillon des Muses à Neuilly. 1901-1909 > NAF 15062 • LI  
Fête de bienfaisance. 28 mai 1903 > F. 106 • Duncan, Isadora. Note(s) la concernant

NAF 24874-24913 • Correspondance et papiers de Joseph Reinach. > NAF 24913 • Supplément à  
la correspondance de Joseph Reinach. > F. 126-127 • Duncan, Isadora, danseuse. Lettre(s)

Département des Manuscrits > Français > **Nouvelles acquisitions françaises** > **NAF 18594-19000**  
>

NAF 18640-18711 • Colette. Œuvres et lettres. > NAF 18640-18705 • I — ŒUVRES > NAF  
18640-18643 • I-IVLes Vrilles de la vigne. > NAF 18642 > F. 53-60 • Isadora Duncan et, ajouté  
plus tard, « Une danseuse »



**Bibliothèque de l'Arsenal** > Supplément 4 : Ms-12728 à la fin > Ms-12728 ; 13000 à 13417 > Ms-13070-13417 • Joséphin Péladan. Manuscrits, pour la plus grande partie autographes. > théâtre : essais et articles > Ms-13330 • Manuscrits et notes de Joséphin Péladan sur Isadora Duncan (1913)

Ms-13070-13417 • Joséphin Péladan. Manuscrits, pour la plus grande partie autographes. > théâtre : essais et articles >

Ms-13329 • Manuscrit de l'article de Joséphin Péladan : " M. Carnegie et l'opinion. Isadora Duncan. Mozart et la saison russe".

Département des Arts du spectacle > **Manuscrits** du Département des arts du spectacle > Correspondances >

Correspondance de Mario Meunier (1880-1960) > Papiers personnels > Mn-21(10) • Notes sur la danse par Mario Meunier, après un entretien avec Isadora Duncan

Correspondance de Mario Meunier (1880-1960) > Lettres reçues par Mario Meunier > Mn-21(1,1-13) • Correspondance adressée à Mario Meunier par Isadora Duncan

Correspondance de Mario Meunier (1880-1960) > Documents collectés par Mario Meunier > Mn-21(12,1-6) • Documents relatifs au décès des enfants (Deirdre et Patrick) d'Isadora Duncan



KIT-Bibliothek

IDS Basel/Bern

Isadora, la danseuse aux pieds nus ou La révolution Isadorienne : d'Isadora Duncan à Malkovsky. Allard, Odette.

Isadora Duncan. Hubel, Alice.

Isadora Duncan : the dances. Nahumck, Nadia Chilkovsky.

Life into art : Isadora Duncan and her world. Duncan, Dorée.

Isadora Duncans Tanz der Zukunft : 130 Stimmen zum Werk von Isidora Duncan : Gedenkbuch zum 130. Geburtstag von Isadora Duncan, 27. Mai 1878 San Francisco - 14. September 1927 Nizza. Tzaneva, Magdalena.

Isadora Duncan's Russian husband : or ; Child of the terrible years : the life of Sergei Yesenin (1895-1925) to commemorate the 95th anniversary of his birth and the 65th anniversary of his death. Davies, Jessie.

Moja žizn', moja Rossija, moj Esenin : vospominanija. Duncan, Isadora.

Deutsche Nationalbibliothek

Neue alte Weiblichkeit : Frauenbilder und Kunstkonzepte im Freien Tanz: Lōie Fuller, Isadora Duncan und Ruth St. Denis zwischen 1891 und 1934. Meinzenbach, Sandra–2010.

Dionysos in Sparta : Isadora Duncan in Russland ; eine Geschichte von Tanz und Körper. Stüdemann, Natalia–2008.

Poeta i tancerka : Isadora Duncan i Siergiej Jesienin. Przeł. Urszula Szymanderska. Stern, Carola–2006.

Isadora Duncan & Serghei Esenin / Carola Stern. Trad. și note de Herta Spuhn. Stern, Carola–2003.

Isadora Duncan y Serguéi Yesenin. Trad. de Adan Kovacsics. Stern, Carola–2001.

Deng ken yu Ye sai ning : nü wu dao jia he shi ren / Ka luo la Shi de lang zhu. Wang Qian yi. Stern, Carola–2000.

Tangsin-ün-nae-maüm-üi-t'eksüt'u:maenbal-üi-Isadora-Töngk'ön-kwa-chölmün-Siin-Yesenin.  
Ch'oe Sang-an omgim. Stern, Carola–1999.

Isadora Duncan ja Sergei Jessenin : luuletaja ja tantsijanna. [Tõlkinud Kersti Kittus]. Stern,  
Carola–1998.

Isadora Duncanová a Sergej Jesenin : básník a tanečnice. [Z německého orig. přel. Hana  
Linhartová]. Stern, Carola–1998.

Ajsedora Dänkan i Sergej Esenin : poetät i tanc'orkata. [Prevodač Silvija Vasileva]. Stern, Carola–  
1997.

swissbib

Mein Leben, meine Zeit. Duncan, Isadora, Tänzerin, 1877-1927.

Isadora Duncan : revolutionary dancer. Sandomir, Larry.

Memoiren. Duncan, Isadora, Tänzerin, 1877-1927.

Ma vie. Duncan, Isadora.

BVB - BibliotheksVerbund Bayern FAST-Zugang

Zwölf gegen das Schicksal |Twelve against the gods <dt.> |die Geschichte des Abenteuers /  
Bolitho, William / 1949.

Moja ispoved' / Duncan, Isadora / 1994.

Memoiren |My life <dt.> / Duncan, Isadora / 1928.

Isadora und Elizabeth Duncan in Deutschland |Isadora & Elizabeth Duncan in Deutschland, in  
Germany |[anlässlich der Ausstellung "Isadora und Elizabeth Duncan - das Land der Griechen mit  
dem Körper Suchend" des Deutschen Tanzarchivs Köln (Träger: SK Stiftung Kultur/Stadt Köln)  
im Kölner Mediapark vom 26. Mai bis zum 30. Juli 2000] |Isadora and Elizabeth Duncan in  
Germany / Peter, Frank-Manuel / 2000.

John Sloan's prints |a cat. raisonné of the etchings, lithogr., and posters ; with a forew. by Jacob  
Kainen / Morse, Peter / 1969.

Staatsbibliothek zu Berlin

La danse libre : Sur les traces d'Isadora Duncan et François Malkovski// Anne-Marie Bruyant. - 1.  
éd. - Toulouse : Ch. Rolland, 2012.

Isadora Duncan, Pina Bausch : danza dell'anima, liberazione del corpo ; [mostra, Galleria Gruppo  
Credito Valtellinese, Palazzo delle Stelline, Milano, 17 maggio - 22 luglio 2006]// Pier Giorgio  
Carizzoni. - Milano : Skira, 2006.

Here we stand : politics, performers and performance ; Paul Robeson, Isadora Duncan and Charlie Chaplin// Colin Chambers. - London : Hern, 2006.

Tanzen und tanzen und nichts als tanzen : Tänzerinnen der Moderne von Josephine Baker bis Mary Wigman// Amelie Soyka. - Berlin : AvivA, c 2004.

Teatralnye vzgljady Vasilija Rozanova// Pavel Andreevi Rudnev. - Moskva : Agraf, 2003.

KOBV Berlin-Brandenburg

Isadora & Elizabeth Duncan in Deutschland : [anlässlich der Ausstellung "Isadora und Elizabeth Duncan - das Land der Griechen mit dem Körper Suchend" des Deutschen Tanzarchivs Köln (Träger: SK Stiftung Kultur/Stadt Köln) im Kölner Mediapark vom 26. Mai bis zum 30. Juli 2000. 2000.

Isadora : a sensational life. Kurth, Peter–2001.

~La danse de l'avenir. Duncan, Isadora 1877-1927–2003.

My Life. Duncan, Isadora 1877-1927–1927.

Svobodnoe dviženie i plastičeskij tanec v Rossi. Sirotkina, Irina E.–2011.

Memoiren : Nach d. engl. Manuskript bearb. v. C. Zell. Duncan, Isadora 1877-1927–1969.

Nijinsky, Pavlova, Duncan : three lives in dance. 1977.

Moja žizn'. Moja Rossija. Moj Esenin : vospominanija. Duncan, Isadora 1877-1927–1992.

Theaterfrauen : fünfzehn Porträts. 1998.

Primavera : Tanz und Leben der Isadora Duncan. Lever, Maurice–1988.

Your Isadora : the love story of Isadora Duncan and Gordon Craig. Duncan, Isadora 1877-1927–1974.

Zwölf gegen das Schicksal : die Geschichte des Abenteuers. Bolitho, William–1931.

Duncan dance : a guide for young people ages six to sixteen. Levien, Julia–1994.

Isadora Duncan : the Russian yearsIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Schneider, Ilya Iljich–1968

~Ilœ tempo dell'art nouveau : modern style, Sezession, Jugendstil, arts and crafts, floreale, libertyIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Cremona, Italo 1905-1979–1964

Isadora Duncan und Sergej Jessenin : der Dichter und die Tänzerin. Stern, Carola 1925-2006–1998.

Union Catalogue of Belgian Libraries

Isadora, a sensational life Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Kurth, Peter–2002

Danser sa vie art et danse de 1900 à nos jours. Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Macel, Christine–2011

Antoine Bourdelle Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Adams, Philip Rhys

Bourdelle et la danse isadora et nijinsky Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Aveline, Claude–1969

Emile Antoine Bourdelle - Pioneer of the Future Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Le Marchant, Michael–1989

Isadora Duncan je n'ai fait que danser ma vie Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Isadora: roman d'une vie. Lever, Maurice–1987.

Teatral'nye vzgljady Vasilija Rozanova Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Rudnev, Pavel Andreevič–2003

The real Isadora Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Seroff, Victor–1971

Your Isadora: the love story of Isadora Duncan & Gordon Craig Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Duncan, Isadora–1974

Ma Vie Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Duncan, Isadora–1999

Body knowledge performance, intermediality, and American entertainment at the turn of the twentieth century. Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Simonson, Mary–2013

Antoine Bourdelle Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Adams, Philip Rhys

Bourdelle et la danse isadora et nijinsky Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Aveline, Claude–1969

Antoine BourdelleIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Adams, Philip Rhys

Bourdelle et la danse isadora et nijinskyIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Aveline, Claude–1969

Rodin on Art and Artists : With 76 illustrations of His Work.Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Gsell, Paul–1983

Verbundkatalog GBV

Nietzsche's dancers : Isadora Duncan, Martha Graham, and the revaluation of Christian values/LaMothe, Kimerer L.. - Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2011Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Esenin - Duncan : [vospominanija]/Anninskij, Lev Aleksandrovič. - Moskva : Prozaik, 2011Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Modern gestures : Abraham Walkowitz draws Isadora Duncan dancing/Albright, Ann Cooper. - Middletown, Conn : Wesleyan Univ.Press, 2010 Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Neue alte Weiblichkeit : Frauenbilder und Kunstkonzepte im Freien Tanz: Loïe Fuller, Isadora Duncan und Ruth St. Denis zwischen 1891 und 1934/Meinzenbach, Sandra. - Marburg : Tectum-Verl., 2010Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Hazirqi zaman ussul čolpini Donkan/Jeng, Jinsong. - 2. besiliši. - Ürümči : Šinjang xälq näšriyati, 2009Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale

La mia vita / Isadora DuncanIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Roma : Savelli, 1980

Ma vie / par Isadora Duncan ; traduit de l'anglais par Jean AllaryIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Paris : Librairie Gallimard, 1928

Isadora Duncan / texto de Alberto Savinio ; estudio sobre las statuillas art déco por Umberto Di CristinaIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Milano : F. M. Ricci, 1987

Les danses d'Isadora Duncan / Jean-Paul Lafitte ; avec une préface de Élie FaureIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Paris : Mercure de France, 1910

My life / Isadora Duncan ; traduzione di Maria Borgese. Roma : Castelveccchi, 2014.

Ma vie / par Isadora Duncan ; traduit de l'anglais par Jean Allary. Paris : Gallimard, 1928.

La divina Isadora Duncan / Curzia FerrariIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Milano : SugarCo, 1983

Fonti ispiratrici della poetica e della prassi di Isadora Duncan / Alessandra ApicellaIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Roma : Editoria & spettacolo, stampa 2002

EROMM Web Search

The Classroom Technique Of The School Of Isadora Duncan Dancing Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Isadora Duncan, pioneer in the art of dance. / Duncan, Irma. – New York, New York Public Library, 1958Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Isadora Duncan [Dokument ikonograficzny] / Górska, A. – 1904Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Isadora [Dokument ikonograficzny] / Górska, A. – 1904Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

An amazing journey; Isadora Duncan in South America, by Maurice Dumesnil. / Dumesnil, Maurice, 1886-1974. – New York, I. Washburn, 1932Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

The dance, / Duncan, Isadora, 1877-1927. . – [New York, The Forest press, c1909]Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Iphigenia in Tauris; an English version by Witter Bynner. / Euripides. – New York, M. Kennerley, 1915Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Isadora Duncan, fille de Prométhée. Proses de Fernand Divoire, décorées par E. A. Bourdelle. / Divoire, Fernand, 1883- ; Bourdelle, Emile Antoine, 1861-1929. . – Paris, Editions de Muses françaises, 1919Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Weitere Treffer...

Verbundkatalog Norwegen BIBSYS

Treffer insgesamt: 35

/

Benötigte Zeit: 0.402 Sekunden

Isadora Duncan : her life, her art, her legacyIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Terry, Walter –[1984], c1963

The technique of Isadora DuncanIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.



Duncan, Irma–c1970]

Mitt livIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Duncan, Isadora –1986

Isadora [videoopptak]Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Reisz, Karel ; Redgrave, Vanessa –1968 (videodistribusjon 1994)

Anna Duncan : in the footsteps of Isadora : Dansmuseet 10 november 1995-10 mars 1996 = Anna Duncan : i Isadoras fotspårIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Anna Duncan (utstilling) 1995-1996 Dansmuseet ; Näslund, Erik ; Quinlan, Kathleen ; Dansmuseet –1996

Isadora Duncan och den svenska barndansenIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Boman, Birgit –1986

Isadora & EseninIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

McVay, Gordon –1980

Life into art, Isadora Duncan and her worldIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

1993

The Gordon Craig-Isodora Duncan collection : A registerIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Ostrom, Nicki N.–1972

Weitere Treffer...

Booklooker.de

Treffer insgesamt: 507

/

Benötigte Zeit: 0.247 Sekunden

Körperwissen in Bewegung - Vom klassischen Ballett zum AusdruckstanzIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Faust, Nicole

Neue alte Weiblichkeit - Frauenbilder und Kunstkonzepte im Freien Tanz: Loïe Fuller, Isadora Duncan und Ruth St. Denis zwischen 1891 und 1934Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Meinzenbach, Sandra

For Want of a Nail selten!! aus dem Nachlaß Gerhard Löwenthal.Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Bragg, Melvyn

Crystal Rooms aus dem Nachlaß Gerhard Löwenthal.Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Bragg, Melvyn

A Time to Dance.Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Bragg, Melvyn

Isadora Duncan. Sergej Jessenin. Der Dichter und die Tänzerin aus dem Nachlaß Gerhard Löwenthal.Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Stern, Carola

Freie Liebe und AnarchieIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Ulrike Voswinkel

Himmlische und irdische Liebe in Frauenschicksalen.Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Blei, Franz

Rhythmus und Tanz in der MalereiIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Verena Senti-Schmidlin

Rhythmus und Tanz in der MalereiIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Verena Senti-Schmidlin

Rhythmus und Tanz in der MalereiIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Verena Senti-Schmidlin

Die barfüßige TänzerinIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Gaze, Sonja

Königinnen des TanzesIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Ernst Probst

Königinnen des TanzesIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Ernst Probst

Ein Lebensbericht über Raoul AslanIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Aslan, Didier

Weitere Treffer...  
Bielefeld Academic Search Engine  
Treffer insgesamt: 55

/

Benötigte Zeit: 0.243 Sekunden  
Basse dansesta Duncaniin : kirjoja tanssistaIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Suhonen, Tiina

Isadora Duncan Dancing in an Amphitheatre in Athens, Greece photoIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

1903

Isadora Duncan [Dokument ikonograficzny] Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Górska, A.

Isadora [Dokument ikonograficzny] Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Górska, A.

Les danses d'Isadora Duncan avec une préface de Élie Faure. Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Lafitte, Jean Paul.

An amazing journey; Isadora Duncan in South America, by Maurice Dumesnil. Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Dumesnil, Maurice, 1886-1974.

Isadora Duncan, pioneer in the art of dance. Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Duncan, Irma.

Ecrits sur la danse : manuscrits inédits et textes communiqués par Ch. Dalliès, Fernand Divoire, Mario Meunier. Duncan, Isadora, 1877-1927.

Isadora Duncan, fille de Prométhée. Proses de Fernand Divoire, décorées par E. A. Bourdelle. Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Divoire, Fernand, 1883-

Tschechische Nationalbibliothek

Done into dance [elektronický zdroj] : Isadora Duncan in America / Ann Daly. Daly, Ann, 1959-2002.

Isadora Duncanová a Sergej Jesenin : básník a tanečnice / Carola Sternová ; [z němčiny přeložila Hana Linhartová] Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Stern, Carola –1998

Jesenin i Ajsedora Duncan Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

2007

Moja žizn' : memuary ; Tanec budućego / Ajsedora Duncan ; [sost. i avtor poslesl. I. Ja. Romanovskij ; komment. A.I. tevdoj-Burmuli] Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Duncan, Isadora, 1877-1927 –1992

"Your Isadora" : The love story of and Gordon Craig / Isadora Duncan ; edit. with a connecting text, by Francis Steegmuller Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Duncan, Isadora, 1877-1927 –1974

Schweizerische Nationalbibliothek Bern Helveticat

Treffer insgesamt: 1

/

Benötigte Zeit: 0.633 Sekunden

Nietzsche's dancers : Isadora Duncan, Martha Graham, and the revaluation of Christian values /  
Kimerer L. LaMotheIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

NEBIS

Treffer insgesamt: 38

/

Benötigte Zeit: 0.653 Sekunden

La danse libreIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Bruyant, Anne-Marie –2012

Esenin, Duncan - Duncan, EseninIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal  
besucht haben.

Duncan, Isadora –2011

Neue alte WeiblichkeitIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Meinzenbach, Sandra –2010

In Isadora's stepsIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Dikovskaya, Lily –2008

Isadora DuncanIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Jones, Sabrina –2008

Isadora Duncan: 'Ich habe nur mein Leben vertanzt' [Filmmaterial]Ihr Browser zeigt an, ob sie  
diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Kapnist, Elisabeth –2008, 2007

Rhythmus und Tanz in der MalereiIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal  
besucht haben.

Senti-Schmidlin, Verena –2007

Nietzsche's dancersIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

LaMothe, Kimerer L. –2006

Weitere Treffer...

SUDOC, Französischer Verbundkatalog

Treffer insgesamt: 56

/

Benötigte Zeit: 0.689 Sekunden

Ne rien inventer en art : paradoxes autour de la danse d'Isadora Duncan/Schwartz-Rémy, Elisabeth  
/ [s.n.] / 2014Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Ne rien inventer en art : paradoxes autour de la danse d'Isadora Duncan/Schwartz-Rémy, Elisabeth  
/ [s.n.] / 2014Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Danser libre [Images animées] : pour Isadora et Malkovsky/Lipschitz, Arouna / V2lam productions [prod., éd., distrib.] / cop. 2014Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Écrire, danser la vie : Colette et Isadora : essai/Resch, Yannick / l'Harmattan / DL 2014Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Isadora Duncan [Texte imprimé]/Mougenot, Josépha / Naïve / impr. 2013.

La danse libre [Texte imprimé] : sur les traces d'Isadora Duncan et François Malkovski [i.e. Malkovsky]/Bryant, Anne-Marie / C. Rolland / DL 2012Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Modern gestures : Abraham Walkowitz draws Isadora Duncan dancing/Albright, Ann Cooper / Wesleyan University Press / cop. 2010Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Isadora/Reisz, Karel (1926-2002) / Doriane films [ed., distrib.] / [2010], cop. 1968Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Finnischer Verbundkatalog Linda

Ecrire/danser la vie : Colette et Isadora : essai / Yannick ReschIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Resch, Yannick–2014

My life / Isadora Duncan ; introduction by Joan Acocella ; with a prefatory essay by Doree Duncan. Duncan, Isadora–2013.

Art deco ja taiteet = Art deco i konsten = Art Deco and the arts : France-Finlande 1905-1935 / [scientific editor: Laura Gutman] ; [editor: Susanna Luojus] ; [translators: Barbara Cederqvist ... Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Gutman, Laura, toimittaja–2013

Introduction to modern dance techniques : Cunningham, Dunham, Graham, Hawkins, Horton, Humphrey, Limón, Nikolais/Louis, Taylor / Joshua LeggIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Legg, Joshua–2011

Isadora Duncan, 1877-1927 : une sculpture vivante : 20 novembre 2009-14 mars 2010, Musée Bourdelle, / [commissariat, Juliette Laffon, Hélène Pinet, Stéphanie Cantarutti]. Laffon, Juliette–2009.

Reading dance : a gathering of memoirs, reportage, criticism, profiles, interviews, and some uncategorizable extras / edited and with an introduction by Robert GottliebIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Gottlieb, Rober–2008

History of modern dance / produced, directed and edited by: James HolzknichtIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Holz knecht, James, ohjaaja–2008

Marseljeesi / Ahti TaponenIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Taponen, Ahti–2008

Esenin i Ajsedora Duncan / [sostavitel: T. I. Marškova]Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Marškova, T. I–2007

Israel Union List

Treffer insgesamt: 175

/

Benötigte Zeit: 0.700 Sekunden

After Egypt : Isadora Duncan and Mary Cassatt.Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Dillon, Millicent–1990

Aisedora :gastroli v Rossii / [sostavlenie, podgotovka teksta I kommentarii T.S. Kasatkinoi ; Vstupitel'naya Stat'ya E. ya. Surits]Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Kasatkina, T. S.–1992

Aisedora Duncan /Piter Kurt ; [perevod s angliiskogo S. Loseva].880-02Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Kurth, Peter880-01–2007

An amazing journey :Isadora Duncan in South America.Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Dumesnil, Maurice–1932

An amazing journey :Isadora Duncan in South AmericaIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Dumesnil, Maurice–1932

Ann Duncan: in the footsteps of Isadora :Dansmuseet 10 November 1995 - 10 mars 1996 /Katalogredaktion : Kathleen Quinlan ... [et al.] ; oversattningar : Till Svensko : Peter Bohlin ; Till engelskaIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Duncan, Anna–1995

Anna Duncan :in the footsteps of Isadora / [producer, Erik Naslund ; catalogue editorial, Kathleen Quinlan ... [et al.]] [the exhibition catalogue]Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Quinlan-Krichels, Kathleen–1995

Archives and archiving.Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
2002

The art of the dance /edited by Sheldon Cheney.Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Duncan, Isadora–1969

The art of the dance /Isadora Duncan ; edited, with an introd. by Sheldon CheneyIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Duncan, Isadora–1969

As I remember :with one hundred and twelve photographic illustrations by the author /Arnold Genthe.Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Genthe, Arnold–1936

Ballet old and new /by André Levinson ; translated from the Russian by Susan Cook Summer.Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Levinson, Andre,1887-1933–1982

[Beth Jucovy] [videorecording]Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Duncan, Isadora–|||

The book of the dance.Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Genthe, Arnold–1916

Bourdelle et la danse :Isadora et Nijinsky.Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Bourdelle, Emile Antoine1861-1929–1969

Celebrating a legacy [dvd - video]/A Memorial Tribute Julia LEvien, 1911-2006. Levien, Julia–2007.

Chronicles of the American dance :from the Shakers to Martha Graham /ed. by Paul Magriel. Magriel, Paul–1978.

Creating a ballet : Macmillan's Isadora /by Edward Thorpe with photographs by Robert Jude and Ross MacGibbon. Thorpe, Edward–1981.

Dance. Fowler, Carol–1979.

Dance collage :essays collected in honor of Margaret Erlanger /edited by Ariana Monica Schwartz [and others]. Schwartz, Arianna Monica editor–1974.

Dance of the century (1992) [videorecording] /a series written and directed by Sonia Schoonejans ; Banco of Napoli presents a La Sept, Gedeon, Pathe Cinema, RAI 3, Duran, RTBF Television, Ostankino. Schoonejans, Sonja director–2006.

[Dance visions] [videorecording]. Duncan, Isadora–2000.

Dance was her religion : the spiritual choreography of Isadora Duncan, Ruth St. Denis and Martha Graham. Roseman, Janet Lynn–2004.

Dancing bodies, dancing gender :Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender-Theorie. Schulze, Janine–1999.

La dernière danse d'Isadora. Couderc, Frederic–2005.

Europeana

Vierkante platte zilveren trommel met reliëfdruk en afbeelding van Isadora Duncan of Mata Hari van Den M Grootes gebr.

Leerlingen van de dansschool van de Amerikaanse danseres Isadora Duncan (1878-1927). Potsdam, 1926.

Estreno en Canarias: Cipe Linkovsky y Lindsay Kemp recrean a Isadora Duncan.

Isadora Duncan sur scène.

Η ζωή της Ισιδώρας Δούγκαν.

Die Österreichischen Landesbibliotheken

Niehaus, Max: Isadora Duncan : Triumph und Tragik einer legendären Tänzerin / Max Niehaus / 1981 - In: Heyne Biographien ; 172.

Französische Nationalbibliothek

Isadora Duncan / 72 planches par José Clara ; avec une présentation de Georges A. Denis. Société de gravure et d'impression d'art (planches)–1928.

Isadora Duncan / edited by Paul Magriel. H. Holt–1947.

Isadora Duncan / Georges Delaquys. La revue hebdomadaire–1909.

Isadora !... et nos "Ouvriers" / Lugné-Poë. Revue bleue–1932-1933.

Isadora : portrait of the artist as a woman / Fredrika Blair. McGraw-Hill–1985.

Isadora Duncan. Ecrits sur la danse.... Editions du Grenier–1927.

Isadora : roman d'une vie / Maurice Lever. Presses de la Renaissance–1986.

The Real Isadora / by Victor Seroff. Hutchinson–1972.

Sewell Stokes. Isadora, an intimate portrait. Panther books–1968.

Creating a ballet : Mac Millan's Isadora / Edward Thorpe.... Evans brothers–1981.

Isadora Duncan. Agence parisienne de distribution–1970.

Isadora / Curzia Ferrari. Vienne-pierre edizioni–2007.

Mein Leben meine Zeit / Isadora Duncan. Moewig–1981.

Verbundkatalog Luxemburg - bibnet.lu



Ma vieIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Duncan, Isadora–1987

Ma vieIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Duncan, Isadora–1998

Isadora DuncanIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Pontcharra, Natacha de–1998

Grandjouan dessine Duncan : exposition [Pantin, Centre national de la danse, 8 avril-24 juin  
2005]Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
2005

Verbundkatalog öffentlicher Bibliotheken

WageMutige Frauen : 16 Porträts/Wunderlich, Dieter. - Regensburg : Pustet, 2004Ihr Browser  
zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Berühmte Frauen : Dreihundert Porträts/Pusch, Luise F.. - 1. Aufl. - Frankfurt/M. : Suhrkamp,  
2002Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Königinnen des Tanzes/Probst, Ernst. - Mainz-Kostheim : Ernst Probst, 2002Ihr Browser zeigt an,  
ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Isadora Duncan : "Ich sehe Amerika tanzen"/Schmidt, Jochen. - Düsseldorf [u.a.] : ECON-  
Taschenbuch-Verl., 2000Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Femmes fatales : elf Annäherungen/Böhner, Ines. - 1. Aufl. - München : Goldmann, 1999Ihr  
Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Ajsedora/Blair, Frederika. - Smoljensk : Rusic, 1998Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis  
schon einmal besucht haben.

Isadora Duncan : Leben, Werk, Wirkung/Niehaus, Max. - 1. Aufl. - Berlin : Henschel, 1981.

abebooks

Isadora Duncan Ich sehe Amerika tanzenIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal  
besucht haben.  
Jochen Schmidt

Isadora Duncan: Leben - Werk - WirkungIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal  
besucht haben.  
Niehaus, Max:

Illustrierte Wochen-Blätter. Jg. 1928, Nr. 31, Stg. , 4. August.,Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen  
Verweis schon einmal besucht haben.  
LIENERT, Otto Hellmut:

Isadora Duncan und Sergej JesseninIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Carola Stern

Femmes fatales. Elf Annäherungen. (Mata Hari, Anais Nin, Isadora Duncan, Gala Dali, Rita Hayworth u.a.), Goldmann 44330.Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Böhner, Ines [Hrsg.]:

Femmes FatalesIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Böhner, Ines (Hg.)

Isadora Duncan - Triumph und Tragik einer legendären Tänzerin.Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Niehaus, Max

Bilder eines Sommers: RomanIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Emily Mitchell

SWB, Südwestdeutscher Bibliotheksverbund

My life/Duncan, Isadora. - [Restored ed.]. - New York : Liveright, 2012.

Nietzsche's dancers : Isadora Duncan, Martha Graham, and the revaluation of Christian values/LaMothe, Kimerer L.. - 1. Palgrave Macmillan paperback ed.. - Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2011/Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Svobodnoe dviženie i plastičeskij tanec v Rossii/Sirotkina, Irina. - Moskva : Novoe literaturnoe obozrenie, 2011/(Novoe literaturnoe obozrenie. Naučnoe priloženie;103)/Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Les pionniers d'une danse américaine/Servian, Claudie. - Paris : Publibook, 2010/Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Neue alte Weiblichkeit : Frauenbilder und Kunstkonzepte im Freien Tanz: Loïe Fuller, Isadora Duncan und Ruth St. Denis zwischen 1891 und 1934/Meinzenbach, Sandra. - Marburg : Tectum-Verl., 2010 [Hochschulschrift]/Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Isadora Duncan : a graphic biography/Jones, Sabrina. - New York, NY : Hill and Wang, 2008/Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Weitere Treffer...

Österreichische Nationalbibliothek

Treffer insgesamt: 60

/

Benötigte Zeit: 1.108 Sekunden

ISADORA DUNCANIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Bahr, Hermann

Isadora DuncanIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Marienhof, Anatoli–1996

Isadora Duncan. An intimate portraitIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Stokes, Sewell–1928

Isadora DuncanIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Kozodoy, Ruth–1988

Isadora Duncan : (Liebe der Tanzkunst). Cossart, Axel von–1986.

Headlong through life : the story of Isadora DuncanIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Wood, Ean–2006

Isadora Duncan und der freie TanzIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Maletzke, Elsemarie

Isadora Duncan and the distinction of danceIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Daly, Ann–1994

Weitere Treffer...

Zentrales Verzeichnis Antiquarischer Bücher

Treffer insgesamt: 310

/

Benötigte Zeit: 0.761 Sekunden

Isadora Duncan Ich sehe Amerika tanzenIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Jochen Schmidt

Isadora Duncan: Leben - Werk - WirkungIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Niehaus, Max:

Illustrierte Wochen-Blätter. Jg. 1928, Nr. 31, Stg. , 4. August.,Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
LIENERT, Otto Hellmut:

Zwölf gegen das Schicksal - Die Geschichte des Abenteuers; Alexander der Große - Casanova - Christoph Columbus - Mohammed - Lola Montez - Cagliostro und Seraphina - Karl XII. von Schweden - Napoleon I. - Lucius sergius Catilina - Napoleon III. - Isadora Duncan - Woodrow Wilson. Bolitho,William

Zwölf gegen das Schicksal ; Die Geschichte des Abenteuers William Bolitho. [Aus dem Engl. übertr. von Marguerite Thesing-Austin]. Bolitho, William

Isadora Duncan und Sergej JesseninIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Carola Stern

Femmes FatalesIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Böhner, Ines (Hg.)

Isadora Duncan - Triumph und Tragik einer legendären Tänzerin.Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Niehaus, Max

Isadora Duncan und Sergej JesseninIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Stern Carola:

Weitere Treffer...

Verbundkatalog Schweden LIBRIS

Treffer insgesamt: 10

/

Benötigte Zeit: 1.211 Sekunden

Isadora : [utställes på Dansmuseet från den 25 april 1973]Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
1973

"Your Isadora" : the love story of Isadora Duncan & Gordon Craig / Isadora Duncan ; ed., with a connecting text, by Francis SteegmullerIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
1974

Isadora Duncan : the dances / Nadia Chilkovsky Nahumck ; Nicholas Nahumck, autographer, assisted by Anne M. MollIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
1994

Ma vie / par Isadora Duncan ; traduit de l'anglais par Jean Allary.Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
1928

Mitt liv / Isadora Duncan ; bemynd. översättning från engelskan av Märta LindqvistIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
1987

Anna Duncan : in the footsteps of Isadora = Anna Duncan : i Isadoras fotspår : Dansmuseet 10 november 1995-10 mars 1996 / [katalogredaktion/catalogue editorial: Kathleen Quinlan ...] ; [översättningar/translations: Peter Bohlin ...]Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
1995

Isadora Duncan / text by Alberto Savinio ; with a critical study on art deco sculptures by Umberto Di Cristina ; English translation by John ShepleyIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

1979

Isadora and Esenin : the story of Isadora Duncan and Sergei Esenin / d Gordon McVay. 1980.

Australische Nationalbibliothek

Isadora Duncan, pioneer in the art of danceIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Duncan, Irma

"Your Isadora": the love story of Isadora Duncan & Gordon Craig. Edited, with a connecting text, by Francis SteegmullerIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Duncan, Isadora, 1877-1927

Isadora Duncan: the Russian years, by Ilya Ilyich Schneider; translated [from the Russian] by David MagarshackIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Shneider, Ilia Ilich

La "divina" Isadora Duncan / Curzia FerrariIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Ferrari, Curzia

After Egypt : Isadora Duncan & Mary Cassatt / Millicent DillonIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Dillon, Millicent

My life / illus. by Majeska. Duncan, Isadora, 1877-1927.

Isadora Duncan's Russian days & her last years in France, by Irma Duncan & Allan Ross MacdougallIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Duncan, Irma

Isadora & Esenin / Gordon McVayIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

McVay, Gordon

Isadora Duncan's Russian husband or child of the terrible years : the life of Sergei Yesenin (1895-1925) to commemorate the 95th anniversary of his birth and the 65th anniversary of his death / by Jessie DaviesIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Davies, J. (Jessie)

Sous le signe d'Isadora, 1966. [Paris. Preface par Louis Sue]Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Musee Bourdelle

Women as world builders [electronic resource] : studies in modern feminism / by Floyd DellIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Dell, Floyd, 1887-1969

Women as world builders; studies in modern feminism. [microform]Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Dell, Floyd, 1887-1969

World-famous exiles / Charles ConnellIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Connell, Charles, 1910-

Dancing and mixed media : early twentieth-century modern dance theory in text and photography / Judith B. AlterIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Alter, Judith B

Edward Carpenter : a life of liberty and love / Sheila RowbothamIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Rowbotham, Sheila

Weitere Treffer...

Worldcat

Treffer insgesamt: 3247

/

Benötigte Zeit: 1.180 Sekunden

Isadora.Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
by Isadora Duncan

"Your Isadora": the love story of Isadora Duncan & Gordon Craig.Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
by Isadora Duncan; Edward Gordon Craig; Francis Steegmuller

Isadora Duncan dance : technique and repertoryIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
by Isadora Duncan; Julia Levien; Andrea Mantell-Seidel; Tamme Irby; DanceArts Foundation.; Dance Horizons Video (Firm); Princeton Book Company.; Isadora Duncan Dance Ensemble.;

Isadora speaksIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
by Isadora Duncan; Franklin Rosemont

The art of the dance.Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
by Isadora Duncan; Sheldon Cheney

The dance,Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
by Isadora Duncan

Der tanz der zukunft = The dance of the future : eine vorlesungIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
by Isadora Duncan; Karl Federn

Isadora Duncan collection, 1880-[ongoing].Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
by Isadora Duncan; Elizabeth Duncan; Joseph Charles Duncan; Raymond Duncan

Weitere Treffer...

Catálogo Colectivo REBIUN

Treffer insgesamt: 10

/

Benötigte Zeit: 1.264 Sekunden

Isadora : pasión y tragedia de Isadora Duncan / Emiliano M. Aguilera ; con algunos dibujos del escultor José Clará Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Aguilera, Emiliano M.

Isadora Duncan / Emiliano M. Aguilera Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Aguilera, Emiliano M.

Pasión y tragedia de Isadora Duncan / Emiliano M. Aguilera Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Aguilera, Emiliano M.

Pasión y tragedia de Isadora Duncan / Emiliano M. Aguilera ; con algunos dibujos del escultor José Clará Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Aguilera, Emiliano M.

Pasión y tragedia de Isadora Duncan : con dibujos, algunos de ellos inéditos, de Bourdelle, Clará y Grandjouan / Emiliano M. Aguilera. Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Aguilera, Emiliano M.

Ajsedora Dulkan i Sergej Esenin : ich zizn, tvorcestvo, sudba Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Isadora Duncan : la bailarina del mar / Patricia Alonso de Agustín ; Antonia Santolaya Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Alonso de Agustín, Patricia

Isadora : [el retrato de la artista como mujer] : [biografía e historia]. [traducción: Aníbal Leal]. Blair, Fredrika.

Una conceptualización de la simbolización femenina originaria a través del análisis de la autobiografía de Isadora Duncan / Adriana Cinello; director José Gutiérrez Terrazas Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Cinello Torres, Adriana

Suchmaschine des Österreichischen Bibliothekenverbundes

Hathi Trust Digital Library

Isadora dances / by Rachel Isadora. Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

by Isadora, Rachel. –1998

The technique of Isadora Duncan. Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
by Duncan, Irma. –1970

An amazing journey; Isadora Duncan in South America, by Maurice Dumesnil ... Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
by Dumesnil, Maurice, 1886-1974. –1932

Moia ispoved' / Aisedora Duncan. Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
by Duncan, Isadora, 1877-1927. –1980

Isadora Duncan, edited by Paul Magriel. by Magriel, Paul David, 1906- –1947.

Isadora Duncan; her life, her art, her legacy. Illustrated with photos. and drawings. Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
by Terry, Walter. –1964

Isadora Duncan: the Russian years, by Ilya Ilyich Schneider; translated [from the Russian] by David Magarshack. Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
by Shneider, Il'ia Il'ich. –1968

Bourdelle et la danse: Isadora et Nijinsky. Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
by Bourdelle, Emile Antoine, 1861-1929. Dufet, Michel. Aveline, Claude, 1901-1992 –1969

Isadora Duncan's Russian husband, or, Child of the terrible years : the life of Sergei Yesenin (1895-1925) to commemorate the 95th anniversary of his birth and the 65th...Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
by Davies, J. –1990

Aisedora : gastroli v Rossii / [sostavlenie, podgotovka teksta i kommentariï T.S. Kasatkinoï ; vstupil'naia stat'ia E.ĪA. Surits]. Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
by Surits, E. ĪA. Kasatkina, T. S. –1992

Aisedora Duncan. by Shneider, Il'ia Il'ich. Vstrechi s Eseninym. Duncan, Isadora, 1877-1927. Dance of the future. Duncan, Isadora, 1877-1927. My life. –1998.

Isadora Duncan's Russian days & her last years in France, by Irma Duncan & Allan Ross Macdougall. Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
by Duncan, Irma. Macdougall, Allan Ross, 1893- –1929

Russkie dni Aisedory Duncan i eë posled'nie gody vo Frantsii / Irma Duncan, Allan Ross Makdugall ; per s angl., vstup. st. kommentarii G. Lakhuti. Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
by Duncan, Irma. Macdougall, Allan Ross, 1893- –1995

The real Isadora. Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
by Seroff, Victor, 1902-1979. –1971



Sergeï i Aïsedora / Nonna Golikova. Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
by Golikova, Nonna. Голикова, Нонна. –2005

In Isadora's steps : the story of Isadora Duncan's school in Moscow, told by her favourite pupil / Lily Dikovskaya. Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
by Dikovskaya, Lily. –2008

Essential characteristics of dance artistry : as taken from the writings of Isadora Duncan, Martha Graham, and Doris Humphrey / by Maureen F. Wild. Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
by Wild, Maureen F. –1981

A study of the relationship of Isadora Duncan to the musical composers and mentors who influenced her musical selections for choreography / by Diane Milhan Pruett. Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
by Pruett, Diane Milhan. –1978

Isadora Duncan : a graphic biography / written and illustrated by Sabrina Jones ; Paul Buhle, editor. Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
by Jones, Sabrina, 1960- Buhle, Paul, 1944- –2008

PORBASE - Portugiesischer Verbundkatalog

Isadora : romance de uma vida / Maurice Lever ; trad. Pilar Delvaux. Lisboa : Inquérito, 1991.

Minha vida / Isadora Duncan ; trad. do inglês por Gastão Cruls. 5a ed. São Paulo : José Olympio, 1945.</aIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Minha vida / Isadora Duncan ; trad. por Gastão Cruls. Rio de Janeiro : Liv. José Olympio, 1935.</aIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

HBZ, NRW-Verbundkatalog

Treffer insgesamt: 39

/

Benötigte Zeit: 3.918 Sekunden

Écrire, danser la vie / Yannick Resch. - (Amarante) Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Resch, Yannick–2014

Neue alte Weiblichkeit / Sandra MeinzenbachIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Meinzenbach, Sandra, 1977–2010

Isadora Duncans Tanz der Zukunft / hrsg. von Magdalena Tzaneva. - (Reihe Hommage ; 5) Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Tzaneva, Magdalena, 1969- [Hrsg.]–2008

Isadora Duncan und Sergej Jessenin / Carola Stern. - 1. Aufl.. - (KiWi ; 987 : Paperback) Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Stern, Carola, 1925-2006–2007

Headlong through life / Ean Wood  
Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Wood, Ean–2006

Isadora Duncan und Sergej Jessenin / Carola Stern. - Neuausg.. - (rororo ; 22616). Stern, Carola, 1925-2006–2002.

Isadora / Peter Kurth  
Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Kurth, Peter–2001

Isadora Duncan / Jochen Schmidt. - Orig.-Ausg.. - (List ; 65051 : Rebelle Frauen). Schmidt, Jochen, 1936-2010–2000.

Isadora Duncan und Sergej Jessenin / Carola Stern. - Einmalige Sonderausg.. - (rororo ; 22531 : rororo Paare) Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Stern, Carola, 1925-2006–1998

Isadora Duncan und Sergej Jessenin / Carola Stern. - 1. Aufl.. - (Paare) Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Stern, Carola, 1925-2006–1996

Life into art / ed. by Dorée Duncan ... Text by Cynthia Splatt. - 1. ed. Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Duncan, Dorée [Hrsg.]–1993

The search for Isadora. Loewenthal, Lillian–1993.

Westschweizer Bibliotheksverbund

Isadora Duncan / scénario Josépha Mougenot ; dessins Jules Stromboni. Paris : Naïve, 2013. Grands destins de femmes.

Isadora Duncan, une Américaine aux pieds nus / Vivian Lofiego. [Paris] : Éd. À dos d'âne, impr. 2009. Des graines et des guides.

Delsarte, Duncan, Malkovsky : avec les promoteurs de la "danse libre" / Odette Allard. Courtomer : ABM, 2009

Grandes figures du cinéma, théâtre et danse.

La danse de l'avenir / Isadora Duncan ; textes choisis et trad. par Sonia Schoonejans. Suivis de Regards sur Isadora Duncan / par Elie Faure, Colette et André Levinson ; préf de Yannick Ri. paBruxelles : Ed. Complexe, 2003. Territoires de la danse.

Isadora Duncan / Natacha de Pontcharra... Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

[Paris] : Marval, 1998

16 et demi 4

Istoriia Liubvi : Aĭsedora Dulkan Sergeĭ Esenin] / Nonna GolikovaIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

История Любви : Айседора Дункан Сергей Есенин / Нонна Голикова  
Moskva : Zacharov, 1998

Ma vie / Isadora Duncan ; trad. de l'anglais par Jean AllaryIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Paris : Gallimard, 1998  
Folio 3150

Isadora Duncan / Alice HubelIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Paris : Park Avenue, 1994  
Une vie, un roman

The influences of Isadora Duncan on the career of Edward Gordon Craig [Microforme] / Renée VincentIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Ann Arbor Mich. : UMI, 1992  
Ed. sur microfiches

Isadora Duncan / texte de Alberto Savinio. Essai sur les statuettes art déco / par Umberto di Cristina ; [trad. de l'italien par Nino Frank]Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Milan ; Paris : F.M. Ricci, 1979  
183 p. dans un coffret : fig., pl. en coul. ; 37 cm

Bourdelle et la danse : Isadora et Nijinsky / Claude Aveline, Michel DufetIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Paris : Arted, 1969  
Albums d'art

Duncan dancer : an autobiography / by Irma DuncanIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Middletown : Wesleyan Univ. Press, cop. 1966  
X, 352 p. : ill. ; 22 cm

Isadora Duncan : her life, her art, her legacy / by Walter TerryIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

New York : Dodd/Mead, cop. 1963  
XIV, 174 p. : ill. ; 22 cm

KNO-K&V WWW-Katalog

I've only danced my life Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
von Duncan, Isadora–2015. Parthas, Kartoniert.

The National Library of Israel

Isadora Duncan's Russian days and her last years in France / by Irma Duncan and Allan Ross Macdougall. Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Irma Duncan–1929

Isadora Duncan's Russian days & her last years in France / by Irma Duncan & Allan Ross Macdougall. Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Irma Duncan–c1929

רביקוב'וי ויניצקי'י - עברית ; דונקאן איזדורה מאת / רקדנית של זכרונותיה  
Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
(ב"תשכ)–1877-1927, איזדורה, דונקן

Mi vida / Isadora Duncan, [traducción directa del ingles por Luis Calvo]. Isadora Duncan 1877-1927–1948, c1944.

The art of the dance / [by] Isadora Duncan, edited, with an introduction by Sheldon Cheney. Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Isadora Duncan 1877-1927–1928

קאפעל. ד. / (דונקאן אייזעדארע) : ליבע און טויט פון טאנץ דער  
Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
1898-1942, קופל יעקב, דוא –1934

Isadora : a revolutionary in art and love / Allan Ross Macdougall. Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Alan Ross Macdougall–c1960

סבריאגו ניב : מאנגלית ; דאלי אן / באמריקה דנקן איזדורה : הטבעי הגוף, הרוקד הגוף  
Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
2014–מחבר -1957, אן, דאלי

Der tanz der zukunft = The dance of the future : eine vorlesung / übers. und eingeleitet von Karl Federn. Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Isadora Duncan 1877-1927–1903

Twelve against the gods : the story of adventure / William Bolitho. Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
William Bolitho 1890-1930–1957

Danse ... 152 illustrations. Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Francis de Miomandre 1880–c1935

שלונסקי'א תרגם / וידוי  
Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
ט"תרפ–1877-1927, איזדורה, דונקן

Gendering bodies/performing art dance and literature in early-twentieth-century culture / Amy Koritz. Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Amy Koritz 1955–c1995

Reading dance : a gathering of memoirs, reportage, criticism, profiles, interviews, and some uncategorizable extrasIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Gottlieb, Robert, 1931--c2008

Modernism's mythic pose gender, genre, solo performance / Carrie J. Preston.Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Carrie J. Preston--c2011

Heroes I have known; twelve who lived great lives / by Max Eastman ...Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.  
Max Eastman 1883-1969--1942

Amazon.de - Englische Bücher  
Treffer insgesamt: 659

/

Benötigte Zeit: 3.887 Sekunden

Isadora Duncan in the 21st Century: Capturing the Art and Spirit of the Dancer's LegacyIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

History of a Shiver: The Sublime Impudence of ModernismIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

About Women: Conversations Between a Writer and a PainterIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Inspirational Quotes: When You Need Some Inspiration (A Series of Timeless Quotes)Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Creating Comics as Journalism, Memoir and NonfictionIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

IndividualismIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Dress History: New Directions in Theory and PracticeIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Dance Collage: A History of Modern, Post Modern, & Contemporary DanceIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Bohemian Grove & The Bohemian Club: The Secrecy in the RedwoodsIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Vanessa and Her Sister: A NovelIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Pas de trois: Ballet, opera, theater, film, Jewelcrafting (3)Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Our Stage and Its CriticsIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Dancing and Dancers of Today: The Modern Revival of Dancing as an Art (Classic Reprint)Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Fashion Victims: The Dangers of Dress Past and Present: Death by ClothingIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Red Love Across the Pacific: Political and Sexual Revolutions of the Twentieth CenturyIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

When Ballet Became French: Modern Ballet and the Cultural Politics of France, 1909-1939Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

The Sultry Life of Sonnets: Dancing Words Inside My HeadIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Stolen Moments for Art: PoemsIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

The Alchemy of Art: Stories for the ClassroomIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

French Riviera and Its Artists: Art, Literature, Love, and Life on the Cote D'AzurIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Models of Personal Conversion in Russian cultural history of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries (Interdisciplinary Studies on Central and Eastern Europe)Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Out of StoneIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

English Theatre in Transition 1881-1914 (Routledge Library Editions: Victorian Theatre)Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Baby Names: Baby's Best Name: Origins of Baby Names for Your Boys and Girls with a Collection of their Meanings (baby names, baby names for girls, baby ... books, baby names 2015) (English Edition)Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

The Funniest People in Neighborhoods: 250 AnecdotesIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Balanchine and the Lost Muse: Revolution and the Making of a ChoreographerIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

The Devils: Ken Russell: Pocket Movie GuideIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Tommy: Ken Russell: The Who: Pocket Movie GuideIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Weitere Treffer...

Amazon.de - Deutsche Bücher

Treffer insgesamt: 193

/

Benötigte Zeit: 4.102 Sekunden

Aller Abgang ist schwer: Ungewöhnliche Todesfälle der Geschichte (Allgemeine Reihe. Bastei Lübbe Taschenbücher)Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Die Tanzkritiken von Artur Michel in der Vossischen Zeitung von 1922 bis 1934 nebst einer Bibliographie seiner Theaterkritiken: Mit einer ... (Studien und Dokumente zur Tanzwissenschaft)Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

JugendstilIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Die Schwedischen Ballette - Les Ballets Suédois: Getanzte Visionen im Paris der 1920er Jahre (Studien und Dokumente zur Tanzwissenschaft)Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Begegnungen - Auf dem Zauberberg und anderswo: Thomas Mann - Rainer Maria Rilke - Andre Gide - Hugo von Hofmannsthal u.a.Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Tanz – ein bewegtes und bewegendes Medium für die Schule: Kommunikation mit Tanz fördern und unterstützenIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Die schönsten Weisheiten berühmter FrauenIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Die Geschichte des Tanzes. Ein kurzer ÜberblickIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Tschö mit Ö: Dumme Todesfälle aus der Geschichte (Allgemeine Reihe. Bastei Lübbe Taschenbücher)Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Hermann Bahr - Österreichischer Kritiker europäischer Avantgarden (Jahrbuch für Internationale Germanistik)Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Tanzende Wörter? - Eine Untersuchung zur Tanzkritik unter besonderer Berücksichtigung der kritischen Rezeption des Wuppertaler Tanztheaters in deutschen TageszeitungenIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Starke Frauen an der Seite großer MännerIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Lehren und Lernen im Sportunterricht am Beispiel des Gymnastik/Tanz-Unterrichts bei Schülerinnen und Schülern mit KörperbehinderungIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Isadora Duncan zu Besuch bei KasperlIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Contact Improvisation im Spannungsfeld zwischen Tanzkunst und Alltagsbewegung: Körperdialoge zur Entwicklung individueller KörperintelligenzIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Tanz als ProtestformIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Kluge Frauen entdecken die Welt (Kluge Frauen Aufsteller)Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Körper in Schiefelage: Tanzen im Strudel des Black Atlantic um 1900 (Post\_koloniale Medienwissenschaft)Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Tanz-Lektüren: Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde (Scenae)Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Himmliche und irdische LiebeIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Heldinnen - 45 Vorbilder fürs LebenIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Das ist Tanz! Von Ballett bis Breakdance: Alles über berühmte Tänzer und ChoreografenIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Mit Philosophie und Humor: Storys Theaterstücke Gedichte DrabblesIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Isadora DuncanIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

München: Herausgegeben, kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Walter Hettche und Waldemar FrommIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Königinnen des Tanzes: Von Pina Bausch bis zu Mary WigmanIhr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Weitere Treffer...

Verbundkatalog HeBIS, Hessen

Treffer insgesamt: 43

/

Benötigte Zeit: 4.486 Sekunden

"Mondaine Stimmungsakrobaten" : Bahrs und Hofmannsthals Kreation der Moderne am Beispiel von Eleonora Duse und Isadora Duncan// Dangel-Pelloquin, Elsbeth. - In: Hermann Bahr: österreichischer Kritiker europäischer Avantgarden (2014), S.55-81Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Die innehaltende Tänzerin : Überlegungen zu Texten Franz Bleis, Robert Walsers und Alfred Döblins// Vinardell Puig, Teresa. - In: Apropos Avantgarde (2012), S.289-305Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.



Charlotte Bara, Ascona : Leben und Tanz ; San Materno// Riesterer, Peter P.. - Faks. [d. Ausg.] 1985, Ascona / mit Begleittexten hrsg. von Niklaus Starck - Basel : Porzio-Verlag, 2010Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Modern gestures : Abraham Walkowitz draws Isadora Duncan dancing// Walkowitz, Abraham. - Middletown, Conn. : Wesleyan Univ. Press, 2010Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Neue alte Weiblichkeit : Frauenbilder und Kunstkonzepte im Freien Tanz: Loïe Fuller, Isadora Duncan und Ruth St. Denis zwischen 1891 und 1934// Meinzenbach, Sandra. - Marburg : Tectum-Verl., 2010Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Ballet parking : performing the Nutcracker as counter-revolutionary act// Jones, E. Michael. - South Bend, Ind. : Fidelity Press, 2009Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Isadora Duncan : a graphic biography// Jones, Sabrina. - New York : Hill and Wang, 2008Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Weitere Treffer...

Spanische Nationalbibliothek - Libros modernos desde 1831

Treffer insgesamt: 29

/

Benötigte Zeit: 5.642 Sekunden

Origen del Centro Experimental de la Mujer Isadora Duncan de Telde Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Ruiz Suárez, Juana María 1945-

Bailando en la oscuridad [Texto impreso] : autobiografía Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Duncan, Isadora

Isadora Duncan [Texto impreso] Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Rodríguez Méndez, Berta 1970-

El arte de la danza y otros escritos [Texto impreso] Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Duncan, Isadora

Isadora Duncan y Serguéi Yessenin [Texto impreso] Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Stern, Carola 1925-2006

Isadora Duncan [Texto impreso] Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Osoro Igartua, Jasone 1971-

Isadora Duncan [Texto impreso] Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Isadora [Texto impreso]. Lever, Maurice 1935-2006.

Isadora Duncan [Texto impreso] Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Molina, Natacha

Tanets budushchego ; Moia zhizn' [Texto impreso] : memuary Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Duncan, Isadora

Isadora Duncan [Texto impreso] Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Molina, Natacha

Nijinsky, Pavlova, Duncan [Texto impreso] : three lives in dance Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Magriel, Paul

Isadora Duncan [Texto impreso] Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Savinio, Alberto 1891-1952

Isadora Duncan [Texto impreso] ; Sarah Bernhardt Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Molina, Natacha

Pasión y tragedia de Isadora Duncan [Texto impreso] Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Aguilera, Emiliano M.

Isadora Duncan [Texto impreso] Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Aguilera, Emiliano M.

Pasión y tragedia de Isadora Duncan [Texto impreso] Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Aguilera, Emiliano M.

Ma vie par Isadora Duncan [Texto impreso] Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Duncan, Isadora

Isadora Duncan [Material gráfico] Ihr Browser zeigt an, ob sie diesen Verweis schon einmal besucht haben.

Clará, José 1878-1958

Status

Angezeigte Treffer: 616

/

Benötigte Gesamtzeit: 11.009 Sekunden

Ihre Suchanfrage war:

- **Schlagwort:** DUNCAN isadora

72 Kataloge wurden ausgewählt.

29 davon konnte(n) nicht (oder nicht vollständig) berücksichtigt werden bzw. lieferten keine Treffer:

- British Library Katalog ist zur Zeit nicht verfügbar.
- EDIT16 data base Die folgenden von Ihnen ausgewählten Suchfelder werden nicht unterstützt: SCHLAGWORT.
- VD16 - FAST-Zugang Keine Datensätze gefunden.
- ZDB - Zeitschriftendatenbank Keine Datensätze gefunden.
- Technische Informationsbibliothek Keine Datensätze gefunden.
- Russische Staatsbibliothek Die folgenden von Ihnen ausgewählten Suchfelder werden nicht unterstützt: SCHLAGWORT.
- HeBIS-Retro / Digitalisierte Zettelkataloge Keine Datensätze gefunden.
- NLM Katalog-Konfigurationsdatei nicht gefunden oder fehlerhaft.
- Niederländische Nationalbibliothek Keine Datensätze gefunden.
- Det Kongelige Bibliotek, Dänemark Keine Datensätze gefunden.
- VD17, Verzeichnis deutscher Bücher des 17. Jahrhunderts Keine Datensätze gefunden.
- National Library of Finland Die Auswertung der Katalog-Antwort erbrachte kein Ergebnis.
- EROMM Classic Keine Datensätze gefunden.
- Britischer Verbundkatalog - COPAC Die Auswertung der Katalog-Antwort erbrachte kein Ergebnis.
- Zeitschriftenkatalog Italien Keine Datensätze gefunden.
- OAPEN Library Keine Datensätze gefunden.
- Nationalbibliothek Ungarn Fehler bei der URL-Anpassung.
- Verbundkatalog östliches Europa Keine Datensätze gefunden.
- Deutsche Digitale Bibliothek Keine Datensätze gefunden.
- Aufsätze - DFG-Nationallizenzen Keine Datensätze gefunden.
- Google Books Keine Datensätze gefunden.

- Polnische Nationalbibliothek Keine Datensätze gefunden.
- Zentrales Verzeichnis Digitalisierter Drucke Keine Datensätze gefunden.
- Directory of Open Access Journals Die Auswertung der Katalog-Antwort erbrachte kein Ergebnis.
- eBooks - DFG-Nationallizenzen Keine Datensätze gefunden.
- Directory of Open Access Books (DOAB) Keine Datensätze gefunden.
- Canada Institute for Scientific and Technical Information (CISTI) Keine Datensätze gefunden.
- Internet Archive (only texts) Die Auswertung der Katalog-Antwort erbrachte kein Ergebnis.
- Verbundkatalog Kanada Interner Fehler bei der Ergebnis-Transformation.

Ein Katalog wird unter anderem dann nicht berücksichtigt, wenn er nicht innerhalb des Timeouts antwortet (60 Sekunden).

[ZURÜCK](#) | [HOME](#) | [IMPRESSUM](#) | [KIT](#)

# SOURCES ARCHIVES COLOGNE

## *Bestandsübersicht ELIZABETH DUNCAN*

### **Teil I**

#### **I PERSONALIA**

##### **1.1. Privatphotos**

1.1.1. Elizabeth

1.1.2. Elizabeth und andere Personen

1.1.3. Negative

1.2. **Akte (Kopie) von Elizabeth Duncan bei der Reichskulturkammer**  
1937/1938

1.3. **Diverses** (Haare von Elizabeth)

#### **II BERUF UND WERK**

2.1. **Zeitungs- und Zeitschriftenausschnitte** 1934-1949, 2001, undatiert

2.2. **Photos** von Elizabeth Duncan mit Schülerinnen

2.3. **Gedenkfeiern für Elizabeth Duncan**, 1949

2.4. **Erwähnung von Elizabeth Duncan in Büchern**

2.5. **Diverses** (Alexander Truslit über Elizabeth und die Duncan-Lehre, 1969)

#### **III KORRESPONDENZ**

##### **3.1. Privatkorrespondenz**

3.1.1. Briefe von Elizabeth Duncan, u. a. an Anni Hiebsch

3.1.2. Briefe an Elizabeth Duncan, u. a. von Jules Grandjouan

3.1.3. Briefwechsel Elizabeth Duncan mit Ladislav Vavruch, 1946/1947

#### **IV VARIA**

4.1. **Elizabeth in der Bildenden Kunst** / Originalwerke von Jules Grandjouan und  
Reproduktionen

4.2. **Herbert Hiebsch: „Es lebe das Leben!“ Begegnungen und Gespräche mit Elizabeth  
Duncan**, 1948, Typoskript, 21 Seiten

4.3. Kleiner **Koffer** von Elizabeth

- 4.4. **Diverses**
- 4.4.1. **Sammlung zu Grete Bieberbach**, Wien (Persönliche Dokumente; Programm-Material, Schülerphotos; Programmzettel Schulaufführung)
- 4.4.2. **Buch** aus dem Besitz von Elizabeth

## *Teil II*

### *Schulen von Elizabeth Duncan/Pädagogische Tätigkeit*

- 1.1. Elizabeth Duncan Schule Marienhöhe Darmstadt (ca. 1911-1914)**
  - 1.1.1. **Programm-Material** 1910-1914
  - 1.1.2. **Buch** über die Elizabeth Duncan Schule Darmstadt, erschienen Jena 1912
  - 1.1.3. **Zeitungs- und Zeitschriftenausschnitte/Abb.** 1910-1914, [1918]
  - 1.1.4. **Photos**
  - 1.1.5. **Schulprospekte**
  - 1.1.6. **Webeprospekte und Spendenliste** des „Verein zur Förderung und Erhaltung der Elizabeth Duncan Schule e. V.“, Frankfurt 1913, undatiert
  - 1.1.7. **Erinnerungen an die Duncan-Schule** von Dr. Richard Müller (Brief 1960) und Elisabeth La Roche (ca. 1963)
  - 1.1.8. **Albumfragment von Jules Grandjouan** (1911) zur Schuleröffnung
  - 1.1.9. **Diverses**
  
- 1.2. **Photo von Duncan-Schülerinnen**** in Paignton/Devon/Grossbritannien während des 1. Weltkrieges, [1914?]
  
- 1.3. Elizabeth Duncan Schule in New York (ca. 1915)**
  - 1.3.1. **Programm-Material** (Fragment)
  - 1.3.2. **Zeitungsausschnitte** 1915, 1920
  - 1.3.3. **Photos** von Elizabeth Duncan-Schülerinnen
  
- 1.4. Elizabeth Duncan Schule „Haus Hohenhof“, Hagen (ca. 1921)**
  - 1.4.1. **Programm-Material** [1921]

## **1.5. Elizabeth Duncan Schule Wildpark/Potsdam (ca. 1921-1924)**

### **1.5.1. Photos**

1.5.2. **Materialsammlung** (Abb. Schule und Schüler, Werbeheft des Schulvereins)

## **1.6. Elizabeth Duncan Schule Schloss Klessheim – Salzburg (ca. 1925-1935)**

1.6.1. **Zeitungs- und Zeitschriftenausschnitte** 1927-1930, 1972, 2010

1.6.2. **Schulprospekte**

1.6.3. **Materialsammlung zum Schuljubiläum 1929**

1.6.4. **Photos**

1.6.4.1. Glasplattennegative, Ektas

1.6.5. **Erinnerungen der ehemaligen Gymnastiklehrerin** Lore Lindig, 1929-1935

**1.6.6. Diverses** (u. a. Unterschriftenstempel von Elizabeth; Originalzeichnungen der Duncan-Schülerinnen von Jules Grandjouan und Abb.; Ausstellung (Salzburg 2001) über Erika Giovanna Klien, Zeichenlehrerin in Klessheim; Sammlung zu Geschichte und Bauwerk Schloss Klessheim)

## ***Bestandsübersicht Lucy (Lucia Burkiczak)***

### **I PERSONALIA**

1.1. **Privatphotos** (u. a. zum Schulleben in der Elizabeth Duncan Schule Klessheim (Schüler, Lehrer, Schulgebäude)

1.1.1. Negative

### **II BERUF UND WERK**

2.1. „Ein Kind tanzt und lebt in der Elizabeth Duncan Schule Klessheim 1922-1934/36, **Aufzeichnungen von Lucy Burkiczak** 1982/1983, Typoskript, 61 Blatt, 61 Seiten

2.2. **Erinnerungen von Lucy an die Duncan Schule**, 1990-1992, undatiert

2.3. **Zeugnisse** der Schule von 1935, 1937-1938

2.4. **Photos** ( u. a. Hellerau 1930, Klessheim und Salzburger Festspiele 1931)

2.5. **Audiokassette/ Interview** von Martina Langl mit Lucy, 1995 (Obj.-Nr. 34796)

2.6. **Diverses** (u. a. Kritik von Lucy an den Duncan-Nachfolgern, 1991)

### III KORRESPONDENZ

#### 3.1. **Privatkorrespondenz**

- 3.1.1. Briefe von Lucy 1930-2005 (u. a. an ihre Familie, Hannelore Schick)
- 3.1.2. Briefe an Lucy 1971-1997 (u. a. von Lore Lindig)
- 3.1.3. Briefwechsel von Lucy 1971-1996 (u. a. mit Yvonne Berge, Elisabeth Biborosch, Francine Coleman, Johannes Mario Simmel, Hans Zeller)
- 3.1.4. Korrespondenz Dritter über Lucy 1926 (Eltern an den Bruder von Lucy)

#### 3.2. **Geschäftskorrespondenz**

- 3.2.1. Briefe an Lucy 1971 (von Horst Koegler)
- 3.2.2. Briefwechsel von Lucy 1991, 1996 (u. a. mit der Journalistin Ute Grundmann)

#### *Elizabeth Duncan-Schule Prag (ca. 1933-1935)*

#### *Elizabeth Duncan Schule München (ca. 1935-1939)*

1.8.1. **Dokument**, 1930er Jahre

1.8.2. **Schulprospekt**

1.8.3. **Zeitungsausschnitte**

1.8.4. **Photo**

#### *Elizabeth Duncan Schule Winterbach bei Schondorf – Württemberg (1946/ 1947)*

1.8.5. **Programm-Material** (Aufführung der Elizabeth Duncan Schule in Tübingen, 1948)

1.8.6. **Geschäftskorrespondenz**

1.9.1. Briefe von Elizabeth Duncan, Gertrud Drück und Max Merz, 1947/1948

#### 1.9. **Allgemeine Schuldokumente**

1.9.1. **Photos** von Duncan-Schülerinnen

1.10.1.1. Ektas

1.10.2. **Entwurf für eine Duncan-Schule** von Baumeister Herman Sörgel, 1925

1.10.3. **Liste der Duncan-Zweigschulen** in Frankreich, den USA und der Tschechoslowakei, Stand: 1962

1.10.4. **Zeitungsartikel** über ehemalige Duncan-Schüler



## **1.10.5. Diverses**

### **1.11. Fortführung der Elizabeth Duncan Schule durch Gertrud Drück und Max Merz nach dem Tod von Elizabeth 1948**

#### **I Personalia**

1.11.1. Privatphotos von Gertrud Drück

#### **II Beruf und Werk**

1.11.2. **Manuskripte/Typoskript** von Gertrud Drück zu musischer Körperbildung und den Lehrmethoden der Elizabeth Duncan Schule

1.11.3. **Programm-Material** 1954 (Aufführung beim Schuljubiläum)

1.11.4. **Schulprospekte** Elizabeth Duncan Schule Mörlbach

1.11.5. **Material zu Kursen in** Tutzing, Reichersbeuern etc.

1.11.6. **Bericht über Prüfungsinhalte** an der Elizabeth Duncan Schule 1949

1.11.7. **Zeitungs- und Zeitschriftenausschnitte**

1.11.8. **Photos**

1.11.8.1. Tanz/Gertrud Drück

1.11.8.2. Gertrud Drück beim Unterricht

1.11.8.3. Schüler

1.11.8.4. Schulaufführungen

#### **1.11.9. Diverses**

#### **III Korrespondenz**

1.11.10. **Privatkorrespondenz**

1.11.10.1. Briefe von Gertrud Drück (u. a. über Raymond Duncan und darüber, was Isadora Duncan für sie bedeutet)

1.11.10.2. Briefe an Gertrud Drück (u. a. von Yvonne Berge und Marie Baumann)

1.11.11. **Geschäftskorrespondenz**

1.11.11.1. Briefwechsel Gertrud Drück mit der Reichstheaterkammer, 1944

1.11.11.2. Brief von Gertrud Drück, 1967

#### **IV      Varia**

- 1.11.12.      **Diverses** (u. a. Trauerrede von Hans Zeller (Elizabeth Duncan Gesellschaft) für Gertrud Drück, 1968; Stimmen bei einer Gedenkfeier für Gertrud Drück, [1969])

### *Bestandsübersicht MAX MERZ*

#### **I       PERSONALIA**

- 1.1.    **Tagebücher** 1946-1958  
1.2.    **Privatphotos**  
1.3.    **Akte von Max Merz bei der Reichskulturkammer**, 1940er Jahre

#### **II      BERUF UND WERK**

- 2.1.    **Schriften von Max Merz** (u. a. über Isadora und Elizabeth), 1910er-1980er Jahre und undatiert  
2.2.    **Redemanuskript**, 1955  
2.3.    Max Merz als **Initiator von Volksliedveranstaltungen** in New York, ab 1918  
2.4.    **Zeitungs- und Zeitschriftenausschnitte** 1960er Jahre

#### **III     KORRESPONDENZ**

##### **3.1.    Privatkorrespondenz**

- 3.1.1. Briefe von Max Merz, 1930er und 1940er Jahre  
3.1.2. Briefwechsel Max Merz und Alice Mertz, 1951-1960  
3.1.3. Briefe von Max Merz an Alice Mertz, 1963 und 1964  
3.1.4. Briefwechsel Max Merz mit Gretel und Eberhard Spohn, 1952-1960

##### **3.2.    Geschäftskorrespondenz**

- 3.2.1. Korrespondenz Dritter über Max Merz, 1930er und 1940er Jahre

#### **IV      VARIA**

- 4.1.    **Diverses** (u. a. Todesanzeige von Max Merz 1964)

## *Bestandsübersicht ISADORABLES*

### *Lisa Duncan*

#### **I PERSONALIA**

##### **1.1. Privatphotos**

###### **1.1.1. Ektas**

#### **II BERUF UND WERK**

##### **2.1. Schulprospekt (Paris)**

##### **2.2. Abb. Eines Plakates für Lisa von Paul Colin**

##### **2.3. Zeitungs- und Zeitschriftenausschnitte 1933, 1983, undatiert**

##### **2.4. Photos**

###### **2.4.1. Ektas**

#### **III KORRESPONDENZ**

##### **3.1. Privatkorrespondenz**

###### **3.1.1. Briefe Dritter zur Person Lisas (1950er/1960er Jahre) –Gesperrt-**

### *Irma Duncan*

#### **II BERUF UND WERK**

##### **2.1. Photo**

##### **2.2. Programm-Material** Aufführung der Isadora Duncan Schule Moskau mit Irma [1928]

##### **2.3. Photos** Isadora Duncan Dancers mit Irma, 1931

##### **2.4. Buch von Irma Duncan:** „Isadora Duncan – Pioneer in the Art of Dance“, New York 1959

##### **2.5. Werbekarte** für Buch von Irma Duncan: “Duncan-Dancer”, 1966

##### **2.6. Zeitungsausschnitt** 1966

##### **2.7. Erwähnung von Irma in Buch von Horst Koegler, 1984**

#### **III KORRESPONDENZ**

##### **3.1. Geschäftskorrespondenz**

###### **3.1.1. Briefwechsel Irma und Max Niehaus, 1966**

#### **IV VARIA**

- 4.1. **Diverses** (u. a. Einladung zu Irmas 80. Geburtstag)

#### *Maria-Theresa Duncan*

##### **I PERSONALIA**

- 1.1. **Privatphoto**

##### **II BERUF UND WERK**

- 2.1. **Programm-Material** 1954, 1963, undatiert
- 2.2. **Pressespiegel/Zitate** zu Maria-Theresa

##### **IV VARIA**

- 4.1. **Maria-Theresa in der Bildenden Kunst** (Originalgemälde eines unbekanntes Künstlers, 1930er Jahre)

#### *Anna Duncan*

##### **I PERSONALIA**

- 1.1. **Privatphoto** von Anna in der Isadora Duncan Schule in Bellevue/Paris

##### **IV VARIA**

- 4.1. **Kopie des Kataloges des Anna Duncan Archivs** in Stockholm/Schweden

#### *ISADORABLES*

##### **II BERUF UND WERK**

- 2.1. **Programm-Material** "The Isadora Duncan Dancers", 1918
- 2.2. **Photos**
- 2.3. **Abb. von Anna, Irma, Maria-Theresa** (und Temple) als Kinder in der Elizabeth Duncan Schule Darmstadt

#### *Bestandsübersicht Anita Zahn/Elizabeth Duncan Schule New York*

##### **I PERSONALIA**

- 1.1. **Tagebücher** 1917, 1918
- 1.2. **Notizkalender** 1919
- 1.3. **Notizheft** mit Gedichten von Anita, 1917-1925/1926

- 1.4. **Notizheft** mit Versen anderer Autoren, 1922
- 1.5. **Ehrenerklärung** von Anita gegenüber der Elizabeth Duncan Schule, 1922
- 1.6. **Privatphotos**

## **II BERUF UND WERK**

- 2.1. **Programm-Material** Auftritt von Anita, undatiert
- 2.2. **Schulprospekte** der Elizabeth Duncan Schule New York/Leitung Anita Zahn ab 1926
- 2.3. **Programm-Material** für Gedenkveranstaltung für Anita, 1995
- 2.4. **Photo / Schülerphotos**

## **III KORRESPONDENZ**

### **3.1. Privatkorrespondenz**

- 3.1.1. Briefe an Anita (u. a. von Gertrud Drück und Max Merz)

## **IV VARIA**

- 4.1. **Systemdatei für Nachlass Anita Zahn**

### *Bestandsübersicht RAYMOND DUNCAN*

## **I PERSONALIA**

- 1.1. **Privatphotos**

## **II BERUF UND WERK**

- 2.1. **Schriften** von Raymond 1919, 1920, 1927, undatiert
- 2.2. **Programm-Material** 1964, undatiert
- 2.3. **Zeitschrift** „Exangelos“ (Herausgeber: Raymond), 1960er Jahre
- 2.4. **Zeitungs- und Zeitschriftenausschnitte** 1947, 1966
- 2.5. **Buch über Raymond** „Echos from the studio of Raymond Duncan“, Paris 1930
- 2.6. **Programm-Material** Gedenkveranstaltung für Raymond 1966

### *Bestandsübersicht „Followers“*

#### **(Material zu nachfolgenden Duncan-Projekten)**

**Institution:**

Isadora Duncan International Institute (IDII) / Jeanne Bresciani

**Duncan-Schulen:**

Duncan Schule / Yvonne Berge, Paris

Centre Duncan / Carol Pratl, Paris

Duncan Schule Prag / Tschechoslowakei: Jarmila Jerabkova

Isadora Duncan Dance Center / USA

Sheridan Cogan / New York / USA

**Tanzgruppen / Solisten:**

Eva Blazickova / Isadora Dance Group, Tschechoslowakei

Elisabeth Schwarz, Frankreich

Lori Bellilove und Company, USA

Julia Levien, USA

Hortense Kolouris, USA

Catherine Gallant und Patricia Adams, USA

Lynn Parkerson Tanzgruppe, USA

Andrea Seidel / Isadora Duncan Dance Ensemble, USA

Barbara Kane / Isadora Duncan Dance Group, London / Paris

Kathleen Quinlan / Lilla Balletten, Sweden

**Tanzaufführungen zu Isadora:**

Choreographie: Kenneth MacMillan, 1981

Choreographie: Maurice Béjart, 1983

**Ausstellungen zu Isadora / Elizabeth:**

Musée Bourdelle, Paris (1966)

Deutsches Tanzarchiv Köln (2000)

**Sammlung zu Isadora:**

Katalog der Holtzman Collection zu Isadora, USA

## SOURCES MUNICH

### *Ouvrages*

Ludwig KLAGES Grundlagen der Charakter Kunde Studienausgabe 1951 H. BOUVIER u. CO. VERLAG BONN

50 Jahre Elizabeth Duncan-Schule 1904-1954 Elizabeth Duncan-Gesellschaft E.V. München

Tanz als Lebensfrage Grundlagen der musichen Körperkultur Max Merz Verlag für Lebenskunde Bensberg 1964

Die Welt des Tanzes in Selbstzeugnissen 20. Jahrhundert Lydia Wolgina Ulrich Pietzsch Heinrichshofen's Verlag Wilhelmshaven, 1979 (extrait - chapitre Isadora Duncan Zurück zur Natur) (40 pages)

Isadora & Elizabeth Duncan Deutsches Tanzarchiv Köln Wienand

Anna Duncan : in the footsteps of Isadora Dansmuseel 10 novembre 1995- 10 mars 1996

Birgit Åkesson Frank-Manuel Peter Postmoderner Tanz aus Schweden Deutsches Tanzarchi Köln Wienand Verlag 1998

Hans-Jürgen Heinrichs "Bewege dich, so wirst du schön" Tanz, Musik Meditation und Wirklichkeit Hambourg 1993 (71 pages)

Der moderne Tanz von Ernst Schur mit 16 Kunstblättern 1909 by Gustav Lammers Munich (49 pages)

Der modern Tanz Eine allgemeinverständliche Einführung in das Gebiet Rhythmischen Gymnastik und des neuen Tanzes von Dr. Phil. Rudolf Lämmel, Peter J. Oestergaard, Verlag, Berlin-Schöneberg, 1928 (45 pages)

Der Tanz von Max von Boehn Volkverband der Bücherfreunde Wegweiser Verlag G.M.B.H. Berlin 1925 (23 pages)

Hans Hactmann Die Entwicklung der Seelenkräfte als Grundlage der Körperkultur Eugen Diderichs in Jena 1921 (13 pages)

Friedemann Otterbach Einführung in die Geschichte des europäischen Tanzes Florian Noetzel 1992 (16 pages)

Gefänge von Gabriele D'Annunzio in Machdichtung von Else Schenkl mit Buchschmuck von E. M. Lilien Verlegt bei Schuster & Loeffler Berlin und Leipzig 1904 (9 pages)

Axel von Cossart Isadora Duncan (Liebe der Tanzkunst) VOCCO-EDITION 1986 (42 pages)

Nijinsky, Pavlova, Duncan Three Lives in Dance Edited by Paul Magriel A DA CAPO PAPERBACK 1977 (60 pages)

PALUCCA Edith Krull Werner Gommlich Henschelverlag Berlin 1967 (41 pages)

DR EDMUND ABB ERZIEHUNGSKUNDE NURNBERG Verlag d. Fried. Korn'schen Buchhandlung 1915

Ausstellung « Schule der Bewegten Körper » Isadora und Elizabeth Duncan und Erika Giovanna Klien in Salzburg 7 au 31 juillet 2001 Salzburg Verlag Schatzkammer Land Salzburg Kataloggestaltung Alfred Winter Ausstellungsgestaltung und Organisation Johanna Pühringer avec annotations (27 pages)

TERPIS Tanz und Tänzer Atlantis Verlag 1946 (41 pages)

Theater Frauen Fünfzeh Porträts Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1998 Taschenbuch Herausgegeben von Ursula May (22 pages)

Gertrud Kantorowicz Vom Wesen der Griechischen Kunst Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Michael Landmann 1961 Verlag Lambert Schneider – Heidelberg/Darmstadt (75 pages)

### *Ecrits*

Extrait de DUNCAN DANCE A Guide For Young People Ages Six to Sixteen Julia Levien With illustrations by the author from life and memory A dance Horizons Book Princeton Book Company, Publishers, 1994 (28 pages)

Document non daté "A message from the society of Kopanas" de Anri Misaki

UND KUNST Samstag/Sonntag 2./ 3. Dezember 2000 Nr 282 Tanzaufbruch als Religion Isadora Duncan als Pioniergestalt des 20. Jahrhunderts von Richard Merz (16 pages)

Mémoire Elizabeth Duncan Schule Ludwig-Maximilians-Universität München (Philosophie) de Walter Heun 1988 (129 pages)

Mémoire de Martina Langl Musikhochschule München Richard-Strauss-Konservatorium München 1995/1996 Max Merz (1874-1964) und die Duncan Schule (69 pages)

Lucia Joyce To dance in the wake Tragic muse and wild beauty : the story of James Joyce's only daughter CAROL LOEB SHLOSS 2003 (39 pages)

Sous le signe d'Isadora Musée Bourdelle 1966 (22 pages)

Duncan Dancer An autobiography by Irma Duncan Wesleyan University Press Middletown, Connecticut (2 pages)



Die Leibesübungen Heft 13/14 Jahr 1928 (8 pages)

Tanz als Lebensfrage Grundlagen der musichen Körperkultur von Max Merz (9 pages)

Copies du Tagesbuch von Max Merz (provenance Tanzarchiv Köln) (15 pages)

Der Lebensweg von Max Merz und die Odyssee der Elizabeth-Duncan-Schule (Hellm.Hingkeldey? non daté) – Über den Musiker Max Merz von Ludwig Kraft, Leiter des Puppentheatermuseums München (32 pages)

“Zusammenfassung der Diskussion über die Duncan Idee am 4.9.1969 in Prag (3 pages)

Irmgard Vollmer Retrospektive für Isadora Duncan in Moscau vom 15. – 24. 1. 1993 Mein Beitrag in Form eines Kurzberichts über meine Beziehung zur Duncan-Schule in Deutschland (6 pages)

Au sujet d’Isadora Duncan (non identifié sans titre) (1 page)

Ecrit portant sur deux dessins d’Isadora Duncan – José Clara et Dunoyer de Segonzac (non identifié sans titre) (2 pages)

Isadora Duncan Max Merz (Trois dessins d’Isadora Duncan “Skizzen während Isadora Duncans Proben in den Theatern von Paris 1903-1927 von Valentine Lecomte. Herausgegeben und gedruckt von Raymond Duncan, Paris) non daté (16 pages)

DR. FRIEDRICH DEICH Haltungsschäden lassen sich vermeiden (prévenir les déformations)

Dem Gedenken Elizabeth Duncans non identifié (1 page)

« Heimkehr im Karton » de Bettina Trouwborst au sujet de Kurt Jooss et d’Isadora Duncan (archive de Köln) Tanz dezember 2015 comprenant une photographie d’une danseuse non identifiée non datée (4 pages)

Ecrit relatif à J. non daté non identifié

### *Ecrits (suite)*

Isadora Duncan and Prewar Russian Dancemakers Elizabeth Souritz 1999 by Lynn Garafola and Nancy Van Norman Baer (23 pages)

Isadora Duncan in ihrer Zeit von Claudia Jeschlk VHS München 27.10.85 avec annotations (44 pages)

Idee und Inhalt von Duncan Tanz und –Methode : Musiche Körper- und Menschenbildung Tanz der freien Entfaltung Einheit von Bewegung und musikalischen Ausdruck notiert im Oktober 1963 Elizabeth Duncan Schule Mörlbach von Gertrud Dreck (2 pages)

Leitgedanken zur Heranbildung von Lehrkräften für musiche Leibeserziehung von Max Merz (2 pages)

Ecrit relatif à Elizabeth Duncan non identifié

Schriftenreihe « Praktische Psychologie » (série « Pratique Psychologie) par Harald Petri, Viersen  
Band XIV Wo bleibe ich ? Der Verlust des Subjekts in den grossen Gesellschaftssystemen unserer  
Zeit Vortrag : Jogund 1990 ajouté à la main H. Schick Das Leben ein grosser Tanz  
Universitätsverlag Dr. N. Brockmeyer Bochum 1991 – Das Leben Ein grosser Tanz Selbstfindung  
durch Tanz in einer Welt voller Disharmonie und Dissonanzen von Hannelore Schick (45 pages)  
The art of the dance Isadora Duncan Edited, with an introduction by Sheldon Cheney New-York  
Theatre Arts Book 1969 Published by Theatre Arts Book (35 pages)

### *Revues*

DUNCAN DANCE NEWSLETTER n° 2 Summer 1992 Editors : Barbara Kane, Carol Pratl  
London

Article “Schule der bewegten Körper” Schatzkammer Heimat Land Salzburg Elizabeth Katzdobler  
Magazin 2001 (article sur Erika Giovanna, élève à Duncan E. Schule)  
Sonderdruck aus der “Lebendigen Erziehung” Nr. 11, 1956 (2 pages)

### *Documents publicitaires*

Propektus DUNCAN TANZ + musische Pädagogik

Document relatif à l'école Elizabeth Duncan non daté « Nur wer im Reigen steht – Wohnet in  
Gott » (der persische Mystiker Dschelaleddin) Programm (1 page)

Veranstaltungen (programme des manifestations) par Christa Svoboda (année 2001) (2 pages)

The search for Isadora The Legend of Legacy by Lilian Loewenthal A Dance Horizons Book (1  
page)

### *Documents administratifs - associatifs*

Relatifs aux statuts de l'association Elizabeth Duncan Gesellschaft e.v. München (tampon de  
1927) (3 pages) incluant Protokoll über die Hauptversammlung der Elizabeth Duncan Gesellschaft  
e.v. München (13 pages) daté à trois périodes différentes 1927 1936 1960

Die Elizabeth Duncan Schule Marienhöhe Darmstadt Auf dem von Seiner Königlichen Hoheit  
dem Grossherzog Ernst Ludwig von Hessen u. bei Rhein (76 pages)

Fragment Elizabeth Duncan Schule Aufgabe und Lehre (1 page) + annotations

Noms d'élèves et leurs dates à l'école d'Elizabeth

Zeittafel et chronologie (6 pages)

Chronologie E. Duncan Schule (2 pages)

Arbre généalogique mouvements pédagogiques et de danse (2 pages)

Attestation de Lehrstätte für musische Bildung Elizabeth Duncan-Schule Schloss Mörlbach relative au suivi des cours d'Hannelore Schick de 1953 à 1963 établie par Gertrud Dreck le 19. Oktober 1963

Article du 25 mai 1989 relatif au décès de Jarmila JARABKOVA le 21 mars 1989 et autres nouvelles de l'association Duncan par Hannelore Schick (2 pages)

Courrier adressé à Hannelore SCHICK daté du 10 janvier 1990 avec en annexe 2 feuillets relatifs à différentes sessions de danse en 1989/90

Faire part de commémoration de Hortense Kooluris In a dance to the Divine 1914-2007 (2 pages)

Dédidace de Jeanne Bresciani

Mot à propos de Hortense par Jeanne Bresciani

Fragment sur lequel est écrit 1999 Elizabeth Souritz Buch

Faire part du décès d'Elizabeth Duncan par Max Merz und Gertrud Dreck Winterbach, Kreis Waiblingen, Württemberg Dezember 1948 (allemand et anglais – 2 pages)

Courrier de Dr. Klaus VON SCHIRACH adressé à Hannelore SCHICK daté du 15. November 2004

Courrier de « The Isadora Duncan Dance Group » adressé à A. Schlemsener daté du 6 octobre 1991 signé de Barbara KANE (2 pages)

Courrier de « The Isadora Duncan Dance Group » adressé à Hannelore, Lucy, A. , Irüde, Angela, Anke, everyone at the summer workshop, Dorothea daté du 10 août 1991 signé de Barbara KANE (2 pages)

Document relatif à Hannelore Schick « Petit mot »

Courrier adressé à Barbara (KANE) daté du 10.8.91 (2 pages) inachevé non signé

Généalogie des écoles (3 pages) non identifié

Document en-tête Lucy Burkiczak, 74 Jahre Juli 1991 Düsseldorf (4 pages)

Annonce d'une représentation des élèves d'Elizabeth Duncan Schule 28 décembre 1957 aus der Esslinger Zeitung

Document « Notes » et une photographie des danseuses de l'école de München

Document (formation) Die Lehrerinnen Ausbildung in der Elizabeth Duncan Schule Tutzing Ob. B. Grundlagen der Ausbildung, Lehr- und Studienplan, Leiter und Lehrkräfte, Lehrräume, Art der Berufsausübung, Aufnahme- und Ausbildungsbedingungen (2 pages)

### *Articles de journaux*

Article de journal sur Elizabeth « Dance of Life » Instructor Urges New-Fashioned Selves  
Whashington Post Elizabeth Duncan “I teach a lesson of life” by Dorothea Andrews Post Reporter  
28 mars 1948 (5 pages)

Coupures de journaux Duncan « Dance of life » Goes On non datées  
Herald Tribune – Rosenberg Elizabeth Duncan, in U. S. Establish National Foundation of Dance,  
Says 2,00 Here Study Her Methods and Follow Her Philosophy by Eugenia Sheppard (3 pages  
non datées)

6 Katherimini 04 octobre 2002 A Tribute to a modern Terpsichore by Sandra Voulgari (de Grèce)  
(4 pages)

SVZ SALZBOURGER VOLKSZEITUNG Kultur Rupertinum : Erika Giovanna Klien  
1900-1957 Im Bann bewegender Kraft 15 juin 2001 (1 page)

KOURIER KULTUR & MEDIEN Schule der Bachfusstänzerin Ausstellung : Isadora Duncan  
Salzbourg 10. Juli 2001 (3 pages)

SVZ SALZBOURGER VOLKSZEITUNG Kultur Hypo-Galerie : Ducan-Schule in Schloss  
Klessheim Schönheit und Bewegung 12 juillet 2001 par Robert Wolf (2 pages)

Isadora Duncan Und es leuchten die Sterne Ostern 1993 vom Imgard Vollmer (6 pages)

Natürlichkeit ist schwierig (non identifié) F.A.Z. 27.4.1977 (1 page)

Page de journal non identifiée dédiée à Isadora datée du 02 mai 2001 Die aus der Welle tanzt  
Salzburger Nachrichten Isadora Duncan 7 juillet 2001 par Eva Maria Schalk

Extrait d’une page de journal (non identifiée) dédié à l’école d’Elizabeth Duncan de Munich (de  
nos jours)

ZEITGESCHEHEN Berliner Morgenpost 17. Juli 1988 Isadora Duncan lagen viele Männer zu  
Füssen (4 pages)

Article de journal (non identifié) 10. März 2006 intitulé « Schminke und nackte Mädchen » (jeunes  
filles maquillées et nues) Komponist Mikis Theodorakis über die kosmische Harmonie (5 pages)

## *Correspondances*

Journal de bord (4 pages) non identifié

Courrier de Trude ENGELHARDT adressé à Hannelore SCHICK daté du 19.8.84

Document « Pensée » non identifié

Courrier de Carol adressé à Lucy daté du 30 juillet 1991

## *Photographies - Dessins*

Reproduction d'une photographie de Hannelore Schick (movement)

Reproduction de 27 photographies (sources non citées) :

- Isadora Duncan, Temple Duncan and Mary Desti at Bayreuth (1904),
- Isadora Duncan at the Theatre of Dionysus, Athens, 1904,
- Gordon Craig and Isadora, Berlin, 1904,
- Isadora Duncan in her own equipage, Berlin, 1905,
- Marta, Lisa, and Gerda before a statuette of Isadora, Grunewald, 1905,
- Isadora with Grunewald students, 1905; Irma at right, fifth couple from top (2 fois),
- Pupils of Isadora Duncan School, 1906-1908 (upper l.) Erica. (upper r.) Irma. (lower l.) Theresa. (lower r.) Anna.,
- Pillbox hats and Polish coats, Château Villegenis, October 1908. Irma on running board, center; Preson Sturges behind shoulder of girl at wheel,
- Irma and Isadora, Neuilly, 1908,
- Isadora Duncan with her daughter Deirdre, Paris (1911) (Paul Berger),
- Elizabeth Duncan's scholl, Darmstadt. Irma at left among her little pupils; Elizabeth and Max Merz at right,
- Deirdre und Irma aboard ship to Egypt, 1912; snapshot by Isadora Duncan,
- Isadora with Deirdre and Patrick,
- Dionysion, 1914,
- Dionysion : the six Duncan girls with statue of dancing maenad (2 fois),
- Isadora Duncan at Cap Feriat (1916),
- Irma Duncan : dance photo by Arnold Genthe, 1917,
- Walter Rummel and Isadora, 1919,
- Duncan Dancers, 1920 : Lisa, Irma, Margot,

- Irma Duncan dancing outdoors, Greece, 1920 (2 fois),
- Irma Duncan and the pupils of the Duncan school taken in New-York city, 1928 (Arnold Genthe).

18 photographies d'élèves de 1910 1922 1954 1955 1985 1993 1996

Dessin d'Isadora par Gilberto Giardini Rheinische Post 16. Februar 1996 – Nr. 40 (2 pages)

Photographie d'une danseuse non identifiée (peut-être Hortense Kooluris)

Huile d'Isadora Duncan réalisée par Max Colombo en 1905 et écrits relatifs à son frère Corneille et lui-même (5 pages)

## SOURCES REPRODUCTION ET NOTES KÖLN TANZARCHIV MEDIAPARK

### *Reproduction d'ouvrage (extrait)*

« ...Jeder Mensch ist ein Tänzer » Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945, 1993  
Hedwig Müller/Patricia Stöckemann Anabas-Verlag Günter Kämpf KG (28 pages)

### *Reproduction d'écrits*

Document Das Theater 1906 Isadora Duncans Freitanz-Schule (4 pages) non cité

Document Erziehung zur Schönheit von Etta FEDERN (7 pages)

Document daté de 1907 Schule in Grunewald (1 page)

Document daté de 1913 « Verbot von Duncan-Tänzen » (Danses Duncan interdites) (1 page) non cité

Document von Adele SCHLOSSER / BEFREIUNG Sonderdruck aus « Die Frau im Staat », Januarheft 1927 (1 page)

Document Isadora Duncan's First Scholl von Kay Bardsley (31 pages) Référence Dance research collage (CORI) dance research annual, X New-York 1979

Document d'Alexander Truslit (témoignage au sujet d'Elizabeth Duncan) München 8. Juli 1969 (2 pages)

Document von Herbert Hiebsch « Es lebe das Leben » Begegnungen und Gespräche mit Elizabeth Duncan 1948 (22 pages)

Souvenirs de Lucy BURKICZAK « Ein Kind tanzt und lebt in der Elizabeth Duncan Schule » 1922 bis 1934/36 (61 pages)

Article de Edward Ross DICKINSON – Université de Cincinnati – « Some Reflections on Un-German-ness in German and Transnational History » relatif à ce qui est ou n'est pas germanique à travers l'histoire transnationale.

### *Reproduction de documents administratifs (école)*

Document Elizabeth Duncan-Schule Marienhöhe bei Darmstadt Institut für Körperliche und wissenschaftliche Erziehung – Ausgezeichnet mit dem grossen Preis der internationalen Hygiene-Ausstellung Dresden 1911 (4 pages)

### *Reproduction de documents publicitaires*

Programme de l'école (1 page) non daté

Publicité « Jugend-Erziehungs- und Kulturgemeinschaft » Gesellschaft M.B.H. SALZBURG (9 pages)

### *Reproduction d'articles de journaux*

Article Leipziger Neueste Nachrichten 08.07.1906 über den Besuch der Schule in Leipzig

Article Neue Zeitschrift für Musik, 80. Jg., Heft 15 – 10.04.1913 Isadora Duncan und ihre Schule (2 pages) non cité

Article Mare-Rapallo 03.02.1934 La Scuola di danze di Elisabetta Duncan de Bertha MARAIS RIEGER (2 pages)

Article Provincia di Bolzano 21.09.1938 Incontro con Elizabeth Duncan de Flavia STENO (2 pages)

Article Washington Post 28.03.1948 « Dance of Life » Instructor Urges New-Fashioned Selves

Article Neue Zeitung 28.05.1949 Von der Duncan zur Palucca Anmerkungen zu zwei Tanzabenden von Werner Suhr

### *Reproduction d'articles de journaux (suite)*

Article Darmstädter Tagblatt 1971 Die Elizabeth-Duncan-Schule Einweihung vor sechzig Jahren/von Dr. Erich Boye

Article Darmstädter Echo Dezember 1986 Sie lernten Tanz als Ausdruck eines neuen Lebensgefühls von Ariane Schmitt

Article Salzburger Nachrichten 07.07.2001 Elizabeth Duncan Schule

Article Hamburger Fremdenblatt – Titel : Hamburger Fremdenblatt (non cité)

Article Neue Hamburger Zeitung von Leonhad Adelt (non daté)



### *Reproduction d'articles de magazines ou revues*

Article Beiblatt zur Schönheit, XII, Bd., Heft 2, Mai 1914 – Kulturaufgaben der Duncan-Schule von Elsbeth Morawe-Rust (3 pages)

Tauriska – Magazin, Salzburg Sommer 2001 “Schule der bewegten Körper” de Elisabeth Katzdobler (2 pages)

Article SVZ 12.07.2001 Hypo-Galerie : Duncan-Schule in Schloss Klessheim Schönheit und Bewegung von Robert Wolf

### *Reproduction de correspondances*

3 courriers du JUDR. LADISLAV VAVRUCH adressé à Miss Duncan datés des 23 décembre 1946, 26 janvier 1947, 2 avril 1947

Courrier de Mrs Harald Smith adressé à Isabel daté du 14 décembre 1951

Tagesbuch von Max Merz (7 pages) (du document du IIIe Reich aux années 1950)

### *Reproduction de documents non identifiés*

Article sur l'ouverture de l'école au 01 janvier 1905 (1 page) non identifié

Article au sujet d'Elizabeth Duncan non identifié

### *Reproduction de photographies*

Photographie d'élèves d'Elizabeth Duncan vers 1910 extraite de Hélène Pinet : « Ornement de la Durée » Ausstellungskatalog Musée Rodin, Paris 1987

Photographie des élèves de l'école d'Elizabeth Duncan à New-York en 1915 par Arnold Genthe

## *Relatif à l'école d'Elizabeth Duncan*

Sonja Gaze *Die barfüssige Tänzerin* Autobiographie Ullstein Berlin 2000

Künstlerkolonie Mathildenhöhe Darmstadt 1899-1914 Ein Dokument Deutscher Kunst  
1901-1976 Sonderdruck des Ausstellungs-Kataloges Band 5

Livret Verein zur Unterstützung und Erhaltung der Tanzschule von Isadora Duncan. E. V.  
Vorstand

Irma a écrit 3 livres et a donné des cours à l'école d'Elizabeth

Isadora Duncan's Russian Days with A. Ross Macdougall, NY 1929

The Technique of Isadora Duncan NY 1937

Duncan Dancer Middletown 1966

## *Références de Madame D., archiviste :*

Ludwig Klages: *Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft: Grundlegung der Wissenschaft vom  
Ausdruck*, Leipzig 1921 oder München 1968

Ludwig Klages: *Vom kosmogonischen Eros*, Jena 1930

Janos Frecot (Et Autres): *Fidus: 1868-1948; Zur ästhetischen Praxis bürgerlicher  
Fluchtbewegungen*, München 1972

Bernd Wedemeyer-Kolwe: *Der neue Mensch: Körperkultur im Kaiserreich und in der Weimarer  
Republik*, Würzburg 2004

Ulrike Voßwinkel: *Freie Liebe und Anarchie: Schwabing- Monte Verità. Entwürfr gegen das  
etablierte Leben*, München 2009

Diethard Kerbs (Editeur): *Handbuch der deutschen Reformbewegungen: 1880-1933*, Wuppertal  
1998

*Notes à partir de documents issus du Tanzarchiv (Boîte Isadora Duncan « Beruf und Werk ») (sans reproduction)*

Isadora danse à Varsovie (Warschau) du 18 au 29 octobre 1904.

PARSIFAL festival de Bayreuth 1904 représentations : 23 et 31 juillet ; 5, 7, 8, 11 et 20 août.

Dans un courrier du 5 juillet 1905 pour l'ouverture de son école, Isadora propose des souscriptions pour subventionner les frais de la construction du deuxième bâtiment :

50 souscriptions pour 1 000 mark, 100 pour 500 mark, 100 pour 100 mark, 1 000 pour 25 mark.

18 mai 1906 L'association de la protection et de la conservation de l'école de danse d'Isadora Duncan est entérinée. Siège des messieurs Geheimrat Hoffa, Professor Humperdinck et le banquier Hermann Kretschmar sous la direction d'Elizabeth Duncan.

Document en allemand d'époque : retranscription du texte au sujet de la reconnaissance de l'Ecole à Grünewald comme association de protection et de sauvegarde.

*Septembre 1906*

*An unsere Mitglieder und Freunde!*

*Mit Beginn der Winterzeit begrüßen wir Sie. Wir hoffen, dass die Bestrebungen der Schule Isadora Duncans durch die tätige Arbeit aller Freunde der Schule eine kräftige Förderung erfahren.*

*Zu unserer Genugtuung können wir mitteilen, dass die Schule eine Einladung nach Zwickau erhalten hat, der sie in der Ferienzeit am 15. Oktober Folge leisten wird.*

*Aus dem in der heiligenden Broschüre mitgeteilten Studienplan der Schule ersehen Sie, dass die Kinder bereits während des Sommers Gesangsunterricht durch Herrn Professor Pasmors vom Klindworth-Seharwenka-Conservatorium erhielten, der ihnen die Möglichkeit zu späterer künstlerischer Verwertung gibt. Die Ergebnisse dieses Unterrichts werden voraussichtlich bei der nächsten Veranstaltung des Vereins zum Ausdruck kommen. Die Vereinsveranstaltung 1906 für Berlin wird in November stattfinden.*

*Heute bitten wir Sie besonders, von beiliegender Broschüre des Vorstandes über Stand und Ziele der Schule Kenntnis zu nehmen und zur Verbreitung der Broschüre beizutragen. Das Sekretariat sendet auf Wunsch jede erforderliche weitere Anzahl von Exemplaren der Broschüre und wird jede Nennung von geeigneten Adressen gern sofort berücksichtigen.*

*Wir bitten Sie, uns Ihren Bedarf an Broschüren oder eventuell die Namen von Interessenten gütigst mitteilen zu wollen.*

*J.A. des Vorstandes.*

*Das Sekretariat*

Livret Verein zur Unterstützung und Erhaltung der Tanzschule von Isadora Duncan. E. V.

Vorstand

Dr HOFFA Vorsitzender

Professor Engelbert HUMPERDINCK Schriftführer

Bankier Hermann KRETZSCHMAR Schatzmeister

Professor Walter SCHOTT stellvertretender Vorsitzender

Regierungs-Baumeister OTTE stellvertretender Schriftführer

Direktion der Schule Elizabeth Duncan

Mots d'Isadora

*Während der letzten zehn Jahre meiner Arbeit habe ich stets die klare Absicht gehabt, eine Schule zu gründen, die den Tanz, wenn möglich, auf seine frühere Höhe bringen soll, auf die Höhe der Kunst. An vielen Zeichen habe ich gemerkt, dass die Tanzkunst im Erwachen begriffen ist. Unter den Menschen inst eine Sehnsucht nach rhythmischen Bewegungen vorhanden ; besonders unter der jungen studierenden Generation macht sich ein Verlangen nach einem befriedigenderen Ausdruck des körperlichen Seins durch Bewegung bemerkbar. Dass ich mich hierin nicht irre, beweist die Anerkennung, die das Publikum meinen Bemühungen in dieser Hinsicht hat zu Teil werden lassen. Überzeugt also, dass nur jemand den starken Willen haben muss, der andere veranlassen kann, mitzutun und mitzuhelfen, um den Anfang zu Machen zu einem Werk, das sich in der Zukunft zu einem grossen ausgewachsen kann, habe ich im Dezember 1904 die neue Schule des Tanzes eröffnet.*

*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.*

Lehrkräfte

Isadora Duncan – Künstlerische Leitung

Elizabeth Duncan – Tanz

Professor Hermann Lafont – Konservatorium Klindworth-Scharwenka – Klavier

Dr. med. P. Jaerschky – Gymnastik

Walter Schulze – Zeichnenunterricht

Konrad Müller-Fürer – Naturkunde

Frau Else Zschetzschingck – Schulunterricht

Dr. med. W. Wernecke, Halensee – Hausarzt

Dr. Amalie Klonower, Charlottenburg – Zahnärztin

### Studenplan

Täglich Vormittags 4 Stunden – Schulunterricht

Sonntags 10-12h00 – Zeichnenunterricht

Montag und Donnerstag 5-6h00 – Gesangunterricht

Dienstag und Freitag 2-4h00 – Gymnastischer Unterricht

Dienstag und Freitag 5-6h00 – Naturkunde

Mittwoch und Sonnabend (samedi) 4-6h00 – Tanzunterricht

Isadora danse à Baden Baden le 19 mai 1907 sur la musique de Max Merz

Elle danse le 22 mai 1907 à Karlsruhe sur Schumann, Schubert et Merz

Revue FEMINA 9<sup>e</sup> année n° 193 – 1<sup>er</sup> février 1909 article sur Isadora et ses élèves à la Gaité

Location de la maison d'Isadora à Grünewald Trabenerstrasse 16 au Professeur Engelbert

Humperdinck (musicien compositeur né en 1854 – son œuvre importante : musique pour le conte

Hansel et Gretel – 1893 –) du 01 avril 1909 au 31 mars 1912 pour un loyer de 4 500 mark par an.

L'ILLUSTRATION n° 3456 67<sup>e</sup> année 22 mai 1909 article sur la représentation d'Isadora à la

Gaieté avec ses élèves

L'école d'Elizabeth reçoit le prix de la représentation hygiénique internationale de Dresde en 1911

(document d'archives Schulen von Elizabeth Duncan ; 1.1 E. Duncan-Schule Marienhöhe Darmstadt (ca. 1911-1914) ; Bestand Elizabeth Duncan Teil II ; Nr. 69 ; 1.1.5 Schulprospekte)

Programme d'une matinée Elizabeth Duncan le 08 décembre 1912 à Darmstadt

Exposition Künstlerkolonie 1914 Les élèves d'Elizabeth ouvrent l'exposition avec une démonstration à Darmstadt Mathildenhöhe.

Der Tag, Berlin, 16 juillet 1914 : La villa de Belleville près de Paris d'Isadora Duncan en flammes

Elizabeth a passé un court temps à Hagen 1921 (pendant la 1<sup>ère</sup> GM elle est retournée à NY avec ses élèves) à Hagen, elle était dans la Haus Hohenhof von Karl Ernst Osthaus

Cassette audio Eine Tanzschule für Lenin I. Duncan im Russland der 20er Jahre

Ce que je comprends : *1921 : une école à Moscou pour 1 000 enfants. Une invitation qu'Isadora attendait depuis très longtemps.*

*Rappel de l'audition d'Isadora à ce sujet contre la France – voir ouvrage en français dont fiche de lecture.*

*Narration du dimanche rouge ; on fait part de ses impressions et sensations.*

*Elle parle de ses projets pour les enfants.*

*On parle des conditions atmosphériques à Moscou, du calme de la ville, de ce qui s'en dégage.*

*Elle se rend à l'Opéra et s'habille sobrement, sans bijoux, en tunique rouge.*

*Référence à Trotsky qu'elle rencontre.*

*Ce qu'elle propose de ses chorégraphies, dansant nu-pieds, n'a rien à voir avec qui était fait jusqu'à présent en Russie. Sa danse parle de naturalité, de liberté et d'harmonie.*

*Son école devient rapidement célèbre à Moscou.*

*Elle rencontre le poète Sergei Alexandrowitsch Jessenin qu'elle épouse rapidement. Il n'a que 26 ans.*

*L'école fonctionne difficilement (faim, froid, pas d'électricité).*

*Irma Duncan prend la direction de l'école de Moscou tandis qu'Isadora programme une tournée en Amérique pour subvenir aux besoins de l'école.*

Irma a écrit 3 livres et a donné des cours à l'école d'Elizabeth

*Isadora Duncan's Russian Days* with A. Ross Macdougall, NY 1929

*The Technique of Isadora Duncan* NY 1937

*Duncan Dancer* Middletown 1966

Max MERZ Tagesbuch (trop de passages illisibles de mon point de vue)

## **Notes (suite)**

Elizabeth au château de Klessheim en 1925 jusqu'en 1933 (a écrit Lucy)

Lucy BURKICZAK à l'école d'Elizabeth (de 1926 à 1933) dans les années 1930 à Klessheim

Entretien avec Martina LANGL le 14 avril 1995

Dans le résumé de cet entretien, il est écrit que Lucia est arrivée à l'école en 1922 à 5 ans à Potsdam puis l'école déménage en 1925 à Klessheim.

Lucia pendant 10 ans est la seule enfant à avoir participé aux tournées des adultes.

Lucia est laissée à Prague en 1934 (17 ans) pour des raisons financières et enseignera avec Jamila JERABKOVA dans la dépendance de l'école Duncan à Prague.

Lucia dit qu'avec du recul, elle aurait écrit autrement son recueil sur l'école

Qui est CAROLL dont parle Hannelor SCHICK et Lucy ?

À Prague, l'école a perduré avec Jamila JERABKOWA (70 ans en 1982) mais l'école a pris une autre tournure et Jamila avait développé également la méthode de Hans ZELLER (Bamberg)

Photographies de Gertrud DRUCK en 1927 à Klessheim en train de danser ; également avec Dora KÖCKRITZ, enseignante à Klessheim

Anita ZAHN-BAUMANN citée

Au sujet de ses photos : envolée, pureté, postures élégantes, rectitude, sens du mouvement, discipline, justesse, ligne, courbe, professionnalisme : entraînement, rigueur, force, puissance, légèreté, souplesse, expression, présence, tenue.

Le livre de chevet d'Elizabeth : Natur und Seele Edgar DACQUE München et Berlin, 1928, Ed. Didenbourg

Consultation des documents originaux d'Elizabeth Duncan concernant la reconnaissance de sa descendance de race étrangère qui est difficile à établir (correspondance entre avril 1937 et août 1938 entre le Reichsschrifttumskammer et le Landesleitung München-Oberbayern).

Déclaration d'Elizabeth Duncan relative à sa descendance (31 Mars 1937 à München)

Complément de la proposition (requête) d'Elizabeth au Reichsmusikkammer. Elizabeth déclare être née le 08 novembre 1877 ( !!! ) à San Francisco dans l'attestation l'autorisant à enseigner la danse du 15 juillet 1937 au 31 décembre 1937.

24 septembre 1937 date du document du Reichsschrifttumskammer reconnaissant son appartenance au Reichsmusikkammer sans avoir apporté la preuve de son appartenance de race.

Fâcheuse interprétation des termes « Judentum und Musik » et « Sigilla Veri » au sein de deux maisons d'éditions (Brückner-Verlag et Bodung-Verlag) – courrier d'Elizabeth du 04 septembre 1937 au Reichsschrifttumskammer avec pour objet : Elizabeth Duncan gegen Brückner-Verlag München und Bodung-Verlag Erfurt

Le nom d'Elizabeth Duncan pour l'école Duncan est porté depuis 1909. Dr Hans Stock est le garant d'Elizabeth (courrier du 08 septembre 1937 au sujet de ces confusions (Elizabeth ne serait pas de « race » étrangère – et discours de la maison d'édition Bodung-Verlag au sujet d'Isadora, danseuse nue, à des fins de promotion personnelle (courrier du 30 juillet 1937)

Attestation d'Elizabeth Duncan pour Grete BIEBERBACH d'Autriche certifiant qu'elle a pris des cours d'été d'une durée de 1 à 2 mois dans son école pendant les années de 1927 à 1931 et 1937-1938 et qu'elle a fait de bons progrès. (Fait le 15 septembre 1938 à München).

Grete BIEBERBACH se produisait et organisait des concerts. Elle fait des études musique et de gymnastique rythmique.

ANITA ZAHN a été élève d'Elizabeth (fragment)

Mot de Grandjouan à l'attention d'Elizabeth, 17 juin 1939 (Tanz-Archiv – III Korrespondenz – Duncan-Archiv, nr. 69 ; 3.1 Privatkorrespondenz ; 3.1.2 Briefe, u.a. von Jules Grandjouan an Elizabeth Duncan)

*Miss Elizabeth Duncan*

*Je vous remets ci-joint 50 dessins fait à Darmstadt pendant mes années d'exil et lors que vous me donniez du pain.*

*Merci encore, le souvenir de votre bonté pour moi, en tant de circonstances, me suivra toujours.*

*En revoyant la jeunesse magnifique de Hanna Thérèse Lisel Temple Irma Isabelle j'ai revécu ce rêve de Marienhohe que vous aviez mis debout. Et je crois que peu de femmes ont eu cette force sure d'elle et cette ténacité subtile pour mener à bien une œuvre d'une telle envergure.*

*Quel enseignement vous avez été pour moi.*

*Grandjouan*

*17 juin 1939*

Courrier de la société Elizabeth Duncan à Prague 17 mars 1946 qui relate le succès des pupilles d'Elizabeth et que l'école continue de progresser.

Correspondance d'Elizabeth avec Konrad MÜLLER-FÜRER et ANNIE HIEBSCH (1946-1948)

Livre SCHULE der BEWEGTEN KÖRPER Isadora & Elizabeth Duncan und Erika Giovanna Klien in Salzburg, Heimat Land Salzburg, 2001

P 9-10

1904 Ouverture des portes de l'école à Grünewald

3 ans à Berlin

Une école provisoire à Dresde avant la construction de Darmstadt

1913/14 Ecole à München, Stuttgart, Darmstadt, Zürich, Hambourg, Bremen

Intermède en Angleterre avant de rejoindre les USA (près de NY) pendant la guerre

Retour après six ans à nouveau à Berlin (Neue Palais in Sans Souci)

1925 Klessheim (élèves d'Allemagne, Tchécoslovaquie, Autriche, Hongrie, France, Yougoslavie, Danemark et Pologne)

1929 Salzburg



Puis Munich à nouveau

P 11

Franz CIZEK, artiste pédagogue.

Livre « Sonja Gaze » Die barfüssige Tänzerin Autobiographie Ullstein Berlin, 2000

Livre de Lore (Eléonore) LINDIG Erzählung meines Lebens, Glücksburg, 1982

Faire part de décès adresse de la famille FLINTBEK 24220, Mühlenberg 7 Familie von Massow  
Décès en 2002

Entête de la lettre de Yvonne YVONNE BERGE Education corporelle et rythmique Pédagogie  
nouvelle Studio Vivre son corps 2, rue de Breuvery 78100 Saint Germain en Laye

Elle a une fille à Paris qu'elle voyait très rarement, une autre à Hambourg.

Yvonne a écrit un livre Danse sa vie Collection Chrysalide.

Lien avec Francine COLEMAN WEST WIMBLEDON LONDON et Johannes Mario SIMMEL à  
Münich, Yvonne BERGE, faisant partie des grands en 1927 à Klessheim

A travers la correspondance avec Yvonne (20 janvier 1990), Lucia dit qu'elle n'a plus eu de  
nouvelles de « uns Duncans » pendant 45 ans.

Dans son courrier adressé à Frau Schatka du 30 juin 1991, Lucia ne peut imaginer qu'Isadora et  
Malkowsky soient comparables dans leur démarche car les génies sont des génies et uniques dans  
ce qu'ils sont. Pour elle, Isadora était un génie de la danse et en aucun cas, il n'était possible de  
l'imiter. Par ailleurs, cela était sans goût que la danseuse étoile de Stuttgart danse « la vie  
d'Isadora ». Comment une danseuse qui a passé sa vie à danser en chaussons puisse danser  
soudainement pieds-nus ? (traduction littérale de ma part)

Réf : III Korrespondenz Lucy Burkiczak, Nr. 69, 3.1 Privatkorrespondenz ; 3.1.3 Briefwechsel  
von Lucy 1971-1996 (u.a. mit Yvonne Berge, Elisabeth Biborosch, Francine Coleman, Johannes  
Mario Simmel)

« 1932 danse olympique à Florence » dit Lucia dans un échange de courrier avec la journaliste Ute  
GRUNDMANN au sujet d'un livre « Tanz unterm Hakenkreuz ».

Den Ausstellungskatalog „Die Lebensreform“, Darmstadt 2001

Die Lebensreform Mouvement des années 1900 – 2 tomes

Présentation de ce que c'est : prise de conscience du comment se nourrir, comment expander son  
corps, comment libérer les tensions, comment vivre en relation avec son environnement.

La beauté et l'art font partie de ce programme : beauté du corps, hygiène et force (affiches de corps de femme notamment)

Tous les maux en lien avec les bas instincts sont dénoncés, alcool.

Ce mouvement est en réaction au progrès technique et industriel de la civilisation.

Histoire des mentalités et de la psychologie : naturalité, sentimentalité, profondeur de l'âme, sexualité, protection des animaux

Pensées des philosophes Nietzsche, Simmel, Böhme, Helene Stöcker (la nouvelle éthique), Haeckel

Art et culture : nudité, Ferdinand Hodler, Ludwig von Hofmann, Ludwig Kirchner, musique avec Hermann Obrist, l'architecture influencée par Haeckel, la danse avec entre autres Isadora, Elizabeth, Mary Wigman

Naturisme et sport

le völkische Bewegung,

die Germanische Glaubens-Gemeinschaft

der Verein für Körperkultur – proletarischen Freikörperkulturbewegung

das Neuen Weimar

Monte verita lieu d'expérimentation exercices de Dalcroze

Die Lebensreform est un mouvement orienté sur le corps donc forcément investi dans la danse, la sculpture, la peinture.

## DES ARCHIVES DE NEW-YORK

ISADORA DUNCAN – ISADORA DUNCAN IN MÜNCHEN 1902 – HISTORISCHE RÜCKBESINNUNG AUS ANLASS DES ZUMMANENTREFFENS IHRES 115. GEBURTSTAGES, DES 90. JAHRESTAGES IHRES AUFTRETTENS IN MÜNCHEN UND IHRES 65. TODESTAGES VON WOLFGANG BODE

*The Technique of Isadora Duncan* by Irma Duncan, A Dance Horizons, Republication

## DE LA BNF

Les danses d'Isadora Duncan, Ovilon in Mercure de France (Paris. 1890)

## TRAJECTOIRE DES ELEVES

Erika Giovanna KLIEN (1900-1957), a pris des cours avec E. Duncan, amie de Ethel MANDELL et de Anita ZAHN. Professeur de dessin à Klessheim en 1927

Attestation d'Elizabeth Duncan pour Grete BIEBERBACH d'Autriche qui certifie qu'elle a pris des cours d'été d'une durée de 1 à 2 mois dans son école pendant les années de 1927 à 1931 et 1937-1938 et qu'elle a fait de bons progrès. (Fait le 15 septembre 1938 à Munich).  
Grete BIEBERBACH se produisait et organisait des concerts. Elle fait des études musique et de gymnastique rythmique.

Sonja GAZE danseuse mannequin.

Jamila JERABKOWA donnait des cours de danse et faisait usage de la méthode posturale de son conjoint (peut-être orientation thérapeutique).

LUCY BURKICZAK devient Kindnergärtnerin

Odyle PYROS élève chez Lisa DUNCAN de 1932 à 1950  
Association Danser c'est vivre

Agnes de GUITAUT étudie la danse avec Odile PYROS, co-fondatrice de l'association Danser c'est vivre

Entête de la lettre de Yvonne YVONNE BERGE Education corporelle et rythmique Pédagogie nouvelle Studio Vivre son corps 2, rue de Breuvery 78100 Saint Germain en Laye

F. est devenue comptable

A. est professeur de gymnastique (école et institut).

M. est coordinatrice dans une entreprise de films pour sourds et muets.

## SOURCES BERLIN

- « 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 adresée 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 ;
- 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 ;
- Notice biographique d'Elizabeth Duncan datée du 31 mars 1937.

## ARCHIVES HAGEN

### *DOCUMENT RÉCAPITULATIF*

Pour citer les archives du bureau des archives de Karl Ernst Osthaus à Hagen :

#### *P2 – 307 Blätter 1, 2, 3 (recto-verso).*

Correspondance de Kurt Wolf à Osthaus datée du 25 mars 1920 :

Kurt Wolf fait allusion au télégramme de M. Merz reçu par Osthaus et qu'il a lui-même reçu un peu plus tard. Ce télégramme évoque la vente du terrain sur lequel se trouvait l'école de Darmstadt qui a été détruite et qui a été évalué plusieurs fois, passant de 100 000 DM à 500 000 DM.

Merz était d'accord pour acheter le terrain mais il est mis en garde pour s'entourer d'un homme d'affaires de confiance.

Kurt Wolf demande l'avis à Osthaus et lui dit qu'il ne doit pas nécessairement être présent pour la vente ; cependant, Merz peut prendre un avocat et Wolf recommande plutôt un de Darmstadt du fait que la vente concerne cette ville.

Par ailleurs, le fait que la vente de terres et de maisons soit faite à des étrangers, cela peut entraîner des difficultés auxquelles Wolf ne veut pas être mêler.

#### *P2 – 307 Blätter 14, 15 (recto-verso).*

Correspondance de Max Merz à Osthaus datée du 26 août 1920 :

Merz dit qu'il est content que Osthaus se trouvait avec Elizabeth mais que lui-même ne pouvait malheureusement pas se rendre à Zürich ; il était très occupé avec Marienhohe et des démarches financières (avec Wolff) pour acheter le terrain ; il est ravi d'être enfin libre de réaliser leur rêve !  
(und wir sind frei für unser Träume)

Merz fait également allusion à Rabindranath Tagore –

Il évoque également le fait que Osthaus ne peut pas être libre de certaines choses qui lui causent du tort.

Il évoque aussi une imprudence ou inconscience qui semblerait habiter Osthaus mais que celle-ci avec la considération qu'il en a, ferait partie de ses objectifs les plus élevés de sa volonté.

Merz écrit : je crois que le mot « quand j'aime, je laisse la liberté ou plutôt je la lui accorde » n'est plus toujours applicable.

deshalb möchte ich das, was ich eben schrieb, zwar recht noch dristlich betont haben, aber dieser Betonung eher die ansmutsvolle Farm eines mit vollemn Weingluse gebrachten Zutrunks gegeben wissen, als die der steifnaehigen Ansichtsausserung.

C'est pourquoi je voudrais souligner ce que je viens d'écrire, mais cette accentuation est plus susceptible d'être donnée à la ferme charmante d'une truffe apportée avec une liqueur de vin pleine, que celle de la note à bords raides.

ich überlasse mich aber dem wohligen Gefühl, dass ich Ihrerseits nicht missverstanden werden kann

mais je laisse le sentiment réconfortant que je ne peux pas être mal compris de votre part

Glücklich wäre ich würden Sie diesen Ausdruck meiner Sympathie für Sie wie einen Anshaush (pas sure de ce mot) jener allgemeinen und unpersönlichen Energie spüren,

die in so reichem (mot indéchiffable) als ewiger Quell der Hilfe von uns und in uns flutet.

Heureux que vous ressentiez cette expression de ma sympathie pour vous en tant que de cette énergie générale et impersonnelle, qui inonde une source d'aide éternelle si riche de nous et en nous.

Merz a réfléchi sur l'idée du Werkbund avec la Suisse.

### *R 157 – Blatt 7*

Document daté du 03 avril 1912 intitulé « Wilhelm Driever. Capellen-Geldern am Niederrhein ».

Bon de commande livraison de plantes.

Lien avec l'association de roses créée en Allemagne – véritable étude, entreprise de plantations et de recherche sur les roses, présentation à l'expo universelle de Paris en 1900 – avec Georg Dieck (botaniste).

La commande a été faite auprès d'établissements ayant reçu les trois premiers prix à l'exposition de Düsseldorf en 1904 – jardins et roses.

### *R 157 – Blatt 7*

Facture de l'école Duncan datée pour la période du 01 octobre au 31 décembre 1912 pour l'élève âgée de 10 ans du nom de Osthaus (la fille de Osthaus).

### *KÜ 432 – Blatt 11*

Correspondance de Peter Behrens au Deutsches Museum datée du 20 septembre 1915.

Au nom du professeur Behrens, j'ai l'honneur de vous envoyer les trois photographies suivantes pour les conférences de M. Merz à New York :

Im Auftrage von Herrn Professor Behrens beehre mich , Ihnen für die Verwendung bei den Vorträgen des Herrn Merz in New York folgende drei Photographien zu übersenden :

Haus (maison) Wiegand, Dahlem b/Berlin.

Ansicht (vue) der AEG Fabrik (usine AEG) von Humboldthain.

Ansicht der Turbinenfabrik.

### *KÜ 432 – Blatt 13*

Correspondance de Osthaus à Madame Behrens datée du 07 janvier 1916.

Osthaus s'adresse à l'épouse de Behrens pour savoir s'il pourrait, selon elle, demander à Behrens de renouveler la conférence qu'il avait donné à Berlin (Osthaus découvre à Berlin, lors de sa rencontre avec lui, qu'il va donner une conférence).

Il n'a effectivement pas osé lui demander directement à Berlin.

Son autre demande concerne celle de sa femme qui aimerait recevoir d'elle des conseils pour la cuisine car il sait qu'ils sont simples mais importants.

Enfin Osthaus se réjouit du siège que Behrens occupe depuis peu au Werkbund.

### *KÜ 432 – Blatt 17*

Correspondance de Osthaus adressée à Behrens datée du 03 avril 1916.

Il parle du nouveau locataire (Frau Raupert) à la maison de Cuno qui souhaite faire aménager une marquise au-dessus d'une terrasse. Il souhaite avoir l'avis de Behrens. Frau Raupert a émis des souhaits en termes de couleur et de forme (à voir avec elle).

Pour la construction, il a quelqu'un d'efficace.

Enfin il lui demande s'il viendra demain à la réunion du comité demain de l'Association culturelle des artistes et des chercheurs allemands.



Kommen Sie übrigens morgen zum Ausschusssitzung des Kulturbundes deutscher Künstler und Gelehrter?

### *R 74 – Blatt 43*

Facture (datée du 14 novembre 1914) adressée au Folkwang Museum concernant le théâtre Duncan du 02 juillet 1914 en rappelant que la facture devait être payée initialement par l'école Duncan à Darmstadt.

### *V 18 – Blatt 1*

Document du Ministère des sciences, de l'art et de la formation populaire daté du 05 mai 1919 indiquant les conditions à remplir pour obtenir :

Les demandes d'autorisation pour exploiter une école

Die Anträge auf Erteilung der Erlaubnis zum Betriebe eine Schule.

### *V 18 – Blätter 7, 8, 9, 10, 11*

Les statuts de l'école de Osthaus – document daté du 16 janvier 1920.

### *Blatt 7*

une école pilote avec un centre d'éducation

eine Versuchsschule mit Erziehungsheim

le nom : école Folkwang

Osthaus fournit le lieu : la plus grande partie de sa grande maison (Hohenhof à Hagen).

L'école compte accueillir 40 élèves dont 25 en internat. En plus des salles d'études, il y a 11 pièces avec la salle à manger, la cuisine avec pièces communicantes, la salle de gymnastique, les ateliers manuels. Les pièces sont spacieuses et claires.

L'école et la maison inclue également le jardin de 4 matins, le potager et le terrain de jeu, 8 matins de terres agricoles et de prairies et laissant environ 3 matins de bois.

Der Schule und dem Heim werden außerdem der 4 Morgen grosse Garten, der Gemüsegarten und Spielplatz einschliesst, 8 Morgen Acker- und Wiesenland und noch etwa 3 Morgen Waldland überlassen.

### ***Blatt 8***

La “nouvelle école” sera ainsi appelée sous la présidence de Osthaus.

L’association dispose d’un capital de 100 000 Mk.

Directrice : Frau Kati Lotz qui enseignait à l’Odenwaldschule.

Directeur : Dr Karl Henrich.

Les enseignants doivent encore être recrutés.

Moyens d’enseignement : pour les sciences, les collections des sciences naturelles du Dr Osthaus, pour l’histoire et l’art, les collections du Folkwang Museum comme aussi la bibliothèque très riche du Dr Osthaus.

### ***Blatt 9***

Objectifs de mesures pour l’école :

Assurer les nécessités de l’école tout comme accueillir les élèves plus âgés (jusqu’à 14 ans) avec un cours à la nouvelle méthode dans une ou plusieurs langues étrangères selon les capacités de chacun et aussi dans d’autres matières qui doivent donner des résultats élevés.

Y seront donnés des cours en formation continue (Fortbildungskurse) dans lesquels il y aura l’allemand, l’histoire, les langues étrangères, les mathématiques, les sciences naturelles au choix comme pour la formation pratique aux travaux manuels, de jardin, d’agriculture et de tenue de maison.

Méthodes d’enseignement :

La nouveauté de l’école est basée sur l’insistance de la formation pratique. Les disciplines (jardin, agriculture...) seront proposées dès le premier niveau d’études. Les cours théoriques seront construits en fonction de l’expérience pratique. Indépendance et autonomie de l’élève sont prônées. L’école doit être une école du travail qui doit donner accès à la force, aux habitudes du travail, aux joies du travail de l’homme formé.

## ***Blatt 10***

La formation corporelle passe par la gymnastique, les jeux et le sport. L'admission de l'élève aux différentes sections est pensée à partir de 4 sections pour l'enseignement principal en fonction de ses capacités et non pas de l'âge, ce qui fait qu'un élève peut être admis dans les différentes matières à différents niveaux et que son déficit dans un domaine peut être compensé par plus de compétences dans un autre.

seine Minderleistung auf dem einen Gebiet kann durch Mehrleistung auf einem anderen ausgleichen.

L'argent de l'école :

Souhait d'entretenir les élèves sans moyens financiers à l'aide d'une bourse. Les familles aisées devront payer à l'année 3 800 à 4 200 Mk selon l'âge. Plus 100 Mk pour ce qui serait utilisé en plus des moyens d'enseignement proposés par l'école.

L'école, en demandant son ouverture rapidement, met en avant sa pédagogie qui répond aux vues du reich. L'école défend l'aspect privé de l'école par rapport à celle publique en termes d'expérimentations des nouveautés.

## ***Blatt 11***

Ce qui est expérimenté à l'école donne de bons résultats et intérêt également du personnel enseignant de la ville de Hagen pour cette démarche.

## ***V 18 – Blätter 38, 39***

Correspondance de M. Merz à Osthaus datée du 03 décembre 1920 de Stuttgart (hôtel).

Blatt 1 (38)

Correspondance de lit à lit (malades tous les deux).

Il parle du retard dans la réception du courrier et du succès de leurs présentations en Suisse (2 à Basel, Bern, Zürich, Winthertur et 1 à St Gallen ?)

Il est important pour eux de trouver un toit protecteur. Ils s'arrêtent dans le Württemberg en espérant bénéficier des bontés de la couronne en attendant que la situation de Marienhohe s'améliore.

Il revenait justement de Darmstadt où il avait rencontré son avocat. Il ne pouvait le voir plus tôt à cause de la tournée en Suisse qui lui a donné beaucoup de travail.

Maintenant qu'ils sont en Allemagne,

Blatt 1BIS (38)

Il souhaite mettre son énergie dans ce qui est de l'ordre privé.

La présentation à Stuttgart s'est bien passée.

La presse suisse a fait bon écho de leur passage là-bas.

Cependant, je ne pouvais pas réaliser les pensées originales d'une performance avec le Werkbund comme protection

ich konnten allerdings den ursprünglichen Gedanken eine Aufführung mit dem Werkbund als Schutz ..... nicht durch führen

Deux jours auparavant il avait discuté avec Bruckmann à Heilbronn qui aurait pu lui apporter de bons conseils sur le projet, comme Merz ne pouvait pas lui expliquer, il n'en n'avait pas le temps. Il évoque les représentations prévues en Allemagne qui rencontrent encore des obstacles. Il parle des risques financiers liés à de telles manifestations. Il se limite donc à chercher dans des quartiers (sous-entendu moins chers) et plutôt à se présenter dans le cadre de représentations privées.

Il se met maintenant à refonder l'association dissoute pour que l'école soit protégée. Il ne veut pas insister sur les détails mais rappelle que la nouvelle organisation doit être dirigée ; pour cela, il demande à Osthaus de bien vouloir lui envoyer toutes les copies de leurs échanges de correspondances au sujet de Marienhohe.

Il précise que les affaires sont maintenant terminées.

Blatt 2 (39)

Il dit avoir tellement empilé de choses (en lui) qu'il aimerait et devrait leur donner une forme.

Il aimerait faire venir ses parents de Vienne à Er... (je ne déchiffre pas). Ils se sont tous retrouvés avec Frau Escher.

Il demande à Osthaus que Fritzsche Prinz von Folkwang lui écrive (qu'il reconnaît comme tel d'ailleurs).

Fritzsche ne doit pas trop vouloir inclure les idées de Steiner. Merz était à Dornach.

Er soll sich nur nicht zu sehr in den Steinersachen verrennen. Ich war in Dornach.

On se prend le tout en pleine figure. Ce qui a été fait sans goût se moque de toutes les descriptions. Je ne peux pas y croire.

Das ganze ist ein Schlag... Gesicht. Was da an Geschmacklosigkeit geleistet worden ist, spottet jeder Beschreibung. Ich kann kein Vertrauen zu so etwas fassen.

Chez les théosophes de San Diego, j'ai trouvé dans l'appartement le même kitsch symbolique sans coeur - Saint Leonardo, Saint Mozart, Saint Goethe, est avec nous.

Im Wohnungen habe ich bei den Theosophen in San Diego ja denselben herzlosen symbolischen Kitsch gefunden - Heiliger Lionardo, heiliger Mozart, heiliger Goethe, steht uns bei.

Et ce gaspillage d'argent!

Und diese Geldverschwendung!

Et je n'ai pas encore vu les exercices rythmiques des petits Steiner. Je m'abstiens

Die rhythmischen Übungen der Steinerschen Kindergarde habe ich noch nicht gesehen. Ich enthalte

Blatt 2BIS (39)

de tout jugement.

mich jeden Urteils.

Merz lui dit qu'il pourrait y passer (à Dornach).

La science est juste trop étroite pour certains et pour l'art ....

Die Wissenschaft ist eben manchem zu eng und zur Kunst reicht (...) illisible

Ensuite arrivent les hermaphrodites naturels.

Da kommen die Zwitter naturen.

Incidemment, un « artiste » de Dornach m'a dit: « oui, il y a quelque chose de plus haut que l'art. »

Im übrigen hat mir ein "Künstler" aus Dornach gesagt : "ja, es gibt eben etwas Höherer als Kunst."

En tant qu'artiste, il n'a rien fait jusqu'à présent pour autant que je sache. Je le connais depuis des années.

Als Künstler leistete er bisher meines Wissens nichts. Ich kenne ihn seit Jahren.

Il dit aussi que c'était un bon gars et il se rendait compte que l'homme plutôt de devenir plus intelligent pouvait devenir plus « con ».

## V 18 – Blätter 47, 48

Correspondance de M. Merz à Osthaus datée du 27 décembre 1920 de SALZBURG.

Blatt 1 (47)

Merz passe quelques jours à Salzbourg avec Elizabeth.

Il évoque une situation à Osthaus (qui n'est pas textuellement nommée – je ne sais pas de quoi il parle).

Il dit que l'argent est prêt (ça doit être pour le rachat du terrain de Marienhohe) et qu'il doit être « considéré correctement » (?) et que l'on doit s'adresser aux gens raisonnablement pour que tout se passe bien.

Und man braucht mir ordentlich anfassen und zu den Leuten vernünftig reden, dann kann Gutes entstehen.

Au sujet de l'école d'ED :

Es wird ja erst gewaltig .... (mot illisible) geben,

Blatt 1BIS (47)

wenn es heisst « Elizabeth Duncan Schule » aber es liegt durchaus in meiner Hand dem Wind der gerichte tatsachenkräftig Richtung zu geben.

Merz dit que la direction qui va être donnée à l'école d'Elizabeth Duncan dépend de lui et pour cela il a 4 questions à poser à Osthaus qui demandent réflexion.

- 1) Pouvez-vous le supprimer en n'accordant que le permis d'établissement à titre provisoire ?
  - 1) Können Sie es durchdrücken, dass man nur die Niederlassungsbewilligung interimistisch erteilt?
  - 2) Est-ce qu'une salle peut être trouvée pour que nos filles puissent s'entraîner ? (Merz inventorie les lieux dans lesquels il peut aller mais il en décrit les inconvénients et demande conseil et recommandation à Osthaus).
- 2) Kann ein Saal gefunden werden zum Üben für unsere Mädchen?
- 3) Est-ce que le succès du transfert est bientôt envisageable ?
  - 3) Kann die Übersiedlung gleich erfolgen?

4) Quelles sont les conditions financières ?

4) Welche sind die finanzielle Bedingungen ?

Concernant le point 1, Merz dit qu'il ne peut s'agir que d'un séjour en interim qui ne serait peut-être pas sans incidence sur la nouvelle vie de l'école Folkwang. Ils seraient en effet très occupés dans cette région de la Ruhr à donner conférences et représentations.

Blatt 2 (48)

Il semble mettre en opposition les hommes des industries noires de la Ruhr avec les jeunes filles de l'école. Un devoir semble s'imposer.

Il dit à Osthaus qu'il veut prendre en main les conférences du Folkwang s'il le permet ou le souhaite.

Avec le poids de ce qui est lié à la circulation des autorités, les jeunes filles ne sont plus en scolarité obligatoire (schulpflichtig).

Donc, si je m'abstiens temporairement de prendre du neuf, la commission scolaire ne s'opposera guère à notre direction.

Wenn ich also von Neu aufnehmen vorläufig absehe, will die Schulbehörde kaum Einspruch gegen unsere Leitung erheben.

Mais si nous devons prendre les enfants, j'assumerais alors la responsabilité de l'enseignement scientifique par un professeur certifié de l'État comme je l'avais fait à Darmstadt où l'aide du Ministère dans ce choix avait été précieuse.

Concernant le point 2, Merz fait allusion à une salle de sport chauffée qu'il pourrait louer ; il demande conseil.

Concernant le point 3, il ne veut pas plus en dire, au mieux savoir si Osthaus souhaite quelque chose de provisoire ?

Blatt 2BIS (48)

Concernant le point 4, les forces sont en interaction

Hier reiben sich die Kräfte

Il invoque l'aide de dieu et de la bonne volonté.

Il remercie Osthaus de ne pas lui faire une location plus chère que celle de l'école Folkwang.

Il évoque à nouveau sa préoccupation financière et dit qu'il ne dispose plus de beaucoup de liquidité. Il dit qu'il pourra lui verser quelques mille Mk mais qu'ensuite il devra patienter quelques semaines jusqu'à il se mette d'accord avec ses amis de New-York.

### *V 18 – Blatt 49*

Correspondance de M. Merz à Osthaus datée du 07 janvier 1921 de MUNCHEN.

Blatt 1 (49)

Il est attristé que la carte d'Helga ait été perdue et donc ne lui est pas parvenue. Il ne savait donc pas si sa visite était souhaitée.

Elizabeth est tombée malade à Salzburg et il l'a accompagnée à Gastein. Au moment où il recevait sa lettre, il renonçait à son voyage à Reichenhall car il devait absolument être à Munich et le lendemain à Stuttgart.

Comme il doit encore aller à Salzburg et à Vienne, il demande à retarder sa visite chez Osthaus.

Il part à Hagen avec Elizabeth et quelques enfants et demande à Osthaus de l'informer des instructions les plus essentielles ; il dit aussi qu'il pourrait le rencontrer plus tôt après les quelques expériences qu'il a faites, il s'engage personnellement à régler la situation financière.

Blatt 1BIS (49)

Il le remercie pour le merveilleux livre intitulé « JAVA » qui lui a plu ainsi qu'à Elizabeth. Il remercie également l'auteur de la richesse de l'enseignement. Il le remercie de lui avoir envoyé quelque chose de précieux qui le met dans l'embarras.

Il revient sur l'enfant (sans doute la fille de Osthaus) – nom indéchiffrable - et lui demande s'il ne veut pas qu'il vienne à l'école ? Pour cet enfant « enflammé », il doit se passer quelque chose corporellement. Il s'est entretenu sérieusement avec Madame Osthaus et elle était d'accord avec ce qu'il disait.

Il viendrait chercher l'enfant quand il pourrait lui soumettre l'éducation scientifique planifiée par Osthaus même s'il souligne que l'éducation de ces deux enfants est secondaire par rapport au travail urgent qu'il a à faire sur le plan corporel.

Il lui demande de regarder les feuillets de l'école. Il évoque le sérieux et le meilleur qu'il donne de lui-même.



## *V 18 – Blätter 50, 51*

Correspondance de M. Merz à Osthaus datée du 20 janvier 1921.

Blatt 1 (50)

Merz a dû s'arrêter à Munich ; ils laissent faire les choses et parle d'une représentation festive qui est prévue au théâtre de la ville avec laquelle ils souhaitent ouvrir leur représentation en région de la Ruhr.

Il a rencontré le conseiller de l'école Scootoer avec lequel il s'est bien entretenu. Il lui a dit qu'il ne fallait pas attendre d'eux un radicalisme pédagogique. Ils sont une école « fachschule » où il n'y a plus de scolarité obligatoire pour les enfants. Ils se sont décidés pour suivre l'orientation des idées du Folkwang selon une pensée du travail en allant donner des représentations dans le nord de l'Allemagne en tenant compte des environs de Hagen. S'ils doivent donner à l'école une direction de progrès, alors ils doivent prendre des filles du dernier niveau d'âge avec seulement l'enseignement scientifique pour simplifier et ensuite de proposer l'autorité d'un enseignant sérieux et moderne avec les examens nécessaires et de l'instruction comme professeur ou professeure des cours scientifiques.

Il souligne qu'ils n'ont jamais toléré dans l'école un quel que soit dilettantisme. Il pouvait faire référence à sa seizième année d'histoire de l'école et l'entretien avait une bonne résonance. L'autorité du logement a été assumé par Monsieur Schönwandt. Il dit s'être assuré du soutien d'une dame (parenté de Gertrud Drück) Madame Fels pour aider qu'il a amené avec lui.

Blatt 1BIS (50)

Il est content d'avoir trouvé une personne de confiance pour l'organisation.

Il évoque les conditions d'un séjour provisoire ; les situations du Hohenhof qui dépendent de l'école Folkwang doivent être réglées (certaines difficultés).

Il est d'accord sur le prix du loyer et demande où il doit verser l'argent. D'un autre côté, ils doivent régler le droit de résiliation.

Se trouvant dans l'incertitude par rapport à l'avancée de l'école, Merz demande s'il peut bénéficier lors du tiers suivant de l'année (janvier – février et mars) de la salle de jeu.

Il veut être ouvert.

Il a rencontré les autorités de Stuttgart pour demander à abriter l'école dans un château ou une partie d'un château ; les autorités de Salzburg lui ont fait bon accueil pour l'exploitation d'une école d'été (résidence). Malheureusement Max Reinhart est appelé aux « festspiele » et ne sera pas à Salzburg. Néanmoins, il ne sait pas encore si ce projet arrivera à termes mais il est satisfait

d'arriver à un moment plus paisible où il peut se remettre au travail. Pour cela, il émet le désir auprès de Osthaus de lui donner un peu de répit et de s'acquitter du loyer pour un quart d'année d'avance ainsi que pour la moitié de l'année.

Il évoque à nouveau sa discussion avec Monsieur Schönwandt et

Blatt 2 (51)

s'abandonne à son rapport. Pour eux, les considérations suivantes sont à prendre en compte :

Les denrées alimentaires (avec une majorité de pommes de terre, de pommes, apfel.... – mot illisible- , du chou, welche letztere in für unsere schmale Familie zur grossen

Il évoque également le charbon qui devrait être suffisant jusqu'à l'hiver suivant mais comme ils brûlent encore en cette partie d'année (01 mai), il n'est pas sûr de pouvoir en racheter. Néanmoins, ils vont beaucoup voyager et ils vont donc pouvoir en économiser. Il insiste aussi sur la nécessité que la maison soit prise en main par une dame de confiance lors de leurs déplacements.

Il rappelle à Osthaus qu'Elizabeth et lui ont à cœur d'avoir une maison en ordre et bien rangée et de choisir la dame de ménage. Il insiste aussi sur l'atmosphère qu'ils aimeraient avoir dans la maison, comme celle de Osthaus et non pas comme dans la Folkwangschule où le personnel était contre eux ; ils ont besoin d'une atmosphère harmonieuse.

Il a encore des questions à poser au sujet du personnel et veut écrire au Landwirtschaft.

Blatt 2BIS (51)

Il poursuivra cette conversation avec Monsieur Schönwandt.

Il dit que la lettre de Osthaus du 6 décembre lui est arrivée le 08 janvier de l'année suivante. Elle a été envoyée à une fausse adresse.

### *V 18 – Blätter 57, 58, 59*

Correspondance de M. Merz à Osthaus datée du 23 janvier 1921.

Blatt 1 (57)

Il dit que sont arrivées les retardataires Hally et Anita de Berlin.

Aujourd'hui, ils prenaient leur premier repas ensemble dans leur propre maison depuis qu'ils étaient itinérants depuis 7 mois et demi.

S'il savait comme ils étaient contents et leur étaient reconnaissant qu'il les ait conduits jusqu'ici.

Ils ont fait leur première promenade après le 8<sup>ème</sup> jour d'un ciel menaçant qui laisse enfin passer un rayon de soleil. Gertrud a cueilli les premières fleurs (violette, rose des neiges...).

L'après-midi, ils avaient la visite de trois membres de la direction du théâtre, la veille un rendez-vous avec l'association Concordia qui lissait leur salle pour 3 après-midis de la semaine. Tout allait bien.

#### Blatt 1BIS (57)

L'intérieur de la maison est en ordre et paisible.

La paix est nécessaire mais qui s'obtient par le travail. Ils laissent maintenant derrière eux une période pleine de dangers.

Il remercie pour le toit à l'avenir qui est au-dessus de leurs têtes et dieu sait de quel toit il s'agit (allusion aux volontés artistiques en esprit qui sont ressenties à chaque coin).

C'est ainsi qu'il a de nouveaux projets.

Il est certains que Osthaus peut comprendre quelque chose de prudent dans ses intuitions. Il préfère prendre en entier toute l'économie et lui demande de réfléchir sur ses propositions.

Il évoque la question des meubles et dit qu'ils ne peuvent pas prendre ceux de la Folkwangschule parce qu'ils en ont quelques-uns de Darmstadt et que ceux de la Folkwangschule ne peuvent pas leur servir.

#### Blatt 2 (58)

Il évoque aussi les lits qu'il dit vouloir acheter car ils veulent avoir leurs propres lits. Les lits rouges bancs et armoires ne peuvent pas convenir.

La nourriture a déjà été évoquée et elle sera réglée.

Malheureusement, ils ne peuvent pas s'occuper du jardin et des terres agricoles ni Madame Hartung.

S'ils séjournent plus longtemps, alors bien sûr ils participeraient à l'entretien des terres agricoles mais d'une manière rationnelle.

Il dit aussi qu'il manque d'espèces et qu'il va faire lui faire une proposition.

Ils ont compté ce qu'ils auraient à dépenser pour le chauffage et le foin de la vache et l'emménagement de l'école.

#### Blatt 2BIS (58)

La démonstration du calcul pour le coût du charbon revient à 1 500 Mk par mois. Il évoque aussi qu'il doit prendre en charge sa partie pour la Folkwangschule.

Ils comptent aussi la nourriture pour la vache et les poulets (12) au prix de 1 970 Mk par mois.

Ils comptent le loyer, la location de la vache et des poulets pour un somme de 2 385 Mk par mois.

Il demande un arrangement pour payer en prenant en compte leur absence et l'entretien de la maison par Madame Hartung.

Blatt 3 (59)

Il a à cœur d'honorer ce qu'il doit et fait encore référence à la situation financière. Il a aussi à cœur de pouvoir compter sur une dame d'entretien de la maison en laquelle il puisse avoir confiance et qui puisse s'occuper du courrier en leur absence.

Il revient sur l'utilisation du charbon qui en cas de surplus serait à sa charge. S'ils avaient aussi besoin de prendre plus de poulets de la Folkwangschule, il paierait aussi le surplus.

Il lui redit également toute la peine qu'ils se donnent pour maintenir la maison en ordre.

Blatt 3BIS (59)

Il est content d'en avoir terminé avec les détails de ces préoccupations.

Il savoure le temps qu'il passe dans sa maison.

Il est plongé dans la lecture des « Livres de voyage de Graf Keyserlingschen » qui lui fait oublier le quotidien.

Il aimerait lui donner quelques heures de ses impressions.

Les affaires de Darmstadt lui prennent beaucoup de temps.

### *V 18 – Blatt 63*

Correspondance de M. Merz à Osthaus datée du 28 janvier 1921.

Blatt 63

Merz évoque le musée et souhaiterait travailler avec Osthaus dans ce lieu :

Nous ferions tourner le monde à l'envers

Wir würden die Welt auf den Kopf stellen

Peut-être se verront-ils en Sicile.

Ils vont bien. Ils ont loué une salle de sport privée pour 4 après-midis par semaine.

Elizabeth est contente.

Ils ont fait une erreur ; la vache leur coûte plus que prévu – 100 Mk de plus : 500 Mk au lieu de 400 Mk.

## V 18 – Blatt 64

Correspondance de M. Merz à Osthaus datée du 31 janvier 1921.

Blatt 1 (64)

Il est content que Osthaus soit d'accord avec les solutions les plus simples qu'il ait proposé mais il doit également tenir compte des conditions liées aux terres agricoles.

Il évoque les autorités par rapport au fait qu'on ne peut pas s'opposer à la conquête (Besiedlung) du Hohenhof en tant que Elizabeth Duncan Schule ; il a rencontré amicalement le conseiller de la ville Herr Perher et deux maires.

L'association Concordia lui a prêté une grande salle pour donner une conférence sur ses impressions d'Amérique le 18 février et évoque l'arrangement avec le conseiller de la ville Herr Perher.

Il revient sur les conditions de paiement du charbon, de la nourriture, des animaux pour s'assurer que Osthaus soit d'accord.

Blatt 1BIS (64)

Il rappelle qu'il n'a pas besoin des meubles du Folkwang et propose de payer en 4 fois, une fois maintenant et les autres à la fin de chaque mois sachant que la fin est prévue au 30 avril.

Il a récupéré 16 000 Mk des affaires de Darmstadt (un supplément de 10 000) et l'argent est sur un compte.

La somme totale qu'ils ont à régler ne doit pas dépasser 20 000 Mk ce qui fait que la somme de 5 000 par mois devrait convenir. La situation a été supervisée par Monsieur Schionwandt qui l'entretiendra de son évolution.

Il a discuté avec l'épouse de Osthaus de la situation économique.

Il a pris en main un petit groupe de jeunes Midern (mot ?)

Il dit que Magela Merik qui a été une aide dans cette affaire arrive enfin de semaine.

Il parle de son futur voyage à Vienne qui ne sera envisageable que début mars.

Blatt 1BISB

Il s'agit des salutations de fin de lettre.

## *V 18 – Blätter 71, 72, 73*

Correspondance de M. Merz à Osthaus datée du 05 mars 1921.

Blatt 1 (71)

Osthaus est en Italie. Merz lui souhaite ses bons vœux de voyage.

Nous souffrons tous de trop de limites imaginaires. Il est donc difficile pour moi de mettre le mot Italie dans l'image.

wir leiden alle unter zu stark eingebildet Grenzen. So wird es auch mir noch schwer unter heran das Wort Italien zu setzen.

Il évoque également l'image de Zaratoustra et sa conception de la Riviera.

Il parle de la répétition de la représentation à venir ; les filles ont fait du mieux qu'elles pouvaient, ce qui n'était pas facile pour elles, après 7ans et demi de pause de théâtre.

Elizabeth a balancé son poing au cours des semaines précédentes avec une sévérité de fer. Donc le succès ne manquait pas, même si nous n'étions pas satisfaits.

Elizabeth schwang ihre fuchtel durch die vorhergehenden Wochen mit eiserner Strenge. So konnte der Erfolg nicht ausbleiben, obwohl wir nicht zufrieden waren.

Entre temps, il s'est rendu à Berlin et on lui a ouvert la porte.

Leur premier soir aura lieu le 07 avril sous le patronage de trois « enseignes » et certes sous

Blatt 1BIS (71)

celle de l'école supérieure pour l'entraînement du corps (Hochschule für Leibesübung), celle du Reichskunstwerk (ou werk), et celle de place centrale pour les moyens d'éduquer (Centralstelle für Erziehungswesen).

Cette soirée concerne uniquement des gens invités, les autorités et la critique. S'ensuivront cinq représentations publiques à l'Oberlichtsaal du Philharmonie. De Berlin on devrait aller à Dresde, Leipzig et Vienne. Là-bas notre activité devrait être sous la protection du nouveau Werkbund avec à sa tête Hoffmann.

Il dit que son ami de longue date Steinmetz fait partie de la gestion berlinoise du Werkbund avec celle concernant la préparation du .... (mot incompréhensible)

Il dit avoir rencontré des gens sans qu'il s'y attende et qu'ils avaient évoqué ensemble le Folkwang.

À partir de maintenant, la tâche est venue à moi de l'autre côté de médiatiser avec vous en ce qui concerne les groupes de travail du musée.

An mich trat nun von anderer Seite die Aufgabe heran bei Ihnen in Angelegenheit der denn eigentlichen Museum angeschlossenen Werkgruppen zu vermitteln.

Honnêtement, j'aimerais parler davantage de l'école et de ses engagements envers vous.

Ehr ich darauf näher eingehe möchte ich noch einiges über die Schule und ihre Verpflichtungen Sie besprechen.

Comme je vous l'ai dit plus tôt, à certains égards, le Darmstädter Reinfall augmente à une affaire désagréable, dans laquelle il est impossible pour moi

Wie ich Ihnen schon früher mitteilte steigert sich für mich in mancher Beziehung der Darmstädter Reinfall zu einer unangenehm Affäre, in dem es mir unmöglich

Blatt 2 (72)

où il m'est impossible de sortir de l'Amérique les outils qui me sont si essentiels.

gemacht ist aus Amerika die Hilfsmittel zu erreichen, die für mich so wesentlich sind.

Il dit avoir essayé d'envoyer Gertrud en Amérique pour mieux représenter l'intervention personnelle face à la situation de Marienhohe plutôt que par écrit mais il n'a pas réussi à obtenir un visa pour Washington.

Maintenant, je dois gagner, mais d'abord sur la propriété Darmstädter, qui doit libérer ma propriété est, même si une petite somme d'argent.

Nun muss ich verdienen, zunächst aber auf den Darmstädter Besitz, der ja schulden frei mein Eigentum ist, eine wenn auch geringe Summe Geld aufnehmen.

Il s'agit de 35 000 à 40 000 Mk.

Il a du travail cependant en lien avec la nature et il attend l'achèvement du matériel de photographie de Marienhohe pour qu'il puisse le comparer avec celui de son ami.

Il lui faut le succès de la soirée pour pouvoir gagner et pour que le théâtre lui soit ouvert.

Il évoque à nouveau de l'argent, quelques milliers de Mk qui lui ont été envoyés d'Amérique

Blatt 2BIS (72)

quand il revenait à Hagen mais que le postier ne pouvait pas lui remettre (il ne l'avait pas trouvé).

Il souhaite remplir ses obligations aussi vite que possible et demande à Osthaus encore un peu de patience.

En ce qui concerne le Folkwang, il a fait de la réclame (en posant des affiches sur des vitres) autour de la rue Elbertstrasse et il a rencontré un homme qui semble sérieux Herr Sonnenfeld et droit dans ce qu'il entreprend. En tous les cas il se comportait bien.

Il s'est présenté chez Merz le dimanche 20 février accompagné d'un vieux professeur Neumann pour avoir son ressenti concernant une demande qu'il voulait faire à Osthaus au sujet du Folkwang et de sa gestion (Le Folkwangsmuseum à lui seul n'avait pas assez de considération comme ça représentait un travail fermé).

Merz pensait plutôt que ce genre de discussion devait être engagée avec le conseiller de la ville Herr Perher.

Blatt 3 (73)

Merz ne peut pas parler des détails dans cette lettre mais il peut seulement faire état d'un point concernant l'aspect financier.

Il s'agirait de l'extension du Folkwangsmuseum, (Herr Neumann concerné) qui a été discutée avec aussi Rezlab qui était là. Avec quel succès, il n'en sait rien.

Selon Merz il s'agit de quelque chose de contraignant. Pour lui, il vaut mieux que Osthaus s'adresse à ces messieurs. Une chose est sûre, c'est qu'il y a de l'argent et il est de source juive. Il ne sait pas ce qu'il en pense. Pour Merz, Herr Sonnenfeld lui fait l'impression d'un homme compréhensif et chaleureux.

Merz évoque les valeurs sacrées (ou spirituelles) au sein du musée Folkwang qui doivent être révélées. Il lui avait déjà écrit à ce sujet.

Une paroi solide est nécessaire et (quelque chose – non compris) doit être créé jusqu'à ce que Herr Fritz soit préparé à



Blatt 3BIS (73)

faire sa tâche ou entreprendre des initiatives approuvées par Osthaus.

Merz veut proposer à Osthaus de lui faire rencontrer Stéphane Bourgeois, une connaissance de New-York lorsqu'il viendrait en Europe, un marchand d'art qui est tellement entreprenant pour les jeunes orientations modernes et pour les artistes, mais qui porte aussi beaucoup d'intérêt pour l'Asie (de l'Est), qui a de bonnes connaissances, en matière de psychologie également, qui est un homme du monde.

Il évoque la femme de Osthaus qu'il apprécie et Waldemar qui a été appelé et qui serait d'accord pour travailler ensemble.

Il termine sa lettre en disant également que tout se passe selon les principes spirituels (ou sacrés) que Osthaus sert et auxquels il se réfère aussi.

### *A 422 – Blätter 1, 2, 3, 4*

Correspondance de Max Merz à Karl Ernst Osthaus datée du 04 août 1915.

Blatt 1

Cela fait un an qu'ils s'étaient vus à Mainz. Le 01 août ils s'en étaient allés ensemble sans savoir ce que l'avenir serait. Merz était allé à Londres rejoindre Elizabeth pour continuer à avancer et il ne se doutait pas d'une guerre avec l'Angleterre.

Le 3 août, il arrivait à Londres où il rencontrait Elizabeth, allaient à la mer où les enfants séjournèrent en attendant et retournèrent le 4 août à Londres, le jour de la déclaration de la guerre de l'Angleterre contre l'Allemagne.

Il n'y avait plus de choix, un retour était impossible. Il y avait seulement deux possibilités : soit essayer de rester en Angleterre soit de partir en Amérique. En première instance nous avons pensé à l'idée de l'école, aux années de travail et nous avons choisi la seconde option. Curieusement, il n'était pas du tout préoccupé par la police anglaise.

Il s'est occupé de la réglementation et a obtenu l'autorisation de partir en Amérique. Cela lui semble être encore aujourd'hui un mystère comme ça s'est passé. Il ne pouvait rien faire pour la traversée et la solution vint d'Elizabeth qui avait une amie Lady Scott qui payait leur voyage (ils partaient à 11 – 9 enfants et eux deux).

Jusqu'au 21 août, il avait donc l'opportunité d'observer la vie londonienne et comparée à celle de New-York, Londres était un véritable paradis.

Le 17 août ils donnaient une petite représentation dans une maison d'enseignantes anglaises. Les filles chantèrent les chants du Folklore en allemand devant 50 jeunes femmes qui les ont accueillies sans signe d'hostilité. La haine allemande était surtout relayée par les journaux. Le hasard jouait ici un rôle curieux : lorsqu'Elizabeth avait pris la parole devant ces dames de la maison Saint Clément pour solliciter les enfants,

Blatt 2

Une dame se souvint s'être rendue en visite à l'école de Berlin.

Cela a incité le conseil d'administration à contourner les lois de la maison et à prendre en charge toute la société.

Das veranlasste das Direktorium die Hausgesetze zu umgehen und die ganze Gesellschaft aufzunehmen.

Le 21 août ils embarquaient et arrivaient le 30 en Amérique avec 30 dollars en poche. La seule personne qu'ils connaissaient était une dame qui s'occupait autrefois de l'école. Grâce à elle, ils faisaient connaissance du chef de la section new-yorkaise de la société berlinoise de photographie et maintenant du représentant Général des marins du Dreifarbendrucke qui leur donna des conseils et leur apporta de l'aide.

Après leur arrivée, un américain s'est manifesté pour les intéresser à la création d'une université d'art dans laquelle chaque branche artistique aurait son propre bâtiment.

Un terrain leur a été montré, une petite ferme pour leurs besoins provisoires et un bureau pour Merz dans une de ses pièces qui servait de débarras. Bientôt, ils découvraient qu'ils avaient à faire à un spéculateur de base plus ou moins malade. Il était très rusé et se cramponnait.

Maintenant, j'ai abordé le plan que j'avais préparé avant la traversée. C'était : la création d'un institut de branche avec la méthode d'enseignement allemande. Kerschensteiner (Munich) m'a donné quelques conseils sur le système scolaire américain, et vous avez juste à entrer dans le sol américain pour le bien des installations locales moins romantiquement, et de voir la déficience plus clairement.

Nun nahm ich den Plan in Angriff den ich mir schon vor der Überfahrt zurecht gelegt hatte. Das war: die Gründung eines Zweiginstituts mit deutscher Unterrichtsmethode.

Ich war durch Kerschensteiner (München) einigermaßen orientiert über das amerikanische Schulwesen, und man braucht nur zwangweise den amerikanischen Boden zu betreten um das Gute der hiesigen Einrichtungen weniger romantisch, und das Mangelhafte dafür klarer zu sehen.

En se promenant au bord de la rivière (Hudson), ils avaient remarqué sur la hauteur deux magnifiques maisons neuves qui appartenait à un écrivain allemand célèbre (Ralf Waldo Trine) qui ne les habitait plus depuis 6 ans. Ils en prirent possession.

En tout ils ne donnèrent que cinq représentations devant un public invité. Une dans la société allemande (Med.), une autre à l'université de Columbia. Ces représentations leur ont procuré beaucoup de joie.

Il a pris en charge l'organisation de cours scientifiques d'un Oberlehrer académique allemand qui est maintenant conférencier de littérature à l'université de Columbia ; il a engagé un Oberlehrer académique de Berlin pour les disciplines de sciences naturelles qui faisait un tour du monde et qui ne pouvait pas rentrer, en outre encore une enseignante allemande et américaine. Ils ont 25 élèves en ce moment et vont certainement s'agrandir dans plus ou moins de temps. Ils habitent déjà dans

Blatt 3

trois maisons. Il y a aussi quelques allemands gentils (Emmanuel Reicher et sa fille Hedwig) qui habitent parfois avec eux ; il a d'abord pensé à rencontrer des Allemands en premier lieu. Ce n'était pas difficile d'aller vers le Deutschtum en Amérique. La guerre a mis en lumière quelques Blößen ( ? ) : il reviendra là-dessus.

L'essentiel pour lui est de recréer maintenant une école qui puisse devenir une filiale de la maison mère de Darmstadt. Il désire créer une organisation qui puisse permettre aux enfants américano-allemands de s'y rendre et qu'inversement, les enfants allemands puissent venir dans l'institut américain. Alors pas d'échange entre professeurs mais entre élèves parce qu'il pense d'abord remplir l'école de Darmstadt avec les enfants des officiers et de la réserve des officiers tombés auxquels il veut offrir une éducation gratuite. Il est encore tôt pour en parler.

Il joint à sa correspondance deux grands articles qu'il a écrit et qui ont été publiés dans les journaux allemands d'état. Osthaus ne devra pas s'étonner de trouver son nom dans l'un des deux que Merz mentionne. Il restait autrefois très longtemps avec l'impression éprouvée lors de leurs adieux.

Il évoque les Allemands locaux qui pour lui est une misère parce qu'ils sont restés coincés et que peu d'entre eux ont entendu parler de l'Allemagne moderne. Sur que 80 % des Allemands ont une vision d'un mode de vie qui n'a rien à voir avec le modernisme.

Jusqu'à une certaine qualité, la guerre a donné la possibilité de créer ici du changement. Ces Allemands doivent d'abord connaître l'Allemagne. Cela nécessite beaucoup de travail. Il y en a beaucoup à l'usine et il veut contribuer à sa part. Le Bund académique allemand est une société qui se donne beaucoup de mal pour apporter une formation de sensibilisation dans laquelle il est d'ailleurs membre. Dans le cadre de cette société ont lieu quelques conférences. Il a promis au secrétaire de ce Bund de fournir du matériel photographique pour une conférence sur l'architecture moderne en Allemagne.

Il souhaite récupérer des photos qu'Osthaus possède et qui avait été faites lors de sa visite à Hagen avec des bâtiments – Merz adore les photos et les voudrait en petit format (il supportera la charge financière).

Blatt 4

Il laisse Osthaus choisir les photos. L'essentiel est que les excellents représentants avec leurs meilleures usines soient représentés. Il aimerait bien donner aussi l'inspiration d'une conférence sur l'architecture d'intérieur et lui demande le matériel photographique. Il lui laisse décider s'il veut qu'il s'occupe aussi de ce matériel. Il lui demande aussi les derniers livres de l'année du Werkbund allemand car il voudrait les avoir. Il pense donner quelques suggestions qui ne doivent pas être sans importance pour le Kunstbestrebungen allemand.

Il va donner quelques conférences mais seulement sur des thèmes qui le préoccupent.

Il voudrait posséder le matériel d'images pour venir en aide aux gens dans le besoin s'ils désiraient donner une conférence à l'université ou dans une société privée.

Il s'est loué un studio qui peut accueillir 200 personnes.

Je suis heureux de répondre à toutes les questions qui pourraient vous intéresser - bien sûr concernant la situation américaine - dans la mesure où je suis en mesure de fournir des informations. Il ne faut négliger aucun détail pour montrer aux gens les réalisations de l'Allemagne ici.

ich bin gern bereit Ihnen über alle Fragen die Sie vielleicht interessieren - selbstverständlich die amerikanischen Verhältnisse betreffend - soweit ich dies kann, Auskunft zu geben. Man darf nichts unversucht lassen, um den Leuten hier die Leistungen Deutschlands vor Augen zu führen.

Pour être certain que la lettre arrive à Osthaus, il l'envoie via la Suisse.

Il a payé son adhésion et celle d'Elizabeth au Deutsches Werkbund par le biais du professeur Lüning.

Les conférences devraient bientôt commencer et il a du mal à croire qu'avant début octobre il sera en possession des photographies. Comme il faut du temps pour l'obtenir, il faut donc accélérer le processus.

## ANNEXE 3 : ENTRETIENS

### *NO 1*

Alors quelle est la connexion?

Nous savons tous qu'Isadora Duncan était inspirée par la philosophie grecque ancienne et par l'art grec ancien qu'elle a étudié aux États-Unis puis inclus dans ses propres critères de la danse ensuite. Elle a pris l'initiative d'en apprendre davantage. Elle a observé des œuvres d'art qui l'impressionnaient.

Ce qui la démarquait des autres étudiants ou artistes fascinés comme elle par l'harmonie, l'art classique, etc..., c'est qu'elle voulait trouver à travers ces formes, derrière les formes, un lien existentiel avec ses contemporains. Ainsi, sentait-elle qu'elle devait transmettre une façon de penser, des idées, des sentiments, des émotions, une connexion avec le monde entier à travers l'art de la danse.

Le lien tout particulier qui la relie à la danse grecque ancienne, c'est qu'au-delà d'être une chorégraphe évidemment très inspirée et une artiste parfaite, elle recherchait le contenu philosophique, le sens de la danse.

À cet égard, elle est très proche de la mentalité des anciens philosophes de la danse comme Platon d'abord et aussi Aristote, Plutarque et Lucian, plus tard, qui admiraient ou décrivaient la danse en tant que forme d'art mais surtout qui recherchaient dans la danse une qualité de l'esprit humain, une entité.

Nous devons savoir ce qu'est la philosophie de l'esprit, de la psyché.

Même si la danse renvoie au corps, elle a pour fonction de faire ressortir les qualités, les conflits les plus profonds qui constituent l'esprit humain. On a trois niveaux : le physique, les émotions et la logique. Ces trois qualités ordinairement antithétiques voire conflictuelles s'harmonisent et forment une personnalité intègre, un être intègre grâce à l'éducation (pethia).

« Pethia » au sens grec ancien platonicien du terme suit une méthode différente de celle que l'on connaît aujourd'hui pour l'apprentissage scientifique, théorique ou pratique. C'est une méthode systématique qui associe pratique et théorie. On la retrouve dans le terme « Musiki ». C'est l'harmonie absolue. « Mousiki » au sens grec ancien platonien, aristotélien du terme, ce n'est pas seulement la musique. C'est vraiment une série de disciplines qui incluent les sciences, la philosophie, l'histoire, la poésie, la musique et la danse. Voilà tout ce que cela représente.

Il faut savoir que la « Musiki » n'est pas différente de la philosophie, des sciences, ou de la gymnastique, parce que la gymnastique est l'exercice du corps et fait partie intégrante de la

« Musiki ». C'est l'ensemble des disciplines qui composent la « Musiki ». Pourquoi appelle-t-on cette discipline « Musiki » et non éducation (« pethia ») ?

C'est parce que, selon moi, le noyau même de cette approche éducative, c'est l'esprit humain bien sûr, mais c'est surtout la mesure. 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 » 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.

Le but n'est pas d'échanger des propos philosophiques mais de rechercher ce qui se passe historiquement et pragmatiquement. Comment les didascalies mènent au dialogue ?

Et vivre dans la Nature comme nous le faisons, non pas en classe, mais dehors, en marchant, en discutant, en dansant, en faisant de l'exercice pour s'affronter.

Autrefois, on organisait des concours en art, en philosophie et en gymnastique, en athlétisme ; physiquement et spirituellement : par la poésie, la musique. Chaque domaine de compétence avait son institut de concours. C'est un élément dialectique de l'éducation grecque ancienne. Il ne s'agit pas seulement d'être un bon élève qui s'entraîne, découvre, atteint des objectifs, s'ennuie, découvre, a une révélation.

« Pethia » n'est pas une révélation, c'est la vraie vie. C'est très pragmatique. Vous comptez vos pas, vous apprenez le solfège comme dans les conservatoires de musique aujourd'hui, de façon académique. Socrate, le professeur, le danseur, le philosophe, dansait, chantait, battait la mesure à l'école.

Et les femmes ? Les femmes ne recevaient pas la même éducation que les hommes. Elles étaient mises à l'écart de l'éducation. Mais dans certaines sociétés pythagoriciennes, elles étaient traitées à l'égal de l'homme. Elles apprenaient les sciences, la musique, le théâtre, la médecine. Elles étaient pareilles aux hommes. Certaines enseignaient comme les hommes. Dans les sociétés grecques anciennes, il y avait les deux. Pendant une certaine période, les femmes étaient recluses dans leur foyer, dans leur maison. Dans d'autres cas, elles participaient aux concours, aux jeux olympiques, elles recevaient une éducation, elles devenaient chercheuses. Il y a eu plusieurs cas de femmes connues. Cette information s'est perdue essentiellement à cause de la culture chrétienne, byzantine, qui est devenue antiféministe bien plus tard.

Et il en va ainsi de toutes les informations concernant les femmes, parce qu'il y a eu des femmes reconnues en sciences durant les IV<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles, quand le christianisme s'est imposé. Les femmes étaient considérées comme diaboliques à cause de l'église chrétienne. C'est une période cruciale en matière d'exclusion. Dans les poèmes d'Homère, on trouve de grandes figures féminines, des Sicanes, des reines. Elles occupent une place exceptionnelle. De même, dans le symposium de Platon, on retrouve ces femmes dans le paradigme de Diotima avec Socrate philosophe.

Isadora était une femme profondément intelligente non seulement parce qu'elle était instruite mais surtout parce qu'elle avait développé une philosophie profonde, holistique et universelle.

Elle était capable de connaître le vrai sens des choses, pas de manière scolaire mais en tant qu'esprit humain libre.



## NO 2

### *Entretien avec F. jeudi 30 avril 2015*

#### VERS UN RECIT DE VIE

Jeudi 30 avril 2015 entretien avec F. danseuse chorégraphe

F., j'aimerais que tu me racontes comment tu es devenue danseuse.

Hum, alors la danse est venue (inspiration) hum je dirais au départ par un (silence) un problème physique (silence) donc un problème de pieds plats heu et heu un médecin de famille a conseillé à ma mère de faire de la danse classique pour remettre en place ma voûte plantaire pour que ça traverse ce problème en fait que je suis venue à la danse.

Et tu avais quel âge ?

Et là j'avais huit ans (petit silence) donc à huit ans j'ai commencé la danse tout simplement parce que (rire) il fallait bien résoudre ce problème et arrêter de mettre des bottines que je ne supportais pas.

Et tu étais attirée par cet univers au départ où..

J'ai pas de souvenirs de ma petite enfance j'ai simplement le souvenir que dès lors où j'ai commencé la danse heu je j'ai j'étais j'étais dans la danse, la danse était pour moi le plus important.

Et être dans la danse, qu'est-ce que ça signifie précisément ?

Ben ça signifiait pour moi en tant que petite fille heu danser heu aller prendre mes cours heu c'était ça en fait et c'était c'était danser tout simplement humhum (silence) c'était être dans l'univers de la danse.

Et donc l'univers de la danse ça te référait à quoi ? c'était de la danse classique que tu faisais ?

Ah c'était la danse classique, le conservatoire, avec toute la rigueur, avec toute la discipline, donc vraiment avec un travail déjà de fond de discipline quotidienne et qui m'a forgée en fait qui a fait que j'ai forgé mon corps petit à petit à la danse que la danse est devenue mon univers c'est-à-dire je je je vivais pour danser et je dansais pour vivre (petit rire) et la danse a été un refuge aussi (silence)

Et un refuge de quoi ?

Ah ben de de la petite fille hein de la petite fille qui avait besoin en fait de d'avoir son espace à elle, là où elle pouvait s'exprimer, voilà, tout ce qui pouvait être difficile dans sa vie euh ben elle pouvait le transformer à travers la danse.

D'accord, et donc tu es restée combien de temps au conservatoire ?

Huit ans.

huit ans ... donc jusque seize ans ?

Hm j'ai fait toutes les classes du conservatoire jusque arrivée au prix final en fait ce qu'on appelle le prix de conservatoire et avant de passer dans le corps de ballet.

D'accord.

Et là donc juste à ce passage-là heu je j'ai été pas prise au niveau du premier prix (silence) donc c'est une autre personne qui l'a eu et et je l'ai vécu comme une injustice silence et silence et j'aurai du avoir le prem heu j'aurai du reprendre une année pour avoir le prix final et j'ai pas voulu j'ai tout arrêté.

Tu avais seize ans à ce moment là ?

Ouai

D'accord et qu'est-ce que tu faisais comme études ? tu étais au lycée ?

J'étais au lycée j'étais d'abord à l'école primaire après au lycée, à l'époque il n'y avait pas de sports études et toutes ces choses-là c'était le conservatoire et puis après ben les études normales.

D'accord C'était à Roubaix ?

Non ça c'était à Lille.

Tu étais à Lille et tu étais pensionnaire ?

Non non c'était j'allais au conservatoire deux trois fois par semaine plus les cours privés plus euh voilà plus tous les jours faire ma barre faire mes entraînement ben intensif en fait.

Tu avais l'objectif d'être danseuse professionnelle ? tu voulais faire ça ?

Ben au départ non mais si tu veux tous les ans y avait les examens pour passer à la classe supérieure et si on voulait passer à la classe supérieure fallait vraiment fallait bosser tout simplement donc on nous encourageait à prendre des cours en plus du conservatoire, des cours privés et puis et puis ma mère me soutenait énormément, elle a mis une barre dans ma chambre et puis tous les jours elle m'encourageait pour que je fasse mon entraînement.

Ta mère était danseuse ?

Non.

Pas du tout ?

Non, pas du tout, non mais elle avait l'âme d'artiste qu'elle n'a pas pu être donc en tant que femme si tu veux elle a vu en moi peut-être un prolongement de ce qu'elle n'a pas pu vivre et donc du coup elle me soutenait elle me poussait même beaucoup hum.

Humhum et donc tu aimais cet univers de concurrence, tu sentais la concurrence la rivalité avec les autres danseuses ?

Il y avait beaucoup de rivalité y avait beaucoup de un univers très très oui de compétition on peut dire voilà donc heu j'aimais pas du tout donc j'étais le vilain petit canard et j'avais énormément de punitions je revenais souvent à la maison avec beaucoup de punitions heu parce que j'étais pas à l'aise dans ce milieu-là, heu je j'étais un peu révoltée.

Hum et malgré tout, tu y allais ?

Ah oui parce qu'il y avait une force plus grande que moi qui me poussait à y aller je ne connaissais rien d'autre pour moi la danse c'était ça y avait pas d'autres danses en fait.

D'accord donc jusqu'à seize ans, après qu'est-ce-que tu fais ?

Ben je lâche tout.

A seize ans.

A seize ans. Je ne sais pas ce qu'il y a après, c'est-à-dire c'est vraiment le grand vide heu heu parce que je peux pas imaginer d'autre forme de danses sauf que heureusement après en cherchant j'ai découvert des cours de danse contemporaine et d'improvisation ; donc j'ai commencé une autre forme de danse qui m'a complètement ouvert à l'univers à une forme de danse libre en fait.

Et rapidement ? donc heu..

A dix-sept ans

A dix-sept ans, l'année suivante. Tu as été une année sans danser ?

Une année sans danser et où au bout d'un an j'ai retrouvé une forme de danse qui d'un seul coup m'ouvrait à un univers tout à fait différent de que j'avais vécu jusque-là en fait.

D'accord et donc c'était en cours privé, en association, tu rencontrais d'autres danseurs ?

Oui là j'avais une prof de danse contemporaine heu d'improvisation qui m'a tout de suite repérée qui m'a permis déjà de faire des premiers spectacles donc c'était

Interruption de Marjorie qui passe en conversant au téléphone, elle ne s'attendait pas à nous trouver dans la bibliothèque.

Donc tu as rencontré une professeur que t'a repérée en danse contemporaine, c'est cela ?

Humhum, ouai.

Et ?

Eh bien c'était l'école française de danse contemporaine donc le courant d'Emile DUPUY de Françoise DUPUY donc là elle m'a tout de suite repérer et donc là voilà j'ai tout de suite participé à des spectacles avec elle mais bon le monde du spectacle je connaissais puisque déjà petite à l'opéra j'étais parfois on faisait de la figuration donc pour les opéras pour tout ça j'étais très très vite là-dedans donc là elle m'a j'ai commencé à faire des premiers spectacles à dix-sept ans avec elle et être initiée à la chorégraphie tout ça quoi en fait.

Humhum d'accord et ça a duré combien de temps ?

Eh ben jusqu'à l'âge de dix-neuf ans j'ai eu mon bac et entre dix-sept et dix-neuf ans j'ai mis de l'argent de côté pour pouvoir me payer des stages mes premiers stages sur Paris (petit silence) voilà en danse contemporaine, toujours et puis là à dix-neuf ans (cherche ses mots) j'ai quitté la famille.

J'étais vraiment à Paris pour faire mon métier de danseuse pour vraiment me former encore plus à la danse contemporaine.

Donc tu as arrêté tes études classiques ? pour te consacrer à la danse ? donc tu as senti que c'était la danse qui te ...

C'était c'était c'était ma voie.

Tu as senti que c'était ta voie.

Ah j'ai eu un appel très fort c'est-à-dire contre l'autorité paternelle qui ne voulait pas que je fasse de la danse mon métier mais j'ai tenu ferme et j'ai dit que ce serait ça.

D'accord.

Donc je suis partie toute seule à dix-neuf ans.

A Paris ?

Hum (silence)

Et comment ça s'est passé ?

Ben voilà l'univers a bien répondu puisque j'ai rencontré une femme extraordinaire Karine WEINER qui était la disciple de (cherche ses mots) de Mary WIGMAN.

Weiner tu dis ?

Weiner

Wigman avec un g ? l'allemande c'est ça ?

Ouai

Wigman c'est elle qui était en lien avec Rudolf Laban ? c'est ça c'est elle à l'origine du courant de danse contemporaine ?

Euh oui hum hum (silence)

Donc Weiner, c'est ça ?

Non Martha Graham pardon de Martha Graham, disciple de Martha Graham et donc voilà elle m'a tout de suite mise, accueillie dans ses cours donc j'ai suivi tous ses cours gratuitement en échange de faire le ménage.

Ah ouai !

Du coup j'ai pu vraiment avoir accès aux cours d'une professionnelle et d'une pédagogue extraordinaire et elle m'a donné le goût de la pédagogie de la danse.

D'accord

Donc heu donc après heu elle-même m'a proposé de de remplacer une fille qui donnait des cours de d'expression corporelle à Paris euh et là ben j'ai fait mes premiers remplacements j'avais vingt ans.

Rire de nous deux.

Et là ça a été une révélation donc c'était avec des enfants à Paris et là j'ai dit que c'est ça que j'ai envie de faire heu de libérer les êtres à travers la danse et en fait c'était déjà le chemin d'Isadora.

Ouai.

Donc heu je me suis dit c'est pas que la scène qui m'intéresse c'est vraiment ça éveiller les êtres à travers la danse. Donc après j'ai bien vu qu'à Paris le monde de la danse même contemporaine était un monde très très dur aussi et vu ma sensibilité je ne m'y retrouvais pas

Donc je suis revenue à Lille et j'ai retrouvé ma prof de danse contemporaine qui m'a ouvert les bras et son école et qui m'a permis de donner mes premiers cours chez elle (silence).

D'accord.

Donc j'avais quel âge vingt-et-un ans, j'ai commencé à donner mes premiers cours et puis très vite j'ai été j'ai démarché auprès des MJC, des centres sociaux etc j'ai donné des cours un peu partout.

Du coup ta transmission était de danseuse à danseuse ? tu ne prenais pas de cours de pédagogie de danse, c'était vraiment dans ton ressenti, dans ce que tu voyais, dans ...

C'était en moi, j'allais puiser les ressources en moi puisque j'avais pas eu puisqu'on ne m'a pas formé à l'époque y avait pas de cours de pédagogie rien de tout ça le métier même de prof de danse n'était pas reconnu y avait aucun cadre par rapport à ça donc les enseignants de danse étaient de maîtres à disciples on va dire voilà on se transmettait les choses comme ça. Et il fallait avoir la fibre comment dire enseignante c'était quelque chose que j'avais en moi.

D'accord, tu te réappropriais ce que tu recevais de ton professeur..

Voilà voilà.

Mais du coup dans cette forme de danse contemporaine qu'est-ce que tu as retenu de cette forme-là à transmettre ? qu'est-ce qui te paraissait important à transmettre aux enfants par exemple ?

En fait ce qui m'a tout de suite passionnée c'est l'improvisation et la création la créativité l'improvisation voilà et en fait j'ai tout de suite trouvé moi-même mes propres outils.

Qui étaient ?

Ben qui étaient de regarder les enfants de voir comment est-ce qu'ils avaient envie de bouger et à partir de ce que je voyais à partir de ce que j'avais reçu aussi dans l'enseignement d'en faire ma propre synthèse. Donc voilà je transmettais aux enfants plein d'outils enfin j'avais mes propres outils voilà (petit silence) donc très vite j'ai été avec les enfants à trouver au fil du temps un (petit silence) une pédagogie à développer une pédagogie pour les enfants en expression corporelle.

Tu avais un accompagnement musical déjà? tu étais orientée sur un type de musique ou tu ?

Je prenais les musiques qui m'inspiraient je parlais beaucoup de la musique comme Isadora comme Isadora elle a enseigné très jeune Isadora.

Oui oui.

Donc heu et elle n'avait pas quelqu'un qui lui avait appris donc c'était en elle donc moi la même chose c'était en moi donc je prenais des musiques qui m'inspiraient j'avais ma propre créativité et en fonction de ce qui me venait je je créais une trame et puis voilà et puis j'y allais.

Et c'était plutôt de la musique classique ou de la musique ?

Non il y avait toute sorte de musiques classique bon à l'époque c'était aussi le début des musiques électroniques Oxygen enfin toutes ces choses-là donc j'utilisais beaucoup tout ça euh c'était aussi on commençait à voir les musiques africaines les percussions donc je m'intéressais à toutes les sortes de musique.

Et alors que voulais tu que les enfants ressentent de la danse (question mal formulée de ma part ; je voulais savoir si déjà tu avais dans l'esprit quel lien à créer entre la musique et le mouvement des enfants)

Je voulais qu'ils (petit silence) qu'ils apprennent à danser sans (silence) qu'ils soient qu'ils soient créatifs voilà qu'ils développent leur créativité leur imaginaire leur créativité euh...

Est-ce que tu imposais un mouvement puisque tu étais issue du ballet ?

Non alors après très vite en fait j'ai eu deux types de cours c'était d'abord l'expression corporelle que m'a confiée cette femme qui avait quand même une école de danse classique contemporain et improvisation ; moi elle m'a confiée tout l'aspect expression corporelle pour les enfants et voilà ça a commencé comme ça donc moi ce qui m'intéressait c'était la créativité c'était vraiment que les enfants puissent développer leur créativité je leurs donnais des bases pour ça.

Donc ils se racontaient une histoire quelque part ?

Oui voilà une histoire quelque part euh et après à partir de cette histoire on brodait on brodait toutes sortes de choses et moi j'allais puiser dans tous les cours à l'époque en plus je continuais à prendre des cours à Paris de danse africaine de mime de danse contemporaine mais de différents styles euh voilà de danse contact tout ça j'ai exploré plein plein de choses et de tous ces éléments que j'avais je faisais ma synthèse et après je faisais ma petite sauce et puis je créais avec les enfants. Donc je travaillais sur un thème et on développait beaucoup de choses à partir de là à partir du rythme à partir de je travaillais avec des objets tout plein d'outils en fait et après je je lisais énormément aussi et tout ce que je pouvais trouver je dévorais en fait de gens qui avaient écrit quand même sur la danse mais il y en avait peu à l'époque voilà et puis je continuais à me former donc de faire des stages qui permettaient de nourrir cette créativité donc ça c'est ce qui m'intéressait mais très vite à vingt-trois ans ma prof qui avait cette école a déménagé et à ce moment-là m'a confié son école.

Donc tu es restée à Lille pour reprendre son école, c'est ça ?

Oui (silence) et donc là j'ai eu une grosse responsabilité puisque c'était une école d'une centaine d'élèves et euh avec des cours de danse classique danse contemporaine et expression corporelle donc j'ai repris à nouveau la danse classique que je connaissais donc voilà tout un enseignement de la méthode de la danse classique après j'ai repris tout ce que je connaissais tout ce que je continuais de me former en danse contemporaine et tout en développant quand même beaucoup le volet improvisation et expression corporelle donc j'avais à la fois maintenant des enfants des adolescents et des adultes.

Mais est-ce que ton public passait d'une classe à une autre ? Quand ils choisissaient une classe pouvaient-ils passer d'une classe à l'autre ?



Hum ils pouvaient passer d'une classe à l'autre la seule chose c'est que pour les adultes je ne faisais pas de classique c'était pour les enfants et pour les adultes c'était contemporain et improvisation et après j'ai créé ma compagnie.

A partir de cette école-là ?

Humhum ouai donc ma compagnie en fait où je basais au niveau de mes chorégraphies beaucoup sur l'improvisation déjà voilà où je créais des chorégraphies après que je codifiais quand même à l'époque mais en partant d'improvisation (petit silence) et donc voilà j'ai créé ma compagnie donc qui était une compagnie je voulais aussi que cette compagnie et là c'est intéressant le lien avec Isadora c'est qu'en fait pour moi je voulais que cette danse soit accessible à tout le monde.

Et tu ne connaissais pas encore Isadora à cette époque ?

Non ben non.

D'accord.

Donc je voulais vraiment que cette danse soit accessible à tout le monde et aux enfants du peuple aussi, donc je suis allée travailler dans les banlieues un peu partout pour que cette ma danse puisse toucher tout le monde en fait.

Et donc en créant ta compagnie tu te retrouvais avec les acteurs de ta compagnie dans cette salle où tu enseignais ?

Hum hum.

Tu organisais des spectacles aussi ?

J'organisais des spectacles.

Tu produisais à Lille et ailleurs ?

A Lille pas mal et ailleurs dans la région surtout, c'était une compagnie ce n'était pas une compagnie professionnelle je voulais qu'elle soit une compagnie amateurs.

Donc tu avais des gens qui n'étaient pas danseurs à la base ?

Ce n'étaient pas des gens qui étaient danseurs à la base mais que j'avais formés en fait à ma propre méthode on pourrait dire déjà à l'époque.

Rires

Et comment tu l'as appelé cette compagnie ?

Euh (petit silence) « Danse Expérience » voilà et un peu plus tard j'ai commencé ensuite à m'intéresser à d'autres approches puisque là je sentais qu'il y avait qu'il y avait autre chose j'ai toujours eu une quête existentielle de comprendre le sens de la vie du mouvement et aussi de la vie tout simplement et là j'ai rencontré beaucoup de j'ai rencontré le tai chi et puis après d'autres approches orientales le yoga le (petit silence) et après le théâtre Nô et donc là j'ai commencé à m'intéresser à d'autres formes de mouvements.

Est-ce-que la spiritualité faisait déjà partie de ta vie ?

Très jeune j'ai commencé à lire Robindo, des livres sur le yoga, Shna Murti heu..

Et ta spiritualité avait-elle un sens religieux ou c'était vraiment un lien avec la nature ? Comment tu entendais ta spiritualité ?

Euh elle avait pas un sens religieux elle avait plus un sens de trouver une réponse existentielle.

Au sens de ton existence ?

Au sens de mon existence voilà donc c'était vraiment heu qui suis-je c'était vraiment une quête philosophique aussi puisque j'ai fait un bac philo et c'est la philo m'intéressait énormément c'était la quête philosophique du sens de la vie en fait donc c'est ça qui m'intéressait donc très vite la danse a été une quête existentielle (petit silence) qu'est-ce-que qu'est-ce qui fait que la danse peut m'apporter une réponse à ma quête existentielle à mes questionnements sur la vie.

Et c'est à travers la créativité que tu as ressenti ce lien avec la spiritualité ou déjà dans le ballet classique tu reliais ces deux mondes ces deux univers est-ce que c'était qu'un tout parce que dans la technique est-ce qu'elle ne fait pas oublier son être?

Ben si tu veux la technique euh (silence) la technique peut faire oublier l'être mais comme moi j'étais tellement dans une quête profonde euh je ne pouvais pas me contenter que de la technique très vite y avait un appel plus fort très vite j'ai vu les limites de la technique (silence) et je cherchais autre chose.

Et donc c'est dans cette créativité puisque tu dis que tu t'orientais très rapidement vers l'improvisation et la créativité tu penses que c'est ce lien qui existait qui a fait vivre en fait ton élan spirituel et ta quête initiatique peut-on dire ?

Hum hum ma quête on peut dire une quête initiatique parce qu'en fait dans ma créativité je cherchais et je trouvais ou pas des réponses à mes questions en fait donc en fait ma créativité m'a permis de d'exprimer aussi le plus profond de mon être déjà à l'époque donc c'était déjà en fait une danse de l'être.

### Entretien avec K. lundi 12 janvier 2015 à 11h40

*Je pose la question à K. sur l'influence d'Isadora dans sa danse dans sa pratique et dans l'évolution de sa pensée sur la danse parce que K. a une connaissance sur l'organisation et la structuration de la danse d'Isadora. Nous allons partir sur ces deux thématiques.*

Peut-être que pour replacer un peu le contexte, moi j'ai approché Isadora dans le cadre de ma thèse alors que ce n'était pas prévu c'est-à-dire qu'au départ je venais de philosophie, j'avais fait des études de philosophie à la Sorbonne à l'ENS, etc, et heu, après un Master en danse, voilà j'ai disons éprouvé dans un premier temps avec d'autres corpus qui ne sont pas liés à Isadora à quel point c'était pertinent de s'immerger à un moment donné dans une pratique de transmission pour comprendre les arcanes d'une technique mais aussi mais aussi tout simplement voir d'un point de vue esthétique et poétique du geste comment certaines choses ne sont pas visibles au travers des archives mais que l'on comprend dans la transmission et c'est comme ça qu'en troisième année de thèse seulement j'ai commencé grâce à J. qui a désiré à ce moment-là ouvrir un peu les portes de ce monde un peu fermé qui était le monde des duncanienues à Paris, faite pas forcément de volonté, mais plutôt de, je dirais de, comment dire, leurs objectifs ce n'était pas de faire de la communication et de monter une école Duncan c'était de continuer à danser alors qu'elles étaient toutes relativement âgées désormais et transmettre à qui viendrait mais sans faire de publicité, sans en faire un enjeu comme c'est le cas aux États-Unis, c'est là aussi où on voit déjà une différence au niveau de la transmission entre aujourd'hui dans les années 2010 on va dire à P. et ce qui se passe à [...] où tout est structuré par école, compagnie Duncan, donc L. avec tout aussi une hiérarchisation, avec voilà les anciens élèves qui deviennent à leur tour professeurs dans d'autres villes qui essaient toute une technique qui est disons qui serait l'équivalent chez nous enfin qui se structure un peu comme une compagnie de danse néo-classique ou de danse contemporaine mais, euh, il n'y a pas d'équivalent en France en fait, c'est-à-dire que là cela se fait de manière beaucoup plus tacite. Euh donc, voilà moi j'avais eu accès à Isadora Duncan par un cours de L. à P., il se trouve que, elle n'a pas désiré m'introduire dans ce monde-là, il faut quand même que je le dise, et euh, c'est grâce à J. qui, par un mail beaucoup plus ouvert, à disons, à des gens dont elle avait entendu parler et qui s'intéressaient à Isadora de près ou de loin, je me suis rendue compte qu'il y avait une journée qui était un peu exceptionnelle, qui se déroulait en 2013 me semble-t-il, c'était un peu exceptionnel parce qu'elle rassemblait une américaine qui s'appelle J., c'est une élève de Maria Theresa Duncan, donc Maria Theresa pour resituer très rapidement, c'est une des 6 Isadorables, des 6 filles adoptives d'Isadora Duncan, Maria Theresa a sa spécificité en tous les cas c'est ce qui est ressorti dans mes entretiens avec J. quelques années plus tard, que Maria Theresa avait une conception pédagogique très différente de Irma par exemple. Irma qui, par elle on a disons, réussi à avoir le répertoire Duncan, donc les danses structurées chorégraphiées comme ce que je t'ai montrées (les Furies), elle, elle était plus sur l'idée de construire une technique de manière très traditionnelle, Maria Theresa était beaucoup plus dans l'improvisation. Donc voilà, il y a aussi différentes pédagogies Duncan.

*Mais ça veut dire qu'Isadora était capable d'apporter à la fois cette improvisation par son esprit et également une technique c'est-à-dire qu'il y a les deux aspects.*

Alors ce qui est intéressant c'est quand on lit les témoignages des Isadorables en fait le mieux c'est de revenir aux sources donc de voir comment les Isadorables ont transmis aux euh, comment elles-mêmes ont transmis, pour comprendre comment Isadora leur a transmis et en fait là encore c'est

très ambigu selon moi puisque ça Lillian Loewenthal dans son livre l'explique bien parce qu'elle a fait des entretiens avec les Isadorables quand elles étaient encore en vie parce que c'est un livre qui date des années 80 90 voilà il y a tout un travail de témoignage que moi je ne peux pas faire mais qui se lit aussi parce que Irma a écrit un livre, Maria Theresa n'a pas écrit de livre mais elle a pas mal témoigné dans ses articles enfin voilà il y a quand même des sources, euh, en tous les cas une chose est sûre, c'est que le rapport à Isadora n'était pas du tout évident par exemple elles sont toutes passées par l'école en Allemagne

*Oui l'école en Allemagne dirigée par Elisabeth et Max Merz*

Mais au départ qui était dirigée par Elizabeth et Isadora ensuite il y a eu une rupture sauf qu'elles ont toujours gardé quand même ce lien à Isadora, Isadora était pour elles une sorte de déesse qui apparaissait une fois par an ou deux fois par an

*Pour Elizabeth que tu veux dire*

Non, pour les élèves qui étaient toutes jeunes, c'était leur modèle, leur déesse si tu veux et elle venait de temps en temps entre, parce qu'en fait, Duncan avait un emploi du temps tellement chargé en faisant des récitals et des tournées dans le monde qu'elle n'avait pas le temps de s'occuper de l'école elle avait donné le bébé à

*Elle avait donné le pouvoir à sa sœur*

Enfin le pouvoir elle avait donné l'argent et la structure mais elle voulait quand même garder un peu le pouvoir, heu ce qui se passait c'est que quand même de temps en temps, elle remettait les choses un peu dans son idée à elle, du coup Elizabeth était un peu énervée parce que c'est elle qui faisait tout le boulot donc elle avait aussi envie d'avoir son mot à dire, du coup il y a eu un clash, du coup Elizabeth a repris l'école.

*Mais est-ce que c'est parce que lorsque j'ai discuté avec J. me disait que c'était lié à l'idéologie de Max Merz à l'époque*

Alors non, parce qu'à l'époque, il n'était pas encore là, mais petit à petit Max Merz a pris de l'importance c'est-à-dire que voilà et tout n'est ni blanc ni noir c'est cela qui est compliqué à comprendre c'est que d'un côté il y avait enfin quand on regarde l'école en Allemagne non seulement elle a une histoire très longue mais elle a traversé des contextes totalement différents très disparates mais en plus il y avait disons des ambiguïtés dans le sens disons il y avait des aspects que nous dirions aujourd'hui positifs c'est-à-dire par exemple sur l'éducation il n'y avait pas que des cours de danse il y avait des cours de toutes sortes de choses de littérature de musique c'était former des jeunes femmes de l'avenir enfin, c'est ce qu'elle dit dans la danse de l'avenir, Duncan, elle parle des femmes de l'avenir, on est complètement dans cette mouvance là aussi et d'un autre côté avec, tout ça se mêlant allègrement avec l'idéologie hygiéniste de l'époque, donc quelque chose d'assez complexe à démêler, que moi je n'ai pas démêlé parce que ce n'est pas mon sujet mais que je trouve intéressant, notamment à mettre en regard aussi avec l'école de Meudon qui a une très courte existence mais qui a eu une influence en termes d'imaginaire pédagogique autour de Duncan on va dire

*Ah oui ? Tu veux dire sur l'influence européenne ou française ?*

Française, tu vas avoir des choses dans le livre du catalogue Bourdelle il y a des choses aussi dans

le livre beaucoup plus détaillé de Lillian Loewenthal et voilà euh qu'est-ce que je voulais dire, je ne sais plus où j'en étais

*On parlait de l'école en Allemagne qui a duré très longtemps jusqu'en 1911 alors, en fait 1911 l'école reçoit le Grand prix*

Oui c'est ça mais l'école existe toujours, elle ne s'est jamais arrêtée

*Cette école-là, de 1904 ? à Berlin ? Elle ne s'est jamais arrêtée ?*

C'est école a déménagé géographiquement, elle a toujours eu quelqu'un à sa tête

*Donc de Berlin de 1904 à 1911 Elizabeth elle la reprend quand cette école ?*

Je ne sais plus il faut que tu vérifies dans les ouvrages sur l'histoire de l'école, moi je n'ai pas focalisé là-dessus mais ça se retrouve facilement, je peux t'envoyer une chronologie de l'école d'Elizabeth Duncan,

*Tu en as une ?*

J'en ai une parce qu'ils me l'ont filé à Munich, je te l'envoie

*Je note*

Ce que je dois t'envoyer, ça je peux te l'envoyer je peux te mettre en lien avec, ils sont tellement sympas.

*Je pense qu'il va falloir que j'aille à Munich*

Écoute, c'est juste le rêve de travailler avec eux.

*Bon parce qu'ils reçoivent le grand prix à Dresde, la manifestation à Dresde*

Oui,

*et là apparemment Isadora arrive*

Et moi je ne connais rien là-dessus, c'est J. qui connaît mieux parce qu'elle a fait un mémoire de M2 sur le clan Duncan elle connaît bien l'histoire de chaque, moi vraiment je me suis spécialisée sur Isadora donc heu.

*Et elle me dit qu'Isadora a été choquée parce qu'elle voit deux de ses élèves, de la manière dont les élèves ont été formatés quelque part*

Alors c'est compliqué parce que si tu veux moi je suis un peu moins convaincue de la noblesse de la cause Duncan pour une raison très simple c'est-à-dire quand tu lis les témoignages des Isadorables tu te rends compte que d'un côté elle veut faire école elle veut faire école à sa manière c'est-à-dire que ceux qui s'éloignent un peu trop de ce qu'elle fait, ben en gros, pour elle c'est raté aussi, c'est-à-dire, c'est un peu un double discours, c'est-à-dire que quand par exemple, une de ses amies qui s'appelle Marie Desty, en 1904 danse dans la bacchanale, et que, il y a un mec dans la

salle qui dit « Ah magnifique, elle danse magnifiquement bien on dirait vous », et bien elle lui a interdit de danser parce que ça lui fait de la concurrence

*C'est ce que dit Maurice Lever mais pas dans ce contexte-là*

Voilà, et pareil avec les Isadorables c'est-à-dire qu'il y a un klasch à un moment donné dans les années 1919 si ma mémoire est bonne il faut que tu regardes dans les chronologies qui ont été faites mais tu vas trouver notamment chez Lillian Loewenthal c'est bien expliqué où les Isadorables prennent leur autonomie et là catastrophe Duncan se retrouve sans son cœur de jeunes filles qu'elle avait rêvé donc il y a aussi quand même un rapport au pouvoir

*Il y a donc des logiques de conflit bien sûr*

De conflit et de transmission c'est-à-dire qu'à un moment donné il n'y a qu'une, il y a une place pour une déesse, tu vois donc voilà je pense que elle-même est dans ces contradictions que c'est intéressant de voir enfin de laisser apparaître ces conflits d'interprétation tu vois ce que je veux dire c'est-à-dire de pas, parce que, si tu interrogues la transmission tu vas tout de suite te heurter à un phénomène récurrent qui est l'auto légitimation et la légitimation de l'œuvre de Duncan donc tu vas avoir « Ah elle était géniale elle était merveilleuse » ce qui est intéressant aussi mais à interpréter évidemment mais si tu veux là du coup je suis du côté plus de l'observatrice je me rends compte quand je regarde les archives ça ne concorde pas complètement enfin quand tu lis les textes, donc ce qui est intéressant c'est de voir ça, c'est-à-dire oui il y a une réforme une révolution il faudra trouver un terme de la pédagogie mais il y a aussi des vieux schèmes qui se répètent c'est-à-dire la transmission qui est tellement liée à un art qu'elle a comment on pourrait dire développé, qu'elle a tellement, qui vient tellement d'elle, que quand elle voit que ça se transmet elle n'accepte pas non plus complètement, comment est-ce qu'elle transmet aussi, ça c'est intéressant qu'est-ce qui se passe dans ses cours, car elle fait un cours « oui bonjour, je fais un cours de danse de moi-même non », c'est-à-dire en fait ce qui se passe c'est que souvent, le terme qui revient c'est « Follow me », c'est-à-dire qu'elle arrivait en cours et qu'elle disait « suivez-moi » et donc les élèves étaient obligés de faire ce qu'elle faisait mais sans qu'elle donne les clés de ce qu'elle faisait, donc ce qui donne à la fois une ouverture sur l'improvisation c'est-à-dire trouver soi-même ses propres ressorts pour arriver à ça, donc ça c'est intéressant et mais d'un autre côté, c'est du mimétisme aussi.

*Et du coup ça ne donne pas l'esprit*

Et en même temps dans les témoignages, ce qui ressort c'est que, elle arrivait quand même par sa présence même, son charisme, voilà ce qu'elle avait développé, à transmettre quelque chose de l'ordre, d'une libération du flux notamment si on parle en termes labanien c'est-à-dire, et moi je vois que ce qui se transmet aujourd'hui dans certains cours et notamment avec J. c'est impressionnant surtout qu'elle, elle travaille avec l'hypnose, laisse-tomber, c'est-à-dire qu'à un moment donné tu es vraiment dans un changement d'état, et ce changement d'état te permet de désinhiber, enfin c'est un changement d'état qui tend vers une forme de désinhibition de tes habitudes motrices et notamment de tes blocages et ça c'est vraiment intéressant pour moi ça si je devais garder quelque chose pour moi intime de ce que m'a transmis Duncan ce serait ça.

*Ce serait ça*

Mouais c'est-à-dire qu'à un moment donné, dans la progression du cours, chacune le fait très différemment mais il y a bien quelque chose comme (claquement de doigt) un moment où ça lâche

et où euh euh comment dire

*Tu libères en fait non ?*

Tu ne te poses plus la question comment je le fais qu'est-ce que je fais tu vois, quand Duncan dit dans son autobiographie « il faut quitter le cerveau pour aller au plexus » c'est des images on est d'accord, mais ça veut bien dire quelque chose c'est-à-dire qu'à un moment donné voilà moi qui suis plutôt formation universitaire ENS machin bidule, ben là, il fallait que je lâche ma tête et y a que comme ça que la danse duncanienne apparaît, elle ne peut pas apparaître autrement contrairement à un cours par exemple quand tu vas dans un conservatoire, que tu fais un cours de contemporain par exemple, qui n'a rien à voir avec du Duncan on est bien d'accord, et bien je veux dire c'est hyper cérébral, en fait, tu dois faire hyper attention à où est-ce que tu mets ton bras, comment tu fais ton truc et tout ça, là aussi il y a disons des règles implicites sauf que la manière de les transmettre fait que à un moment donné ça marche mais parce que tu as lâché la volonté en fait de le faire, voilà après il y a aussi l'influence des techniques orientales sur Duncan ça c'est encore un autre sujet mais y a ça, il y a tout l'orientalisme fin 19<sup>e</sup>, des transferts aussi de pédagogie, c'est aussi ce dont je parle sur ma partie l'extase pneumatique mais je pense qu'il y aurait énormément de choses à chercher du côté pédagogique c'est-à-dire sur ce renouvellement des pédagogies aussi au contact de peut-être de techniques autres de techniques orientales

*Effectivement je pense aussi à la danse des Soufis, où tu lâches le mental, la danse des tourneurs ou tu lâches aussi*

Oui exactement mais là tu le fais par un autre biais, par une autre poétique

*Bien sûr, tu le fais par un autre biais mais c'est aussi un autre accès, tu vois*

Et moi j'ai mis du temps, c'est-à-dire que premier cours évidemment on a envie tout de suite de sentir ça mais non en fait il faut du temps c'est une technique, c'est une technique statique, enfin moi c'est comme ça que je le thématise, en fait dans le temps maintenant que je prends des cours avec A. depuis un certain temps, certes A. fait très attention à la forme

*Oui*

Parce que c'est ce que tu donnes à voir à ton public, et que si tu es que dans l'introspection machin, tu t'ennuies ça devient très narcissique, donc c'est la forme et l'extase en fait c'est ça qui, c'est-à-dire c'est à la fois effectivement un certain type de gestes, une certaine, il y a des gestes qui ne se font pas, qui sont interdits on va dire en Duncan, y a des gestes qui se font, il y a un découpage dans l'ensemble des possibles comme dans toutes techniques mais en même temps si tu n'as pas comme dirait F. si tu n'as pas la danse tu n'as rien c'est-à-dire la danse souvent quand les Duncanniennes parlent de la danse, ce n'est pas la danse structurée la chorégraphie, c'est, c'est (claquement de doigt) ce qui va faire que là tu fais du Duncan,

*Ou tu fais*

Ou tu fais de la mécanique Duncan elle parle de la mécanique, voilà, bon après il y a l'influence de Bergson du Bergsonisme à ce moments-là tout le vitalisme etc. il faudrait faire des liens mais c'est évident que voilà après est-ce que c'est moi qui projette parce que je sais tout ça ou si c'est vraiment vécu « non sincèrement » depuis que j'ai lâché disons, enfin comment dire évidemment qu'il y a tout ce background etc, mais en même temps c'est précisément quand j'ai lâché mis entre





*Elle, elle est à N. ?*

Elle est à N. mais parfois elle vient [...].

*Comment elle s'appelle (je veux dire comment son nom s'épelle) ?*

Donc J., elle est d'origine italienne, [...], elle, elle est vraiment de la haute bourgeoisie [...], ouai, appartement et vue sur [...] etc, mais elle est super sympa, elle a bien voulu elle m'a invitée dans la compagnie à danser alors que tu vois.

*Elle est en concurrence avec L. ?*

Ah oui, ah oui ce sont les deux ennemies totales, alors attention J. est amie avec A., oui c'est pour te dire pour ne pas faire de gaffes,

*D'accord*

J. est amie avec A.

*D'accord*

L. est l'amie avec personne (rires parce que c'est la manière dont K. le dit), par ailleurs moi personnellement j'ai eu un super contact avec elle, elle est business mais elle est claire

*D'accord*

Tu vois, elle n'est pas, elle est claire (petit silence) ou alors elle est amie avec tout le monde c'est-à-dire c'est, elle reste business elle n'est pas dans un rapport affectif

*D'accord*

Tu vois elle a sa compagnie, elle fait fonctionner sa compagnie

*C'est business*

Voilà mais en même temps du coup c'est très clair, tu vois je veux dire ça a aussi des bons côtés en fait c'est-à-dire qu'au-moins on n'est pas dans l'affect.

*D'accord et B., elle est amie avec qui ?*

B., elle est amie avec tout le monde parce qu'elle est adorable, en même temps elle critique tout le monde mais bon elle a raison aussi, euh euh je dirai là aussi elle a ses raisons, elle défend sa propre vision, c'est qui est normal, elle est, alors elle est relativement critique par rapport à A. mais elle s'entend bien avec A. et réciproquement elles se respectent on va dire

*D'accord*

Elle a du mal avec L. comme tout le monde (K. me confie un dire qu'elle ne souhaite pas voir dans la retranscription) mais B. est très en lien avec F., donc, que je te disais c'est sans doute la dernière des Mohicans, c'est-à-dire la seule qui vient de la filiation française Duncan via Lisa, (je demande

à épeler son nom), qui est adorable elle aussi,

*Elle est*

A Paris

*A Paris, elle vit toujours, enfin ?*

Alors par contre, n'essaie pas de faire un entretien, enfin tu peux toujours, moi j'ai essayé 10 000 fois mais elle refuse de faire des entretiens, par contre discuter avec toi dans un café oui

*Et elle est à Paris ?*

Oui passionnée c'est une magnifique danseuse

*D'accord, et elle, de quelle filiation alors ?*

Lisa Duncan, école française. Alors pourquoi je dis qu'il y a une grosse différence, c'est parce que donc Lisa c'est les danses légères c'est les valse, euh c'est les danses disons du début des années enfin, comment dire de la première décennie Duncan pour aller vite je résume très grossièrement c'est tout à fait contestable ce que je dis d'un point de vue, voilà précis mais c'est ce qui ressort, et quand elle a vu quand elle a rencontré B. qui elle vient de la filiation Irma Duncan, new-yorkaise

*Alors B. c'est I.*

B. comme toutes les [... ], elles passaient, a été, comment dire ? à danser principalement avec Hortense Kooluris et Julia Levien, qui elles-mêmes étaient des élèves d'Irma Duncan et un peu d'Anna

*Alors, donc J., A. L. et B.*

Etaient dans la même compagnie

*Ah, les quatre étaient dans la même compagnie*

Pas tout à fait au même moment, A. arrive un peu plus tard elle est un peu plus jeune

*Donc elles sont toutes élèves de Kooluris, c'est ça*

Ouais, surtout de Julia Levien, et puis aussi d'une autre qu'elle cite moins, qui venait de l'école allemande qui s'était installée à New York qui s'appelait, merde je ne sais plus, qui s'appelait je peux te retrouver le nom, où est-ce que je peux te retrouver ça, alors ce qui est intéressant du coup dans cette période des années 70-80 à New York, tu as la filiation, disons, qui est passée par la Russie mais tu as aussi la filiation allemande parce que tu as aussi des allemandes qui sont avec la seconde guerre mondiale qui sont parties se réfugier donc tu vois tout ça, se syncrétise d'une manière assez complexe, hybride on va dire et c'est ça qui est intéressant aussi peut-être si tu veux faire des généralités sur la question de la transmission en danse, c'est cette hybridation perpétuelle en fait des techniques et que L. interroge dans sa thèse, la question qu'elle pose dans sa thèse L., c'est finalement malgré ces différences, qu'est-ce qui reste à peu près pareil, c'est pour ça qu'elle analyse, elle fait une analyse disons plus esthétique des choses avec des photos et des images à

l'appui (silence)

*D'accord et donc dans l'organisation parce que tu as commencé à évoquer les valse, comment*

Oui, alors ça c'est vraiment intéressant je trouve parce que si tu veux dans ce qui se transmet se transmet aussi une certaine pédagogie une certaine manière et on va dire une chronologie de la pédagogie ou une temporalité de la pédagogie c'est-à-dire que quand tu commences Duncan on va t'apprendre des petites valse

*En fonction de ton âge*

En fonction de ton âge, en fonction de ton âge et ton degré d'avancement

*Alors si tu commences à 24 ans, tu commences par les valse ?*

Oui

*Obligatoirement, en fait c'est une pédagogie qui a été mise en place en fonction de l'âge de l'enfant*

Qui a surtout mise en place avec Irma je pense, qui a été disons on pourra dire **fixé** avec Irma et ensuite Julia

*Tu peux me redire ce que tu disais par rapport et Isadora et par rapport à son cheminement personnel*

Ce qui est très intéressant c'est que la manière dont les Isadoriennes transmettent les danses, donc la manière dont elles vont transmettre je ne sais pas une série de danse A B C D E, appelons-les comme cela, correspond à la vie Duncan, c'est-à-dire que Duncan dans sa vie a d'abord dansé des valse puis ensuite a dansé ci puis ça et puis après il y a ce qu'on appelle les danses de la maturité, *la mère* où elle danse la perte de ses enfants, *la révolutionnaire*, moi j'aurais adoré danser *la révolutionnaire*, ben je ne pourrais pas l'apprendre par la filiation enfin je peux l'apprendre je ne sais pas comment peut-être par la partition chorégraphique tu vois mais pas

*Parce que tu es trop jeune ?*

Parce que je suis trop jeune et L. s'est heurtée à ça au début de sa thèse c'est pour ça qu'elle a déprimé c'est qu'elle voulait travailler sur certaines danses qu'on ne voulait pas lui transmettre

*À cause de son âge ?*

Oui.

*C'est incroyable*

Non, enfin oui je suis d'accord avec toi mais si on rentre dans la logique un peu irrationnelle de la chose, en fait tu te rends compte, en fait c'est des danses et en fait A. le dit très bien aussi, c'est des danses qui correspondent à des âges de la vie, à des temps de la vie, donc voilà dans l'imaginaire de la communauté duncanienne dans laquelle c'est-à-dire, tu es jeune tu danses des petites valse légères, jeunes filles en fleurs etc., Ensuite voilà les premiers chagrins d'amour tu

danses les valse de programmes avec Brahms avec les différentes ou Chopin je sais plus avec les différents états amoureux ensuite, voilà, et ensuite tu deviens la femme plus mûre, enfin révolutionnaire ou alors dépressive

*Mais on retrouve ça dans les archives, tu l'as vu dans les archives ça, comment on le retrouve ?*

Ben, c'est que je remarque, alors le premier problème auquel je me suis heurtée et c'est un truc il faut absolument que j'écrive un article là-dessus parce qu'il faut que je le rende publique, c'est en fait, je me suis rendue compte que personne, personne n'avait fait de chronologie des danses de Duncan, c'est-à-dire c'est comme si, je caricature, c'est quelque chose qui moi en venant de philo, j'ai halluciné, c'est-à-dire que c'est comme si, personne n'avait fait une exégèse des œuvres de Nietzsche, tu vois, c'est-à-dire qu'on est tellement en retard dans les études en danse qu'on n'a pas fait ça, c'est comme si personne n'avait fait une exégèse des pièces de Mozart tu vois et là je me suis dit « cocotte tu travailles sur l'extase tu ne peux pas passer » du coup j'en ai profité, je me suis dit comme j'ai la chance d'avoir un contrat doctoral, chargée de cours, un peu d'argent, j'ai fait des archives à l'international, du coup ce que j'ai fait, à chaque fois que je suis allée dans un lieu d'archives j'ai photographié les programmes, du coup, je vais pouvoir faire une chronologie qui n'a jamais été faite, qui a été faite par la transmission de bouche-à-oreille, donc qui n'est pas complètement fausse mais qui est approximative,

*D'accord*

Qui est souvent très juste même, je suis très étonnée que par la transmission orale des choses aussi précises ont pu être transmises, qu'il n'y a pas plus d'erreurs

*Hum hum*

C'est-à-dire qu'il y a quand même une, presque un souci historique

*De mémoire en fait*

De mémoire, une mémoire

*Il y a un souci de mémoire de conserver la mémoire*

Oui et du coup une méfiance par rapport aux historiens parce que si les historiens et c'est pour ça que c'est compliqué de la posture de faire de la recherche sur Duncan c'est que d'un côté les Duncaniennes ont cette mémoire et d'un autre elles sont à la fois en attente d'avoir des historiens qui leur apportent de nouveaux éléments mais en même temps ça les dépossède aussi

*Hum hum, ben oui, c'est comme la problématique d'Isadora face à son art, on reproduit les logiques de conflit qu'elle-même vivait*

On reproduit les logiques de conflit, on reproduit les contradictions c'est pour cela je te dis qu'il y a une dimension dialectique,

*C'est complètement dingue ça*

C'est complètement dingue, mais c'est complètement typique des logiques de transmission en danse, enfin en tous les cas de ce type de danse qui se transmet de manière, avec tout un fond aussi assez irrationnel, tout ça donc oui oui oui, non mais ça, c'est passionnant ça pour moi c'est quelque

chose que je ne développerai pas dans ma thèse mais je trouve passionnant parce que c'est une dimension plus psychologique je veux dire on est presque dans l'hypnose de psychiatrie quand on commence à danser du Duncan parce que il y a aussi tout un univers mystique machin, tu vois quand tu es un peu rationnel ou un peu disons, enfin pas rationnel mais quand t'as été habitué à avoir des discours critiques tu vois tu rentres là-dedans tu as A. qui te fait « ah là je vois l'aura de Duncan » d'accord (rires) « non je ne la vois pas mais c'est génial » (rires)

*En fait, y a des nœuds*

Il y a des nœuds

*Il faut que j'analyse ces nœuds*

Ouais, et du coup je trouve qu'il y a vraiment un truc à faire

*Il y a un beau sujet*

Et moi là-dedans si tu veux j'ai l'impression enfin c'est pour cela heureusement que j'ai de l'humour parce que, j'ai une espèce de distance, enfin, attraction distance, parce que d'un côté ça m'apporte corporellement énormément de choses et d'un autre je me dis « mais c'est hallucinant ce truc » (rires) et du coup heureusement qu'on est une jeune génération ça commence à changer un peu, J. elle a un peu de distance, moi aussi (petit silence) et puis on en parle aussi avec d'autres collègues qui travaillent sur d'autres transmissions donc c'est intéressant de comparer mais je crois que chez Duncan on est quand même dans le *must* de la répétition, oui, ça c'est sûr,

*Ça c'est incroyable*

Ça c'est incroyable

*Alors pourquoi tu me parles de la comparaison pour en revenir sur les écoles allemandes école françaises*

J'ai pas, comment dire, ce sont des pistes des hypothèses que je peux te donner, mais il faudrait aller les vérifier parce que là pour le coup je suis moins sûre de moi, mais de ce que j'ai vu si tu veux avec un regard focalisé sur mon sujet, mais ce que j'ai vu parce que forcément même quand toi tu as un regard focalisé sur ton sujet tu vois tout ce que tu mets de côté, c'est que son obsession à Duncan, c'était de faire des écoles, c'est-à-dire à la fin pratiquement de tous ses écrits

*Pourquoi elle avait cette obsession selon toi*

Et bien ça je n'en sais rien (petit silence), je pense que son but c'était, alors après on peut avoir une interprétation psychologique, une interprétation sociologique, une interprétation, je pense qu'effectivement y avait une sincérité dans l'idée de oui faire des écoles pour des jeunes, ce n'était pas tant former des danseuses, ce n'est pas danseuse qui revient, c'est former des élèves et des jeunes filles

*Oui c'est ça, et ce qui revient aussi c'est changer aussi, c'est comment elle dit, comment on appelle ça c'est changer un style de vie aussi, c'est rentrer dans, c'est modifier*

C'est un ethos

*Ouais c'est ça*

C'est un ethos c'est une éthique

*C'est ça*

C'est l'idée que la danse transforme, la danse transforme mais pas transforme que les corps, c'est transforme la société,

*Ouais, c'est ça*

Bon ben mais ça c'est un thème enfin moi du coup je ne l'aborde pas, je suis sur la question de l'extase mais l'idée que la danse peut, le pouvoir du corps, le pouvoir de la danse sur les corps avec tout ce que ça implique disons de par l'obscur aussi c'est aussi à la fois, c'est à la fois ce que ça effectivement ça transforme mais en même temps aussi du coup disons le côté dialectique de l'affaire c'est que, euhhhhhh, c'est que certes il va y avoir un gain d'autonomisation peut-être et tout ça mais il y a aussi une sorte de prise de pouvoir sur le corps de ses élèves chez Duncan c'est évident donc tu vois c'est un peu

*Enfin ce qui paraît un peu paradoxal, c'est qu'elle veut transmettre et elle veut transformer la société et que dès lors si on veut s'approcher un peu si ça ressemble un peu trop à ce qu'elle fait, elle ne l'accepte pas*

Si ça s'en éloigne trop, elle ne l'accepte pas

*Donc*

Donc est-ce qu'il faut se demander est-ce que c'est un idéal qu'elle a et que dans sa réalisation il y a une souffrance ou quelque chose de l'ordre de dépossession qui la... et du coup qui et cette dépossession ou cette souffrance de transmettre à l'autre elle se retrouve aussi chez les Duncaniennes, enfin clairement, c'est-à-dire que d'un côté elles vont transmettre, et d'un autre, quand toi, alors sauf A., A. pour ça elle est top parce qu'elle est tellement bon bref pour ça elle n'est pas (mais pour nous bon ça on se le dit entre nous mais je ne veux pas que ça apparaisse dans un écrit, tu es d'accord par rapport à F. que j'aime beaucoup et B.) - c'est cette contradiction, de toutes façons c'est quoi la raison philosophique, ce qui détermine la raison c'est la non-contradiction, c'est qu'il n'y a pas de contradiction, l'irraison l'irrationnel c'est quand il y a de la contradiction donc l'irrationnel chez Duncan c'est cette contradiction perpétuelle ; s'il y a de l'irrationnel dans la transmission du corps à corps c'est cette contradiction permanente entre je te donne je te prends, je te donne mais je ne veux pas.

*C'est ça mais du coup, vis-à-vis de sa sœur est-ce qu'elle était comme ça ?*

Alors,

*Quand elle confie l'école à sa sœur*

Attends faut quand même savoir qu'Elizabeth avait un problème physique elle ne pouvait pas danser en scène donc du coup déjà il n'y a pas la concurrence

*Oui mais il pouvait y avoir la concurrence sur la pédagogie*

Oui mais

*Parce que si Elizabeth était une bonne et je pense, elle était dans sa vocation pour le coup, elle a toujours voulu être professeure*

Tout à fait

*Elle a cette vocation d'enseigner quand on la rappelle à New York tu sais*

Ouai

*Quand elles sont en Angleterre une maman qui lui envoie un chèque et qui lui demande de venir ouvrir une école à New York, d'ailleurs qu'est devenu cette école ?*

Alors je ne sais pas

*Tu ne sais pas, donc Elizabeth a ouvert une école*

Je sais que c'est une école un peu fluctuante dont son tissu aussi celles des États-Unis des années 70 de B. et tout ça ont dansé avec des gens de cette école qui, alors je ne retrouve pas, ce n'est pas Hannelore Schick mais quelqu'un d'autre, euh, (petit silence) Anita Zahn, Anita Zahn c'est quelqu'un que j'ai découvert il n'y a pas très longtemps, Anita Zahn,

*Elle est vivante ?*

Non, c'était une élève

*Comment ça s'écrit (...)*

Anita Zahn était restée un peu dans l'ombre, pendant longtemps, je voyais son nom circuler mais je ne comprenais pas trop parce que tout le monde parlait de Julia Levien (*K. parle très bas je ne comprends pas*), et en fait toutes les Duncaniennes américaines [...] des années 70-80 elles ont dansé avec Anita Zahn qui venait de l'école allemande

*Elle venait de l'école allemande*

Qui était allemande et qui venait de l'école allemande

*Et dans l'ombre regarde le schéma aussi peut-être où Elizabeth est dans l'ombre vis-à-vis d'Isadora et là manifestement on a nouveau une personne*

Qui est dans la pédagogie, qui n'est pas dans le spectaculaire qui est dans la pédagogie et qui n'est pas sur scène qui n'est pas dans le feu des projecteurs. Effectivement il y a ça, il y a ça et Elizabeth c'est pareil c'est aussi un personnage quand même relativement ambigu parce que d'un côté elle a une pédagogie elle a vraiment c'est quelqu'un je pense qui a donné toute sa vie à cette école et d'un autre côté quand tu lis les témoignages des Isadorables elle avait l'air assez flippante quand même, tu vois donc si tu veux voilà après ce n'est pas la première ni la dernière pédagogue être à la fois impliquée et flippante, mais ce que je veux dire c'est que, en tous les cas, effectivement elle est restée un peu dans l'ombre d'abord d'Isadora et puis ensuite même de Max Merz qui a quand même bien pris le pouvoir sur l'école.



*Alors lui c'est quoi ce personnage parce que*

Alors ça tu vas trouver beaucoup de choses à l'école d'Elizabeth Duncan et ça, je te conseille très vivement de creuser de ce côté-là parce que lui, c'est celui c'est le chaînon manquant entre Elizabeth Duncan disons Duncan, enfin le clan Duncan et le projet pédagogique Duncan et pour aller vite et l'hygiénisme allemand.

*D'accord, lui veut utiliser l'école ?*

Oui enfin là idéologiquement aucune ambiguïté, nazi notoire ça c'est sûr, donc toutes les Duncaniennes ne vont pas te parler de Max Merz de cet aspect-là parce qu'il y a aussi un élanctum par rapport à ça, sauf les allemandes parce qu'en Allemagne, tu peux dire dénazifiée donc là c'est clair, tu vois tu parles de ça avec comment elle s'appelle M. elle te dira « oui, c'est un sale personnage » bon ben d'un côté elle dira ça « oui c'est un sale personnage oui bon ben oui il faut que l'on fasse avec »

*En même temps on ne parle pas de nazisme en tant que tel en 19.*

Non mais attention l'école elle traverse la période nazie quand même donc euh

*Oui en 1940 mais là on est*

Oui, mais elle est financée par, attends l'école, ça c'est, alors la grande spécialiste de la danse sous le troisième Reich c'est Laure Guilbert, Laure Guilbert, je me souviens j'avais eu un entretien avec elle où j'étais venue très naïvement j'avais parlé de tout ça, mais elle m'a dit tu sais, tu creuses un peu bon finalement je n'ai pas énormément creusé puisque ce n'est pas mon sujet mais je suis quand même allée regarder parce que ça m'a interpellé et dans son livre qui s'appelle *Danser avec le troisième Reich* qui est disons l'ouvrage où elle a vraiment, où elle a clarifié le rapport des danseurs modernes au nazisme parce que c'est ça qui est aussi compliqué quand tu es historienne de la danse c'est que d'un côté toutes nos pédagogies actuelles viennent quand même de ces gens-là, enfin, de manière plus ou moins directe et en même temps elles ont quand même bien bien bien trempé dans la soupe tu vois

*Ben oui Laure comment ? Guilbert (je note son nom et le titre de son ouvrage)*

Laure Guilbert *Danser avec le troisième Reich* et dedans elle en parle parce que elle, elle a vu d'autres archives qui étaient plus du coup du côté de l'état allemand, elle a vu les archives et notamment je sais qu'il y a, je crois me souvenir -informations à vérifier-, que il y a Max Merz était en lien avec le ministère de la propagande et je ne sais pas si tu connais cette histoire, mais la danse était rattachée au ministère de la propagande

*Oui je sais*

Et voilà, et en fait, elle a été financée à une période par le ministère de la propagande, t'as des trucs horribles moi j'ai travaillé des textes moi qui m'intéresse parce que du point de vue de l'extase, horrible sur la danse jazz comme quoi c'est inférieur etc., toutes les transes jazz etc. bref, donc, ce que je veux dire c'est que là où effectivement y a une différence dans l'histoire de la filiation duncanienne en Allemagne et en France c'est que, c'est qu'elles ont traversé l'histoire du XXe siècle tout simplement et que du coup c'est différent, et là où pour peut-être, là où tu devrais

creuser, et ça c'est quelque chose que j'ai découvert il n'y a pas très longtemps non plus, au CND il y a des archives de la danse libre qui s'est inspirée de Duncan, qui se dit inspirée de Duncan, donc peut-être pour comprendre cette dame donc je ne sais plus le nom comment elle s'appelle qui dit qu'elle a été influencée par Duncan alors qu'elle n'a jamais vraiment

F.

Oui voilà, je pense qu'il faudrait aller chercher du côté justement de cet autre imaginaire pédagogique en France via l'école de Lisa Duncan mais via aussi toute la réinvention des danses libres en France c'est-à-dire Malkowski Irène Popart euh Jeannine Solal

*Alors (je note),*

Malkowski lui qu'est pas vraiment très duncanien, lui il est plus Raymond Duncan ça elle connaît bien Johanna, Irène Popart et Jeannine Solal, et ce qui est intéressant c'est qu'elles n'ont pas fait de répertoire Duncan, elles n'ont pas fait du « musée » comme dirait F., elles ont fait leur propre technique mais d'inspiration Duncanienne en se disant, en disant un peu comme bidule, dont j'oublie toujours le nom

F.

F., je ne sais pas pourquoi je veux dire G. ça ça se ressemble, donc F. c'est-à-dire qu'elles ont fait leur propre technique univers tout ce que tu veux mais en se référant à Duncan et sans doute comme tu le dis elles ont chopé quelque chose d'autre de Duncan, un imaginaire un peu mystique, euh une sorte de, heu, comment on pourrait dire métaphysique de la spontanéité du geste spontané, etc.

*Et puis de ce réinvestissement de ce rapport à la nature*

De ce réinvestissement de ce rapport à la nature mais qui est présent aussi très fortement en Allemagne dans l'école d'Elizabeth Duncan via euh tous les courants de l'écologie allemande et du romantisme

*Oui mais là on est aussi dans les pédagogies nouvelles et hygiénistes*

Oui danser nu oui machin

*Et puis on a l'influence de Monte Verita avec Laban, Steiner,*

Alors je n'ai toujours pas, alors autre mystère hier j'en ai parlé avec une copine au CND, je, dans les ouvrages sur l'histoire de Monte Verita, ils disent que Duncan est passé à Monte Verita en 1913 mais je n'ai jamais trouvé de source du côté de Duncan qui atteste de ça

*Mais moi je l'ai lu aussi quelque part*

Oui mais maintenant je me méfie de plus en plus de ce que je lis, est-ce que, tu vois, je veux dire, est-ce que, ils ont trouvé une photo de Duncan dans les archives, ils se sont dits elle est passée, je sais pas mais, je n'ai pas trouvé ni de témoignages de Duncan ni de personne

*Mais elle est allée en Suisse en tous les cas*

Elle était en Suisse

*Au moment de la guerre*

À un moment donné elle y passe mais elle y passe

*Ben elle y reste, non non elle va danser avec son dernier amour comment il s'appelle*

Rommel,

*Rommel, ouais elle passe en Suisse avec Rommel*

Ouais bon en tous les cas j'aimerais bien moi ça m'intéresse

*Alors passage d'Isadora en Suisse à vérifier (je note)*

Ouais moi je vais chercher de mon côté mais si on trouve quelque chose, une preuve autre que quelqu'un a écrit « elle est passée à Monte Verita » tu vois ce que je veux dire, une source primaire et moi je n'ai pas trouvé

*Et dit en parlant philo puisqu'elle était à Munich entre 1904 et 1911, est-ce qu'elle a fréquenté Stefan Georg*

Tu m'avais déjà posé la question non je ne pense pas je n'ai jamais rien trouvé là-dessus

*Parce que tu sais elle intègre le club rires enfin le comment dire, le, ce n'est pas un salon enfin tu sais le point de rencontre avec les philosophes et les artistes à Munich, tu sais il y a un grand cercle, le cercle littéraire et elle y va*

Oui

*Et théoriquement, parce que Stefan Georg c'est lui qui lance le cercle, ça en fait c'est une question d'Olivier*

Alors écoute, je note, tout ce que je peux te dire Duncan et les philosophes, de ce que je sais à Munich c'est Karl Federn principalement qui a fait des études de philosophie, j'ai sa biographie quelque part mais Karl Federn, elle en parle dans son autobiographie et j'ai coupé avec pas mal de sources, c'est attesté.

*Feldern (j'ai du mal)*

Federn et surtout c'est lui qui a écrit l'intro de sa conférence en 1904, 1903 pardon à Berlin sur la danse de l'avenir

1903 ?

Ouais 1903 ou 1904, je dois vérifier tout ça mais de toute façon c'est noté tu trouveras tout ça dans ma thèse si jamais, ça me donne une bonne raison de la finir mais tout ça je l'ai c'est 3 ou 4

*Karl Federn à Munich alors ?*

Karl Federn à Munich ça c'est sûr, y a plusieurs philosophes, en France je sais que Bergson l'a vue danser je sais que Bergson allait voir ses élèves le vendredi après-midi danser

*À Meudon*

À Meudon

*Bergson ?*

Bergson

*Mais Clémenceau tu sais qu'il assistait aussi*

Ah oui non mais tout le monde

*C'est dingue*

Lénine aussi

*Oui je sais*

Trotsky aussi, qui est-ce qui avait d'autres, non mais c'est fou

*Mais pour en revenir donc l'école en 1904 en Allemagne, pour en revenir aux Isadorables*

Oui

*Parce qu'Elizabeth récupère des Isadorables à Paris*

Les Isadorables ont été formé en Allemagne

*Oui elles ont été formées de 1904 à 1911 avec Elizabeth*

Et ensuite alors là c'est encore quelque chose que je ne connais que de biais, mais en gros lorsqu'elles sont aptes à danser, vraiment enfin grandes, elles vont danser, elles vont faire des tournées avec Duncan, elles vont danser avec Duncan, ce sont ses petites elles-mêmes si tu veux (rires) et euh, « suivez-moi », « follow me », et elle va leur donner des rôles de chœur d'une certaine façon, c'est que et là aussi intéressant au niveau pédagogique, c'est **elle** la soliste, d'accord

*Bien sûr, évidemment*

On n'est pas dans la réforme de la hiérarchie de la danse des années 70 (hein on est d'accord)

*(Je dis quelque chose de la formation Courmont qui m'a été rapporté et qui se trouve dans la même logique de transmission – Chœur et soliste – qui ne sera pas retranscrit)*

Mais de toutes façons et c'est pour ça que nous on a eu des problèmes, moi j'ai des études en danse, ce sont des problématiques que je vis avec les étudiants la question voilà du rapport aussi du chorégraphe sur son interprète, tout ça voilà si tu veux je suis allée là-dedans avec une espèce

de prudence, de soupçon, tu peux appeler ça comme tu veux et c'est vrai que moi je ne voulais pas, ben danser les furies d'accord, qu'elle nous les transmette c'est super sympa et j'en suis reconnaissante on a une dette d'une certaine façon mais faire du copié coller devenir A. ou devenir F. parce que c'était un peu ce qu'elle voulait l'une et l'autre, donc à chaque fois quand on mettait un peu de A. ou du nous-mêmes, ça n'allait pas parce que ça n'était pas comment elles, elles le dansaient, et ben à chaque fois c'était euh et [...] alors que c'est une personne adorable par ailleurs, généreuse tu vois

### *Incroyable*

Voilà, donc A. a été plus cool parce que A. elle-même a beaucoup souffert, parce qu'elle a beaucoup réinterprété à sa façon et du coup on la pointait toujours du doigt en disant « Ho A. euh A. ce n'est pas du Duncan ce que tu fais », enfin tu vois on l'accusait et du coup je pense pour le coup elle n'est pas dans la reproduction de ça, bon elle a toutes sortes d'autres problèmes mais ça non, c'est-à-dire qu'elle est plutôt à nous encourager « ah ça c'est intéressant les filles vous avez changé ça et ça machin » par contre il y a des trucs et là aussi contradiction y a quand même des trucs « moi je fais ça comme ça pourquoi vous ne faites pas comme moi » mais si tu veux elle va nous le dire, à la limite elle va nous engueuler mais après elle va quand même nous dire « ouais mais c'est quand même bien ce que vous avez fait » tu vois alors que [...] elle a fait une déprime bon c'était l'horreur

### *Hein ?*

Oui, donc si tu veux voilà c'est, c'est, c'est, et donc là où ça a posé problème nous par rapport aux Furies, c'est intéressant j'ai l'impression, enfin c'est assez dingue parce que du coup, euh (petit silence) du coup comme on ne le dansait pas [...] alors que, d'accord ok elle a 70 ans mais elle danse c'est comme A. quand elle danse c'est-à-dire qu'il y a tout le métier qui fait que c'est beau moi j'adore voir les personnes âgées danser et puis ces gens qu'ont travaillé pendant 40 ans du Duncan y a une espèce comme ça de hhah ! d'évidence de beauté tout d'un coup, quelque chose d'hyper pur tu vois qui n'est plus dans la technique justement tu vois, et je lui dis euh, on a essayé de l'encourager et tout, elle dit « nen nen nen vous ne danserez que la deuxième partie on ne fait pas la première partie je ne danse pas avec vous mais je continue à vous transmettre », on continue, machin et puis on se dit « ça fait con quand même la deuxième partie sans la première avec le solo et tout ça » et on prend une décision d'autonomie, on fait les Isadorables 1919 si tu veux et on décide on dit, euh donc on était 3, 3 personnalités différentes, moi J. et A., on s'entendait super bien on était d'accord, je pense aussi que dans l'adversité on était très très lié on avait envie des mêmes choses et tout ça, et puis des personnalités totalement différentes donc moi voilà, J. avec son côté ascétique et tout ça et A. danseuse orientale à sortir toutes les nuits en boîte, et à sortir euh enfin d'une désintoxication donc tu as trois personnalités mais complètement différentes et on s'entendait super bien parce qu'on dansait ça totalement différemment tu vois et en même temps on se complétait moi y avait le côté feux dionysiaques et tout, J. le côté ascétique hyper rigoureux la ligne et tout elle a quand même la danse pour ça et puis A. c'était, c'était A., c'était l'exotisme c'était très drôle et euh mais voilà, je pense que toutes les trois, on avait notre truc, et donc bon, on danse comme ça et puis à un moment donné, on se dit ben non, comme J. s'entend très très bien avec A., moi c'est plus compliqué avec [...] ça a toujours été plus compliqué même si je lui dois beaucoup mais, maintenant ça se passe bien mais l'an dernier c'était compliqué, dès que tu as un peu de personnalité avec A. c'est compliqué de toutes façons, faut être, faut se mettre en retrait et là ça va, maintenant j'ai compris donc à l'époque je ne me mettais pas trop en retrait, c'est-à-dire que je posais des questions elle n'aimait pas parce qu'il fallait qu'on ait la science infuse et euh il faut juste la suivre « follow Me » hein, et donc euh mais en même temps elle apporte énormément

de choses, bref tout ça pour dire que je viens, donc on décide de danser la première partie qui danse la première partie ? Nous, eh bien A. et moi on dit c'est J., J. travaille avec A. la première partie, là [...]

*Ahn ok*

Voilà, il y a aussi des différences esthétiques, c'est-à-dire que F. c'est quelqu'un qui est dans la rigueur, qui a fait beaucoup de musique de musicologie, tu vois donc elle aime les chorégraphies bien et c'est beau ce qu'elle fait c'est magnifique, elle a elle est, A. c'est plus chaotique c'est plus théâtral, c'est plus, waouh, c'est le feu c'est tout ça et du coup euh le fait qu'on mixe les deux et que l'on apporte notre propre interprétation c'est pas passé du tout en fait, conclusion qui est-ce qui danse la première partie c'est J., nous deux on a fait une impro en arrière-plan, euh, mais qui marchait bien on a fait un truc hyper, elle, elle a respecté si tu veux la tradition de la transmission et puis nous on a fait notre truc dans l'esprit, on a fait un vrai travail théâtral, d'ailleurs on est là au sol bref et et et et voilà, et [...] [...] parce que, parce que, qui est-ce qui danse le solo ? Eh ben ce sont les duncanienues déjà avancées dans l'âge puisqu'elles sont devenues Duncan, elles sont devenues mais tu vois ce que je veux dire, c'est-à-dire qu'elles, enfin, voilà le problème de ce monde super conflictuel Duncannien, c'est qu'il n'y a pas de place pour plusieurs Duncan, donc elles sont forcément en conflit, tu vois elles sont forcément, c'est hyper compliqué entre elles, c'est hyper compliqué, [...], chacune à sa manière et voilà il n'y a pas de place pour autrui quoi, il n'y a pas de place pour l'autre.

[...]

Mais je suis un peu, je suis désolée mais je démystifie un peu mais je te raconte mon expérience parce que c'est important aussi, voilà et d'un autre côté

*Ce n'est pas qu'une classe de l'âge parce que même si la maturité apporte de l'expérience*

En tous les cas y a l'idée que comme, c'est comme si l'âge était, comme s'il y avait un rapport, en fait ce qui est irrationnel, c'est ce qui est compliqué et irrationnel à comprendre, c'est comme s'il y avait un rapport entre la vie d'Isadora, ta propre vie ce n'est pas la même faut quand même pas l'oublier, et la maturité égale l'âge

*Donc à 50 ans tu ne danses plus parce qu'elle est morte Isadora*

Si tu continues à danser mais les danses des dernières euh alors c'est pas complètement, si tu veux c'est pas à 50 ans tu danses les danses de nan nan nan, c'est juste, c'est la progression qui compte donc, euh alors A. n'est pas trop là-dedans elle danse toutes les danses, elle met le chaos là-dedans c'est très bien mais L. par exemple quand j'ai dansé avec J., J. dansait *la révolutionnaire*, les solos, les solos star si tu veux, donc *la révolutionnaire*, *la mère*, et nous je dansais les danses de jeunette, tu vois [...]. pareil, pareil pareil pareil, voilà [...] de toutes façons, mais c'est ça qui est intéressant

*Bien sûr c'est ça qui est intéressant*

Voilà, et en même temps à côté de ça, là [...], mais euh voilà c'est ma réalité, c'est la réalité enfin je pense qu'il y a beaucoup de gens, euh mais par ailleurs, euh tu vois par exemple là il y a une jeune fille qui s'appelle L., qui a fait le conservatoire de Toulouse, qui est vraiment une danseuse pro qui veut faire de la création et tout, elle vient aux cours d'A. et elle me dit « mais je ne comprends pas pourquoi il n'y a pas plus de gens parce que c'est d'une richesse incroyable » [...]

[...]

Mais tu vois ce que je veux dire mais sur le plan de la pédagogie sur le plan de la finesse du geste, ce n'est jamais compliqué le geste de Duncan, c'est jamais compliqué, un danseur de l'opéra, en trois minutes il l'a la chorégraphie, mais la chorégraphie on s'en fout mais c'est

*C'est l'intention*

C'est l'intention c'est l'intensité c'est la variation des qualités c'est le changement des centres parce qu'on parle du plexus mais il y a aussi des danses on est là on n'est pas là, on est une furie, on est là, c'est viscéral c'est grave on n'est pas, tu vois, on est plus, donc si tu veux y a tout un, module, tout un travail de modulation des qualités, d'une ouverture des palettes des qualités des possibles etc. qui je pense extrêmement passionnant, voilà, ça c'est un aspect l'autre aspect c'est l'aspect plus psychiatrique psychologique je ne sais pas comment appeler ça d'une transmission qui ne se transmet pas enfin d'une transmission qui est en rétention d'elle-même, qui fait qu'il y a des tragédies, là aussi c'est trop personnel [... tu le gardes pour toi] J., c'est la fille la plus adorable du monde, elle est mal aussi à cause de toutes ces histoires parce qu'elle y a investi d'elle-même, moi je fais ça pour mon plaisir mais pour ma thèse mais si tu veux ce n'est pas ma priorité dans la vie de devenir danseuse, j'ai 31 ans enfin tu vois ma priorité c'est de continuer mes études en danse, donc comme ce n'est pas ma priorité ça ne m'a pas trop affecté mais quand c'est ta priorité

*Ouais ça te bouffe en fait*

Ça te bouffe

*C'est impressionnant quand même, en fait ouais c'est ça, les conséquences, et même qui passent dans l'héritage en fait, c'est que ces logiques, je vais parler plutôt en termes sociologiques, de conflit et dans l'imaginaire, cela confirme que je dois bien aller voir ce que cela interroge*

Et puis ce truc il y a quand même un truc, au début je veux dire tu vois je viens de la philo, c'est un monde d'hommes la philo, c'est un monde de quéquettes pour aller vite, où c'est hein hein hein, moi je suis plus fort que toi, et tout se joue sur, non mais c'est là aussi, bref, (K. s'exclame, je ne comprends pas ce qu'elle dit) enfin ce que je veux dire, on est quand même dans un monde, enfin le monde de la philo c'est très masculin c'est des enjeux de pouvoir aussi mais qui passent par d'autres biais, j'arrive là ce n'est que des nanas (rires) c'est quoi cet, enfin là aussi du point de vue de l'imaginaire des femmes se rassemblent pour danser ensemble c'est un truc hyper commun, tu trouves dans les danses orientales et tout ça qu'est-ce qu'elle serait la spécificité de ces rassemblements autour de la danse Duncan par rapport à de la danse orientale ou de la danse jazz tu vois ou de la danse c'est quand même hyper genré comme danse, donc voilà après il y a toujours l'imaginaire des bacchantes et tout ça de l'Antiquité, des femmes ensemble le patriarcat, enfin en contre partie du patriarcat il y a toujours au fond cet imaginaire occidental qui est énorme et je pense qu'il y a une certaine efficacité, c'est-à-dire que là c'est vraiment très personnel ce que je vais dire, mais moi j'ai fait des études de philo j'étais voilà j'étais un peu cataloguée dans ma famille comme l'intello de la famille mes parents étaient danseurs-étoiles tous les deux et moi j'étais pas douée pour la danse classique et je voulais faire autre chose et donc j'ai fait de la danse jazz j'ai fait le conservatoire de jazz dans mon bled tu vois mais ce n'était pas ma vocation dans la vie mais en même temps j'ai eu besoin d'aller chercher quelque chose qui était à l'opposé de ce que j'avais fait c'est-à-dire ni du classique ni du jazz et j'ai fait Duncan et Duncan ça m'a permis de me réconcilier avec la danse



*Avec tes univers, enfin les univers de tes parents aussi*

Les univers de mes parents sans empiéter sur celui de ma mère parce que ma mère c'est aussi compliqué son rapport à la danse, euh c'est-à-dire sans (petit silence) en retrouvant mon, mon lieu où y ait pas, qui soit de la danse mais qui soit pas celle de mes parents tu vois

*Hum hum, est-ce que la spécificité du coup de ces rassemblements dont tu parles par rapport aux autres danses, est-ce que ce ne serait pas d'exprimer sa liberté, enfin après c'est un concept bien particulier*

Ben oui après c'est un peu galvaudé c'est ça, c'est, y a, alors encore une fois, moi ce que je vois et j'essaie d'être au raz de l'expérience c'est-à-dire de ne pas trop entrer dans l'idéologie Duncan, parce que je m'en méfie un peu, je t'avoue, hein, oui il y a à gagner quelque chose de l'ordre de la subjectivation dans cela

*Être soi en fait*

Être, enfin, de s'imposer comme, comme femme en fait tout simplement et comme, en plus ce qui est intéressant avec Duncan, c'est qu'c'était pas une intellectuelle mais c'était quelqu'un qu'avait quand même un bagage culturel énorme

*Ah ouais, elle était vachement cultivée*

Qu'était vachement cultivée, ce n'est pas ce qu'on appelle un intellectuel au sens de Zola, machin, mais c'était quand même et du coup, euh voilà du coup ce qu'elle renverse aussi, et ça je pense aussi qu'il faudra que tu le creuses dans ta thèse c'est le mythe de la ballerine illettrée, la ballerine qui n'aurait, alors que c'était faux d'ailleurs, c'était faux d'ailleurs, parce que toutes celles qui en ce moment font des recherches sur les ballerines se rendent compte que c'est un tissu de mensonges, qu'il y en avait beaucoup qui étaient extrêmement cultivées, enfin extrêmement cultivées

*Et puis de l'exploitation aussi de leurs*

Voilà

*De leurs charmes car*

Voilà c'est ça

*Au ballet à l'opéra*

Oui voilà, on sait ce qui se passait, les mères maquerelle et compagnie, voilà donc si tu veux, euhhhhhh,

*Est-ce que*

Là aussi où la différence

*Est-ce qu'il y avait peut-être une envie de restaurer l'identité, l'image, une image positive de la*



*femme*

Une image positive et comme tu le dis réunifié, c'est-à-dire le corps l'esprit, l'âme c'est-à-dire le corps l'intelligence d'accord elle danse mais elle est aussi intelligente, enfin

*Ouais c'est ça elle peut réfléchir*

Elle peut réfléchir

*Elle peut poser des choix elle peut s'engager*

Voilà, alors, elle peut avoir des enfants hors mariage

*Ouais c'est ça, elle peut exister*

Elle peut, elle peut partir là si ça lui chante

*Elle peut être autonome*

Voilà

*Et responsable d'elle*

Du coup ce qui serait intéressant pour toi aussi, c'est que, enfin tout ça, enfin il y a aussi le prisme des années 60, c'est clair que si Duncan revient aussi dans les années 70-80 ce n'est pas un hasard c'est-à-dire qu'il y a aussi toute une réactualisation enfin un besoin à ce moment-là de cette image, cette icône pour imposer une certaine image de la femme c'est clair

*Et je pense que si elle revient actuellement parce qu'on revient vers un rapport à la nature aussi*

Oui

*On revient vers la terre mère la terre Gaïa enfin tu vois on est quand même dans cette image énergétique de ce rapport en tant que être par rapport aux éléments terre feu etc. et c'est ce que j'ai vu avec F. - c'est que, enfin, c'est juste une hypothèse mais de ce que j'ai vu je pense que le lien avec Isadora il est dans ces liens énergétiques par rapport aux chakras tu vois, qu'est-ce que je viens chercher au niveau du plexus comment je le mobilise mon énergie au niveau du plexus tu vois et qui va me faire danser comment je mobilise plutôt voilà le chakra racine et deuxième chakra pour rentrer dans ce lien d'enracinement tu vois enfin moi c'est un peu*

Et comment aussi ça se

*Et quand je t'entends parler des furies*

Oui

*C'est ça que je vois c'est effectivement cette énergie ce lien à la terre tu vois*

Oui, et puis alors en plus, c'est ce qui est drôle, alors moi j'ai dansé en spectacle, deux danses enfin plusieurs parce que j'ai dansé aussi à Munich mais, j'ai dansé disons vraiment où je me suis

sentie autonome de mon projet on va dire les furies et les bacchanales là aussi elles ont bien voulu parce que ma mère en travaillant au conservatoire de Rambouillet elle m'a demandé de travailler avec ses élèves pour le spectacle de fin d'année et du coup comme elle faisait un spectacle sur le thème histoire de la danse pour que les élèves se réapproprient un peu l'histoire de la danse moi j'ai fait Isadora et donc on a fait la bacchanale et on s'est marré si tu veux c'est, en plus ce contexte sociologique Rambouillet, tu vois, Rambouillet quoi, filles de militaires elles sont cinq ou six, on commence et tout, elles étaient assez grandes heureusement parce que je pense les plus jeunes adolescentes ça aurait été peut-être trop trop d'un coup, tu vois donc bacchanales, donc déjà je leur explique y a les bacchantes Bacchus le sexe tout ça, ça fait compliqué, enfin je veux dire c'était, tu vois j'ai un peu, j'ai un peu tout lâché parce qu'il fallait quand même que je leurs resitue ce que faisaient les bacchantes dans la forêt (rires) et fallait quand même dire c'qu'il fait, et donc on a commencé à travailler sur les bacchantes et dans les bacchantes il y a vraiment un travail de lâcher de l'énergie de jouissance au sens lacanien qui est énorme

*Ah oui*

Si tu ne lâches pas, t'as pas la bacchanale enfin t'as pas la danse comme dirait l'autre c'est, si tu ne lâches pas à un moment donné l'énergie c'est presque du jazz mais version Duncan c'est-à-dire que tu as vraiment des lâchers d'énergie très très fort

*Mais du coup dans la joie plutôt*

Dans la joie

*Tu as des émotions positives*

Exactement exactement c'est pour ça que ça m'intéressait de le voir aussi avec un autre public enfin dans un autre contexte tu vois, avec des élèves le conservatoire et tout ça et euh donc toutes, euh toutes très, très heu normées machin, et euh, premier cours j'ai vraiment fait, j'ai utilisé des pédagogies, pareil je me suis dit « mais là attends, tu es complètement folle tu es en train, tu es train de faire toi-même de rentrer vraiment dans le schème Duncanien » c'est-à-dire que j'ai commencé, j'ai fait, j'ai proposé un cours à moi qui mélangeait des trucs qu'on m'avait transmis à droite à gauche forcément, tu vois c'est rigolo des trucs qui marchaient que je trouvais qu'étaient efficaces par rapport à, tu vois j'avais trois séances avec elles alors je ne pouvais pas faire des miracles, donc on a travaillé beaucoup sur ce lâcher d'énergie sur les figures c'est ce qu'on appelle en Duncan la dionysienne qui est une figure, qui se fait (elle me montre) attends, y a deux figures dionysiennes chez Duncan, c'est ça, je te fais la forme sans faire tout le travail parce que voilà et puis y a (K. montre) ce truc-là

*Ah oui d'accord, le renversé en fait*

Le renversé en fait sauf que, et en fait comment ça se construit donc A. elle me l'a bien montré ça je le travaille dans ma thèse aussi c'est que le, le mur ça te sert à comprendre ton appui,

*Ça sert à canaliser ton énergie*

Et le départ de ton énergie, l'énergie du sol quand tu puises l'énergie du sol si tu le fais bien parce que tu peux le faire mais comme dirait l'autre ça n'a aucun intérêt enfin je veux dire c'est de l'imitation, de la plate imitation, pour vraiment comprendre euh, l'état de corps, le trajet enfin ce qui se passe en fait concrètement c'est que tu te mets pour le travailler pour toi tu te mets contre

un mur et, donc tu as ce mouvement qu'on appelle de succession en bacchantes c'est-à-dire que le mouvement est continu, sans rupture donc tu, tu fais un transfert de poids sur ta jambe tu montes tu montes tu montes tu sens l'énergie monter dans le corps et ensuite seulement

*Tu renverses ta tête*

Tu renverses la tête mais ce n'est pas c'est un vrai travail tu vois, ça se fait pas n'importe comment

*Du coup c'est un lâché de tête plutôt qu'un renversé c'est quoi ?*

Ce n'est pas une cassure c'est une conséquence du mouvement que tu as initié par le sol c'est pour ça que c'est très dionysiaque dans son imaginaire c'est-à-dire que tu fais un transfert de poids sur ta jambe de terre à la limite le terme est de la danse classique mais on l'utilise aussi en Duncan, tu sens cette montée-là, tu vas le faire plusieurs fois pour vraiment le sentir, là je te montre en parlant c'est donc un peu compliqué, et là faut vraiment, c'est-à-dire que ton enracinement est tel que ça te permet de, cette ouverture dans la tête et dans le visage

*Ah c'est dingue, donc ça va te relier au ciel c'est ça ?*

Oui et donc là tu es vraiment sur le terme physiologique si tu vas faire un peu d'analyse du mouvement tu es vraiment branchée sur tes (inaudible) sur l'oreille interne c'est-à-dire que c'est pas juste de la forme d'accord, c'est, tu prends l'énergie du sol et là vraiment ça engage le plexus

*Tu inspires là et tu pffffffffffffff expires sur*

Et là il se passe quelque chose, il se passe quelque chose tu vois et donc dans ces mouvements-là on a travaillé sur ces trucs-là avec les filles, et alors c'était super drôle parce qu'à la fin de la bacchanale en fait on est toutes ivres et on tombe sur la scène donc c'est très très rigolo, la première fois ça s'est bien passé bon, deuxième fois ça s'est super bien, parce qu'on l'a fait trois fois, trois soirées de suite, deuxième fois ça commençait à vraiment être bien et troisième fois je pense que vraiment là c'était l'effet cathartique on est vraiment, on a fait la chorégraphie tu vois de manière très structurée tout ça mais on y allait à fond quoi parce qu'on avait fait un travail avant aussi, on a fait vraiment, on a pris -je sais plus- 10 minutes pour vraiment se mettre dans le personnage dans l'ambiance et tout ça et à la fin on s'est toutes écroulées, le rideau est tombé, on a explosé de rires tu vois, voilà ce que je veux dire c'est qu'il y a aussi un truc là, de la joie et pareil les furies alors les furies c'est pas vraiment la joie mais c'était j'ai mis du temps à m'en remettre les furies

*Ah oui*

Ouais, j'ai mis du temps et surtout ce qui s'est passé moi le jour de la représentation que je n'avais pas du tout anticipé et qu'il y a un truc psychologique c'est que comme on travaille dans les furies sur un visage qui certes n'a pas de masque physique mais qui est quand même quelque chose comme un masque parce qu'on doit faire, on travaille aussi sur tout cet imaginaire des masques antiques, et donc ouverture enfin tu vois les yeux quand elle est au sol je te la fais vite fait, donc tu es comme ça, (K. montre) un truc comme ça tu vois et après t'as vraiment un truc qui doit partir de là sinon tu l'a pas, enfin bref, y a plein de choses comme ça, et donc tu sens que tu as un espèce de masque qui n'est pas vraiment toi, parce que tu fais pas ça normalement, et en même temps j'avais l'impression c'était très bizarre en fait, pendant toute la danse j'ai eu l'impression je ne sais pas si c'est le cadre performatif mais qui s'était passé un autre truc qui n'a rien à voir avec la bacchanale qui est vraiment lié aux furies et qui est euh, comment je pourrais te décrire ça, comme

un espèce d'état second en fait, quand on en a reparlé avec les filles elles étaient assez d'accord avec ça c'est-à-dire qu'on était plus vraiment nous-mêmes quoi là-dedans

*Ah oui*

C'est très bizarre, et euh, en plus moi j'ai enchaîné avec la conférence, tu vois donc bonjour ce que je me suis infligée donc si tu veux cinq minutes après en plus c'était au festival des Dyonisies dans le cadre de la Sorbonne au festival de danses et de théâtre antiques où c'est quand même très universitaire tu as tous les étudiants de latin et de grec qui font leur petit théâtre et tout (rires) et nous on a fait ça au milieu de la journée on s'attendait à ce qu'il y ait 30 pèlerins y avait 150 personnes donc déjà le méga stress, parce que Duncan, enfin, on n'a fait aucune pub, rien et on s'est retrouvé là on était dans les coulisses et euh (rires) merde, merde, voilà ce que je veux dire c'est que c'est, enfin, ce que je trouve intéressant de traverser ces danses ouais tu te rends compte qu'il y a vraiment un, en suivant les danses, c'est des étapes totalement différentes et qui te transforme le temps de cette danse là en fait, qu'c'est pas juste pour faire joli tu vois et euh voilà je ne sais pas pourquoi je suis arrivée à te raconter ça mais comme tu me disais quelle est l'influence d'Isadora sur votre danse, c'est ça, c'est-à-dire

*En fait on recherchait qu'est-ce qui pouvait être spécifique à la danse d'Isadora lorsqu'elle cherchait à rassembler des personnes et l'école c'est ça c'est quand même transmettre une spécificité Duncan enfin*

Après ce que je trouve intéressant, par exemple ce que je te raconte sur les bacchanales et les furies enfin toutes ces danses vraiment très tragiques très, avec beaucoup de théâtre théâtral, elle ne les a pas transmises justement parce que c'était ses bébés à elle, tu vois, elle a transmis davantage les petites danses joyeuses les danses d'enfants etc et tu sais comment la plupart des danses sont venues jusqu'à nous, eh bien tout simplement et ça elles le racontent très bien les Isadorables dans leur bouquin que tu pourras peut-être lire les témoignages, c'est vraiment intéressant, c'est que, y en avait, elle ne voulait pas leur transmettre les danses donc ce qu'elles ont fait les Isadorables, elles étaient dans les coulisses elles les ont apprises

*Ah*

C'est comme ça qu'on connaît les furies

*Donc elles ont été transmises oralement*

Ouais, c'est-à-dire que le solo

*Quelqu'un les a réécrites ou pas*

Oui il y a le gros ouvrage de Nadia Chilkovski, je peux te noter le nom si tu veux qu'est au CND, qu'est vraiment une bible il faut vraiment le lire ce truc

*Je note*

Alors je ne sais pas si c'est la bonne orthographe hein c'est un truc comme Isadora Duncan Dances ou c'est publié par le dance notation du bureau à New York, c'est en Laban, ce sont les partitions Laban

*Ah d'accord*

Mais il y a des petites introductions sur chaque danse

*Qui expliquent ce qu'elle a dansé*

Voilà, voilà et en même temps parfois elle explique comment elle a eu ces danses-là parce qu'elle, elle a écrit, alors je ne sais plus de quand il date le bouquin, mais c'est quand même quelques décennies après, c'est pas tout de suite, donc comment elle a eu accès aux chorégraphies euh, mais y en a, c'est moins clair, c'est-à-dire c'est plus ou moins clair (rires)

*D'accord, mais tu sais Isadora parle de, donc à un moment donné elle avait produit 500 exercices, elle avait écrit ça*

Oui et bien cela c'est le grand mystère

*C'est le grand mystère mais on ne sait pas où ils sont, mais c'est bien confirmé qu'elle les a écrits, enfin ça a vraiment existé, ça existe vraiment ?*

Non, ça pour moi c'est un truc de la transmission je ne sais pas si c'est du mythe ou de la réalité honnêtement, j'ai pas, toi tu l'as vu sous la plume de Duncan ce truc ?

*Ah ben oui dans Ma vie*

Dans Ma vie elle en parle mais est-ce que

*Et c'est redit*

Ben y a comment, sur la transmission, sur les ouvrages disons pédagogiques, j'imagine que tu devras travailler là-dessus aussi, il y a L. qui a eu accès à un, au premier, alors c'est un brouillon d'un livre que voulait écrire Duncan sur sa propre pédagogie en 1903

*Ah oui*

Oui,

*Elle l'a*

Elle l'a, elle veut pas le partager mais tu peux aller le voir si tu vas à New York moyennant finances  
*Elle te fait payer pour voir le truc*

Hum

*Tu déconnes*

Non

*Tu as le droit de le prendre en photo*

Non, moi je l'ai vu, je n'ai pas eu le droit de le prendre en photo

(Je passe sur nos commentaires)

Par contre pour les choses beaucoup plus, comment on pourrait dire, les choses beaucoup plus accessibles il y a un livre de technique Duncan qui a été écrit par Irma Duncan dans les années 30 ça, ça vaut le coup de le voir, ce sont les exercices moi je l'ai ici si tu veux- enfin je l'ai pas, j'ai la photocopie, c'est le plus vieux des documents, je ne veux pas m'en séparer mais si tu veux le photocopier aujourd'hui.

K. cherche dans ses archives. On s'arrête alors et je la remercie beaucoup pour cet entretien.

## NO 4

### *Entretien avec N. mercredi 11 novembre 2015 à pratiquement 19h00*

*Eh bien N. je te remercie de faire ce deuxième entretien*

Oui je me remercie aussi (rires)

*Je vais te poser deux questions : la première c'est comment t'es-tu engagée dans la danse, d'une manière générale ? Et à partir de cet engagement, penses-tu qu'il s'est transformé à mesure que tu as changé de forme de danse, que tu as côtoyé d'autres formes de danses ?*

Ouah c'est plus compliqué que la fois dernière... j'aurai dû, bref, ok

On peut faire une troisième interview si tu veux et on met un joker et on trouve des réponses plus simples

Tu peux répéter s'il te plaît ?

*Alors pourquoi je parle d'engagement, parce que tu es danseuse depuis ta plus jeune enfance et tu n'as pas quitté le milieu de la danse donc j'en conclus que tu t'es engagée dans cette voie.*

Ok maintenant ça me vient. La plupart du temps quand les gens s'engagent dans un art, débutent dans un art, euh, sans qu'ils s'en rendent compte, enfin il y a une sorte de force qui les pousse, c'est une force, sans doute une nécessité, euh, d'être au monde, euh (inflexion de voix plus basse) le peintre a la nécessité de s'exprimer et à travers des médiums, euh, peintures, crayons, aquarelles, le sculpteur va trouver des formes, des formes qui ... révéler des formes pour peut-être exprimer sa vision du monde (silence). Pour les autres arts, faudrait que je réfléchisse plus posément, pour la danse (inflexion nouvelle de la voix), euh..

2<sup>e</sup> bande

Concernant l'engagement, euh quand on s'engage c'est comme un, comme un début de phrasé, comme la première note d'une musique, une première note en appelle une autre et puis une autre et puis ensuite ça devient une symphonie ou autre chose.

Ben il n'y avait rien de très heu extraordinaire dans ma... mon enfance sauf que ben il se trouvait que je dansais constamment petite fille ; voilà, il y avait de la musique mais à la maison il n'y avait pas trop de musique c'était, je dansais à la télévision, en fait quand il y avait de la musique à la télévision et puis j'ai vraiment en fait réclamé mon urgence à mes parents en leurs demandant : « je veux danser ». Donc, j'étais jeune, j'avais cinq ou six ans et puis, et puis ils m'ont mis dans une maison pour tous, maison de la jeunesse et de la culture, à l'époque c'est comme cela qu'on disait là où je vivais à Poitiers. Et en fait je me suis retrouvée dans un cours de danse rythmique, donc d'expression corporelle pour jeunes enfants et au bout de quelques séances j'ai dit à mes parents : « mais ce n'est pas ça la danse » donc j'avais en fait déjà en moi l'idée de la forme, l'idée de (silence) de former des gestes, d'être dans une certaine, j'allais dire, beauté, une certaine tenue et euh ce qu'on me proposait à la danse rythmique ne me satisfaisait pas du tout pour moi c'était pas ça la danse.

Donc j'ai récupéré j'ai été dans un cours de danse classique qui avait déjà commencé, l'année avait commencé, et voilà, et je me suis, tout de suite, j'étais à ma bonne place. Anecdote, sauf que quand je suis arrivée, donc j'arrivais avec mon petit collant noir, un petit T-Shirt et puis arrivées, on a ouvert cette porte, et j'étais en retard, ma mère et moi donc on ouvre la porte, les enfants

étaient à la barre à faire les premiers pliés, bref ce qu'on fait au départ dans un cours de danse classique, et elle me dit « tiens, va, regarde là-bas, y a quelqu'un comme toi ».

En effet, il y avait un petit individu au collant et au T-Shirt avec des cheveux un petit peu longs, blonds et je me suis mise à côté de cette personne-là, cet individu-là, cet enfant-là et en tournant ma tête, bon, je me suis aperçue que c'était un petit garçon, donc (rire) ça commençait de façon étrange, c'était rigolo et puis pour la petite histoire, il a fallu attendre quelques temps pour qu'on me donne des chaussons comme il fallait, un tutu comme il fallait, un petit justaucorps mauve, etc...

Bref, donc là en fait j'ai la sensation que, voilà, je fais quelque chose d'important et que c'est pas du jeu, quoi. Et euh voilà, mon engagement, c'est ça, c'est heu, c'est je veux danser, on me propose un cours c'est pas le bon c'est pas du tout ça que je me fais de l'idée de la danse et voilà et l'année suivante j'entre au conservatoire, grâce à mon papa.

Euh, en fait l'engagement à cet endroit-là, à cet âge-là, c'est répondre à une forme, c'est obéir à un enseignant c'est dire, faire ce qu'on me dit de faire donc danser euh des formes devant un enseignant qui montre, devant mon image qui se reflète dans un miroir, c'est tout l'apprentissage de la précision, euh des mouvements dans l'espace et euh voilà, avec du recul aujourd'hui, euh, à 44 ans, je vois où après ça, comment dire, il a fallu après réapprendre à danser, c'est que dans ces formes-là de danses à l'époque, je ne sais pas comment on enseigne aujourd'hui la danse classique, mais l'axe est totalement décentré. On a un axe quelque part dans l'espace, l'axe est peut-être projeté, donc on s'en rend pas compte mais je vais m'en rendre compte plus tard en abordant la danse contemporaine.

Dans la salle de danse, il y a une pianiste et là, je découvre, je découvre la musique classique, je découvre une dame qui joue derrière son piano et c'est un grand bonheur.

Je me suis rendue compte aussi il y a quelques temps quelques mois ou années que j'ai eu une chance inouïe avant d'aller à d'arriver au lieu de la danse classique, au lieu du cours de danse classique, eh bien j'avais l'immense chance, j'ai eu l'immense chance de traverser un conservatoire (silence) et de traverser par des violons, des enfants qui chantent, des voix d'opéra, des pianos, du cor, voilà tous ces sons à traverser et je pense que ça a vraiment étoffé, voilà, un corps qui n'était pas véritablement dans une, qui n'a pas vraiment vécu dans une ambiance très cultivée où, voilà mes parents étaient plutôt dans le commerce et que tout ça, ça voilà, toute la culture est venue par la musique, pardon par la télévision et ensuite par les échanges bienveillants de mes camarades danseuses. Mes petits congénères étaient vraiment très sympas, euh et ça, ça m'a vraiment sauvée parce que ce n'était pas le cas à l'école (rire) j'étais déjà un peu spéciale, je sais pas, ouai, enfin en tous les cas j'étais pas la bienvenue dans les cours de récré mais pas à la danse, donc ça c'était, ouf, enfin, voilà enfin voilà l'espace artistique, l'espace de la danse que je réclamais en fait était celui qui me voulait. Voilà. Et l'engagement ensuite pendant onze douze années de conservatoire, c'était évidemment, voilà c'était, c'était de réussir, d'exceller ; euh et puis à travers ça y avait une sorte d'aisance naturelle, qui m'a été, voilà, j'ai été témoin parce que parce qu'on me le rapportait et ça c'était c'était juste, voilà, une confirmation que j'étais au bon endroit (silence).

Bon, après, j'ai 18 ans, je passe le BAC et j'arrête les cours parce que faut que je prépare mon examen du BAC et que c'était d'abord le BAC et pas la médaille d'or. Euh (silence) il y a quelque chose dont je fais la connaissance avant, c'est l'examen précédent où je fais la connaissance de la, je prends conscience de la technique, et de l'artistique.



Et euh à travers cet examen-là le dernier mais aussi à un autre examen où mon enseignante nous a fait passer l'examen en cours et j'ai entendu, voilà, que ce qui se passait chez moi c'est que j'avais déjà une âme d'artiste, euh, que certes j'avais une technique mais je ne la prenais pas pour dite et que j'étais plutôt, j'étais danseuse, j'exprimais quelque chose, euh et voilà, on voit bien, euh comme dans la peinture, les exécutants et ceux qui, qui en fait démontrent ou qui plutôt révèlent, euh, quelque chose qui n'est pas palpable, qui n'est pas nommable dans, qui est de l'art, quelque chose qui fait du bien à voir ou à entendre, ou à voir à travers la peinture ou la danse.

Ensuite après m'être arrêtée trois ans, peut-être plus, peut-être moins, je ne m'en rappelle pas, en fait c'est la notion de, d'être au monde en fait qui est revenue, c'est que je ne pouvais pas ne pas danser, ce n'était pas possible. Euh, faut dire que bon, enfin voilà, je suis une danseuse partout, je suis une danseuse aussi dans les discothèques et euh, c'est heu, je pense que c'est, si je parle de la discothèque, c'est qu'il y a cette notion aussi de disparaître à travers un état qui est DANSE, le corps qui danse. Et je pense que quand je disparaissais, ou quand quelqu'un disparaît à travers son art, on y voit l'essentiel et euh, l'essentiel à voir, c'est, ben, la beauté, c'est la lumière, c'est (inspiration) les gens reçoivent quelque chose de spécial et ils en témoignent. Et je vais dire ça parce que, pourquoi pas, je me souviens en discothèque, quand je quittais la piste, c'était uniquement pour aller faire pipi et je, je, je croisais les gens, les autres femmes dans les toilettes femmes et ces femmes me disaient « ouah merci de danser ça fait du bien » et ça ça me revient, là, maintenant et c'est vrai que c'est quelque chose que j'ai plus ou-moins accueilli parce que, en ce moment-là, on est toujours un peu dans une sorte d'humilité mal placée et que c'était vraiment un, vraiment un cadeau en fait qu'elles me faisaient et ça me revient maintenant. Voilà. Et ça, ça a été tout le temps, tout le temps, très souvent.

S'engager dans la danse contemporaine, c'était ben voilà, s'engager sur sa posture dans la vie, euh je peux pas, déjà cet engagement premier qui était, quand même, voilà, onze ans de danse au conservatoire, plusieurs heures de cours par semaine, des efforts, euh, des efforts vraiment, de la souffrance, un peu, les pointes qui en-sanglotent les pieds, euh, les courbatures, euh, les efforts d'écoute, être attentive, euh **apprendre (ou à prendre ?)** l'espace, apprendre à écouter l'espace que produit les autres autour de soi, savoir prendre sa place et respecter la place des autres, tout ça, c'est un apprentissage, bah c'est génial, on le fait très jeune, donc on est malléable et on ne se rend pas compte mais on est, euh on est comment dire, euh, (silence) on a un tuteur, on grandit et le tuteur nous dit là où on va et

Conditionnée peut-être ?

Oui y a un conditionnement, oui bien sûr, bien sûr. Y a un conditionnement, celui qui est très utile et celui dont il va falloir après se défaire. Donc, celui dont il faut se défaire, c'est à tout prix réussir (silence) et puis celui, euh, donc à tout prix réussir, ça veut dire lâcher, lâcher quand on n'y arrive pas, ce n'est pas grave, euh, voilà, c'est vraiment euh, c'est devenir roseau, hein, être souple mais pas que souple dans la forme et dans le corps, être souple aussi d'esprit et ça c'est un apprentissage que je fais encore aujourd'hui. Euh, c'est-à-dire, voilà lâcher et puis si c'est pas exactement, si je ne suis pas exactement, euh c'est très compliqué, faudrait des heures pour expliquer ça.

Voilà, et le bon conditionnement, je pense, c'est justement, euh ben, avoir un corps qui grandit, enfin qui a son, qui a une forme, qui a une forme lisible dans l'espace pour l'autre, pour soi-même, c'est une dextérité corporelle bien sûr, c'est tenir son dos, c'est avoir le sens du dos et de ce qu'il y a derrière, l'espace derrière, c'est avoir des bras des jambes qui sont, ben ouai, je disais lisible,

mais qui peuvent à la fois dans une forme tenue, une forme, allez, une fluidité dans le corps, euh, voilà, c'est quelle chance, quelle immense chance d'avoir dansé, en tous les cas, après ces cours de danse classique, dans un conservatoire, (silence) avec des gens qui sont formés vraiment et qui ont aussi une expérience artistique et qui la transmettent, pas forcément pour se raconter mais qui, à travers leur, leur leur leur dextérité eux-mêmes, leur grâce eux-mêmes (inspiration profonde), le corps en entier, toute l'enveloppe de peau, les yeux, le nez, les cellules enregistrent, vraiment y a quelque chose qui se transmet et c'est de la, c'est de la transparence ; c'est, c'est quelque chose, c'est, y a, les enseignants, pour ça, en tous les cas, que j'ai eu la chance d'approcher, il émanait d'eux l'essence de la danse. Donc, donc quand on est, euh, perméable, ben c'est un immense cadeau. Vraiment je suis très, je remercie beaucoup. Silence.

Bon j'ai beaucoup raconté, c'est moins, c'est moins synthétique que la fois dernière.

Pour la danse contemporaine, bon tu parles de l'engagement, on n'est pas du tout dans la même question.. et l'engagement dans la danse contemporaine, c'est déjà, euh, de tenir, parce que je n'ai plus les mêmes repères, je ne fais plus de formes qu'on me demande de faire mais plutôt j'apprends la qualité du mouvement. Et ça, si on est engagé, j'ai tenu donc je pouvais. 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. Et ça, je crois que ça serait hyper important que tous les enseignants le sachent et vraiment l'intègrent quand ils enseignent. Ca c'est vraiment vraiment et je ne sais pas où en sont maintenant les cours d'apprentissage pour passer le diplôme d'état, notamment la dernière certification c'est-à-dire l'UV Pédagogie, le gros tronçon de la pédagogie. Déjà quand j'ai passé le diplôme d'état au centre national de la danse à Lyon, (**je n'ai pas bien compris**) niveau cours où des enseignants vraiment très très biens, très qualifiés, et des artistes, déjà, on nous en faisait part, mais là, aujourd'hui, si aujourd'hui je donnais des cours de danse, même classique, parce que je pense que j'en suis capable, euh, il y a vraiment la notion de l'individu, l'individuation, euh, et de l'être en société, euh, voilà qui est quand même important, en plus, eh bien, en plus d'aborder la technique et tout le reste. Et aussi le plaisir de danser.

Donc la danse contemporaine, c'est son nouveau vocabulaire, c'est aussi faire éprouver qu'on est un centre par soi-même, donc plus être dans une forme réfléchie dans un miroir mais un être qui ressent des, comment dire, des grands principes de la vie, la pesanteur, euh, l'aérien, euh, la chute, euh le saut, euh la suspension, donc je me répète un peu mais c'est quand même, c'est un monde chaque mot est un monde en soi et aussi que, étaient importants tous les individus. Euh, il n'y avait plus de hiérarchie dans l'espace, qu'on n'est pas mieux – parce que c'était un peu cette idée-là – d'être sur la première ligne, ah on est content, on est plus proche du miroir, euh là c'est plus ça du tout, y a plus de miroir dans la salle, ouah, et le seul repère qu'on a, c'est soi-même. Donc c'est

énorme. Et voilà, et la chance immense que j'ai eu, c'est que, à travers la première année où j'ai repris, donc je suis retournée au conservatoire, j'ai découvert la danse contemporaine quand même à l'âge d'être adulte ; je suis au début de ma vie d'adulte. Donc c'est l'âge où je suis aussi à l'université, c'est là où je dois prendre des décisions, que je dois travailler pour moi-même, enfin voilà, c'est, c'est aussi toute une révolution intérieure pour l'individu, voilà, pour la femme que je deviens, (silence) avec néanmoins, toujours une carotte, c'est l'examen à la fin de l'année, on est quand même encore au conservatoire, je suis au conservatoire. Evidemment, faut réussir, voilà.

Et cet examen, en fait, c'est, euh, c'est intéressant, parce que il se définit par trois moments : 1, une chorégraphie du ministère, donc on apprend à travers euh, une télévision, un enchaînement, donc une chorégraphie et c'est Dominique Bagouet, donc c'est quand même une chance inouïe de passer par Dominique Bagouet qui est quand même une figure phare dans la danse contemporaine dans les années 90, c'est vraiment quelqu'un un peu novateur dans la danse française, danse contemporaine française, sur à la fois, c'est rigolo parce que, quand je suis arrivée en 2000, rue V.... pour passer le tronc, pour passer la pédagogie, on nous a toutes demandé de danser une variation, voilà, c'était pas pour passer l'examen, c'était pas pour entrer dans l'école mais, on s'est, en fait, on a fait connaissance de chacune au travers de la danse de chacune. Et on m'a dit, ça c'était très joli, on m'a dit « ouah, c'est du Crystal, y a beaucoup de lumière » et c'est du Dominique Bagouet, c'est marrant, hein ? Tu vois, ça me revient comme ça et j'ai dû garder les petits papiers, ben maintenant, je ne sais pas où ils sont, enfin voilà, je, juste je réalise ça, c'est agréable en fait de se rendre compte de ça (silence).

Et euh, en fait, deuxième type d'examen, c'est une, une ex- ah non non je confonds, il y en avait deux et le deuxième c'était une chorégraphie personnelle. Et alors, c'est très étrange, enfin c'est un clin d'œil mais la chorégraphie on devait la baptiser et je l'avais nommée « Révolte blanche ». Donc ça voulait dire un peu tout ce que ça signifiait pour moi, c'est-à-dire une révolte, c'est-à-dire à travers ma danse je me révoltais. Il y avait des mouvements très, très géométriques (silence), beaucoup de répétitions et euh, en même temps des, des, des moments comme ça, sur la droite, sur la pointe des pieds, enfin sur les orteils, ben voilà c'était très fort et, ben écoutes, je vais te le dire, la première fois où j'ai senti l'énergie me contenir, je ne faisais plus rien, j'étais dansée, c'était à cette occasion-là. En dansant la « Révolte blanche », devant, le jour de l'examen, c'est-à-dire le jour de l'examen, il s'est passé quelque chose. Et euh d'ailleurs je suis sortie de scène, je n'ai rien dit et j'étais habitée, vraiment par cette chose extraordinaire qui m'était arrivée. Et ça m'est revenu en fait, un éclair de conscience et de rappel quand j'ai vécu la même chose en abordant le yoga. Voilà, la connaissance avec l'énergie.

On est toute, on est énergie quand on est gamin, on s'amuse, on est que énergie mais mais là une énergie qui nous tombe dessus, euh qu'on est canal à ce moment-là, on est au service de ça et ça passe à travers soi-même, on ne sait pas ce qui nous arrive, c'est quand même un truc de fou, quoi. (Soupir).

Alors euh, voilà.

*Et qu'est ce qui la met en mouvement alors, quelle différence entre cette énergie que tu ressens à ce moment-là et malgré tout tu fais preuve d'énergie quand tu produis un ballet ?*

Eh bien en fait (silence) en fait, c'est, c'est ça la réponse, c'est qui va être de l'ordre de mon engagement pour aborder la danse thérapie parce que quand, quand ça se passe, quand l'innommable se passe, quand il n'y a pas de mots, c'est qu'à ce moment-là, on est tellement sincère, on est tellement transparent, y a tellement pas d'efforts, on a tout lâché, on est donc, il y a

une sorte d'épuration, d'épure, le corps est juste au bon endroit, (silence), il est le lieu parce qu'il n'y a plus le « moi-je », il y a juste une sorte de prière, enfin, comment dire, tout le corps est engagé à recevoir et il n'y a aucun effort, (silence), c'est éternel, on pourrait passer, on a la sensation qu'à ce moment-là il se passe une éternité, il y a une sorte de suspension mais euh, j'ai suivi mon rythme, j'étais à l'heure pour le, si tu veux, c'est une fraction de seconde, enfin ça dure un peu plus d'une fraction de seconde, parce que le mouvement était – je pourrai te le montrer après cette interview- et voilà, dans une seconde se passe l'éternité, dans le vide se passe le tout, bref c'est tout ce qu'on nous raconte dans les manuels, enfin dans la grande littérature indienne, la grande littérature asiatique, euh qu'est-ce-que c'est que être là, être présent ? Et on n'a pas besoin de nos connaissances, on devient un livre, un livre, une encyclopédie ouverte, on devient la connaissance du monde dans l'instant. C'est magnifique, c'est vraiment, c'est un cadeau. (Silence).

Et en fait, l'engagement dans la danse contemporaine ce que moi j'en ai fait ce que j'ai fait, c'est marrant parce que cette fois-ci c'est différent (référence au premier entretien non enregistré), je vois plutôt les épisodes qui passent à nouveau devant mes yeux, en fait, je, l'année qui a suivi, j'ai fait une résidence, j'ai participé à une résidence d'artistes et une chorégraphe de Montpellier est arrivée au conservatoire de Poitiers. Elle a utilisé en fait, elle a demandé à notre classe supérieure de faire partie de sa création. Et en fait, là, c'est maintenant que je me rends compte combien j'ai peiné parce que j'étais encore dans ce réflexe de résultat et d'être, d'être la meilleure parce que quand on passe un examen on veut bien sûr réussir, c'est horrible comme on est conditionné à souhaiter être regardée, la meilleure, c'est une catastrophe, une catastrophe, parce que pour s'en défaire, ouf, ça prend du temps, vraiment lâcher, là on lâche tout, tout son poids, et (silence) et, voilà, je vais essayer maintenant d'être très synthétique, très simple.

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.

Et ce pourquoi elle est faite c'est amener de la beauté autour d'elle, c'est rendre beaux les gens qui regardent, c'est, à un moment donné, permettre à ceux qui regardent d'avoir en soi de l'espace, c'est vivre l'espace en soi, c'est vivre une sorte de flash de conscience, d'étincelles de lumière tout en regardant quelqu'un qui danse, c'est (inspiration), c'est être nourri instantanément par quelque chose dont on ne peut même pas, qu'on ne peut pas nommer et c'est magique. Et, voilà, et (silence) voilà, je pense que quand les spectateurs vont voir des personnes qui dansent et qui voient beaucoup la technique, alors c'est vrai on peut vraiment être très impressionnés par le travail qui est en amont et pour certaines personnes, c'est suffisant, hein c'est suffisant de voir une technicité

se révéler, des performances incroyables, des sauts, des roulés, il y a des choses très performatives, très performantes, je suis pas sûre, moi j'ai besoin d'autre chose aussi, je suis très admirative, bien sûr, mais il y a quelque chose qui me manque, voilà, et je pense que mon engagement, à travers la danse contemporaine pendant mon métier de danseuse quand j'ai vécu de la danse, c'était de me donner (silence) corps et âme.

Je me souviens la première fois que j'ai dansée avec une chorégraphe, qu'elle m'a écrit un solo, je ne me rendais pas compte de ce que je pouvais dire mais je disais « je peux mourir sur scène, pour moi, être sur scène, c'est mourir ». C'est-à-dire, je donne tout. (Silence). Et euh quand on a cet engagement-là, quand parfois il nous arrive de danser qu'on a un œil qui regarde ce qu'on fait, là on devient très malheureux, ça arrive, ça arrive, voilà ça peut arriver, mais y a, alors, pas tout le temps, fort heureusement, une chorégraphie ça dure 45 minutes, ça peut durer 1h30, 1h15, évidemment, on ne va pas souffrir à se regarder tout le temps, il y a des moments on s'échappe de soi, et on est libre, il y a de la liberté qui s'exprime.

Et aujourd'hui, en abordant, en m'étant engagée dans la danse

### *Thérapie*

Ouai mais ouaf la danse thérapie (silence) enfin c'est le moment d'étudier, de découvrir sa propre danse parce que, ben oui, danse classique, on répond à une image à travers un miroir, à travers des instructions, après on devient le danseur, l'outil malléable du chorégraphe, même si le chorégraphe travaille avec l'improvisation, à un moment donné, faut répondre à une, en fait c'est pas ça, on est libre, y a de la liberté parce qu'on travaille à partir d'improvisations donc on est libre, y a beaucoup, bien sûr, l'improvisation, elle est

### *Guidée*

guidée, absolument et puis après on veut faire plaisir au chorégraphe. Donc on a toujours l'œil du chorégraphe sur soi.

Le moment de la grande liberté, alors on sait que le chorégraphe regarde, mais l'extrême liberté c'est la scène, c'est (claquement des doigts) quand le show commence.

Vraiment, quand la pièce commence, et ça c'est quelque chose qui est, je pense, quelque chose qui est essentiel dans l'engagement, c'est, enfin bon, j'ai eu la chance de répéter de danser un solo 150 fois pour un et des dizaines de fois, ça veut dire 50, 60 pour un autre, euh etc etc...

Donc j'ai eu la chance, vraiment, de danser parfois la même chose des tonnes de fois – pour exagérer – c'est quand on est dans les coulisses, c'est, enfin pour moi, naturellement, c'est quelque chose qui me venait, c'est je mets un pied sur scène, j'engage mon pied, mon pied est dans le vide, et va déposer, le talon va se déposer, va tomber, va toucher la terre, c'est, je ne sais pas ce qui va se passer. Donc c'est la transparence, c'est, voilà, c'est heu, c'est cet engagement de la transparence. Cet engagement de l'écoute profonde de l'espace autour de moi, c'est, c'est atteindre l'essence du présent, euh, même oui et cet effort-là, cette nature-là, euh, à travers des gestes que je connais, voilà, je sais ce que je vais faire mais s'engager à les aborder neuves, toutes neuves, avec l'énergie de l'enfant. Et là, ben, c'est que du plaisir, vraiment du plaisir. J'avoue que j'ai eu une immense chance de danser pour les enfants, à travers un solo de 45 minutes, où tu ne peux pas faire semblant avec ce public-là, et ce public-là, c'est l'essentiel, c'est-à-dire qu'à travers ta danse, tu vas émerveiller des enfants, tu vas les faire pleurer aussi, parce que y a des moments, ben ils peuvent être impressionnés, euh, parce que la scène, eh ben oui, la scène fait peur etc.. et voilà. Et j'ai aussi la chance de dire de la poésie pour les enfants et aussi quand on parle aux enfants, si ça ne vient pas de ton tout profond, ça ne suspend pas le rêve de l'enfant, ça, voilà, l'enfant ne peut



pas être émerveillé. Et bon c'est vrai que je suis vachement plus dans le détail là à me raconter, mais c'est vraiment ça l'engagement, mon engagement à travers la danse, c'est d'être transparente, c'est d'être, (silence) d'ouvrir mon cœur, c'est, c'est offrir, offrir, donner, donner, donner et quand tu es dans des moments où c'est pas encore ça, quand tu sais que tu n'as pas donné complètement, étrangement tu en souffres, enfin bon, parce que tu n'étais pas, tu t'es pas, je sais pas, tu n'étais pas là en fait, tu n'étais pas là, tu étais à te regarder, à croire qu'il faut faire un mouvement plutôt qu'un autre, et d'un seul coup, on essaie d'avoir plein de béquilles. Or, on te, or, or, il faut lâcher les béquilles, pour danser.

Et là tu me trouves dans une situation, là à un moment de ma vie où ben je suis contente de faire une sorte de synthèse, de dire tout ça pour revenir à l'essentiel, c'est 1, (silence) c'est quoi la notion du poids, la notion du poids, lâcher son poids, ça permet d'entendre à l'intérieur de soi, d'écouter le silence et ce qui peut s'échapper de ton corps, c'est-à-dire les mouvements justes et ça ne veut pas dire qu'on ne peut pas écrire une chorégraphie, ce n'est pas que de l'improvisation, de la liberté euh justement j'adorerai maintenant passer à une sorte d'écriture mais je me pose maintenant la question est-ce que c'est nécessaire ? Est-ce que c'est nécessaire d'écrire ? Voilà, ou alors l'écriture c'est de l'intention, c'est être clair avant la chorégraphie pour dire je me branche sur euh qu'est-ce que tu as envie de dire, qu'est-ce que j'ai envie de dire avant de chorégrapier, avant de danser, pardon, euh et ça ne pourra pas se faire tant qu'il n'y a pas ce prérequis « être dans son poids » c'est-à-dire « être dans son ventre », euh « être dans sa terre », « être dans ses directions » c'est-à-dire devenir un corps multidirectionnel, un corps qui se dessine dans l'espace, à travers, euh je vais utiliser ce mot, la géométrie sacrée, pour donner sens en fait, pour que le corps ait du sens, pour dégager de la clarté à voir.

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 terme 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 qui échappe à la danseuse, aussi. Euh, voilà.

En fait, s'engager c'est aussi porter un élan, porter en soi une sorte d'impulsion. Cette impulsion, elle, elle traverse, donc elle va traverser avec une certaine qualité, si au départ on est dans cette transparence on est dans ce cœur, dans son cœur, on est, on ose se dénuder et puis finalement ce qui doit se passer se passe, je vais revenir un petit peu sur ce que je viens de dire précédemment, voilà ça agit ou ça n'agit pas en fait ça ne nous appartient pas après. (Silence).

J'ai le sentiment que mon expression au monde elle est, elle est, elle est dansée ; ça demande beaucoup, beaucoup, beaucoup de temps et j'ai pas hâte d'avoir 60 ans ni même 80 ans, mais, c'est (silence), je pense que le processus c'est celui de l'enfant qui devient adulte et qui mûrit et qui devient sage. C'est, voilà, c'est la maîtrise, puis après l'art se fait seul, l'art, le danser, la Danse avec une Majuscule, le Mouvement avec un M majuscule, euh la vie se fait à travers un corps. Euh, celui qui manie, comment dire, qui maîtrise l'art du bois, le menuisier, eh bien, il fait sa commode ou il fait sa table, à un moment donné il ne réfléchit plus, il est, il est, il est ce que le bois doit devenir, tu vois, ça doit être ça. (Silence).

A travers, ben, un vécu une vie et euh voilà et la danse est multiple selon les danseurs mais sa qualité, sa qualité, heu, de lumière, d'intelligence particulière, elle est comment on pourrait dire c'est la qualité ? Son essence, son essence quel que soit sa forme l'essence est l'essence.

L'essence c'est la beauté c'est qu'à un moment donné, ça devient de la beauté, on reçoit de la beauté et c'est quelque chose qui est quand même étrangement c'est quelque chose de très difficile à écrire mais on sait que c'est de la beauté et ça fait du bien. Et s'engager pour la beauté je trouve que c'est pas mal (rire), c'est-à-dire être responsable de la beauté, c'est ce que j'ai choisi.

*Merci Natacha, merci de ta beauté.*

3<sup>e</sup> bande

Oui je veux vraiment ajouter quelque chose et cette chose-là, en fait, elle me vient grâce à l'apprentissage de l'intégration du yoga que j'étudie depuis maintenant dix ans. C'est que, j'ai parlé de cette notion du poids et la notion du poids, elle ne peut être palpable, elle peut devenir unique, elle peut devenir connaissance uniquement que si on se détend. Et c'est que dans la détente, se détendre, détendre les cellules, détendre le corps, qu'on va être dans cette compréhension du poids. Et de la détente, l'appui, l'élan, pas de la détente pas être ramolli etc.. tu vois, c'est vraiment cette sens et la détente évidemment sera d'autant plus détendue si elle est, elle, elle est couplée, elle est harmonisée, elle est à travers la respiration, notamment les expirations, et on ne chute qu'en expirant. On ne peut pas inspirer en chutant, c'est impossible. Et c'est vrai que, aujourd'hui, je fais, heu, je fais l'expérience que je peux entendre mon souffle si vraiment je détends et ça revient à : « je ne sais plus », c'est-à-dire, je me laisse, je m'abandonne et à partir du vide, (claquement de doigts), créativité, création. Il peut émerger quelque chose, donc le geste, etc...

*Mais quand tu parles de poids, tu fais référence, est-ce que c'est la densité, est-ce que c'est ? Est-ce que c'est ... ? Qu'est-ce que c'est le poids ?*

Le poids, ben c'est du poids ..

*Mais il peut être physique, il peut être mental.*

C'est son poids physique ; c'est son poids physique, c'est vraiment faire l'épreuve de son corps qui choit, donc qui tombe ou qui s'appuie dans ce contact par exemple, si tu ne t'appuies pas finalement, si tu n'as pas confiance en celui qui est à proximité de toi, que tu vas toucher, donc tu ne peux pas lâcher ton poids, fondre dans sa matière, dans son corps, pareil lui de son côté, s'il ne fait pas la même chose, ben on ne peut pas interagir, alors soit on se fond complètement et on se laisse tomber jusqu'à un certain moment où l'autre doit ré(pondre), comme la terre, la terre, elle le fait, la terre elle nous accueille tout le temps, elle est tout le temps dense, elle nous accueille. Y a l'accueil, et à un moment donné, faire confiance et, et s'en remettre et repousser pour ensuite, euh, générer une autre direction un autre mouvement, la suite parce que c'est pas, c'est pas, c'est pas je tombe et je meurs. Mais, néanmoins, la notion du mourir, elle est quand même là, c'est-à-dire s'abandonner, faire confiance, c'est à un moment donné, lâcher une petite partie de soi, mourir un peu, quoi.

*Tu pourrais me montrer comment on tombe ?*

Rire, alors c'est intéressant parce qu'il y a plein de façons de tomber ; eh oui, y a tomber vraiment comme un caillou, tchoc, un gros, un gros rocher (silence), y a tomber comme une feuille, c'est-à-dire elle y va par étapes, elle flotte, jusqu'à se déposer totalement et tapisser la terre (silence) et y a chuter cette intention de tout lâcher, donc ça c'est vrai c'est un peu comme le rocher mais, heu, ouai y a ces deux chutes

*Démonstration de N. : N. va chuter*

(Rire) C'est toujours à un moment donné un lâcher des chevilles, des genoux, tu vois, et ... (Chute).

*Et tu ne te fais pas mal.*

Et non. Y a chuter comme ça, si, c'est-à-dire, on n'a plus la feuille, on n'a plus les étapes, c'est quand même, là, y a eu lâché progressif des différents poids, une détente du corps et la chute ne fait pas mal, et puis la chute (je ne vais pas la faire car je ne suis plus assez entraînée) mais alors là on retrouve l'engagement, c'est vraiment tomber comme un (**caillou – pas entendu**) toc.

*Tu te réceptionnes sur les mains*

Oui, c'est in extremis.

*Il y a des chutes sur le dos, à l'arrière ?*

Alors, oui, il y a toutes sortes de chutes mais là tu vois, on aborde la technicité, la physicalité qui est très intéressante, ça va, très intéressante, voilà et aujourd'hui, avec tous les styles de danses, hip-hop, euh, et même les danses contemporaines très très engagées physiquement, il y a beaucoup de chorégraphes qui vont dans ce sens-là, tout est possible mais c'est vraiment une maîtrise du corps fantastique, c'est très impressionnant, mais, euh, oui on est sur la performance, et pourquoi pas ?

*Mais du coup, dans la performance on est encore dans l'être, selon toi ?*

J'ose croire qu'on peut y être. Parce que, oui, je pense que oui. Ca dépend des (**... j'ai pas compris**).

C'est-à-dire qu'il y aura, il y a en effet, y a une dextérité, y a une technicité, physicalité qui a été travaillée, travaillée, travaillée, pas uniquement en cours de danse classique, en cours de danse, mais ça peut être aussi à travers des arts martiaux, tout ce qu'il y a à voir avec le corps, et puis y a une maîtrise du fameux centre, y a une, y a une, y a une, y a le corps, si tu veux c'est le corps qui s'est étoffé d'une substance, d'une force, et d'une malléabilité, et d'une, enfin voilà, c'est extraordinaire de voir des danseurs qui ont à la fois cette maîtrise, cette technique et en même temps on voit leur être c'est exceptionnel, hein. Mais ça existe. Après, heu, après le danseur, il est étoffé de l'espace, du décor, de la musique et tout ça fait, joue beaucoup.

Et quelqu'un qui est uniquement sur la performance, on le voit, même son visage va être de la performance, ben ça peut impressionner si on n'est que impressionné par l'avoir, c'est-à-dire par un amoncellement de trucs impressionnants et voilà, ben, oui, oui, ça peut ...après voilà, quel regard bienveillant on a sur ça ? L'homme est capable de faire des choses fantastiques. Tu vas au cirque, tu vois des choses fantastiques ! Après c'est tout l'art, heu, de l'interprète d'amener sa poésie, son étrangeté, heu, son pays, tu vois, à, à nous faire découvrir et puis après, le public peut être extrêmement heureux dans ces circonstances-là. (Silence).

*Il faut de la diversité, peut-être...*

Ben oui, on est tellement divers les uns les autres, on est quand même plusieurs milliards sur cette planète, si on n'est pas divers, et si on n'accepte pas ça, oui, oui, mais bien sûr...

Mais l'engagement et c'est de tout ce dont on a parlé avant, tout ce que j'ai pu dire en tous les cas ce soir, euh ce n'est pas propre à la danse, quand je disais c'est vraiment un principe de vie (silence) et heu, il faut cheminer pour se rendre compte que la vie, ce n'est pas uniquement un individu qui décide, c'est la vie qui se décide en lui. Et s'il lâche, s'il lâche prise, s'il détend son poids, s'il ouvre son cœur, s'il n'attend rien, s'il ne crispe pas, la vie s'anime en lui.

Et il, ça s'animerait d'autant plus si vraiment il est prêt à ça, c'est-à-dire s'il est prêt à, être plus conscient dans sa vie, être plus conscient de ce qu'il fait, de ce qu'il est, de tout ce qu'il est, à



chaque seconde, et voilà, c'est, comment on fait pour devenir un homme ? Comment on s'y prend pour être bienveillant, être gentil, être vrai, heu, parce que, parce que notre nature, c'est ça, c'est d'accueillir, l'autre, c'est de s'accueillir, c'est d'être dans l'acte juste, dans l'axe, c'est heu, c'est, voilà, un humain, c'est de la perfection (silence) ; on s'entend bien, c'est pas de la perfection heu (soupir) mais sa nature profonde est apaisée, elle est aimante et elle est créative. (Silence).

Même le bourreau des bourreaux, à un endroit, il est cette nature apaisée, seulement, voilà, on s'engage ou pas ?

Merci.

*Entretien avec A. mercredi 27 avril 2016 à 7h08*

*Comment es-tu arrivée à la danse de l'être ou à la danse tout court ? Qu'est-ce qui t'a motivé dans ta vie pour danser ?*

Alors la danse, moi j'ai toujours dansé depuis que je suis enfant, j'ai toujours dansé et puis bon après, j'ai fait autre chose donc j'ai moins dansé, j'ai beaucoup travaillé. Et puis un jour, un 31, c'était un réveillon organisé où il y avait différentes activités, on a eu une démonstration de la danse de l'être par Nadine Bittergue, qui est une des premières, qui a fait la formation avec Katy, puisque j'en ai parlé hier avec elle, et que Mina doit connaître, enfin une des premières qui a été formée par Fabienne. J'ai trouvé ça superbe, ça m'a reconnecté, à la danse parce que moi, la danse m'habite depuis toujours et c'était une époque où je ne marchais plus parce que je m'étais rompu les ligaments internes externes de la cheville gauche donc je dansais à cloche-pied mais ça a été pour moi la révélation à nouveau puisque j'ai toujours aimé la danse. Ça m'a reconnecté à moi et Nadine me dit, je lui dis, j'adore ton approche », bon en plus très libre, pas de mouvement imposé etc., je lui dis « j'adore ton approche, merci », , elle me dit « écoute, Anne, si tu veux je prends tes coordonnées, j'organise régulièrement des stages » ; « ben oui », je lui donne mes coordonnées et voilà. Comme ça arrive souvent dans la vie, c'était le 31, en 2010 à 2011 et puis en 2011, elle m'envoie un mail en me disant « écoute, cet été je fais un stage en Ardèche » je trouvais ça super intéressant, donc j'y suis allée. Le stage a été fantastique c'était chi-Kong et danse de l'être mais vraiment un très très beau moment, un endroit magnifique en pleine nature, un groupe superbe, très très belle synergie, très belle cohésion, belles personnes, vraiment un régal, une semaine très riche l. Et dans cette formation, une des participantes qui est devenue une de mes amies d'ailleurs, qui me dit « A. si tu as vraiment aimé la danse de l'être, fais un stage avec F., c'est la créatrice de cette approche », enfin l'initiatrice puisqu'il paraît que quelqu'un avait déjà initié le concept – elle l'aurait repris.

L'année d'après je me réinscris à Existence et je refais un stage avec F., que je trouve très bien aussi, différent mais très bien aussi. Un peu différent et puis, bon j'adhère, enfin ça c'est sûr j'adhère et on me propose en fait – je vais synthétiser – mais on m'a proposé de faire la formation 4 fois. Donc au bout de la quatrième fois, parce que je ne voyais pas très bien ce que j'allais faire dans cette formation, sachant que je n'étais pas danseuse, que je ne serai jamais danseuse. Quand j'étais petite, je voulais être petit rat de l'Opéra, chez moi, artiste, ce n'est pas un métier. Donc, j'ai fait de la danse, j'ai fait de la danse, du jazz, de l'impro déjà et je m'étais faite repérée par un cinéaste, je n'étais pas majeure, ça avait été une horreur, j'avais passé des castings, ma mère qui était complètement flippée puisque c'est un milieu d'artistes, c'est quand même un milieu mal famé ! (rires). Donc, voilà, et on m'a proposé la formation 4 fois, bon je passe les détails et au bout de la quatrième fois, je me suis dit je m'inscris, je ne sais pas pourquoi mais j'y vais » et je me suis inscrite.

J'ai commencé la formation, premier module en février 2015 puisqu'en novembre 2014, je terminais une formation de coaching.

j'avais déjà fait le stage, F. m'avait dit « Ok, tu peux commencer en février » et voilà comment je suis arrivée là !

*Et donc au cours de tes stages avant la formation, tu avais déjà entendu parler d'Isadora Duncan ?*

Pas du tout.

*Et F. n'en parlait pas dans sa formation ? Elle ne faisait pas le lien ?*

Ecoute, ça ne m'a pas, ce n'est pas ce qui m'a marquée, ce n'est pas ce qui m'a appelée en premier dans cette formation.

*Alors qu'est-ce qui t'a appelée ?*

En premier ? Avec F., ça a été le butô. Oui, le butô, ça a été extraordinaire, moi qui étais, assez speed, hyper active et tout, la découverte du butô, la lenteur du mouvement, a été pour moi une vraie révélation. La découverte que le corps connaissait le chemin à emprunter pour se libérer des tensions.

*Une révélation de quoi ?*

La découverte que ton corps sait tout et qu'il va dans les endroits, où même parfois tu veux toi, aller, tu peux pas et une espèce d'auto-guérison instinctive, enfin une reconnexion à son être profond. (Silence). C'est ce que moi je trouve dans le butô. Voilà, et Isadora, après j'ai acheté ses bouquins *La danse de l'avenir* et puis *Ma vie*, incapable de terminer *Ma vie*, incapable, pour l'instant je suis incapable de terminer ses livres et la Danse de l'avenir, avant de venir, la semaine dernière, j'ai lu quelques petits passages mais par chapitres, mais voilà, à part ça, bon j'ai bien compris qu'elle avait une certaine forme de liberté mais à mon avis, moi, elle a pas toute la liberté, enfin, en tout cas pas toute celle à laquelle j'aspire parce qu'elle a quand même été entretenue par des hommes, elle n'était pas totalement libre, pour moi, une liberté totale, c'est une indépendance à tous les niveaux, c'est ce qui fait ta vraie liberté mais c'est une époque aussi, je conçois que l'époque était différente et que la place des femmes l'était aussi. En ce qui me concerne j'aspire à une liberté totale : de pensée de paroles et d'action. Très honnêtement, Isadora, je sais peu de choses sur elle, sauf ce que tu m'en as dit et que je trouve très intéressant, je pense qu'elle m'a certainement amenée à la danse de l'être mais dans quelle mesure je ne pourrai pas le dire. Quand je danse, je pense pas nécessairement à elle, sauf peut-être pour la nature, oui sauf peut-être dans la nature et dans les mouvements d'ondulation.

Quand je danse, je pense aux énergies cosmiques, plutôt du ciel que de la terre, moi je suis plus en connexion avec le ciel qu'avec la terre. Là est tout mon problème d'ailleurs. Faut que je m'ancre, (Silence).

*Tu m'as dit hier que tu faisais davantage le lien avec Isadora ?*

Oui sur la liberté, sur la notion de liberté.

*Alors là on est plus sur une valeur qui s'incarne alors dans le mouvement selon toi ?*

Qui commence par le mouvement. ou en est la résultante. Le mouvement est il la résultante de ta liberté, ou bien ta liberté te permet elle de créer le mouvement ? Je pense Que les 2 sont liés en fait Vaste débat .... Si tu as l'inspiration, tu as le mouvement et tu deviens libre puisque tu es libre de tes mouvements. La liberté elle est dans le mouvement mais elle est aussi dans la pensée, dans la parole, dans l'action et les choses que tu mets en place et entreprends

*Alors tu accèdes à ta liberté par une forme d'affirmation de toi ou bien ? Comment tu y accèdes ?*

J'essaie, j'essaie d'y accéder parce que ce n'est pas facile. La liberté, pour moi, c'est effectivement être capable d'écouter son être profond et ensuite, de l'ancrer dans la matière mais c'est là où est la difficulté parce qu'après, il faut que ça se concrétise par des actes quotidiens, qui incarnent réellement ce que nous sommes vraiment.. Et ce n'est pas toujours facile parce que nous sommes conditionnés par la société, par la famille, par l'éducation, par la civilisation, par son pays, son continent.....je pense qu'il y a une approche, une recherche de, de soi à faire, d'aller se connecter à son être profond et c'est en ça que la danse de l'être est très intéressante, je trouve. (Silence).

*Et alors son être profond, c'est quoi ? C'est quoi pour toi ?*

Bonne question ! 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. (Silence).

*Et donc en trouvant ta liberté, tu penses mieux te réaliser ?*

'Je l'espère Mieux me réaliser, créer l'harmonie et en moi et dans mon entourage proche et moins proche parce que je pense que quand on est aligné et qu'on est en harmonie avec soi-même déjà, ça a des répercussions sur tout son environnement, voire même sur l'univers.

*Et du coup ça te donne ta direction ? Tes objectifs de vie ?*

Pour le moment je les recherche. Je ne les ai pas encore trouvés parce que pour moi en ce moment c'est le chaos total, Non, je les cherche, j'espère que ça me donnera ma direction mais ce que me disait Fabienne, pour construire, il faut détruire avant. Je pense qu'à chaque palier, quand tu évolues à un niveau de conscience supérieur, enfin c'est ce que j'ai appris dans différents enseignements, quand tu évolues au niveau de la conscience supérieure, il y a effectivement des moments de chaos où tu es obligé de détruire l'existant pour reconstruire à un autre niveau.

*Parce que tu penses que ce que tu as fait n'était pas juste ?*

Si, mais dans la continuité de ton évolution, si tu veux, il y a des paliers, tu as des paliers à franchir et pour franchir ces paliers, ce sont des théories qu'ils disent, et qui sont très anciennes, pour franchir des paliers, il faut détruire ce qui existe, avant de construire du neuf sinon tu reconstruis sur du vieux et ça ce n'est pas de l'évolution. C'est de la révolution. Ce sont ce que l'on appelle des sauts quantiques c'est détruire sa réalité présente pour reconstruire autre chose à un autre niveau c'est un principe d'évolution prôné par certains enseignements.

*Donc ton principe d'évolution se construit à partir de ta liberté et c'est ce qui est juste pour toi ?*

J'essaie d'être en accord avec ce que je ressens à l'intérieur de moi, le plus possible, parce que parfois, on a des contraintes quand même. On est soumis à des contraintes malheureusement, moi je n'ai pas encore trouvé le moyen, pour l'instant, de les éviter.

*Et c'est la danse qui te permet d'accéder à ce chemin ?*

La danse pour moi est un, je dirai, un exutoire. C'est un exutoire, c'est aussi un moyen d'expression. C'est l'expression de mon intériorité. Donc plus j'évolue, plus ma danse évolue, enfin c'est lié LA danse me permet d'écouter mon corps – de renouer une relation saine et paisible avec mon corps. De l'écouter et d'en prendre soin. Le corps ne ment jamais (cf Alice Miller).

*En quoi c'est donc vraiment nécessaire pour toi de danser ?*

C'est libérateur, c'est libérateur des tensions, ça crée le mouvement, ça crée l'énergie, ça (petit silence), ça me donne de l'inspiration parce que quand je bossais, je me souviens que quand j'en pouvais plus, etc., je mettais de la musique chez moi, je danse dans mon salon, j'ai un tout petit salon et je danse dans mon salon et ça me donne, de l'inspiration, cela me reconnecte à la vie, la vie se met en mouvement quand je danse. En moi. La vie se met en mouvement en moi, quand je danse. L'énergie, circule, j'ai de l'inspiration parfois. C'est comme si c'était inhérent à ma personnalité, alors ça c'est très bizarre car depuis que je suis enfant, je danse. J'ai toujours aimé ça. Je mettais de la musique, je faisais des chorégraphies, j'inventais des chorégraphies toute seule. J'ai toujours aimé Danser. Mais je pense que pour moi, ça m'aide à accéder à mon être intérieur, à me réaligner sur mes valeurs, à essayer de préserver mon intégrité, enfin de la conserver en tous les cas.

*Alors pourquoi ce type de danse plutôt que d'autres, que tu as faites d'ailleurs ?*

Parce que le mouvement n'est pas imposé- le mouvement n'est pas codifié Moi j'aime avoir une certaine liberté de création, dans mon mouvement. J'aime moins suivre des chorégraphies, ça m'ennuie très vite. De répéter des mouvements, etc., bon, ça devient très très vite lassant pour moi. Ce que j'aime, dans la danse de l'être c'est qu'il y a un cadre, une thématique, une intention et après libre à chacun, enfin libre à soi d'inventer de créer les mouvements ça me permet d'expérimenter des mouvements, ça me permet aussi de me mettre en cohérence avec mon corps

parce, j'ai quand même eu un grave accident de cheville, donc je ne fais plus ce que je faisais avant, ça c'est clair, j'ai beaucoup moins de souplesse mais j'étais très très souple, et puis mon corps a changé et voilà j'ai différents problèmes de santé en ce moment, donc mon corps a changé, a me permet d'adapter mon mouvement à mon corps et d'aller à mon rythme, et de jouer avec avec mon énergie, C'est mon domaine réservé en fait, c'est en fait un des seuls domaines où on peut pas, tiens c'est marrant, où on peut pas m'atteindre, . C'est une bulle, je mets dans une espèce de bulle, je me connecte, je vais à mon rythme, je danse avec mon énergie, je crée mes mouvements, etc. Mais ça, c'est aujourd'hui mon approche, c'est là aujourd'hui où j'en suis ce que j'aime beaucoup c'est la liberté de mouvement, et de ne pas avoir de mouvement codifié,  
*Et le cadre dans lequel on danse, ça influence selon toi ?*

Alors j'ai beaucoup aimé danser dans la nature, ça ça a été une vraie révélation. B. pour moi a été une vraie révélation, surtout 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 mon mouvement le mouvement de mon corps, le mouvement de mon inspiration mais je l'ai plutôt vu comme un butô de l'eau que comme une danse d'Isadora, enfin, tu vois, pour moi je le nommerai plus butô de l'eau.

D'ailleurs, je me le suis nommée butô de l'eau 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.

*C'est quoi alors la différence quand tu me dis « c'est moins une danse d'Isadora qu'un butô » ?  
Comment tu te représentes la danse d'Isadora ?*

pour moi, le butô est beaucoup plus universel. Le butô c'est universel. il a une intégration/interaction avec la nature, dans les éléments, J'ai une très forte connexion avec le Japon, de toute façon, j'ai travaillé et vécu au Japon,  
Je vois bien l'approche shinto, spirituelle, je la capte très bien, celle d'Isadora, je la capte beaucoup moins.

*Sa spiritualité tu veux dire ?*

Oui, sa spiritualité, je la capte beaucoup moins. Je trouve, pour moi, la connaissance que j'en ai aujourd'hui, la connexion est beaucoup moins évidente. C'est beaucoup plus occidental comme approche. Cela me parle moins., sa vie sa vie m'inspire moins – elle a incarné une vie qui reste humaine. Que le butô, pour moi est beaucoup plus universel parce que ce n'est pas incarné par une personne, pour moi, c'est plus un principe de vie, une philosophie de vie, oui des valeurs de vie, des principes de danse qui moi me parlent plus que le message laissé par Isadora qui est un être incarné Sa vie n'est pas pour moi source d'inspiration. Parce que, c'est ce que je disais en début

d'entretien, pour moi, elle n'est pas vraiment libre, elle n'a pas été vraiment libre, parce qu'elle a quand même toujours été dépendantes 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, . Et puis elle a beaucoup souffert aussi. C'est la souffrance de la condition humaine que je connais trop bien et qui m'empêche je crois de m'évader dans la créativité pour créer ma danse., c'est plus incarné donc pour moi c'est moins facile de me projeter dans des gens qui ont été incarnés mais bon c'est moi. J'aime bien le principe universel et le butô me parle plus. J'ai peut-être aussi une attirance, hein de, enfin une bonne connaissance du Japon, etc. Je crois que c'est ça qui me gêne, c'est la figure, voilà, c'est le personnage, c'est le personnage et tout ce qu'il y a derrière en fait.

*Mais tu as vu ses iconographies, ses dessins, les pastels de ses attitudes dansées ?*

Oui, j'ai vu ses photographies mais non pas les pastels. Mais le mouvement, de copier le mouvement, de ce qu'elle a pu faire, ça ne m'intéresse pas.

*Non, ce n'est pas dans ce but mais c'est plutôt d'essayer de comprendre ce à quoi elle avait accès. On ne copie pas Isadora – ici dans le cadre de danse de F. -.*

Ben tu vois c'est la question que je posais en début de semaine à F. Je pense qu'il y a une connexion avec le butô. Le butô propose la même chose le butô de la lumière en tous cas, te propose probablement, pour moi, la même chose.

Moins incarné, moins formalisé, donc pour moi c'est plus facile. Mais c'est certainement aussi une méconnaissance du personnage. Mais tout ce qui draine autour et puis je trouve que sa mort quand même est brutale et triste, Je n'ai pas envie de m'identifier à ce type de personnage, enfin, ce n'est pas un idéal à atteindre, 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.

*Il semble que F. évoque beaucoup ses valeurs dans sa manière de vivre son art. Tu pourrais avoir accès à ces valeurs par la danse peut-être ?*

Je les découvre en fait parce que je les découvre grâce à la formation, grâce au travail que tu peux faire et grâce au voyage en Grèce aussi.

*Je montre des dessins de Grandjouan et explique les conditions de l'émergence de ses croquis sur le vif.*

Moi, je pense qu'elle était convaincue de ce qu'elle faisait ; enfin elle était inspirée dans son mouvement, ça c'est une évidence quand tu vois les dessins.

Je ne pense pas qu'elle ait voulu être un mythe, pour moi c'est un leurre. Ou alors ça voudrait dire, que son 'égo est super fort et que sa connexion à la nature, à l'énergie et à son environnement est empruntée de sa vision humaine / de son Moi et pour moi cela reste très subjectif et ne peut pas être un idéal à atteindre. C'est sa vision des choses, en ce qui me concerne avoir un idéal, c'est se référer à quelque chose de pur. Donc non je ne pense pas que les gens sincères dans leurs



démarches veulent devenir des mythes, vivants le cas ça veut dire que c'est construit. Quand j'ai lu *Ma vie*, je ne pense pas qu'Isadora ai cherché à devenir un mythe c'est son amour de la danse et des arts qui l'a guidé. Ce qui est difficile pour moi c'est de s'identifier à ce type de personnage c'est quand même une femme qui a beaucoup souffert, et je recherche des modèles /idéaux plus « légers ».

*Il faut s'identifier au personnage ou aux valeurs, réinvestir des valeurs qu'elle a dispensées ?*

Ça je suis d'accord, faut réinvestir les valeurs qu'elle a prônées mais ce qui est important aussi, c'est quand on diffuse des valeurs, c'est de les incarner. Et, pour moi, on ne peut pas prendre des modèles qui n'incarnent pas ces valeurs. Alors je ne dis pas qu'elle ne les incarnait pas parce que je ne la connais pas suffisamment mais je trouve que sa vie a quand même été très difficile. Et je n'ai pas envie de m'identifier à un modèle comme ça, enfin, de, tu vois ce que je veux dire, c'est vraiment la personnification, après je n'ai, ce n'est aucun jugement sur elle, sur la personne, il n'y a pas de jugement sur la personne. Mais moi je dis que c'est plus difficile, pour moi, de m'identifier à ce type de personnage qu'au butô où c'est universel, où les valeurs sont universelles, parce que les valeurs sont toujours universelles enfin souvent universelles. Il y a des traditions aussi, y a une tradition, on sent la tradition shintoïste, y a un respect de la nature aussi et ça c'est intrinsèque, c'est intrinsèque à la culture shintoïste Isadora, c'est une occidentale, je ne vois pas d'où lui vient cet amour de la nature, d'où elle sort cette tradition, enfin en tous les cas moi je ne sais pas d'où elle la sort, si c'est des traditions celtiques, tu vois, je ne sais pas, je ne fais pas la connexion directe en tous les cas. Il y a peut-être aussi ce côté occidental, mythologique, euh effectivement dans le mouvement elle a cherché la mythologie, elle est effectivement venue à Athènes chercher la mythologie pour le mouvement mais son amour de la nature, d'où il est extrait ? Bien voilà. Oui la philosophie occidentale est pour moi toujours moins incarnée que la philosophie orientale – c'est plus intellectuel.

*(A. me demande de couper un instant).*

Je pense que la première chose, qu'effectivement, cet amour de la nature, je ne vois pas du tout d'où il vient, intrinsèquement, cette filiation, je ne vois pas d'où elle vient et la filiation occidentale, philosophique, j'entends bien, je la connais, elle n'est pour moi moins incarnée que le butô. Et ça ça me gêne parce que pour danser, il faut être au minimum ancrée et incarnée. Après je ne dis pas qu'Isadora, je pense qu'elle était incarnée et qu'elle a extrêmement bien dansé mais moi comme je ne l'ai pas vraiment vue en mouvement je ne peux pas m'identifier à elle le butô, me parle plus parce que c'est vraiment incarné la nature je vois très bien comment il peut être incarné. Alors qu'Isadora j'ai plus de difficultés à voir comment elle incarnait ce qu'elle prône. C'est moins immédiat pour moi-même si je m'inspire quand je danse de ces sauts des mouvements que parfois j'imagine elle pouvait faire. Ce qui est important c'est l'essence de ma danse qui prend sa source dans ma liberté – dans celle que je m'octroie à arrêter le temps pour danser et offrir ma danse aux élémentaux à mon environnement et à moi-même en premier lieu. C'est une expérience très personnelle. C'est la mienne.

*Oui, c'est l'influence de Rousseau, de Nietzsche*



Oui mais en Occident, ce n'est pas incarné. En occident, le grand problème c'est que c'est souvent intellectuel, ce n'est pas incarné et que pour danser pour aller trouver l'énergie dans son hara/Qi , pour moi c'est plus facile de passer par le corps et par la tradition orientale. Et c'est en ça où l'orient, elle fait peut-être, le lien je ne sais pas parce qu'elle n'est pas allée en Orient, si peut-être à Athènes, mais je ne vois pas sa connexion à l'orient. Tu vois c'est en ça ; c'est en ça que c'est plus facile, ça me parle plus, c'est plus instinctif chez moi, c'est plus lié à mon parcours aussi, sûrement mais ça reste très occidental très intellectualisé je pense souvent et c'est pour ça qu'après effectivement y a différentes écoles d'Isadora d'ailleurs, c'est ce qui explique cela certainement. C'est qu'en occident on intellectualise beaucoup de choses alors que la danse de l'être a cet avantage de reprendre contact avec son corps. De remettre les gens dans leur corps et dans le mouvement par la danse. Ça c'est vrai, c'est un beau chemin, c'est une belle proposition en tous les cas.

*Silence.*

Le principe dionysiaque évoqué par Isadora ... Oui je pense que fondamentalement qu'on partage les mêmes valeurs mais Son approche reste intellectuelle. Pour vraiment appréhender le principe dionysiaque il est essentiel de passer par le corps.

A ma connaissance Isadora n'a pas décrit la manière d'accéder par le corps aux concepts qu'elle évoque. Elle présente ses concepts / ses valeurs mais ne décrit pas comment y accéder.

*Mais en même temps, tu peux peut-être t'appuyer sur des représentations, des images en fait pour t'aider à entrer dans ce lien aux valeurs de sa danse (je voulais dire) ?*

Dans la mesure où je ne souhaite pas reproduire des mouvements je ne me suis pas encore intéressé à ses représentations ou ses images. Et pourquoi devrais je avoir un lien avec elle ?

*Parce que F. ne fait qu'en parler et qu'elle pense que sa danse est inspirée d'Isadora Duncan ; elle a d'ailleurs fait beaucoup d'autres choses avant Isadora et toutes ces approches la ramènent à Isadora et ce n'est pas l'inverse. Et ce n'est pas Isadora qui vient servir le butô par exemple et F. a découvert d'autres choses avant Isadora mais aujourd'hui c'est elle qu'elle met au cœur de son enseignement. Et c'est ça qui me questionne, qui m'intéresse d'aller explorer.*

Ah oui, en fait je pense que la danse de l'être permet de faire cette synthèse.t.. Elle permet de faire une synthèse de tous ses enseignements que F. a pratiqués auparavant avec la proposition d'Isadora Duncan qui a perçu que la liberté passait par la liberté de mouvement. D'autant plus pour les femmes de l'époque à laquelle elle vivait. Tu vois, c'est en discutant avec toi que je découvre ce lien. Pour aller dans le mouvement, aller vraiment à l'origine du mouvement, je pense qu'il faut passer par des approches corporelles, qui ancrent, à la terre, comme les danses primitives, il faut s'enraciner, pour que le mouvement prenne racine et se déploie jusqu'au ciel. C'est tout un chemin en fait, pour que le mouvement intérieur puisse prendre naissance et s'épanouir pleinement. La danse de l'être fait cette proposition de s'enraciner pour ensuite accéder à liberté de la danse voire de l'être. Elle permet d'incarner les grands principes évoqués par Isadora Duncan.

*Peut-être qu'on a besoin d'épuration pour libérer ce mouvement...*

L'épuration du mouvement est en fait la danse de l'énergie qui apparaît quand le corps est en pleine communion avec mouvement. Elle apparaît quand le corps a tellement exprimé les mouvements par des danses successives qu'il est apte à le vivre de l'intérieur. L'intériorité a ouvert ses portes et laisse passer l'énergie dans tout le corps. La danse de l'être propose ce cheminement, ce travail qui permet de libérer l'énergie parce que sans énergie il n'y a pas de mouvement.. Isadora a décrit le mouvement, elle décrit la vague mais la danse de l'être décrit le processus pour y parvenir.

*Isadora disait qu'elle n'était pas théoricienne (je relate son entretien avec Stravinski).  
Elle se mettait en condition pour entrer dans sa danse (ce petit moteur qu'elle mettait en route sinon ce n'était pas possible)*

La danse de l'être décrit la manière de mettre le moteur en route. Elle valorise en quelque sorte l'approche de la danse d'Isadora – elle lui donne vie.

*Et c'est peut-être pour cela qu'elle interroge tant et qu'on incarne plus la danse à travers ses valeurs et ce qu'elle disait de ce que mouvement suscitait chez elle, dans l'environnement qui la portait.*

Tout à fait, effectivement je pense que c'est une très bonne synthèse mais que pour y accéder, enfin pour moi, il est nécessaire de passer par des approches qui préparent à cette liberté de mouvement.

Son petit moteur partait peut être du premier chakra et elle faisait certainement monter l'énergie de la kundalini dans tout son corps mais cela, elle ne décrit pas la manière dont on peut y accéder et c'est en cela que la danse de l'être est novateur

*J'évoque l'évolution des conditions de vie depuis la première révolution industrielle et l'impact que cela a sur nos corps (besoin d'outils pour se libérer et à se reconnecter à l'intériorité).*

Je pense que le rapport au corps a beaucoup changé depuis le XIXe Je pense que le rapport au corps (je ne dis pas que le corps s'est libéré) a beaucoup changé parce qu'on s'est ouvert justement aux techniques proposés par l'orient (médecine chinoise – qi quong – buto ...); Isadora Duncan a été précurseur sur son temps dans le rapport au corps. Effectivement elle a libéré le mouvement Isadora est certainement plus accessible aujourd'hui qu'elle ne l'était à son époque son message a dû être mal compris et très obscur pour la majorité des gens sauf pour quelques initiés (Stravinski et autres). Elle a épuré le mouvement, et a suivi son inspiration mais à mon avis elle n'a pas décrit comment y parvenir et c'est en ça que la danse de l'être nous ouvre les portes du monde d'Isadora. C'est une belle proposition pour aborder l'œuvre d'Isadora. Et c'est peut-être pour cela que F. s'en inspire et qu'elle enrichit son approche car elle permet d'ancrer le mouvement pour lui donner toute son ampleur grâce à différentes approches qui nous permettent d'accéder à la danse d'Isadora.

C'est une belle proposition qui est sur mon chemin complète ce que je peux faire par ailleurs et me réconcilie avec mon corps, mon amour de la danse, ma féminité et la déesse qui est en moi.

*Entretien avec E. dimanche 24 avril 2016 à 7 h02*

*Merci E. d'être avec moi et nous allons commencer un entretien concernant la danse.*

*Comment es-tu arrivée à la danse et à la danse de l'être en particulier, ou dans un autre type de danse, mais quel est ton cheminement qui te fait arriver jusqu'au groupe de F. ?*

La danse est une histoire d'amour pour moi (silence) et j'allais dire une histoire d'amour ratée, pratiquement.

Oui, c'est une histoire d'amour et j'ai toujours aimé la danse absolument depuis que je suis toute petite.

Je n'ai jamais pratiqué la danse, jamais, jamais, jamais. Je n'ai jamais appris la danse et ce fut un manque toute ma vie. D'autant plus que la danse c'est vraiment mon être en fait. Je suis fondamentalement une danseuse. Je n'ai jamais appris la danse, j'ai aussi très peu dansé puisque, à mon époque, dans les boîtes de nuit, on fumait, donc je ne suis quasiment jamais allée en boîte de nuit. Je n'ai dansé que lors des fêtes de famille où on dansait pas mal, lors de ... j'ai fait un peu de danse folklorique au lycée, alors voilà.

Donc la danse a été un acte manqué toute ma vie et j'ai rencontré F. il y a trois ou quatre ans grâce à Mina en fait. Donc j'ai commencé je ne sais plus exactement à faire un stage par an, puis deux stages avec Fabienne, il y a en gros, je ne sais plus exactement, quatre ans. Et puis, elle m'avait proposé déjà la formation et lorsque j'étais à la retraite, je me suis tout de suite inscrite à la formation. Voilà, tel est mon cheminement par rapport à la danse.

*Alors qu'est-ce qui t'a motivé fondamentalement ? Pourquoi dis-tu que la danse est un acte manqué ? Pourquoi n'as-tu pas mis quelque chose en œuvre pour en faire plus jeune ?*

Parce que c'est la vie, parce que quelque part de même pour les études, je ne suis pas quelqu'un qui rentre dans des dogmes. Donc, si, j'ai fait de la danse, oui. J'ai une de mes sœurs qui a fait le CREPS, donc professorat d'éducation physique et elle l'a fait dans les années 60, elle a quatre ans de plus que moi, donc moi quand j'étais encore au lycée, je pense que c'est l'année de mon bac en 68, on avait fait toutes les deux à Paris un stage de danse moderne avec un Noir parce que elle, pour sa formation, elle l'avait fait. Et oui, donc je m'en souviens, c'était en 1968, c'était un Noir, je ne me souviens plus de son nom mais c'était la danse moderne et à Paris, nous étions, nous avons fait un stage pendant une semaine en fait. Voilà, tu vois, je l'ai fait sans avoir jamais fait de danse, j'ai fait ce stage en fait. Voilà, effectivement, c'est intéressant parce que c'est une chose que j'avais oubliée en fait, voilà, et puis après, bon j'ai dansé bien après, évidemment, parce que pour moi, dans mon esprit la danse c'est jeune que ça s'apprend, donc à partir du moment où je n'avais pas appris, jeune, la danse jeune, je ne pouvais pas rentrer là-dedans et je ne faisais pas non plus de stage de danse.

J'ai fait d'autres choses ; c'est à partir du moment où, pour moi, quand je dis un acte manqué c'est-à-dire oui j'aurai dû apprendre la danse, j'aurai dû être danseuse. Quand j'étais petite et que je faisais des cauchemars la nuit, pour me calmer, je rêvais que j'étais danseuse. Je m'imaginai en

train de danser. Mais voilà, quand je dis que c'était un acte manqué, ça n'a pas été une grande douleur ou quoi que ce soit.

En fait, en plus, dans ma famille on fait souvent des fêtes et là, je dansais à chaque fois. Le rock, j'adore danser le rock, je n'ai jamais appris à danser le rock mais à mon époque, on le dansait beaucoup, quand tu trouves un bon danseur mais c'est vrai, ça a fait partie de ma vie, là, comme étant un potentiel que j'ai mais que je n'ai pas développé, comme bien d'autres, d'ailleurs, maintenant je m'en rends compte et puis, il s'est trouvé, donc, avec Fabienne, je me suis dit, c'est le moment, étant à la retraite, de faire cette formation, pour exprimer, euh bon voilà. Mais pour moi, cette formation, c'est un développement personnel, c'est une recherche de développement personnel. C'est pour moi, je la fais. Ce n'est pas dans le but de l'enseigner. Voilà.

*Et en quoi cela t'aide ? Pourquoi dis-tu que tu as toujours voulu être danseuse ? Quelles sont tes représentations par rapport à la danse en ce sens de ce qu'elle peut t'apporter – si tu es dans le développement personnel, c'est pour un mieux-être ?*

Parce que j'ai toujours, ce dont j'ai toujours eu conscience, c'est tout ce qui émerge à l'heure actuelle c'est que finalement, notre antenne divine, c'est le corps, j'ai toujours eu conscience, mes parents étant très sains, pour moi, le corps, l'équilibre corps esprit, a toujours été extrêmement important et si je n'ai pas fait de danse, j'ai fait du sport et le sport était quelque chose, comment dire, d'extrêmement important pour moi. Le mouvement du corps, j'ai toujours eu besoin d'avoir, de mettre mon corps en mouvement, en fait, voilà. Donc, j'étais très bonne, ma sœur était prof de gym mais moi j'ai toujours refusé les études quel qu'elles soient, de toute manière, et donc, étant d'un milieu d'enseignants, j'ai, la seule chose que je savais que je ne ferais pas, c'est d'être enseignante.

J'ai une sœur qui était prof de gym et moi, on me disait toujours « tu devrais être prof de gym », j'étais tellement douée, le prof en 5<sup>e</sup>, 6<sup>e</sup> me mettait 19 parce qu'il ne voulait pas me mettre 20, enfin bref, j'ai fait un peu de compétition quand j'étais en 6<sup>e</sup> mais je n'ai pas voulu continuer parce que j'ai aussi refusé la compétition.

Et puis, vers l'âge de 20 ans, non, 22 ans j'ai commencé à travailler, 24, 25 ans, j'ai commencé à faire de la très haute montagne, voilà, par le biais du ski de randonnée.

Durant toutes ces années, c'est comme ça que j'ai finalement entretenu dans le mauvais sens, mon corps, en fait parce que je l'ai, à faire du sport extrême, on fatigue son corps plutôt que de..

Voilà, et puis j'ai fait donc de la montagne, du vélo pour me préparer à la montagne, donc c'est un appel du corps, la danse, c'est avant tout le mouvement et bon là, j'ai fait de la très très haute montagne et j'ai compris, après vers 50 ans, je suis passée au footing, chose que je n'avais jamais faite, puisque quand j'ai eu des enfants, vers 35 – 40 ans, j'ai arrêté la haute montagne, parce que c'est trop dangereux. J'ai continué la montagne à vache, les randonnées en montagnes en fait, et bon, le compagnon que j'avais à l'époque, qui lui est mort dans une avalanche, donc tu vois, me disait toujours : « J'ai l'impression qu'il n'y a qu'en montagne que tu es heureuse ». Voilà, et puis, donc après, j'ai recommencé à travailler, ça a été difficile de faire de la montagne régulièrement, je sais pas, tu vois, j'ai suivi finalement ce que la vie me proposait. Après j'ai arrêté de faire du footing, en 2003, je me souviens quand il y a eu la canicule, j'avais plus envie de courir, j'avais plus envie de faire ce sport en fait.

Et c'est là que j'ai rencontré le qi gong, le Dahara, l'art martial. Et donc ça fait quelques années maintenant que c'est ainsi que j'ai, comment dire, commué, transmuté, puisque je suis passée d'un sport tel, bien des gens le pratiquent, parce qu'aussi une chose que je n'ai jamais pu faire, c'est du sport en salle. J'ai vraiment besoin d'être à l'air, à l'air, à l'air. J'ai vraiment besoin d'être à l'air, en contact avec la nature.

Et puis, rentrant dans le qi gong, la médecine traditionnelle chinoise, c'était la philosophie et cette philosophie taoïste, j'ai compris pourquoi j'avais fait, réussi à faire de la très haute montagne, à faire des choses dangereuses, en montagne, dans la nature. Parce que j'étais en contact avec la nature. Je puisais ma force, en fait je me connectais à la nature comme ce que nous faisons en danse maintenant.

Ca c'est quelque chose que j'ai compris que j'avais fait naturellement toute ma vie puisque c'est vraiment mon état d'être. Je ne suis heureuse que si je suis en contact avec la nature, voilà, si je suis en contact, si je suis connectée.

*Mais dis-moi, on ne danse pas forcément en nature. Alors comment tu fais ?*

C'est-à-dire que là maintenant, je sais ce que c'est que la connexion, c'est-à-dire que nous apprenons à danser en nous connectant, lié la terre et au ciel en étant dans notre axe et dans notre cœur. Quand j'étais, et moi je m'en rendais compte, et en plus quand je faisais la montagne, plus je montais mieux je me sentais, tu vois, plus j'étais en altitude, mieux j'étais, là, tu vois j'étais lala (– geste de la main vers l'élévation avec le souffle). Et puis j'ai compris, ce que j'apprends en médecine traditionnelle chinoise, c'est que les organes sont connectés, la rate est connectée à la terre, heu, le cœur est connecté au feu, le foie est connecté au bois, au végétal, les reins sont connectés à l'eau, euh, qu'est-ce que je peux te dire encore ? Le dernier, le métal euh, les poumons c'est le métal où c'est l'air, tu vois. En fait, j'ai compris que c'est comme ça sans le savoir. Je dis toujours, c'est comme Monsieur Jourdain dans le Bourgeois gentilhomme, qui fait de la prose sans le savoir. Donc je me suis toujours dit, euh j'ai compris, j'ai compris, tu te rends compte, j'ai compris à 60 ans comment j'avais fonctionné toute la vie et je trouve ça extraordinaire et la danse, ben non, c'est pas ça, la danse c'est que maintenant je fais ce que j'aime ! Je fais ce pour quoi, je réponds à cet appel du corps.

Parce que j'ai toujours eu le sens du rythme et de la musique, ça, je n'ai jamais étudié la musique non plus mais le sens du rythme, j'ai, quand j'étais enfant, on faisait des fêtes de famille, je dansais le rock, le tango, la valse, si je suis avec un bon danseur qui sait bien danser, je suis y a pas de problème, sans avoir jamais appris, en parlant des danses de salon.

Donc c'est le mouvement, c'est l'appel du corps et du mouvement. Et là, c'est ce que nous faisons, tout ce que nous avons appris, surtout maintenant, travailler avec les chakras, avec le yin et le yang, avec les éléments, en plus tout ce que j'apprends, non tout ce que j'approfondis, en médecine traditionnelle chinoise, en acupression, en qi gong, en tuina, c'est juste cette connexion et lorsque, euh, quel que soit, finalement ce que nous faisons, au moment où nous dansons, on est connecté. Au moment où je fais de l'acupression, les pieds dans la terre et la tête, je suis connectée, je suis, enfin, j'œuvre pour rester connectée en permanence. C'est pour cela que la danse de l'être, F. dès qu'elle m'a rencontrée, m'a tout de suite dit « c'est fait pour toi ».

*Mais être connecté, qu'est-ce que ça veut dire ?*

Ah ben ça c'est une bien grande question !

Etre connecté, c'est se sentir, c'est vraiment être dans un état... J'ai rencontré un prof, comment dire, un prof de qi gong, de médecine traditionnelle chinoise, qui disait, c'est, euh, en fait je ne m'en souviens plus d'ailleurs.

C'est l'état premier, c'est-à-dire, notre état naturel, euh, lorsqu'on est enfant, ou 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, le troisième œil 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.

*Et donc tu arrives à la danse de l'être. Tu savais ce que F. faisait ? Et tu arrives par opportunité, par l'intermédiaire de Mina, c'est cela ? Et tu savais que sa danse était en lien avec celle d'Isadora Duncan ?*

Non, je ne savais pas mais c'est-à-dire que dès le premier stage, elle a dû nous le dire et moi, Isadora Duncan, j'en avais toujours entendu parler, depuis toute petite puisque, quelle année elle s'est..

*Alors elle est morte en septembre 1927 et elle est née en 1877.*

En fait, vivant dans un milieu d'instituteurs, bon, nous avions quand même accès à pas mal de choses et toute petite, j'ai entendu maman parler d'Isadora Duncan mais c'était comme un nom, comme un ange passait, comme ça tu vois ? Disons-le, je pense que c'est le mot. L'histoire du, maman a dû nous en parlés, du voile, tu me parles d'Isadora Duncan et je vois la voiture, sa Bugatti, sa voiture décapotable et je vois l'écharpe qui s'enroule, je vois la roue, les rayons de la roue en fait, et maman avait dû, certainement quand j'étais petite parce que j'ai effectivement, c'est comme, effectivement, je pense que j'ai capté le côté, voilà, son, son aura au moment où on en a parlé, son côté mythique à la fois, tu vois, parce que je vois ce voile et tout...

*Tu veux dire mythique ou mystique ?*

Euh.. à la fois mythique et euh mais mythique parce que mythe et j'ai l'Acropole, euh c'est magnifique parce que je parle et je regarde l'Acropole en même temps.

Oui j'ai dû capter ça parce que cette histoire de voile mais je ne savais pas le lien avec le voile. J'ai juste connu Isadora Duncan par sa mort mais sa mort exceptionnelle, si je puis dire.

Et puis le fait qu'elle dansait avec des voiles, et puis c'est ça, j'ai dû à un moment ou à un autre, je ne sais pas pourquoi, maman m'en a peut-être parlé de manière informelle ou plus précisément mais ces histoires de voiles, j'avais cette notion de voile.

Maman avait dû m'expliquer, elle avait des voiles, elle dansait avec et après, voilà, Isadora Duncan, vu que la danse n'a pas été un centre d'intérêt, comment dire, scolaire ou majeur pour moi, Isadora Duncan, je l'ai oublié et quand F. en a reparlé, elle m'est réapparu, bien évidemment, je connaissais. Mais ça, dans bien des choses, dans ma vie, sont comme ça.



A l'heure actuelle, car j'ai quand même quelques dizaines d'années derrière moi, il y a des choses qui m'arrivent et je fais le rapport avec quelque chose qui m'est arrivé il y a 40, 50, 30, 10 ans plus tôt, en fait. Voilà, et qui sont toujours, qui sont, qui n'étaient plus là mais qui sont toujours là. Donc c'est un lien et c'est magnifique, c'est toi qui le dit. C'est le lien, c'est effectivement le lien car c'est le but de la vie, c'est de rester en lien. Alors avec le lien universel, on a un fil d'Ariane, moi mon fil d'Ariane dans ma vie c'est d'avoir décidé à 10 ans d'apprendre l'allemand, c'est pour cela que depuis notre conversation d'hier, je suis d'autant plus remontée (regarde comment j'ai fait) c'est marrant, remontée si je puis dire, absolument, parce que je comprends peut-être pourquoi certaines choses dans ma vie puisque l'allemand a été le fil d'Ariane, le fil directeur de toute ma vie, puisque grâce à cet allemand que je parle, j'ai pu travailler, arrêter de travailler, retrouver du travail et ce fil me suit fondamentalement. Tu vois, j'ai pris l'ascenseur ce matin avec deux dames allemandes et spontanément, j'ai parlé allemand avec elles.

*Et si on en revient à Isadora, par rapport à la danse et ce que F. en a dit, t'es-tu intéressée à la danse d'Isadora ou bien as-tu trouvé quelque chose qui te faisait établir ce lien entre la danse de l'être et son art à elle ?*

Le peu que j'ai entendu parler, car je ne suis pas du tout quelqu'un de livresque, je suis une sensitive, mais ce dont F. nous a parlé et que j'ai appris comme ça, en feuilletant des livres, ça m'a énormément parlé. Cette définition de la nature qu'elle fait, je me suis retrouvée avec moi, la manière dont j'ai fait de la haute, j'ai appréhendé la montagne.

Parce que voilà, c'est-à-dire ce contact avec les éléments, avec la nature. C'est la même chose, elle en dansant, moi en faisant du ski de randonnée, enfin tu vois et en étant simplement en montagne ou en marchant en montagne. Nous avons fait des marches méditatives, maintenant quand je vais en montagne, je marche, je fais de la contemplation, des marches méditatives. Comment dire ? Euh, j'ai adouci mon corps, la danse et j'ai, comment dire ? Nous nous dansons, y a le contact avec la musique, j'ai le sens du rythme. Bon, l'essence même de ce qu'Isadora Duncan a fait de la danse me parle. Je me dis c'est moi, quoi. C'est mon contact avec la nature. C'est la manière dont je respire la vie, c'est la même chose. Là ça m'a parlé. Beaucoup plus que si j'étais allée faire de la danse classique, je crois que je n'aurai jamais pu. Je suis trop, de par mon éducation qui a été celle d'enfant d'institutrice avec une grande rigueur voulue, je suis une indisciplinée par opposition. Bon, je suis en train de travailler ça, je suis en train de transmuter tout ça, d'accueillir tout ça, puisqu'il y a autre chose et de par le qi gong et l'art martial, si tu veux, je développe ma sensualité au sens propre du terme à savoir utiliser les cinq sens, ce que notre éducation, ce dont l'éducation, surtout la mienne, que j'ai reçue et même encore maintenant, on nous a complètement coupé, la sensualité a été déviée en sexualité alors que la sensualité, c'est voir, c'est sentir, c'est goûter, c'est toucher.

Voilà et ça c'est la force, c'est le moyen d'expression du corps en fait. Moi, j'ai compris maintenant et c'est ce qui me porte, que le corps est notre antenne divine et plus que la tête qui est nécessaire, bien évidemment, c'est le corps, c'est le corps qui parle et le corps ne ment pas. Alors maintenant j'ai suivi Lise Bourbeau « Le corps ne ment pas », tout ça, ça m'a parlé. Quand j'ai commencé, j'ai fait aussi dans les années 90, mon chemin spirituel a commencé dans les années 90 où j'ai travaillé avec des gens qui travaillaient sur l'énergie et j'ai enfin compris comment je fonctionnais, que toute ma vie, j'avais fonctionné comme ça, c'est-à-dire j'avais fonctionné en étant connecté,

quand j'étais connectée, simplement bien dans ma peau, voilà les choix justes, tout se mettait en place facilement, comme pour tout le monde en fait mais en fait, voilà, j'ai compris que nous sommes énergie et que, vibrations, et qu'en fait ces vibrations sont en phase, que le Jo Ha Kyu, comme nous l'explique Fabienne, a fait partie de ma vie sans le savoir. Et sans danser, y avait, j'ai travaillé pendant un certain temps dans un restaurant qui s'appelait « Contalabio » c'était un restaurant biologique, dans les années 2000, quand j'ai commencé ma deuxième vie, à 50 ans, et euh, moi je lui disais toujours « pourquoi ne pas danser la vie ? ». En fait, sans être une danseuse comme nous le faisons, je pense que j'ai dansé ma vie.

*Donc tu penses que la danse de l'être est un moyen qui vient renforcer ta connexion, et du coup de développer ta spiritualité ?*

Oui, disons c'est un moyen vers la réalisation. Mon chemin de vie c'est ça, enfin, le mot qui me vient c'est « échiquier » mais c'est pas ça, c'est dans le puzzle, c'est une partie du puzzle qui se met en place, tu vois, une partie de mon puzzle de mon être quelque part, en fait. C'est une partie importante puisque ça a toujours été un rêve, tu vois, donc ça fait partie de mes rêves, donc ça c'est important. C'était très très important et voilà, c'est aussi important que je réalise ça aujourd'hui, que finalement, j'ai comblé, grâce à la danse de l'être, grâce à ce que m'a proposé F. et ce que propose F., et qui m'a enchanté, qui m'a touché, qui m'emporte, tu vois, qui m'emporte dans, voilà, dans comment dire, dans le rêve de la vie, dans le rêve de la vie, dans la joie. Vraiment, ce travail que nous faisons, certainement y en a d'autres, mais ce travail que nous faisons avec F. me colle à la peau. Me colle à la peau parce qu'il y a à côté, il y a d'un côté, une partie effectivement extrêmement recherchée, extrêmement construite, extrêmement structurée et ? Voilà, je suis rentrée là-dedans, je suis rentrée dans cet apprentissage et là, j'ai eu envie de rentrer dans cet apprentissage. Tu comprends ? Voilà, parce que ça me parle. Tout simplement, c'est mon, c'est ma colonne vertébrale, c'est mon arbre de vie. Voilà et il a fallu 50, 55 ans pour que mais c'est pas grave, c'est ma vie, c'est comme ça. Tout ce que j'ai fait, mon approche avec la montagne, la plus haute montagne, aller en Himalaya, faire un 7 000, voyager, ça a été toute ma vie, avec comme pour tout le monde, des joies des peines et puis la danse est rentrée dans ma vie, grâce à M. parce que j'ai rencontré M. en faisant du développement personnel aussi et dans un stage Mina connaissait déjà F. et c'est elle qui m'a toujours dit « le travail que fait F. est extraordinaire » et donc, Isadora, si moi je suis, Isadora, c'est ma sœur dans ce qu'elle a été. Oui bien évidemment, c'est ma sœur puisque je considère maintenant que nous sommes toutes des sœurs de cœur, en fait, c'est ce que je fais aussi dans mon chemin taoïste, avec d'autres en qi gong.

Toute cette solidarité, toute cette sororité qui est en train d'émerger entre toutes les femmes est extrêmement (petit silence), je n'arrive pas à l'exprimer, c'est épanouissant.

C'est épanouissant, nous sommes toutes des fleurs en train de s'ouvrir, en train d'ouvrir notre cœur à la vraie vie, à la vie d'échanges, du donner recevoir du cœur, tout part du cœur. Tout part du cœur en fait et j'ai passé toute ma vie justement à me mettre des boucliers, des armures pour me protéger, pour me protéger comme bien des femmes, comme bien des femmes ! Et puis à un moment, tout ça a explosé. Alors c'est pas le jour où ça a explosé que tout a été réglé bien évidemment parce que le chemin est encore long, c'est comme des pelures d'oignons, les armures elles valent « tchouc tchouc tchouc tchouc », voilà, et puis la danse de l'être fait partie de ce chemin, de même que les massages. Toute ma vie et j'ai refusé et de masser et de recevoir des



massages, et là, je suis en train de faire une formation pour toucher. Pour toucher parce que le toucher est un sens qui est relié à... les cinq organes en fait, à la peau, aux poumons, enfin bref, tout est tellement relié, tout est relié en fait pour la beauté et surtout la danse, en fait. Voilà, la beauté fait partie de ma vie, a toujours fait partie de ma vie. Mes parents étaient très beaux tous les deux, couple harmonieux mais euh qui se disputaient beaucoup, qui eux, alors le couple de mes parents qui jusqu'à 90 ans, ils sont morts il y a pas très longtemps, à plus que 94 ans et 93 ans, c'est un couple qui a toujours dansé ensemble. Dans les fêtes de famille, ils dansaient ensemble, bien évidemment des danses de salon et aussi, en fait, ce qui me vient, maman a fait l'école normale puisqu'elle était institutrice et à l'école normale, elle, elle a fait de la danse et j'ai en tête une photo où elles ont dû danser, elles ont dû danser, peut-être comme ça qu'elle m'a parlé d'Isadora Duncan parce que, elles, elles ont dû faire ça, cette danse avec les voiles, en fait et surtout les tuniques blanches et c'est ce souvenir, parce que maman était vraiment une artiste accomplie dans tous les domaines, elle peignait, elle dessinait, elle dansait, jouait de la musique, chantait. Elle était chorégraphe puisque dans le cadre de ce qu'elle faisait à l'école, elle créait des chorégraphies, vraiment une artiste dans l'âme et extrêmement, comment dire, extrêmement douée, extrêmement douée. Elle cousait nos vêtements. Donc une grande admiration pour maman, pour ça. Papa était un grand sportif aussi, il faisait de la course et a été un grand joueur de rugby aussi et donc nous avons été, mes sœurs et moi, éduquées dans ce, dans... et ils sont restés en très très bonne santé jusqu'à plus que 90 ans, une vie très très saine et dans cette conscience du corps. Voilà et moi, bien évidemment avec le côté intellectuel à côté, en fait. J'ai grandi dans une époque où on nous a coupé justement de cette sensualité du corps pour faire travailler la tête, quoi. Donc maintenant il faut se libérer de tout ça, il faut retrouver, faire le lien, mais ça se fait tout seul, mais moi je sais que ça se fait comme ça ; donc la musique, la danse, ça induit la musique aussi en fait, et dans ce que nous apprenons, dans ce que nous faisons, y a beaucoup de mouvements de qi gong, pareil, c'est la même chose, mais tout le groupe de qi gong que nous avons et la personne qui fait qi gong et Dahara, art martial, on a toutes envie de danser. Voilà, on se demande quand on va danser, bien sûr ce n'est pas la même chose mais bon, le mouvement du corps avec la musique, c'est extrêmement porteur. En fait, la musique.

Donc voilà, et Isadora Duncan, pour moi, c'est une maîtresse femme qui a osé exister selon son ressenti. Extrêmement avant-gardiste et quand tu me parles de tout ce qui s'est passé en Allemagne, et tout ce que son aura a entraîné au niveau de la danse, ça ne m'étonne pas.

C'est tout.

C'est très simple, il n'y a rien d'intellectuel, il n'y a que du ressenti, y a que du ressenti et, parce que le ressenti du corps, le corps est connecté, le corps en bonne santé, il est connecté.

J'ai une amie qui, j'évolue depuis 25 ans dans un milieu de gens qui font pas mal de choses, qu'étaient bouddhistes, enfin qui font pas mal de choses et moi, je reste, je fais un chemin de simplicité. Depuis que je suis rentrée dans cette spiritualité qui a donné un sens à ma vie, qui, j'ai toujours été joyeuse et heureuse tout en étant en même temps extrêmement triste. Ça fait 16 ans que je vis seule et 23 ans que je suis séparée. Bon j'ai eu mes filles, j'ai élevé mes filles toute seule mais vraiment pour moi le corps a toujours été le flambeau si je puis, enfin, le corps il est, voilà, nous sommes un corps avant tout puisque c'est lui qui nous dit « ah j'ai mal dormi cette nuit, j'ai mal aux genoux », ici, un point, genoux, la relation, donc c'est le corps et le matin, on ne se lève pas avec la tête mais on se lève avec le corps ! Donc et j'ai toujours eu cette conscience d'un corps sain. J'ai toujours bien mangé, j'aime bien boire un bon vin, jamais j'ai pris une cuite de ma

vie, si ça m'est arrivé de trop boire mais à trois quatre verres, j'avais déjà trop bu, tu vois, mais la danse c'est l'expression joyeuse du corps, joyeuse, musicale, artistique mais la marche en montagne, le ski, le ski c'est de la danse aussi, oui c'est beau de bien skier, oui, j'ai eu la chance faire du ski dès 9 ans avec mes parents, à l'époque, c'était quelque chose d'exceptionnel quand même, donc en allant dans les montagnes suisses d'ailleurs, là c'est cet amour, ce contact avec la nature de la montagne m'a porté toute ma vie, toute ma vie, vraiment, contact avec les éléments, la mer et le fait de courir aussi, j'aime beaucoup courir et mon père aurait voulu que je fasse de la compétition mais je n'ai pas voulu. Et euh il paraît que je lui ai dit « je ne suis pas un animal de cirque », j'avais complètement oublié et quand j'avais 12, 13 ans, il me comparait, à l'époque, il y avait une jument qui gagnait tous les grands prix de l'Arc de Triomphe et qui s'appelait Gelinotte et il me comparait, il me disait « tu cours comme Gelinotte », toujours avoir besoin de lever beaucoup les jambes, et de voilà. Mon corps a vraiment besoin de s'exprimer, voilà et de s'exprimer comme Isadora Duncan, c'est-à-dire en symbiose avec la nature, avec la nature, les ailes des bras, l'ondulation tout ce que nous avons appris dans cette formation, avec euh, F. m'a énormément parlé d'autant plus que j'avais déjà commencé le qi gong avec le yin et le yang, ça c'est pareil, le yin et le yang ça a transformé ma vie parce que j'ai enfin compris comment je vivais et le sens de ma vie c'est de, ce qui est important c'est que nous ayons tous cette même quête, voilà, absolument.

## NO 7

### *Entretien avec L. mardi 29 novembre 2016 à 09h10*

*Comment es-tu arrivée à la danse de l'être ?*

La danse de l'être est arrivée à un moment où enfin je pense que ça a été une synthèse de tout un parcours parce que la danse a toujours été présente pour moi. Enfant je dansais, c'était vraiment un moyen d'expression pour moi. C'est vrai que je réclamais à mes parents des cours de danse, des choses comme ça, mais c'est vrai que j'ai jamais pu avoir accès mais bon, par fautes de moyens et parce qu'on vivait isolés aussi, et tout ça, mais du coup je dansais beaucoup dans la nature, donc pour moi c'était un refuge un moyen de communion aussi avec la nature et d'expression. Donc ça, ça a toujours été présent en fait depuis toute petite, et puis après c'est bien plus tard où à l'âge de 19 ans, j'ai commencé la danse on va dire plus codifiée, enfin c'est là où j'ai pu avoir accès à des cours de danse, donc notamment à la danse orientale, danse africaine. Et puis là du coup j'étais à fond (rires) parce que j'avais enfin accès à ça et puis c'est donc aussi des danses traditionnelles, on retrouve aussi ces notions de terre-ciel, enfin tu vois tous ces aspects-là qui sont aussi importants, c'est aussi des traditions en fait, qu'on retrouve dans la danse de l'être, et du coup, à un moment donné, j'ai entendu parler de danse thérapie, des choses comme ça, donc ça m'a interpellé, j'ai cherché sur Internet et le premier site sur lequel je suis tombée, c'est celui de Fabienne. Alors là j'ai fait « ouah » (rires) et je l'ai appelé, j'ai dit machin, « j'aimerais bien venir faire la formation ». « Ce serait bien qu'on se rencontre au moins une fois pour voir, un premier stage » (rires), j'étais tellement tu sais, je savais quoi. « Ben oui ce serait bien de faire un premier stage » (rires). Donc c'est là où je suis allée à Existence, en Ardèche du Sud, au mois d'août 2014 juste avant la formation. Ben oui, là, belle rencontre, tout de suite une belle connexion et puis, étonnamment, je retrouve des choses que je connaissais enfant, du coup tu vois il y a une connexion, une synthèse qui s'est faite pour moi, donc ça a encore confirmé que je souhaitais faire cette formation.

Qu'est-ce que cela t'apporte dans ta vie de danseuse parce que tu transmets, je crois que tu donnes des cours de danse africaine, orientale, et des soins aussi ?

Est-ce que tu arrives à relier tout ça ou est-ce que ça te donne un éclairage sur tes pratiques ?

C'est vrai que dans mon optique de le faire c'était de relier dans les deux domaines, je dirais que par rapport aux cours et puis ma pratique de danse personnelle, ça me nourrit énormément ce que je fais ici, ça me donne aussi une autre dimension, ça amène la dimension du sacré, la dimension de l'énergie encore plus, et d'habiter les gestes jusqu'au bout, de vraiment se laisser porter dans le mouvement.

Il n'y a un retentissement dans ton corps, dans ton esprit,

À tous les niveaux, à tous les niveaux mais notamment dans la danse, ça je le sens vraiment. Je sens que là aussi, c'est une transition, il y a des choses qui s'intègrent petit à petit et je vois aussi

jusqu'où ça peut m'amener donc c'est aussi avec le temps que ça va s'intégrer et dans les soins, je n'intègre pas encore la danse dans les soins mais en tous les cas je vois bien là avec les fruits de la synthèse tout le travail énergétique comment ça m'aide dans la pratique gestion du groupe ça m'a donné une sensibilité que je peux utiliser par exemple là, que j'avais avant mais que je n'utilisais pas forcément, je l'utilisais dans le cadre du soin mais pas forcément, et là du coup la gestion du groupe m'amène à utiliser ces outils-là.

Quand je t'entends intervenir dans les cours, j'ai l'impression que tu concrétises des choses par la parole,

Je pense que les choses étaient là mais je mets des mots, là on offre les mots on peut dire et tout ça, et du coup ça met une réflexion qui était là et on peut en parler mais avant et c'est vrai que je ne suis pas quelqu'un qui parle forcément beaucoup (rires), donc là c'est l'opportunité de le mettre en mots, sinon c'est quand même présent mais c'est super intéressant justement de pouvoir « sortir un peu de la danse » pour avoir ce recul et cette compréhension, de ce comment ça fonctionne, tous les principes mêmes pendant ces deux années, avant on le vivait danser, donc c'était une compréhension plus intuitive, corporelle, que là du coup on passe un autre palier pour pouvoir avoir une vision plus complète.

Comment tu le réinvestis ? Tu as commencé les ateliers de la danse de l'être ?

Non, je n'ai pas commencé à faire un atelier purement de danse de l'être mais après il y a des choses dans mes cours où il y a des petites touches, j'amène des orientations, où j'insuffle des choses par rapport à ce que l'on fait là et après ça va être aussi par rapport, enfin là j'ai eu la chance, on m'a proposé un contrat de 3 dates où on me demandait de faire la danse des quatre éléments et une danse, j'ai fait des danses derviche dans des églises romanes. Donc ça a été des expériences incroyables (en tant que danseuse). Donc du coup on a un peu parlé de mon orientation, j'ai eu cette opportunité-là, c'était magnifique de pouvoir en spectacle de réutiliser tout ce que je vis ici.

Et alors cette dimension du sacré, comment tu arrives à cette dimension dans ta danse ? (Parce que tu parles de tes danses africaines où il y a un apport énergétique qui va entraîner quelque chose) ; alors la dimension du sacré qu'est-ce que ça évoque pour toi, en plus ou de différent ?

Je dirais aussi parce que dans les cours, il y a toujours ce côté technique qui peut être un frein, qui fait qu'on revient dans le mental et qu'on revient dans le faire et qui du coup, tant que ça ç'est pas posé, on ne peut pas investir le reste, tu vois ce que je veux dire, donc comme on est dans une danse libre, on peut être tout de suite disponible au sacré, et à l'énergie, alors que dans les danses plus codifiées, j'ai l'impression qu'il faut d'abord passer par la technique, le corps se l'approprie beaucoup plus, y a plus besoin de devoir y penser pour pouvoir ensuite investir cette dimension du sacré ; on est toujours plus limité par la technique mais ce sont des danses complètement reliées à la terre, au ciel, de toute façon l'énergie, y a les percussions, c'est en live aussi, mais j'ai envie de dire que la danse de l'être met beaucoup plus l'accent sur le sacré et du coup ça change la donne, mais, j'ai envie de dire que c'est une spiritualité plus ouverte, tu vois ça laisse un champ des

possibles beaucoup plus ouvert et beaucoup, qui vient plus de l'intérieur que dans les danses africaines ou orientales, on serait déjà plus dans des danses collectives, des entités de groupe, c'est encore un peu différent.

Où tu te relies, tu as beaucoup plus conscience de la présence de l'autre ?

C'est vrai qu'en danse de l'être on part toujours de soi pour aller ensuite vers le groupe alors que là on va être plus facilement déjà dans l'entité du groupe quoi. Mais après j'ai envie de dire qu'à partir du moment où tu as la conscience tout devient sacré. Donc après les limites, tu vois, les frontières sont fluides aussi et du coup il y a un peu tout ce dont je me nourris ici c'est en train de s'insuffler dans le reste mais je cherche encore jusqu'où ça peut aller dans, enfin voilà. Et après pour ceux qui viennent dans les cours ne sont pas toujours, enfin je n'utilise pas forcément les mots qu'on utilise ici parce qu'ils ne sont pas forcément tous dans cette optique là mais voilà j'insuffle des petites choses sans forcément toujours nommer et ça nourrit aussi les pratiques.

Je vois que c'est quelque chose qui t'épanouit et lorsque tu en parles tu es rayonnante

Ben je pense que pour moi c'est un sacré tournant, en fait, je ne m'en rends pas trop compte, parce que je le vis, tu vois ça fait quand même deux années, c'est un long processus, ça fait vraiment une synthèse et aussi une confirmation de ce que j'ai pu toucher enfant, tu vois, de me dire « oui, c'est OK, tu peux le vivre » et on a même établi un protocole pour que tu y ailles, tu vois ce que je dire, et oui, ça c'était juste parce que ça malgré tout ça va toujours guider même si je me sentais quand même seule au monde parce que c'était ma vérité et que, ben voilà, dans mon adolescence, les gens étaient à mille lieues de ce genre de choses, du coup c'est aussi important parce que, pour moi si tu veux j'avais du mal à exister dans ma vérité, donc je préférais 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.

Et du coup, le côté de la danse thérapie ? Tu penses que c'est intégré dans la danse de l'être et qui va se faire selon les situations et les instants, ce n'est pas forcément quelque chose que l'on recherche, tu la voyais comme danse thérapie au départ ?

Ben, comment dire ?

Par rapport à tes représentations du départ et que tu arrives dans la danse de l'être ?

Ben oui, mais 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, c'est 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.

Tu es bien au clair avec ça quand tu pratiques avec tes élèves ?

Oui oui surtout pour le moment, pare que je n'ai pas à proprement parler de danse thérapie, encore, je veux dire c'est soft comme approche (rires) mais je vois bien même ça, comment ça amène des personnes à se lâcher et justement dans des danses moins codifiées, on va chercher plus ce qu'il y a à l'intérieur et je vois bien déjà les effets que ça a sur les personnes, donc (rires).

C'est un chemin de beauté, quand je te vois, tu rayannes tellement.

Ouai vraiment je sens une résonance, enfin, profonde quoi, vraiment profonde et même de faire la synthèse, je me rends compte que chaque étape de ma vie comment ça m'a amené à ça, tu vois, et c'est vrai que j'en parlais avec je ne sais plus qui, par exemple cette notion de hara, c'est vrai que si je n'avais pas eu mes bagages avant, ça aurait été moins facile de l'aborder et de vraiment l'ancrer, mais comme j'ai fait beaucoup, enfin pas mal d'Aïkido, de Chi Kong, de choses comme ça et ben le hara, j'avais déjà eu une sensation mais il m'a fallu deux ans et demi d'Aïkido, en y allant deux fois par semaine, pour vraiment sentir ce que c'est le hara, tu vois et c'est vrai que, ben je crois que c'est avec N. qui parlait du ventre, j'ai dit « Non, le hara c'est précis, c'est un point dans le corps et quand tu arrives à le sentir il se passe autre chose quoi » et du coup je pense, je remercie tout le parcours que j'ai eu pour m'amener là parce que la synthèse est possible maintenant, parce qu'il y a eu tout ça avant et que ça peut être une réalité aussi énergétique pour moi et pas seulement une visualisation une compréhension mentale et c'est là pour moi où je fais toute la différence.

Mais alors quand tu parles du hara, c'est un point énergétique précis qui est en lien avec la respiration ?

Ben, c'est un centre énergétique, après la respiration permet de le conscientiser, de l'activer mais on dit qu'en fait, si tu veux au début il existe pas vraiment, en fait il existe mais sans exister parce que il faut l'alimenter il faut le construire, il faut le densifier pour qu'il ait une vraie place, une vraie résonance énergétique.

Il est en lien avec le chakra racine ? C'est encore autre chose ?

Ben, c'est la tradition japonaise, tu vois, le hara, c'est le centre du corps mais c'est aussi le centre vital, le centre vital de l'homme le centre énergétique,

Qui est en lien avec l'impulsion de vie ?

Oui, bien sûr après le chakra, c'est une vision indienne donc du coup, on peut les superposer mais ça ne colle pas, on peut pas, enfin le hara, il accompagne tout en fait le hara, tu vois il accompagne quand on dit tous les chakras, on revient toujours au hara, parce que c'est notre racine c'est notre base, c'est ce qui nous permet de rester centré, à partir de là, bien sûr il est plus en lien avec le deuxième, premier chakra, parce que c'est le bas mais c'est tu vois bien il nous accompagne dans toutes les danses.

Et donc du coup c'est pas quelque chose qu'on superpose, le hara on ne le superpose pas sur le chakra racine ?

Ben faudrait voir la vision de F., mais moi je ne les superposerais pas, ils sont en lien, mais on ne peut pas se limiter à l'autre, tu vois, parce que, le hara il est, comme elle dit tout part du hara, tout revient au hara, s'il ne restait plus qu'un point dans le corps ce serait ça, c'est ça que j'ai envie de dire et puis après, tout se construit dessus, la colonne vertébrale, tu vois ce que je veux dire c'est vraiment

C'est le foyer en fait ?

Oui, ben le centre vital de l'homme, le centre vital de l'homme et du coup tout part de là et c'est à partir de là que tu vas visiter les chakras, euh enfin je sais pas si ça t'aide à comprendre

Oui, oui.

Pour moi on ne peut pas les, ce serait trop réducteur de les assimiler l'un à l'autre, et comme ce sont des traditions en plus différentes, chacun a aussi sa vision, mais faudrait voir avec F. comment elle le conçoit, en fait.

Et donc par rapport au ventre parce que N. te parlait du ventre ?

Ben après, pourquoi pas parler du ventre pour des personnes qui n'ont jamais entendu parler du hara, déjà descendre dans son ventre c'est déjà énorme, et après je trouve que c'est important aussi, elle demandait d'être précise dans les termes, et justement on parlait, c'est important d'être précis, que le ventre et le hara, y a encore une marge. Le ventre, c'est

C'est une matrice ?

Oui, ce serait plutôt une zone une matrice et le hara, c'est vraiment un centre énergétique.

Précis ?

Bon, précis, c'est quand même une zone, mais voilà, il est sous le nombril, il est à 3 doigts sous le nombril, il est vraiment là, tu vois, quand on place les bâtons, on le place là, on ne le place pas n'importe où sur le ventre, c'est précisément là et dans tous les arts martiaux, ils utilisent ça, cette force-là, cette force-là, elle est incroyable, c'est le centre énergétique donc c'est la force de l'énergie, c'est pas la force musculaire, c'est pour ça que quand on parlait de muscler le hara, ça me faisait rire.

J'entends, je n'ai pas fait attention lors de la retranscription et lorsque F. en parlait.

Comme elle dit F., ce que des fois elle fait des raccourcis et parce qu'on a eu le chemin, tout le chemin.



Et puis peut-être parce qu'en parlant d'images, c'est une image en fait pour montrer que faut faire un effort de contraction de relâchement

Et pour le sentir, on utilise la respiration, la contraction aussi des muscles du ventre (rires).

C'est important aussi de clarifier, parce que sans ce bagage que j'ai eu, j'aurais eu du mal à appréhender vraiment ce que c'est que le hara, tu vois, hum. Parce que dans les arts martiaux ils pratiquent des années, hein.

C'est cette force qui vient quand ils sont capables de scinder en deux une pierre par exemple ?

Oui oui, à partir du hara. Après ils font tout un travail énergétique pour densifier l'énergie mais tout part de là, comme ça il n'y a aucune dispersion d'énergie, ça vient de la ressource, « paf », ça va là où ça doit aller. Et du coup c'est pour ça que pour moi avec le hara c'est tout le principe d'économie d'énergie, tu vas donner la quantité juste qu'il faut d'énergie pour faire le mouvement, tu vois ce que je veux dire, et ce qui fait que le mouvement est juste, parce que sinon si tu es dans le musculaire tu imagines, faut mobiliser tous les muscles pour y arriver c'est énorme alors que là c'est le souffle et l'énergie qui fait que tu es en mouvement. Et du coup ça amène une fluidité, une légèreté et puis une conscience de tout le corps.

Légèreté mais ça peut être aussi plus dense selon l'énergie que tu veux mettre ?

Oui oui oui mais c'est toujours pareil c'est la quantité mais tu vois dans leurs gestes ça peut être très dense quand ils font tout ça mais ils sont dans une concentration d'énergie quoi et du coup c'est différent que, tu vois, (petit silence) ou tu peux être dans le saccadé mais ça part de là (bruitage accompagnant le geste : woup woup) c'est les différentes qualités du mouvement tu peux les explorer mais tu vas le sentir si c'est habité dans tout le corps et depuis le centre ou pas ou si c'est coupé.

Même dans du saccadé à partir du hara, y a une fluidité, oui j'entends.

Du coup ça change tout enfin c'est subtil mais en même temps ça

Et ça donne une autre qualité à ta danse.

Hum hum mais oui je remercie parce que c'est énorme ce que ça m'apporte, 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 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, c'était vraiment des cadeaux de me dire « ben aussi oui tu peux déjà explorer ça dans la scène et dans le partage avec les autres », et trouver une qualité d'être justement avec ce musicien et cette chanteuse, c'était juste, enfin tu vois, l'énergie circulait, on était super à l'écoute, et du coup à chaque fois c'était complètement différent, mais c'était tout dans l'impro et



dans l'écoute de ce qu'il y avait sur le moment, du lieu et tout ça, c'était incroyable, c'était vraiment des beaux cadeaux (rires).

Ca emporte on se sent..

Hum, mais là ça a ouvert des portes incroyables et du coup c'est aussi se dire comme tu disais la responsabilité, mais de se dire « comment j'honore ça » et que je reste fidèle et je vais au bout de ça, et pas de, j'ai envie de dire, pas de concession, ce n'est pas forcément ça, mais la dédication quoi, c'est un cadeau tellement énorme que je ne peux pas revenir en arrière, je ne peux pas, ok j'ai ça entre les mains bon ça ne veut pas dire qu'il faut que j'en fasse tout de suite quelque chose mais voilà c'est quelque part une responsabilité, c'est une transmission, c'est on te donne le flambeau, c'est qu'est-ce que tu en fais, tu l'as ce flambeau, donc c'est pas rien, c'est pas rien, c'est pas rien, et heu, ouai, voilà c'est maintenant aussi de tirer avec ce cycle, troisième cycle, allez c'est à toi de porter ça, à ma mesure forcément, mais c'est tellement précieux que faut en avoir conscience.

NO 8

### *Entretien avec A. jeudi 24 mars 2016 à 11h00*

*Also liebe A., ich danke Dir, dass Du das Interview akzeptiert hast und ich werde Dich fragen :  
Wie kamst Du zu Duncantanz ?*

Also über die Hannelore Schick, die habe ich in neunzehn hundert sechs und siebenzig (1976) kennengelernt. Allerdings wie die A. im Balkanvolkstanz. Hannelore hatte einen Kurs, einen offenen Kurs, da musste man sich nicht anmelden. Da bin ich reingegangen und dann habe ich angefangen eben mit Balkanvolkstänzen bei der Hannelore Schick und, wie ich es Dir schon gestern erzählt habe, hat Hannelore Schick bis neunzehn hundert sieben und achtzig (1987) ungefähr sehr intensiv griechische Volkstänze und Balkan- Tänze unterrichtet und war aber dann dieser festen Formen überdrüssig, und sie hat dann neunzehn hundert zwei und achtzig (1982) wieder angefangen mit Duncantanz und hat denn auch angefangen zu unterrichten, und da ich schon seit neunzehn hundert sechs und siebenzig (1976) bei ihr Schülerin war im Volkstanz, hat sie mich dann praktisch mit reingenommen. , Sie hat angefangen den Duncantanz zu unterrichten mit mir als Schülerin. Das war für mich zeitlich sehr günstig, weil ich zur selben Zeit auch mit der Gymnastik- Ausbildung angefangen habe, genau, in der selben Zeit.

*Aber Du hast nie vorher getanzt ?*

Ich habe nie vorher getanzt, vor neunzehn hundert sechs und siebenzig habe ich nie getanzt.

*Aber Du hast Gymnastik gemacht ?*

Nein, auch nur so für mich, nicht zum Beruf. Aber Hannelore hat mich praktisch dazu gebracht, dass ich die Gymnastik Ausbildung gemacht habe. Auf die Idee hat mich Hannelore gebracht. Ich hätte das selber auch überhaupt gar nicht gewusst, und Hannelore kannte mich schon sechs Jahre lang und hat dann gesagt "Mach erstmal eine Ausbildung, wo Du Grundlagen bekommst und dann siehst Du , was Du weiter machen möchtest".

Und dann, wie gesagt, das war neunzehn hundert zwei und achtzig hat Hannelore wieder angefangen Duncantanz zu unterrichten, mit mir als Schülerin, mit einigen von ihren anderen alten Volkstanzschülerinnen, zum Beispiel auch mit der A. und, was ich schon am Dienstag erwähnt habe, das, was sie gelernt hat bei Gertrud Drück, wo sie aber gesagt hat, dass es mehr so eine intuitive Unterrichtsweise war bei Gertrud Drück, so eben mit Naturbildern und Spüren und all diese Dinge, die sehr sehr wichtig sind für den Tanzunterricht .Aber sie hat gesagt, heutzutage muss man einfach anders unterrichten, und zwar mehr auf dem analytischen Weg.Sie hat es so formuliert, sie hat gesagt " man hat heute nicht mehr so viel Zeit ", und sie war eine sehr gute Analytikerin und hat das, was sie in der Duncanschule gelernt hat über Intuition und über Naturbilder, das hat sie analysiert und hat wirklich eine Lehrmethode daraus gemacht. Leider hat sie es nicht schriftlich fixiert.

*Das war nur mündlich?*

Sie hat sehr viel experimentiert auch mit uns im Unterricht. Das war eine spannende Zeit. Sie hat in der Zeit selber auch noch ein Feldenkreis Ausbildung gemacht und da hat sie sehr sehr viel mit uns ausprobiert. Es war spannend ja.

*Aber wie hat sie gedacht diese Schule wieder zu öffnen ?*

Wie sie auf die Idee kam. Sie kam einfach auf die Idee. Sie war mal bei der Tod der Engel Hard, das war die einzige die in München noch Duncantanz unterrichtet hat, was ich am Dienstag schon erzählt habe aber im ein Sportverein. Sie hat also keine festes Gebäude und da war sie bei ihr im Unterricht oder hat sich das so angeschaut oder hat einen Schüler dabei der bei auch schon Volkstanz gemacht hat seit Jahren oder arm die beiden sich unterhalten über den Unterricht den sehe zwei Tod Engel Hard gesehen haben oder der meintete der Schüler der Bern Künste “ Hannelore so was hast Du doch früher auch gemacht ? Meinst Du nicht dass Du so jetzt anfangen willst ? “ Das hat sie wohl auf die Idee gebracht und hat gedacht “ Ja, er hat recht, herr. Ich mache es am Moment dieses Festenvolkstanz Formen nicht mehr und ich möchte es wieder mich weiter entwickeln dadurch”.

*Aber warum hat sie zuerst mit Balkantänze angefangen und nicht mit Isadoratanz ?*

Sie hat um 1961 angefangen, bei Bernhard Wosien zu tanzen. Das war in München ein berühmter Ballettlehrer, das war ein ehemaliger Ballett-Tänzer, Ballett-Meister.

*Wie heisst er?*

Bernhard Wosien. Dort hat sie bei ihm als Schülerin angefangen mit Ballett. Und, dieser Bernhard Wosien, ich habe es am Dienstag schon erwähnt, hatte dann auch angefangen, meines Wissens nach, ich weiss es aber nicht exakt, da müsste man seine Tochter fragen, die Antoinette Wosien, die ist hier in München..... Meines Wissens nach hat er angefangen mit griechischen Tänzen, er hat sich für griechische Tänze interessiert, hat an der Volkshochschule einen griechischen Volkstanzkurs aufgemacht, und hat schon begonnen, ab Mitte der 60er Jahre, mit Schülern aus seinem Kurs Studienreisen nach Griechenland, nach Kreta, zu machen. Davon hat mir Hannelore immer viel erzählt. Jetzt weiss ich aber nicht genau, wie Bernhard Wosien zum Volkstanz kam. Da müsste man seine Tochter Antoinette oder die Gabriele Wosien fragen, die beide hier in München sind. Die wissen da natürlich Genaueres.

*Die Tochter von...?*

Die Tochter von Bernhard Wosien, die beiden Töchter.

*Hatte Hannelore Kinder?*

Nein, nein. Sie hatte keine Familie.

*Ach so.*

Und sie ist also meines Wissens über Bernhard Wosien zum Volkstanz gekommen. Und hat aber dann in Griechenland und in Jugoslawien (sag ich jetzt mal, das es ja zu der Zeit noch gab), es geschafft, wie sie es geschafft hat weiss ich auch nicht mehr, aber viele viele Lehrer aus den Regionen nach München zu bringen. Also sie hatte die ganzen Kontakte geknüpft zu Lehrern in Jugoslawien und in Griechenland. Und hatte die dann nach München gebracht, die haben dann hier in München Seminare gehalten, und dann wurde 1973 auch, die gibt es heute noch, eine Balkanvolkstanzaufführungsgruppe gegründet, mit dem Namen Gajda. Das waren drei Gründungsmitglieder. Die Idee war wohl von Hannelore Schick, und dann war noch Margarethe Mahkorn und ein Amerikaner, Steven Kotansky. Die drei haben diese Gruppe gegründet, die gibt es heute noch. So, und die haben also wirklich auch Studien betrieben. Sind also nach Jugoslawien und nach Griechenland auf Seminare gefahren, haben sich, wie gesagt, Referenten, Lehrer eingeladen, haben sehr intensiv Studien betrieben, über Balkan- und griechische Tänze, und Hannelore ist ja dann, wie gesagt, ab 1982, wieder auf den Duncan-Tanz zurückgekommen, und ab 1987 habe ich dann auch ihren griechischen Tanzkurs, Volkshochschulkurs, übernommen, das war praktisch der Kurs, der, so weit ich weiss, in den 60er Jahren von Bernhard Wosien gegründet wurde, dann lange von Hannelore geleitet wurde, und seit 1987 leite ich den jetzt. Also ich habe mich dann, wenn man so sagen kann, aber das kann ich so sagen, auf griechische Tänze spezialisiert.

*Ja*

Ja, weil das ist einfach so, das Gebiet ist so umfangreich, so riesig, das hätte ich gar nicht geschafft, das machen viele von den Balkantanzlehrern, dass die sich dann im Laufe der Zeit auf ein Gebiet spezialisieren. Weil alles andere ist zu viel. Und ich habe dann eben, das war Zufall, weil ich den Griechisch-Kurs von Hannelore übernommen habe, ....., und seitdem bin ich da so reingewachsen. Und, wie ich das schon, glaube ich, erwähnt habe, habe ich dann, im Laufe der Zeit, wirklich festgestellt, daß der Grossteil der griechischen Tänze, sagen wir jetzt mal, was die Choreographie betrifft, nicht sehr kompliziert ist, also es sind grösstenteils von den Schrittfolgen her nicht sehr schwierige Tänze, aber, es ist so erstaunlich, dass jedes Gebiet eine ganz charakteristische eigene Schwingung hat. Und da bin ich dann im Laufe der Zeit drauf gekommen, hoppla, das hat ja auch ganz viel mit dem Duncan-Tanz zu tun. Und dann ist mir auch klar geworden, warum.

*Warum?*

Ich kann es schlecht beschreiben, aufgrund der Schwingung, ja, ich sage immer gern Schwingung dazu. Also dann ist mir..., dann habe ich vermutet, warum Isadora Duncan sich so zu Griechenland hingezogen gefühlt hat. Und dort hat sie ja, gerade in der Zeit, noch mehr die ganzen Volkstänze gesehen, als es jetzt der Fall ist. Jetzt gibt es in Griechenland, sag ich immer, weisse Flecken, wo nicht mehr viel getanzt wird, und es gibt aber Regionen, wo der Volkstanz noch sehr lebendig ist.

*Aber weißt Du, wenn wir von Isadora sprechen und von ihrer Reise nach Griechenland, ist es nur deshalb, weil sie die Statuen gesehen hat?*

Nein, das glaube ich nicht. Das glaube ich nicht, nein. Sie hat mit Sicherheit ganz viel Tanz dort gesehen. Du kommst in Griechenland, und 100 Jahre zuvor war es bestimmt noch mehr, Du kommst in Griechenland nicht drumrum nicht Tanz sehen zu können. Weil, in Griechenland gehört der Tanz zum Leben dazu. Wenn in Griechenland zum Beispiel, das ist total anders wie bei uns in Deutschland, wenn in Griechenland ein Mann nicht tanzt, dann kommt die Familie zusammen und berät, was ist mit dem los? Der tanzt nicht. Was ist mit dem los, der wird keine Frau finden. Der wird in seiner Gemeinschaft nicht zurechtkommen. Und das ist..., in Griechenland gehört der Tanz so dermassen zum Leben, das können wir uns in Deutschland nicht vorstellen. Das ist wirklich erstaunlich. Und wenn man sich vorstellt, vor 100 Jahren war es wahrscheinlich noch stärker. Also es gibt inzwischen in Griechenland heute sicherlich einige Regionen, da ist der Tanz nicht mehr so ausgeprägt. Also man kann nicht mehr verallgemeinern, aber es gibt Regionen, da ist er noch sehr lebendig. Und wenn Du nach Griechenland kommst, ich sag immer, Du kommst nicht drumrum, nicht mit Tanz in Berührung zu kommen. Also kann das nicht stimmen, dass Isadora nur an den Skulpturen ..., das kann nicht sein. Sie ist mit Sicherheit mit Tanz konfrontiert worden. Das kann gar nicht anders sein. Also, das wage ich zu behaupten. Ja.

*Und so, also was sind die Punkte, die zeigen, dass Du findest, zwischen griechisch...*

Ich zeig jetzt einfach mal Beispiele. Also zum Beispiel einer der am weitesten verbreiteten Tänze, das ist ganz einfach, das ist eine Schrittfolge aus sechs Schritten bestehend. 1, 2, 3/ 2, 2, 3. Ja, das ist einer der am weitesten verbreiteten, 90 Prozent aller, in 90 Prozent aller Tanzkombinationen, oder in 95, oder in 99 Prozent wird dieser Tanz getanzt. Auf den Inseln zum Beispiel. So, so, genau. Dann im Festland eher so.

*Ja.*

So, und jetzt kommt..., das ist zu....

*Aber der Rhythmus.*

Ja, also der Rhythmus ist ungefähr in etwa gleich, aber zum Beispiel in den Bergen wird er eher so getanzt

*Okay.*

Und auf den Inseln wird er, auch nicht auf allen, aber er wird ungefähr so getanzt. So, das ist das eine. Jetzt kommt dazu, das war dann..., Hannelore hat eine Verbindung zwischen dem Duncan-Tanz und den griechischen Tänzen geschaffen, oder hat sie wieder aufgezeigt, sie hat sie nicht geschaffen, weil sie war vorhanden, aber sie hat zum Beispiel immer drauf hingewiesen, dass diese Schrittfolge ja damit was zu tun hat. Diese Korrespondenz zwischen Spielbein und Standbein. Wenn du jetzt so stehst, Du beginnst so, Du hast das Standbein, und Du hast das Spielbein, und da ist ja diese Korrespondenz. Der Schwerpunkt verlagert sich auf die eine Seite, und die freie Seite, der Oberkörper oder Körper muss sich ja einen Ausgleich schaffen, ....

*Also Du meinst, auf der, der...*

Jetzt schau her. Jetzt wechsel ich, jetzt wechselt's. Jetzt hab ich die Achse auf dem anderen Bein, hier ist die freie Seite, und jetzt hab ich die Korrespondenz.

*Also es ist Gewicht und äh...*

Es kommt dieses dazu, dass das ein ... , dass aus dem, was eigentlich nur ein Schritt ist, dass da eine Ganzkörperbewegung ist. Und das hat sie aufgezeigt. Weil es ist..., Du kannst ..., die meisten Leute, wenn Du in ein Dorf kommst, die tanzen so, die sind ..., denen tut halt der Rücken weh, die sind nicht mehr so beweglich, aber eigentlich, eigentlich ist es dieses hier. Eigentlich ist es..., es ist..., also, verstehst Du, und so ist die Verbindung da, weil die Schritte sind nicht schwierig..., also, es gibt Gegenden, wo es komplizierte Schritte gibt, aber in den allermeisten Gegenden sind die Schritte simpel, die Struktur einfach, oder zum Beispiel hier, diese hier... bambam, dieser allerwelt-6er-Schritt, lauf, lauf, schritt, hüpf, schritt, hüpf, und das, da kommt es wirklich drin vor, ursprünglich, diese Korrespondenz zwischen Spielbeinseite und der Standbeinachse, diese Korrespondenz, und wenn Du..., ja..., das hat mit den Skulpturen in der griechischen Klassik zu tun. Spielbein, Standbein, das haben die Griechen, ich sag ja mal jetzt, nach Europa gebracht. Bis dahin waren ja die archaischen hier, äh, entweder die Füße geschlossen, oder irgendwann begann dann die Schrittstellung, aber da war immer noch die Achse starr durch die Mitte, so. In der Klassik, also ich bin da auch nicht fit, aber irgendwann in der griechischen Klassik begann ja diese Geschichte hier, mit der Verlagerung auf die..., mit der Verlagerung der Achse auf die Standbeinseite. Dann die Korrespondenz zwischen Spielbein und Oberkörper. Und das zum Beispiel hat Hannelore übrigens sehr gut aufgezeigt, und dann hat sie eben, daraufhin hat sie auch nicht mehr den Tanz so getanzt, sondern dann hat sie das wirklich so gemacht. Solche Sachen.

*Ach so.*

Ja ja.

*Glaubst Du, dass Elizabeth schon, äh, Gertrud, äh....*

Das kann ich nicht sagen. Ich vermute, dass Hannelore selber drauf gekommen ist, als sie den griechischen Volkstanz kennengelernt hat. Oder im Lauf der Zeit drauf gekommen ist, auf diese Verbindung. Ja. Nee, also ich glaube, die Gertrud Drück und die Elizabeth, weiss ich jetzt nicht, ob die in der Duncan-Schule, das glaube ich jetzt nicht, weil die hatten ja....

*War Elizabeth auch in Griechenland?*

Also, das kann ich nicht sagen. Aber dieser, ich sag jetzt mal, richtig Verdienst, diesen Verdienst, dass die Hannelore, äh, aufgezeigt hat, wie der griechische Volkstanz, wenn er mit dem Körper getanzt wird und sich nicht nur auf die Schritte beschränkt, diese Verbindung, griechischen Tanz auf die Duncan-Weise zu tanzen, das ist der Verdienst von Hannelore. Also das, das ist mir dann auch erst jetzt eigentlich klar geworden, seit die Hannelore nicht mehr lebt und ich das ausschliesslich allein unterrichten muss. Weil, jetzt habe ich ja nicht mehr diese Rückmeldung, die mir ganz wichtig ist, eigentlich, aber die fehlt mir jetzt.

Und dann hab ich mir gedacht, jetzt ist das so, die Sachen, die ich bei der Hannelore einfach immer nachgemacht habe, weil ich mir dachte, oh, das sieht schön aus, aber ich habe gar nicht gewusst, warum macht sie das so. Jetzt, seit sie nicht mehr da ist, bin ich ja gezwungen, mir Gedanken zu machen, warum hat sie das so gemacht. Und jetzt ist mir das klar.

*Gut. Also, weil Du fühlst die Bewegung im Innern...*

Ja, jetzt spüre ich sie, ja, ja,...

*Und Du machst keine Imitation*

Nein, nein. Jetzt weiss ich, was ich mache, jetzt weiss ich's.

*Ah, okay.*

Weil mir die Hannelore jetzt..., ich sehe ja jetzt niemanden mehr. Ich habe zwar die Hannelore noch..., ich weiss genau, wie es ausgesehen hat, aber jetzt bin ich gezwungen..., und das war in dem Fall gut für mich, für meine Weiterentwicklung, äh, weil ich jetzt eben weiss, was sie immer gemacht hat. Warum sie das so gemacht hat. Ich habe sie ja immer nur nachgemacht. Oder, zum Beispiel, sie hat ihre Duncan-Stunden immer mit dieser Übung begonnen. Ich habe immer Schiffschaukel dazu gesagt. Bisschen abfällig, nicht laut, für mich. Ich habe immer gedacht, ah, jetzt fängt sie wieder mit der Schiffschaukel an. So. Seit ich alleine unterrichte, ist mir bewusst, was sie gemeint hat. Um das Bein anheben zu können, musst Du ja hier Dich zurückziehen. Du musst ja praktisch Platz schaffen für das Bein, und, es ist ja so, ich sag's jetzt mal so ganz nüchtern, physiologisch ist es ein Hebel, so. Und dann ist mir bewusst geworden, warum sie immer so begonnen hat. Ich habe das 30 Jahre lang nachgemacht, naja, jetzt weiss ich schon, was kommt, hahaha, und dann habe ich aber einmal gedacht, Mensch, natürlich, wie will ich denn sonst einen Schritt machen. Denn die meisten Leute gehen ja so irgendwie. Aber der Schritt schwingt ja aus dem Körper. Der Schritt schwingt ja aus..., das ist ja eine Wellenbewegung, da sind wir wieder bei der Welle. Ja, und deshalb hat die Hannelore auch..., und das ist mir alles erst seit 2008, seit Hannelore nicht mehr ist, bewusst, was sie eigentlich die ganze Zeit wollte.

*Aber das ist gut für Dich weil Du das*

Ja, ja ja, schau her. Die Welle, die Welle, ich sage ja immer, das ist die Urbewegung des Modernen Tanzes, und das Gehen bei uns, ich sag ja immer das Gehen im Duncan ist der erste Tanz, das Gehen ist nichts weiter wie die Wellenbewegung.

*Das ist so schön, wie Du gehst*

Ja, das ist die..., das Gehen ist deswegen die Grundform, und drum hat sie so drauf rumgeeiert, weil das praktisch, ja, das ist die Welle in Fortbewegung.

*Deshalb hat A. gesagt, dass...*

Jaja

*...dass sie so viel gegangen sind.*



Jaja, mir ist das jetzt erst klar geworden. Wie gesagt, so lang Hannelore da war, war mir das auch..., ja, jetzt gehen wir halt wieder, ich habe immer gedacht, Hannelore ist zu wenig vorbereitet, die muss jetzt erst mal überlegen, was sie noch machen will mit uns. Aber jetzt ist mir das schon klar, gell. Also ich gehe jetzt nicht mehr so viel in meinem Unterricht, ich fang auch mit der Welle an, meistens mit der Welle, und dann sag ich, so, ihr wisst ja schon, die Welle in Fortbewegung, was ist das, das ist unser erster Tanz im Duncan, nämlich das Gehen auf Duncan-Weise. Weil, es ist ja so, wenn Anfänger zu Dir kommen, und Du fängst mit denen so an, die sagen, so gehe ich doch nicht, ich gehe doch so. Ja, sag ich, natürlich, auf der Strasse geh ich auch so, aber wir beginnen ja, so zu tanzen. Für mich ist diese Art zu gehen schon der erste Tanz.

*Weisst Du...*

Ja, das ist der erste Tanz für mich, die Welle...

*Mein Gott, ja, ich. Für mich, ich sehe jetzt etwas so Einfaches, aber so schwierig,*

Ja, richtig, das trifft es genau. Das trifft es ins Schwarze. Das Einfache aber das Sch... weil die Menschen so weggekommen sind davon.

*Es hat nichts mit Technik zu tun, also Technik und zu...*

Njein, also. Das möchte ich jetzt, wie gesagt, das möchte ich zurückstellen, aber...

*Performance, weisst Du*

Ja, nein. Deswegen wird in der Duncan-Schule ja auch nicht mit Spiegel gearbeitet. Weil Du bist nicht fixiert darauf, wie das aussieht, sondern Du musst es spüren. Weil, wenn Du einen Spiegel hast, dann schaust Du ja ganz gebannt, wie schaut denn das jetzt aus. Nee, nee, darum geht es nicht, Du musst, aha, Moment. Aha, die Schwingung durch die Welle, also für mich ist einfach: die Welle, die Welle, die Welle, so sag ich immer. Die Welle ist für mich der Beginn des Modernen Tanzes. Ich kann mich nur wiederholen.

*Kannst Du mir heute Abend zeigen, um ich trainieren...*

Jaja, es ist nichts weiter wie diese Gewichtsverlagerung zwischen vorne und hinten.

*Ich glaube, dass ich das nicht machen kann.*

Es ist nicht so leicht wie es aussieht wahrscheinlich. Ich unterrichte an der Volkshochschule ja manchmal auch Leute, die das noch nie gemacht haben, ich bin immer verblüfft, ich kann immer nicht nachvollziehen, was da schwierig ist. Weil ich mach das jetzt schon seit `Urzeiten`.

*Es ist ein Mechanismus, weisst Du.*

Und das ist es eben, um jetzt nochmal auf den Zusammenhang mit dem griechischen Tanz zu kommen, weil eben 90% aller griechischen Tänze von der Schrittfolge her nicht schwierig sind. Aber Hannelore hat das wirklich bewusst, mir auch bewusst gemacht, aha, was meinst sie denn, griechischer Tanz und Duncan, ja, das ist...



*Ich kann ein Video, kann ich?*

Ja klar.

*Bitte.*

Wie mach ich das jetzt?

*Wie Du das gemacht hast....*

Die Welle?

*Weil es ist wirklich interessant...*

Die Hannelore hat immer so begonnen in ihrem Unterricht. So. Genau. Und dann, schliesst ja daraus die Welle an. So, genau, diese Bewegung. Das geht also praktisch vom Zentrum, da sind wir wieder beim Zentrum hier, von hier geht die Bewegung aus, geht dann in den Raum, in den Raum, und ist, praktisch, die Welle in Fortbewegung. Jede Welle schliesst an die andere an, in der Schule haben die Kinder das dann auch noch so gemacht, dass sie die Bewegung hier mit den Armen, sag ich jetzt mal, mitvollzogen haben, ähm, genau, weil das ist eine fließende wellenartige Bewegung. Und für mich ist das eben der erste Tanz. Für mich beginnt so das Tanzen, der Duncan-Tanz. Mit dieser Bewegung. So, genau,...

*Das ist so schön...*

Beim griechischen Tanz, wenn ich jetzt noch mal..., also zum Beispiel diese eine der einfachen Formen, in den Bergen von Griechenland wird das eher so getanzt, eher so hüpfend, federnd, und äh, auf den Inseln wird es häufig so getanzt, ich sag immer gern die Wellenbewegung, so, wenn man jetzt..., die meisten Leute, weil sie ja Rückenprobleme haben, sind hier fest, aber Hannelore hat dann eben darauf Wert gelegt, auf diese Korrespondenz hier zwischen Spielbein/Standbein.... So, und dann kann man natürlich da den Zusammenhang herstellen oder feststellen zwischen dem griechischen Tanz und dem Duncan-Tanz, das ist sehr schön, weil Du hast..., Du fängst so an, dieses, nein, Moment, wie fange ich an, so, genau, Du hast dieses hier, so geht's los, Korrespondenz, Achse verlagert sich auf eine Seite, Korrespondenz Spielbein/Standbein, dam dambam, und jetzt ist es genau die andere Seite, Achse hier, Oberkörper verlagert sich zum Ausgleich, und dann wieder, genau, diese Korrespondenz zwischen Spielbein/Standbein, so, das, wie gesagt, ja, das ist die Verbindung eigentlich.

*Danke A. . Das ist wirklich schön, danke sehr.*

Ja, gerne. Es ist gut, dass ich so was mal erzählt habe, dann wird es mir auch klar. Weil, wenn ich das natürlich so für mich..., naja, gut, klar, aha, während so ist mir das jetzt auch klar geworden. Das ist gut.

*Das ist super! Dankeschön. Also...*

Ja, so kam ich zum Duncan-Tanz. Genau.

*Ja,*

Was ist für mich wichtig am Duncan-Tanz? Das habe ich auch am Dienstag schon gesagt. Eben, die Menschen wieder zu dem zurück zu führen, was sie alle als Kind schon mal konnten. Jeder ist als Kind gerannt, jeder ist als Kind gehüpft, jeder hat als Kind Räder geschlagen, das machen wir jetzt hier nicht, aber ist gesprungen, Seil gesprungen, Gummi getwistet, Gummi gehüpft, also, und wenn ich das in meinem Volkstanzkurs dann sehe, und ich fang, hopp- Schritt, so ganz einfach, was ja im Volkstanz viel vorkommt, und dann seh ich also, seh ich sowas hier, und dann sage ich den Leuten einfach, weil ich weiss nicht wie ich es ihnen erklären soll, sag ich, so, jetzt hüpf mal durch die Turnhalle, ihr konntet das alle schon mal, ihr seid alle schon mal gehüpft. Ja und dann beginnt`s so ein bisschen, dann werden sie so ein bisschen lockerer, und so kann ich sie dann dahin führen. So. Dass sie eigentlich etwas machen, was sie vor Jahrzehnten schon mal konnten. Aber was sie verloren haben, durch unsere Lebensweise. Ja, und darum geht es mir eigentlich. Und wie Du eben gerade bei der Welle gesagt hast, es ist so einfach und so kompliziert zugleich, das liegt daran, dass die Menschen das nicht mehr in ihrem Körper leben. Daran. Deswegen ist es kompliziert. Im Grunde möchte man doch meinen, Du stellst jemanden hin und sagst, mach mal so und der sagt, ja natürlich, und was soll das? Aber, weil die Menschen nicht mehr in ihrem Körper leben, darum ist es so, sind solche einfachen Sachen total schwierig für die. Also zum Beispiel das Hüpfen. Man kann sich`s ja nicht vorstellen, ich fass es immer jedes Mal nicht, wenn ich das sehe.

*Aber wie hilfst Du den Leuten, um in dem Körper zu leben? Also einen Weg zu finden, wie machst Du das?*

Also, einfach über Bewegung, anders geht es nicht, einfach über Bewegung. Also, zum Beispiel wenn ich merke, dass mit dem Hüpfen nichts, gar nichts mehr weiter geht, weil die Leute feste Füße haben, dann muss ich Fussübungen machen. Dann muss ich eben Fussübungen machen. Dann mach ich sowas hier und sowas hier. Und sowas hier, und dann merke ich, aha, die benutzen ihre Füße nicht mehr den ganzen Tag. Wer benutzt denn heute noch die Füße, die stecken in irgendwelchen festen Schuhen, da geht es halt los. Also wenn ich sehe, es geht aufgrund der Unbeweglichkeit der Fussgelenke nicht mehr, dann muss ich einfach knallhart Fussübungen machen und so über die Bewegung, anders geht`s nicht. Über die Bewegung versuche ich die.., oder zur Not fange ich dann auch so an: Wenn ich sehe, dass sie die Beine so heben, dann sag ich nee, nee, lass das hier, und dann fang ich zur Not halt in meinem Griechisch-Kurs auch mal so an, und schau und sag zu denen, schau doch mal wie Du das Bein hebst, das machst Du doch, wenn Du normal gehst. Du ziehst das Becken ein bisschen zurück, damit das Bein nach vorne Platz hat. So, einfach über Bewegung. Mehr nicht, anders geht`s nicht. Weil ich will die Leute ja dazu bringen, dass sie sich wieder bewegen. Weil die haben ja hier den Kopf, aber ab da ist Schluss. Ja ja, also nur über Bewegung. Das ist heute notwendiger als je. Ja, das ist für mich eigentlich wichtig am Duncan-Tanz. Weil, wie Du schon gesagt hast bei der Welle, es ist so einfach und so schwierig. Beides. Und die Bewegungen, die wir halt in den Körperübungen haben, das sind einfache Bewegungen, das ist die Welle, ich, hier, da, Brustbein lockern, Brustbein mobilisieren, dann haben wir hier Spiralen, was haben wir noch, hüpfen, dann verschiedene Beinschwünge,... Mehr ist es nicht. Aber, dadurch, dass die Menschen ja nur noch sitzen, dadurch, häähhh, ist es unglaublich viel Arbeit. Die natürlich für jemanden, der viel getanzt hat, der sagt, naja, der schaut sich das an, notiert sich`s, weil er ein paar Anregungen hat und sagt dann, Danke, ist ganz nett,

aber unterfordert mich. Aber hauptsächlich die Leute, die wir hier bräuchten, sind wirklich die, die es nötig hätten, also, die wirklich nur in ihrem Kopf leben. Ab da ist Schluss. Die aber deswegen unglücklich sind und nicht wissen, warum.

29.20 min

...,die aber nicht wissen warum.

(silence)

Ja wie unterrichte ich ihn? Ich glaube, dass hab' ich jetzt schon demonstriert. (*Ja*) Äh einfach anhand von Beispielen, anhand der Körperübungen, joa ich unterrichte ihn durch die Bewegungen, (*ja*) die ich machen möchte. Gehen, laufen, bisschen springen – da wird's schon schwierig, aufgrund auch von Blasenschwäche und so, ne, muss man ein bisl aufpassen - ähm ja und dann eben ähm die Körperübungen, also das sind wie gesagt die Welle, Spirale, hier die Bewegung, die ganz wichtig ist, dann verschiedenes Beinschwingen. Einfach, ich unterrichte ihn mithilfe der, der Körperübungen, joa, und da mache ich dann so'n bisschen, also ich mach' gerne in einer Unterrichtsstunde ein oder zwei Körperübungen, nicht mehr. Und bau' die so'n bisschen aus, versuch' dann darauf aufzuzeigen, also wenn ich zum Beispiel, genau, um auf die Welle zurückzukommen, mach' ich dann gerne, also dass ich dann ähm, dass ich dann versuche – also voraus gesetzt die können dann schon mal den Walzer, das ist ja auch schwierig – und dann versuch' ich ihnen aufzuzeigen, wie ich beim Walzer drehen kann und dann auch schon wieder in der Welle drin bin. So. (*Ja*) Also die Walzerdrehung ist praktisch auch schon wieder, so sind wir auch schon wieder weiter weg. Und so, äh,nehm' ich dann die Körperübung Welle bisschen auszubauen und da in die Bewegung zu gehen. Dann mach' ich zum Beispiel gern das äh ja äh das Walzerdrehen. So ja. Weil das passt dann auch wieder. Oder zum Beispiel gibt es eine Übung ehm die heißt das, das, die heißt einfach Stürmen..Stürmen ja so. Und das geht so: und es ist ja auch wieder die Welle, es ist auch wieder genau das Gleiche und das kannst du dann zum Beispiel in die Walzerdrehungen einbauen – da didadadam. Oder irgendwie so, genau kannst du dann im Walzer auch Drehungen machen und ähm ja. Also wenn ich jetzt mal diese Bewegung hier ein Schwung – sollten wir ja auch machen - dann ist das auch schon wieder die Welle. Ich zieh' mich zurück und ich, genau. Also, die, die, die äh die Martha Graham hat das später genannt 'contract' und 'release' (*ja*) und ich denke das ist das. Sie hat dasselbe gemeint aber hat anders ausgedrückt: 'contract', 'release' (*ja*).

Bloß die Martha Graham hat ja mit Power gearbeitet. Das war krr ich erinner' mich noch in der, in der Gymnastikschule haben wir das ja auch gemacht, da waren dann solche Übungen so, ich glaub' da war nicht mit uuuhh das war wirklich mit Power. Und das ist halt im Duncan Tanz nicht. Da macht man das durch die Bewegung, durch den Schwung, den du praktisch.. Du hast ja keine Posen im Duncan Tanz, sondern du versuchst immer die Bewegungen fließend zu machen (*ja*) und dann machst du praktisch, also jetzt so'ne Welle, die Fortbewegung, immer durch den, durch den, ja, durch die, ich sag' jetzt einfach mal durch die Gewichtsverlagerung. Durch die Verlagerung des Schwerpunkts kommst du in den Bewegungsfluss.

*Aber was ist verschieden zwischen Duncan Tanz und die modern Tanz?*

Also ich denke mal, was ich gerade angesprochen hab' und was ich so'n ein bisschen kennengelernt hab', 'n bisschen. Also zum Beispiel die Martha Graham in ihrem modern Tanz, die hat ja das Prinzip von 'contract' und 'release'. So. Aber da ist sehr viel Spannung dabei, sehr viel Power, sehr viel

*stark*

ja einfach sehr viel mit Spannung. Und das ist im Duncan Tanz anders. Also es ist nicht so, also um so'n Sprung machen zu können, brauchst du auch eine gewissen Körperspannung, das ist klar, aber im Duncan Tanz steht jetzt nicht, ist jetzt nicht die Spannung das Prinzip. Sondern es ist, der, das Prinzip ist der Bewegungsfluss, dass eine Bewegung in die andere übergeht. Und jetzt hab' ich mal ganz banal physiologisch ausgedrückt liegt es für mich daran, durch eine ständige Gewichtsverlagerung, dass du ständig den Schwerpunkt verlagerst und damit eben in diesen, in diese Schwingung kommst, damit in diesen Bewe-. Also schon mal bei der Welle gesehen: ich mach' nichts weiter als verlagerere das Gewicht von vorne nach hinten, verlagerere meinen Schwerpunkt, meinen Schwerbereich, und komm dann, wenn ich die Wirbelsäule nicht festhalte, dann dadurch, oder meinen Körper nicht festhalte, komm' ich in diese Wellenbewegung. Und die Martha Graham, also ich weiß jetzt nicht, ob es so stimmt – um Gottes Willen- aber soweit ich in Erinnerung hab' das war halt alles so mit sehr uhhh. Richtig so mit Power und und. Also das, das haben wir nicht für unser, unser Bewegungsprinzip ist ein bisschen ein anderes. Es ist dieser Bewegungsfluss, darum geht es. Es geht um den Fluss und den Fluss und den Fluss. Und drum hab' ich am Dienstag auch bei den Fotos von der Isadora gesagt: das Problem ist, dass früher Bewegungen noch nicht fotografiert werden konnten und das alles Posen sind. (*Achso*) Und das ist aber völlig untypisch für Duncan Tanz. Wir haben keine Posen, sondern wir haben ja fließende Bewegungen. Das heißt jetzt nicht, dass eine Bewegung nicht auch mal stoppt, aber die fließt dann aus. Die soll dann ausfließen und wird dann zurückgenommen. Also zum Beispiel wenn du jetzt.. da gibt's diese Bewegung, die heißt seitliche, 'seitliche Welle'. (*Ja*) So, da, da fließt die Bewegung und wenn du dann die Bewegung zu Ende führst, dann lässt du die Bewegung ausfließen. Und machst halt nicht, ich sag jetzt mal dan dan dan .. dan, und Schluss. So. Und es ist auch zum Beispiel bei Duncan Tanz so, wenn du anfängst, zu tanzen, (*Ja*) die Musik hat ein Vorspiel und da stehst du noch so und stehst nicht schon wie beim Ballett dambam und stehst nicht schon bereit. (*Ja*) Sondern du hörst, also ich sage jetzt dadadad badam, didadam badi und dann geht das los. Während woanders würden sie schon so da stehen und dann in die Bewegung gehen.

*Und was hast du damit gemacht? Also, wie hast du angefangen?*

Also wenn ich jetzt zum Beispiel 'ne Übung mach', die heißt 'die Ecken', dann hab ich den, den, den, das Vorspiel didadam badam und dann geht's los: didadam, dadidadam. So. Und in anderen Schulen ist es gerne so, dass die dann so da stehen didadam babam und dann fangen sie an. (*achso ja*) Also die fangen, die stehen in der Pose da (*jaja*) und fangen an. Und während wir nehmen den .. Drum ist es wichtig, dass die Musik – ich glaub' man sagt – ein Vorspiel oder einen Auftakt hat, weil wir da didadan erst in die in die Anfangsposition gehen. Und nicht schon so dastehen (*ohja*). Und genauso ist es, wenn eine Bewegung endet, dann enden wir nicht so, sondern lassen es halt ausfließen. Die Musik, die ist schon vorbei, die Musik ist schon vorbei und wir lassen die Bewegung ausfließen und langsam, dass es im Körper stattfindet. (*achso*) Und nicht weil die Musik jetzt sagt, es ist zu Ende, zack. (*Ja okay*) Sondern dass es, wir aus'm, in den Körper praktisch die Bewegung wieder zurücknehmen. Du lässt die Bewegung aus dem Körper 'rausfließen und nimmst sie am Schluss wieder in den Körper zurück. So. Und so.

*Ah ja. Also es ist.. Es hat mit langsam, Langsamkeit zu tun?*

Mit Unterschied- ja, äh äh, es heißt nicht, dass es nicht schnelle Bewegungen gibt, aber mit, wie sagt man? Sat man Agogik dazu? Wie sagt man da? (*Eh*) Wenn, oder oder Dynamik?

Bewegungsdynamik? Aber ich glaub', das hat 'nen eigenen Ausdruck, das heißt Agogik oder so. Und eine Bewegung mit unterschiedlichem, das ist jetzt wieder Laban, mit unterschiedlichen, (*Ja*) ich glaub er hat's Dynamiken genannt. Mit unterschiedlichen, ja.

### *Die Energie*

Unterschiedlichen Energien, ja genau.

*macht sein Weg, ihre Weg und so.*

Jaja, und die Energie geht eben aus dem Zentrum raus, wie bei dieser Bewegung hier. Aus dem Zentrum eben. Jetzt sag ich mal banal, physiologisch durch die Gewichtsverlagerung vom – wie wir's im Sport gelernt haben - vom Zentrum auf die Extremitäten, (*Ja*) so. Diskuswerfen oder Kugelstoßen hat man das ja gern. Man macht 'nen Schritt und dann aus dem Zentrum über die Extremitäten an das Gerät (*Ja*) und ja das gleiche Prinzip haben wir natürlich auch. Durch die Gewichtsverlagerung schickst du aus dem Körper praktisch die Bewegung nach außen und nimmst sie aber auch wieder zurück. (*Ja*) Indem du wieder den Schritt zurück gehst (*Ja*) und du nimmst die Bewegung wieder in den Körper zurück.

*Und der äh Nullpunkt wieder zukommen, zéro..*

Um wieder auf die Achse, die Achse, ja genau. Jaja. Also das Prinzip ist schon das gleiche wie im Leistungssport bei den Wurfdisziplinen (*Ja*), aber es ist natürlich umgesetzt auf den Körper und künstlerisch. Aber wenn ich – Ich musste so lachen, als wir das in, in, in Sport gelernt haben alles. Also die Bewegung überträgt sich durch die Schritt, über, durch die Schrittverlagerung, Gewichtsverlagerung vom Zentrum auf die Extremitäten, so heißt es da, und wird von dort an das Gerät weitergegeben. Hab' mir gedacht, das ist so witzig, ich mein', im Grunde machen wir das Gleiche. Na klar, wir haben ja nur einen Körper, so viele Möglichkeiten gibt's da nicht. Bloß ist es halt fließend und, genau. Also jetzt mal rein physiologisch gesprochen: du verlagerst das Gewicht und sendest dadurch vom Zentrum das Gewicht über die, über den Arm, über die Fingerspitzen hinaus und ziehst es immer wieder durch die Gewichtsverlagerung wieder, nimmst es wieder zurück, so. (*Ja*) (silence) So, also so unterrichte ich. Wie kam ich zum Unterrichten? Das hab' ich glaub' ich schon erzählt. (*Ja*) Weil zeitgleich die Hannelore mit Duncan Tanz wieder angefangen hat, wo ich mit der Gymnastikausbildung begann und das hat sehr gut gepasst. Was will ich damit erreichen? Hab' ich glaub' ich auch schon gesagt. Ja, das ist jetzt schwierige Frage für mich, die kann vielleicht die A. besser beantworten: Wie kann man heute die Beziehung herstellen zwischen Isadora der Künstlerin und Elisabeth der Pädagogin? Puuf („lachen“) Das wüsst' ich jetzt schwierig zu beantworten. huh pfuhh (silence) das er da (?) Das ist, wie gesagt, 'ne Frage, die wär' gut für die Angela.

*Ja?*

Ja. Weil ich jetzt im Moment da.. Ich stell' unbewusst die Beziehung zwischen beiden her, indem ich die Körperübungen – ich sag' jetzt mal die Technik unterrichte – damit bin ich bei der Elisabeth und ich zeig' aber auch immer die Fotos von der Isadora (*Ja*) und die ich unterrichte die Tänze,

und damit hab' ich die Beziehung zu Isadora. (*Ja*) aber ich spreche eigentlich nicht drüber, weil ich nicht weiß, wie ich das.. Für mich war das halt, joa.

*Das ist kein Problem. Also, hast du noch etwas zu sagen? Möchtest du etwas?*

Im Moment, im Moment fällt mir jetzt grad' nichts ein, aber ich glaub' das war so das, was für mich so wichtig ist. Und wüsst' ich jetzt im Moment.. Fällt dir noch was ein? ('silence')

*Es ist schon fast eine Stunde*

Jaha.

*dass wir sprechen, also.*

Ne, ne also ich wüsst' jetzt im Moment.. Jetzt, ne im Moment das ist jetzt so denk' ich mal das Wichtigste. Warum mach ich's? Wie mach ich's? Dann ganz spannend die Querverbindung zu dem Griechischen Tanz auch (*ja*). Ja, ansonsten wüsst' ich jetzt im Moment.. Ja und die Musik spielt halt 'ne wichtige Rolle (*achso, ja genau*). Das ist vielleicht auch noch zu erwähnen (*ja*). Die Musik. Also wir tanzen.. Also, Isadora, ist ja bekannt, hat, hat, hat sich so inspirieren lassen. Sie hatte ja immer einen Pianisten (*Ja*), hat sich die Musik angehört, stand wohl erst mal tagelang in ihrem Studio, hat die Musik in sich aufgenommen und dann eben. Und das sieht man auch deutlich an ihren Tänzen, also die sind sowas von musikalisch, das ist unglaublich. Das ist wirklich eh die Musik umgesetzt in Bewegung. Also man, manchmal könnte man sagen, wenn bei Isadora, bei ihren Tänzen, die Musik weglässt, dann müsste man eigentlich anhand ihrer Bewegungen ihren, der, die also die äh was heute rekonstruiert ist, aber ist ja egal, ist ja genauso musikalisch – müsste man anhand der Tänze eigentlich die Musik wieder zurück verfolgen können. (*Ja*) Weil das ist so fantastisch, also das ist wirklich umgesetzt die Musik. (*Ja*) Also das wie gesagt, und die Musik ist halt das, das Zentrale in der Duncan Schule. Drum sag' ich immer meine Chefin ist, mein Chef ist nicht der Tanz sondern meine Chefin ist die Musik. Also das gilt für griechisch genauso, für den griechischen Tanz. Ja.

*Weil äh äh Warum, also wie die Musik kommt (?)*

Die Musik sagt mir, wie ich.. also, ähm die Musik, ich hör' ein Musikstück und weiß eigentlich schon, was ich drauf machen will. Weil, das sagt mir die Musik. Also, da brauch ich jetzt eigentlich gar nicht – sollte ich nicht – groß überlegen. Ich hör' ob eine Musik so ist, dass ich springen kann drauf; ich hör' ob's 'ne ruhige Musik ist. Also die Musik inspiriert mich zu der Bewegung. (*ahja*) Ja.

(*ahja*) Also die Musik ist halt das, was.. Die Musik tanzt uns. Es ist nicht umgekehrt, dass wir erst einen Tanz gestalten und dann die Musik da drauf ist, zum Beispiel die Mary Wigman ja gemacht. Die hatte ihren Komponisten und die hat also oft ihre Tänze kreiert und dann die Musik dazu machen lassen. Und bei uns ist es eben umgekehrt: der Achim (?) spielt uns Musiken vor, der hat.. probiert selber auch viel aus, der will selber auch viel und dann spielt er mal ne Sequenz Schubert impromptu einfach runter für sich um dann ja auch wieder reinzukommen. Und wir probieren dann halt dann.

Und das ein oder andere impromptu kann ich nichts damit anfangen und das andere inspiriert mich wieder sehr, da merk' ich sofort, was ich darauf machen will und ähm ja also den ich über alles liebe und der auch optimal für mich Bewegung schlechthin ist ist Bach. Also das ist einfach, Bach



ist für mich Bewegung pur. (*ahja*) Also das ist einfach fantastisch, und Schubert! Bach und Schubert. (*ahja?*) Ja. Das sind so, find ich, für mich die beiden, die man am besten tanzen kann. (*ahja*) Sehr schwer fällt mir Mozart, der wechselt mir zu schnell mit den, mit den, mit seinen Themen. Das ist mir zu unruhig. (ja) Ich sag auch oft zum Achim (?): „Achim(?)“, das sind mir zu viele Noten!“ Das sind mir einfach zu viele. Also Mozart komm ich schlecht zurecht, Beethoven teilweise auch, Schumann.

*Und Verdi?*

Schumann. Also die drei, mit denen kann ich nicht viel anfangen, zum, zum Tanzen. Wobei Beethoven unterschiedlich ist, also da gibt's auch wieder.. aber manche Musiken da ist das also.. Mozart macht mich total kirre, den mag ich überhaupt nicht tanzen. Nee, weil der wechselt so schnell. (*Ja*) Der, sagen wir mal. Bei Schubert ist das Schöne, wenn jetzt so ein impromptu aus drei Sätzen besteht, jeder Satz ist in einer ganz geschlossenen Stimmung.

*Achso.*

Und bei Mozart ahhh oft bei Mozart kann du, kann man den zweiten Satz gut gebrauchen, weil der auch eigentlich die Stimmung behält. Aber erster und dritter Satz sind oft für mich zu unruhig. Das wechselt ständig das Thema und die, (*Ja*) also das macht mich kirre, zum Tanzen mag ich das nicht.

*Und Gluck?*

Ja, Gluck lieb ich über alles! Gluck lieb ich, stimmt, das ist der dritte.

*Ja, weil Isadora es so gemocht hat.*

Ja, Gluck ist einfach grandios, ja. Ja.

*Ja.*

Jaja, das stimmt. Ja. Ja, Gluck, Bach und aeh Schubert,

*Schubert*

die drei. Also mit denen kann ich am meisten anfangen. Ja.

*Ja.*

(silence)

Wie gesagt, ja. Ja, die Musik natürlich, also wir tanzen.. wir lassen uns von der Musik tanzen. Nicht umgekehrt, wir lassen uns, wir hören die Musik und die tanzt. Ich sag' immer: "die Musik tanzt mich".

*Achja. Und der Pianist? äh Spielt verschiedene äh Stücke?*

Also, der Achim (?) ist so, dass er immer mal was ausprobiert. Der hat mal so seinen Schubertabend, da spielt er so die impromptus durch und schaut so was für, für ihn selber so und analysiert sie uns dann auch ganz toll, wenn wir manchmal dann so fragen "Ja, was hat denn der Schubert damit jetzt gemeint? Warum?" und der Achim (?), der, der, der führt uns dann dazu hin, der sagt "Ja schau, soundso das Motiv und da meint er das und das und der Sprung ist jetzt irgendwie überhaupt ganz schwierig zu verstehen, warum er da jetzt plötzlich wechselt und so". Also er äh er analysiert uns auch gut manche Sachen, wenn wir nicht klarkommen damit. Naja, und generell muss man sagen, ist Barockmusik sehr gut geeignet. (*Ja*) Vivaldi ist auch sehr gut.

*Achso Vivaldi, ohh*

Jaja, jaja. Weil der sehr melodienreich ist Händel (*hoo*), also die ganze Barockmusik ist im Prinzip zum Tanzen günstiger als, bei der Romantik geht's dann schon los. (*Ja*) Da ist es dann eigentlich für mich nur noch Schubert, und bei der Klassik eigentlich..

*Und Wagner? Nicht Wagner?*

Wen?

*Wagner?*

Ne, mag ich nicht, mag ich nicht. Also wobei ich sagen muss, er hat, er hat schöne Motive, der Wagner, aber er kommt an keinen Punkt. Das schwurbelt ewig so dahin, also da denkt man sich, worauf will er denn hinaus? Es geht ewig minutenlang, minutenlang, und es kommt nichts. Also das.. (*Achso*) Weil es muss ja auch irgendwie.. 'Ne Musik muss ja auch zu irgendwas führen, ja zu 'nem Punkt oder zu 'nem, (*Achso*) wo man weiss, so, wird es jetzt traurig, wird es jetzt dramatisch, wird es jetzt fröhlich? Worauf will er hinaus? Also, das ist bei Wagner, fehlt mir das ein bisschen. Das ist einfach.. Oder wenn, dann ist es mir einfach zu bombastisch, das mag ich dann auch nicht. Das kann man dann als Tänzer, find' ich, schwer ausdrücken. Also Wagner, Maler und Bruckner, da kann ich.. das ist für mich..(*lacht*) Gott sei dank, spielt der Achim (?) auch nicht. Es gibt auch glaub' ich wenig Klaviermusik glaub' ich von Wagner. Gibt's glaub' ich wenige. (*Jaa. Stimmt.*) Von daher ja.. Also uns tanzt die Musik so, die Musik tanzt uns unter die Füße (*Ja*) und in den Körper hinein. Das ist das ganz Wesentliche für Duncan. Die Musik, ja. Mehr kann ich.. ich glaub', es ist jetzt wirklich das Wichtigste. Ja. (*lacht*)

*Vielen Dank! das ist so schön. Herzlich.*

Ja gerne, Oh Gott, dass ist Wahnsinn. Weil sonst könnten wir ja noch einen ganzen Nachmittag drüber, weil dess ist ja schon, also ich denk' das ist jetzt wirklich das Wichtigste für mich. (*Jaja.*) Für die A. ist wieder und für die M. wieder andere Dinge, ja.

*Wir werden sehen.*

Ja, das ist ja das Spannende, ja. (*Ja.*) Weil jede von uns, so denk ich, ihren eigenen Schwerpunkt mittlerweile auch hat.

*Kannst du wieder um fünf mit A. kommen, wieder? Vielleicht?*



Ja, ich glaub' um sechs wollen wir tanzen, oder?

*Ja.*

Um fünf? Wir können aber auch gerne schon um fünf kommen, ja.

*Um fünf wird A. angekommen damit ich interview.*

Ja, genau ja, gut.

*Und vielleicht hättest du etwas anderes zu sagen?*

Ja, gut, aber ja, ich will dann der, ich will dann der A. nicht reinreden natürlich, klar. Ich, ich, jaja. Ich halt mich zurück und kann lauschen.

*Ja?*

Ja, jaja.

*Meinst du?*

Ja gut, sehr schön. Das ist spannend, dann hast du wirklich drei verschiedene. Marion, wie gesagt, choreographiert sehr gern. (*Ja.*) Das ist jetzt was, was mich überhaupt nicht interessiert. Aber..

*Aber Choreographie, ich arbeite nicht über Choreographie (ja), weil ich kein Tänzerin (ja) also beruflich Tänzerin und das ist nicht mein Thema.*

Ja gut, das ist jetzt 'ne Frage von Ideen, das ist 'ne Frage von Ideen. Ich hab' die einfach nicht. Also ich hab einfach nicht so die Ideen. Aber..

*Ich suche die, ich das, das Sinn, das Tanzes.*

Ja,ja,ja. Sicher, das geht mir auch mehr so, ja. Aber ist halt anders, ne. (*Ja.*) Also, ich denke, wie gesagt, wie ich am Dienstag auch schon gesagt hab, dass ich manchmal gedanklich durchspiele für mich und schieb' das dann aber gleich weg, weil ich's lieber nicht wissen will. Was wäre passiert, wenn ich der Hannelore nicht begegnet wäre? Wenn ich also praktisch nicht zum Tanzen gekommen wäre? (*Ja.*) Wo wäre ich heute? Würde ich überhaupt noch leben? Würd' ich überhaupt noch leben? (*Ja, also.*) Ja, nein, es hat mir so viel gegeben. (*Ja.*) Es hat mich so geprägt, also..

*Es ist auch interessant, weil Isadora sagte, dass ähm jeder Mensch sollte tanzen, weißt du?*

Ja, das sag' ich auch, aber man kann ja niemanden zwingen. Sag' ich auch ja.

*Und ihr Tanz ist nicht nur für berufliche Tänzer.*

Ja eben. Ja, sondern für Laien, absolut. Das ist..

*Weisst du? (Ja?) Und, also, Mensch als ich oder Freunde, Freundin hab' ich, dass die dieses Tanz probieren (ja) können. Weil es äh vielleicht es nur von Bewegung äh äh handelt. Es handelt sich*

*um Bewegung, (ja, ja. genau) also...(ja, das ist es.) Eine Technik, natürlich. (Ja, auch.) Ich denke, dass ist eine Technik für..*

Aber die Technik kommt ja durch die Bewegung. (Ja.) Erstmal, wahrscheinlich, waren die Bewegungen da und dann hat Elisabeth überlegt, wie können wir das jetzt in.. wir wissen nicht genau, ob die Körperübungen, aber wir vermuten, die sind von Elisabeth Duncan, äh dass sie sich dann überlegt hat, wie kann ich das in, in 'ne kleine Form gießen, dass wir..? Wirklich so wie die Ballettleute ja auch ihre (Ja.) exercices jeden Tag machen und die modern auch ihre 'contract' und 'release' und was sie da alles haben, ne. Jede, jede Tech.. jede Tanzrichtung hat ja ihre Übungen, (Ja.) die die einfach jeden Tag machen. Und so haben wir eben unsere Körperübungen, und das ist .. Vermutlich war's umgekehrt, erst waren diese zuerst diese Natur-, Natur, äh naturbezogenen Bewegungen und dann hat, wurde sich überlegt, weil wir 'ne Schule sind, wie können wir auch vorzeigbar unsere Übungen drauf machen, (Ja.) die wir jeden Tag machen mit den Kindern? Ja, wahrscheinlich war's anders rum wie sonst, ja.

*Es ist so weiblich, was du gemacht hast. Weißt du?*

Ja, wobei man sagen muss, es gab aber auch immer Männer in der Duncanschule, immer, immer, immer. Jaja, doch, doch. Die haben natürlich, die machen die Bewegungen kraftvoller, natürlich. Oder es gibt ja auch Frauen, die Power haben, die machen die Bewegung dann kraftvoll. (Ja.) Das ist ja, die Bewegung ist ja wiederum nur..

*Es sieht ist, äh äh wie heißt man? äh äh aérien? Es ist wie Luft.*

Achso, ja, ja, ja. Die Bewegung geht nach oben, (Ja.) Das war auch ganz wichtig immer, dass die Bewegung nach oben geht. Also, zum Beispiel, ich sag' immer, dass wenn jemand anfängt zu gehen, mach den Schritt nicht zu groß. Wenn du den Schritt zu groß machst, dann fällst du ja eben mit jedem Schritt auf die Nase. (Ja.) So ein bisschen übertrieben. Und die Hannelore hat immer gesagt "Betritt dich," äh, genau, „Betritt den Fuß unter der Hüfte. Also mach den Schritt deiner, deiner Beinlänge entsprechend." (Ja.) Wenn du den Schritt zu groß machst, wirst, geht immer die Bewegung schwerfällig und geht nach unten anstatt nach oben. Wenn du den Schritt so machst, wie deine Beinlänge dir das vorgibt, dann geht die Bewegung nach oben. Dann ist jeder Schwung nach oben.

*Ja und du siehst, du siehst so äh äh (silence) le contraire das schwer ist? light äh*

Ja, ja. Und es geht ja es geht ja drum, bei der Bewegung geht es ja generell auch drum. Auch wir als Menschen, wir sind ja eigentlich, der aufrechte Gang ist für uns ja eigentlich ganz schwer. Und es geht für uns drum, die Schwerkraft, äh gegen die Schwerkraft, uns äh, uns zu, (Ja.) wir müssen mit jeder Bewegung gegen die Schwerkraft anarbeiten. Das war andererseits aber auch für uns die große Chance, dass sich unsere Muskulatur überhaupt so entwickelt hat, wie sie sich entwickelt: weil sie diese, diesen Gegenspann, Gegenzug von der Schwerkraft hatte. (Achso.) Ja, weil jetzt waren doch wieder, jetzt sind doch wieder drei Raumfahrer, die ein Jahr lang unterwegs waren in dieser Raumstation, sind doch jetzt wieder auf die Erde zurückgekommen. Zwei Russen und ein Amerikaner. (Ja.) Und dann haben sie den Amerikaner nach der Landung gefragt, wie es ihm denn so gehen würde nach einem Jahr in der Schwerelosigkeit – du, dreh dir doch die Heizung auf, wenn dir ..

*Nein, geht es schon.*

und dann hat der gesagt äh „Ich hab' gar keine Kraft mehr zum gehen, ich kann fast nicht mehr gehen“, weil in der Schwerelosigkeit, weil du ja nicht, kein, keine Gegenkraft hast gegen die du arbeiten musst, da zieht sich ganz schnell, äh, bildet sich ganz schnell die Muskulatur zurück. (Achso.) Das geht relativ schnell (Ja.) in der Schwerelosigkeit, weil du schwebst ja nur. (Ja.) Du bist ja nicht gezwungen, gegen die Schwerkraft dich aufzurichten und damit die Muskulatur zu kräftigen. (Achso.) Und das ist eben auch unsere Chance gewesen als, drum haben wir uns zu dem entwickelt, was wir sind, mit unserem aufrechten Gang und haben unsere Muskulatur damit auch gekräftigt, durch die Gegenbewegung, gegen die wir anarbeiten mussten. Und was wollt' ich jetzt sagen? Ja, genau. Und das ist aber wichtig, dass wir, dass wir diese Grundspannung immer in uns haben, das ist keine Überspannung, sondern das ist eine gute, eutonische (?) Grundspannung, die wir, die wir in uns haben, damit wir wirklich mit jeder, mit jeder Bewegung also gegen die, gegen, uns, uns von der Schwerkraft lösen können. Weil, wenn wir, wenn wir so gehen, dann geben wir der Schwerkraft nach, machen uns schwer, überlassen unseren Bewegungsapparat äh und was nicht alles. Während, wenn wir, wenn wir die Schritte unserer, unserer Beinlänge entsprechend machen und jeden, mit jedem Schritt uns nach oben wachsen äh dann, dann, äh dann arbeiten wir praktisch auch gegen die Schwerkraft und nutzen aber die Schwerkraft als Gegengewicht sozusagen. Also wir nutzen es positiv. Wir, wir lassen uns von der Schwerkraft nicht 'runterziehen, sondern wir, wir bauen eine Gegen-, eine Gegenkraft auf, die uns ja auch, auch weiter bringt. Also auch eben muskulär. Jetzt rein so gesprochen. Nein, das ist wirklich spannend, es ist wirklich so.

*Ja wir, so verschieden, weißt du, wenn du, also*

Ja, und das ist wenn du, wenn du Leute ohne Spannung siehst, (Ja.) die so stehen und so gehen (lacht) ja weil, die, die nutzen die Schwerkraft nicht, sondern lassen sich von der Schwerkraft 'runterziehen und das ist ungesund, das ist für die Gelenke ungesund. Während wenn du die Schwerkraft nutzt, als Gegenkraft, und dann deine, deine Grundspannung, dann ist das 'ne tolle Sache. Denk' immer dran!

*Also soo gut!*

Ja, weil ich ja jeden Tag damit arbeite, deswegen. Aber es ist lustig mit der Schwerkraft, (Ja.) dass es eigentlich etwas für uns Positives ist. Und immer heißt es, „ahh wir müssen gegen die Schwerkraft und die Schwerkraft“. Ja, ne, hallo?! Die Schwerkraft, wir brauchen sie, um uns entwickeln zu können.

*Ausdruck auch.*

Eben auch das. Jaja jaja. Aber man muss das halt wissen. Man muss halt, man darf nicht immer jammern „und die Schwerkraft, und die Schwerkraft“ und „eigentlich sind wir doch gar nicht, eigentlich müssen wir doch Vierfüßler sein“. Nene, wir haben uns zu Zweifüßlern entwickelt dank der Schwerkraft. (lacht)

*(lacht) Du bist so lustig.*

Jaja, Ja, es ist auch lustig, aber es ist auch, es ist gut, dass zu wissen, weil dann äh, das Positive drauszuziehen. (Ja.) Nicht immer zu jammern „Ehh ich bin so schwer“. Ja also. Dann mach' doch was draus, dass du leichter wirst. Geh Duncan tanzen! (lacht) Dann wirst du leicht.

*Ja, du wirst leicht, wenn du das, wenn du so läufst, bist du so leicht.*

ja, es ist einfach, ja.

*Es ist unglaublich. (lacht)*

Das ist halt die Duncanschule. Dreißig Jahre Duncanschule.

*Schön.*

Also 82, 34 Jahre (lacht) Ja, Wahnsinn, ja. (silence)

*Ja, es ist wirklich..*

Ja, ich frag' mich immer, wie weit ich, oder ich will's gar nicht wissen, wie weit ich wär, wenn ich das nicht gefunden hätte. Wenn ich nicht die Hannelore hä, kennengelernt hätte.

*Ja, das ist. Es hat nichts damit zu tun, mit dem Gewicht. Also mit unsere*

Nein, nein, überhaupt nicht.

*Überhaupt nicht!*

Die Hannelore, da haben wir noch ein Ganzkörperfoto von ihr. Also, hör zu.

*Ich hab' sie gesehen.*

Also die Hannelore war, (Ja.) ihr Gewicht, sagen wir's einfach: übergewichtig. Und es – Hannelore ist ja inzwischen acht Jahre tot und es gibt aber in München noch, begegne ich ab und zu dem ein oder anderen im Volkstanz, die die Hannelore Schick noch gekannt haben. Und dann erzähl ich, dann fragen die mich : „Wo hast du denn angefangen zu tanzen?“ ich sag': „Bei der Hannelore Schick.“ -“ Ah, Hannelore Schick. Ah, war das die Dicke? Die wie eine Feder getanzt hat?“ So ist die Hannelore Schick noch in München bekannt.

*Oh nein.*

Das, „die Dicke, die wie eine Feder getanzt hat“, sagen mir oft Leute, wirklich so formuliert. „Achso, war das die Dicke, die wie eine Feder getanzt hat?“ Ja!

*Was ist eine Feder?*

Feder ist, eine Feder ist, eine Feder.. Vögel haben Federn. Eine Feder ist eine Feder.

*Achso. (lacht)*

Was ist eine Feder? Vögel! Vögel haben Federn. (Ah!) Vögel sind befedert. Feder sind was Leichtes.

*Leicht, also, ahja.*

Leicht wie eine Feder, ja. Und so war Hannelore. Wenn du sie gesehen hast, da hast du gedacht: „He, Tänzerin? He?“ Aber dann hat sie's Tanzen.. und wunderbar! (Ja.) Wahnsinn, ja. Und so ist Hannelore noch vielen im Gedächtnis, vielen in der Münchener Volkstanzszene. So „Ah, die Dicke, die wie eine Feder getanzt hat“. Ja, sagen ja ab und zu Leute und drum, aha. Das hat mit dem Körpergewicht gar nichts zu tun. Wenn du (Ja.) die Technik, sag ich jetzt mal, und das hatte sie, das hatte sie ja.

*Deshalb, weißt du, ähh als das Lebensende von Isadora (Ja.) war sich, war sie auch, (Ja.) also ziemlich dick und sie hat in Trocadero in Paris getanzt (aha) und als die Kritiker sie gesehen haben, (Ja.) konnten es nicht ähm äh darstellen, dass sie so leicht war.*

Ah, verstehe.

*Weißt du? Also sie hatte nur, äh also sie hatte nur äh leichte äh Kleidungen (Ja. Aha.) und wie, sie konnten ihre Formen sehen (aha ja. aha) und sie, also die Kritiker waren nicht äh*

Ja sie muss nicht mehr sehr ansehnlich gewesen sein, ja, ja.

*Ja, es war schrecklich, wie sie, wie sie äh (silence)*

beschrieben haben, ja.

*beschrieben haben, ja, aber wenn sie getanzt hat, war sie so „ Ahhh!“*

Aha. War alles vergessen. Ja. Bei der Hannelore war es ähnlich.

*Ja, es hat nichts mit dem Körper zu tun.*

Ne, überhaupt nicht. Überhaupt nicht.

*Nichts.*

Überhaupt nicht. Wenn du weißt, wie du dich bewegen (Ja.) musst – solltest – dann äh ist das kein Problem, ja. Ja,ja. Bloß natürlich die Gelenke leiden schon drunter, das ist klar.

*Ja. Ja, das ist klar, aber*

Also man sollte das unter dem Aspekt schon mal nicht machen. (Jaja.) Um seine Knie, seine Gelenke einfach zu schonen. (Ja.) Weil, das ja einfach mehr Druck gibt, ja. ja,ja.

*Ja, es stimmt. Die Bewegung ist wirklich schön.*

Ja, find' ich auch, also die Bewegung bei Duncan. Und weil es eben nichts Gemachtes, nichts, nichts Ansch, Anstrengendes, nichts Gekünsteltes ist, nichts Affektiertes, sondern einfach,

eigentlich ganz normal, ganz normal, wie man sich ganz normal bewegt. Das ist das Schöne dran,  
ja. Ja. (silence)

*(lacht) So, danke!*

Ja gut, Ich danke dir auch Isabelle! Ich danke dir auch!

*Ja, vielen Dank, so schön!*

Ja!

NO 9

## *Entretien avec A. jeudi 24 mars 2016 à 18h00*

*Also zuerst danke A. für das Interview und wir werden anfangen mit dieser Frage: Wie kamst du zum Duncan Tanz ?*

Durch Hannelore Schick. Hannelore Schick, ja, sie war meine erste und wichtigste Tanzlehrerin, vielleicht nicht die allererste aber die wichtigste. Ich hab bei ihr Balkantanz gelernt. Und Hannelore hat, das war - wann war das – in den achtziger Jahren oder? Wie sie auf Duncan... Zweiundachtzig. Da hat sie, hat Hannelore ihre Duncan Vergangenheit wiederentdeckt. Hat wieder dran gedacht, was sie da als Kind gelernt hat und wollte das dann an uns, ihre Schülerinnen, weitergeben. Und so bin ich eigentlich – ich hab damals ja auch nicht gewusst, was Duncan Tanz ist – aber Hannelore hat's gemacht und sie war eine gute Lehrerin, ich hab sie sehr gern gehabt und ja und deshalb hab ich Duncan Tanz gemacht. Nach Balkantanz.

*Wie alt warst du?*

Wie alt war ich...Wenn das...Wann war das? Zweiundachtzig? Dann war ich da sechszwanzig.

*Und du hast nie davor getanzt?*

Ich hab viel getanzt bei ihr. Aber Balkan. Balkantanz. Und wie ich die Hannelore kennengelernt hab, da war ich siebzehn Jahre alt. Das war 1973. Mit Balkantanz.

*Achso, das war hier in der Nähe von München oder?*

Das war in München im Olympiastadion. Es gab da eine Einrichtung, die hat geheißen „Gesundheitspark“, nach den olympischen Spielen 1972. Da sind die Räume genutzt worden, auch von der Volkshochschule. Das waren so Probenräume, Gymnastikräume...Und die hat auch die Münchner Volkshochschule benutzt, die früher die Sportler hatten und da hab ich die Hannelore kennengelernt. Das war ein offenes Programm, man konnte einfach hingehen und tanzen und das, das war der Gesundheitspark in München.

A. : Und da hab ich sie auch kennengelernt, ja, aber drei Jahre später.

*Achso und Sie waren beide in diesem Kurs?*

A. : Nein, wir haben uns da noch gar nicht -

- Da haben wir uns noch nicht gekannt -

- Ne...-

- Erst später irgendwie... -

- Ja... -

- Wir haben uns später kennengelernt, weil wir in der gleichen Tanzgruppe waren. Eine Balkantanzgruppe. Wir haben Aufführungen gemacht, da waren die A. drin und ich und da haben wir uns kennengelernt.

*Und Sie haben beide den Duncan Kurs zur gleichen Zeit angefangen?*

Ja, Hannelore hat damals, ja, sich erinnert, was sie eben als Kind gelernt hat und sie war ja auch - sie hatte ja den ganzen Nachlass auch bekommen, was noch da war, von der Duncan Schule. Den hat ja die Hannelore bekommen. Und sie hat sich wohl auch verpflichtet gefühlt, das weiterzuführen und hat dann mit uns, ihren Schülerinnen, die ja bei ihr waren, ausprobiert. Also wir haben alles mitbekommen, wie sie... Ihre Probier...Probierphase haben wir mitgemacht. Weil sie hat viel gelernt damals in der Zeit auch, zum Beispiel Feldenkrais auch...

*Feldenkrais – was ist das?*

Es gab den Moshé Feldenkrais, das ist ein, aus Israel, ein... Und der hat diese - so eine Therapieform...Das hat sie gemacht. Und Rosalia Kladen hat sie gemacht, ja, hat sie auch gemacht. Die hat ganz viel probiert und mit uns auch und auf diese Art und Weise ist dann dieser ganz spezielle Stil von ihr entstanden, wie sie unterrichtet hat und was sie als wichtig erachtet hat und was an uns weitergegeben wurde.

*Und warum wolltest du tanzen, also du hast mit Balkantanz angefangen...?*

Ja, ich wollte einfach... Ja, das war einfach schön, ich bin hald einfach eine Tänzerin! Und ja, 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. Und der Balkantanz hat mir gefallen, die Musik hat mir gefallen und dann hab ich das gemacht.

*Oh so schön! Und nachher hast du auch unterrichtet, oder...?*

Ich unterrichte immer noch - bayerischen Volkstanz.

*Aber keinen Duncantanz?*

Nur ein kleines bisschen,

*Hier?*



Manchmal ja, ich hab früher mal so kurze Zeit dieses offene Tanzen gemacht, das wir mal angeboten haben, wo man herkommen konnte. Da sind aber nicht viele Leute gekommen, das haben wir dann wieder eingestellt. Aber so einen durchgehenden Kurs hab ich nie gemacht, nein.

*Was denkst du, als Lehrerin, ist es am wichtigsten, zu lehren?*

Also ich kann jetzt nur von mir ausgehen, was für mich wichtig ist... 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 Duncan Tanz sind.

*Aber das ist mehr eine orientalische Philosophie oder?*

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. Und grundsätzlich hier ist das Machtzentrum, also, dass das... Wie heißt der Chakra... Ich weiß nicht, Nagelchakra... Aber das dritte Chakra, das ist das, wo die ganze... Das ist auch der Punkt, wo man sich sammelt. Man zieht hier die Energie zusammen und benutzt diese Energie, um Bewegungen anzumachen, für die ganze Bewegung. Und ja, hier das Herzchakra ist für die Begegnung. Damals hieß es bei uns immer, wie ich gelernt hab, Brustbein – mit dem Brustbein begegnet man sich. Also ich find das so lustig, dass das eigentlich die Chakren sind und die haben keine anderen Bezeichnungen gehabt, weil Chakren hat man ja nicht so gekannt bei uns. Hier – wie ist der berühmte Spruch... - „Hier sitzen der Sehnsucht...“... 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. Dann war natürlich der höchste Punkt wichtig, also das... Es wurde nicht als Chakra bezeichnet, aber ich weiß, dass es die Chakren sind.

*Und wie machst du es so, wenn du lehrst? Kannst du davon sprechen?*

Ich unterrichte eben nicht so viel, aber ich muss mich auf... Wenn ich unterrichte, dann muss ich mich auf die Leute einstellen. Manchen ist es zu esoterisch, wenn ich sage Chakra. Also dann benutz ich bald andere Begriffe. Aber man kann eigentlich schon sagen: Energiezentrum. Das nehmen alle an.

*Und gibt es besondere Übungen, um die Energie darüber zum Ausdruck zu bringen?*

Ach, die kann man sich ausdenken, die Übungen.

A. : Also ich würde sagen, die Körperübungen. Die arbeiten schon so diesen einzelnen Zentren durch, bloß es wird nicht so benannt... Bei uns wird's anders genannt, aber im Grunde stimmt das schon.

Also ich hab dann später noch so eine Ausbildung als - Entspannungstrainer nennt man das – wo ich so Entspannungstechniken gelernt hab.

*Was ist Entspannung? Détente – ah!*

Da gibt's so verschiedene... Autogenes Training zum Beispiel oder – alles Mögliche... Und zu sowas hab ich dann eine Ausbildung noch gemacht und da hab ich mich dann mit den Chakren auseinandergesetzt.

*Und mit Atmen vielleicht auch?*

Auch etwas mit Atmen. Also man kann da schon so Übungen mit Atmen machen und man kann sich einfach Übungen ausdenken. Schon mal im Stehen, also dass man die Leute – dass man sich verwurzelt und die Energie durchfließen lässt und...- einfach sich was ausdenken. Aber was die A. sagt, stimmt schon, die Körperübungen haben schon viel von diesen Zentren drin.

*Und machst du für dich selbst, etwa jeden Tag, Übungen?*

Nein, nein. Also ich war in der Duncan Schule immer die Faulste, jaja das stimmt schon! Ich hab halt einfach, wenn die Musik da war, getanzt und ah ja... und hab mich nicht viel, muss ich ehrlich sagen, um die Technik gekümmert. Deswegen kannst du von mir nicht viel von der Technik erfahren...

*Nein, aber ich möchte nichts von der Technik erfahren, ich möchte wissen, wie du arbeitest, um zu verstehen, wie die... Es ist fast eine Lebensphilosophie dieser Tanz, oder?*

Ja und Naturphilosophie von der Isadora her. Sie hat ja immer die Natur benutzt, also als Anregung für ihre Bewegungen. Also ganz wichtig ist in der Duncan Schule, dass Bewegungen immer durchlaufen, durch den ganzen Körper und dass man nie abstoppt mit der Bewegung und dass man sie durchlaufen lässt durch den ganzen Körper bis in die Unendlichkeit. Die hört nicht auf, die Bewegung. Das ist was ganz, ganz Wichtiges, finde ich, nach meiner Meinung.

*Aber was bedeutet die Natur, wenn du nicht nach draußen gehst? Hat die Natur mit den Bäumen zu tun, mit den Vögeln, mit dem Wind und so?*

A. : Also Isadora ist ja am Meer aufgewachsen, die war ja aus Kalifornien, also daher...

Also sie hat viel mit dem Meer, also die Wellen... und da gibt's viele Bilder. Wichtig ist, mit Bildern zu arbeiten, das ist ganz, ganz wichtig.

*Mit Bildern?*

Mit Bildern. Also, wenn man mit den Leuten arbeitet, ihnen immer Bilder geben, dann können sie sich das besser vorstellen. Also zum Beispiel diese Bewegung da, dass man im Wasser steht und die Arme aufs Wasser legt. Stell dir vor, du stehst im Meer und du legst – das geht dir grad bis da hin – und du legst die Arme oben drauf und dann kommen die Wellen. Ja, und dann bewegt man – die bewegen dich, deinen ganzen Körper und die Arme.

*Ja, aber wenn du diese Erfahrung nicht mehr machst, also ich weiß, dass irgendwo Menschen draußen sind, aber zum Beispiel in der Stadt, wenn Leute nicht so viel Kontakt mit der Natur haben. Glaubst du, dass die Vorstellung ihnen wirklich hilft, weil sie haben vielleicht vergessen, was es ist, diese..., weißt du...?*

Also ich glaub, dass alle Menschen mit diesen Bildern arbeiten können. Vielleicht haben sie es auch anfangs vergessen, aber das kommt dann wieder. Jeder Mensch weiß, wie sich's anfühlt, wenn zum Beispiel der Wind bläst. Also du stehst im Wind und lässt dich vom Wind etwas – und dann das kommt wieder. Und jeder Mensch hat schon einmal einen Baum gesehen. Ja, wie der sich im Wind bewegt. Ja, oder Wasserpflanzen, die in einem Bach sind, wie die sich bewegen. Also ich glaube, dass man mit diesen – klar, ich kann's mir jetzt schwer vorstellen, weil ich bin schon ein Mensch, der mit der Natur lebt und in der Natur aufgewachsen ist und ich hab alles von Berg bis Meer und Bach und Fluss und alle Pflanzen und...

*Ich finde, dass es eine romantische Sicht ist, weißt du und heute gibt es nicht so viele Leute, die Duncan tanzen. Und die, die diesen Tanz machen, haben schon eine Erfahrung mit der Natur und haben eine Beziehung zur ihr. Aber zum Beispiel... - ich kann auch verstehen, dass jemand nichts davon versteht, weil es zu weit von ihnen ist.*

A. : Ja, aber es ist doch vorhanden, es ist doch zeitlos. Natur, die Bewegungen der Natur, das ist doch zeitlos. Gerade das finde ich nicht, das Duncan Tanz romantisch ist, das wird manchmal vorgeworfen, aber genau das finde ich nicht. Mich fasziniert diese Zeitlosigkeit, weil die Naturphänomene sind ja immer, die waren immer und die wird's auch immer geben. Das ist zeitlos und ich denke mir, auch ein Städter, der selten in der Natur ist, der hat ne Idee, wie sich... - er stand schon irgendwann mal in seinem Leben irgendwo mal am Wasser, hat gesehen wie sich's Wasser

bewegt, wie sich die Bäume im Wind bewegen, er hat zumindest eine Idee davon. Also ich finde gerade, dass es zeitlos ist. Es ist absolut zeitlos, weil die Natur wirklich etwas ist... - Wind ist immer vorhanden, Wasser ist immer vorhanden und ich seh' da überhaupt nichts Romantisches drin.

*Ja, aber es ist so: Wir verlieren den Sinn und ich glaub, das ist eine innere... Es ist schwierig zu erklären...Also natürlich leben die Leute in der Natur, aber sie leben ohne sie, verstehst du, ohne Beziehung zu ihr? Deshalb meine ich, wenn also jemand hierher kommt und es total außerhalb dieser Welt ist, wird er sagen, Sie sind total verrückt. Weil er kann nicht da hinein kommen.*

A. : Ja, aber das ist ja gerade das – Entschuldigung, aber – das ist ja das, was ich heut vorher auch gesagt habe. Ich will ja, dass man die Menschen da wieder zu sich zurückholt und all diese, die so – ich sag jetzt mal Zivilisation im Negativen – die hier so leben und nur kopfig sind, die sind ja auch nicht mehr in sich und meine Intention ist ja gerade - und da ist Duncan so toll – durch die Naturbilder und diese einfachen, wie du gesagt hast, einfachen Bewegungen eigentlich im Prinzip, dass man die Menschen wieder zu sich zurückholen kann. Das ist ja total wichtig, denn ich mein, man sieht ja - ich will jetzt gar nicht weiteranfangen – aber man sieht ja, was passiert, wenn die Menschen ständig ihr ganzes Leben neben sich leben. Das ist ja ´ne Katastrophe. Also die werden unglücklich, die werden unzufrieden, die werden - die radikalieren sich, die suchen wo anders ihr Heil, also ich seh' da ganz viele Gefahren auch drin mit dieser entfremdeten Lebensweise, sag ich jetzt mal, mit der Lebensweise, die viele bei uns haben, die völlig nicht mehr in sich drin sind, sondern wirklich neben sich sind und auch alles aufsaugen, was da von – die sind ja anfällig für alle möglichen Ideologien. Also ich mein - brauchen wir jetzt gar nicht weiter drüber reden, im Moment haben wir ja die Katastrophe. Aber ich seh' da schon ´nen Zusammenhang, weil ich finde das – und darum wäre die Duncanarbeit so total wichtig. Die müssten uns hier eigentlich die Bude einrennen. Das wär die Möglichkeit, dass die Menschen wieder in sich zurückfinden und wieder im klaren Standpunkt – „hier stehe ich und das bin ich, ich weiß, wer ich bin und ich lass mich auch nicht so einfach von irgendjemand oder was anderem aus der Ruhe bringen, weil ich einfach in mir bin“. Und ich finde – drum Entschuldigung - das ist diese Zeitlosigkeit an dem Duncan Tanz für mich.

Das ist eben wirklich: die Natur hat's schon immer gegeben, wird's immer geben. Und wir müssen schauen, dass wir wieder, grade wir Städter, dass wir wieder – wir sind ja auch ein Teil der Natur, wir sind ja auch nix weiter wie Natur, der Mensch ist auch nur Natur. Und dass wir uns wieder in unsere Natur zurückfinden, weil wir sind ja auch nix weiter als Natur.

*Also deshalb: Wie kann man jemanden, der keine Beziehung zur Natur mehr hat, dazu erziehen?*

Ja, die Bilder, ich glaube – ich bin jetzt keine erfahrene Lehrerin eben, ich hab das nicht viel gemacht. Man muss, glaube ich, wenn man den Menschen Bilder anbietet, auf die Leute eingehen und schauen, wer ist da, wer steht da vor mir, kann der oder die das verstehen, was ich sag und dann nach den passenden Bildern suchen. Ich glaube, man kommt auf vielerlei Art und Weise zu sich selber, zu seinem eigenen Zentrum und ja, in der Duncan Schule war's schon auch Tradition, dass die nach draußen gegangen sind und draußen getanzt haben und da diese Verbindung zur Natur auch stärker betont haben. Ich, ja, ich glaube, man muss einfach den Leuten – es heißt bei

uns immer: die Leute da abholen, wo sie stehen...und dann da so langsam arbeiten. Das ist mühsam und man braucht viel Geduld dafür, bis man im Duncan Tanz so weit ist, dass man das wirklich tanzen kann, das dauert Jahre.

*Und wenn die Leute den Willen haben...*

Können sie's. Sie müssen's wollen, ja. Sie müssen die Musik mögen, weil... - das ist einfach so. Klassische Musik, die mag nicht jeder und manche lernen das dann, sie zu mögen, sie zu hören. Und viele – und das ist wirklich ein Problem – viele kommen und haben keine Ahnung von klassischer Musik. Haben immer Rock und Pop und sowas gehört. Ja, aber was wir hier machen, Bach und Schubert und Chopin und ... das ist alles für die...ja... was schreckliches und die müssen erst mal sich einhören und diese Musik lieben lernen.

*Könnte man Duncan nicht auf Pop oder Folk tanzen?*

Ahm...Wir haben da schon viel diskutiert drüber...und man kann solche Musik verwenden für einzelne Übungen, wenn man jetzt rein technische Übungen macht, kann man so rhythmusbetonte Musik verwenden. Auch jetzt normale Volksmusik. Aber wir haben uns da schon mal unterhalten auch mit unserem Musiker - kann ich mich erinnern - und haben – wir sind zu dem Ergebnis gekommen, die klassische Musik - also dieser anderen Musik fehlen wichtige Komponenten einfach. Die klassische Musik hat mehr Komponenten,-

*Was ist Komponent?*

- mehr Bestandteile. Der Ari hat's uns damals erklärt, was in der klassischen Musik anders ist als zum Beispiel jetzt in der normalen Volksmusik. Sagen wir – man könnte vielleicht sagen: Klassische Musik ist mehrdimensional, während Rock-, Pop-, Volksmusik oft eindimensional ist. *Achso!*

Ja, das ist jetzt nur ein Bild dafür, für das, was ich meine.

*Ja natürlich, aber ich kenne die Musik nicht. Ich habe keine Spezialität in Musik, deshalb kann ich nicht...*

Das ist jetzt nur ein Bild für das, was ich meine, mit der Mehrdimensionalität. Aber, ja, die klassische Musik, die löst einfach etwas aus, was...

*Was Folk nicht hat.*

Ja, zum Beispiel.

*Das hat nicht nur mit der Tradition, mit der Duncantradition zu tun, oder?*

Ja, ich weiß schon, was du meinst, du meinst, dass es nur als Tradition so ist, dass man nur die klassische Musik verwendet. Ähm...

*Glaubst du, dass wir den Sinn des Duncantanzens verlieren könnten, wenn wir keine klassische Musik mehr spielen würden?*

Das ist schon eine interessante Frage... Ich glaub, es kommt immer auf die Musik an, ja... Man kann Teile auch von anderen, von anderen Musik verwenden. Aber in erster Linie – es ist schon ein Merkmal des Duncantanzes, dass man klassische Musik verwendet.

*Immer so?*

Ja... Das kann auch zeitgenössische klassische Musik sein. Isadora hat ja auch zeitgenössische Musik verwendet, um 1900, was damals modern war in der Klassik. Also... Es wäre interessant – ich hab mich manchmal gefragt - die Isadora war ja eine sehr ... – es gab ja noch keine Rockmusik – ob sie damit was hätte anfangen können. Ich weiß es nicht.

*Ja, vielleicht können wir... Ich weiß es nicht... Es ist nur eine Hypothese, wisst ihr. Wenn wir Duncan Tanz respektieren, mit diesem Energieprinzip – also die Energie geht in den Körper – du schaffst Bewegung und dann – vielleicht hängt es ab davon, wie du Musik denkst oder wie du Musik in deinen Körper reinlässt. Weil irgendwie – wenn es Pop ist oder – ich sage irgendeine Musik, aber – Wenn deine Energie angefangen hat, egal, ob es Chopin, Vivaldi, äh... ich weiß es nicht, auch Popmusik ist – Also Energie macht ihre Arbeit, nicht?*

Also, es ist beim Duncan Tanz wichtig... Wir tanzen ja die Melodie eigentlich...

*Also mit Rhythmus? Melodie ist Rhythmus?*

Nein, das ist genau der Punkt.

Nein! Rhythmus braucht man natürlich zum Tanzen, ohne Rhythmus geht's nicht, weil der Rhythmus gibt mir vor, ob ich einen Walzer tanze, ob ein Walzerschritt...

*Rhythmus ist „Tak tak tak tak“?*

Das ist Takt. Rhythmus ist –

- die Betonung innerhalb der Takte, ist Rhythmus. Also du kannst jetzt zum Beispiel – ein Walzer ist ein Dreivierteltakt, aber du kannst diesen Dreivierteltakt unterschiedlich betonen. Du könntest ihn jetzt ganz gleichmäßig betonen, das wäre noch kein Walzer. Eins zwei drei, ein zwei drei -

*- Also ist Rhythmus langsam oder...?*

Rhythmus ist zum Beispiel...ähm...wie soll man das jetzt sagen...das ist die Betonung, dieses lang - kurz, lang – kurz...

*Das ist Rhythmus?*

Das wäre Rhythmus, ja!

*Ok, und Melodie?*

A. : Melodie ist das, was du nachsingen kannst.

Stell dir ein Lied vor – das ist Melodie, das ist Melodie! Stell dir ein Lied vor, du singst die Melodie, du singst nicht den Rhythmus.

*Ah ja, also wäre Melodie vielleicht die Farbe!*

Ja, könnte man sagen.

*Die Farbe, die du gibst bei deinem Tanz, oder?*

Ja, äh...

A. : Also wir - Tschuldigung – aber wir haben zum Beispiel – Hannelore hat oft erzählt, dass viel mit Melodiebögen gearbeitet wurde. Also sie hatten irgendeinen Lehrer – frag mich jetzt nicht, das könnte der Ari sagen - ein Musiker, der hat auch Bücher drüber geschrieben – und sie mussten dann immer den Melodiebogen hören und in der Bewegung wiedergeben.

*Was ist ein Bogen?*

Bogen ist sowas (A. chante).

A. : Melodiebogen, also eine eigenartige Melodie (sie singt). Der Melodiebogen, der Bogen, den eine Melodie beschreibt.

A. : Die Melodie, die wiederholt sich ja immer...

A. : Die Melodie hat ja einen Bogen, achttaktig, viertaktig oder wie auch immer. Und sie mussten richtig solche Übungen machen. Sie hat's ab und zu mit uns auch gemacht, um die Melodie besser zu hören, weil genau das ist das Problem der Popmusik auch für mich. Ich hör's ja auch oft so nebenbei - es ist mir zu stark.



Zu rhythmisch.

A. : Es ist mir zu stark. Ich denk mir, ich beweg mich dann auch entsprechend und das – man soll ja – also im Duncan kommt's ja auf die Melodie an. Die Bewegung gibt die Melodie wieder.

*Für mich ist es schwierig, weil es ist wirklich –*

A. : Nein, Musik besteht immer aus Melodie und aus Rhythmus. Das sind die beiden Bestandteile. Rhythmus ist die zeitliche Dimension und Melodie ist die Farbe, ja.

*Ja, ok, hm...*

A. : Und deswegen – es ist eben für mich das Problem – Popmusik wär für mich zu sehr... Ich denk manchmal - also es gibt ja schöne Lieder in der Popmusik – denk ich manchmal: Wenn man jetzt den Rhythmus rausnehmen würde, das würd mich wirklich interessieren.

- Also wir haben zum Beispiel schon auch mit so Beatle Musik – von den Beatles – die waren ja sehr melodisch eigentlich –

- A. : Wenn man das weglassen würde, denk ich manchmal, dann wär das vielleicht reizvoll.

- Da geht's dann schon, wenn sehr deutliche, klare Melodien da sind. Und dieses Taktschlagen, das da oft so in der Rockmusik ist, das darf nicht zu stark sein. Und deswegen nimmt man wohl auch die klassische Musik. Aber wir haben zum Beispiel auch – gut, die basiert ja auf der klassischen Musik – Filmmusik – kann man gut verwenden – aber das ist ja im Prinzip klassische Musik – Filmmusik. Und ja... Aber bei der klassischen Musik ist halt – du hast unglaublich viel in einem Stück drin. Das ist nicht ständig eine Melodie, die immer wieder kommt, wie's jetzt in der Volksmusik ist, sondern du hast in der klassischen Musik eine Melodie und die wird dann weitergesponnen und dann kommt die nächste Melodie im selben Stück, zum Beispiel... Oder es wiederholt sich später nochmal die Melodie... Also die Kunst ist, das zu hören, dann auch. Ist sehr komplex, klassische Musik und das ist das, was man...so wundervoll tanzen kann. Also die Musik ist das wichtigste überhaupt für uns. Die absolute Herrscherin, die sagt, was wir tun, das ist die Musik.

*Das ist wirklich interessant. Es ist eine Frage, die ich heute Morgen schon an A. gestellt habe, aber sie hat mir gesagt, dass du sie wahrscheinlich sehr gut beantworten kannst: Wie kann man heute die Beziehung herstellen zu den Pädagogen Elisabeth und Isadora Künstlerin ?*

Wie meinst du das jetzt? Die Beziehung zwischen den beiden oder...?

*Ja, also weil wir, immer wenn wir Duncan Tanz denken, zuerst an Isadora denken. Für mich ist es wirklich – Weil wenn ich an Isadora denke, dann denke ich an ihre Ideen vom Tanzen, vom Geist, weißt du, also als Künstlerin. Aber wenn ich den Tanz sehe, denke ich mehrmals Elisabeth,*



*weil Elizabeth war konkret, weißt du, sie hat die Schule geleitet und sie hat sich wirklich um die Schülerinnen gekümmert. Also wir sehen, dass – la filiation. Also es gab Gertrud, es gab... - danach gibt es Hannelore und so – es gibt eine wichtige Weitergabe. Und was denkst du darüber? Sind die beiden Schwestern so komplementär?*

Komplementär... Ergänzend heißt das...Hm... Also die Elizabeth, die hatte ja nen Unfall und konnte seitdem nicht mehr richtig – nicht mehr so tanzen, selber. Sie soll aber vorher eine sehr, sehr gute Tänzerin gewesen sein.

*Ah ja, ich hab es nie gelesen!*

A. : Ist auch selten, wie gesagt, um Elizabeth geht's leider selten.

Es wissen leider sehr wenig Leute über die Elizabeth Bescheid. Das ist ein Glück für uns, weil die hat hald in Deutschland gearbeitet und wir übernehmen hald dieses, was sie geleistet hat, was sie entwickelt hat. Ich hab eigentlich keine Probleme damit, mit Isadora und Elizabeth. Ich... - Klar, die Isadora, das war die strahlende Künstlerin, die auf der Bühne gestanden ist, die tolle Ideen hatte, die eine Revolutionärin war.

*Aber Elizabeth ist nicht so bekannt, also ich meine es ist so, das ist nicht das Problem, aber weißt du, zum Beispiel in Frankreich kennen wir nicht Elizabeth Duncan. Die Leute wissen nicht, dass Isadora eine Schwester hatte und dass die eine Schule in Deutschland geleitet hat und deshalb, wenn wir über modernen Tanz sprechen, sprechen wir immer über Laban und mit Monte Verità, Ascona und so, Dalcroze, natürlich, aber es war vorher, und also, Elizabeth Duncan hat schon eine Schule gehabt und es gab Schülerinnen, wir wissen nicht, was diese Schülerinnen gewesen sind. Die meisten Schülerinnen, was haben sie denn gemacht?*

A. : Doch, das waren doch diese sechs Isadorables, ja und die Anita Zahn – also es waren schon ne ganze Reihe, die's dann weitergegeben haben eben, diese –

*- Ja, aber die anderen Schülerinnen...*

A. : Ja, es war mal auch - ne kurze Zeit gab's mal ne Ausbildungsklasse. Aber die Schule hat nie ne staatliche Anerkennung bekommen. Das wäre sehr schwierig gewesen. Also es war schon mal in der Diskussion, ob man richtig Lehrerinnen ausbildet, die dann eine staatliche Prüfung machen. Aber das ist ein sehr komplizierter und langwieriger Prozess, bis man so ne Anerkennung vom Staat kriegt und es wurde aber mal - eine Zeitlang wurden einige als Lehrerinnen ausgebildet - waren aber nicht viele.

*Es ist wirklich besonders, also zum Beispiel Mary Wiedmann hatte ihre Schule –*

- A. : Ja, aber Marie Wigman hat keine Methode hinterlassen. Die hat zwar ne Schule als Institution. Aber ich hab immer wieder gelesen über Marie Wigman gibt's in dem Sinn keine

Methode, sondern alle, die in der Schule waren, müssen hald – mussten schauen, wie sie daraus was machen, um‘ s weitergeben zu können. Aber das haben wir.

A. : Aber das wird doch von der Duncanschule auch...

A. : Ne, wir haben aber eine, ganz eindeutig - die Körperübungen und die ganzen Schultänze und... - ja es wird gesagt – aber es stimmt so nicht. Wir haben wirklich ne echte – wie ich gesagt habe – die Körperübungen – wir könnten jeden Tag unsere exercices machen, wie die Balletttänzer, wie die Modernleute ihre contract-release ? Geschichten...

*Ja, aber es war nicht so beeinflussbar wie die anderen Schulen, wie Wigman oder – was war die andere Schule – Graham zum Beispiel. Weil Elizabeth hat ihre Schule bis 19... -*

A. : Achso, jetzt weiß ich glaub ich, was du meinst. Wie der Einfluss war...

*Ja.*

A. : Ja gut, das mag – ich weiß es jetzt nicht, woran das liegt – aber das mag vielleicht doch daran liegen, dass die Schule in Deutschland war und die Kriegszeiten dann so –

A. : Ja, aber die waren ja alle in Deutschland!

Ja, stimmt.

A. : Die waren alle in Deutschland. Ich glaube, es liegt eher ein bisschen an der Philosophie der Duncan Schule. Das war mehr so eine Lebensphilosophie, so eine... ja... - die wollten die Kinder erziehen, zu einem ja... Duncan Tanz ist immer noch Laientanz. Also es ist weniger der künstlerische Tanz: auf die Bühne stellen, was die anderen alle gemacht haben, sondern das war mehr so der Laientanz. Das könnte der Grund dafür gewesen sein. Also auch heute: Duncan Tanz ist Laientanz, das ist kein Tanz für die Bühne.

*Ja, aber es ist doch... Wir können uns doch fragen, wie der berufliche Künstler, Tänzer tanzt Isadora, etwas von Tanz, Isadora nehmen mit. Es ist auch für irgendeinen Menschen - wie du gesagt hast – ein Laientanz und es gibt auch wichtige Prinzipien für den beruflichen Tänzer. das ist doch ein bisschen widersprüchlich...?*

Ja, also das ist vielleicht auch durch dieses Isadora – Elizabeth... Isadora, das war die Künstlerin, ja, sie wollte auf der Bühne stehen, die war ein Bühnentier, die war eine Rampensau – sagt man bei uns. Und die Elizabeth, ja, die hat das – man weiß nicht, was aus ihr geworden wäre, wenn sie hätte tanzen können, ja... Wenn sie nicht diesen Unfall gehabt hätte, der sie daran gehindert hat - ob sie dann auch so eine Künstlerin geworden wäre. Aber sie hat hald ihr Können dann an andere Menschen, an Kinder weitergegeben, aber vielleicht nicht mit der Intention Künstlerinnen auszubilden.

*Aber es ist doch interessant auch: Isadora wollte immer diese Schule.*

Ja, sie hat sie gegründet.

*Und sie konnte sich nicht um sie kümmern.*

A. : Ja, das geht nicht, weil du kannst nicht auf Tournee sein und deine Auftritte vorbereiten und gleichzeitig die Schule leiten. Das geht nicht.

*Was denkt ihr darüber – diese Idee von der Schule und dass sie nicht da sein konnte?*

A. : Jaja, aber sie hatte ja dann gottseidank die Schwester, die dann die Schulleitung – weil sie hätte ja dann - es ist nicht möglich. Sie hätte es höchstens nach ihrer Karriere dann machen können, aber dazu kam's ja nicht. Das machen ja viele, dass die erst aktiv sind und - die Tänzer müssen sowieso alle früher aufhören – und dann anschließend unterrichten oder ne Schule – das gibt's, die Reihenfolge.

Aber gleichzeitig, mit der künstlerischen Karriere und ne Schule – das geht nicht. Da gibt's – also ich kenn keinen einzigen Tänzer, der jemals das so gemacht hat. Kenn ich nicht.

*Aber seid ihr einverstanden, wenn wir sagen, dass Isadora sechs Schülerinnen mitgenommen hat und diese Schülerinnen haben noch in Paris mit ihr getanzt, also in der Schule, also sie hat hier den anderen Kindern geholfen. Aber können wir sagen, dass Isadora eine Lehrerin war?*

A. : War sie schon. Also ich glaub, die war hald ein Mensch, der ganz viele Ideen hatte. Ich stell sie mir so vor, ja. Also die hat jetzt die Idee: Mensch, ich mach jetzt eine Schule, ja. Sie war sicher ein spontaner Mensch, hat die Schule gemacht und wie's allen diesen Menschen so geht – irgendwann merken die: Oh, das ist ja mit viel Arbeit und dem grauen Alltag verbunden – und da war dann die Schwester zu Stelle und hat das gemacht. Ich denk mir – ich kann's mir gut vorstellen, dass das so war. Aber sie war sicher auch eine Lehrerin, durchaus. Sie hatte ihre Schülerinnen und sie hat das weitergegeben. War sie ganz bestimmt. Aber sie war in erster Linie Künstlerin.

*Ja, ok... Aber das ist doch ein bisschen seltsam, dass Elizabeth keinen Platz...*

A. : Ja, so ist es leider...

*Weil sie wirklich viel gearbeitet hat.*

A. : Ja, sie war sicher sehr fleißig und hat sehr viel gearbeitet. Es war ihr wichtig, die Schule auch zu erhalten. Aber es kennt eigentlich nur in Deutschland - ein paar Fachleute kennen sie.

Und nicht mal in Amerika. Die M. war ja vor drei Jahren – da gibt's ja alle zwei Jahre so nen „Symposium“ in Amerika – da war sie und hat auch gesagt, also was Elizabeth Duncan Schule – ich hat sie gesagt, ich komm von der Elizabeth Duncan Schule in München, die waren alle ganz -

„Was da gibt's ne Elizabeth Duncan Schule“ – was ist das? Also Wahnsinn – in Amerika! Die heißen alle – da gibt's schon Duncan Schulen, aber die heißen dann Duncan Schule oder - Isadora Duncan Dance groups gibt's einige und Duncan Schulen, aber die heißen nicht Elizabeth Duncan Schule, weil die auch so gut wie unbekannt ist.

A. : Die kennen auch die Übungen nicht, die wir kennen. Das ist was ganz Spezielles hier, in der Elizabeth Duncan Schule.

*Weil Elizabeth...*

Die hat das vermutlich entwickelt...

Ja wahrscheinlich...

*Aber ihre Schwester war damit einverstanden?*

Denk ich schon.

Sicher.

A. : Also die Isadora soll ab und zu mal aufgetaucht sein in der Schule und das waren dann so – da haben sich die Kinder drauf gefreut, das waren so die Lichtblicke, so die... - heute kommt Isadora wieder!

A. : Aber weißt du, ich denk sie ist deswegen nicht bekannt, weil sie hald nie auf der Bühne gestanden hat. Alle diese andern, Mary Wigman, Martha Graham, die Gret Palucca - und wie die alle geheißen haben – die sind auf der Bühne gestanden und haben dann ihre Schulen gemacht und die Elizabeth ist hald nie auf einer Bühne gestanden und deswegen ist sie auch nicht bekannt. So denke ich mir das.

*Also heute, was ist passiert mit Elizabeths Tanz in der...Die Übermittlung heute ja... Was ist die Perspektive für den Tanz? Was denkst du darüber?*

Ja, ich fände es – ich finde, dass es eine Art zu tanzen ist, die ja... - was vorhin die A. gesagt hat – die man eigentlich braucht – es ist so...um zu sich zu finden, um man selbst zu sein und ich find...ja...das ist eigentlich...wie soll ich das sagen...es ist sowas ganz wichtiges finde ich, was man hier lernen kann, so eben dieses bei sich sein...Wie's weitergeht, ob der Tanz eine Zukunft hat – er sollte eine haben! Ob er sie hat, weiß ich nicht...

*Seit 1980 und jetzt - also gibt es mehrere Einflüsse oder sprach man vorher mehr von Duncan Tanz als heute?*

Du meinst, ob er jetzt wieder bekannter wird vielleicht...

Ja.

Puh, schwer zu sagen... das ist wirklich schwer zu sagen... Eine Art Renaissance, meinst du, für den Duncan Tanz. Bis jetzt noch nicht, würde ich mal sagen, leider.

*Also Hannelore ist gestorben. Die andere, die wir gesehen haben, die... In dem Video haben wir eine...*

Die Lucia.

*Die Lucia ist auch gestorben.*

Die hat auch nie unterrichtet, die Lucia.

Die sind alle gestorben inzwischen. Also auch die – ich weiß nicht, lebt da von...

Die Irmgard, ich vermute, dass die auch nicht mehr ist...

Also, das waren so alte Damen, die auch noch in dieser Ausbildungsklasse waren.

Die müssten jetzt alle über hundert sein...

Ich glaub nicht, dass da noch jemand lebt...

Ne...glaub ich auch nicht...

*Und für Deutschland war es diese wichtigste Individualität, die von Elizabeth...?*

Gertrud Drück dann später...Ja, Getrud Drück.

*Und jetzt bist du A. oder...?*

Ja, also Hannelore und genau, und jetzt offiziell ich und also – wir sind zu dritt und ein Pianist.

Wir machen zu viert die Schule. Und ja und ich, ich mach hald so ein bisschen mit...

*Das ist interessant, weil also habt ihr viele Schüler und -*

- Ne, ich nicht – also ganz offen - also hier hab ich nicht viele Schüler.

*Ah ja, aber denkst du, dass durch... Siehst du einen Schüler von deinem Kurs, der es vielleicht weitergeben wird?*

A. : Verstehe, ja, also das Problem ist, dass ich keine Junge habe. Ich hätte eine, aber die ist älter als ich – also das ist ein Problem. Ja, dass es keine gibt, die hier wirklich jung ist. Die jetzt Mitte

zwanzig ist und wo man jetzt sagen könnte, die hätte das Potenzial und das ist genau – ja das ist ein Problem. Das ist wirklich ein Problem, ja.

*Weil es ist auch interessant, es zu denken. Weil in Frankreich gibt es mehrere Gruppen, die mit – ich hab zum Beispiel von F. gesprochen und sie ist bei Zentrum Internationaler Tanz bekannt als Isadora offizielle Erkenntnis und sie tanzt total anders, weißt du. Total anders. Also ich meine, ich werde es heute Abend erzählen, aber das ist total verschieden und doch benutzt sie dieselben Prinzipien, von welchen du gesprochen hast, also mit dem Energiezentrum. Und sie benutzt überhaupt keine klassische Musik, also nicht für die Schüler. Vielleicht für sie selbst, ich weiß es nicht. Aber weißt du, in Frankreich gibt es mehr Interesse für eine andere Weise zu tanzen. Mit den Prinzipien von Isadora.*

*Wir werden nicht, also ich meine, was ich davon gesprochen habe mit A. ... Es wird das nicht. Und A. hat so, so wenige Schüler. Und F. hat - also ich weiß nicht - fünfzig, hundert, sie hat viele „Impact“ bei den Schülern, weil es ist wirklich, wie du deinen Körper bewegst durch Energie. Also sie spricht auch von Isadora, aber sie versucht nicht, das Gleiche zu machen wie Isadora, verstehst du – es ist mit dem Geist.*

Das darf man auch nicht, denke ich. Man darf sie nicht einfach nur kopieren. Das ist nicht gut. Du musst die Essenz rausnehmen und aus dieser Essenz dann was machen – was zu dem jeweiligen Menschen passt.

*Ja, ich bin auch mit dir einverstanden. Und deshalb ist es interessant zu wissen, was im Lehrer – also wenn du lehrst – was du vermittelst. Weil die Menschen sind verschieden und wir sind in einer modernen Epoche. Wie sollen wir diese Prinzipien, die am wichtigsten sind, lehren in diesem modernen Leben. Und vielleicht soll die körperliche Bildung beim Tanz sich ändern, verstehst du? Ich weiß es nicht, ich denke nur daran.*

Ja, ja, das ist schon ein Thema. Also man muss im Geist von Isadora tanzen. Sie nicht einfach nur kopieren. Das ist schwierig.

*Einige Tänzer in Frankreich haben bemerkt, dass besonders in Amerika also sie kopieren dann, es gibt kein Geist. Sie tanzen so schön, das ist kein Problem, aber das ist nur Kopie!*

Das ist das amerikanische Problem, ist das.

A. : Ja und sie übertreffen sich ja auch mit den Tänzen, also die machen ja alle Isadoras Tänze und führen die auf. Und wir waren mal 1993 in Moskau - sogenanntes Symposium – da haben wir jeden Abend Aufführungen von amerikanischen komponiert gesehen. Es war jeden Abend dasselbe Programm, weil die alle die Isadora Tänze gezeigt haben. Dann hab ich zur Hannelore gesagt: „Weißt was, das kommt mir ja vor wie ne Meisterschaft und das ist das Pflichtprogramm“ – also wirklich! Und das ist ja klar, das ist dann Kopie!

A. : Ja ehrlich, du hast den gleichen Tanz am Montag, am Dienstag, am Mittwoch – immer das Gleiche gesehn!

A. : Fließband ja! Und das ist ja klar, wenn du dich auf diese Tänze konzentrierst, dann hast du ja wieder ne Form und dann bist du ja wieder irgendwo festgelegt, diese Form möglichst genau, exakt - und dann kommt das wieder alles. Aber das geht ja nicht weniger durch dich durch – dass du was Eigenes entwickelst draus, so wie’s die Hannelore mehr gemacht hat.

A. : Ich find‘s aber schon interessant, mal solche Tänze zu machen. Wir machen das auch, so Originaltänze. Ich finde das sehr interessant, aber ich muss ihn mir aneignen, also ich muss die Geschichte, die dahinter steht, entweder die Geschichte wissen, da gibt’s viele mit Geschichte und dann mein eigenes Gefühl da reinlegen, ja...

Aber das ist keine Eins-zu-eins Kopie, ne!

*Als ich bei A. war, hab ich gedacht, dass ich sterben werde! Ich hab nie gefühlt und – also, ich kann es nur schon reagieren und ich konnte nicht mich hören, weißt du? Ich hab nur versucht, es so zu machen! Das war so schrecklich! Und es musste wirklich sehr schlecht sein. Aber ich war total müde und fertig nach dieser Stunde. Das war wirklich –*

Das ist die Konzentration, ja...

*Ich hatte nie getanzt!*

Also wir haben schon bei Hannelore gelernt unsere eigenen – unseren eigenen Tanz – und es war immer ganz wichtig, im eigenen Maß zu tanzen. Also da sind wir immer ermahnt worden. So wie’s zu uns passt.

*Ja, wir sind alle verschieden und wir haben einen eigenen Rhythmus und Gefühl, ich weißt nicht...*

A. : Naja, Hannelore hat öfters gesagt, wenn’s – ich hab nie kapiert, was sie meint – „Das glaub ich dir jetzt nicht, was du gerade da gemacht hast, das glaub ich dir nicht“. Das war doch so ein Ding.

Ja, aber, das find ich, ist sehr –

- A. : du hast irgendwas gemacht – hast dich toll gefühlt – „Ne, das glaub ich dir jetzt nicht! Das hab ich dir jetzt nicht geglaubt, was du da grad...!“ . Dann hab ich immer gedacht, erschrocken: „Hä?“. Ich hab mich aber so toll gefühlt - wieso – aber wahrscheinlich war’s dann – ich wollte mich irgendwie schön – Ich hab mich selber genossen und wollte das so nach außen bringen, oder – ich weiß es bis heute nicht, was sie damit gemeint hat, aber das hat sie öfters gesagt: „Das glaub ich dir jetzt nicht!“ .

A. : Ja, das ist die Übereinstimmung zwischen dem eigenen Gefühl und der Bewegung.

Da hat irgendwas dann nicht gestimmt.

A. : Wenn die dann stimmt. Wenn ich so groß fühle, dann kann ich eine große Bewegung machen, aber wenn ich irgendein feineres Gefühl – dann muss ich sie feiner machen, die Bewegung. Und ich glaub der Zuschauer spürt, ob das stimmt.

*Ja, und wir müssen unser Mentales weglassen, also wir können nicht überlegen, während wir tanzen. Wir können nicht Angst haben, oder... verstehst du? Weil es muss rein das Innere sein.*

Es dauert aber sehr lang, bis du soweit bist.

*Ja, ich kann...*

Jahrelang, jahrelang denkst du: Was mach ich jetzt? Was kann ich jetzt noch machen? Du meinst, du musst jetzt was ganz tolles machen und da – dein Hirn arbeitet ständig – da ist jetzt die Musik und was mach ich da jetzt und so. Und bis du soweit bist, dass du die Musik einfach durch deinen Körper fließen lässt und sie einfach so ganz selbstverständlich umsetzt, das dauert Jahre!

A. : Ja, deswegen – wie gesagt- sind viele weggeblieben. Wir hatten ja schon immer viele Passanten, weil die einfach - die haben sich am Anfang nackt gefühlt, sie hatten ja nichts an der Hand – woanders gehst du in eine Schule und bekommst wenigstens ab und zu eine feste Form – da kannst du dann, wenn du gehst kannst du sagen: „Schau, was ich heut gelernt hab“, so ungefähr, kannst was zeigen – das hast du, wenn du hier rauskommst erstmal jahrelang oder am Anfang monatelang nicht. Da kommst du, wenn du gefragt wirst: „Was hast du heute gelernt?“ – „Äh, ja, wir haben sowas hier gemacht“ oder – ich weiß nicht, was die Leute da – oder wir sind gegangen, ja genau! Jaja, so, also du hast nichts vorzuweisen und das ist, warum wir oft schon wirklich Passanten hatten, weil die nicht die Geduld hatten, so lang zu warten, bis sie selber gemerkt haben, worauf es hinauswill oder es hat natürlich auch mit dem Einlassen zu tun. Also das hat jeder das Problem, wenn er irgendwo hinkommt und lernt ganz was Neues – also bist du jetzt so offen und lässt dich darauf ein und fühlst dich erstmal den Anderen gegenüber ganz bloßgestellt und – es gehört natürlich immer Mut dazu, das geht unserein genauso. Darum find ich's manchmal ganz gut, wenn ich irgendwo hinkomm und wieder etwas lerne, Schülerin bin von etwas, wo ich keine Ahnung hab, weil dann hab ich wieder mal die andere – dann bin ich wieder mal in der anderen Position und dann wird mir erst bewusst: „Hoppla, du musst ja aufpassen, du darfst ja“ – ist klar, dass manche Leute sich im Unterricht bei dir erstmal hilflos fühlen. Aber das ist auch wichtig, dass man mal die Seite wechselt, ne, weil es ganz spannend ist – ja, es ist wirklich... Und das braucht Geduld und Zeit am Anfang...

A. : Das ist das Unzeitgemäße an dem Tanz.

Ja, das stimmt.

A. : Weil die meisten, die wollen sich auspowern, ja und ganz schnell und... - aber hier muss man jahrelang arbeiten, bis man –



- etwas fühlt -

- A. : zu einem Ergebnis kommt. Und das ist das, was heutzutage nicht mehr...irgendwie angenommen wird...es muss schnell gehen in (das Wort nicht verstanden ?

*Also Vielen Dank an euch Beide!*

Ich hoffe, du konntest was mit dem - ich kann das hald oft manchmal nicht so erklären eigentlich, weil ich selbst so ne Gefühlstänzerin bin...

*Dankeschön!*

## NO 10

### *Entretien avec M. vendredi 25 mars 2016 à 18h36*

*Comment es-tu arrivée à la danse d'Isadora Duncan ?*

Bon c'est par hasard ! Il y avait l'école de danse avec Hannelor, c'était près de où j'habite et ma sœur m'a dit : « Tu voulais bouger un peu, tu peux voir si c'est quelque chose pour toi ». Et j'ai vu A. danser et A. , c'était tellement merveilleux pour moi que je voulais danser comme ça. J'avais trente ans. Et j'ai fait ça pendant un an et après j'étais dans un autre pays pour longtemps et j'ai plus dansé. Et quand je suis rentrée à Munich, j'avais 43 ou 44 ans, j'ai retrouvé l'école, ici (là où je fais passer l'entretien), et j'ai recommencé à danser.

*Il y avait Hannelor à cette période-là ?*

Hannelor était toujours là mais pas longtemps. Elle est morte en 2008 et j'ai dansé quatre ans avec elle.

*Tu as reçu ses enseignements à elle aussi alors ?*

Oui mais mon professeur était A. et parfois j'étais avec Hannelor.

*Mais A. a reçu l'enseignement d'Hannelor si j'ai bien compris ?*

Oui, oui et A. aussi. Et moi un peu, pas beaucoup mais un peu.

*Et après ? Tu as dansé et tu enseignes aussi ou bien ?*

Parce que quand Hannelor était morte, nous avions l'école ici et on se demandait ce qui va se passer maintenant ? Et je voulais continuer ça. Alors j'ai commencé à enseigner avec un petit groupe. Et oui, le groupe existe toujours, depuis longtemps maintenant et cette année j'ai commencé à enseigner aussi aux enfants, les très petits, de 3 jusqu'à 6 ans.

*Et donc comment tu ressens l'enseignement pour les enfants ?*

Les très petits enfants, je pense qu'ils n'écoutent vraiment la musique, ils sont très heureux de courir, de sauter. Mais une fille, elle a 5 ans et elle commence à écouter, à entendre la musique et elle commence à faire comme la musique lui dit. Et ça c'est parfait. Pour moi, ça c'est l'essence de la danse d'Isadora Duncan, d'écouter la musique et d'exprimer avec ce que tu as en toi. Et elle a déjà beaucoup de choses en elle et elle s'exprime déjà. J'ai vu aussi que les enfants quand ils sont très petits, ils peuvent comprendre la musique classique. C'est naturel pour moi.

Avec les enfants, le pianiste ne joue pas, je prends des CD et je prends de la musique spéciale pour les enfants et après aussi avec de la musique classique de Schubert, Schumann, Bach, Tchaïkovski et Arvo Pärt, je vais commencer, oui.

*Pourquoi tu penses que la musique est si importante dans l'enseignement du mouvement de la danse d'Isadora ?*

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.

*Alors à propos de la musique classique, parce qu'hier on en a parlé un peu avec A. ; elle disait qu'il y avait un débat autour de la musique moderne et du classique et que chez Duncan on ne dansait que sur du classique et que ce n'était pas possible de danser sur du moderne. Qu'en penses-tu ?*

Je travaille aussi avec Ti... il a aussi fait de la musique moderne, classique-moderne, et on peut faire les mouvements avec cette musique aussi, mais pas avec de la pop parce que c'est du rythme. Le rytmus, der Schlagzeig, et nous voulons exprimer la mélodie, nous voulons danser la mélodie. Tu as du rythme mais, comment je peux exprimer ? J'ai fait des expériences avec de la musique pop et les gens ont bougé d'une manière répétitive, ils ont tout le temps fait la même chose, pas de développement dans le mouvement parce que la musique pop n'a pas de développement dans le, comment exprimer ? In der Popmusik gibt es in einem Lied keine Entwicklung, keine Veränderung, pas de changement. In einem klassischen Stück gibt es immer Veränderung, du changement, à l'intérieur même du rythme, dans la mélodie, dans le sentiment et ça c'est beaucoup plus intéressant pour danser. Parfois nous faisons ça aussi avec de la musique pop, pour bouger, pour avoir de la joie, bien sûr tu peux le faire 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 Oberschicht, 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. Quand j'étais à Washington, j'ai vu que les gens qui étaient au symposium de Duncan, il n'y avait pas de gens Noirs, seulement des femmes très jolies, des femmes riches, seulement des thérapeutes qui n'étaient pas des gens riches, mais les professeurs, les élèves et je pense que ce n'est pas ça ce qu'Isadora voulait.

*Tu penses que ça reste une utopie de dire que la danse d'Isadora, ça veut être une danse pour tout le monde, comme elle le voulait ?*

Ça dépend de nous, ça dépend de nous ce que nous faisons avec ça maintenant.

*Dans ton groupe tu touches des gens de n'importe quelles conditions ?*

Oui, oui je touche plusieurs milieux, eine ist Kindergärterin, eine ist ..therapeut, eine ist Fremdsprachführerin, verschiedene Berufe, John ist Akademiker, mais il faut être ouvert à la musique classique, ça c'est clair. C'est une condition, si tu ne veux pas ça, c'est difficile. Je pense que c'est une grande faute si on pense que la musique classique est seulement pour les intellectuels.

*Avant tu avais dansé alors ?*

Un peu, je voulais, ma mère voulait que je fasse du ballet mais j'ai fait pas longtemps parce que je n'aimais pas ça, c'était seulement faire des pas que quelqu'un a montré, et je devais faire la même chose, j'aimais pas ça.

*Alors pourquoi la danse d'Isadora ? Tu aurais pu faire autre chose ? Tu n'as pas fait de danse folklorique comme A. et A. ?*

Non pas du tout. La première danse que j'ai vraiment fait avec intérêt (Isadora Duncan) mais après cette danse j'ai fait d'autres cours, du butô, de la moderndance, contemporarydance et Bauchtanz parce que j'ai découvert la danse pour moi avec ça.

*Parmi toutes ces danses, tu vois des points communs ? C'est quoi pour toi la spécificité de la danse d'Isadora ?*

Je tiens à la danse d'Isadora parce que j'ai plus de liberté. Dans la moderndance, je dois imiter, dans le contemporary je dois imiter, dans le bauchtanz je dois faire des mouvements qui sont fixes, seulement dans le butô j'ai découvert quelque chose qui était différent parce que là tu dois t'exprimer toi-même et j'étais dans un groupe qui a fait une « performance » (représentation) et les professeurs ont dit « C'est vraiment important que c'est le moment, et non pas de montrer quelque chose qu'on a appris avant, on s'exprime à ce moment-là, c'est la philosophie de la danse butô ». C'est le moment présent, c'est l'instant et cela me plaît beaucoup.

*C'est aussi ce qu'on retrouve chez Isadora Duncan, c'est dans l'instant puisqu'on est à l'intérieur de soi et dans la musique, dans l'harmonie de la musique.*

Oui. Mais de l'autre côté, si tu veux montrer quelque chose, il faut se préparer, c'est clair. Ce n'est pas que de l'improvisation, ce n'est pas intéressant pour les gens qui veulent regarder quelque chose, je pense. Pour ça nous nous préparons pour montrer quelque chose.

*Se préparer pour montrer quelque chose, c'est aussi le vivre dans l'instant et c'est ça la difficulté. Quand tu prépares, tu es à la fois dans la reproduction de quelque chose que tu connais et quand tu vas le produire il va falloir que tu le réinventes, le réinscrives dans le moment présent.*

Ja das wäre das Ideal aber ce n'est pas facile !

*Il me semble que c'est ce que faisait Isadora, à la lire, elle préparait ses chorégraphies et quand elle arrivait en scène, elle se reliant pour produire ses chorégraphies comme si c'était la première fois.*

Oui, ça c'est le but 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 ensembles après, c'était deux choses différentes. 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. Et Isadora c'était un peu autre chose parce qu'elle s'est montrée tout le temps et elle était très douée pour se montrer comme si c'était toujours le moment où elle, kann das ich nicht auf französisch sagen : also ich glaube dass Isadora da durch dass sie sehr viel getanzt hat, konnte sie auf der Bühne ganz natürlich sein aber sie hat natürlich sehr sehr viel gelernt vorher und konnte sie es immer herstellen auf der Bühne und si musste durch die Welt reisen um es zu zeigen. 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 Mittel 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.

*Donc Isadora a choisi les meilleures élèves de l'école pour sa propre transmission à elle et Elisabeth a continué à son école en Allemagne ?*

Oui, c'était deux chemins très différents pour les deux sœurs. Elisabeth est partie pendant la guerre mais tu trouveras ça dans les livres.

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 danses ».

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 ». Pour ça j'ai commencé à apprendre le Taï-chi, ça c'était très important pour Hannelor qu'on apprend quelque chose comme ça. Et quand je fais du Taï-chi, je comprends le lien, l'énergie guide, ça vient du ..... d'ici je sens comme l'énergie guide mon bras par exemple et l'énergie va jusqu'au bout des doigts et je peux utiliser ça aussi pour la danse et c'est très efficace.

*(Tu parles comme F.).*

*En même temps je réfléchis, pour toi, Isadora et Elisabeth ont pris deux directions différentes et on le voit avec la compagnie et école professionnelle de L.*

Oui, ça c'est l'école d'Isadora, pour moi.

*Et ici, on a l'école d'Elisabeth ?*

Oui, je pense, oui.

*Donc c'est trouver ici une harmonie pour soi à travers le mouvement.*

Bien sûr c'est gai de montrer ça aussi aux gens et pour ça nous avons inventé le théâtre-danse Isadora. On utilise les mouvements qui viennent de nous-mêmes. Je regarde mes élèves, ce qu'ils font d'eux-mêmes, j'écris ça, je fais de leurs gestes de petites chorégraphies et après on fait un tour ensemble et on cherche de la musique avec le pianiste, de la musique qui correspond à ça et après on fait une petite histoire de tout ça. Et ça c'est notre spécialité ici.

Et ce n'est pas commun d'avoir un pianiste privé pour l'école ?

Il est venu par hasard parce qu'Hannelor connaissait une actrice qui travaillait avec le pianiste et elle dit qu'ils pouvaient utiliser la salle la journée quand c'était vide et pour dire merci, il a joué pour Hannelor aussi et il est resté ici.

*Et comment il ressent la danse de son piano ?*

Il n'est pas danseur mais pianiste professionnel. Il trouve très intéressant l'idée qu'on danse la musique classique parce qu'il aime bien ça. Il est fanatique avec la musique classique. Avant il n'a pas vu que quelqu'un danse avec cette musique dans une association ou club. Quand on fait des fêtes, il vient et les gens dansent sur la musique classique qu'il joue comme dans un club. Et c'est intéressant pour lui parce que la musique classique c'est soit pour le ballet ou juste pour écouter en concert.

Et pour moi aussi c'était toujours un peu marrant quand j'ai écouté un concert de voir qu'on ne bouge pas parce que la musique, c'est très fort et ça donne envie de danser. Pour moi c'est aussi naturel.

*Alors, pour en revenir à la pédagogie d'Elisabeth et à celle de sa sœur Isadora comme artiste, parce qu'on en parlait avec A. et A. un peu hier, on s'interrogeait sur le lien qu'il existait ou pas entre les deux ?*

Also die Pädagogik von Elizabeth und Isadora als Künstlerin?

Il y a deux chemins différents et pourtant quelque chose en commun. On peut utiliser les chorégraphies d'Isadora bien sûr, et changer ça pour soi-même. Comme ça tu peux comprendre ce qu'Isadora voulait faire et je vais dire en allemand.

Zum Beispiel haben wir gestern die Narcis gemacht. Das ist eine originale choreographie von Isadora aber wir wollten das nicht imitiert. Deshalb habe ich Teile genohmmen von dieser Choreographie weil ich glaube dass man sehr viel lernt von den Bewegungen. Die sind sehr mit der Musik, das ist doch eine kleine Geschichte aber ich habe auch ein Teil also für die Improvisation gelassen. Das ist für mich, man kann ein paar Bewegungen oder viel Bewegungen lernen und für sich benutzen aber man soll nicht imitieren und auch, was ich erzählt habe, über die Terapointin, sie hat mit schwer behinderten Kindern gearbeitet und sie hat ein ganz bekannte Choreographie « Roses Petals und die Kinder, also das war ein Mädchen dass sich konnte gar nicht bewegen – dans une chaise roulante – elle ne bougeait pas du tout et elle a changé cette chorégraphie et les autres enfants ont fait un cercle autour d'elle, un plus proche et à la fin ils ont jeté les pétales de roses sur elle et elle a bougé les bras un peu et elle a changé ça pour elle et ça c'est un lien. Isadora Duncan a donné une idée pour eux et tu peux utiliser ça, et faire quelque chose pour toi-même.

*Les choses ne sont pas figées, c'est juste un début*

Oui et ça c'est très utile pour quelqu'un qui danse mais pour moi, ce n'est pas suffisant d'imiter tout le temps les mêmes danses. Je pense qu'Isadora Duncan voulait qu'on fasse quelque chose avec ça. Et pas imiter imiter imiter pendant cent ans ! Ce n'est pas le but je pense. Mais tu peux comprendre beaucoup de choses avec ces mouvements. Ça c'est clair pour ta danse.

*Malgré tout, on se rend compte que si on prend le contemporain, le moderdance, le butô, la danse libre, on est sur ce principe énergétique où on va la faire circuler. C'est l'emballage qui change si on peut dire comme ça mais pour celle d'Isadora c'est utiliser ce principe énergétique vital pour trouver le mouvement qui soit le plus juste et qui nous correspond le mieux, c'est peut-être ça la danse d'Isadora ?*

Oui, oui, tout à fait. Ich habe auch Schülerinnen die machen Moderndance und ein Vorteil von Isadora ist von dem Tanz von Isadora ist.

Also die kommen und können das Bein bis zum Ohr heben aber sie sind schon fünfzig oder fünfundfünfzig und dann später gehen sie raus aus dem Tanzkurz und alles tut ihnen weh. Und den .....von diesem Tanz sie kennen genau so sich ausdrücken sie haben das selbe Prinzip aber es tut ihnen hoffentlich nicht weh. Elles n'ont pas de la peine après ! Ça c'est un grand avantage pour des danseuses qui sont un peu plus âgées

*Et qui ont souffert parce que c'est un chemin qui va te permettre de te réconcilier avec toi-même parce que les danseurs professionnels souffrent beaucoup et peut-être qu'avec la danse d'Isadora c'est un moyen de rester dans l'esthétique sereine, paisible.*

Tu as vu John, il a presque 70 ans et il danse merveilleusement bien.

*Oui c'est incroyable et c'est peut-être une manière de régénérer son corps. C'est peut-être aussi pour ça qu'en France on peut associer cette danse d'Isadora à l'art thérapie et que ça peut être aussi une voie de guérison. On n'est plus dans un corps souffrant mais dans une quête de trouver le bon mouvement juste à ce moment précis de là où on en est.*

Oui pour moi ça c'est important et je ne veux pas détruire mon corps. J'en ai besoin.

*Mais peut-être qu'à travers ses performances sur scène, Isadora voulait montrer la valeur de l'esthétisme autrement que par l'imitation du geste et que cela induisait une harmonie et un équilibre.*

*Et en faisant avec ses propres moyens, comme tu le dis, peut-être que c'est la convergence entre Elisabeth et Isadora parce qu'Elisabeth comprenait cela d'Isadora et elle, elle apportait le support de la préparation au corps, c'est-à-dire, entraînement du corps pour danser.*

*Elisabeth a peut-être compris comment arriver à la substance de la danse d'Isadora et la faire éclore pour chaque corps dansé à travers son enseignement physique, artistique, musical, poétique, gymnique, intellectuel également et de discipline. Ce serait mon hypothèse.*

Oui je suis d'accord. C'est toujours un problème si quelqu'un est très doué pour quelque chose et il a fait ça pendant longtemps et il est difficile pour lui d'apprendre aux autres ce qu'ils n'ont pas fait ça. Pour ça c'était mieux qu'Elisabeth a enseigné la danse mais bien sûr les idées d'Isadora étaient le début pour tout ça.

*Ce que m'a montré A. hier (vague dorsale en marchant) est à la fois simple et difficile, à ma portée et sans me sentir exclue de cette possibilité d'essayer de le faire et je me dis que si je comprends ce principe et que je m'entraîne, je vais réussir à le faire. Alors peut-être pas dans une performance exceptionnelle mais je vais pouvoir y avoir accès. Et je pense qu'à travers ce que disait Isadora, elle voulait rendre accessible cet univers à tout à chacun.*

*Et Elisabeth était la bonne personne car elle avait vocation d'enseigner et elle le comprenait de l'intérieur ; elle avait le chemin pour trouver les exercices corporels susceptibles d'amener les enfants à éprouver cette voie unique de leur danse.*

Je pense exactement comme toi mais aujourd'hui les danseuses qui font comme Isadora Duncan a fait, ne font pas la connexion avec leur être propre. Quand tu occupes une place (l'espace) tu dois suivre les mouvements sans les mettre en lien avec toi d'une certaine manière. Ce sont de merveilleuses danseuses mais Isadora ne voulait pas ça.

*Peut-être qu'elles ne mettent pas la conscience de leur être quand elles reproduisent.*

C'est très joli ce qu'elles font mais si je veux ça, autant apprendre le ballet.

Je serai perdue dans une classe comme ça ! A Washington, j'étais vraiment perdue !

*Mais tu as rencontré J. ? Elle est différente, selon ce qu'on m'a dit ?*



C'est aussi une grande danseuse mais elle a compris quelque chose ; elle rend accessible les cours. Elle a compris que tout le monde ne peut pas suivre les chorégraphies tout de suite. Elle veut faire ça et elle veut qu'on apprenne ça à la fin mais elle commence autrement. Elle donne des images, beaucoup d'images pour développer le mouvement, c'était très intéressant, et les sensations aussi. Par exemple, muss ich es auf deutsch erklären : sie sagt « wir sind eine egyptisches Skultur » und wir haben das Gesicht dieses Skultur getanzt ; also hier seit die Augen die Puppelee, und herum sind die Windpanne, jeder hatte eine Role und dann haben wir so ganz einfach die Windpanne und dann haben wir die Wälle gemacht, die Windpanne gehen auf und zu, das ausgeschliesst sich und öffnet sich und sie hat ganz viele Bilder und jetzt gehen wir wie egyptische Prinzessen im eine bestimmt Schritt so gemacht am Schluss haben wir eine Olympiade gemacht, also immer Bilder Bilder und ich glaube auch das es war ein wichtiges Prinzip von Isadora für sich selbst, sie stand ja vor der Gramophon, elle a écouté la musique, elle attendait jusqu'à ce que le mouvement est venu d'elle-même et après jusqu'à elle ait une image de la musique, une histoire, une image, quelque chose comme ça et pour la transmission, je pense que c'est très important d'utiliser des images aussi. Et quand tu imites seulement les chorégraphies, tu n'as pas vraiment des images, tu vis tes pas et tu comptes et ensuite tourner... ça ne m'intéresse pas pour ça et c'est pour ça que j'ai choisi cette école (ici à Munich).

## NO 11

### *Entretien avec M. jeudi 28 avril 2016 à 7h10*

*Comment arrives-tu à la danse et à la danse de l'être en particulier et en fais-tu le lien avec la danse d'Isadora Duncan ?*

Alors je suis arrivée à la danse de F., à la danse de l'être, je crois que c'est en juin; j'étais en recherche spirituelle et depuis toute petite, j'ai toujours aimé danser, je crois que la danse, dans les moments très difficiles de ma vie, est une thérapie. C'est ce qui me donnait l'énergie, la force d'avancer et après un voyage au Pérou,

*Tu peux resituer peut-être ?*

En décembre 2013, mais avant j'avais fait de la danse classique quand j'étais toute petite fille. Ensuite, ça s'est arrêté parce que mes parents ont déménagé, on s'est trouvés dans un petit hameau dans les Cévennes où il n'y avait plus la possibilité de faire de la danse mais j'ai toujours dansé. Ma tante allait en Espagne et elle m'avait ramenée une ? espagnole, je me mettais dans des pièces, enfin on avait une grande maison et j'avais cette chance de m'isoler et de danser toute seule. Et j'ai toujours dansé toute seule, j'ai continué très très longtemps, le soir devant la télé, quand il y avait des ballets classiques, que tout le monde était couché, je dansais. J'adorais Nijinski, j'adorais ces pas, oui ces envolées, oui j'ai toujours aimé danser. Ensuite j'ai fait de la danse africaine, du jazz et je sais qu'après une journée de travail, si je sortais épuisée, j'allais danser et je pouvais continuer ma journée, c'était fini, la fatigue était partie, la danse m'avait enlevé tout, voilà. C'était une renaissance à chaque fois.

*Et qu'est-ce qui t'appelait à chaque fois dans la danse ?*

C'est une joie que tu ressens en mouvant ton corps, cette liberté lorsque tu danses que tu retrouves, cette légèreté, la liberté, c'est vraiment, vraiment une sensation de liberté quand tu danses. Tu as l'impression que tu peux tout réussir, que tu vas pouvoir atteindre, que tu vas pouvoir faire des tests, c'est fabuleux ! La danse c'est quelque chose, c'est quelque chose qui, au niveau du ventre, ça monte, depuis toujours j'ai ce sentiment que ça montait à la base du ventre, au niveau du pubis et c'est quelque chose qui monte et qui t'élève à la fois. Mais par contre je manquais d'ancrage et cette danse de l'être en fait c'est une danse d'ancrage aussi.

*Donc tu arrives, tu fais un voyage au Pérou, c'est cela ?*

J'ai fait un voyage au Pérou à une période de ma vie où je me suis dit que ma vie doit changer. Ou je continue sur ce chemin et je sais pas si je vais y arriver longtemps, dans une vie normale, classique avec tout ce qu'il y a autour, mais en fait je ne me voyais plus continuer, je me disais que cette vie-là je n'en voulais plus, ce n'était plus possible. Soit je quittais cette terre en me disant que j'avais fait tellement de choses, que c'était bon, ou alors je trouvais vraiment quelque chose

qui, il me manquait quelque chose, et ce quelque chose je le relie au spirituel, j'étais en recherche spirituelle, quand même.

Et j'ai eu cette opportunité de partir au Pérou, et avant de prendre de l'ayahuasca, je suis allée dans un centre qui s'appelle Takiwasi.

*C'est le même que celui de L. ?*

Non, ce n'est pas le même, là c'est tenu par un Français. On m'a parlé de cet endroit, et en fait il te faut envoyer ton état de santé, tu remplis comme si tu allais, tu remplis un questionnaire de santé et ensuite tu écris une lettre de motivation et sur ma lettre de motivation, je disais que j'avais envie de déprogrammer tout ce qui avait été programmé depuis l'enfance et de repartir chercher celle que j'étais vraiment, pour vivre ma vie à moi et pas celle d'un autre, ni d'une autre, ni ce qu'on m'avait enseignée, ni mon éducation, d'être celle que j'étais dès le départ. Et donc je suis partie là-bas, j'ai eu un magnifique cadeau, c'était merveilleux, c'était vraiment fabuleux, très très belle expérience et déjà avant en 2007, dans ma vie, y a un grand Tsunami qui est arrivé dans ma vie, 2006 c'était un Tsunami et là je me suis retrouvée sans travail, sans rien, devant subvenir aux besoins de mes trois enfants, j'ai repris, enfin, au départ je voulais faire une remise à niveau et j'ai rempli un questionnaire, à Pôle emploi ils nous font passer des tests pour savoir vers où on peut aller et en fait, moi, ce qui venait c'était la danse, le voyage et la thérapie. Et à l'époque, je me disais « est-ce que ça existe ? », « est-ce que les trois pourraient être reliés ? ». Bon, voilà j'ai repris mon ancien métier d'aide-soignante, je suis repartie parce qu'il fallait nourrir tout le monde, je suis repartie d'où je venais et en plus j'avais dit « jamais aide-soignante, jamais en gériatrie et jamais la nuit » et je me suis retrouvée en gériatrie la nuit, donc déjà. 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 mais surtout pour les étirements, j'allais pas faire les ballets avec les enfants, ceux des adolescents non plus, donc j'étais toujours en recherche et en faisant des recherches, je tombe sur le site de Fabienne. Je tombe sur ce site et là, ouah ! Je me suis dit « c'est ça, c'est là ! » 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 c'est vrai que j'étais un petit peu atypique dans la famille, justement à part on va dire et, donc Isadora je l'avais vue avec sa tunique, cette légèreté de femme, cette belle liberté d'être, sans chaussons, elle était libre et c'est la seule chose que je connaissais d'Isadora. Bon j'avais vu des photos mais j'avais rien lu sur elle, et je l'ai découvert avec F..

*Alors du coup la danse de l'être, tu arrives dans la danse de l'être et c'est cet appel de la spiritualité qui t'emmène là ?*

C'est l'appel de la danse déjà, je ne savais pas ce qu'elle proposait vraiment F. !

*Ah d'accord ! Alors qu'est-ce qui t'a attiré sur le site ?*

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. Maintenant je ne pourrai plus te dire ce qui était là, ce que j'ai lu et ce qui m'a interpellé sur le moment, je ne pourrai pas te le dire mais voilà. Et c'est vrai que j'étais sur un chemin spirituel depuis un moment, je faisais beaucoup de lectures, je revenais du Pérou, y avait une spiritualité très importante parce que les chamans, y a un chaman-prêtre qui est là pendant la cérémonie et le spirituel m'interpellait beaucoup. Quand je suis arrivée là-bas au Pérou, j'ai rencontré des personnes fabuleuses. Je suis arrivée, je me suis dit « mon dieu, mais elles sont là, des personnes qui sont comme moi ! Qui pensent comme moi, qui ont un cœur ouvert ». Et quand on parlait de ce qui se passait dans le monde, y avait un jeune homme qui disait « de toute manière », un jeune homme de 35 ans qui disait « que peut-on faire ? Juste aimer », il disait. Juste aimer et rester dans l'amour et être dans l'amour, quoi qu'il arrive tu restes dans l'amour et donc ma vie a totalement changé en fait. J'ai changé, vraiment vraiment ma vie a totalement changé et la danse de l'être c'est spirituel aussi, ça t'emmène dans le divin et mon chemin c'est peut-être ça, présenter les nouvelles médecines amérindiennes, l'enseignement des 13 lunes, enfin et puis les belles rencontres ont continué. Plus que de belles rencontres, des femmes merveilleuses, vraiment des femmes merveilleuses alors que moi, à l'époque, les femmes, l'homme c'était là (geste vers le haut).

*Ya une hiérarchie, non ?*

Ouai et je me suis rendue compte de la valeur de la femme. Voilà.

*Et donc tu arrives à la danse de l'être, tu as commencé par un stage je présume ?*

Oui j'ai commencé par un stage et là j'ai fait sortir mon énergie rose, j'avais tellement, tu sais j'ai fait sortir mon énergie rose pendant un stage, j'avais cette énergie d'amour, c'est chamanique tu sais, une boule rose, tu sais, d'énergie et elle grandissait mais « qu'est-ce que j'avais fait de tout ça ? » C'était impressionnant et c'est pas la première fois que ça m'arrive ! Parce que j'avais déjà fait des respi, je sais pas comment on dit, des respirations holotropiques. En fait tu pars en voyage aussi mais avec le souffle et là c'était pareil cette énergie rose qui était là, c'est une énergie d'amour en fait qui est là depuis toujours et qui demande qu'à sortir en fait.

*Donc 2006 ?*

2006 c'est le Tsunami dans ma vie, 2007 je reprends l'hôpital, la gériatrie avec les personnes Alzheimer et je pars au Pérou en 2012. La danse de l'être en 2013 et la formation en 2014 mais je voulais m'inscrire tout de suite en fait. Mais non, fallait d'abord faire un stage et faire un projet, savoir pourquoi tu voulais la faire vraiment. Bon je ne sais pas vraiment parce que c'est un appel, comme quand je suis partie au Pérou, c'était un appel, c'est là où tu apprends à écouter, ce qui est là.

Quand dans ta vie tu commences à écouter ce qui est là, franchement c'est, mais y a aussi parfois des basculements, parfois tu ne sais plus mais, voilà.

*Alors ton expérience dans la danse de l'être, qu'est-ce que tu en retires, du point de vue du mouvement, comment tu vis la danse de l'être ? Et à force d'entendre parler F. des valeurs d'Isadora, comment tu les relies à la danse de l'être et est-ce qu'on peut dégager une spécificité par rapport à d'autres danses ? (que tu as pratiquées d'ailleurs)*

Parce que cette danse passe par l'intérieur, ce n'est pas une danse de l'extérieur ; c'est une danse qui est faite, pour être vue bien sûr, parce que c'est beau, mais au départ c'est quelque chose qui part de l'intérieur de toi et qui est en lien avec tout ce qui est autour de toi, les éléments, ça va être un vol d'oiseau, ça va être un mouvement d'arbre, ça va être l'air, tout est là et tout est en lien et en fait dans la danse d'Isadora, enfin dans cette danse de l'être qui vient d'Isadora, c'est, le mouvement est intérieur et quand tu arrives à sentir ce mouvement intérieur, c'est quelque chose qu'on ne t'apprend pas dans les autres danses, y a pas ce fait d'aller à l'intérieur de toi et d'aller chercher le mouvement, cette vibration et cette énergie, sentir l'énergie qui est en lien aussi avec l'énergie extérieure, ensuite quand tu pars dans le mouvement et que tu le fais grandir, que tu le laisses sortir, que tu le laisses vivre !

*Et donc l'implication de ce mouvement sur toi, sur ton être ?*

L'ancrage déjà. Cet ancrage, ce lien à la terre, qui permet de garder cette énergie et ce lien avec tout ce qui est autour de toi, c'est dans la nature je trouve que c'est quelque chose de merveilleux. C'est quelque chose que l'on fait rarement dans les autres danses, peut-être que je n'ai pas assez pratiqué, peut-être qu'il y a des endroits où, c'est ce lien à la nature aussi qui permet d'être aussi, d'aller chercher au fond de toi tout ce qui est beau en toi et puis c'est vrai qu'avec F. c'est quand même à part, ben oui, quand même chaque fois de faire de beaux voyages, des voyages magnifiques, voilà. Je ne sais pas où ça emmène mais ça emmène. Comment tu en es arrivée là avec Isadora ?

*C'est par mon directeur de recherche, je changeais de sujet de thèse, je n'avais jamais dansé et il m'a demandé si je connaissais Isadora, je lui ai dit que non et il m'a demandé d'aller lire son roman *Ma vie, ce que j'ai fait et je ne voyais pas trop où cela allait m'emmenner car je trouvais cette vie très torturée et ensuite il m'a demandé d'aller danser. je l'ai regardé avec des billes comme ça et pareil j'ai tapé sur internet « danse avec Isadora » et je suis tombée sur le stage de F. qui l'organisait à A. en 2013. N'étant pas du tout dans cet univers-là, j'ai téléphoné en me disant que si ça collait, je le ferai. Au regard de ce mon parcours, F. m'a vivement conseillée de le faire et j'ai dansé pour la première fois à Dora Sratou où j'étais avec un groupe de danseuses plutôt d'origine classique. J'ai rencontré une danseuse qui m'a soutenu dans ces premiers pas de danseuse et en rentrant c'était évident que je devais faire ce travail sur la danse d'Isadora. Il y a eu un laps de temps où je n'ai pas repris ma thèse tout de suite et ni même dansé, mais j'ai commencé par des lectures sociologiques et j'ai repris contact avec F. pour faire directement la formation.**

*Donc j'ai commencé à danser vraiment au cours de la formation.*

C'est fabuleux, tu aimes danser ! Il y a des choses qui ne s'expliquent pas, ça se ressent, ça se vit, enfin y a des choses qui se vivent, qui se sentent.

Ça vient de l'intérieur, c'est quelque chose qui est en nous et qui se vit, oui je trouve ça fabuleux cette danse ! En fait, elle se vit, y a pas d'image, on n'est pas là pour plaire à quelqu'un, quelque part, on est là pour être celle que l'on est vraiment et pour prendre toute sa dimension, toute la grâce qui nous habite, tout ce qui est en nous, tout ce qui est beau, vraiment faire sortir le Beau, la beauté.

*Ça me fait penser à hier matin ; je ne sais pas comment tu l'as vécu (matinée de danse au centre de danse Isadora Duncan à Athènes)*

Ah j'ai adoré, oser être, c'est un beau cadeau, c'est une belle étape, enfin pour moi, j'ai l'impression de grandir, même si ça ne se voit pas, je grandis de jour en jour, à chaque fois que je danse, j'ai vraiment l'impression de grandir, d'être ! Une affirmation de qui on est sans détour et s'accepter tel que l'on est, tout accepter. Oua ! C'est un beau chemin, c'est un très beau chemin, quel cadeau qu'elle nous fait ! C'est un beau cadeau qu'elle nous fait. Je suis ravie parce que je rencontre plein d'autres femmes comme ça ! Y a plein de femmes qui arrivent ainsi sur mon chemin. Mon rêve c'est d'aller danser avec des femmes africaines dans des tribus. C'est rare de côtoyer des femmes de près. C'est magnifique, oui vraiment depuis que je suis rentrée je rencontre vraiment des femmes magnifiques, vraiment de belles personnes, des femmes magnifiques. Et j'apprends, parce que parfois j'ai l'impression d'être une femme de Cro-Magnon qui arrive vers ces jeunes femmes qui ont la trentaine, quand je vois où elles en sont de la vie, comment est la vie, la conscience qu'elles mettent en toute chose, c'est beau, j'apprends, j'apprends. C'est impressionnant parce que ma nourriture a changé, j'ai arrêté de fumer, voilà, la vie commence ! J'aime la vie ! Quand je lui ai dit que j'allais en Grèce danser, bon « ben alors, tu es toujours aussi perchée ? » (Rires) « Mais tu vas voir quand tu vas retomber de là-haut ! » oui mais en attendant sur mon chemin y a plein de belles personnes qui arrivent. Parce qu'il me dit, « Ouai », il est maquignon en plus, tu sais, il a plein de problèmes, à chaque fois que je l'ai eu, il me dit « Oui je lui dis que je rencontre plein de belles personnes, c'est magnifique « Et qu'est-ce que tu vas faire là-bas ? » « Je vais danser », « Tu vas faire quoi ? » « Je vais danser ! », « Mais c'est quoi ce truc, tu vas en faire quoi ? », « Je sais pas pour le moment, en vivre peut-être ! ». Bon y a longtemps, à un moment j'étais en liquidation judiciaire, et il me disait, je lui avais dit « Quand tout serait terminé, que le tsunami sera arrêté, avec mes enfants on va se faire un beau cadeau, je vais les emmener pour Noël à New-York ». Il me dit « jamais on a vu qu'il restait de l'argent d'une liquidation », « Moi, je te dis que j'emmènerai mes enfants à New-York pour Noël ! », je suis arrivée, je lui ai dit « Bon, regarde, j'emmène mes enfants à New-York pour Noël ! », « Comment tu fais ? ». Et ça, je lui dis « Je ne fais pas attention », « Tu ne comptes pas ? », je lui dis « Non ! ». Mais tu vois, là je suis dans une période par contre où y a la vague qui arrive, c'est la descente par moment, mais c'est magnifique, tu surfes ! Merci la vie !

*Merci M. !*

## NO 12

### *Entretien avec M. lundi 25 avril 2016 à 7 h08*

*Comment es-tu arrivée à la danse, soit d'une manière générale soit à la danse de l'être plus particulièrement ?*

Moi, je suis arrivée à la danse, enfin petite, j'ai fait 11 ans de danse ; je faisais du moderne jazz et du russe, donc qui s'apparente un peu à la danse classique. C'est une danse de caractère, tu sais. Voilà, ce n'était pas du classique mais c'était une forme, un petit peu codé, de danse. Pour moi, la danse c'était ce que j'aimais de plus. Tu vois, c'était vraiment, hum ! (inspiration), j'y allais deux fois par semaine. Je sais que mes parents n'avaient pas trop les moyens mais c'était vraiment important, tu vois, qu'ils m'offrent ça et ils le faisaient avec bon cœur, avec plaisir, parce que, non, c'était...

*Qu'est-ce qui t'attirait alors déjà dans cette forme particulière de mouvement ?*

Euh, par rapport au collège, au lycée où moi j'étais en souffrance parce que je ne prenais pas du plaisir par rapport à ce qu'on m'enseignait. Comparé à la primaire où là j'étais dans le plaisir, la lecture, les sciences naturelles et arrivée au collège, il y a eu vraiment une rupture où là j'étais dans « il faut bien faire », il y a de la quantité, j'arrivais pas à tout intégrer, du coup je... petit à petit, tu vois j'étais bonne élève, donc je m'appliquais mais d'année en année, j'avais vraiment des difficultés, de plus en plus, tu vois ?

Parce que je n'avais pas le plaisir je pense. Et dans la danse, ben euh, déjà j'avais projeté sur ma prof de danse un modèle maternel, un modèle féminin que j'aimais beaucoup. Je trouvais un moyen d'expression amusant et j'aimais beaucoup travailler sur mon corps. Voilà et du coup après quand je suis arrivée en terminale, mon père voulait que je fasse des maths, vraiment il voulait que je fasse un truc scientifique et tout. Ben là, je ne savais plus trop ce qui était vraiment là pour moi puisque c'était difficile de se construire dans quelque chose d'un peu rigide au niveau scolaire et tout ça mais j'ai pris le chemin du corps du coup et je pense que c'est la danse qui m'a mis sur cette piste du corps. Donc voilà j'ai fait kiné, après ostéopathe et dans l'ostéopathie j'ai cherché la transmission la plus directe possible par rapport aux premiers ostéopathes donc Andrew Taylor Still, William Garner Sutherland et donc je suis vite arrivée au courant de la biodynamique retransmis par le docteur Jealous. Et je crois que tout ce cursus m'a préparé à la danse de l'être. Et je suis arrivée à la danse de l'être, c'est un cadeau qu'on m'a fait, c'est le stage, un stage de F., pour mes 35 ans, on m'a offert le stage, tu vois.

*Tu ne la connaissais pas au départ ? Tu n'en avais jamais entendu parler ?*

Non, et c'est cette amie qui avait ce stage avec elle et qui m'a dit « tu vas adorer, tu vas voir et tout ça », donc, j'y allais sans trop savoir, d'accord ? Et en fait, ça a vraiment été une révélation dans le sens où pour la première fois, j'ai senti que j'étais dansée. Je dansais pas, j'étais dansée.



Alors là, je me suis dit « t'as quand même fait beaucoup de danse, c'est la première fois que tu ressens le fait d'être complètement dansée et que c'est complètement autre chose qui se passe ».

*Et alors, qu'est-ce que tu entends, sous-entends comme notion derrière « le fait d'être dansée » ?*

C'est la sensation que je ne suis plus du tout en contrôle du mouvement mais que c'est mon corps qui dirige le mouvement, je suis observatrice du mouvement qui se déroule.

*Et comment ça se produit ça ?*

C'est juste de laisser faire et d'être dans un accueil de ce qui est plus qu'un vouloir de faire un mouvement. C'est une autre volonté en moi qui agit.

(Petit interlude)

*Alors, est-ce que F. parlait déjà d'Isadora Duncan, est-ce qu'elle faisait déjà le lien avec elle à cette époque-là ?*

Alors ? Oui, je pense que oui, elle met toujours Isadora, quand même elle en parle, oui, il me semble que j'avais déjà le lien mais si tu veux, pour moi, j'étais tellement dans la surprise de ça que je n'ai pas de suite identifié l'importance d'Isadora. J'étais vraiment dans ma découverte, tu vois et c'est vraiment au fur et à mesure de la formation, en parlant avec toi, de par ton travail et aussi parce que F. en parle beaucoup où là vraiment, j'ai compris l'importance d'Isadora.

*Et tu la connaissais avant, tu avais entendu parler de cette danseuse ?*

Non, du tout, non, tu vois, je n'avais jamais fait trop de recherches, c'était une activité comme une autre..

*Et à l'époque, cela s'appelait déjà la danse de l'être ?*

Si, et c'était en 2013.

*Et après ce stage, tu as décidé de t'engager dans la formation ? Comment ça s'est passé pour toi ?*

Alors, non, ça ne s'est pas passé comme ça parce que quand même, ça m'a paru très curieux, tu vois, ces lâchers un petit peu émotionnels, (...)c'est incroyable et à la fois pour ce que j'avais vécu, il y avait vraiment un truc et en fait ça a placé ma voix. Ce stage, il a placé ma voix, ça m'a apporté au-delà, enfin au-delà de ce que je pensais, il y avait une répercussion. Et du coup, j'ai eu envie de refaire un stage pour être sûre qu'il y avait un chemin pour moi.

Et j'ai refait un an après le même stage à Toulouse, et c'était une évidence que la formation, c'était mon chemin.

*En complément du coup de ta formation d'ostéopathie ?*



Et pour vraiment revenir à ce truc de cœur que j'avais avec la danse, parce que, finalement, j'avais arrêté la danse un temps, le temps de mes études, tu vois de revenir, je m'étais mise vraiment dans mon travail et puis, heu, après j'ai repris la danse contemporaine, j'en fais maintenant depuis 7 ans, 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. Donc, voilà, je voulais être sûre de ne pas me tromper mais c'était vraiment, 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, même si ce n'est pas nommé comme tel, mais heu, 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 ?

*C'est comme cela que tu crées le lien entre la danse de l'être, particulièrement ? Et ce que tu fais dans ton travail ?*

Oui, complètement.

*Tu le rattaches à un principe de guérison en fait ? De thérapie ?*

Ah oui, 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).

*Parce qu'au départ, ça te demande une posture particulière que tu as découverte à travers la danse de l'être ou c'est simplement par le fait de te relier, d'être en connexion avec quelque chose de particulier ?*

C'est surtout laisser faire le mouvement, connecter à cette chose qui est plus grande en moi, cette sagesse, tu vois, c'est autre chose qui va guider ; cette sagesse fait qu'elle vient te ...

*Ah ça passe alors par tes mains qui sont le moyen, l'outil qui va donner à l'autre l'autonomie ?*

Non non non ; dans la danse de l'être ?

*Non, j'essaie de faire le lien entre la danse de l'être et tes patients, la manière dont tu transmets ce principe d'autonomie à tes patients ?*

En fait, dans l'ostéopathie, tu te synchronises, dans l'ostéopathie biodynamique, tu te synchronises avec le patient. Si tu veux, c'est la combinaison du thérapeute et du patient qui va engendrer un processus thérapeutique qui va aller au bout, enfin tout ça ; si tu veux tu vas comme catalyser quelque chose chez le patient. Alors que là, le patient, du coup le danseur, est autonome dans son processus.

*Tu veux donc dire que l'autonomie vient d'abord de toi et c'est par ta posture qui va engendrer, va avoir une conséquence sur ton patient, c'est cela que tu veux me dire ?*

C'est plus un état d'être ; c'est plus, si tu veux, alors, c'est plus, si tu veux, voilà, par exemple, le patient est là (geste pour le situer dans l'espace) et moi, je vais rentrer en contact physique, je mets mes mains sur lui, d'accord et dans mes mains, je reçois de l'information, il y a quelque chose qui arrive, nous, on utilise le mouvement respiratoire primaire, la respiration primaire, donc ça, on se synchronise avec, donc si tu veux quelque part ma respiration primaire va entrer en interaction avec la respiration primaire du patient, je suis à l'écoute de cela et ben là, puisque c'est du vivant qui écoute du vivant, y a quelque chose qui se , y a un processus thérapeutique, je suis observatrice de ce qui se passe chez le patient mais je suis quand même concernée tu vois. Alors que, en danse, c'est tout autre chose, tu vois.

De par le mouvement, un processus se met en place et ce processus est vraiment autonome par le fait de ta danse.

*Alors tu abordes un autre état d'être vis-à-vis de ta démarche thérapeutique ?*

Alors non, l'ostéopathie, c'est l'ostéopathie, et la danse c'est la danse. Par contre, si je projette que je vais faire des ateliers, ce qui m'intéresse, c'est ça, c'est l'autonomie de la personne par rapport à ce que je fais au cabinet.

Mais si tu veux, il y a quand même un lien parce que, parce que ce qui fait émerger le mouvement, c'est probablement la respiration primaire, c'est probablement ce mouvement de vie, ce mouvement énergétique, ce corps fluide qui se met en travail, tu vois, c'est quand même très proche puisque ce sont des forces de vie avec lesquelles on travaille, en ostéo et en danse, donc tu vois, c'est, pour moi, c'est quand même très en lien, bien sûr, c'est même, c'est la même force de vie qui va travailler au travers du corps.

*Peut-être que ma question aurait été plus claire si je t'avais demandé comment la danse vient servir ton travail ?*

Eh bien, la danse sert mon travail dans la mesure où si tu veux, moi, ça me permet de plus en plus d'épurer mon axe, d'épurer, d'épurer, d'épurer et de trouver mon axe, ce qui me permet d'être plus juste, pour proposer quelque chose de plus juste au patient mais tu vois, voilà c'est évidemment, c'est important, c'est clair mais après j'observe qu'il y a beaucoup d'ostéo qui font type body mind

centering ou un travail en danse, en biodanza ou un travail d'autres danses, qui ne sont pas la danse de l'être, mais j'ai une autre ostéo qui travaille avec Rafael Baylé, qui fait une danse libre aussi (silence).

*Alors, oui, comme quoi le mouvement permet un travail sur soi et par ce travail d'épure, qu'est-ce que cela amène ?*

C'est plus en tant qu'être, c'est ton état d'être et de présence qui va être vraiment plus, dans l'idée, je ne dis pas que j'irai forcément mais (rires), c'est dans mon idée tu vois, plus tu vas libérer tes mémoires et plus tu vas pouvoir recevoir quelque chose d'universel tu vois, comment dire, et de plus grand, plus ton être va être épuré de ces mémoires, et plus je pense que tu peux être dans un axe juste. Parce que forcément tout ce que tu es va être en résonance avec le patient, tu vois, et qu'aussi tu peux mieux comprendre le processus chez le patient si tu y es passée, ça c'est vrai aussi, bien sûr. Même si ce n'est pas la même histoire, tu peux reconnaître des choses d'ordre émotionnel, d'ordre généalogique et d'ordre karmique, mais ça, c'est moi qui le dit, c'est pas l'ostéopathie. Je le sens parce que moi je l'ai vécu et je reconnais parfois chez le patient sur quelle strate on est. Et l'ostéopathie, on apprend juste le processus thérapeutique. Voilà.

*Alors par rapport à la danse de l'être, comment tu te situes par rapport à ton premier stage et comment tu perçois le lien à Isadora dans ce travail de la formation ?*

Silence.

*Qu'est-ce que c'est alors pour toi finalement toute cette danse ?*

Alors c'est vraiment d'incarner, d'incarner cette autre volonté. Cette volonté. C'est comme quelque chose en moi qui est plus grand que moi et qui sait mieux que moi-même (rires), du coup, mais c'est incarner la sagesse de ce qui est là.

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 marqué 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. C'est ce que nous dit F., c'est que lit F. dans les textes que c'est vraiment, je sens que c'est quand même bien expliqué dans la danse de l'être, il me semble.

*Alors du coup, cet engagement dans cette formation, c'est une quête pour toi-même, pour ton travail ?*

Alors ça m'a déjà énormément apporté personnellement et, euh, par des libérations que j'ai vécues dans la danse et des compréhensions, aussi, c'est toujours ancrer de plus en plus, euh et laisser de plus en plus ce possible, cet autre chose, c'est pas forcément ce qu'on nous apprend donc ce n'est pas forcément naturel alors que ça l'est évidemment mais du coup c'est toujours de revenir à ça,

et après, moi, je fais un travail avec des femmes victimes de violences conjugales, en ostéopathie, et euh, ça m'intéresse beaucoup pour elles, parce que, justement, elles ne sont pas autonomes. Et du coup, de leur proposer peut-être de la danse, de ce type de danse, je pense que ça peut les remettre dans un mouvement spon, dans un mouvement, elles sont dans une inertie, beaucoup, parce que, elles ont été complètement, tu vois, écrasées par l'homme violent et là, moi où j'en suis, où je les prends, elles ont quitté le foyer violent, elles sont dans un centre d'hébergement mais elles sont quand même vachement accompagnées par le centre, tu vois, , elles ont besoin d'être tirées et je pense que ce type de danse peut vraiment impulser un mouvement, redonner une dynamique dans le corps et le plaisir au travers du corps. Tu vois, donc y a déjà ça aussi, et après, ben voilà, mais ça je pense que c'est un très beau, c'est un axe qui me plaît beaucoup, qui me parle beaucoup.

*Ah oui, donc pour toi, ça te parle de reprendre son pouvoir, de reprendre sa vie en main ?*

Ah oui, complètement, complètement.

*Donc la qualité que tu tires de la danse, c'est l'autonomie. On y revient.*

Oui, c'est ça, l'autonomie. En lien avec ce qu'il y a de plus grand, le sacré, hein ?

*Oui, j'entends bien.*

En tant qu'être complet, en plénitude. (Silence). Tu vois, tout le travail qu'on a fait sur les directions, le but, tu vois ?

Avec les femmes, ça je pense que c'est essentiel de leur donner une ligne droite, un but, un point là-bas (geste de direction) « tac tac tac », tu vois, quand tu es quelque chose de complètement effondré, où tu n'as même plus d'intégrité, tu vois de remettre du mouvement et de laisser faire ça, de laisser émerger un mouvement ; en fait je ne l'ai pas encore fait, expérimenté et je ne peux pas témoigner de ça mais je suis persuadée qu'il y a quelque chose de juste, voilà. En plus, c'est souvent des magrébines, des africaines, malheureusement. y a pas que ça, loin de là mais elles ont une culture du mouvement, de la danse, donc peut-être de refaire le lien avec ça, ça peut être complètement judicieux. Mais bon je pourrai t'en reparler mieux l'année prochaine de cela.

*Du coup, la danse de l'être, c'est un outil qui te ramène à l'autonomie ?*

Oui tout à fait. Alors après aussi parce que, je pense que c'est parce que j'ai fait beaucoup de travail avant et que du coup, si tu veux, j'ai de la confiance en ce qui se passe dans le processus de libération, euh, tu vois, j'ai du discernement, enfin j'essaie. Tu vois, quand il se passe quelque chose, euh, alors le groupe, le groupe aide parce qu'on peut déposer la parole, on peut déposer ce qui se passe et tout ça. Donc c'est une autonomie mais aussi parce qu'il y a un accompagnement, tu vois.

*Alors oui, l'autonomie dans la danse et ce que tu me dis des femmes me renvoie à Isadora qui a dansé pour libérer la femme et empreinte de ces valeurs de modernité à cette époque des années 1900. Alors sans vraiment la connaître, il semble que des choses se mettent en relation avec elle et du coup, qu'est-ce qu'on vient capter d'Isadora et qu'est-ce qu'on vient chercher de son art si on veut parler de sa danse comme un art ?*

Parce qu'elle avait déjà compris très fort ça et ça c'est universel. Donc forcément c'est encore, complètement, c'est au-delà d'elle, c'est universel, que la danse, finalement telle qu'elle le proposait, elle est dans quelque chose d'universel. Oui, c'est ça, finalement l'homme est fait pour retrouver son lien au sacré et euh, dans la danse, tu retrouves vraiment ce lien, tu l'habites pleinement, même tu l'incarnes, c'est un truc d'une puissance extraordinaire, tu retrouves vraiment ton pouvoir effectivement. Oui, oui.

*Donc l'autonomie, le sacré ?*

Ah oui, oui, bien sûr, oui, oui, pour moi c'est tellement évident que je te le dis pas !

*Alors comment ça se manifeste pour toi le sacré ?*

Ah ben c'est cet autre chose qui sait ! Cette sagesse, tu vois, ce plus grand que moi qui sait ! Sri Aurobindo en parle bien (rires).

*C'est toi qui dois m'en parler ! Alors comment tu mettrais des mots là-dessus ?*

Bé vraiment c'est moi qui le dis comme ça, c'est quelque chose de plus grand que moi, en moi, qui est en lien avec moi (silence).

*Et que tu captes à l'intérieur du mouvement ? Ou ?*

Euh, c'est tout le temps là mais quand je me mets en mouvement, je suis complètement disponible à ça. C'est-à-dire dans le quotidien, ben voilà, c'est tout le temps-là, on devrait être tout le temps être en lien avec ça. C'est ça finalement, c'est retrouver ce lien, cette connexion avec cette autre volonté. « C'est que ta volonté soit faite », que ta volonté soit faite, donc c'est toujours que cette autre volonté de sagesse agisse en moi et, et donc ça devrait être tout le temps-là.

Mais c'est vrai que dans la danse, tu es tout le temps au service de ça, dans la danse d'Isadora. Dans la danse d'Isadora tu es tout le temps au service de cette, de ta volonté, de sa volonté. Moi, je le vois comme ça mais (silence).

*Est-ce que tu le ressentais dans ton autre pratique de danse ?*

Pas du tout. Pas du tout. Je ne le ressens pas parce que je suis vraiment dans « faire le mouvement ». Même si à un moment donné quand tu t'es appropriée le mouvement, il y a autre chose qui se passe, c'est sûr, y a vraiment l'énergie qui se met aussi dans ce mouvement mais heu y a vraiment quelque chose de différent qui se passe, pour moi, pour moi !. Mais parce que, une danseuse plus

avancée, qui s'approprie mieux le mouvement, peut vraiment plus sentir ça dans un mouvement qui a été, tu vois, dans une chorégraphie. Moi, à mon niveau, c'est encore, tu vois, plus faire ou être, danser ou être dansée. Mais c'est parce que je pense que mon niveau danse est, je suis encore beaucoup dans la mémoire danse par rapport à une chorégraphie, j'arrive à m'en détacher bien sûr et à trouver beaucoup de plaisir dans la danse mais j'ai pas cette sensation d'être dansée et de laisser faire cette autre volonté. Non, je ne sens pas comme ça, moi, je le sens pas comme ça.

*Sauf dans la danse de l'être ?*

Dans la danse transe, oui, oui, dans la danse de l'être.

*Parce que tu ne réfléchis pas à ce que tu fais ?*

J'entre dans un autre état d'esprit, quoi.

Il n'y a que dans la danse contemporaine, tu vois notre chorégraphe, elle est vraiment, euh, c'est magnifique comment elle travaille et tout, je pense qu'il y a vraiment quelque chose de très subtil dans ce qu'elle nous propose mais ça ne travaille pas du tout dans les mêmes processus. Tu vois, je n'ai pas de processus de (silence), je comprends des choses.

Je comprends des choses de moi, je comprends des choses, ça me fait travailler mais ce n'est pas le même plan, je sens. Ca répond à tes questions ?

*Oui oui bien sûr, tout est juste ; je vois simplement que ce n'est pas simple de parler de la danse de l'être, selon l'expérience que l'on a déjà de la vie avant, on interprète et analyse les choses selon cet angle-là. Mais de dire « qu'est-ce que la danse de l'être », c'est comment on met ça en mots ?*

*Pour en revenir au processus, tu penses qu'il y a une « technique » qui nous est enseignée dans la danse de l'être pour le mettre en œuvre ? Mais attention au mot technique...*

Non, non c'est, alors je reviens, c'est un processus, c'est un processus plus qu'une technique où tu vas (silence).

*Y a un protocole alors ?*

Euh non, enfin un peu quelque part, mais c'est juste d'impulser, tu vois, par exemple, avec le patient, je suis avec la respiration primaire, donc j'observe, je synchronise avec quelque chose ; c'est ça qui impulse. Dans la danse de l'être, je pense que c'est se mettre à disposition, se mettre à disposition du mouvement dans le corps, se mettre à la disposition de, tu vois, de ce qui est là, de laisser émerger, donc ça va être ça, le processus ou le protocole.

*Tu veux dire que F. va impulser ce processus par les outils qu'elle propose ?*

Oui, par une consigne très simple parce que finalement parfois tu n'as pas tellement besoin de beaucoup, hein ? C'est un rebond, c'est une extrême lenteur, c'est de se mettre à l'écoute et en disposition et ça se fait, voilà, c'est très porté par la musique aussi, tu vois. F. va vraiment aussi donner une direction de par la musique qu'elle va mettre ; forcément si c'est un tambour ou si c'est un truc qui plane, il ne va pas se vivre du tout les mêmes choses, quoi. Donc tu vois, y a une intention, de par la musique et de par le petit mouvement de départ quoi. (Silence).

Il y a souvent une intention, y a souvent une intention quand même, de, par rapport à un axe de travail, c'est intéressant parce qu'effectivement, ça donne vraiment des choses différentes, au final.

*Tu veux dire qu'on est influencé ? Par exemple ce stage ici en Grèce par rapport à ceux du Mas de Mestre avec cette référence ici aux Déesses et ce qui se passe à Nîmes, qu'est-ce qui se passe ? Au fond la danse de l'être, n'est-elle pas la même ? C'est le support, l'emballage qui donne une autre dimension à la danse, ou bien ?*

Forcément l'intention, l'intention est très puissante et effectivement, on va donner une direction. Mais pour autant, dans cette direction, il se passe ce qui doit se passer. C'est-à-dire que, heu, heu (silence).

*Tu vois, hier, F. a remis une musique que l'on connaît déjà, sur laquelle on a déjà dansé ; alors ton intention à ce moment-là t-a-t-elle conduit à une danse différente ?*

Ah ben oui, complètement !

*Ou est-ce que cela conduit à une forme d'improvisation ?*

Non, non, je pense que l'intention va vraiment donner une direction à la danse.

*Et donc la danse va être différente, tu penses ?*

Oui, oui, oui.

*Donc on ne reproduira jamais la même chose en danse de l'être ?*

Euh, je dirai que ce n'est peut-être pas ça parce que j'observe quand même que le corps, il a des ritournelles. C'est que tu peux te remettre facilement dans un truc, voilà. Justement, l'intention, elle peut te permettre de sortir de ça, tu vois, et après le processus, ben il se passe ce qui se passe. Il y a une intention de départ, tu peux la garder jusqu'au bout, tu peux aussi, hop, à un moment donné clap, partir, complètement une autre histoire qui t'appartient ou autre chose qui se présente. Ça te donne plusieurs, l'intention, elle va te donner des pistes à explorer, et pourtant tu es libre par rapport à ça, et des qualités, et justement, ça c'est vachement intéressant d'explorer ça. Parce que justement, ça enrichit la danse, ça enrichit l'expérience et pour autant, y a la liberté de ce qui peut se passer, pour toi personnellement par rapport à ce qui est vécu. Donc c'est là où aussi des fois y a des libérations auxquelles tu ne t'attends pas du tout. C'est justement en explorant un axe, que,



hop, la chose émerge. Si tu restes dans quelque chose de moins orienté, euh orienté ? Etre dans quelque chose de l'ordre de la ritournelle.

*D'une routine du mouvement ?*

Oui, et c'est l'intention qui est mise sur le mouvement qui va peut-être aller te faire explorer quelque chose de nouveau. Et il y a le lieu, y a le lieu, y a la musique, y a ce que tu es maintenant, à chaque fois c'est nouveau, à chaque fois c'est, chaque jour une âme nouvelle, tu vois. Chaque jour, en fonction de ce que tu es, de ce que tu as vécu, de ce que, de comment tu as dormi, enfin moi je ne sais pas, de là où tu en es, du lieu et de la musique, et des personnes avec qui tu es, tu vois, tout va se traduire dans la danse. Je le vois comme ça, moi. C'est-à-dire que, c'est pour ça que ça sera jamais pareil, à la fois ça peut être aussi pareil dans l'expérience, parce que moi, je l'ai aussi senti, parce que y a des fois, et des fois, tu pars de ce même mouvement et ça t'amène super loin ; enfin voilà. Tu es toujours cueillie, moi je trouve, toujours cueillie, justement par cette autre volonté agie et elle vient te chercher, te proposer des choses nouvelles, voilà.

Effectivement, le fait d'être à Athènes, c'est hyper intéressant à explorer, parce que forcément, tu es imprégnée de l'air, du lieu, de la mémoire du lieu, probablement. J'ai pas assez exploré là mais probablement, oui, oui. C'est ça la force d'Isadora, c'est qu'elle est universelle et toujours nouvelle et toujours, tu vois, et elle a beaucoup voyagé, elle a beaucoup bougé, elle a exploré, elle s'est inspirée.

J'ai l'impression qu'elle n'était pas dans l'ego, enfin si forcément, quand tu es en démonstration, y a une part de ça mais (silence) non, ça je ne sais pas si je peux dire ça j'en sais rien, mais elle était vachement en recherche de toujours aller plus loin, toujours aller plus loin dans son truc, tu vois. Elle ne s'est pas cantonnée à un moment donné à un truc, elle était toujours dans un renouveau, je sens ça moi, toujours dans un renouveau. (Silence). C'est comme quelque chose de toujours en mouvement finalement. On en revient toujours au mouvement. C'est ça qui est juste je trouve, non ? Toi, tu connais bien ?

*Non, je ne connais pas si bien que ça, c'est excessivement difficile de parler des influences du mouvement sur l'intériorité parce que là, il est effectivement question d'intériorité. Ce dont on parle depuis le départ, c'est de notre intériorité et comment notre intériorité se manifeste à travers la danse, tu vois. Toi, tu me parles d'autonomie, de connexion*

Et de renouvellement

*Et d'intention*

Et de direction

*Et ça va donner une qualité, une couleur et derrière ces mots, ces couleurs, qu'est-ce que ça veut dire ? Quelles émotions, quelles sensations ?*

Il peut tout y avoir, tout tout tout !



*Et dans ce processus, qu'est-ce qui se passe, qu'est-ce que ça vient modifier chez toi ?*

Parce que ça se voit, on dit qu'on ne danse plus pareil, on observe quelque chose, c'est au niveau cellulaire, c'est vraiment au niveau de la cellule. C'est au niveau et je pense que ça peut même modifier l'ADN ; les études sur l'épigénétique, ils ont remarqué que l'émotionnel, si tu avais du stress, ça pouvait se marquer aussi dans l'information génétique et que ça, ça se modifiait. C'est pour ça que tu avais des générations où tu pouvais transmettre à tes enfants, une peur, un stress, du coup quand on parle de trans-générationnel, ça se transmet au travers de l'ADN, c'est une réalité, c'est génétique. Donc je pense qu'on transforme notre ADN, nos cellules et nos mémoires, oui oui, c'est vraiment, pour moi, le chemin de l'homme en lumière, dans son expression la plus lumineuse, mais au niveau cellulaire, quoi.

Parce que moi je sens vraiment dans le processus, quand il y a une libération, je sens vraiment une transmutation et elle le dit F., elle le dit « l'accueil, l'alchimie », alors l'alchimie et là je reviens à l'ostéo biodynamique parce qu'on travaille aussi sur la transmutation et sur cette sorte d'alchimie et c'est là aussi où je fais vraiment le lien, [...]

Tu vois toutes les grandes traditions ont une médecine, donc la tradition indienne a l'Ayurveda, le Tao a l'acupuncture, la médecine chinoise, et tout, pour moi la tradition chrétienne a l'ostéopathie parce que les premiers ostéopathes étaient chrétiens protestants, le père d'Andrew Taylor Still était pasteur et les premiers textes d'ostéo sont imprégnés de ça, très fort, quoi, et on parle de transmutation, c'est un feu, dans mes mains ça s'embrace, tu vois et la danse aussi embrase et en plus y a aussi cette autonomie de transmutation par le feu et pour devenir l'homme en lumière quoi, oui oui vraiment ! Donc pourquoi je te dis ça ? Euh.

*On est sur ce processus de transformation de la danse dont on a du mal à parler et à mettre en mots sur cette expérience que l'on vit à l'intérieur. Alors pourquoi on danse ?*

Oui, voilà, alors on danse pour devenir cet homme de lumière parce que tout homme aspire à ça, tout homme est un animal religieux, assoiffé de dieu, assoiffé de retrouver ce lien parce que c'est ça finalement c'est ça qui fait sens, tu vois ? Sinon, on est perdu, on est l'homme déchu, on est perdu, c'est ça. Donc chez moi, c'est très conscientisé, bon voilà c'est très conscientisé, bon voilà, je l'ai compris, je ne dis pas que je le fais tout le temps mais c'est mon axe, c'est ce vers quoi je tends, c'est mon appel que je retrouve pour moi, dans l'ostéopathie, dans la danse de l'être, je dirai dans la danse d'Isadora et (silence).

*Tu arrives à un accomplissement alors ?*

Je pense que c'est le chemin et pour moi la tradition chrétienne aussi me parle de cela. Ces trois axes me parlent de la même chose et c'est pour ça que du coup y a une cohérence et je suis réconfortée [...]

## NO 13

### *Entretien avec M. mardi 26 avril 2016 à 7h18*

*Comment es-tu arrivée à la danse, à la danse de l'être et comment as-tu fait le lien avec Isadora Duncan, si tel est le cas, soit dans le cadre de la danse de l'être, soit dans l'expérience de ton parcours ?*

Alors, moi j'ai découvert la danse de l'être par l'intermédiaire d'un centre qui s'appelle « Existence » en Ardèche parce que j'avais déjà fait un stage avec d'autres intervenants et en feuilletant le catalogue d'Existence, j'avais vu ce stage-là avec F. et ce qui était inscrit sur le dépliant qui était un peu ce qu'on avait fait au cours de ce stage m'intéressait beaucoup. Alors moi, je peux te dire ce qui est là, intérieurement pour tout le monde, après donc, j'ai commencé par un week-end, j'ai pas été tout à fait persuadée mais quand même, ça m'intéressait de de, ce type de danse intérieure m'intéressait beaucoup. Alors après il y a le lien aussi avec la danse car j'ai toujours dansé quand j'étais petite, j'étais pas bien, je dansais dans ma chambre et c'est quelque chose qui m'apaisait, de pouvoir danser, tourner dans ma chambre. Euh, donc j'ai toujours eu un rapport à la danse, comme nous toutes, je pense. Et puis, concernant ta deuxième partie de question, Isadora Duncan, je ne connaissais pas du tout, je ne connaissais pas du tout quand je suis arrivée après. En revanche, j'ai lu tout de suite le bouquin *La danse de l'avenir* et ça a, ça a conforté mon envie de commencer. Par contre au bout de la semaine, donc j'ai fait la première semaine, il y a des petites choses qui m'ont déplu et qui sont en redondance avec ce qui se passe actuellement, et qui me dérangent encore, mais voilà c'est un cheminement et ça m'apporte beaucoup actuellement.

*Alors, comment tu ressens la danse à l'intérieur et comment tu fais le lien entre ce premier stage à Existence et aujourd'hui, là où tu en es dans ta danse, quel en est l'apport, comment vois-tu ton évolution ?*

Je dirai qu'entre le tout début et maintenant, de toute façon, il n'y a pas que la danse, il y a de multiples influences qui jouent parce que je fais autre chose, notamment cette année j'ai fait autre chose, qui je pense, m'a fait encore avancer encore plus vite, je crois mais ça se rapporte toujours au mouvement. Mais, euh, ce que m'a apporté la danse, je pense, c'est, euh, il me semble, c'est différentes choses mais là ce qui me vient, 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. Après, le mouvement en lui-même, dans le dansé (petit silence), ce qui me fait plaisir maintenant et ce que je ne ressentais pas au départ ; au départ, ce que je vivais, c'était quand même le, beaucoup le jugement de l'extérieur, c'est-à-dire de « qu'est-ce que je fais, est-ce que je fais bien, est-ce que je fais pas bien, est-ce que je fais mal ? » etc., donc y avait quand même ce truc-là qui faisait que je n'étais pas suffisamment à l'intérieur, ni suffisamment à ressentir le mouvement. 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.

Donc pour moi, ce que ça m'apporte, je t'assure, ça m'apporte une (petit silence) élévation quoi, une élévation, et je pense que, bon après c'est le lien divin qui pour moi n'était pas forcément bien, bien tu vois, bien (rises), 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. J'étais scientifique alors que je savais que j'avais une grande sensibilité mais que j'ai beaucoup rejetée pour être comme tout le monde, pour pouvoir me noyer dans la masse et ne pas être, tu vois, et là, je retrouve cette sensibilité-là, je n'en ai plus peur. Je pense que la danse m'a beaucoup apporté ça, c'est le, voilà, c'est le, je pense qu'il y a aussi quelque chose autour de la grâce aussi, du lien, voilà, de. 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, quoi que ce soit, jamais je vais te dire que moi je suis comme ci ou comme ça, 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. Donc heu, ça ça m'apporte énormément et puis le troisième volet, c'est de, je fais des ateliers avec les enfants, donc de voir, de le voir, quoi ! De le voir, quoi ! De voir des tout petits, ah ça c'est beau, quoi, c'est vraiment, ça ça c'est, ça m'apporte énormément et de sentir que, tu vois, ce que, dans le, dans l'accompagnement personnel, dans ça tu vois, avant j'étais pas du tout dans ce truc, pas du tout. Oui, je disais « c'est comme-ci, c'est comme ça », je calculais, enfin dans ma tête, je comprenais, je ressentais mais surtout je comprenais. C'est bien de comprendre, c'est sûr, c'est le premier pas, c'est important de comprendre, de conscientiser, c'est très important mais ce qui, à mon avis, ce qui importe à chacun, c'est que chacun puisse se libérer lui-même et d'apporter ses petites pistes sans rien finalement, tu vois, sans rien, sans rien dire ou quoi que ce soit, c'est que chacun puisse se libérer lui-même et en toute humilité, quoi. C'est-à-dire que, voilà, après je vais pas dire.

*Non, tu veux pas dire ? Parce que ?*

Non parce que ce sont des choses, ce que je vois dans l'ego, m'agace et là, donc voilà. Ce côté-là, mais c'est justement, c'est aussi ça, c'est important aussi qu'il y ait le miroir de l'égo de l'autre côté parce que ça permet de voir que, ben, faut faire attention, parce que l'égo n'est jamais loin et que si tu n'es pas dans l'humilité, si tu n'es pas, à un moment donné, tu vas imposer quelque chose. Tu vas imposer une perception des choses, tu vas imposer une façon que toi tu voudrais eh quoi, non ce n'est pas que toi tu voudrais, ce n'est pas du tout ça, c'est justement en lien que l'autre puisse être reconnu dans sa grâce, quoi ! Voilà. Bon je crois que j'en ai dit beaucoup !

(Silence)

*Comment tu fais le lien entre ce qu'on pratique et ce que tu as lu d'Isadora dans La danse de l'avenir ? Est-ce que tu t'y retrouves, est-ce que c'est une figure importante de la danse pour toi, est-ce que cela a une incidence sur notre danse ou tu t'en fiches ?*

Non, je ne m'en fiche pas, je ne m'en fiche pas, euh, dire que ça a une incidence, que ce soit Isadora Duncan ou quoi, je ne suis pas sûre.

En revanche je ne m'en fiche pas, j'aimerais bien, je pense approfondir et quand je t'ai demandé aussi de lire ton travail, ça m'intéresse vraiment beaucoup mais ce qui m'intéresse, c'est pas seulement Isadora Duncan, c'est d'approfondir dans tout ce qui est danses traditionnelles et tout ce qui est l'âme de la danse en lien avec la nature. Pour moi, les danses traditionnelles sont en lien avec la nature. Euh j'ai vu beaucoup plus les danses africaines et l'approche animiste des danses africaines et ça ça m'intéresse. Ça m'intéresse vraiment de creuser mais comme au Japon, euh, les danses indiennes, mais l'âme profonde de ces danses-là en lien avec la nature. Le shinto m'intéresse beaucoup. Alors Isadora Duncan, quand j'ai lu le bouquin, ça m'a vraiment parlé, vraiment vraiment, et ce que je pratique avec les enfants, c'est ce que, c'est ce que, je ne sais pas ce qu'Isadora Duncan voulait proposer, mais en tous cas, moi ce que je fais avec les enfants, c'est ça, c'est-à-dire que je commence, j'ai commencé par des sessions entre chaque vacances, la terre, l'eau, le feu mais la terre, tu vois, je remonte avec les et on finit par l'air et après on danse un conte. Mais voilà, on est vraiment dans les mouvements de la nature, moi, je, le lien avec la nature pour moi est essentiel et pour moi, est (petit silence). Je, j'ai le sentiment que le fait que l'homme ait perdu ce lien à la nature, il a perdu ce lien à sa nature profonde et à ce qu'il, ce qu'il est profondément constitué, tu vois, on est et pour moi, ça va au-delà. C'est heu, je ne sais pas comment t'expliquer mais, heu, donc que cette danse parte des mouvements de la nature, c'est une évidence pour moi. 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.

*Oui, mais du coup, quelle est l'entrée spécifique*

Après, non, ce qui m'intéresse aussi dans l'apport d'Isadora Duncan, c'est qu'elle était à une époque où on commençait à figer, à mettre des, enfin on commençait, peut-être pas, mais y a toujours cette partie qui est, en lettres, y a les deux phases, tu sais cette partie qui fige, qui enferme mais je n'ai pas suffisamment de connaissances, tu vois, et elle, elle a permis de, justement de pouvoir libérer le corps et de libérer, libérer l'être et de, même pas, de libérer les petits êtres qui commençaient à avoir des tensions, euh, parce que moi je pense qu'il y a plein de tensions qui apparaissent aussi au cours de la vie, surtout chez les tout petits et que ça vient à travers le ressenti, à travers le corps et que c'est bien par-là que l'on va pouvoir décoller et détacher ces tensions qui nous empêchent de pouvoir être, être, voilà, et être en lien. Voilà, de ce fait-là, elle a quand même apporté, il me semble, un truc énorme mais je n'ai pas suffisamment de connaissances et je n'ai pas suffisamment travaillé pour l'instant parce que je ne suis pas là-dedans, dans ce travail profond mais ça m'intéresse d'approfondir en tous cas.

Après, voilà, je ne fais pas une fixation sur Isadora Duncan, je ne fais pas une fixation sur rien du tout, voilà, et je ne veux pas faire une fixation sur rien du tout, quoi. Si je me vois faire ça (petit bruitage).

*Tu penses donc que la formation est quelque chose qui vient nourrir en toi ? Tu vas continuer à danser, tu vas en faire un outil pour le réinvestir autrement ?*

C'est-à-dire qu'à travers la formation, tu sais, on devrait travailler entre chaque session. Euh, j'ai pas vraiment travaillé entre chaque, en tous les cas la danse, c'est ça qui m'interroge parce que je

vois ce que ça m'apporte et je l'ai fait de temps en temps. Et quand le je le fais, je vois bien ce que ça m'apporte mais quand même, le quotidien a toujours quelque chose, enfin, il faut se mettre dans une disposition que je ne fais pas forcément.

Bon alors, j'aimerais bien quand même continuer ; j'aurais voulu trouver une fois par semaine un groupe, un groupe pour pouvoir faire ça. Est-ce que c'est moi qui vais le mettre en place parce qu'on se disait avec des copines de pouvoir faire ça, peut-être, ça ira certainement peut-être, enfin, j'espère, pour pouvoir continuer, parce que toute seule, j'ai du mal à trouver cet élan, de la même manière que j'ai fait un peu de peinture, d'aller vers quelque chose qui serait ultra positif pour moi dans la créativité, dans quelque chose comme ça, c'est tout pareil, j'arrive pas, j'ai du mal à y aller toute seule. Après partir sur un groupe, etc., c'est plus facile, donc, oui, je pense que je vais aller vers ça. Après je sais trop rien, pour l'instant, je fais les ateliers avec les petits, ça me plaît bien ce que je fais, euh, je, oui, j'espère pouvoir l'utiliser comme un outil, parce que pour moi, j'ai trouvé quelque chose comme une réponse à comment aider, je suis éducatrice spécialisée de formation, comment aider les personnes en difficulté ? Comment apporter une réponse, parce que pour moi, elle n'est pas seulement orale, y a vraiment la prise de conscience, mais c'est, vraiment ça passe par le corps pour l'avoir vécu moi-même, je me rends compte à quel point à un moment donné, rester dans la tête peut t'amener aussi à des fausses perceptions, à des choses figées qui t'amènent d'autres tensions dans le corps alors que ce type de danse, de la même manière que je pratique le chi-Kong, depuis un an je pratique le chi-Kong tous les matins, enfin je fais des exercices, par contre je fais tous les exercices de préparation (danse de l'être), le matin, mais je ne vais pas aller jusqu'à la danse parce que si j'avais le temps le matin, je pense, j'irai certainement jusqu'à la danse. J'ai pas le temps et après je ne m'y remets pas. Enfin, très très rarement. Mais dernièrement je m'aperçois que je peux danser intérieurement, sans faire de mouvement, quand je suis quelque part, je suis plus dans le lâcher, etc.

Donc oui je n'espère pas lâcher ce genre de chose mais je vais peut-être plus l'utiliser plus comme un outil. Ben voilà, je ne sais pas ce que sera demain. Aujourd'hui, c'est aujourd'hui et demain, je ne sais pas.

That's all ?

*Tu me parles du mouvement mais il n'y a pas n'importe quel mouvement. Qu'est-ce que c'est que ce mouvement selon toi ?*

Pour moi, c'est la grâce, je reviens à la grâce, ce qui me revient, c'est la grâce, vraiment. Le mouvement intérieur n'est pas le même que celui extérieur que je fais tous les jours. Là je suis en train de te parler, je bouge et je bouge les mains parce que c'est comme ça.

Mais non ce n'est pas pareil, y a (petit silence). Tu vois, quand je parle de ce truc-là, une fois j'ai parlé aux enfants, j'aurais mieux fait de me taire.

*Parce-que ?*

Parce qu'à un moment donné, tu sais, 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, je, en fait c'est un mouvement qui euh (petit silence) c'est un mouvement où tu ne ressens pas le mouvement, c'est la fluidité, c'est le lâcher, c'est la légèreté, tu sens pas le mouvement, là, je parle, je sais bien que je bouge,

que je parle etc. Mais quand je suis vraiment dans la danse de, vraiment, vraiment, vraiment, et notamment dans cette danse de l'oiseau, où je ne ressentais, c'était la légèreté, la fluidité, y a plus, 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, par, tu es un élément de la nature, quoi, vraiment, là tu es un élément (suspension).

*Comment on y arrive à ça ? Faut aller avec F. pour découvrir cela ?*

Je ne pense pas. Non, je pense que F. amène cet outil là mais c'est là où ça m'intéresse, ça m'intéresserait de connaître plus profondément les traditions anciennes et je pense que les traditions anciennes étaient tellement connectées avec la nature qu'elles pouvaient ressentir, même pas forcément dans le « dansé » mais euh, quoi que tous ces peuples avaient la danse déjà. Voilà, je pense que, eux, pouvaient ressentir ça parce que, parce que y a cette connexion au Tout, y a cette connexion au Tout qui fait que tu peux être dans ce mouvement-là ; je pense que, plus on est dans l'égo, plus on n'est pas vigilant avec cet égo-là, et ce que nos sociétés occidentales, finalement, je ne sais pas comment dire, mais heu (silence).

*Tu penses qu'on n'est pas en lien avec le divin, en tous les cas avec une force supérieure, qui fait qu'on n'est pas dans cette capacité à contacter ce côté « extatique », on peut parler d'extase selon toi ?*

Non, je ne pense pas que ce soit de l'extase.

*Mais cette sensation d'aérien, de légèreté, comment on y accède du coup ? Tu parles de la grâce mais c'est quoi la grâce alors ? Comment tu la définis alors ? Et l'extase ce serait quoi alors ?*

Pour moi, la grâce c'est vraiment un lien, oh, c'est difficile d'expliquer ce qui n'est pas, c'est là, tu vois, où je mesure le lien au divin, c'est vraiment ça et en même temps, moi je peux pas figer, je ne peux pas figer quelque chose (silence).

*C'est un état ? Quand tu regardes les gens danser, comment tu reconnais la grâce du coup ? Ça se voit de l'extérieur ?*

Ça se ressent. Ça se voit et ça se ressent mais ça se vibre à l'intérieur, ouai, je pense que ça se ressent.

Mais y a par exemple une grande danseuse, ah, je ne sais pas son nom, euh je suis allée voir son spectacle à Paris et j'ai encore revu des trucs en DVD, une grande danseuse qui a une base classique mais qui fait des choses un peu contemporaines, ça ne me revient pas et euh, je ne suis pas touchée alors que quand F. danse, franchement je suis touchée. C'est très beau ce qu'elle fait cette grande danseuse, c'est très très beau, [...].

Mais ce qui m'interroge c'est comment est-ce qu'on peut, comment il peut y avoir la grâce et comment il peut y avoir l'égo ? Tu vois, ça me dérange parce que quand y a trop l'égo, on ne peut pas être dans la grâce, ce n'est pas possible donc ça c'est une vraie question parce que la matérialité, l'égo, ça va certainement ensemble. Je pense que quand il n'y a pas cette humilité,



pour moi l'humilité, c'est vraiment ce lien à la nature, c'est heu, je ne peux pas expliquer ce que je ne peux pas expliquer.

L'extase c'est plus proche de la relation sexuelle où, en même temps, euh je ne définis pas bien ce qu'est l'extase, je ne sais pas. Je me dis, quand je te parle, « oui, je me dis que c'est proche de la relation sexuelle, on a besoin d'être deux et en même temps je me dis non », ben non, non, non, parce que tu n'as pas besoin d'être forcément que peut-être, ou peut-être que l'extase peut rejoindre effectivement cet autre ressenti à travers la danse et plus en lien, euh, je sais pas.

(Interlude)

Enfin, je pense que ce que tu recherches, c'est à travers le mouvement, comment il prend forme comment est-ce qu'il se vit ?

*Oui, et comment on fait ce lien à Isadora Duncan, comment trouver la spécificité de ce principe qu'Isadora voulait transmettre ? Parce que tu me parles de ce lien à la nature mais tu parles aussi des danses africaines dans ce même lien. Alors il y a certainement des genres de danse qui sont très différents et pourtant on revient à des racines. Mais du coup, qu'est-ce qui rend unique cette danse ? Tu vois, tu me parles de cette grande danseuse qui a de grandes qualités et tu n'en n'es pas touchée comme quand tu regardes F. danser, qui se dit très inspirée d'Isadora Duncan dont elle dit avoir capté des qualités, des valeurs de sa danse qu'elle réinvestit et qu'elle transmet. Alors la quête pour chacune de nous dans cette formation, c'est quoi ? Qu'est-ce qu'on comprend de cette danse, qu'est-ce qui vient nous toucher, comment est-ce qu'on cerne ce mouvement, ou ces valeurs ? Tu m'as parlé de la nature mais est-ce qu'il y a autre chose dans cette danse ou je fais juste un spot là et je le réinvestis autrement, ou j'ai un apport de quelque chose d'extérieur qui vient mettre en lumière ce qui n'est pas encore révélé ? Alors c'est intéressant, tu me parles de grâce, et comment tu la ressens ?*

Oui, la grâce, je l'ai vraiment ressentie et je crains qu'il ne soit pas possible de mettre des mots. Vraiment, je pense qu'il y a quelque chose d'au-delà. De la même manière, le lien à la nature. Je reviens au lien à la nature, je pense qu'on est constitué (silence), c'est une vraie recherche pour moi aussi, je pense qu'on est nature, on est, on est, on n'est pas des êtres détachés, on est fait des mêmes molécules, on est fait, d'un point de vue de la matérialité, on est constitué des mêmes molécules, d'un point de vue chimique et après, comment atteindre ces subtilités que l'on peut percevoir si l'on est en connexion justement avec cette nature, si l'on est, quand je fais mon jardin par exemple, eh ben voilà y a des moments où je peux ressentir cette grâce aussi, quoi, pas tout le temps, mais là, y a une vraie communion avec la nature et je peux pas te l'expliquer, je peux pas te l'expliquer. Peut-être que ça viendra, peut-être qu'il y a des mots plus judicieux qui viendront mais je pense que ce n'est pas explicable, c'est vraiment un état, c'est vraiment un état de fluidité, oui c'est un état et c'est vrai que c'est en communion avec la nature, et dans cette danse-là, on est aussi, pour moi, en communion avec la nature, on est vraiment dans les éléments, à vivre les éléments, moi j'aimerais même pouvoir encore plus ressentir plus profondément les éléments, tu vois. Après, on est proche du chamanisme peut-être, je ne sais pas mais je m'en fous quoi, j'ai pas envie d'être dans un truc, un outil pour un outil, non ce n'est pas ça. Je mesure à quel point, ce dont je n'ai pas parlé, 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 et quand je fais les trucs avec les petits mais qu'est-ce que je reçois (petit silence), c'est ça et quand, c'est ça, c'est l'amour universel et c'est ce que cet amour peut apporter dans la communion entre les êtres, les êtres végétaux, animaux et êtres humains et ce que ça apporte au bout du bout du bout, dans la paix, et dans la joie et dans la grâce, voilà ! Tu vois, et ouai, j'ai pas parlé d'amour. Il y a encore quelque chose chez moi qui se coupe de ça et je sais que j'ai beaucoup à cheminer et c'est ce qui fait, c'est ce qui fait que je ne vais pas vers ce qui est bon pour moi, parfois, souvent même. Mais c'est vraiment vers ça que j'ai envie de continuer de progresser et de 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. Quand tu es déconnecté de la nature, à mon avis, tu fais un pas de plus en plus vers l'égo qui t'éloigne de l'amour universel et de, du bout de la grâce quoi et ce qui fait qu'à un moment donné, ça contribue à des conflits, à des incompréhensions, à des problèmes de communication importants. Voilà.



*Entretien avec N. jeudi 28 avril 2016 à 8h25*

*Comment es-tu arrivée à la danse et particulièrement à la danse de l'être et est-ce que tu établis un lien à la danse d'Isadora Duncan ? Comment tu le vis dans ta danse et par rapport à l'enseignement de F. ?*

Alors y a plusieurs questions, là sur la danse, moi j'ai commencé à faire de la danse, un peu comme beaucoup de petites filles, j'adorais les tutus, c'était un peu princesse, donc j'ai fait 10 ans de danse classique, voilà, avec assez rapidement la chance d'avoir un professeur qui était ouvert sur d'autres univers que le classique même si on va dire la technique était, même si on nous l'enseignait, classique mais pour autant on pouvait danser du charleston sur pointes, être sur du Gershwin, enfin des choses un peu hors normes entre guillemets, et pas juste du Casse-Noisette, quoi ! Du coup j'étais dans le classique mais vraiment dans une ouverture d'esprit et déjà dans une joie de vivre, enfin là ça paraît anecdotique mais je pense que c'est très en lien avec ce qu'on vit dans la danse de l'être, et aussi les à-côtés qui étaient importants parce qu'en fait c'était un peu comme une grande sœur, elle avait 10 ans de plus que nous et elle nous emmenait en virée parisienne, c'était les sorties enfin quand on est ado et que c'est un peu ta seule possibilité, donc voilà mais en tous cas la danse, c'est arrivé comme ça et après ça a toujours été présent dans ma vie parce qu'en fait ça a toujours été un espace de liberté pour moi. Je suis quelqu'un qui à la base avait une très très faible confiance en elle, voilà une difficulté à être, à prendre sa place, et tous plein de choses et les moments où je dansais c'était un peu comme si tout autour de moi disparaissait et j'étais, voilà, en lien juste avec la musique et je pouvais être pleinement moi-même. Donc après ces 10 ans de danse qui se sont arrêtés, parce que le fait de faire des études ce n'était pas compatible en termes d'horaires, tout ça, enfin bref, après j'ai continué à danser, j'ai continué à danser, sur euh, voilà, danser dans les soirées, sortir en boîte, ça a longtemps été, finalement comme euh, presque comme une respiration, tu vois, quelque chose de vital dans ma vie et il y a eu un moment clé que je relie à la danse même si, c'est en 2000, non, en 1999, je suis partie à New-York et après à Barcelone et c'était des vacances ou à chaque fois je dansais beaucoup, voilà, en sortie, et à ce moment-là, je me suis dit « Mais qu'est-ce que je fais dans ma vie ? C'est métro boulot dodo, je veux pouvoir vivre en fait ». C'est comme si le fait d'avoir autant d'espace pour danser, c'était vraiment me relier à une connexion vitale en fait. Donc la danse a toujours été une sorte de, quelque chose qui me maintenaient, je pourrais dire, à la fois dans ce mouvement de vie et dans quelque chose qui me permet de tenir debout. Voilà, et puis après, j'ai testé différentes choses, danse orientale, tango, sans aller trop, je ne suis pas une grande persévérante, souvent sur la durée, ça me saoule, donc j'ai fait un an de ci, un an de ça, et après un peu plus récemment, j'ai découvert, c'était il y a 10 ans quand même, grâce à un copain, la danse créative. Et donc c'était la première fois qu'on me permettait de danser, donc voilà, sur un dance-blow, enfin tu fais ce que tu veux, d'être dans une danse et en même temps d'être dans un mouvement que tu laisses venir, toi. Donc ça ça m'a beaucoup parlé à l'époque et puis je n'ai pas poursuivi avec eux plus pour des questions, enfin voilà ça s'est pas fait on va dire et après j'ai continué à expérimenter un peu à droite à gauche des stages biodanza, euh, qu'est-ce que j'avais fait ? Enfin deux trois trucs.

Et puis il se trouve, comment j'en suis venue, comment j'arrive à la danse de l'être. En fait c'est en renouant contact avec une ancienne camarade de promo d'école de commerce où on était proches à l'époque, ça c'était en 90-92, pour resituer à peu près, à l'époque on était très proches et je pense que l'une comme l'autre on se sentait un peu Alien, tu vois, en école de commerce, « qu'est-ce qu'on fout là ? », bon vraiment et on s'est perdues de vue et j'ai repris contact avec elle il y a deux ans, deux ans et demi je ne sais plus, et si tu veux, elle aussi, elle a fait un parcours qui l'a amenée comme thérapeute en biodynamique, tu vois, de l'école de commerce toutes les deux on a viré dans l'accompagnement et vraiment la dimension de l'être et euh, quand on a discuté, elle m'a dit « Mais tu devrais aller voir Fabienne, c'est ce que tu recherches quoi ! ». Et effectivement j'étais sur le stage, j'ai fait « Ouah ! », voilà. C'était en 2013 peut-être même 2012, parce que c'était l'été d'avant en fait. J'ai fait un stage en avril en Avignon. Et puis après, j'ai fait le stage, pour moi c'était une évidence, je m'inscris à la formation, j'ai même pas cherché à savoir, budget et tout ça, c'était tellement juste que je le fais et pour moi, c'était les trois ans direct ! Eh oui, y avait eu une sorte d'évidence et au-delà d'Isadora et après je re-pointerai ensuite, y a le côté où la danse de F. est une danse qui relie tout, c'est-à-dire qu'elle pouvait aussi bien s'inspirer de la dimension indienne, moi je fais du yoga, j'ai été beaucoup nourri par la philosophie indienne, ces dernières années. Enfin, il y a beaucoup de dimensions chamaniques, en lien avec la terre, la nature tout ça et c'est vrai qu'Isadora c'est pas, si tu veux, ce n'est pas ce qui m'a fait venir, même si j'avais déjà, c'est marrant parce que j'ai une amie à moi qui m'avait filé sa biographie, ben ça devait être dans les années 2000 puisque c'est aussi l'associée avec laquelle j'ai monté une boîte d'évènementiel artistique mais euh, sur le moment, bon, ça m'avait un peu saoulé, j'avais commencé le bouquin, j'avais trouvé ça pas bien écrit, j'avais arrêté et tu vois elle est revenue dans ma vie et maintenant si tu veux si je devais faire un lien, je pense qu'essentiellement c'est euh là où je me sens reliée avec Isadora, c'est sur la dimension de la liberté et la dimension en lien avec la nature. Tu vois, au vu de ce qu'a pu nous enseigner F. et aussi des quelques, enfin j'ai lu sa biographie et une partie de *La danse de l'avenir*, c'est vrai que ce qui me parle le plus, c'est vraiment, voilà on voit bien dans sa vie que c'est le côté précurseur, etc., parce que ça me, enfin je n'ai pas sa dimension du tout mais je l'ai souvent dans mon parcours de vie et professionnel, souvent une petite dimension, c'est un petit en avance avant que ça arrive, ce côté où ouvrir des portes, et du coup la liberté d'être que ça demande aussi et le courage finalement, donc ça c'est peut-être plus par rapport à la personnalité. Et dans la danse ça va être vraiment là où je me sens le plus connectée, de ce que j'en saisis, de ce qu'est Isadora et sa danse, c'est vraiment cette reliance avec la nature et ce que j'ai aimé expérimenter, c'est le fait de pouvoir observer, observer les arbres, observer et puis de te sentir devenir l'arbre. Tu vois de sentir, que de l'intérieur, tu as, que même s'il y a du vent, tu vois même, alors elle, elle parle d'ondoiement, d'ondulation si on reprend ses termes mais voilà ce même petit mouvement, ou grand mouvement qui fait que tu te sens devenir l'arbre, tu te sens vraiment en connexion avec les éléments et je pense que c'est vraiment sur cette dimension-là que je me sens reliée (silence).

*Et alors la danse de l'être, quand tu as senti que c'était celle-là et pas une autre, c'est par rapport à cette dimension ? Qu'est-ce que ça vient toucher en toi ?*

Si tu veux, y a vraiment ce côté, comme je disais, j'étais toujours à la recherche d'une danse qui vient de l'intérieur et euh, non seulement la danse de l'être permet ça, euh, comme je te l'évoquais

avant et en fait ouverte sur plein de courants différents et moi, je me sens vraiment reliée à plein de courants différents et j'avais pas envie, enfin c'est comme m'amputer si tu me dis « Tu ne dois plus faire, me relier à la philosophie indienne si on parle de ça ou au chamanisme », enfin tu vois, c'est pour moi comme si tu m'enlevais un bout et donc c'est pas OK, puis ce que j'y ai trouvé peut-être en plus, auquel je ne m'y attendais pas même si je l'avais senti dans ses écrits, c'est cette reliance. Enfin voilà cette dimension spirituelle et euh, j'ai oublié ta question.

*Alors en parlant de toutes ces approches et de toutes celles que F. use également, j'observe qu'elles convergent toutes vers l'art d'Isadora. Alors comment tu le comprends ce tout qu'elle relie à Isadora ?*

Je pense qu'elle le prend comme fil conducteur et qu'elle se sent certainement, voilà, profondément reliée à elle, avec peut-être même une mission, j'allais dire, tu vois de poursuivre son travail et de transmettre son travail, euh, et puis il y a peut-être le fait d'aller se nourrir aussi de l'art sacré, pour Isadora elle l'a fait essentiellement en Grèce, enfin y a peut-être d'autres trucs, enfin moi j'ai pas tout intégré, en tous les cas sur la dimension du sacré je sais qu'elle a beaucoup voyagé mais pour en retenir une sorte d'essentiel et quelque part Fabienne, dans ce qu'elle a fait par rapport à d'autres danses, danse indienne, danse enfin amérindienne, tous ces trucs-là, c'est aussi un peu son fil conducteur. Tu vois elle a été s'inspirer mais sans chercher à copier mais en prenant plus tu vois, c'est quoi les grands principes et c'est quoi l'essence. Voilà c'est le lien que je ferai et Isadora a fait beaucoup ça notamment avec la Grèce antique, ce que j'ai compris c'est sa grande source d'inspiration, tu vois. C'est ça que je verrai aussi par rapport aussi aux autres facettes du travail de F. qui s'est inspiré de plein d'autres choses, le butô, etc. C'est cette dimension-là qui a peut-être aussi ce parallèle, ce côté exploratrice chercheuse, tu vois, parce qu'il y a quelque chose de cet ordre-là, je pense, chez les deux. Après, je pense que moi, je ne connais pas assez subtilement le, ce qui relève vraiment, le travail d'Isadora Duncan, pour dire, « Ça c'est Isadora ça c'est pas Isadora », bon, si j'ai bien compris tout ce qui est en lien avec la nature et puis, euh, une forme de, ouai moi je reviendrais à liberté, connexion, c'est vraiment ce que, moi les trois points que je verrai, si je devais choisir trois mots (rires) – c'est quoi la danse d'Isadora ?- voilà, spontanément, c'est qui me viendrait, donc, je le vois là son, parce que c'est vrai que F. insiste beaucoup sur, y a quand même une grande, elle est beaucoup habitée par cette histoire de vague, d'ondolement, de tu vois, qu'elle a repris aussi, avec qui elle a fait des associations avec le fameux Jo Hy Kyu du Japon et puis après tout en épurant, on pourrait dire en montant dans les chakras, jusqu'à la géométrie sacrée, qu'on retrouve aussi dans l'art grec, avec ces lignes géométriques dans la courbe, enfin la ligne dans la courbe, et ça, même si tu le prends, que tu le prends dans l'Égypte, dans la Grèce, tu retrouves ces aspects-là dans toutes les traditions finalement.

Je pense qu'il y a une espèce, c'est comme quand tu vas chercher l'essence, à un moment c'est ce rassemblement, enfin tu vois bien quand on regarde les différentes spiritualités du monde, ben à un moment y a quand même des grands principes rassembleurs, bien sûr y a encore des différences, mais y a des choses qui sont comme j'allais dire préexistantes à tout, j'en sais rien et quelque part la quadrature du cercle puisque la courbe et la ligne ça en fait partie quoi. La coexistence des deux, enfin il me semble. Voilà j'explore un peu avec toi à voix haute. Parce que je n'ai pas réfléchi au sujet avant.

*Ça interroge sur pourquoi on choisit cette danse et qu'est-ce que ça vient chercher à l'intérieur de nous.*

Moi je pense que c'est le côté contacter cette vibrance en soi, tu vois. Et quand tu euh, dans ce que propose F., 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. Et vraiment d'aller sentir des fois même de façon très ténue, parce que des fois c'est tout petit tout petit, d'aller sentir que là y a une part en toi qui est là comme une petite graine qui commence à pousser et que c'est tout petit tout petit et que si tu la laisses faire et moi en tous les cas personnellement à certains moments c'est vraiment-là, une vigilance à ce que mon mental ne prenne pas le dessus parce que j'ai, on va dire, dans mon scénario des moments où je peux être coupée dans cet élan de vie, donc là régulièrement si tu veux avec la danse de l'être c'est comme si je refrayais le passage et donc là on peut rejoindre avec la Kundalini qui remonte, tu sais tous les étages, mais je vois bien, comment de ce truc qui est lové à l'intérieur, et qui commence à venir et à émerger, ben moi ça me permet vraiment de refaire cette connexion, refaire ce passage, sachant que pour moi il a été coupé à un moment donné. Donc à chaque fois c'est comme si j'allais recontacter le chemin, recontacter et je, tu vois, là j'ai élagué au coupe-coupe au début et plus ça va, plus la voix est large, du coup ça va de plus en plus vite et dés fois, comme le Jo Hy Kyu, parfois tu es dans le creux de vague, y a des moments faut à nouveau, d'aller contacter plus profond ou transformer pour que ça fasse ce chemin. Et ça, c'est, tu vois le mot qui me venait spontanément, j'allais dire ce chemin de liberté, pour moi c'est une vraie liberté que d'être en contact avec le vivant en soi, euh parce que c'est aussi là, heu, que c'est la part non domestiquée de nous-mêmes, hein, c'est la part, hein, j'ai envie de dire, pure dans le sens celle qui est pas encore canalisée par les injonctions extérieures quelles qu'elles soient et c'est aussi en lien avec tout mon travail puisque moi je suis, euh, je fais de l'accompagnement, je suis formatrice mais je suis vraiment, à aller accompagner des gens qui puissent aller spolier à leur moi authentique, tu vois.

Je travaille avec le mandala ce n'est pas pour rien, moi je suis bercée par l'approche Jungienne et c'est vraiment comment tu vas aller contacter en toi cette essence qui fait que tu as quelque chose de particulier à déployer. Mais c'est tout un travail de dégagement, hein (rires) on le sait bien et ce qui est essentiel pour moi, c'est que ce dégagement, si tu veux la danse de l'être où elle est arrivée dans mon parcours, heu, je dirai qu'il y a deux dimensions essentielles, la dimension opérative et la dimension corporelle. C'est-à-dire que moi j'ai beaucoup fait, enfin ça fait plus de 20 ans que je suis en cheminement, en développement personnel, en thérapie, enfin tout ce que tu veux pour justement dégager. Au début j'ai eu, pour faire très rapide, toute une première partie sur des psychothérapies habituelles, etc., intellectuelles et puis y a une dizaine d'années quand je suis descendue dans le sud parce que y a vraiment une corrélation parce qu'avant j'étais en région

parisienne mais de redescendre dans le sud, aller vers la lumière et vers le corps, du coup c'était aller vers la spiritualité et descendre, tu vois, au niveau corporel et lâcher la tour de contrôle comme dirait F. et donc j'ai commencé vraiment à m'intéresser à la dimension spirituelle mais au début c'était plus dans les bouquins et à un moment je me suis dit « bon, je veux du concret » mais que je ne retrouvais pas forcément au niveau des traditions chrétiennes, etc., et j'ai commencé à faire, euh, notamment une retraite en Suisse, où il y avait différents aspects opératifs, on faisait du chant orthodoxe, on faisait du tir à l'arc, enfin tu vois toutes ces, des pratiques symboliques pour t'amener à cet alignement, ce dégagement enfin tout ce que tu veux, et là, la danse de l'être, bon après y a eu le mandala qui a vraiment été aussi une étape essentielle par la création cette fois-ci graphique, de par cette force bien particulière tu vas aller contacter ton axe et progressivement là aussi te dégager de ce qui n'est pas toi, mai y avait encore une étape assez forte de verbalisation, même si ce n'est pas de l'interprétation mais heu, pour faire émerger le sens, et là c'est encore pour moi une étape après, je pense que je n'aurai pas été forcément prête pour vivre tout ça, avec toutes les transformations qu'on traverse, avec aussi peu de verbalisation. Parce que finalement y en a pas tant que ça, certes, on voit d'ailleurs je trouve ça assez intéressant dans le processus, de voir comment entre les premières sessions, où blalblalblalbla, tu vois y avait presque une diarrhée verbale, euh je me mets dedans, dans tout ce qu'on avait besoin de pouvoir traduire, exprimer, mettre en mots, etc., et puis plus ça va, plus les cercles sont hyper rapides, très concis, quelques mots, on sent qu'il y a vraiment un dépouillement et que là aussi, on arrête, progressivement on se détache du bavardage du mental qui a besoin de se raccrocher, de tout expliquer, tout rationaliser, tout machin, mais en tous les cas pour ma part mon mental m'a beaucoup amené là-dedans, à tout comprendre, à tout analyser, voilà. Qui a été une clé, qui m'a sauvée, je rejette pas ça, ça a été une étape dans ma vie mais là, je suis passée à une autre phase où c'est le contraire, c'est descendre dans le corps et faire en sorte que ce soit le corps qui devienne aérien et en ça le yoga m'a préparée à la danse de l'être, dans le sens où la pratique du yoga, j'ai eu la chance d'avoir une enseignante, vraiment, voilà elle s'est pas juste formée dans de petites écoles, elle a vécu 10 ans à Auroville, enfin tu vois, c'est toute la philosophie du yoga, tu vois dans toute sa dimension qui fait que j'ai vraiment d'abord développé une perception sensorielle et une perception physique que je n'avais pas avant et qui m'a amenée à devenir mon propre guide, à ressentir mon corps dans ce dont il avait besoin alors que ça, avant je ne savais pas du tout.

Donc pour moi ça a été une préparation, je pense essentielle pour que ce soit aussi profitable ce que j'arrive à faire maintenant dans la danse de l'être, je sens bien que j'ai tout un socle ; certes, y a tout le socle de la danse qui me donne à capter quand même dans les quelques fois où on a des mouvements un peu plus précis à faire, je pense que j'ai un peu les réflexes là pour le coup d'ancienne danseuse et puis tout ce travail de yoga pour la conscience corporelle. Et aussi laisser faire, je vois bien là aussi ben du coup ce sont de belles autorisations ça aussi ce sont des portes qui se sont ouvertes pour moi, s'autoriser à pas être dans la consigne mais juste dans ce qui est juste pour toi et donc moi plusieurs fois je suis sortie de la route, tu vois, que F. nous avait indiquées parce que ce n'était pas ce qui devait être fait pour moi et encore là dernièrement le butô machin moi là c'est bon les ténèbres, tu vois avec ce que j'avais posé dans le cercle, non mais c'est bon je suis bien là où j'en suis, j'ai mon merdier comme tout le monde, j'ai dégagé ça pendant 20 ans il m'en reste encore un bon paquet de quoi m'occuper jusqu'à la fin de mes jours mais là, j'ai plus envie de transformer, tu vois, et donc du coup, j'étais dans quelque chose, je n'ai même pas dansé,



j'étais juste dans un contact, tu vois, être là, et dans le sensoriel, dans, je me suis même assoupie à un moment donné, c'était génial et juste être et bon, puis en plus, enfin c'est ce qu'on partageait avec Mélaine, étant maman, ma fille a 7 ans, eh bien c'est vrai que quand tu es mère d'un jeune enfant, tu peux rarement juste être, tu vois (rires) et donc là c'est un cadeau, ah ben, juste je suis là dans la présence à moi et à ce qui est bon pour moi, donc bah ça aussi ce sont des sacrées autorisations, je suis pas la consigne, tu n'es pas dans le travail, parce que quelque part, c'est aussi toute la transmission que j'ai eue, d'être toujours dans le laborieux, il faut travailler, faut travailler et ça s'est joué sur différents outils de ma vie mais même dans le développement, le cheminement de soi, à un moment, y a une de mes thérapeutes qui m'avait interpellée « Tu n'es pas non plus obligée d'y aller à la Schlague non plus ! » allez vas-y, faut dégommer, vraiment comme ci, « hop hop, schlak schlak », on dégage tu vois, avec vraiment un truc super investi, alors je pense que ça a été essentiel, bon après c'est tout le repositionnement du masculin, c'est ce que je recontacte beaucoup avec la danse de l'être, euh, je pense qu'un des pans essentiels, certainement c'est de recontacter un masculin juste, tu vois, dans, je sais que ce qu'on avait fait avec les guerrières de lumière, les chevalières de lumière m'a beaucoup parlé et qui du coup peut se mettre au service du féminin parce que je pense que les mandalas a été la première ouverture pour laisser de la place au féminin, enfin je te fais vraiment très schématiquement, parce que c'est beaucoup beaucoup beaucoup de traversées tout ça et heu quelque part certainement l'autorisation de consacrer autant de temps et de place à la danse c'est quelque part, quand j'étais petite fille mon rêve c'était de devenir danseuse et chorégraphe, quand même, et ma mère avait ce rêve-là d'être danseuse, elle est devenue ingénieur chimiste. Euh, je pense qu'il y avait, qu'il y a quelque chose autour de ça dans la transmission pour x ou y raisons, peu importe, qui fait que ce n'est pas pleinement autorisé, c'est quand même pas sérieux, tu vois, d'être dans la dimension artistique, bon c'est bien même si ma mère elle est toujours fourrée dans les expos, les concerts, elle adore ça et elle m'a ouvert cette porte-là, de la musique et de la danse, enfin dans l'intérêt, tu vois, mais pour autant c'est pas sérieux. Ou alors il faut être à un degré, enfin je me rappelle que le référentiel en musique c'est ce que j'avais fait que j'avais appris le violon, c'était Anne-Sophie Mutter, je ne sais pas si tu connais. C'est une violoniste genre hyper douée qui dit que dès 14 ans elle jouait déjà les *Quatre saisons* de Vivaldi moi je me suis retrouvée avec Léo Ferré, c'était pas pour moi, mais tu vois une sorte d'excellence et une sorte de, et c'est là, la danse, à ce moment-là je ne connaissais que la danse classique, enfin j'étais petite, j'ai fait de la danse genre de 7 à 17 ans, bon ben si c'est sérieux c'est que tu deviennes à l'Opéra, étoile ou en tous cas prof de ballet et moi je sentais bien que je n'avais pas ces capacités là et puis de toute façon je n'avais pas une estime de moi une confiance en moi suffisante pour me dire que j'allais entreprendre un truc aussi ambitieux, tu vois. Donc si tu n'étais pas dans ce registre- là, c'est pas sérieux donc du coup l'art ça reste un truc que tu vas voir, ça reste une petite occupation dans un coin, une fois que tu as fait tout le reste, une fois que tu as bien travaillé, et là je vois bien comment cette dimension de la création et de l'art qu'on prend est essentielle pour moi et ce n'est pas que par la danse, entre autres, mais devient un pilier dans ma vie, que même pour être efficace dans mon travail, j'ai toute cette dimension du féminin qui peut aussi passer par des marches en connexion avec la nature là je dirai je rejoindrai plus quelque chose autour de la dimension chamanique, tu vois d'être en relation avec les pierres, avec les arbres, tu vois parce que ce sont des choses qui vont m'apporter des réponses, qui vont me faire, qui vont me nourrir dans mon travail mais dans un registre qui est autre que celui d'être derrière son bureau à réfléchir à se gratter la tête quoi. Et pour rejoindre la danse, c'est vrai que je pense qu'il y a eu

besoin de tout ce parcours là avant pour m'autoriser à faire une formation aussi investie en temps et financière qui est consacrée qu'à la danse, alors heureusement, y a la dimension que c'est une danse qui permet d'accompagner les personnes, si y avait pas cette dimension-là, je ne sais pas si j'aurai été encore assez prête pour me l'autoriser, tu vois et donc pour moi là c'est (petit silence), c'est vraiment comment tu, c'est vraiment quelque chose qui est une ouverture, de remettre l'art au cœur de ma vie. De remettre la créativité au cœur de ma vie et que ce soit un socle et non pas un « **puisatier ? ou puis allez ?** » tu vois quelque chose qui soit après tout le reste. Et là, c'est là aussi où je refais le lien avec Isadora, comment, c'est rigolo, tu vois le yoga, c'est quelque part, peut-être parce que c'est devenu plus à la mode, enfin y a eu, y a déjà cette dimension-là par une pratique corporelle, avoir une philosophie de vie, avoir un cheminement d'être, un cheminement spirituel. Quelque part, je m'en rends compte, faire une formation de danse si on prend des termes habituels, c'est vachement audacieux par rapport, en tous les cas, moi mon référentiel dont je suis issue, heu, et là je sens bien si tu veux cette filiation avec Isadora pour le coup et sur lequel elle est pas mal revenue Fabienne, là pendant ce séjour, c'est une philosophie de vie, c'est un ensemble, ce n'est pas une activité que tu mets dans un coin, c'est une façon d'aborder la vie, c'est une façon d'être en relation avec l'intérieur et l'extérieur, c'est comment tu te connectes à la fois à ton être, ton être agissant, et en même temps comment tu, comment tu manifestes ça dans la vie, concrètement, en relation avec les autres et là, c'est ce qui est pour moi, la vraie spiritualité, enfin je n'aime pas mettre ce mot là parce que ça fait tout de suite « euheuhueuh », en tous les cas moi ce qui me parle en termes de spiritualité, c'est que au-delà des grands principes, au-delà des rituels, au-delà de tout ce machin-là qui nous permet de contacter effectivement une dimension plus plus vaste, c'est comment tu arrives à le retraduire concrètement dans ta vie. Et là je trouve que ce qui s'illustre très bien dans les stages qu'on fait, on voit bien comment tout ce qui se passe au sein du groupe est aussi important que juste le temps de danse.

Parce que c'est un ensemble et que c'est dans, souvent dans les interstices que le, qu'on est mises au travail, que peut-être qu'on a été contactées, qu'on a été dans un premier temps dégoûtées, etc., ben après t'est proposée l'étape suivante où Marie Pré, c'est celle qui m'a enseigné le mandala, elle parle des « vérifications nécessaires », c'est que tu as monté un pas en termes de conscience, bon ben mise en pratique ! Donc en général le plat qui est servi, il est un peu plus corsé que ce que tu avais l'habitude de manger avant ! Ah ben c'est un peu épicé, je suis pas sûre que je vais pas le recracher au passage ! Tu vois, tu vois, comment tu arrives à faire avec ça et c'est en ça, voilà moi je contacte bien comment c'est essentiel, mais là où c'est audacieux, c'est aussi par rapport à l'entourage, quel qu'il soit, de, parce que c'est un ensemble, c'est pas juste « je fais de la danse », tu vois c'est pas je fais de la danse, c'est je danse et je danse ma vie, enfin tu vois et je crée ma vie et je suis dans ce mouvement qui en même temps vient du cœur de soi et profondément relié et qui fait que tu vas être dans ce que tu as à manifester dans cette vie-là mais des fois ce que tu as à manifester, ça met un temps avant de se dégager, enfin avant de devenir plus visible, moi j'ai toujours eu cette quête parce que j'avais besoin de mettre du sens parce que sinon, ça aurait été, juste pas possible et en même temps je vois bien que euh, (petit silence), le sens, il se dévoile au fur et à mesure et que, alors aussi parce que ça fait partie de mon chemin de vie, de développer ma foi, je ne sais pas si tu connais les trucs avec les chiffres de naissance euh de Dan Millman, moi je suis en 25 – 7, donc en fait j'ai un truc autour de la foi et de l'ouverture, ouverture aux autres, donc je suis bien éprouvée dans le genre « Tu ne vois rien, tu ne sais pas où tu vas, les autres ça marche, toi, non mais tu dois continuer à y croire » (rires), ça je si tu veux, moi qui n'étais

pas patiente à la base, aussi pour une question de confiance je pense pas seulement, mais là je suis bien testée sur le sujet et d'être, cette année notamment, genre « je ne vois pas plus loin que le bout de mon nez », là au niveau financier ça n'a jamais été aussi peu, voilà on va dire ça comme ça, parce que je ne veux pas mettre des termes négatifs dessus et en même temps je vois bien que quelque part je contacte, tu vois, une force qu'est là, en une confiance en disant « Bon, c'est une traversée, une de plus, celle-là a l'air un peu plus costaute mais je vais pas lâcher l'affaire quoi ». Et la danse, je pense qu'Isadora, si tu veux, elle était dans tout ça, regarde tout ce qu'elle a testé, elle n'a jamais lâché, alors y a des choses qui ont plus manifesté ou pas, allé jusqu'au bout ou pas, quand on parle de l'enseignement, des écoles, de sa fameuse école là sur la colline (référence à Athènes), parce que moi, je me rappelle le livre, on avait l'impression que c'était au milieu de nulle part, c'est pour ça que j'ai posé cette question, heu c'était hyper audacieux, tout le monde pouvait dire que c'était n'importe quoi, alors certes, y a des choses qu'elle n'a pas pu manifester jusqu'au bout dans sa vie, enfin si on parle par exemple de cette école, cette construction mais pour autant elle a ouvert les brèches quoi. Et donc elle a été pleinement dans sa mission au envers et contre tout, envers et contre tout. Et je pense que là c'est aussi l'audace que demande à certains moments, d'être pleinement dans sa mission et dans la danse de sa vie, c'est-à-dire que, euh, ben les gens ils ne t'attendent pas forcément à bras ouverts, surtout quand tu es dans des chemins un peu précurseurs, au contraire tu déranges tu, t'enquiquines, enfin voilà quand tu as tout pour te dire, mais moi, quand même, je bossais à la SNCF, si tu veux, euh tout le monde, « Génial la place en or », tu vois j'ai dit « Non non mais moi je vais créer ma boîte », « Elle est folle celle-là ».

Y a eu plein d'étapes comme ça où à chaque fois finalement si j'avais suivi j'en serai pas là, et je sens bien que là où je suis aujourd'hui c'est juste même si je peux pas dire que, y a encore eu une manifestation extérieure que c'était juste mais je le sais à l'intérieur de moi et je pense qu'Isadora c'est aussi ça c'est-à-dire que, y a une espèce de truc à l'intérieur d'elle, enfin là je suis dans l'interprétation mais c'est en ça que je vois des échos de ce que ce que j'ai pu saisir du personnage qui fait que peu importe que ça aboutisse enfin elle faisait, elle allait elle continuait. Après elle a une grande dimension, que là par contre, enfin si peut-être, qu'était côté ambassadrice, tu vois très en lien, peut-être si, y a une petite touche avec le CID, avec cette dimension aussi au-delà de soi, aller partager, aller essayer, aller euh mais ça je pense qu'aussi c'est quand tu as été contactée suffisamment l'essence de ce que tu as à manifester que tu peux être dans cette dimension-là sinon tu as à quoi à proposer, ton inspiration du moment ? Bon on est 7 milliards sur terre, si tu veux, la tienne plutôt qu'une autre, donc je pense, voilà, y a aussi tout ce travail de fond qui est nécessaire avant. Donc je pense qu'elle avait aussi ce côté-là après, à la fois exploratrice et ambassadrice, je mettrai les deux, à aller chercher, se nourrir, et à la fois montrer, donner à voir, promouvoir, elle était dans ce double registre là. Voilà.



*Entretien avec T. mardi 23 février 2016 à 21h06*

*Eh bien ma chère T., je te remercie d'être là et je voudrais que tu me racontes ton parcours de danseuse et la manière dont tu arrives à la danse de l'être et en particulier le lien que l'on y fait avec Isadora Duncan.*

Ah !

*Comment tu ressens, si on peut parler de l'esprit de la danse d'Isadora Duncan ou si tu as repéré quelque chose d'autre de la danse d'Isadora qui vient soutenir ton propre enseignement de la danse orientale ?*

*Comment fais-tu le lien entre la danse orientale et l'esprit de la danse d'Isadora Duncan ?*

Bah d'accord.

Je vais commencer là où tu as demandé, vite fait mon petit parcours. J'ai commencé comme toutes les petites filles qui ont suivi des cours de danse classique. Ben je dansais sans simplement savoir que j'allais en faire ma vie finalement, voilà. Comme beaucoup de petites filles.

Après j'ai été inscrite au conservatoire mais mes parents ont divorcé ; moi j'avais des gros problèmes de mémoire et je ne voulais plus rester au conservatoire. Je voulais dormir dans mon lit, dans ma maison et puis en tous cas, j'avais des problèmes de mémoire ; j'avais un grand stress, je perdais toute notion de temps et de compte (sans compter) et donc pour le conservatoire c'est assez catastrophique. Et j'étais soulagée de partir de là-bas et ma mère m'a inscrite en école de sport et j'ai commencé à faire du basket, du volley, de la natation, du football et j'ai fait un détour pendant de mes douze ans jusqu'à mes dix-huit ans de l'athlétisme. Là j'ai eu un entraîneur et c'était très bien pour moi, ça a remplacé peut-être le père que je n'avais pas et après l'appel était trop grand.

La musique, la danse et je me suis inscrite dans des cours de danse avec des mamies et c'était une catastrophe. Les mamies suivaient et moi j'étais en live j'étais larguée complètement ; c'était l'horreur et j'ai tenu bon, j'ai continué à faire des cours et puis plus tard, des copines avec lesquelles j'étais rentrée au conservatoire, dansaient dans des compagnies et donc vers 24 ans, elles sont retournées là où moi je tournais toujours et en fait, elles m'ont motivé car il y en avait qui dansaient au Lido et y en avait quelques-unes qui dansaient au Moulin, j'ai commencé à faire des.. ben elles m'ont embarqué, voilà ! Sans eux ça ne se serait jamais fait. C'est toujours ces femmes très important et peut-être aussi un tout petit peu parce que à l'époque ils n'ont pas été nécessairement très compréhensifs vers moi, ça leur permettait peut-être de faire quelque chose de bien mais vers moi, mais moi, j'étais... voilà c'était bien voilà. J'ai commencé à faire des auditions à Paris et je n'étais pas retenue sauf qu'il y avait euh.. j'étais pas si française, c'est ce qu'ils disaient pour danser à Paris, j'étais trop funki, aussi trop petit et je manquais largement de technique pour compenser avec la taille, voilà. Et puis, je n'étais pas du tout de mentalité assez française tu vois.. moi, j'étais, tu comprends tout de suite, je pense (éclats de rire).

Ils m'ont embarqué finalement, j'ai travaillé en Amérique pour une compagnie qui faisait partie d'une compagnie du Lido mais à Saint Piper en Floride. Et pour moi, c'était magnifique, une compagnie beaucoup plus ouverte, plus américaine, plus relax, plus cool, plus yéyé, voilà et à

partir de là j'ai rencontré strass plumes et paillettes dans les fesses et ça m'a fait du bien (je sais que c'est noté..rires).

Mais ça, quelque part, ça m'a fait du bien, quelque part, ça m'a confirmé à moi-même que, oui, j'étais jolie, j'étais belle. Alors voilà, même si après quand j'étais démaquillée après tout ça je sortais de scène j'osais jamais dire que c'était moi parce que j'ai une fois dit et les gens étaient déçus, enfin ils l'ont pas dit mais ils ont dit « Oh, mais je vous croyais plus grande ! » ouai mais là on a tout compris.. (rires). Donc je ne le disais plus mais ça m'a fait beaucoup du bien puis je suis rentrée et j'ai travaillé comme déléguée médicale pour faire des.. pour gagner ma vie quoi.

Et puis ça n'allait pas, j'étais malheureuse, pff, voilà et le dernier séminaire qu'on avait avec l'entreprise d'antibiotiques, pff, et on avait des stages là-bas, en fait, et ils ont fait une compétition Miss Gran Canarie (sur les îles grand Canaries quand on était en séminaire) et à la place d'aller les soirs dans les cours et dans la formation, ben je suis allée danser dans les hôtels et j'ai gagné. Ouai j'ai eu un 4x4 pour le week end sauf qu'il y avait aucune nana qui voulait monter dedans parce que en fait j'étais déjà virée (rires) et donc je suis re-rentrée et là c'était la fin de Förmabel (ça s'appelait l'entreprise) et j'étais pas très belle.

Après là, j'ai envoyé un courrier au club Med en sollicitant plein de choses et je suis partie comme chorégraphe au club Med. Pendant 6 ans. J'ai donc voyagé, j'ai donc monté des spectacles pour le club et ça m'a bien déraciné et ça m'a permis d'avoir le statut intermittent du spectacle et après 6 ans, je voulais vraiment rentrer chez moi, avoir ma propre tasse, mes propres serviettes, ma couverture, ma fourchette et voilà, je suis rentrée en Belgique mais plus de liens quoi, les copines ils parlaient de stériliser ou non, oh làlà.. donc le décalage, je suis, après les ASSEDIC de France m'ont appelé et j'ai fait une formation à Avignon et je suis restée.

*Tu as fait une formation danse ?*

A l'époque ç s'appelait acteur chanteur danseur.

J'ai été prise parce qu'il manquait des danseuses ; acteur chanteur c'était (rires) très lyrique et donc de là, j'ai commencé à me poser la question : « qu'est-ce que je vais faire du reste de ma vie ? » parce que strass plumes paillettes à 40 balais c'est pas très joli. Et je ne me sentais pas non plus assez de bagages et envie de continuer dans la voie de chorégraphe parce que je n'avais rien et là j'étais à la recherche pour trouver quelque chose que je me disais qui soit potable quand j'ai 80 balais. Donc j'ai fait le tour d'un peu de toutes les danses, africaines j'adore mais à 60 ans j'ai une crise cardiaque, ça va pas se faire non plus, l'indienne, oua oua ça c'était compliqué, je ne comprenais rien, c'était à dix mille ans de moi, et voilà la orientale ça me parlait vraiment, ça me parlait vraiment et aujourd'hui, je comprends beaucoup mieux pourquoi parce que toutes ces ondulations c'est complètement dans les signes de ma naissance, poisson, serpent, saule pleureur, donc oui, et j'ai donc cherché des cours, c'était pas évident parce que je tombais chez Schézarada qui me parlait l'arabe.. ohlala.. j'ai tenu bon et un jour une prof me dit « May Kazan, ce n'est pas pour vous ce n'est pas pour elle mais il faut que tu la rencontres : et c'était la porte ouverte et j'ai compris à travers le mouvement on peut se soigner parce que le cerveau a la langue, les mots peuvent mentir, tu peux te raconter des bobards à toi-même, comme si c'était une vérité mais le corps, il ne ment pas. Et même si tu essaies de te raconter des salades, ton corps te met devant le fait accompli, devant le fait juste et ça ça a été une ouverture pour moi énorme !

*Mais pourquoi tu parles de guérison ou de thérapie ?*

Oh parce que j'avais des sales bagages quand même avec moi, entre.. c'était l'âge aussi où je commençais à être bien déracinée, de voir mes parents de loin et je me suis dit, oua c'est quand même, euh, je m'étais quand même bien, euh, comment je dois dire, je m'étais bien protégée quoi. Parce que j'ai vécu quand même avec maman toute seule, à partir de mes dix ans, ma mère qui n'a jamais voulu un autre homme, qui mettait donc tout sur moi en fait, donc j'étais un peu, je remplaçais d'un côté l'homme de la famille qui faisait le gazon, tout ça et en même temps en moi, y avait cette petite fille qui chérissait son papa mais mon père je l'ai jamais revu, il a fait ses bagages, il est parti, il est tombé amoureux de sa secrétaire et il est parti et ma mère, elle était très malade et y avait ce problème que maman avait aussi, elle était orphelin.

*D'accord, d'accord.*

Voilà et donc quand je vois mon père qui est quand même, c'est assez fou de laisser toute une famille en arrière, que j'ai jamais plus revu, si je l'ai revu à 40 ans, il y a 10 ans, donc quand sa femme était morte, ah la secrétaire était morte et voilà, du coup j'ai découvert que j'avais trois demi-sœurs qui eux pensaient que j'étais une nièce lointaine.

*Il n'avait pas dit la vérité ?*

Non non non.

Voilà du coup ben je me suis dit nécessairement je dois avoir des soucis.

*Tu pensais donc qu'à cette période-là la danse était une manière de te faire du bien ?*

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, j'étais prévu 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, à ma place parce que si je prends ma place, je prends pas la place de quelqu'un d'autre donc à ce moment-là je me fais du bien mais je fais du bien à tout le monde autour de moi.

*Et donc ça c'était par la danse ?*

Oui.

*Tu penses que c'était le chemin ?*

Oui et j'ai toujours eu en étant enfant, toute seule en fait et là je vais faire une petite confidence, c'est pas grave, en étant le père qui était parti, ben, et je suis enfant unique, je cherchais nécessairement quelque chose pour combler ce vide et je regardais un peu autour de moi et je disais les hommes ça vaut pas grand-chose donc en fait j'ai soulevé les yeux vers le ciel et j'ai dit ben écoutes l'autre sur terre il a pris ses valises et il a disparu ben il reste que toi c'est à toi de m'aider maintenant et en fait.. j'ai pendant toute mon enfance, le père que je n'avais pas sur terre ben je l'ai remplacé par le père sur ciel. Parce que finalement il est mieux que tout le reste (silence). J'ai toujours cette idée sans que j'étais pas dans un milieu pas du tout ouvert au mysticisme ou ésotérisme, à tout ça, mais moi, j'étais super branchée.

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.

Et ça j'ai déjà trouvé ça chez May Kazan mais sur une forme orientale encore différemment tu vois mais c'est bien que je suis d'abord passée chez May Kazan et ainsi de suite la logique des choses c'était que, avec C., j'étais déjà amie et quand F. a dit je fais ma formation au M., ben

j'avais pas un rond sur mes comptes, ben j'ai encore une fois levé les yeux au ciel, ben j'ai dit il faut que j'aïlle et c'était une évidence, voilà, comme ça je suis arrivée à la danse de l'être. (silence) Pour moi, je fais pas exception du reste des femmes, donc ce qui marche pour moi, nécessairement, ça doit aussi marcher pour les autres parce qu'on est tous à la recherche de notre vérité et on est tous à la recherche d'amour et on est tous à la recherche d'être aimés. Mais à la juste place. Et du coup, à travers que je comprends à travers d'abord May Kazan et maintenant sur un plan beaucoup plus large avec le travail de F. et ce que je découvre maintenant avec ce groupe de femmes merveilleuses, je ne peux que vouloir le transmettre mais d'abord il faut que je l'absorbe moi-même que je le suis pour que ça passe à travers mon filtre parce que je ne vais pas faire du F. pour faire du F. d'ailleurs ce serait injuste ce serait du plagiat donc pour l'instant je disais je transmets en petite dose homéopathique dont je pense que j'ai vraiment digéré intégré digéré recraché remangé et recraché.

*Et alors comment tu fais le pont entre la danse de F. qui s'inspire des principes de danse d'Isadora et la danse orientale ? Est-ce que tu vois le pont dans ces danses et comment tu transmets ?*

Ben en fait je pense que je peux pas aller tout à fait honnêtement te satisfaire de ma réponse car je connais très mal le travail d'Isadora Duncan. J'ai spécialement pas voulu lire sur Isadora parce que je voulais être sans a priori que F. va me transmettre. Je voulais être comme une feuille blanche parce qu'il y a Isadora et y a Fabienne. Et il faut pas penser que F. est Isadora et vice-versa. Donc moi je voulais vraiment l'enseignement de F., inspiré par Isadora mais je n'en sais que dalle d'Isadora.

*On va donc prendre la danse de l'être et comment tu fais le pont entre la danse de F. et ta danse ?*

Ben c'est tellement facile quand je vois danser mes filles, elles me touchent, elles m'émeuvent et et je vois la beauté .. dans mes filles. Je je je vois la la flamme divine quand ils arrivent à se libérer des idées des préconçues de la danse. Quand je vois un mouvement qui vient vraiment de eux, je suis touchée. Je peux pleurer dans mon cours quand ils font de l'impro parce que parfois je suis touchée et et donc ça on retrouve complètement dans la danse de l'être et la danse d'Isadora Duncan.

Donc après moi, au niveau des sensations et au niveau de mon cœur, c'est déjà fait. Maintenant il faut rentrer dans le concret et quels exercices il faut leur faire faire. Ces filles ne sont pas venues faire de la danse de l'être, ils sont venus pour la danse orientale. Voilà, il faut que ça soit euh potable pour eux, qu'elles y trouvent leur compte.

Quand on a fait par exemple pour être très concret quand on a fait la première session la danse de l'algue ou la danse du roseau, tu te rappelles, alors cet exercice est impeccable pour moi parce que elle renforce le hara le centre de la danse et donc de la danse orientale.

Si mes filles veulent faire leurs doumdoum leur technique bien, il faut que ce centre soit habité par la force et par la fluidité donc ça c'est un excellent exercice comme échauffement parce que le cours dure une heure et demi j'ai donc largement une demi-heure d'échauffement et donc là je vais introduire cet exercice avec la notion de renforcer le centre du corps pour ainsi de suite avoir des doumdoum (coups avec les hanches secs) qui sont liés à la force, à l'ancrage mais au feu de ce bassin.

Pour ces doumdoum c'est très terrienne ; on a besoin d'un bassin qui est renforcé sinon ça bouge partout et on fait le lambada, le lambada ce n'est pas la danse orientale.

*Ça veut dire qu'au sein d'une technique tu es capable de réinvestir des éléments de la danse de l'être pour les incorporer dans ta danse orientale.*

Oui, et j'ai le grand bénéfice là-dedans c'est que F. a fait un long chemin et les mots qu'elle utilise, pour nous, dans cet apprentissage, ce sont des mots très justes, ni trop, ni peu, tu vois, c'est juste ce qui faut, donc pour moi c'est top parce que je vais prendre des phrases entières de F. parce que c'est des phrases justes universelles qui sont plus que passe-partout, ce sont des phrases qui touchent l'âme, encore le sens de mots que F. dit les mots justes dans le sens juste c'est vraiment ça (silence). Tu vois, dire, tu fais un exercice et après tu bouges pas, d'accord mais F. va dire en plus que tu bouges pas, elle va dire, « laisse venir ce qui vient à toi, ne réagis pas, ne juge pas, tout ce qui vient est bon, acceptes, ouvre ton esprit », euh, lâcher dans le corps, c'est accueillir avec l'esprit, ça ce sont des phrases qui ont fait un éclairage dans ma tête et qui sont des phrases que j'utilise dans mes cours, ce sont des phrases des maîtres que je suis, F. et Mikazan. Et je vois que ces phrases-là, ça donne vraiment le résultat qu'on cherche.

*Parce que ces phrases, tu ne les écris pas et je vois que tu n'écris jamais et toi tu es dans la tradition orale, tu vas intégrer ce que dit ton maître pour le transmettre mais si tu ne l'as pas intégré, tu ne peux pas le transmettre.*

Après, à la maison j'écris beaucoup pour mes cours mais je suis sûre que quand j'écris, quand j'ai écrit une fois à la maison, c'est qu'il y a eu une coupure de temps, une coupure d'espace et une coupure de corps, je ne suis plus près d'elle. Si après à la maison j'arrive à sortir ça c'est que c'est acquis. Et à moi ça me donne la permission de le transmettre. Voilà ce n'est pas quelque chose que dans le cours j'ai noté et après comme un perroquet je récite.

*Et toi du coup en tant que danseuse, tu te sens vraiment danseuse orientale ?*

Ben non j'en ai rien à foutre, je dis toujours qu'un jour je vais faire un spectacle avec des cornes de viking ! (rires)

Parfois on est dans une direction parce qu'on a pas eu le choix. Je n'ai pas eu d'autres choix parce que c'était ça, je n'ai pas eu d'autres choix, voilà, comme je dis, l'africaine, trop violent, l'indienne mon dieu, trop spirituelle enfin non c'est jamais trop spirituel mais là, c'était trop prise de tête, c'était trop dans la tête pour moi et j'aime bien ces femmes orientales, ça me parle, ça ça me parle, tu vois, la façon que elles sont pas dupes, du tout, euh, la façon de bouger, la façon de réfléchir, euh, y a un vrai culte du corps.

*Et c'est une danse excessivement codifiée, non ?*

Oui et non, parce que la danse orientale, elle est tellement vieille car quand on voit qu'on faisait déjà de la danse orientale dans le temps des Ottomans et qu'on en a encore aujourd'hui et que les danse sont tellement tellement différentes qu'elles sont dansées dans la cour du roi ou qu'elles sont dansées dans le centre d'un village berbère, tu vois, adaptées au corps et aux gestes d'une femme paysanne qui est toute la journée accroupie dans ses terres, entre les danseuses avec leurs voiles, tu vois, y a de la place pour tout, pour tout et encore aujourd'hui c'est une danse qui évolue, donc elle est codée si tu veux parce qu'il y a une recherche de spiritualité donc faut pas faire n'importe quoi, on le voit bien dans nos cours de Fabienne, comme il y a des mots justes, il y a des gestes justes mais après que je la trouve beaucoup moins codée que l'indienne.

Il y a ce que j'aime beaucoup dans la danse orientale c'est vrai c'était la raison pourquoi j'ai pas pris parce que j'étais très envoûtée par la beauté de la danse andalouse flamenco et la tape des mains et tout ça, et j'ai fait quelques cours puis je me suis dit « mais mince alors, ils sont toujours sur le qui-vive, ça ne va pas du tout » puis je suis allée faire un peu –comment ça s'appelle- de

lambada et là ils sont toujours joyeux, ça va pas non. Moi, je suis pas toujours joyeux et la danse orientale laisse vraiment la place pour ses danses plaintives qui s'appellent le « baïladi » la danse des déracinées, c'est la danse où la femme elle est, elle pleure mais pendant qu'elle pleure, y a une vraie force qui émane d'elle parce qu'elle pleure mais on sait pas très bien si elle pleure pour ses enfants, pour son amoureux quitté ou pour dieu, on sait pas, tout ça se mélange, ça lui appartient mais ce sont des danses de pleureuses.

Ouai ouai ouai je dirai pas la lamentation mais on n'est quand même pas loin, on n'est pas loin et la tête..

Ah wouah (geste de la tête) ces danses de tête, que moi j'adore la danse-transe de tête, elle vient de là, la tête elle est coupée mais après la lamentation, elle revit et même si t'as rien, et si ta sœur ou ta copine est dans un état, tu vas lamenter avec elle, tu vas aller au bout (tu l'accompagnes) si elle pleure tu pleures si elle crie tu cries et c'est ça qui m'a branché à la danse orientale même si je pense que je suis plutôt soleil, joie mais j'adore ce côté des pleurs, c'est peut-être le buto de la danse orientale, un côté qui n'est pas très connu et c'est pour ça qu'elles ont les longs cheveux.

*Il y a donc des éléments dérivés de la danse de l'être que tu retrouves dans ta propre danse.*

Exactement, et ça me fait toujours rire de dire quelque part as-tu fait une danse ? Oui j'ai fait danse orientale et ils me posent plus de question parce que tout le monde a cette idée de la danse orientale très cabaret et égyptienne mais ce n'est que mais ce n'est qu'une expression parmi des centaines d'expressions de la danse orientale c'est celle qui est le plus populaire et le plus commercialisé parce que c'est quand même le plus idéal pour le commerce mais c'est mettre une belle nana qui est bien foutue avec un bon 90 et une petite taille et des cling cling dessus si c'est possible, ben oui ça fait marcher le commerce mais c'est bien c'est un peu printannière mais j'ai passé l'âge (rires)

Donc du coup on va chercher ailleurs, plus loin, plus profond.

*Alors du point de vue enseignante tu te donnes cette liberté de création car j'ai l'impression que dans cette danse orientale tu n'es pas dans une pure tradition.*

Oui et quand tu vois ma tête c'est clair je ne suis pas orientale, traditionnelle, ce n'est pas sur ma carte non plus, tu vois, mais j'ai longtemps cherché de mettre un nom sur ma danse en fait et j'ai lâché ça et ben écoutes c'est pas moi qui vais donner le nom c'est mes élèves qui vont donner le nom et quand les élèves sont contents, ils essaient de te faire la pub à gauche et à droite et quand tu as une nouvelle qui arrive eh ben tu dis, tu viens comment qui t'a dit parce qu'en fait moi j'ai très peu de pub mais telle a parlé de toi et je dis alors ?

Tu sais que c'est un peu alternative, elle t'a expliqué un peu là, oui oui elle m'a dit ceci que c'était de la danse orientale contemporain, ah oui ou encore de la danse orientale alternatif. Tu vois ? Voilà, je laisse venir ce que les élèves disent et je pense que si c'est ça je ne contredis surtout pas. Je pense que je suis même plutôt d'accord, ils sont plus justes que moi.

*Enfin, tu n'attends pas de tes élèves qu'elles entrent dans un moule ?*

Non, leur moule si possible, c'est déjà compliqué (rires). Après bien sûr, tout mon enseignement ne tourne pas autour de ça car je prends un peu de temps aussi parce que j'aime bien et j'ai toujours aimé la technique, la rigueur, la discipline et la justesse de la technique, tu vois, un plié, c'est là et je donne une partie dans mon cours où c'est de la technique pure, là, les états d'âme, tu les laisses aux vestiaires, parce que c'est de la technique pure et dure et nette. Mais après hop, on tourne la page et on cherche l'âme et si possible après j'aimerais bien qu'elles lient les deux, la technique et l'âme.



Et là c'est assez marrant car tu vois des élèves, souvent des jeunes, qui sont très à l'aise dans ce travail de structure, de technique qui demande une mémoire de disque dur, partie gauche (cerveau) et ils sont très demandeurs de ça parce que on rentre à la maison et je vois qu'ils travaillent à la maison, la structure, le machin, car la semaine après, c'est nickel chrome, tu vois et que je les appelle les vieilles mais elles sont plus jeunes que moi, tu vois qu'elles s'y mettent de bon cœur mais ça les saoule vite et je me dis qu'est-ce que je suis en train de faire, mais qu'est-ce que je suis en train de faire, tu vois, c'est pénible pour eux, c'est dur, rabâchage, j'ai déjà travaillé toute la semaine, non, encore et puis voilà.

Et quand on « ..... » quand je travaille plus à .... tu as les vieilles qui sont heureuses, qui me regardent, qui sont soulagées, qui dansent et tu as les jeunes qui essaient d'éviter de regarder dans le miroir parce qu'elles savent que j'aime pas mais qui ont envie de voir ce que je fais et comment je suis, oh lala je suis trop nulle, oh lala non, je ne sais plus, tu vois.

*C'est étonnant car dans la danse de l'être il n'y a pas de technique à proprement dite, que penses-tu de cela ? Attention à technique et rigueur...*

Oui il y a des techniques si tu veux parce que « HI FU MI » (do ré mi fa sol + rires), donc voilà il y a quand même une technique, il faut savoir les sons, il faut les adapter, il y a un emplacement, elle dit bien le pied gauche la main là, c'est pas compliqué mais y a quand même une rigueur, voilà, début de technique si tu veux, euh qu'est-ce qu'elle fait encore, certains déplacements qu'elle a fait dans le déplacement directionnel, un peu de technique dans le sens mais c'est moins rigoureux...

En tous les cas quand tu dances la danse de l'être, tu vois tout de suite les danseuses, quand il faut interpréter un truc ou faire une danse, on voit tout de suite quelles sont les danseuses parce que l'expression corporelle, elle n'est pas plus belle, parce que tu peux avoir une femme qui n'a jamais dansé mais qui danse une impro qui est d'une beauté et d'une justesse avec elle et avec son corps qui est magnifique, mais quand on la connaît pas et qu'on est juste spectateur et qu'on n'est pas tout à fait là-dedans, tu te dis qu'est-ce qu'elle est en train de s'agiter ? Voilà, il faut être honnête et quand on a une danseuse qui a des techniques d'autres danses, et elle fait la même incarnation de sa danse avec ses techniques, eh ben le public qui n'y connaît rien et qui a pas nécessairement le cœur ouvert pour ça, va pouvoir pénétrer dans ce qu'elle est en train de transmettre.

*Tu dis donc que la technique est nécessaire, quand même, dans le cadre d'une représentation de la danse.*

Ca dépend qui est ton public. Voilà, un public tu dances par exemple les gens qui fréquentent ici le M., pour te dire ce qui est arrivé pour le M., des gens qui sont dans la sensibilité de l'énergie et qui ont tout ce bagage de travail derrière, ils vont voir F. bouger de deux pas et ils sont scotchés mais scotchés et ils prennent un bain d'amour à travers la danse de F., F., dans cette même danse, va à un mariage (ça s'est passé) un mariage où ces gens sont pas du tout dans ce milieu, ils montrent leurs costumes, leurs bijoux en or, ah c'est très beau, eh bé, F. n'a pas encore fait cinq pas et ils sont tous en train de parler, tu vois ?

Ils captent rien mais si je viens après ça et je dis ben moi je vais pas jouer là-dessus, parce que pas possible, je vais juste faire la technique, tu vois, d'impressionnant, des cling cling, oui des « chéki », allez un petit grand écart, tu vois, c'est le grand vide si tu veux, c'est du tape à l'œil, eh ben (T. frappe dans ses mains – applaudit), voilà et je pense comme artiste, c'est important de savoir quel public tu as devant toi pour t'adapter et là donc un bagage de technique est quand même intéressant, ouai, que tu peux jouer sur les deux palettes et si après tu peux habiter ta

technique, c'est les grands danseurs, c'est les danseurs étoiles qui aujourd'hui écrivent encore leur nom dans le ciel des étoiles de danseurs parce qu'ils ont un top de technique et ils ont incarné ainsi de suite une dimension spirituelle et un amour qui est énorme.

Donc oui je pense que c'est une évidence que la technique va servir au grand public pour améliorer, en fait la technique, à mon avis, aide l'incarnation ou de l'énergie du spirituel de tout ça, c'est à travers les os, c'est la chair qu'on met en œuvre parce que quand tu fais une présentation c'est ça, tu présentes (silence).

Mais encore une fois, ça n'enlève rien de la beauté, ce qui nous touche à quelqu'un qui fait ses mouvements dans sa vérité sans jamais avoir dansé, sans avoir une technique, pour nous, on est touché.

Et c'est juste tout le problème que j'ai avec mes jeunes minettes qui sont belles, elles sont belles et elles ont difficile de lâcher ce plastique, cet emballage dans lequel elles ont leurs repères, voilà. Et lâcher ça, pour dire, voilà, il faut maintenant lâcher ce plastique parfait que tu as, tes cheveux sont magnifiques, tu as la taille parfaite, tu es beau comme un cœur mais lâche-le et va maintenant voir qui es tu vraiment à l'intérieur dans ça, mais pour eux, c'est dur parce que c'est passer quelque part par quelque chose qui est moche nécessairement pour eux, c'est pas leur vision de la danse tout court.

*Ça veut dire que la danse reste à l'extérieur un peu ?*

Pour ce style de public oui, on a de tout, hein. Mais bon, c'est trop facile de dire, je vais juste prendre ce public-là, ces gens-là, je pense que y a pas de défis et on loupera quelque chose. Je pense que le monde tournera mieux le jour où tout le monde tournera mieux ; on peut pas, on peut pas dire ma sœur va bien, ma mère va bien, mes voisins vont bien, mon monde va bien. Pour moi hein, c'est un peu ma propre tristesse aussi mais je suis très content, et je remercie tout le monde, tout ce bonheur que je reçois, que je vois et que je vis, je suis plein de grâce et la nuit je m'amuse si je suis réveillée et je fais merci merci merci merci jusqu'au moment où je m'endors et ça va très bien, mais voilà, en fin de compte il restera toujours pour moi une tristesse parce que, pour moi, c'est tout ce monde qui doit être bien.

Voilà, j'espère, à travers la danse orientale, à travers ce que j'apprends de F., de May Kazan, avec vous, à travers ça, j'espère d'emmener une petite goutte dans ce monde, pour un petit peu plus aussi pouvoir l'améliorer, parce que moi, je donne un peu à mes élèves et eux ils vont donner aussi quelque chose, voilà, et que ce monde s'améliore quand même.

Amen.

*Merci beaucoup T..*



## NO 16

### *The classical dance with Maria Thérèse Duncan,*

told by Pamela de Fina

La danse classique selon M.T. Duncan, expliqué par Pamela de Fina

Cette collection m'a été donnée généreusement par Rano Bourgeois, le fils de Maria Thérèse Duncan, le grand danseur de la *filles adoptive* d'Isadora Duncan, connue comme étant la mère de la Danse Moderne. Ceci est une photo de Maria Thérèse, et elle est signée de sa main « A Rano, Mon chéri, avec Amour, Maman ». J'ai ici une lettre d'autorisation signée par Rano Bourgeois qui dit ceci « cette lettre reconnaît le travail important fait par Pamela De Fina pour la reconnaissance de Maria Thérèse, et elle autorise la publication des documents la concernant. Je lui donne la complète autorisation d'utiliser tout ou partie des documents qu'elle voit ou dont elle a besoin, sans aucune restriction.» Rano Bourgeois.

Quant j'ai écrit ce livre, je l'ai fait de façon intuitive, mais il est vrai qu'à cette époque je travaillais avec Thérèse. Juste après son décès en 1987, je me suis dit « je dois écrire maintenant, parce que je ne sais pas ce qu'il peut se passer plus tard dans la vie, et c'est important », alors j'ai écrit le livre.

Pamela de Fina a commencé à danser à l'âge de 5 ans, au studio *Império* en Floride. A l'âge de 16 ans elle reçoit un prix *des artistes de Ballet classique*. Elle fait ses débuts dans la danse Duncan avec M. Thérèse dans le cadre de la compagnie de danse « Groupe Héritage d'Isadora Duncan », en février 1979, en tant que protégée particulière de M.T Duncan. « Je cherchais intuitivement à aller vers la danse d'Isadora....Je n'avais jamais vu quelqu'un monter sur scène avec la danse d'Isadora. Personne ne la représentait jamais sur scène. J'avais, bien sûr, vu les vidéos d'Isadora et lu son livre « Ma vie ». Il fallait que je la trouve parce qu'elle exprimait ce que mon âme voulait exprimer, basé sur le travail de l'art de la Danse et du mouvement que j'avais étudié à Florence. Je cherchais partout pour la retrouver, et je suis allée à Paris. Je suis allée à la galerie des frères Duncan, et là, j'ai eu le grand honneur de rencontrer ??? Elle m'a dit que la personne qui m'apprendrait le plus la danse d'Isadora était Maria Thérèse, la dernière des 6 Isadorables, et qu'elle se trouvait à New York.

Je suis allée à N.Y, j'ai assisté à une représentation, et quand je l'ai vue sur scène pour la 1ère fois, je ne pouvais pas y croire! J'étais si bouleversée par sa présence et puissance sur la scène. J'étais tellement troublée que j'ai dit « mais je croyais qu'elle était morte ». Elle était comme Isadora. Elle irradiait complètement, dans une paix magnifique, le même esprit qu'Isadora. On aurait dit qu'elle.....

Et quand nous nous sommes rencontrées, c'était une très très belle rencontre, une rencontre entre nos âmes, spirituelle, un membre de la famille, et même les gens nous demandaient souvent si elle était ma mère. Nous nous entendions très bien et nous avons continué à nous voir....

*Qu'est ce que ça veut dire les Isadorables ?*

C'était les 6 *danseurs* ? qu'Isadora Duncan avait adoptés et qui portaient son nom, et poursuivirent sa danse, après sa mort.

Elle vint en Allemagne et elle choisit Thérèse parce qu'elle la vit dans une fête enfantine de Noël. Voici ce que dit M.Thérèse. « Isadora est venue dans ma propre ville, la belle ville baroque de Dresden pour donner des représentations en janvier 1905. A cette époque, mes sœurs et moi dansions pour une fête de Noël, une représentation enfantine. Elle voulait choisir des enfants qui pourraient constituer ses élèves dans sa toute nouvelle école de Berlin, elle est donc venue dans

l'une de ces fêtes où les enfants donnaient des représentations toute simples. Habillée dans une tunique blanche à la mode grecque, avec un grand voile qui lui couvrait le corps et la tête, comme un ange blanc, elle s'assit dans l'obscurité sur un siège à l'avant scène. Elle nous a dit qu'elle était Isadora Duncan et qu'elle voulait m'amener dans son école. Le jour suivant, elle invita mes parents, mes frères et sœurs, et moi, à une représentation, qui était pleine à craquer, dans un grand théâtre. Ma mère réalisa la beauté de tout cela, et me demanda « chère enfant, est ce que tu voudrais danser comme ça.? » J'ai dit gentiment oui. « Mais alors, ma chérie, il faudra nous quitter.. »

2 jours plus tard, le 6 janvier 1908, d'autres filles qui avaient été repérées par Isadora Duncan partirent pour l'hôtel d'Isadora. G.Kreg...ouvrit la porte et dit à Isadora « tes filles sont là ».

Elles ont reçu de l'éducation , en art et lettres et Isadora les appelait les Danseuses du Futur, et Isadora leur montrait les sculptures et œuvres d'art, les statues grecques et romaines, la peinture renaissance, et leur montrait les formes, et le mouvement de l'art, l'harmonie, afin que elles soient pénétrées du sens artistique, de Beauté, d' Harmonie et de Mouvement. Former l'esprit , le regard. Elle leur donnait une éducation musicale, auprès des maitres du classique : Chopin, Beethoven, Schubert, Brahms, et elle était la première à utiliser ces musiciens pour danser sur leurs airs.

Thérèse retourna vers le travail classique parce qu'elle était imprégnée de « mythologie classique grecque, musique classique, l'Art renaissance classique » C'était classique. Mais parce que Isadora était la 1ere femme à avoir « cassé » le ballet et à avoir utilisé tout cela, une nouvelle façon de bouger, on la nomma « moderne ». Elle était la 1ere à avoir enlevé les chaussures des ballerines. C'est pourquoi on l'a appelé « moderne » . Thérèse a dit dans son travail et sa carrière que c'était classique mais il y avait vraiment une technique.

Mais j'ai beaucoup de lettres de Isadora vers Thérèse et de Thérèse vers Isadora, ainsi qu'à Irma Duncan. En 1965 elle écrivit à Irma Duncan « Je danse avec la spontanéité et *radiance*, avec le feu sacré de la vraie artiste....si ce n'était pas le cas, je ne pourrais pas danser sur les grands compositions, Bach, Mozart, Beethoven. Immolée à la musique, je suis dans la musique, la musique est en moi. Je danse, et dans l'élan de la créativité, je laisse venir les « apparitions, les formes, qui sont les images de ma propre âme mouvante, parfois sombre, parfois irradiante, maintenant ??....., parfois rougeoyante, parfois incandescente.

Il y a aussi plusieurs lettres de Isadora vers Thérèse où elle dit « personne n'a compris les grandes perspectives que j'avais pour vous, ni les danses merveilleuses que j'ai visualisées et qui devaient être jouées en de grandes occasions, quand les enfants du monde ouvriront le chemin vers nouvelle Vie, avec Amour, Isadora ».

Voici à présent une de ses magnifiques brochures, pour un festival de danse classique qu'elle a créé, présentant un cycle de 12 concerts, différents programmes dédiés à « La vision éternelle de l'idéal classique, dédié à l'esprit de tragédie, où musique, danse, et poésie, devaient être représentés ». Vous avez là 12 des danses qu'elle a créé sur les airs des plus grands musiciens classiques, Bach, Beethoven, Gluck, Tchaikovsky...

Vous avez un article du New York Times de mai 1924-1937, quand elle a présenté son travail. « Il y a ici une étincelle vitale sur l'art de la danse par laquelle Isadora a illuminé l'Art de la Danse. Maria Thérèse a réussi à transcender la limitation de sa matière extérieure, ??? par l'intégration de son expérience émotionnelle, et par son extraordinaire sensibilité musicale.

Voici ce que Thérèse a écrit à l'une de ces danseuses classiques : « beaucoup de choses ont été écrites sur les formes de danses qu' Isadora Duncan a redécouvertes et que j'ai poursuivi dans les dernières décennies, avec une fascination inchangée. Pour tous ceux qui sont réellement capables de pénétrer le mystère de la danse classique, il est simple de dire que ce n'est pas un système de paliers, mais plutôt une perception spontanée, de valeurs éternelles de la vie, composée de tragédie et de joie, et, pour utiliser les mots de Nietzsche, soulignant que l'expérience de vie est toujours

nécessaire à la création de n'importe quel art véritable.

Puisque cette attitude est aussi le secret des grands compositeurs, leur travail sert parfaitement le *tissu essentiel de la vie* qu'est la danse, de même que la concordance de la musique en est « le courant essentiel qui porte le cours de la danse vers de nouvelles visions », aussi vieilles que les racines du monde de l'Ouest, à l'époque grecque, et aussi modernes que les temps à venir. »

Thérésa était d'une telle profondeur et une personne si gracieuse et si sage, qu'en sa compagnie vous vous sentiez élevé dans un autre *plan*.

*A quelle époque de votre carrière étiez vous quand vous l'avez rencontrée ?*

Je l'ai rencontrée de 1979 à 1987. Je l'ai fréquentée tout ce temps. Cela m'a pris longtemps pour comprendre sa chorégraphie. Elle a créé plus de 100 morceaux. Elle continuait à danser dans son studio, jusqu'à ses 90 ans. Elle travaillait sur ses propres créations. J'allais avec elle au studio. Elle ne s'arrêtait jamais. C'était son mode de vie. Elle travaillait sur Tchaikovsky, Sibillius. Il n'y avait presque personne qui s'intéressait à son travail.. elle disait que danser était son mode de vie. Elle disait que c'était dommage de ne s'être pas connues avant. Et que je devais continuer son travail. Maintenant, il y a un intérêt. C'est ce que voulait Thérésa. Il y avait un lien très très fort entre nous, et un but, et tout très spirituel, ....

J'ai une carte signée de M.Thérésa « A Pamela exotique, avec amour, » il y avait un recueil d'*hommages*, que les gens avait envoyé, « Oui, Thérésa, vous avez une empreinte de Dyonisos, je vous embrasse sur le cœur. »

Et un article écrit par Eleonar Dusa , la fameuse actrice.???...pour P. Fiona, : vous avez le feu sacré. Et ici, un journaliste...

« Encore encore, hier soir, j'ai cru voir Isadora Duncan, le souvenir physique d' il y a 40 ans, la ressemblance physique, d'après ma mémoire, était à couper le souffle. L'intensité de l'effet produit était énorme. J'ai eu du mal à réaliser que c'était vous, pas elle, qui dansait. Vous avez intégré son concept, que vous l'avez développé, continué à faire vivre ce qu'elle ne fit pas, et ne pu faire.

C'est un miracle, que quelqu'un viendrait après Isadora, qui élèverait notre esprit par sa merveilleuse danse et nous emmènerait aux sommets de la beauté.

« Elle a touché nos âmes si promptement et nous a rempli d'un sentiment de joie, non nom est Maria Thérésa ».

Elle était merveilleuse à voir, les gens venaient la voir. Ses gestes étaient spontanés et en harmonie avec la musique. Quand elle travaillait avec moi, elle insistait pour que je comprenne la musique, que ce soit Chopin, Beethoven, ou un autre musicien, il fallait que je comprenne la psyché du compositeur, le thème principal de la musique. Le pourquoi de la création de cette musique. Pourquoi il crée ce morceau, pour que je comprenne émotionnellement,

Quand je l'ai rencontrée la 1ere fois, elle avait une compagnie depuis 2 ans, pas depuis longtemps « le groupe Héritage d' Isadora Duncan » Cet album est ci est dédicacé... J'ai dansé la dessus. sur un sonnet de Beethoven, elle m'a dit plus tard, l'allegretto, c'est ta danse, la lumière de l'âme, celle de l'ombre à la lumière. Plus tard elle me disait toujours, sur « la marche funèbre, et sur « la résurrection », c'est toute une philosophie, une religion, si tu sens profondément, c'est la vie, .....

*Vous avez une belle collection de pièces, de documents.*

Oui, des photos, permission a été donnée par les archives pour la publication de mon livre..Isadora à l'Acropole, Isadora est au centre, ou Thérésa à l'Acropole, avec Irma...la photo du vent de feu. Je les ai justement données à *Services d' Histoire des Femmes*..ces deux photos, pour montrer comment c'était d'apprendre avec elle. En privé. Elle a enseigné à *...ses danseuses*, mais c'était plus spontané. Vous ne pouviez pas comprendre tant que vous n'aviez pas travaillé en privé avec elle.

Alors j'ai compris et pu créer des morceaux aussi. C'était une technique spéciale qu'elle avait inventée. Elle même. Le drame musical. Personne d'autre, même pas Isadora n'avait créé ce genre, mais c'était son invention à elle .

*Comment décrivez vous le Drame Musical ?*

Il faut d'abord comprendre parfaitement la musique, le compositeur, pourquoi il a écrit ce morceau, le thème émotionnel , est ce une tragédie, de la joie, de l'amour ? etc...et alors, il faut créer le champ... pour aller dedans comme ...presque une prière, une méditation, après un moment ...la musique commence, et ...parce que j' avais compris le mouvement, parce que j'avais étudié l'art, alors ça commence ....

*mais vous avez fait du ballet classique ?*...oui, c'était utile. Je n'aurais pas été capable de sauter dedans sinon ! Quand je travaillais avec elle, c'était comme si cela devenait vous même...Mais ça prend des années, ce n'est pas ordinaire ce genre de représentation, ..elle a permis d'amener sa propre création, son unicité, c'est ce qu'elle voulait

*on dirait que ça vient comme un mouvement du dedans vers le dehors,*  
oui, il faut étudier beaucoup, comprendre la musique, ....longuement, de façon intuitive, ce n'est pas cognitif....

*Pensez vous que c'est un signe des temps, établir un parallèle avec Stanislavsky ?*

Ils se connaissaient, ils étaient proches, et travaillaient ensemble. Il a même dit que sa méthode pour devenir acteur était similaire à sa méthode à elle dans le mouvement. Ca a du s' influencer.....

*Quand elle est décédée, ....Vous vous êtes dit que vous deviez diffuser..*Oui c'était une expérience si riche, et j'étais la seule, et la seule qui ai passé tant de temps avec elle, j'étais la plus proche, je l'ai comprise...

Voici un texte rappelant qu'elle a dansé en Grèce, en 1920 , elle écrit ;

« je suis restée en contemplation au milieu du vestibule du temple, en transe, j'ai élevé mes bras vers le ciel, le soleil a disparu dans la splendeur des chants des oiseaux, la brise du crépuscule au milieu des colonnes, contre le ciel en feu, et j'ai dansé la gloire du paradis, et de la sphère humaine, et ma danse est devenue une prière, une invocation, une bénédiction. Alors ma danse révèle l'intimité des grandes sphères.???...qui me poussent à danser.

Cela demande une grande âme, pour danser grandement, une grande musique, *le projet est touché*  
.....

et c'est le secret de ma danse, de sentir profondément, de toucher la Vie, d'être comme une flamme dans le vent, toute *l'imagination expressive dansée*, basée sur la musique, comme je l'ai senti, dansant avec mon corps éclatant (de gloire)...., pour servir la Vie. »

Elle a toujours dit d'étudier les partitions des musiciens, de comprendre leur psyché et la psychologie des morceaux de musique, selon les émotions que la musique évoque, que ce soit de la peur, de la colère, de la joie, de la révolte, *le sentiment initial correspond à des séquences du mouvement qui coulent...qui complètent... la séquence ou la phrase de la musique.*

M.Thérèse m'a souvent dit que la danse avait besoin d'un nouvel esprit. Elle était ce nouvel esprit. L'art de la danse d' Isadora Duncan ressuscité par elle. Isadora, qui est décédée tragiquement à 50 ans, étranglée par le même voile de soie.... qui symbolisait sa vie, en tant que femme et artiste. Elle était hantée par la mort qui l'a finalement happée brutalement....

Thérèse représentait le champ positif de la joie, le pouvoir de la joie, la face expressive d' Isadora. Personne après Isadora n'a été capable de poursuivre son art, avec la compréhension profonde et le génie créatif d' Isadora, si ce n'est M. Thérèse. ...Elle était la personnification de la sagesse, celle des anciens sages, celles des grands de l'Humanité qui exprimaient l'art de la danse. Elle était la flamme dans le vent, la manifestation vivante de la beauté, de la sérénité, et de la grâce, attirée vers l'ordre divin, parlant son propre langage, se mouvant toujours avec grâce, vers la musique *du plus grand ordre divin*, exprimant l'amour, l'humanité, la joie, d'une grande générosité, inspirant tous ceux qui étaient dans sa présence. Elle était le chemin vers la Lumière.

*Entretien avec D. samedi 28 mai 2016 à 13h27*

*Merci de me recevoir pour cet entretien et nous allons commencer avec cette question de départ : comment es-tu arrivée à la danse d'Isadora Duncan et pourquoi son enseignement ?*

J'ai toujours toujours aimé danser et puis à 19 ans quand enfin je me suis dit « je vais prendre un cours de danse, en l'occurrence un cours de danse de ballet classique », j'ai découvert que c'était trop tard ! Jamais j'arriverai à avoir le premier rôle dans une comédie musicale avec une technique de ballet classique donc voilà j'ai très vite laissé tomber cette expérience et puis, et laisser tomber l'idée en fait de faire de la danse ma « profession », même si j'en rêvais, j'en rêvais d'être sur scène, de danser, d'être danseuse, mais dans ma réalité, je dansais en fait, quand je dis dans ma réalité, dans la réalité observable, dans le monde, je dansais deux à trois fois par semaine en boîte (rires), donc très libre, mais c'était toujours quand même l'émotion et le rythme et puisque tu demandes « apprentissage », je regardais autour de moi comment les autres dansaient. Il y avait à Cologne, quand je travaillais au théâtre am Schauspielhaus Köln, il y avait une danseuse professionnelle qui venait régulièrement dans la même boîte où je dansais, j'observais ce qu'elle faisait, c'était très intéressant parce qu'elle ne dansait pas, il n'y avait rien de cette danse académique qu'elle amenait là dans ce lieu, dans ce temple en quelque sorte, de, expérience corporelle, c'était comme une méditation, c'était comme une transe, une transe qu'elle vivait. Et ça m'a beaucoup intriguée, inspirée, même si moi je cherchais en fait une variation dans mes mouvements, je cherchais toujours à faire des choses un peu différentes des autres mais là j'étais captivée par cette transe qu'elle arrivait à permettre, oui, et qui, je n'étais pas la seule à être captivée par ça. Même si elle le vivait pour elle-même, c'était très « obvious » sensible, visible qu'elle était là pour elle, pour elle-même mais ce qu'elle donnait, en étant là pour elle-même ! Je crois que là c'est toute la base pourquoi je suis arrivée à la danse d'Isadora Duncan. Parce qu'en fait, en 2002, j'avais 39 ans, des amies à moi me disaient « viens, il faut absolument que tu viennes danser avec nous, nous avons découvert une danse tout à fait accessible et les cours sont conduits par une femme qui a presque 80 ans, qui danse et donne ses cours dans sa maison à elle, euh, une salle de danse dans sa maison, euh, avec baies vitrées sur le jardin et elle ne fait même pas payer la contribution si tu veux, à toi de décider si à la fin de l'année tu as envie de donner quelque chose tu donnes mais c'est génial ! ». Et pourquoi est-ce que c'était en plus génial, 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 ».

*C'est elle qui faisait de la danse libre, c'est elle ?*

Voilà. C'est une élève de François Malkowsky. Et faut dire, là je vais quand même dire quelques mots sur la danse libre d'après François Malkowsky. Au-delà du fait que c'est du bien être partagé avec des personnes en grand nombre de tous les âges, de tous les horizons, ce sont quand même les élèves qui étaient des profs de sport de l'éducation nationale française qui ont œuvré pour, rendre, en effet, le mouvement, de la danse d'Isadora Duncan accessible à toutes les personnes, donc c'est-à-dire accessible à n'importe quel âge, n'importe quel corps. Or, ce n'est pas une analyse cérébrale du mouvement en vérité, c'est un découpage. C'est-à-dire que si un enchaînement d'Isadora Duncan avec une correspondance dans le corps de diverses torsions et de directions et de mouvements, etc, etc. est une chose incroyablement complexe, ces professeurs de sport, à qui parler, donc cette danse, prenaient des petits bouts, enseignaient donc cette correspondance, ce mouvement, cet enchaînement complexe en le coupant en petits morceaux en y mettant une image parce que c'était aussi ça l'enseignement d'Isadora Duncan, c'était, euh, elle enseignait aux enfants et elle mettait des images. Sûrement elle les voyait aussi elle-même ces images et c'est l'apprentissage ça passe aussi par-là c'est pas seulement en copie les petits enfants par exemple apprennent en te voyant faire la même chose mais ce n'est pas seulement ça, si en plus, dit « ça c'est une araignée qui a mal aux dents », tu vois, tout de suite il y a quelque chose de plus qui va se passer danse ce geste, qui va être habité et voilà ce découpage des mouvements infiniment complexes qui sont naturels et Isadora disait elle-même ce n'était pas avant des années qu'elle découvre le moindre mouvement naturel parce que c'est tellement complexe et parce que c'est dans l'économie de l'effort, tout est en relation, tout est en correspondance, voilà cette danse libre d'après Malkowsky qui est en fait une danse libre créée par des femmes professeurs de gymnastique dans l'enseignement sportif de l'éducation nationale française, ont fait que tu as des exercices comme « la cloche ».

D. se lève et montre :

La cloche qui commence par envoyer le battant de la cloche et qui va faire le son « bong » et tu commences comme ça sur un morceau de musique de deux minutes tu fais que ça. Mais déjà ça c'est en fait complexe il faut savoir que le rythme pour le donner, si en fait quand le truc qui fait de la musique (battant) passe dans le centre du corps « bing » « dong » « bing, dong », « bing, dong » et donc tout ne se passe en même temps, tout est relié, tout est lié mais tout ne se passe pas en même temps.

Ensuite, prochain morceau, tu fais quelques pas et puis voilà et tu te débrouilles comment tu vas laisser le reste du corps suivre et ensuite tu vas petit à petit reconnaître le mouvement d'Isadora Duncan quand elle dansait en fait avec les petites ailes accrochées dans le Midsummer Night's Dream (Songe d'une nuit d'été) just before coming to Europe, tu vois, (Drachin fait le mouvement) tu reconnais mais la danse libre elle a permis ça, de, apprendre les correspondances très complexes par une transmission dans la simplicité, accessibilité. Voilà. On parlait beaucoup d'Isadora Duncan dans ses cours mais c'était l'époque avant internet, en tous les cas pour Annie Garby qui avait 80 ans, qui aujourd'hui a au-delà de 90 qui enseigne encore, elle était persuadée qu'il y avait presque pas d'images d'Isadora Duncan, quelques photos mais on ne la voyait même pas danser.

Entre-temps, ça a complètement changé, on découvre les archives sur internet, on voit des photos merveilleusement en mouvement de pas seulement des styles, des mouvements arrêtés mais des vrais, le vrai mouvement dans les tableaux Grandjouan, Malkowsky, etc. mais aussi dans les photos de Arnold Genthe, etc. Donc, qu'est-ce qui a fait que moi j'ai quitté ce monde de la danse Malkowsky, qui est pour moi la danse Isadora Duncan, c'est que, il manquait des éléments, y avait des éléments qui se sont perdus en route. Même en cherchant, je suis allée dans le sud de la France pour danser avec des danses libres selon François Malkowsky, des autres professeurs de danse libre qui enseignaient à Lyon, dans le sud de la France, à Paris. J'ai cherché à capter, tout, parce qu'on peut pas tout mémoriser et une personne a une facilité là, donc elle va plutôt laisser les autres choses de côté et ça va s'appauvrir. Donc pour avoir le vrai tableau, il m'a fallu vraiment regarder et rencontrer, danser avec une multitude de danseuses et de professeurs de gym qui avaient été des élèves de François Malkowsky et ainsi de suite dans la descendance. Et ensuite, très important, j'ai commencé à lire et à visiter les archives de Cologne et aller rencontrer, grâce aux archives de Cologne, Tanz-archiv Köln, Kathleen Quinlan Zetterberg, en Suède, à Stockholm, donc j'ai pris des master classes avec elle et je l'ai aidée à traduire certains des écrits, des lettres, des échanges de lettres entre Anna Duncan et des autres Isadorables, et euh, et puis B., 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 en fait un peu par hasard de montage parce que je vois très bien que ce clip est mal, la musique n'est pas « recorded » en live, 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 B.. Après dans l'enseignement même, dans la transmission même, nous ne faisons pas une très bonne équipe. Elle me trouve trop différente, trop et moi je ne peux pas me plier à son enseignement. Donc nous n'avons pas continué à faire chemin ensemble. Mais en tous les cas, elle était un des éléments qui m'a permis de rencontrer de la technique de la danse d'Isadora Duncan, parce que, comme je l'ai dit, sur la page Isadora Duncan de notre site internet, elle a réellement gardé la mémoire des trois dimensions, donc ce n'est pas un tableau barre-élèves de deux dimensions, c'est vraiment trois dimensions. Les torsions sont tellement importantes, et du cou, naturelles, si seulement tu as la souplesse et de l'entraînement pour pouvoir les exécuter, mais donc voilà, ça elle sait transmettre, elle sait vraiment transmettre ça.

*C'est quoi les trois dimensions, alors ?*

Ce sont les torsions qui permettent (mouvement de sa part) dans l'espace.

Et ensuite, aussi en 2006, au Tanz-archiv Köln, j'ai vu la vidéo Isadora Duncan Dance Technic Enrapture qui a été fait par Andrea Mantell Seidel and Julia Lieven et ça pour moi était le plus juste de ce que moi j'avais imaginé d'Isadora Duncan jusqu'alors. Et c'est comme tu disais hier qu'il n'y a plus cette envie d'aller voir comment travaillent les autres, pour moi, c'est vraiment essentiel ça.

Donc pour moi c'était un rêve et je crois que quand je rêve c'est des choses qui vont se réaliser parce que j'y crois tellement et je suis tellement tellement habitée par ce rêve, que d'une manière ou d'une autre, ça se matérialise. Donc j'avais qu'un rêve c'est que Andrea Mantell Seidel avec



ses élèves viennent ici nous enseigner, m'enseigner. Ses élèves sont un peu éparpillées un peu partout mais je n'abandonne pas l'idée que, un jour, nous allons nous rencontrer ici ou là mais je suis assez sûre qu'il y a deux ou trois de ses élèves spécialement que j'aimerai vraiment, avec lesquelles j'aimerai vraiment partager cette danse. Mais Andrea Mantell Seidel oui nous avons réussi à la faire venir, quand je dis la faire venir, il a fallu quand même aussi qu'elle y mette beaucoup le sien parce que nous n'avons pas les moyens donc nous n'avons pas pu prendre en charge son déplacement, nous avons pu la loger à Paris parce que ce n'est pas seulement à Dijon mais aussi à Paris qu'elle donnait des cours, elle a donc pu loger dans l'appartement d'une amie à nous, et Zed, en plus s'est vraiment vraiment je dis occupée, non elle a partagé un bon moment avec la fille de Andrea Mantell Seidel, Mérina, pendant que nous, Andrea et moi, on était mais passionnées de danse et on arrêtait pas d'en parler ! (rires). Et puis, et puis on a visité Paris ensemble, c'était merveilleux, c'était merveilleux, c'était un voyage pour nous toutes en fait inoubliable, voilà, voilà.

Silence.

*Et donc après ça ?*

Ca répond à ces deux premières questions ou pose une autre question peut-être.

*Comment tu définis alors le principe de la danse d'Isadora ? C'est quoi pour toi sa danse ?*

Il n'y a pas qu'un principe pour moi, et je crois dans « Das Geschenk », est-ce que tu l'as vu « Das Geschenk » ?

*Non.*

Non, en plus tu parles allemand, va sur notre site, il y a sur la page Isadora Duncan une sous-page ou un sous-dossier qui t'amène à trois autres pages, la page Andrea Mantell Seidel, la page Kathleen Quinlan Zetterberg et une page recherche de la danse isadorienne ; et sur cette page, j'ai publié un PDF que tu peux prendre, un document qui s'appelle « Das Geschenk ». (Silence). Là tu as tous les principes qui font pour moi la danse d'Isadora Duncan. (Silence). J'aimerai le publier en trois langues, donc là il est en allemand, j'ai des traductions en français et en anglais dans mon tiroir mais je ne les ai pas mises sur internet parce que j'aimerai vraiment les publier avec des photos qui illustrent, en fait, ce que je suis en train de dire.

*Donc tu me résumes quand même, tu me les dis tes principes ?*

Il s'agit environ de 24 principes mais je peux te euh..

*24 ? Mais tu les as répertoriés ou c'est en fonction de ton expérience, de ta pratique, de tes lectures et que tu retrouves dans ta pratique ?*

En fait, moi, un peu comme tu disais hier, j'étais persuadée qu'Isadora Duncan ne donnait pas assez d'éléments pour transmettre et j'ai cherché, je cherchais, je cherchais, je cherchais. Il y avait

dans les archives de danse de Cologne un document que j'ai commandé, donc que j'avais juste aperçu au moment où j'y étais en 2006 et ensuite j'ai vraiment dû insister pour l'obtenir mais je l'ai obtenu et c'était « le secret » de la danse d'Isadora Duncan. Tu le trouveras dans la bibliographie de « Das Geschenk » parce que j'ai mis donc tous les livres que nous possédons mais aussi les textes qui m'ont amenée à parvenir à ces principes, donc je disais 24 mais je ne sais plus combien exactement.

Et là je commençais à voir, je ne sais même plus comment elle s'appelle Aileen, je ne sais plus comment, elle commençait à (hésitation), elle disait plein de choses que j'avais déjà lues un peu ailleurs, un peu ci et tout ça restait encore très vague et, mais il commençait à y avoir un élément qui m'a beaucoup inspirée, et qui m'a inspirée à faire en 2012, en plein milieu de mon expérience avec la maladie du cancer, une chorégraphie, une petite chorégraphie qui s'appelle « Force » que tu vas aussi trouver sur le site. Hum cet élément de la danse d'Isadora Duncan que j'ai désormais appelé la danse isadorienne parce que la danse Isadora Duncan ça ne me va pas du tout et c'est Isadora, voilà c'est la danse isadorienne, euh, la gravité. Céder à la gravité. Quand A. (cf ma vidéo) disait tout à l'heure, oui, on le donne cet élément de tension et de relâchement à Martha Graham mais Isadora l'avait très très bien déjà compris, elle l'a peut-être dit autrement mais elle l'avait déjà compris, oui bien sûr elle l'avait déjà compris ! Et Isadora était avant Martha Graham et je veux dire « céder au poids de la gravité » ça a beaucoup à voir avec la respiration aussi. C'est tellement, c'est un des éléments les plus importants, il faut dire quand même, ok, Aileen, donc « le secret » de la danse d'Isadora Duncan m'a mise sur la piste de la gravité mais ça m'a aussi mise sur la piste de rassembler en « Das Geschenk » tous ces éléments que je commençais petit à petit à comprendre en une courte phrase. Au lieu de dire, d'écrire 600 pages, c'est un résumé mais au plus au plus au plus près de ce que nous pouvons comprendre. Donc peut-être dans quelques années je peux le dire plus court mais là c'est déjà en une phrase le principe est dit. Et ça, pour moi, je le veux comme une transmission, comme une école de danse isadorienne, comme pour toutes et tous ceux et tous qui ont envie de s'approprier cette danse et de comprendre, de le saisir. Ça n'a pas besoin d'être noyé dans les phrases, j'ai vraiment essayé de le mettre au plus clair possible. Euh, je voulais dire encore par rapport à ça que dans la danse libre selon Malkowsky, Annie Garby parlait de cette respiration. 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, donc voilà un exemple et tu vas découvrir tous les autres dans « Das Geschenk » je te laisse découvrir !

*Et quand tu découvres la danse libre tu étais déjà en France et ça te donne envie de créer ton association, mais c'est plus tard ? Et c'est lié à la danse ?*

C'est plus tard mais oui c'est-à-dire que, je profite de l'enseignement de Annie Garby et de plein d'autres femmes qui transmettent dans la lignée de, donc disons-le, Raymond Duncan, parce que c'est Raymond Duncan, qui, avec son académie, à Paris a transmis à Malkowsky et qui a transmis à, et voilà mais c'est à la base, bien sûr, Isadora, le mouvement.

L'association « artistes femmes de terra » vient bien plus tard, nous l'avons créée en 2009. J'ai rencontré Annie Garby en 2002 et nous nous sommes séparées, et là on peut carrément, on peut

vraiment parler d'une séparation, en 2006. Hum, c'est aussi à ce moment-là que j'ai commencé vraiment des recherches pour aller à la source de cette danse donc pour retrouver Isadora Duncan. Il y a un élément très important du fait que je suis féministe. Pour moi d'avoir entendu dire « Malkowsky, Malkowsky Malkowsky » 10 000 fois en sachant que c'est Isadora Duncan qui avait inspiré, non pas seulement inspiré mais réellement conçu, non ce n'est pas une conception, c'est une découverte, découverte cette (petit silence) redécouverte parce que justement dans les sculptures de la Grèce antique, il est là, tout est là, dans les tableaux de la renaissance tout est là, il y a le relâcher, la tension où il faut et il y a une justesse du mouvement qui est complètement, qui complète. Aujourd'hui avec les gens assis devant un ordinateur qui ne savent plus bouger qui ont des raideurs voilà tout ça tu ne vois plus ces courbes tu ne vois plus cette douceur cette harmonie dans le corps c'est tout à reprendre et, euh, où étais-je ? Euh donc voilà, féminisme, je n'admettais pas que Malkowsky reçoive tous les éloges pour les découvertes d'Isadora Duncan. Donc pour moi il m'a fallu vraiment aussi découvrir (petit silence) confirmer mes pensées, donc aller chercher dans les archives, aller chercher dans les cours de danse avec les professeurs des descendantes des Isadorables pour confirmer vraiment que c'était réellement du plagiat ou bien tu vois, voilà. Pour moi c'était important de redonner vie à la reconnaissance d'Isadora Duncan et euh, bien sûr ça a aussi à voir avec le fait que j'aime les femmes. C'est, je trouve que les femmes ont été rayées de l'histoire et on ne leur a jamais vraiment donné toute la reconnaissance pour tout ce qu'elles ont apporté à la société, à la vie, à l'univers. Donc pour moi en tant que lesbienne et féministe, c'était très important, très important de rectifier, de mettre sur le bon chemin, le monde (rires). Changer encore un peu le monde, oui c'est possible !

*Changement de positions, de place. Je relance sur l'école d'Elizabeth et demande son avis à Drachin – d'origine allemande- sur ce qu'on dit « Isadora pense la danse - sans remettre en question le fait qu'elle a aussi enseigné » et « Elizabeth, la pédagogue, enseigne un art de vivre dans une école qui a perduré dans le temps sans quasiment de ruptures ».*

Je trouve que c'était une excellente idée, vraiment, oui j'aime beaucoup que Franck-Manuel Peter, le directeur des archives de Cologne, de Tanz-archiv, a fait un livre sur Elizabeth et Isadora Duncan en Allemagne et donc, tâcher de donner à Elizabeth Duncan la reconnaissance méritée.

Je vois un peu le même phénomène que celui qui proscrit à Isadora Duncan tout savoir à transmettre une technique de la danse qui a été cette petite phrase qui a été émise par Anna Duncan à un moment donné et que Isadora elle-même, il me semble, dans ses mémoires, a re-évoqué de dire « je ne savais même pas enseigner mes propres mouvements ». Mais cette phrase a tellement été reprise, reprise, reprise et donc, quand je dis je vois le même phénomène, c'est que Anna, surtout, il me semble, était, non c'est Irma Duncan dans ses mémoires Duncan Dancer écrit que Elizabeth Duncan était sévère, dure avec ses élèves.

Enregistreur coupé.

M'en rendant compte à la fin de l'entretien, nous essayons de voir ce qui manque et les souvenirs reviennent sur :

Concernant l'enseignement, Drachin disait que sa motivation à enseigner c'était le plaisir ; partager avec le monde le plaisir de ce qu'elle ressent elle-même.

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, comparativement au butô ou à la danse contemporaine où on va loin avec le corps.

Il s'agit de joie, d'enthousiasme et de plaisir et bien sûr, la beauté qui est associée au plaisir ; sans plaisir pas de beauté.

## NO 18

### *Entretien avec B. samedi 04 juin 2016 à 13h30*

*Merci tout d'abord de bien vouloir faire cet entretien et nous allons commencer avec cette question de départ : comment es-tu arrivée à la danse d'Isadora Duncan ?*

Quand j'étais enfant j'avais envie de danser mais mes parents ne pouvaient pas se le permettre. Mes jeux quand j'étais enfant parce que je ne pouvais pas prendre de cours, c'était de faire danser mes frères et sœurs, ensuite mes amis et tout cela faisait de la chorégraphie.

Et ensuite quand je suis allée à l'université, il y avait un département de danse, c'était la période de 1977 où j'ai suivi un cours de Martha Graham (c'était la référence à cette époque-là). J'étais à la bibliothèque où j'ai travaillé pour payer mes études, je rangeais des livres sur les étagères et je suis tombée sur le livre de technique d'Irma Duncan. Suite à cela j'ai cherché à N. s'il y avait un cours de Duncan pour pouvoir étudier. Je ne conseille pas de procéder ainsi, de tout laisser tomber pour un cours de Duncan, de combiner l'éducation avec ses rêves ; il est important de gagner de l'argent pour survivre et de pouvoir faire de la danse. C'est comme ça que j'ai commencé. Je vivais dans l'O. et j'ai décidé d'aller à N., juste pour suivre le cours Duncan.

*Mais qu'est-ce que tu as vu dans le livre d'Irma pour te motiver ainsi à vouloir faire cette danse ?*

Elle parlait de l'intériorité, de la spiritualité et elle parlait d'honnêteté et du mouvement.

*Mais dans la technique Graham il y a aussi la spiritualité ; elle parle de l'intériorité ?*

Chez Graham la spiritualité vient de la pensée de l'intellect, pas chez Duncan. Je n'avais pas le corps qu'il fallait pour du Graham. Graham est en force à l'intérieur et Duncan est dans l'ouverture.

*Comment expliques-tu le spirituel chez Duncan ?*

C'est 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 pour moi.

Ensuite j'ai pris des cours avec Lilian Rosenberg donc à N. qui était une élève d'Irma Duncan. J'ai uniquement fait du Irma Duncan, je n'ai pas fait d'autres entraînements ou formations et j'ai donc enseigné ce que j'ai appris avec Irma Duncan. Elle était capable de sortir le meilleur chez l'élève et on sentait si quelqu'un était particulièrement heureux ou malheureux dans la salle. C'était une bonne enseignante.

Après elle est morte, j'ai pris des cours avec Julia Lievin et Hortense Kooluris qui enseignaient toutes les deux. Hortense Kooluris a pris des cours avec Anita Zahn, elle avait une école importante, et qui était une élève de l'école d'Elizabeth Duncan.

Quand Elizabeth était revenue avec l'école à New-York, en dehors de Manhattan dans un quartier assez riche, lors de la première guerre mondiale, Anita est restée pour enseigner et a probablement ouvert son école.

Elizabeth a fait deux voyages à New-York mais je ne sais pas si elle est revenue dans le même lieu ; lors du second voyage, elle est allée à Paris.

J'ai rencontré Anita en 1976 et elle était encore en train d'enseigner.

*A la 11<sup>e</sup> minutes et 38 secondes, B. dit quelque chose au sujet d'Anita que je ne saisis pas.*

Première Guerre mondiale, Elizabeth fait un stop en Angleterre avant d'aller aux Etats-Unis puis revient à Paris avant d'aller en Allemagne. Pendant la seconde Guerre Mondiale (deuxième voyage), elle part directement aux USA et elle reviendra ensuite à Salzbourg.

Julia est de la filiation d'Anna Duncan et de Irma Duncan, quand elle a créé sa compagnie.

En 1976 je prends des cours avec J. et H. à N. ; quand H. leur apprenait des danses, Anita venait pour avoir un regard, parce qu'elle les connaissait bien, pour les « coacher » (en danse ça veut dire que c'est dans la reconnaissance d'une transmission, c'est superviser) pour dire si c'était juste et confirmer et avoir un regard expert. Anita avait été la professeur d'Hortense Kooluris et devait donc confirmer son enseignement.

Ensuite j'ai quitté N. en 1979, j'étais dans la compagnie de danse contemporaine Isadora Duncan (centenaire d'Isadora – commémoratif) – *je ne comprends pas bien le sens de la nomination de cette compagnie*

J'étais dans cette compagnie entre 1976 et 1979 – elle a changé de nom entre-temps et elle a fini vers 1981. A. est arrivée en 1979 jusque à la fin.

*Tu m'as parlé de Lucia avec laquelle tu as dansé ? C'était quand ?*

C'était en 1990, le groupe était basé à Gant en Belgique au début. J'ai fondé le groupe en 1985. On était d'abord basé à Gant. On avait organisé un colloque de danse Duncan et Hannelor et Lucie étaient venues de Munich à cette occasion avec A. en 1990.

Entre 1979 et 1990 je suis en A., à L., j'ai quitté [...] en 1979. Je n'aimais pas du tout N., c'était un cauchemar. J'ai quitté avec la famille dont je m'occupais des enfants et je les ai suivis à L..

*A L., il n'y avait pas de cours Duncan ?*

Non, personne et j'ai donc commencé l'enseignement là-bas. Et à Gant et à Paris.

*Pourquoi Gant ? Comment es-tu arrivée là-bas ?*

Il y avait une dame « Yetti Roils » qui avait un centre de danse et elle soutenait des danseurs, des groupes de danse qui n'étaient pas connus. J'ai donc passé une audition en pensant qu'il s'agissait de donner un cours et donc j'ai pris tout le monde, sauf que c'était pour créer la compagnie. C'était un quiproquo, un malentendu et j'ai donc eu une compagnie sans le planifier.

*Pendant combien de temps ?*

Elle existe toujours. Ce ne sont plus les mêmes personnes mais la compagnie vit toujours. Il y a F., J. à L. qui vient de la compagnie L. et S. qui est en G..

*Tu continues donc à faire des choses avec ta compagnie ?*

Oui un petit peu. J'ai toutes les casquettes, je fais de tout, professeur, coordinatrice, danseuse, chorégraphe, etc.

*Comment tu te sens dans la transmission ? Plus enseignante, plus danseuse, plus ? C'est quoi le point central pour toi ?*

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. Pour des raisons matérielles, il n'y a pas la possibilité d'avoir un orchestre d'une centaine de musiciens comme dans Orphée à l'époque, mais il s'agit de rendre la simplicité de ce qui était fait (rideau bleu sans fioritures) et que les danses s'enchaînent. Pour le programme Orphée j'ai fait une collaboration avec le « musical movement » (de Russie – Moscou), c'est de l'improvisation, des techniques de l'époque de Duncan et qui travaillent aussi beaucoup avec la musique. 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.

*Est-ce que tu es allée à l'école de Prague ? (car Lucie avait été là-bas)*

Non, je n'y suis pas allée. Au colloque, à Gand, j'ai trouvé Eva Blatitskova qui était de l'école de Hongrie, appelée « tchèque ... ».

C'est du Duncan revisité contemporain, il y a un centre à Prague, c'est ce groupe qui venait de Prague plutôt connecté avec le groupe de Hongrie où ils ont fait des échanges. Ils sont donc venus à Gand.

Eva Blatitskova avait pris des cours à l'école de Prague avec Jamila JERABKOVA dans le centre d'Elizabeth.



*Lucia arrive dans le centre en 1934 (ni 1933 ni 1932) sur la demande d'Elizabeth et doit assister Jamila. Mais Jamila a reçu une autre technique et ce n'est pas la technique Duncan qui va prédominer puisque Lucia n'est qu'assistante.*

*La branche s'arrête donc parce que Lucia va revenir en Allemagne et surtout elle devient « Kindergartnerin ».*

Elle revient en Allemagne et elle commence l'école où on retrouve donc Hannelor et une de ses élèves, Birgit Pikik, qui n'est pas restée longtemps à l'école, tu ne l'as donc pas rencontré à Munich, Hannelor n'enseignait pas les danses Duncan mais faisait un travail sur la conscience corporelle.

Quand elles sont venues à Gand, elles ont dansé le « classical doats, les trois grâces » et des études et il s'avérait qu'Hannelor connaissait les danses mais ne les enseignait pas. A l'école de Munich sont enseignés les exercices de Max Merz (encore aujourd'hui).

*Comment tu situes l'enseignement d'Isadora par rapport à celui d'Elizabeth ?*

Isadora et Elizabeth travaillaient ensemble ; Elizabeth était la pédagogue et Isadora l'inspiration. Il y avait cette polarité, Isadora inspiratrice et Elizabeth pédagogue mais les Isadorables qui ensuite ont fait la transmission Duncan, du répertoire, ont combiné les deux, qu'elles étaient à la fois inspiratrices et enseignantes (formalisation de l'enseignement – Duncan technique livre d'Irma et de perpétuer cette inspiration.

*(F. m'a dit qu'Isadora avait demandé aux Isadorables de créer leurs propres danses)*

*Est-ce qu'il y a une différence entre l'Europe (Lucia Hannelor) et l'école a. ?*

A. et moi on est a. et pourtant on n'enseigne pas du tout de la même façon donc ce n'est pas qu'une question géographique, A. rentre tout de suite dans les danses globales avec moins l'accent sur la technique même si elle l'enseigne alors que je suis plus dans la progression. A. vient de l'enseignement de M.-T..

*K. : « A. a été élève de J. (élève de M.-T.), qui était plus dans l'esprit que dans la lettre ; continuer dans l'esprit des danses tragiques, mythologiques, toutes les images qu'elle utilise, cette façon de parler de l'espace, de ses transformations, du tragique ».*

M.-T. n'enseignait pas la technique formalisée (avec la barre), pas comme Irma.

*Qu'est-ce donc la danse Duncan pour toi ?*

Bien, je l'ai dit au début. Quand j'ai lu le livre d'Irma : spiritualité, honnêteté, simplicité.

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. Isadora Duncan was able to touch and bring forth these feelings not only in her life but, for me, primarily through her dances, her dancing, her choreographies and technique which Elizabeth so finely developed as well as Irma Duncan who developed the technique while teaching the Russian and then American pupils. Isadora Duncan's dances speak of all, in a manner that understands All somehow.

I can't compare Duncan Dance with any other technique or dance form as I have only studied other forms briefly and have only seen a few dance forms able to express a meaningful meaning, such as Jiri Kylian and Mark Morris who also touch the human soul, both in such a different manner. Through the dance form.

*\*Début de l'enregistrement au milieu d'une phrase de J.... \**

Par d'anciens professeurs à moi au conservatoire de Boston, appelée Jennifer skenlin (?), qui était en fait une protégée de Josée Leemon (?). Et quand j'ai emménagé à New York, je me suis retrouvée un peu dépourvue de projet habité d'amour. J'en ai parlé à J. et elle m'a envoyé un message disant qu'une femme appelée L. cherchait des danseurs et que ce projet pouvait faire sens pour moi. Je suis allée au loft de L. à Chelsea et j'ai suivi ses cours. Et je n'ai jamais regretté. J'étais juste complètement sous le charme de la simplicité et de l'honnêteté de la technique et de la musicalité des danseurs. Je sentais que cela me convenait parfaitement et je suis restée.

A quel âge as-tu commencé à danser ?

J'ai commencé à danser à l'âge de cinq ans. C'est un peu l'histoire classique de la petite fille qui prend des cours de danse, aux Etats-Unis. J'ai pris des cours de ballet. Et au moment d'aller à l'université j'ai auditionné pour les conservatoires. J'ai été acceptée à Boston.

As-tu rencontré L. par hasard ?

Oui, c'est l'histoire que je vous ai racontée. Mon professeur Jennifer Skenlin m'a conseillée d'aller au studio de L. parce qu'elle cherchait des danseurs. Et je cherchais du travail. Et je suis tombée amoureuse de sa technique. J'ai auditionné pour la compagnie de L.. Elle m'a formée. J'ai vraiment appris, étudié la technique. Puis j'ai dansé dans sa compagnie plusieurs années. J'ai aussi eu l'opportunité d'étudier un petit peu avec Sonia Levine et des danseurs de la génération précédente. J'ai pu travailler en profondeur avec L. et aussi H. qui était sa directrice artistique associée.

A cette période, lorsque tu as rencontré L., faisais-tu déjà le lien avec la danse d'Isadora Duncan ?

Pas encore, à cette période. Et c'est selon moi quelque chose d'intéressant à propos de la danse Duncan aujourd'hui : même en tant qu'étudiante d'un des conservatoires les plus renommés des Etats-Unis, personne ne vous apprend qu'il y a un héritage Duncan toujours vivant. J'ai entendu parlé d'une femme (« in Bergenson, in 80 years, reconstruction some dancers in a school??»). C'est seulement une fois diplômée du conservatoire, quand je suis allée danser au studio de L. que j'ai appris que des danseurs perpétuaient le travail Duncan.

Comment est-ce que L. présente sa danse aux danseurs qui arrivent dans son cours et n'ont jamais dansé Duncan ?

Je pense qu'il est important dans ce cas de savoir que les héritiers de Duncan présentent leur travail de plusieurs manières différentes. L. présente son travail dans le contexte d'une compagnie professionnelle. Il y a d'autres professeurs, qui ont beaucoup étudié avec des danseurs des générations précédentes – Julia Levine, (autres noms ) qui présentent leur travail dans un contexte professionnel. La tendance est que tous ces danseurs trouvent leur propre chemin dans la danse Duncan. Certaines personnes la pratiquent de manière professionnelle. Certaines personnes l'utilisent dans un contexte communautaire. Certaines personnes l'utilisent dans un contexte thérapeutique. Toutes ces pratiques sont merveilleuses. C'est important de communiquer à propos de ce que vous êtes en train de faire.

Je travaille également depuis quatre ans avec B. à L., qui présente souvent son travail dans un contexte de festival professionnel. Et elle travaille également dans un contexte communautaire. Elle est un autre exemple de personne qui partage son travail avec autant de personnes que possibles. De ses études avec Julia, à New York, elle a retiré ce qui est pour elle le cœur du travail Duncan. C'est cette compréhension qu'elle transmet.

Est-ce que tu penses que le travail de B. est différent de celui de L. ?

Oui, je pense que c'est important et positif que son travail soit différent de celui de L. et que le travail de J...s work soit différent de celui de B., et que les travaux de tous les maîtres de la danse Duncan soient tous un peu différents les uns des autres. Parce que nous sommes tous des individus dans le monde. Et c'est quelque chose que Duncan ressentait comme important aussi : que chaque danseur et chaque artiste exprime quelque chose qui est vrai pour lui-même. Et pour moi, je vois que mes professeurs expriment chacun leur propre profonde connaissance du travail Duncan, et qu'ils ont chacun quelque chose de différent à offrir.

Comment définirais-tu la danse Duncan, au regard de toutes ces différences ?

Je ne peux parler que pour moi-même. Pour moi, il y a les points communs suivants : bouger à partir d'une impulsion intérieure qui vient du plexus solaire en tant que centre physique et une connexion profonde avec la musique. Ce sont peut-être, pour moi, les deux points essentiels quand je vois un danseur Duncan. Il y a beaucoup d'aspects techniques subtiles que je pourrais évoquer, en termes de ligne ou de la façon dont certains mouvements doivent être effectués. Ces aspects techniques sont aussi importants. 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.

\*Questions de F.\*

Par rapport à cette définition que tu viens de donner de la danse Duncan, comment vois-tu toute la part de mouvement libre qui n'est pas, à proprement parler, la continuation du répertoire Duncan mais plutôt une ouverture vers ce qu'Isadora Duncan appelait « la danse de l'avenir »?

Je pense qu'on peut voir l'improvisation dans la technique Duncan à travers beaucoup d'aspects. Traditionnellement, dans ma compréhension toujours, dans les cours l'improvisation permet aux étudiants de s'approprier une technique. Il faut pour cela faire les bons choix musicaux, et bien choisir les mouvements. Je pense que c'est ce que la technique Duncan a à apporter : permettre aux danseurs de créer comme de vrais artistes et d'être de vrais partenaires en les chorégraphies. Ainsi, l'improvisation devient un réel outil de recherche, d'apprentissage des techniques et d'appropriation du mouvement.

Il y a un autre aspect dont j'aimerais parler également. Je pense que l'improvisation est aussi un outil très utile dans la création d'une performance de danse. Dans le répertoire Duncan il y a des étapes, une chorégraphie, que le danseur doit apprendre. Et ça c'est ce qui est représenté sur scène. Mais il revient au danseur d'investir la chorégraphie de sa propre histoire, de son propre esprit. Dans ce sens, de mon point de vue, l'improvisation peut être un outil très utile pour remplir une performance. Puis il y a un troisième aspect concernant l'improvisation que je trouve magnifique et très important aussi autant pour la pratique personnelle que pour un travail chorégraphique. Je ne sais pas si c'est la technique Duncan, ou inspiré par elle mais je pense que l'improvisation en tant qu'outil peut être très utile pour le processus de création d'un chorégraphe. Cela lui permet de

trouver et d'explorer des idées. Et, même simplement en tant qu'humain, l'improvisation peut être utilisée pour parcourir un processus émotionnel, pour y voir plus clair par rapport à une situation dans laquelle on peut se trouver. C'est vraiment un outil très pertinent de développement personnel et artistique.

Peux-tu nous parler de cette recherche d'Isadora concernant le mouvement naturel. Pour elle, ce n'est pas seulement une technique ou une danse mais c'est le cœur de la vie... Que penses-tu de cette vision, qu'avez aussi Raymond Duncan, de cette connexion avec la Grèce Antique et cet idéal de retrouver l'harmonie avec la vie à travers la danse ?

J'aimerais en savoir plus à propos de votre recherche à propos de cela.

Pour moi, Isadora Duncan parle du mouvement naturel et du fait qu'on peut voir l'ondulation partout

dans la Création. Elle dit que l'ondulation est le mouvement primordial parce que c'est le mouvement de la vie. Elle a développé sa recherche à partir de ce mouvement naturel et de la connexion avec les traditions Grecques Antiques du mouvement sacré. Et elle disait, ce qui est très important pour moi, que ce n'est pas seulement une technique de danse pour la scène, mais pour notre vie. Dans la Grèce Antique, Platon et tous les philosophes recherchaient l'harmonie.

J'ai rencontré le petit fils de Raymond Duncan. C'est un ami à moi. Il m'a expliqué la philosophie de Raymond Duncan. Et pour moi, il y a une philosophie Duncan, pas seulement une danse. Elle était toujours en train d'écrire aussi, pas seulement de danser. Elle philosophait beaucoup à travers ses écrits.

Oui, en effet. Il y a tellement à découvrir et expliciter dans ces idées. Donc, oui, absolument, la façon dont vous utilisez votre corps affecte également la façon dont vous vous sentez, à l'intérieur. Et la façon dont vous vous sentez à l'intérieur affecte comment vous êtes dans le monde. En ce sens, tout est complètement relié dans la vie. C'est inévitable, si vous travaillez vraiment dans ce sens. J'ai également beaucoup votre façon de l'imager parce que je pense que cela parle directement du cœur de quelque chose d'important : ce sont les cycles des hauts et les bas, qu'on ressent dans la respiration, les saisons et de la même manière dans le mouvement. C'est une image délicieuse, un endroit délicieux où travailler.

J'aimerais voir l'aspect philosophique, spirituel ou sacré du travail Duncan se développer. J'aimerais vraiment que cet aspect inclue beaucoup plus de points de vue différents sur le monde. Je pense que, dans ma connexion personnelle avec le travail Duncan, je pense qu'il est merveilleux. Je pense que nous devons trouver un moyen de laisser transparaître le cœur du travail Duncan, pour un monde qui a vraiment besoin de plus de diversité, de plus de connexion, de plus d'égalité. En tant que praticienne Duncan contemporaine, cette question est importante pour moi.

C'est un point auquel nous pensons beaucoup au Duncan Symposium, ce rassemblement de praticiens Duncan du monde entier, qui a lieu tous les deux ans et que j'organise avec une merveilleuse équipe. Cette question est vraiment extrêmement intéressante.

Et il y a aussi ce dont nous parlions plus tôt. Comment pouvons-nous parler de notre travail ? Parfois le travail Duncan doit être plus claire. Et pour se l'approprier parfois il faut de la pratique et parfois il s'agit de le pratiquer comme un art de vivre. Il ne s'agit pas nécessairement d'être sur scène. Ces deux aspects sont importants et beaux. Pour moi, en tant qu'artiste et que personne, il est tellement important pour chacun d'avoir accès à son cœur, à son corps, à la musique et aux arts. C'est énorme. Et c'est de cette façon que nous pouvons fonctionner en tant que communautés, avec les problèmes que nous devons affronter. C'est de cette façon que nous pouvons avancer en tant que communautés. C'est pour cela que je pense qu'offrir la danse à tout le monde est tellement important, crucial. C'est aussi une guérison.

F. : C'est aussi ce qu'Isadora Duncan voulait pour les enfants.

J. : Et, en un sens, c'est toujours radicalement d'actualité. On n'offre toujours pas la danse à tous nos enfants. C'est radical ! Donc, Duncan est à la fois historique et incroyablement contemporain et révolutionnaire, aujourd'hui !

\*\*\*

J. : Nous avons un nouveau projet, avec Meg, et on espère, Valery et Jane et peut-être d'autres danseurs aussi. Nous préparons une performance dans la tradition et le répertoire Duncan.

F. : Avec Meg, mon mentor ? Donc il s'agit de vous retrouver pour travailler sur le répertoire ?

J. : Et aussi de créer quelque chose de nouveau, en restant dans la tradition. Nous voulons également développer un aspect, un message social.

\*cut (discussion avec cameraman)\*

F. : Donc J., tu es ici avec nous pour le Congrès International de Recherche en Danse du CID et j'ai vraiment tenu à ce qu'il y ait un hommage à Isadora Duncan dans ce congrès, pour vraiment ouvrir à tout le monde différentes formes de danse selon cette approche d'Isadora Duncan. Que tu sois là pour moi est vraiment très important parce que je sais que tu organises aussi des événements là-bas, aux Etats-Unis, avec la famille D'Isadora Duncan. Voudrais-tu nous en parler ?

Julia : D'abord, je veux vraiment vous remercier pour l'invitation de danser pour un événement du CID et de l'UNESCO. Pour moi, à ce moment difficile pour beaucoup de gens dans mon pays, ça me touche beaucoup d'offrir ce partage à travers cette danse qui explore les nombreux aspects de l'amour pour un événement qui rassemble des gens du monde entier. Et, aux Etats-Unis je vois un lien important entre le travail du CID-UNESCO et notre travail de rassembler la famille Duncan. Depuis deux ans et demi je fais partie du comité du Duncan Symposium dont le but est de rassembler les danseurs et praticiens Duncan du monde entier tous les deux ans. Il s'agit d'un rassemblement très spécial qui a pour mission de créer des opportunités pour les praticiens Duncan de partager leurs pratiques, d'apprendre les uns des autres et de se rencontrer en personne, ce qui peut être difficile pour une communauté aussi culturellement et géographiquement diverse. En Août 2017 nous allons avoir notre troisième symposium, à San Francisco. Cela va être un événement très spécial. Ce sera le 140ème anniversaire de la naissance de Duncan. Ce sera dans la ville où elle est née, dans les beaux studios d'ODC (\*pas sûre du nom de studio). Allez voir sur le site : [duncansymposium.com](http://duncansymposium.com).

Et l'autre part du travail que je fais et qui m'enthousiasme tellement actuellement est un nouveau projet : *Duncan Dance Project* ([duncandanceproject.org](http://duncandanceproject.org)). Notre mission est, pour tout le monde, de perpétuer l'héritage de la technique et de répertoire Duncan, mais aussi de développer un nouveau travail dans la tradition d'Isadora Duncan. C'est une collaboration avec trois autres danseurs qui sont aussi très impliqués dans ce travail depuis de nombreuses années, avec Meg ..., Jennifer ... et Valérie ... qui font également partie du comité du symposium Duncan. Pour moi, cette opportunité de créer un travail neuf et contemporain basé sur les principes Duncan est quelque chose de très excitant. Et nous commençons ces projets juste maintenant, donc c'est à suivre !

NO 20

## **Entretien avec M. le samedi 12 novembre 2016 à 9h38**

*M., je te remercie beaucoup de m'accorder cet entretien ce matin.*

*Comment es-tu arrivée à la danse libre, donc de Malkowsky, car tu es une élève de Malkowsky, et ensuite nous essaierons de parler du lien de cette danse avec celle d'Isadora. D'accord ?*

Donc, depuis mon plus jeune âge je voulais danser, je voulais être danseuse. J'ai suivi un cours de dans rythmique pop'art parce que mes parents ne souhaitaient pas que je danse sur les pointes. Et ce sont les hasards de la vie qui ont fait que mon père a rencontré une élève, ou très très proche élève de Malkowsky, Lucienne Posier, et c'est ainsi que moi j'ai rencontré Malkowsky.

*Et tu avais quel âge quand tu l'as rencontré ?*

J'avais onze ans, donc je suis allée faire un premier stage avec lui et d'emblée, ça m'a parlé d'emblée, ça me paraissait comme quelque chose de naturel, qui me correspondait. Et on va dire qu'à partir de l'âge de 14 ans, il y a vraiment eu un déclic entre Malko et moi, il m'a vraiment adoptée, si je puis dire, comme élève, pleinement. Je n'habitais pas à Paris, donc j'ai suivi absolument tous ses stages, toutes les vacances scolaires j'étais en stage avec lui aux quatre coins de la France et c'est vraiment quelque chose qui m'a correspondu d'emblée.

*Mais tu étais jeune, tu l'as senti très jeune, ce lien avec sa danse ?*

Ah oui, complètement. C'était comme une évidence.

*D'accord. Et alors, qu'est-ce qui t'a parlé dans cette danse ?*

Je pense que ce qui m'a parlé le plus, c'était que ça ne s'adressait pas qu'au corps et qu'il y avait vraiment une dimension beaucoup plus large. 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.

*D'accord, et ça passait par quoi, du coup ? Comment est-ce qu'il abordait la danse ?*

Ah c'était des cours tout à fait traditionnels. Il nous montrait des mouvements, qu'on répétait. C'était tout un langage, il y avait les explications qui allaient avec, il citait beaucoup de philosophes, il déclamait des extraits de poèmes, voilà, c'était un enseignement qui n'était pas que sur la technique. Et en même temps, il était très précis sur la technique. Parce que je sais qu'à l'heure actuelle, les gens qui voient cette danse de l'extérieur, comme c'est pas une danse spectaculaire, ils pensent, ils vont dire qu'il n'y a pas de technique par rapport à la danse classique ou quelque chose comme ça. Mais en fait, il y a une technique extrêmement précise, extrêmement

précise. Mais elle est dans une... comment dire, il faut trouver un certain lâcher et ça c'est une technique. Il faut trouver quand émettre le mouvement, quelle dose d'énergie impulser dans le mouvement, dans quelle direction, à quel moment, pour que le mouvement se déroule, et ensuite il faut laisser le mouvement circuler, pour que tout se déroule naturellement, que le mouvement se déroule naturellement. Mais tout l'art, c'est de donner la bonne impulsion au départ et ensuite de ne pas entraver la propagation du mouvement dans le corps. Donc ça, c'est effectivement tout un travail, un travail dans la durée. Par exemple quelqu'un qui vient d'une autre technique ne peut pas s'approprier ça en quelques mois, je dirais, c'est vraiment un apprentissage. Alors à l'heure actuelle le mot « libre » porte souvent à confusion parce que à l'heure actuelle les gens peuvent venir dans les ateliers en pensant voilà, je vais faire ce que je veux, c'est de l'improvisation. Et ce n'est pas du tout ça. Le courant est né dans l'entre-deux-guerres et libre, là, ça a le sens de libéré, de mouvement libéré, libérateur aussi, par rapport à danse classique qui à l'époque était la référence, en fait, fin 19<sup>e</sup> début 20<sup>e</sup>, qui était extrêmement rigide. Et la grande source d'inspiration de Malkowsky, c'est la nature. Je pense que c'est ça aussi qui m'a parlé, qui m'a touchée, dans son enseignement. C'est-à-dire que c'est vraiment l'observation des rythmes de la nature, des mouvements dans la nature, et ensuite ce n'est pas copier un mouvement, c'est ressentir les rouages de ce qui crée ce mouvement, et le ressentir vraiment en soi, pour pouvoir l'exprimer.

*Alors du coup, on est un peu dans la direction de la danse d'Isadora Duncan.*

Complètement, complètement, parce que justement, si Malkowsky était profondément inspiré par Isadora Duncan, puisque il se destinait à être chanteur et c'est en la voyant danser qu'il a décidé d'être danseur. Et lui, il a saisi je pense le côté inspiration dans la nature et puis ce côté universel. C'est-à-dire que pour Isadora Duncan, quand on lit tous ses textes, on voit bien que pour elle la danse était un moyen d'accéder à quelque chose d'universel et de traduire aussi quelque chose d'universel. Et c'est cette vision qui a complètement parlé à Malkowsky, qui l'a développée et au fil de sa vie. Quand il a rencontré par exemples les philosophies d'Orient, le zen par exemple, ça lui a beaucoup parlé aussi, la façon qu'ils ont d'être présents dans le mouvement. Notamment avec l'art du tir à l'arc. Donc voilà, il citait beaucoup toutes ces sources là, parce que pour lui, c'était un moyen de nous indiquer l'attitude à trouver, à rechercher, l'attitude pour pouvoir donner naissance au mouvement, à la qualité de mouvement qu'il recherchait et qu'il souhaitait.

*Alors comment est-ce que tu expliques le fait que, enfin je ne sais pas trop comment te poser cette question, enfin est-ce que tu penses que la danse de Malkowsky c'est un courant de danse en France ou c'est juste un peu une étincelle dans les styles de danses. Parce que hier, tu sais, on discutait, quand tu me disais que la danse libre avait été réinvestie par les professeurs de gymnastique, tu te souviens de ça ? Et donc, du coup, c'était déjà l'enseignement Malkowsky ou bien c'était la dénomination du terme dans libre et c'était un peu fourre-tout ?*

Ah non, ces professeurs d'éducation physique qui ont été sensibles à l'enseignement de Malkowsky, ceux qui ont directement travaillé avec lui, c'est vraiment quand même dans cette forme de danse.



*Ah oui, alors il avait déjà une réception forte à cette période. C'est une période que je ne connais pas très bien ...*

Alors ça, ça a commencé dans les années 50, et on va dire 60 et 70.

*Donc il beaucoup rayonné en France, finalement.*

Dans ce milieu là, oui. C'est-à-dire beaucoup dans le milieu de l'enseignement, milieu de l'Éducation nationale, en fait, a la fois auprès des professeurs d'éducation physique ...

*Donc il les formait, c'est ça ?*

Ces gens venaient, pas dans le cadre officiel, pas dans le cadre des CREPS, mais par le biais des CREPS beaucoup étaient informée de l'existence de Malkowsky, et ils venaient suivre des stages avec lui. Il y en a eu beaucoup, beaucoup. Et aussi au niveau des institutrices de maternelle. Parce qu'il y en a qui ont perçu tout ce que cette façon d'utiliser le corps, je vais dire, comment on pouvait la mettre en œuvre justement pour les enfants. Et ça a été très développé par qu'il y a eu notamment des inspectrices de l'éducation qui sont ... (inaudible)

*Comment est-ce que tu expliques le fait que la danse Malkowsky, finalement, ça n'a pas du tout le même écho que la danse contemporaine, tu vois, c'est pas une danse qui a traversé les instances ?*

Oui, académiques et officielles ...

*Oui tu vois et pour autant, je pense, on vient aussi chercher quelque chose, les professionnels de la danse s'intéressent aussi à ce courant et vont puiser dans son enseignement des compétences qui vont venir soutenir leur propre danse.*

Oui, ça arrive. Par exemple moi j'ai fait travailler un danseur classique qui avait eu une blessure et qui donc a du abandonner son statut de danseur étoile à l'Opéra de Bordeaux, donc il a travaillé avec moi en cours particuliers pendant 4 ans parce que justement il cherchait une autre voie pour pouvoir continuer à danser, mais en utilisant son corps autrement. Là c'est un exemple, quand même, d'un danseur qui était dans une autre voie et qui est venu chercher quelque chose. J'ai aussi fait travailler un danseur contemporain mexicain, qui était venu travailler avec la Compagnie Bagouet et c'était un travail extraordinaire, parce qu'il percevait, de par le fait qu'il était danseur contemporain, il percevait tellement tout ce qui se passait dans le mouvement quand il dansait Malkowsky, qu'il me posait des questions extrêmement fines, qui me faisaient creuser creuser, alors qu'avec mes élèves d'habitude j'avais pas besoin d'aller dans ces niveaux de profondeur d'explication. Oui ça a été des expériences très riches, mais ça reste quand même des cas assez isolés parce qu'il n'y a pas un grand courant, la danse Malkowsky n'est pas enseignée dans les conservatoires. Mais il y a des personnes qui individuellement s'y intéressent. Alors pourquoi ça s'est fait, j'essaie de trouver une réponse, tu vois, je n'ai pas réfléchi à l'avance à cette question. Ce qui me vient comme ça en premier, c'est que c'est vraiment une danse qui n'est pas, qui n'a aucun élément spectaculaire. Et donc on est dans un monde où tout est de plus en plus spectaculaire



et où par exemple avec les médias, on nous montre toujours les choses les plus abouties dans tous les domaines, on voit les numéros de cirque à la télévision, on voit ce qu'il y a de plus époustouflant du monde entier, les gens sont habitués à voir des choses visuellement extrêmement spectaculaires. Et cette danse, elle est, elle joue dans une qualité de présence, dans une qualité d'expression et dans une fluidité du mouvement, d'une harmonie, on peut vraiment dire, du mouvement, et voilà, elle va toucher les gens qui sont sensibles à cette qualité d'expression, de présence.

*Alors moi ce qui me vient, peut-être que la danse Malkowsky comme la danse Duncan, viennent (peut-être) en support des pratiques légitimées, en tout les cas reconnues par le monde académique de la danse, parce que il y a quand même des danseurs qui se déplacent soit parce qu'ils sont blessés, j'entends ça, mon Directeur de recherches me disait que les danseurs en fin de carrière ou qui étaient blessés ou qui avaient un corps souffrant, parce que la danse classique et même la danse contemporaine, la danse classique à la base qui fait souffrir le corps, viennent ensuite vers ce genre de pratique pour trouver un chemin qui ne fasse pas souffrir le corps mais qui permette quand même de danser et de réinvestir d'une autre manière et d'explorer leurs qualités artistiques malgré tout. Donc c'est quand même intéressant. Alors est-ce qu'on est plus dans l'art-thérapie, est-ce que ?*

Non, alors moi je refuse. Je n'ai jamais présenté mes cours dans cette catégorie, parce que pour moi, vraiment, c'est de l'art, c'est une danse. Alors il est vrai que beaucoup d'élèves en ressentent un mieux être, que ça leur fait beaucoup de bien, ça c'est une conséquence, un effet secondaire on peut dire, mais bon, après je pense que ça dépend de la note de la personne qui enseigne.

*Tu veux dire de sa note, de sa couleur ?*

De sa note personnelle. C'est-à-dire qu'il y a des personnes qui peut-être vont vouloir utiliser cette danse par exemple pour faire danser des personnes âgées dans les maisons de retraite, très bien, y en a peut-être qui vont l'utiliser auprès des enfants handicapés et c'est très bien aussi, et puis y en a qui se sentent peut-être une dimension plus artistique vraiment et qui veulent lui conserver sa part de... vraiment art. Moi je suis persuadée, pour moi ce n'est pas une technique thérapeutique, c'est de l'art. Et d'ailleurs, personnellement, je suis en train de faire une création avec une demi douzaine, on sera 7, 8, de faire une création actuelle mais avec le langage corporel que j'ai reçu de Malkowsky et pour montrer justement que c'est un art et j'ai envie de donner à voir ce qu'est cet art. Parce qu'effectivement, il y a de très, très rares occasions, on les compte sur les doigts de la main.

*Oui c'est ça, parce que on présente, on va étudier Malkowsky lors d'un stage ou je ne sais pas quoi, lors d'un atelier, mais en fait, des spectacles Malkowsky, on n'en voit pas, c'est pas programmé, enfin...*

Il y a deux jeunes femmes qui reprennent les chorégraphies de Malkowsky, qui ont monté un spectacle à Genève, il s'agit d'une suisse et d'une française, donc à Genève et qui vont le donner au Regard du Cygne cet automne à Paris, voilà. Ma démarche ça a été de montrer que cette danse n'appartient pas, justement, que au début du 20<sup>e</sup> siècle, qu'à l'époque de Malkowsky, parce que

les chorégraphies de Malkowsky sont antérieures à la seconde guerre mondiale. Après, il a enseigné, mais il n'a plus créé de chorégraphie, et donc justement je veux montrer que cette façon de considérer le corps, n'appartient pas qu'au début du 20<sup>e</sup> siècle et qu'elle peut être complètement investie à l'heure actuelle, sans appartenir à une autre technique, parce que moi je ne viens que de Malkowsky.

*Mais qu'est-ce que tu veux dire ? J'ai l'impression que tu parlerais d'une danse du passé, d'une tradition ou... c'est quoi cette danse du 20<sup>e</sup> par rapport à maintenant ? Qu'est-ce que ça veut dire ?*

Si on regarde par exemple, il y a une façon d'utiliser le plan, notamment, qui a émergé à un moment très précis, justement, au début du 20<sup>e</sup> siècle, que Nijinski a utilisé lui aussi lorsqu'il a créé le Sacre du Printemps. Et quand on voit ça, on voit bien qu'il y a eu à ce moment-là une préoccupation. Tu sais, souvent dans les découvertes scientifiques, au même moment, il y a des choses du même domaine qui émergent à plusieurs endroits du monde. Et là c'est comme si à cette époque là, il y a eu cette émergence de cette forme donnée, attribuée à danser en plan, dans le plan. Mais ça, je veux dire, c'est pas pour l'éternité, c'est pas l'élément central de l'enseignement de Malkowsky.

*C'est une manière de se déplacer et de donner une direction à sa danse, c'est ça ?*

Mais ensuite les principes fondamentaux du mouvement qui respecte les lois naturelles, qui respecte le mouvement du pendule, qui respecte les appuis, qui respecte le mouvement qui part du hara, le rôle du plexus solaire, qui, l'accélération et le ralentissement, l'ondulation, tout ça, c'est pas forcément un mouvement en plan, on reste en contact. Et puis il y a forcément des esthétiques. Malkowsky, il dansait sur les musiques du 19<sup>e</sup> siècle, parce qu'à l'époque il n'y avait pas de disques, on dansait avec un pianiste au piano, et qu'est-ce qui était joué à l'époque ? Les musiques romantiques du 19<sup>e</sup> siècle. Donc c'était le répertoire musical de Malkowsky. Maintenant avec les CD on a accès à un répertoire d'une richesse infinie et y a eu plein d'autres styles créés depuis. Donc voilà, je veux dire qu'on peut utiliser cette forme de danse. Pour moi, c'est pas parce qu'on danse Malkowsky qu'on doit danser que sur les musiques du 19<sup>e</sup>. Et donc c'est pareil dans les thèmes abordés, dans les rythmes.

*Oui mais alors tu penses que, en fonction du répertoire musical, ça va donner une autre forme à la danse ?*

Ça peut donner une autre énergie. Mais la forme, la forme elle, vient je pense à travers les individus. Je pense que chaque individu donne naissance à des formes de mouvements différents. Alors dans l'enseignement, on travaille à travers des formes précises au départ, pour que les gens arrivent à retrouver une certaine façon d'être dans leur corps, mais pour moi, l'objectif n'est pas d'apprendre aux gens 50 mouvements qu'ils sauront faire bien, c'est ... le but de tous ces mouvements, c'est qu'ils trouvent une certaine façon de se mouvoir. Et à partir de là, chacun va créer des mouvements. C'est pour ça que moi, au bout des temps d'enseignement, je laisse toujours des temps d'improvisation et après des temps de création. J'ai un atelier à Montpellier avec un groupe fermé, où on fait de la création collective. Cette dimension, voilà, que ça ne reste pas un

enseignement figé, pour moi, c'est très important. Mais c'est pas quelque chose que j'ai décidé volontairement, c'est au fil des ans, ça s'est fait. Parce que j'ai donné mes premiers cours à quinze ans. Je donnais des cours à des adultes à l'âge de 15 ans, quand j'étais au lycée. Bon après, pendant neuf ans, j'ai consacré ma vie à autre chose et quand j'ai repris la danse, donc à l'âge de 27 ans, donc ça fait 30 ans que j'enseigne, donc forcément mon enseignement il a évolué. Voilà, il y avait de plus en plus de mouvements que j'ai créés moi même, et ce qui a aussi toujours fait évoluer mon enseignement, c'est chaque fois que je voyais les élèves devant un mur, c'est-à-dire c'était bloqués. Et ma question c'était toujours comment est-ce que je peux les aider à dépasser ce blocage ? Qu'ils arrivent à sentir et c'est toujours ça qui a amené les évolutions, en fait, c'est lié à la façon d'enseigner.

*Oui parce que tu es devant l'obstacle. Je veux dire, en pédagogie, si c'est éducatif, qu'est-ce qu'on fait avec un nœud, enfin, quand on a un nœud devant nous, comment est-ce qu'on résout la situation ? Et du coup, t'es dans le pratique.*

Oui, absolument. C'est pas forcément en continuant à répéter la même chose qu'on va dépasser.

*Et c'est pas forcément des mots, il faut l'expérimenter.*

*Donc avec Isadora Duncan, pour terminer. Donc Malkowsky a vu Isadora danser et il été influencé par Raymond Duncan puisqu'il a participé aussi à ses cours à Paris et après, il est parti de son côté, je veux dire. Tu penses qu'il s'est inspiré, il y a eu Isadora Duncan mais après ?*

Ça a été l'inspiration totale, absolue, et après, il a cherché par lui-même puisqu'Isadora ne prenait pas d'enfants, même d'élèves adultes, elle n'en a jamais eu, en fait. Elle a toujours voulu créer des écoles pour des enfants, elle en a créé mais malheureusement il y a toujours quelque chose qui s'est mis en travers, mais lui il a cherché, cherché, c'est un autodidacte quelque part. Parce qu'il a vraiment cherché par lui-même. Il a suivi des cours avec effectivement Raymond Duncan, ça a certainement une influence. C'est que pendant des cours, il montrait encore le mouvement du forgeron, le mouvement du faucheur, c'était vraiment dans la recherche de Raymond Duncan, c'est-à-dire les travaux manuels, des métiers, tout ça. Mais je ne pense pas que c'était premier. Enfin moi je n'ai pas vu ça du tout comme premier dans la technique de Malkowsky ou dans son enseignement. Je pense, il a vraiment creusé, creusé, creusé, cherché par lui-même. Des fois il a passé des heures à chercher pour trouver quelque chose. Donc pour moi, il n'y a pas de dichotomie, voilà, y a des différences entre la tradition isadorienne pure, qui est transmise par les élèves des quatre filles adoptives d'Isadora. Il n'y a pas de dichotomie, c'est vraiment quelque chose qui est ...

*Dans le même flot ...*

Dans le même flot, simplement, c'étaient deux individus différents, il y avait une femme, il y avait un homme, donc ça a donné ce que j'appelle des notes différentes, des couleurs différentes, des expressions différentes

*Pour toi, il y aurait la même racine dans la danse, même souche ?*

Ah oui, vraiment, vraiment la même souche, complètement. Parce que ils ont la même un peu, je dirais vision du monde, vision de la place de la danse, du rôle de la danse et puis cette inspiration dans la nature qui est très forte, très, très, très forte.

*Est-ce que tu sais s'il a rencontré Élisabeth, sa sœur ?*

Alors je ne sais pas s'il l'a rencontrée mais je le suppose. Car un jour je lui ai parlé. Donc j'ai rencontré un couple américain extraordinaire, qui ont les fondateurs du Black Mountain College, et j'ai vu qu'il devait y avoir là une intervention à ce sujet, donc qui était aux États-Unis, donc la femme née au début du 20<sup>e</sup> siècle, a suivi les cours l'Élisabeth Duncan. Quand je l'ai rencontrée, c'était vers 1979, je crois, ou 77, 78, par là, on a parlé, c'était assez formidable, c'était un couple extraordinaire. Voilà, j'avais grand plaisir à parler avec eux, et quand on a vu qu'on avait en plus la danse en commun, on était vraiment ravis, et après j'en ai parlé à Malko, mais tout de suite il a eu comme un petit recul, on va dire intérieur, en me disant ah mais Élisabeth, ce n'était pas Isadora. Une phrase qui voulait vraiment dire le travail d'Élisabeth, ce n'était pas la même façon de danser qu'avait Isadora. Ouais, je ne veux pas en dire plus mais ça, ça a été très net. Mais c'est ce qui ressort à travers ses écrits, à travers ses dessins, tous les dessins merveilleux qui ont été faits d'elle, je pense qu'elle avait une flamme et que c'est ça qui a touché tellement les gens ...

*Et qui a touché Malkowsky aussi, bien sûr*

Mais tous les artistes qu'elle a touchés, je pense qu'il y avait cette sorte d'adéquation parfaite entre l'énergie qu'elle véhiculait, et le mouvement qu'elle véhiculait, et ce qu'elle voulait traduire. Que personnellement dans les documents d'archive, je ne vois pas toujours chez les isadorables ( ?? ) , ouais

*Tu sais, c'est très compliqué ...*

Bien sûr

*... du fait que c'était complètement phénoménal. Dis-moi tu as des contacts peut-être avec les descendants du couple américain que tu as rencontré ? Peut-être qu'ils auraient des documents sur Isadora ou Élisabeth.*

Non, pas à ce niveau là. Et malheureusement, d'ailleurs, elle m'avait offert, cette dame, un livre extraordinaire sur Isadora Duncan, que j'ai prêté à quelqu'un qui ne me l'a jamais rendu et j'ai par tous les moyens essayé de retrouver ce livre, d'en ravoir un exemplaire, et je n'y suis pas arrivée. Parce qu'il y avait vraiment tous les écrits d'Isadora Duncan et c'était extrêmement intéressant. Non, par contre, pas rapport à Élisabeth, non, je n'ai pas de documents, désolée.

*Mais c'est pas grave. Tu sais, je demande spontanément, après c'est là, c'est pas là ...*

Alors j'avais rencontré aussi Madeleine Lytton

*Ah oui !*

Qui d'ailleurs avait commencé à Paris, parce que à ce moment là j'habitais à Paris, à me transmettre des danses d'Isadora. Le hasard de la vie a fait que à ce moment là nous avons déménagé, alors on n'a pas pu, j'ai pas pu continuer à suivre.

*Tu sais que Madeleine c'est une élève de Lisa ? Et que Lisa a été très touchée par son compagnon, Georges Pommiès, donc qui était comédien-danseur à la période de la Belle Époque, je ne sais plus dans quel théâtre, donc Lisa a vraiment été influencée par les danses de Georges Pommiès et il semblerait que sa danse a été complètement transformée. Donc son enseignement évidemment aussi a évolué autour.*

Mais de toute manière, Madeleine Lytton n'a pas seulement dansé la danse isadorienne, elle a beaucoup dansé les danses de caractère, sur scène. Mais disons que dans la forme, il y avait la transmission de certaines formes de certaines danses, disons de chorégraphies, voilà. Mais c'est vrai que moi je trouvais plus ma part chez Malko que chez Madeleine Lytton et c'est pour ça que j'ai pas été malheureuse quand j'ai dû quitter Paris et que j'ai pas pu poursuivre ce travail qu'on avait entamé.

*Tu es une « inconditionnelle » de Malko, si je comprends bien.*

Disons que quand je l'ai rencontré, j'ai vraiment trouvé quelque chose qui me parlait complètement. Et je ne sais pas si c'est une chance ou si c'est dommage, mais l'ayant trouvé très jeune, je suis pas allée visiter plein d'autres sortes de danses. Parce que j'avais trouvé là quelque chose qui correspondait à mes attentes et que, du coup, que j'ai absorbé et puis que je me suis mis à transmettre, voilà, c'est aussi simple que ça.

*Bien merci, M..*

Merci à toi de me permettre de m'exprimer. Parce que c'est vrai que à l'heure actuelle ... il n'y a pas de gens qui soient concernés.

*C'est vrai, car à part V. que j'ai rencontrée à P. mais tu sais, succinctement et puis y avait A. par la relation, c'est aussi quelque chose ... voilà, donc je ne pouvais pas parler de Malkowsky avec elle et puis moi je le découvrais seulement, dans mes recherches, donc j'étais tellement centrée du Duncan que tu vois, avec une large palette de documents, d'orientations, d'idées, donc si on s'éparpille après, c'est ... Mais je pense qu'à mesure que je creuse mon sillon, là tu vois je reviens vers Malkowsky parce qu'il y a quelque chose à voir avec Duncan.*

Oui, il y a quelque chose à voir dans l'essentiel, voilà, justement, je pense que des fois, la forme peut-être, y a peut-être des branches qui ont conservé la forme des danses d'Isadora, mais des fois on sent qu'il manque de la profondeur. Moi, en voyant certains films, j'ai eu cette impression. Mais y en a que j'apprécie beaucoup, où je sens que c'est vraiment vécu depuis les tripes, on va

dire et par les tripes et le cœur, c'est complètement investi, voilà, c'est très divers. Mais d'ailleurs chez des élèves de Malkowsky c'est exactement la même chose.

*Mais tu ne penses pas que c'est lié aussi, tu vois, la profondeur, c'est quelque chose de très personnel, finalement, et que parmi 50 élèves qui ont choisi le cours de Malko parce que ça leur parle etc., mais que sur ces 50 y en a peut-être que 2 ou 3 qui vont vraiment traduire cette profondeur ? Parce que, est-ce que ce ne serait pas une, comment dire, un paramètre, une caractéristique propre à notre être humain, tu vois, finalement et que, on a beau danser, passer par tous les cours imaginables, ben on ne l'atteindra jamais, parce que finalement, c'est quelque chose qui ne fait pas partie, enfin, ce n'est pas comme ça que je veux le dire, tu vois,*

Oui, je comprends ce que tu veux dire.

*Est-ce que cette intériorité, il ne faut pas aller la chercher ailleurs avant, chercher, développer sa spiritualité pour pouvoir la mettre au service de la danse, aussi peut-être, mais que la danse ne fait pas tout, que ce n'est peut-être pas la danse qui fait ce travail là, tu vois. Alors est-ce que c'est ça qui fait que on est plus ...*

Oui et puis que tu as une forme de danse qui nous correspond plus ou moins, il y a toutes les natures

*Complètement. Merci M..*

*Entretien avec F. vendredi 17 février 2017 en prise de notes*

Je suis venue simplement à la danse duncan ; il n'y a rien d'extraordinaire. C'était par des amies qui dansaient duncan et j'avais envie de danser. Je faisais du classique à l'époque, j'en faisais beaucoup mais je ne dansais pas. On ne faisait que des exercices de danse classique mais on ne dansait pas. On était à la barre.

J'ai adoré Glück, la Musette, la version américaine, mais elle était différente entre celle d'Odile Pyros et celle de Madeleine Lyton.

J'ai pris des cours avec Madeleine Lyton. Madeleine avait reçu des cours particuliers de Lisa Duncan. Lisa enseignait ce qu'Isadora lui avait appris mais en tant que danseuse qui se produisait sur scène, elle faisait ses créations et c'est d'ailleurs ce que demandait Isadora, c'est qu'elles créent par elles-mêmes leurs danses.

J'apprenais des chorégraphies et j'ai aussi appris avec Barbara. Je danse avec B. depuis 33ans, depuis 1984.

Madeleine Lyton avait organisé un spectacle à Orgues en Suisse où B. a dansé. Je l'ai rencontrée, me suis bien entendue avec elle et elle m'a proposé de danser avec elle. Cela s'est fait dans l'année en cours et en 1985, on a créé le groupe à Gand. On faisait des stages là-bas.

Je me souviens, je portais avec mon sac à dos, c'était pas comme maintenant, y avait pas de valise à roulette et je dormais dans la chapelle. J'étais une nomade. C'était comme en Algérie, on trimballait tout ce qu'on avait sur le dos.

Enfin, y avait quand même un train rapide jusque Bruxelles, je changeais pour aller à Gand, ça marchait assez bien.

J'ai fait tous les moyens de transport pour aller à Londres, bateau, avion, train.

J. dansait avec B. chez Julia Levien. C'était toute la clique L. et compagnie.

J. 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.

Son travail au sol était trop intellectuel. Tout ce qui était dansant était bien. Elle faisait participer tout le monde. Tout le monde y trouvait son compte.

*Entretien avec S. en prise de notes*

J'ai rencontré B. à L. il y a plusieurs années. Je l'ai vue danser et j'ai eu envie de faire comme elle. J'ai lu le livre d'Isadora Duncan *Ma vie* et c'était mon rêve de danser comme elle.

Je suis une danseuse classique et je faisais des études de danse. Ensuite j'ai fait du contemporain mais quand j'ai vu B., j'ai décidé de changer de danse.

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.

Je suis d'origine grecque et après être restée longtemps à L. avec B., je suis repartie à A. pour des raisons familiales et professionnelles.

À A., je commence à donner des cours duncan aux enfants, à de tout petits enfants et j'enseigne à partir de ce que j'ai reçu dans les cours de B.. Je suis professeur de danse où j'ai fini mes études à A. et où j'ai passé mon diplôme ; je peux enseigner la danse classique et le contemporain.



## NO 23 – RÉCIT DE LA MÉTHODE DANSE DE L'ÊTRE©

FORMATION III- du 20 au 25 septembre 2016 – Session I

*JOUR 1 MARDI 20 septembre 2016*

MATIN

Cercle de parole et présentation de la session

Re transcription 1 – Cadre déontologique

La danse de l'être, qu'est-ce que c'est ?

- J'ai hâte de voir ce qui va sortir des chapeaux ; alors vous êtes par deux : qui veut commencer ?

La danse de l'être c'est un ensemble d'outils qui va nous permettre plein de choses. Cela va nous permettre de se relier à soi, de se connecter à soi, aux éléments ; c'est un travail sur soi, ça permet de faire un nettoyage, une purification sur soi à travers la danse.

C'est moi, c'est toi, c'est nous, c'est l'univers mais dansé, connecté à la terre et au divin.

C'est le souffle de vie qui s'exprime à travers l'être humain par le mouvement qui reflète son essence. C'est une ode à la vie qui permet à l'être humain de se dévoiler peu à peu et d'interagir avec la terre, le ciel, l'air, l'éther, l'eau et son environnement. C'est une danse sacrée qui s'offre à lui-même.

Il y a beaucoup la notion de présence, de présence à la vie, de direction, de synthèse entre la direction et la vie.

- Synthèse entre la direction et la vie ?

C'est-à-dire que ça permet à la fois de donner une direction à la vie, à l'énergie, de suivre, c'est cette union entre cette direction et la vivance de cette direction, ça permet de mettre ça en action.

- Essaie d'être plus simple peut-être.

C'est-à-dire que l'énergie est chaotique, donc avec une intention, avec une présence, un alignement, un centrage, ça permet que cette énergie ne soit pas chaotique et qu'elle prenne une direction et sa direction, c'est la verticalité.

- Donc c'est la notion d'intention ?

Il y a la notion d'intention, de présence.

Et pour moi finalement il y a aussi le féminin et le masculin ; il y a l'axe, la géométrie et il y a l'énergie, le féminin c'est-à-dire que l'énergie n'est pas là à se répandre sans direction et à

s'évaporer et il n'y a pas non plus une direction morte, sans vie qui est indiquée mais d'une manière stérile. Ça permet d'une part de placer l'axe et d'autre part de le rendre vivant et habité.

- Donc c'est une harmonie entre le féminin et le masculin.

Oui, entre le masculin et le féminin et c'est aussi une harmonie entre le ciel et la terre, entre l'ordre qui est là, sous-jacent à tout ce qui existe et puis cette énergie qui est chaotique et s'il n'y pas cette direction et cette intention de verticalité, d'alignement et de présence, donc c'est une harmonie entre ces deux

- pôles du masculin et du féminin.

Et aussi les axes ciel terre

- Vertical horizontal. Ok, on peut dire harmonie entre féminin masculin, vertical horizontal, énergie et intention. Ça va ?

C'est se laisser animer en conscience et ça ça crée, c'est à la fois sacré mais dans le sens où ça crée.

Dans cette animation en conscience, moi personnellement ça m'a permis de découvrir que j'avais un corps vivant conscient qui avait une conscience qu'était autonome et que ça impulse la vie, conscience de cette vie et

- Essaie de synthétiser.

Heu..

- Est-ce que la présence à la vie que tu as dit, ça synthétise ça ?

Tu as parlé de corps vivant ; en fait, c'est quelque chose qui est important  
Et donc par la conscience du corps.

- Corps vivant et conscience. Un corps vivant et conscient. Ça te va comme ça, pour toi et toi aussi ?

Et autonome, j'ajouterai.

- Conscient, est-ce que c'est autonome ou libre ?

Ma grande découverte, c'est qu'il ait une conscience à lui

- A lui, c'est le corps qui est conscient

Oui. Alors qu'avant je n'étais que dans un mouvement mécanique, sans aucune conscience dedans. Le corps a une vie autonome, a une conscience autonome et bien plus large que le mental.

- Donc on rentre dans la conscience des cellules. Donc un corps vivant et conscience jusque dans la cellule ?

Oui.

- Ça va ou est-ce que c'est encore autre chose que tu veux dire ? C'est-à-dire que le corps lui-même a sa propre conscience ?

Oui, et qu'il est autonome, qu'il n'a pas besoin du mental pour être lui et que c'est beaucoup plus grand.

Moi, j'ai envie de dire c'est se laisser traverser en conscience. Moi, le corps ne peut pas être libre en quelque sorte parce que quelque part, le corps est régi par des lois.

- On va essayer de revenir vraiment dans la danse de l'être. Si on voit vraiment ça là-dedans, ce que vous disiez, un corps vivant, conscient

Mais parce qu'il y a cette dimension de présence qui est là et qui met ça au service

- D'accord, un corps vivant et conscient dans la présence à la vie

J'aurai besoin d'ajouter autonome

- Autonome

J'ai découvert qu'il pouvait se mouvoir tout seul sans que je lui impulse un ordre

- Alors un corps vivant, conscient et autonome et tout ça dans la présence à la vie.

Oui.

- Ok, c'est bon, ça va ? synthèse pour vous ? On continue, un autre groupe ? Alors attention, je vous invite à ne pas rentrer dans un débat. On rentre en mode brain storming. Un autre groupe ? N. ? Tu étais avec qui au niveau de la synthèse ? Avec Isabelle ? Donc vous dites votre synthèse ?

Euh, c'est un point de la synthèse ; pour présupposer ça, ça veut dire que le corps, on développe l'écoute, c'est l'idée du dépouillement de l'être, dépouillement de soi, donc écoute, transparence, dépouillement,

- Dépouillement

Et ce qui permet en fait de se laisser traverser par une autre conscience qui veut se dire, autrement dit, dans ses lettres, c'est rendre visible l'invisible.

- Alors écoute dépouillement transparence qui permet de se laisser traverser, d'accord.  
Et pour laisser dévoiler l'invisible, pour rendre visible ce qui est de l'ordre de l'invisible

- Rendre visible, je peux faire une autre phrase... de l'invisible.

Et se dépouiller, c'est s'apercevoir que, en fait on va faire la connaissance de sa respiration et se mettre au rythme de la nature.

- Alors

Il y a l'idée, de, dans cette écoute, d'être à l'écoute de sa respiration pour entrer dans l'idée du grand rythme.

- D'accord, être à l'écoute, à travers le souffle, du rythme de l'univers, ça va ?

Pour se fondre dans le rythme de l'univers.

- D'accord, pour se fondre dans le rythme de l'univers par l'écoute du souffle, ça va ?  
- Merci.

La danse de l'être permet de réanimer les cellules endormies en nous et de mettre de la lumière, d'habiter notre corps et de contacter nos émotions, expression de l'âme

- Est-ce que ce sont les émotions qui sont l'expression de l'âme ?

Non, les émotions nous guident, en fait nos émotions nous permettent en fait, c'est notre âme qui s'exprime, les émotions c'est l'expression de notre âme, en fait en contactant les émotions, c'est notre âme qui parle

- Là il y a une confusion, vous réagissez, c'est bien

Nos émotions permettent de contacter notre ombre et de remettre de la lumière en nous.

- Ça c'est réanimer les cellules endormies en nous, mettre de la lumière, d'accord, habiter notre corps et contacter nos émotions et les transformer ça va comme ça ?

Hum hum

En fait la danse de l'être permet de contacter le divin qui est en nous, on contacte vraiment ce qui nous est vraiment, notre force intérieure, ce qui nous habite, et qui l'on est vraiment, c'est une notion de tout ce qui était jusqu'à présent,

- C'est la connexion

De tous les éléments qui sont en nous, qui sont à l'extérieur de nous comme si par moment, il n'y avait plus de limites et de barrières ; notre corps touche... il n'y a plus de corps pratiquement.. par moment dans la danse de l'être, on sent qu'il n'y a plus de corps, nous touchons des thèmes, nous touchons tout ce qu'il y a autour de nous, comme s'il n'y avait plus de barrières, une fusion qui se fait entre l'air, le feu, l'eau, comme si nous faisons partie d'un tout. Nous faisons partie du tout dans la danse de l'être.

- Nous faisons partie du tout dans la danse de l'être, hein, plus de séparation entre l'intérieur et l'extérieur, hein ?

Plus de séparation entre l'extérieur l'intérieur, c'est une expansion de la vie

- Plus de séparation entre l'intérieur et l'extérieur, nous faisons partie d'un tout, d'accord, ok.

C'est une découverte en fait, on se découvre, c'est comme une naissance.

C'est une danse de joie.

- Hum ! Danse de joie, ah ! Ça, on ne l'a pas encore marqué !

La danse de joie, c'est le vivant.

Rires.

Ce qu'on n'a pas dit, c'est le vivant qui danse.

- c'est le vivant qui danse, ah c'est une belle expression, alors, on l'a déjà mis quelque part le vivant.

Et amour..

- Amour (F. chantonne). Suivante. Ça va ? Tu étais avec N. ?

Ce qui est venu, c'est que la danse de l'être, c'était comme un voyage avec différentes étapes qui étaient proposées mais que chacun, que chaque personne allait vivre à sa façon. C'est à la fois quelque chose qui emmène dans un cheminement, qui par un certain nombre de thématiques qui sont abordées, par proposer des expériences que chacun va vraiment vivre à partir de qui il est ; donc on avait aussi noté la notion de liberté, dans cette notion de partir toujours de la justesse en soi, euh, d'être présent à son axe et d'être et dans cette reliance, il y a cette reliance terre ciel terre divin

- Attends attends, est-ce qu'on peut déjà dire, si on synthétise, que ce serait un voyage initiatique par exemple ?

On l'avait exprimé par voyage intérieur mais c'est voyage intérieur initiatique, ça résume

- Un voyage intérieur initiatique ça résume ? Et la seconde notion c'est la liberté, c'est ça ? Donc liberté, comment vous dites ?

Avec vraiment le principe d'être dans son axe, s'ouvrir progressivement mais toujours dans sa justesse par rapport à son axe ; il n'y a rien de forcé ; c'est-à-dire que même si la progression c'est d'être avec les autres, pour l'instant la justesse c'est de rester juste dans son univers, c'est être dans son propre rythme dans la liberté on contacte son être profond et on est dans cette progression on va dans cette rencontre dans son axe et progressivement

- C'est donc vraiment la liberté dans la connexion à son être

Et dans cet axe on a les 3 centres hara cœur et 3<sup>e</sup> œil

- Ouai donc c'est vraiment cette liberté en étant dans cette conscience de son axe et de ses 3 centres

Tout le chemin c'est de sentir ce qui est juste et que ce ne soit pas le mental qui nous raconte des histoires, que ce ne soit pas nos émotions qui nous embrouillent à chaque fois

- Liberté dans cette connexion à nos 3 centres et dans la justesse ; est-ce qu'on pourrait dire la liberté dans la connexion à l'être multidimensionnel (hara cœur 3<sup>e</sup> œil) avec les 3 centres ?

Oui, les 3 centres et il y avait la notion d'axe, ça rejoint la connexion terre ciel

- Donc la liberté dans la connexion à l'être dans son axe, ça va ? Et multidimensionnelle qui permet la justesse, c'est ça ?

Hum hum et il y avait la connexion à l'univers

- Connexion à l'univers mais ça on l'avait déjà dit ; on retrouve connexion à la terre, au divin, à l'univers. Merci.

Au-delà de la danse, c'est l'école de la vie.

- Alors,

Dans ce qui a été dit, il y avait la notion de la liberté qui était importante, l'axe terre ciel et une forte importance de l'ancrage qui permet ensuite de s'élever quand l'axe vertical est construit ça permet de rayonner ici à l'horizontal

- Ouai donc ça n'avait pas encore été dit l'ancrage, l'importance de l'ancrage, l'ancrage qui permet de s'élever c'est ça et qui permet de rayonner

Un peu dans la notion de fondation, progressif, qui permet ensuite l'ouverture totale, ça se fait par étapes, il y a une cohérence

- qui passe bien par l'ancrage

Pour pouvoir passer sur d'autres plans

Il y avait l'idée aussi l'humilité, se laisser aller, s'abandonner au flux de la vie danse du vivant qui ouvre à la magie de la vie

- Oui s'abandonner au flux de la vie qui ouvre à la magie de la vie, flux de la vie qui permet de s'abandonner à la magie de la vie dans tous les plans de l'être (rejoint la notion de multi-dimensionalité) Stéphanie et Angelina

Je pense ancrage et enracinement

On devient canal et médium.

- Ça c'est un plus, on entre dans le subtil. On devient canal et médium. Attention au mot médium (médiumnité, tellement de choses) Alors canal de quoi ? radio-canal ? canal-ego ?

Ça va dépendre de nos intentions

- Dans la danse de l'être, on devient canal de lumière. Attention aux mots, c'est vraiment important les mots, comment danser avec les mots, comment jouer avec les mots, car lorsque vous allez parler de la danse de l'être vous allez parler avec vos propres mots qui vont être des mots que vous allez reprendre mais moi aussi, les mots sont tellement universels mais c'est quand même des mots spécifiques qui vont vraiment définir cette danse de l'être qu'est-ce que c'est que la danse de l'être par rapport à d'autres danses par exemple, la biodanza, le tango, la salza, la danse classique, la danse orientale. Là on a commencé à faire un bréviaire de mots qui est à nous parce qu'on l'avait fait aussi avec d'autres groupes avec Mina avant et c'est intéressant de voir ce qu'ils ont dit eux aussi et voilà. Est-ce que ça vous va tout ça ?

Est-ce qu'on a parlé de l'énergie ?

- Ah l'énergie on en a parlé, alors elle est où ? Oui ça n'a pas tellement été mis en avant l'énergie.

En même temps tu nous as demandé de répondre à la question d'une manière spontanée ; donc là on réfléchit à nouveau sur le concept de la danse de l'être.

Oui c'est vrai

- Mais je voulais que ça vienne par le spontané

Mais effectivement tout ce qui a été écrit résume l'énergie.

- De toute façon se fondre dans le rythme de l'univers par l'écoute du souffle c'est l'énergie, tout ça c'est l'énergie

Ça permet de créer un espace à notre âme d'œuvrer dans ce processus dont on a parlé, et d'éveil, de transformation d'éveil et de pouvoir aussi entrer dans la communication d'âme à âme

- Tu peux reprendre la première phrase, alors créer l'espace à notre âme d'œuvrer ou de donner un espace

La danse de l'être permet de donner l'espace pour pouvoir laisser notre l'âme œuvrer dans ce travail de transformation

- Laisser notre âme œuvrer, un espace pour laisser notre âme œuvrer

Dans cette phase d'individualisation

- Créer un espace qui permet à notre âme d'œuvrer
- Et permet la communication d'âme à âme

J'avais évoqué la guérison.

- Alors purification de la danse, guérison.

Isabelle a parlé de danse-thérapie.

- Danse thérapie.

Si on va plus loin, si on veut légitimer la danse de l'être, on la classerait dans la danse thérapie. Peut-être une partie.

- C'est-à-dire que ce n'est pas que de la danse thérapie. C'est la première étape.

Alors ce qui me gêne dans la danse thérapie, c'est que l'on est considéré comme thérapeutes et qu'on a une obligation de résultats.

- Ca on en reparlera justement quand on sera un peu plus loin dans la session. Qu'est-ce que c'est que le courant de danse thérapie car il y a plusieurs courants : dans quel courant se situe la danse de l'être ?

Aujourd'hui, je n'ai pas la prétention de guérir les gens même si effectivement je suis intimement convaincue de la transformation cellulaire, je ne m'afficherai jamais comme thérapeute.

- Alors on fait la suite si ça vous va.



Le mot thérapie est relié au mot harmonie.

- On ne rentre pas dans la polémique et on va revenir aux fondamentaux de la danse de l'être et vous allez voir que toutes les réponses sont là.
- On va revenir au cadre déontologique de la danse de l'être, page 1 du dossier.
- Alors justement : cadre déontologique. On rentre vraiment dans la notion de cadre, c'est-à-dire dans quel cadre se situe la danse de l'être ? On va prendre chaque chapitre que je vous avais donné au tout début sur lequel on revient.
- Je vous avais écrit De la danse-Thérapie à la Danse de l'Etre. F. lit page 1.
- Alors ça vous parle ?

On est dans la première étape, dans la connaissance de soi, prendre une autre dimension de la connaissance de soi, par la danse et de venir travailler ce qu'il y a besoin d'être mis en lumière

- D'être harmonisé. On rentre dans la notion de la Grèce Antique, vous vous souvenez quand on avait eu cette discussion avec Alkis que dans la Grèce Antique, dans les écoles, dans les philosophies des écoles de la Grèce Antique ce qu'ils recherchaient ce n'était pas la perfection mais c'était l'harmonie. Et donc la Danse de l'Etre se situe dans cette notion holistique qui vient du terme grec qui veut dire holos cad remettre en harmonie l'être sur tous les plans physique émotionnel mental et spirituel. Donc il y a une notion holistique, globale. Je ne l'ai pas mis là, vous pouvez le rajouter, remettre en harmonie, c'est le sens thérapie thérapia en grec, ça c'est le sens premier et puis ensuite il y a la notion de holistique, c'est une danse holistique (holos = total global entier). C'est pour ça que les Grecs avaient cette conscience tout le temps du corps et de l'esprit « mens sano in corpore sano » un esprit sain dans un corps sain.
- L'harmonie sur les différents plans de l'être donc physique émotionnel mental et spirituel, donc ça touche à tous ces plans, c'est pour ça que c'est complet et c'est pour ça que c'est un art de vivre on rejoint encore la Grèce Antique quand on parle d'un art de vivre, c'est un art de vivre au-delà d'une danse, on va dire d'une technique de danse, ça va ? Et ça comme tu disais c'est la première étape, c'est pour ça qu'on peut parler de danse thérapie parce qu'on a besoin d'avoir des références – maintenant ça commence à être reconnu – quand j'ai commencé à faire la danse de l'âme d'abord avant la danse de l'être la danse thérapie très peu de gens connaissaient ça, maintenant ça y est le terme danse thérapie est passé dans l'inconscient collectif, parfois c'est plus facile de dire que c'est une forme de danse thérapie mais pas limitée à ça, ce n'est pas que ça, c'est quelque chose plus complet et que ça va amener à une autre dimension

Et du coup ces quatre plans, si on va un peu plus loin, c'est que le domaine du physique va nous ramener au domaine des sens, l'émotionnel au domaine du sensible, le mental au niveau de l'esprit (idée de volonté) et la spiritualité au niveau de l'âme. Et en explorant ces quatre dimensions, c'est de chercher l'harmonie pour être le plus à même de faire la liaison entre notre ancrage, la terre et le ciel.

- Tout à fait.

Pour revenir sur les thèmes de danse thérapie, qu'est-ce qui distingue

- Alors les thèmes de la danse thérapie, on va parler de danse thérapie à partir du moment où l'intention ce n'est pas d'apprendre une technique mais c'est de faire un travail sur soi à travers la danse, c'est d'utiliser la danse pour faire un travail sur soi, ce qui permet justement de différencier la danse thérapie c'est l'intention qui est différente.

Et pourtant on va quand même mettre en œuvre des outils appropriés

- Oui bien sûr, si tu veux par exemple on va faire de la danse thérapie avec j'ai une amie qui fait le tango relationnel, elle fait une forme de danse thérapie avec le tango mais la finalité ce n'est pas d'apprendre le tango la finalité c'est de faire un travail sur soi, un travail de connaissance de soi

Il ne s'agit pas d'une technique de danse mais d'outils mis en œuvre qui sont bien précis pour le coup pour entrer dans cette danse.

Oui disons que c'est l'intention qui compte.

- Oui si vous voulez la différence entre une technique de danse et la danse thérapie (grande discussion avec Alkis Rafkis parce que justement moi je suis la première dans le CID à avoir donné une certification parce qu'on a travaillé dessus pour que ce soit reconnu au niveau international et travaillé pour se demander c'est quoi ce qui différencie une danse thérapie d'une autre forme de danse ? C'était ça le point fondamental et après quand je suis allée voir un colloque de danse thérapie, c'est l'intention qui est différente. Par exemple, tu peux faire la danse africaine thérapeutique, voilà, mais la différence c'est que toi tu vas y mettre l'intention à travers cet outil-là d'aider l'autre à se libérer, à évoluer, à avoir une meilleure connaissance de soi, etc.) Le but ce n'est pas la technique.
- En tant que praticiennes de danse de l'être vous allez mettre dans l'intention du cœur d'aider les autres à aller vers la connaissance de soi, ce n'est pas « je veux qu'il fasse ce mouvement bien parfaitement »

L'intention reste encore du domaine du mental

- Non c'est l'intention du cœur

Oui mais il faut qu'elle soit matérialisée pour que l'on puisse dire qu'il s'agit de la danse de l'être.

- Oui et elle se matérialise à travers les outils.

Et les trames.

- Oui les trames qui sont les outils et les principes, on va y venir.

Est-ce qu'on peut dire aussi danse de transformation pour danse thérapie ?

- Oui aussi. Ce qui est important, la danse thérapie c'est l'intention, on n'a pas l'intention de transmettre une technique mais un outil qui permet à la personne d'aller vers la connaissance de soi, l'évolution, la transformation, d'accord ? C'est très important parce que vous allez voir quand on fait ensuite les mises en situation, il peut y avoir des dérapages où on entre dans une technique qui devient mécanique et quel est le but de ça ?

J'ai une question par rapport au terme thérapie : est-ce qu'on peut l'utiliser ?

- Le mot de danse thérapie, actuellement oui on peut l'utiliser, il n'y a pas eu de réglementation par rapport à ça pour l'instant en France.

En Suisse tu ne peux pas utiliser le terme de thérapeute.

- En France tu ne peux pas non plus utiliser le terme de thérapeute mais danse thérapie oui.

C'est pour la reconnaître en fait.

- Pour l'instant il n'y a pas de réglementation malgré des diplômes reconnus comme par exemple la réglementation pour le massage.
- France ColWilman (présente au congrès) prof à la Sorbonne a fait tout un cursus de danse thérapie.
- Pour terminer juste l'intention de ne pas transmettre une technique mais un outil de transformation et de connaissance de soi.

C'est intéressant parce qu'on peut travailler quelque chose de plus technique qui va être au service de l'exploration, dans ce double-jeu.

- Il y a ce double-jeu, moi je viens du monde de la danse et je vais vous parler du congrès comment j'ai osé être « pionnière » un peu dans ce domaine-là il y a douze ans de ça puisque la première formation a commencé en 2004 avec Katy à Existence et en fait j'avais déjà mis en place tout ça, voilà c'est venu au fur et à mesure de tout mon cheminement mes recherches donc tout était là, parce que rien n'avait été encore fait dans ce domaine-là, très peu, et hop ô miracle il y a eu un premier congrès d'art thérapie à Annecy en 2003 ; j'y suis allée et c'était surtout des Suisses, une école en Suisse et une en France, bref, et c'était vraiment intéressant, à un moment donné je me sentais vraiment très mal car j'étais avec de psychanalystes, de psychologues qui utilisaient l'art à l'époque ils ne parlaient pas de danse, ils parlaient surtout du dessin de la sculpture, ils utilisaient l'art pour faire une thérapie et à un moment donné j'ai soufflé parce qu'il y a eu deux intervenants de deux plus grandes écoles qui ont dit qu'il y avait un autre courant en art thérapie représenté plus par le courant d'artistes qui ont fait tout un cheminement et qui vont mettre leur art au service de la personne. Voilà donc ils ont amené un autre courant et c'est là que je vais vous amener ça l'art comme chemin métamorphose et l'art vécu comme un processus de transformation donc j'ai repris un petit peu les éléments de ce colloque, je me suis appuyée là-dessus, parce que c'était vraiment ma démarche ; il n'en était aucune question ils disaient

de faire une psychanalyse par exemple sur quelqu'un qui a fait un dessin on va tout lui expliquer de faire une psychanalyse on n'a pas besoin de ça pour qu'un processus de transformation se passe voilà ; donc c'est ce que j'avais commencé à écrire c'est la vie elle-même le processus de transformation et donc on n'a pas besoin d'être un psychanalyste ou un psychothérapeute pour faire de l'art thérapie parce que justement on ne va surtout pas trop intervenir, si on commence à intervenir on commence à changer les hommes pour la personne, c'était vraiment révolutionnaire. C'est la vie elle-même qui est le thérapeute.

F. lit page 1 2<sup>e</sup> paragraphe (création artistique vécue comme processus de transformation).

- On n'est pas dans une thérapie analytique. Vous pouvez être d'excellentes danse-thérapeutes sans avoir fait tout un travail psychanalytique etc. C'est important.
- Le thème d'art thérapeute est de plus en plus utilisé, il y a des écoles, des universités.

F. lit page 1, 3<sup>e</sup> paragraphe (l'art comme chemin de métamorphose).

- Tout le travail de symbolisation dans la danse de l'être, l'interprétation n'est pas indispensable, c'est très important.

C'est les 4 A.

- Oui moi je vous donne un outil pour faire votre cheminement mais je ne vais pas intervenir pour interpréter le mouvement, ce que ça veut dire. Pour moi dans la déontologie de la Danse de l'Etre il y a une forme de retrait de la praticienne, du moi, ce n'est pas du tout la personnalité, c'est l'être qui est au service de l'autre et qui va par contre par tous les outils méthodologiques que je vais vous donner, vous vous avez la clarté, le discernement, vous avez tout ce cheminement déjà, vous savez comment pouvoir aider l'autre à aller plus loin (quand il a un blocage), à dépasser ses peurs, à dépasser ses limites, à aller plus loin et à transformer - c'est ce que je fais dans l'accompagnement. Mais c'est la personne qui fait le chemin et ce n'est pas vous qui allez lui donner l'interprétation et allez dire une analyse sur ça, sauf si la personne vous le demande.

Ça veut dire, quand on accompagne les gens, on leur donne le cadre, on initie le processus de transformation mais est-ce qu'on est capable de dire, de voir « oh bé tiens, là dans le processus de transfo, y a ça... »

- C'est tout ça qu'on va apprendre. Et je vais vous donner les outils pour que vous puissiez voir, observer là où la personne elle en est, comment tu peux accompagner, intervenir et on verra cela dans la deuxième session, accompagnement, gestion du groupe, accompagnement de la personne.

Les gens peuvent aussi demander des retours ?

- Et toi justement ce sera un travail de centrage, d'enracinement, de connexion au cœur pour pouvoir donner ce qui est juste pour la personne et on le travaillera en deuxième session, l'écoute active et en particulier l'accompagnement de la catharsis et toutes les émotions.

On est aussi dans le processus du Jo Ha Kiu où quelque chose se termine mais on ne sait pas si c'est définitivement, on termine des étapes et on enchaîne d'autres et je pense que c'est dans cet instant T, être dans ce Jo Ha Kiu et aller au bout de celui-ci.

- Effectivement c'est intéressant cette idée du Jo Ha Kiu et on verra ça dans la deuxième partie et au niveau de la méthodologie de la danse de l'être, c'est vraiment la clé, comme une clé universelle.

Ce que j'ai ressenti dans le processus et j'ai vraiment senti des transformations intérieures, les cellules du foie, j'ai vraiment senti mais est-ce que je suis capable de le voir sur quelqu'un de l'extérieur, enfin tu vois, du point de vue de l'interprétation extérieure, c'est difficile.. Comment je vais faire ?

- Je vous rassure tout de suite, vous n'allez pas voir les cellules tout de suite, etc (rire).

Il y a la notion de confiance et de laisser faire le chemin et que ça nous dépasse, on est dans ce retrait, de nuancer et d'être à l'écoute de l'instant et à la rigueur ça nous intéresse pas que ses cellules du foie se transforment..

- Je ne dirai pas comme ça. Ce qui est important quand vous êtes en situation de transmettre, c'est de transmettre cet outil (de transformation et de connaissance de soi) ; vous êtes canal quand vous transmettez cet outil et quand vous êtes dans votre canal de la danse de l'être, vous êtes non pas dans votre mental, dans votre cœur et dans votre intuition aussi et là c'est une question de ressenti et là vous allez ressentir (je vais vous donner les outils) à quel moment il faut intervenir, ne pas intervenir, à quel moment faut laisser la personne, à quel moment faut changer pour aller vers autre chose, le Jo Ha Kiu, etc. Tout ça, c'est un art et c'est un art de la transmission, la danse de l'être. On va faire nos erreurs, on va faire tous ça et c'est pour ça que je dis qu'ici ça va être un laboratoire où comme par exemple pour toi, tout à l'heure, à un moment donné, c'était trop, trop mais c'est bien tu as osé et c'est avec nos erreurs entre « » qu'on apprend. Donc c'est tout cet art de la transmission qui ne passe pas par le mental et l'analyse, c'est autre chose.

C'est pour cela qu'à un moment donné tu dis "savoir à quel moment intervenir"

- Non, pas intervenir, pour accompagner la personne.

Il ne peut pas y avoir d'outils c'est plutôt de l'ordre d'une présence de l'intuition

- Oui mais parfois il y a besoin d'outils si tu veux il y a à la fois la présence mais parfois si tu regardes j'interviens physiquement parfois la personne est en danger elle est très mal et là il faut intervenir là il y a des moments où on en parlera au niveau de la catharsis.

Alors tu parlais d'outils pour moi je ne comprenais pas très bien parce que c'est quelque chose de bien concret là intervenir c'est quelque chose de physique

- Et il y a des outils d'accompagnement par exemple l'écoute active est un outil d'accompagnement c'est ça ce que j'appelle les outils il y a d'autres outils aussi que vous avez peut-être pu percevoir mais pas parfois parce que vous étiez vous-même dans le processus mais moi j'ai utilisé un certain nombre d'outils qui sont des outils d'accompagnement justement pour aider la personne dans son processus de transformation sans intervenir dans le sens comment dire de changer son processus c'est-à-dire lui permettre d'aller jusqu'au bout de son processus et de transformation je reviens ça c'est vraiment une notion fondamentale c'est-à-dire la notion de transformation en gestalt on parle de je ne sais plus très bien le terme mais c'est complet c'est gestalt en fait le processus est complet quand on dit que le processus est complet c'est une gestalt et c'est aussi cet aspect de la danse thérapie c'est accompagner la personne jusqu'à ce que son processus soit complet c'est-à-dire qu'elle ne pas ressortir de la salle avec ses corps à moitié partis ou en pleurs et puis qu'elle n'a pas été jusqu'au bout et que ça va aller très très mal après vous voyez c'est ça qui est le plus important que vous compreniez ce qui se passe pour chaque personne et que vous puissiez accompagner jusqu'au bout de ce qui est possible là maintenant et bien sûr après on peut accompagner plus loin.
- Bien sûr il y a cette notion de responsabilité mais je vais vous rassurer vous n'irez jamais plus loin que ce que vous-même vous pouvez aller donc faites-vous confiance c'est là où la notion de confiance est importante quand j'ai commencé moi à transmettre je n'avais personne pour enfin tu vois c'était comme ça mais j'avais une foi totale et j'avais des fois des gens qui avaient des catharsis et à ce moment-là j'accompagnais la personne. Mais je savais que si c'était là que c'était juste et que je pouvais l'accompagner voilà parce que moi aussi j'avais fait tout un travail sur moi sinon je n'aurais pas Pour cela vous comprenez que c'est important ces deux années où vous faites ce processus pour vous et qu'au bout de ces deux années avec tout le travail que vous avez fait avant là vous pouvez commencer à dire que vous pouvez parce que c'est ça le troisième cycle là les deux premières années c'est comme si on le vit de l'intérieur et dans le troisième cycle là on se met d'un seul coup dans une autre position d'observateur de ce qui se passe pour pouvoir après le transmettre donc là on est dans cette position d'observateur eh bien oui ça se passe comme ça.

Je pense qu'on va l'aborder mais cette notion de laisser-faire, des personnes qui ont déjà travaillé sur soi là on sent que ça vient finement mais pour des personnes qui n'ont pas du tout ce parcours-là, ça va encore être autre chose

- Tu veux dire pour des personnes qui viennent dans un atelier et qui n'ont pas du tout qui n'ont jamais ressenti leur corps ?
- Quand tu dis la notion de laisser-faire c'est l'énergie etc?
- Mais surtout après c'est l'adaptation en fonction du public c'est ça qui est très important c'est de savoir dire aussi que cette danse de l'être j'ai toujours eu cette attitude envers tout le monde il n'y a pas des êtres qui sont plus évolués que d'autres pour moi tout le monde peut faire cette expérience tout le monde donc si vous vous dites ça, vous donnez, comment dire vous reconnaissez l'être que vous avez en face de vous et c'est ça les cadeaux que vous pouvez faire, même si ce sont des gens démolis en face de vous vous voyez l'être avant tout et vous votre chemin votre travail c'est de révéler l'être en chacune c'est ce que disait Isadora c'est ça la danse de l'être c'est je vois l'être en toi et voilà; mon travail ça va être de t'accompagner pour enlever toutes les couches et on aide cet être à se réveiller là on a tout

dit. Je reprends la phrase d'Isadora " libérez les êtres de leurs entraves " la danse thérapie première danse thérapeute " libérez les êtres de leurs entraves " " révéléz les êtres à eux-mêmes " et " leur faire découvrir la part de divin qui est en eux " bon vous voyez les trois phrases sont les trois étapes de la danse de l'être d'abord on va libérer les êtres de leurs entraves donc on est dans le processus de la danse thérapie révéler les êtres ou l'être en chacun, là on passe au processus où chacun va pouvoir être qui il est réellement et la troisième étape, lui faire découvrir la part de divin qui est en lui, c'est-à-dire là on rentre dans la dimension sacrée.

L'hamasté je salue le divin qui est en toi et le divin qui est en moi

- Oui c'est une danse que nous avons beaucoup fait la danse d'aller saluer la déesse l'être en chacune c'est pour ça que je fais faire ces danses pour que petit à petit on reconnaisse en soi et en l'autre l'être au-delà de l'enveloppe physique et tout ça on voit l'être.
- Ces trois étapes correspondent aux étapes de la danse de l'être premier cycle de la danse thérapie à la danse de l'être c'est vraiment le moment où on va libérer les êtres de leurs entraves deuxième cycle révéler l'être en chacun c'est là on a enlevé les couches et on commence à pouvoir révéler notre lumière qui on est vraiment et puis la troisième partie on va pouvoir transmettre et on ne peut transmettre que si soi-même on a reconnu l'être divin qui est en nous. Donc vous voyez qu'on s'inscrit on part de la danse thérapie pour aller vers la danse sacrée. De la danse thérapie à la danse de l'être c'est vraiment le cheminement de la danse thérapie à la danse sacrée. Voilà.

Et l'initiale de la danse de l'être c'est DS.

Pour moi libérer l'être de ses entraves ça ne sonne pas juste parce qu'on ne libère personne juste accompagner donner des outils pour moi c'est important que ce soit

- Lorsque Isadora Duncan disait ça elle parlait pas d'elle elle parlait de cette danse c'est cette danse qui libère l'être de ses entraves tu comprends? Il faut remettre dans le contexte et quand je parle de la danse de l'être c'est pareil je ne parle pas de de ...moi... c'est à chaque fois remettre les choses à leur place c'est-à-dire ce n'est pas moi qui vais libérer l'être mais c'est la danse comme je disais c'est vraiment c'est pour cela que tu peux te situer en tant que praticienne de la danse de l'être dans ton être parce que quelque part sinon cela va être ton ego qui va parler c'est toi qui vas croire que tu libères l'autre et ça c'est l'écueil surtout ne pas croire et moi je veille à ça vous allez voir! parce que là s'il y a trop de, ben non stop! là on laisse l'être mais c'est simplement toi dans ta conscience de l'outil que tu vas transmettre tu sais que dans cet outil qui va se passer quelque chose de magique.

J'avais besoin que ce soit bien posé.

- Et ce doit être très clair pour tout le monde, cette danse, la danse de l'être ou la danse de l'avenir comme l'appelait Isadora Duncan, qui libère les êtres il y a des danses qui sont là pour ça et c'est cette intention-là de cette danse on peut le remettre dans l'intention " plus de transformation et de connaissance de soi et de libération de l'être " ça c'est magnifique quand tu le vois après c'est juste un cadeau, quoi!

Dans la transmission la difficulté aussi c'est de rester dans cette danse de l'être soi-même et la vie nous met pas mal d'embûches d'entraves qui nous éloignent nous-mêmes de cet être profond au divin qu'on est.

- C'est pour ça que c'est un art de vivre.

Je suis contente que tu le dises mais c'est vrai que ce n'est pas si évident de faire cet art de vivre dans le quotidien tout en enseignant en même temps on est pas mal malmené et du coup je pense que ce groupe est très important pour moi personnellement

- Oui parce que le groupe c'est comme une matrice qui permet aussi de donner les forces à chacun et à un moment donné on va fléchir on est faillible parfois en tant qu'être humain mais en tant qu'être divin on a cette force en nous donc on peut vraiment s'aider les uns les autres c'est cela aussi le but de ce groupe.



## **ANNEXE 4 : JOURNAL DE BORD**

FORMATION III- du 20 au 25 septembre 2016 – Session I

JOUR 1 MARDI 20 septembre 2016

Retranscription APPLICATION DES PRINCIPES DE BASE

Application des principes de base

Sauf que application des principes de base j'ai inversé mais ce n'est pas grave il faut le changer avant je mettais tout part du centre tout est énergie maintenant je mets tout est énergie tout part du centre donc je reprends premier principe tout est énergie deuxième principe tout part du centre troisième principe tout mouvement est cyclique quatrième principe l'harmonie naît de l'équilibre yin yang cinquième la nature est notre source d'inspiration sixième tout est relié septième unité corps âme esprit alors ça ce sont vraiment des principes qui sous-tendent c'est ce que je vous disais la danse de l'être c'est comme un arbre et l'arbre en fait il faut qu'il ait des racines solides donc tous ces principes sont ancrés dans la tradition en allant puiser dans différentes traditions j'ai mis simplement ces sept principes qui sont vraiment les racines de la danse de l'être qui sous-tendent vraiment la danse de l'être après on a le tronc comme je vous disais avec la méthodologie avec les thèmes et après les branches avec les danses mais tout le temps même quand on est dans les branches on est connecté aux racines quand vous transmettez la danse de l'être quand vous la vivez dans votre quotidien comme art de vivre vous retrouvez ces principes-là.

## *JOUR 1 MARDI 20 septembre 2016*

Retranscription 3

Les sept principes

On va rentrer dans des choses très simples et aller à l'essentiel, pas trop délayées.

Pour vous le premier principe, tout est énergie

alors allez-y tempête d'idées

tout est énergie dans la danse de l'être attention

ah oui on parle de la danse de l'être

intention souffle énergie se laisser traverser par l'énergie

c'est un flux continu dans cette danse

je laisse l'énergie guider mon mouvement, se laisser traverser par l'énergie et vous verrez ensuite comment amener les personnes pour que ce ne soit pas elle qui fasse le mouvement mais qu'elle se laisse s'abandonner vraiment au mouvement de l'énergie qu'elle sente le corps d'énergie qu'elle se laisse porter par l'énergie

Entrée dans les fréquences de l'énergie.

Principe 2 tout part du centre

conscience du centre et de la globalité

C'est le point zéro de là où naît le mouvement de cette matrice de vie de ce point Zéro qui est un mouvement juste parce que c'est un mouvement d'énergie c'est un mouvement qui vient de l'intérieur c'est pour cela qu'il faut bien descendre dans son hara qu'à un moment donné c'est un mouvement spontané un mouvement naturel qui va venir du ventre

je l'ai mis ici parce que le premier mouvement qui va partir de la danse de l'être c'est à partir du hara du centre du hara de la matrice de vie

tout part du centre vers la périphérie mais tout revient au centre pour le nourrir c'est comme une pulsation

solive coagula concentration expansion tous ces mouvements et trames de danse que nous avons pratiquées

vous voyez ce sont les principes qui sous-tendent les danses vous voyez vous êtes amenés à percevoir plus finement ce qui se passe dans les danses et de voir les principes une danse la plus complète possible il y a les sept principes

tout part du centre parce que c'est un mouvement de vie

prendre appui sur son ventre revenir à son ventre là où il y a la respiration l'ancrage une confiance là on a le socle à partir du socle on peut construire

Il y a quelque chose de sans effort une économie on avait vu avec le buto cette économie d'effort est très importante on le verra lorsqu'on abordera les trames de danse

tu as dit tout part du centre mais est-ce qu'on peut inventer un centre?

Est-ce que c'est forcément le hara, le ventre?

Alors là tu évoques ce que l'on voit dans la danse du corps temple on agit sur une partie du corps et c'est elle qui répond; mais pour moi c'est fondamental dans les principes de la danse de l'être d'amener les gens dans le hara pour qu'ils retrouvent le mouvement naturel il faut vraiment

descendre dans le hara c'est le centre de gravité le centre de l'équilibre centre d'énergie d'énergie vitale parce que sinon et j'ai bien vu la différence avec d'autres techniques de faire plein de mouvements mais si tu n'es pas si tu n'as pas cette conscience du hara ce n'est pas une danse d'énergie tu n'habites pas ton corps et surtout ce n'est pas une danse d'énergie ça se voit tout de suite si ça part d'ailleurs ça devient mécanique

tu n'as pas dit organique

organique naturel c'est ce mouvement

ce socle est important parce que dans toute ma recherche et dans la pratique du tai-chi j'ai vu que ça venait de là quand tu commences à connecter l'énergie et que cette énergie part de ton centre vital du haras du ventre la matrice tu sens que là il y a un autre mouvement qui se crée et qui est un mouvement de vie mouvement naturel mouvement de vie organique et la danse de l'être est vraiment un mouvement de vie voilà c'est vraiment ce qui différencie des autres danses vous verrez au congrès il y a plein de techniques mais qui parlent du hara qui parlent de l'énergie voilà c'est pour cela que c'est fondamental dans la danse de l'être présenté une danse **qui parte du centre vous avez vraiment des bases sur lesquelles construire**

Evocation de la direction par rapport au mouvement qui parte du centre

C'est pour cela que je dis que tout part du centre et tout y revient même si tu ne pars pas de ton centre c'est là où justement tu vas être perdu ça se voit très concrètement dans la danse des quatre directions quand on accélère si on n'est pas centré ou quand on fait la danse derviche en étant entré dans notre hara dans son centre d'équilibre de vitalité ben à un moment donné on est perdu.

Tu ne peux pas inventer le centre il y a des lois universelles il y a des traditions toutes les traditions qui travaillent sur l'énergie parlent du hara

la notion du corps temple permet d'explorer l'énergie dans toutes les parties du corps l'énergie est multiple et elle est une

Principe 3 tout mouvement est cyclique

là on a le principe du Jo Ha Kiu qui est vraiment un principe fondamental que pour moi j'ai vraiment une grande gratitude envers les maîtres du théâtre No (Zeami) qui ont mis en lumière le principe du Jo Ha Kiu un principe universel qui est que toute chose a un début un développement et une fin et c'est le cycle de la nature et de l'univers dans la rejoint tout est relié mais là c'est vraiment dans ce principe que tout est cyclique le Jo Ha Kiu qui s'inscrit vraiment dans la danse de l'être

je me suis vraiment basé pour ce principe là sur le théâtre No qui a vraiment mis en avant cette notion de Jo Ha Kiu de souffle

La fin d'une chose contient déjà le début d'une autre et le début d'une chose contient déjà sa fin vous allez voir que dans ma transmission il n'y a jamais de coupure il y a toujours ces notions de cycle effectivement en terminant il y a un autre cycle qui commence et c'est le principe de la vie de l'énergie et on rejoint Isadora qui parlait de l'ondulation qui est le mouvement de l'énergie et c'est la vague la on retrouve le mouvement de la vague avec ce mouvement qui commence qui se déploie et qui meurt c'est le mouvement cyclique de la vie.

Le Jo Ha Kiu est une compréhension des lois universelles du mouvement c'est ce que a ressenti Isadora Duncan lorsqu'elle parlait de l'ondulation qui est le mouvement primordial elle voyait des ondulations partout et quand je vous ai amené à cette danse-là c'est ouvrir les yeux le troisième œil est dans la nature voir les ondulations partout parce qu'à ce moment-là vous pouvez comprendre que dans l'univers tout est énergie et maintenant les astrophysiciens la physique quantique ont vu que l'énergie est ce mouvement-là la différence entre la particule quand on voit le monde sous la forme de la particule sous forme d'énergie en fait on commence du coup à faire entrer les personnes quand on anime dans un mouvement où il n'y a ni commencement ni fin c'est cette ondulation cette vague d'énergie qui va nous porter en fait mais à chaque fois c'est ce qui est important on va plus loin l'énergie d'accord on capte l'énergie ok comment elle se manifeste eh bien elle se manifeste à

travers le mouvement d'ondulation à travers ce mouvement d'énergie à travers ce mouvement cyclique

le mouvement de la vie ne peut pas avoir de cassure c'est notre mental qui casse les choses de notre mental qui arrête les choses mais le mouvement de la vie c'est pour cela que c'est important de le transmettre moi je peux voir et cela vous l'observerez quand vous allez animer et cela je l'ai vu chez vous je peux voir chez une personne si elle est dans le Jo Ha Kiu dans le mouvement de vie ou pas, si ses mouvements sont comme ça, arrêtés, il n'y a pas de mouvement de vie parce qu'il n'y a pas l'onde de vie qui se propage c'est vraiment sentir que le mouvement ne s'arrête jamais, même si on fait un mouvement vous vous souvenez on a travaillé tout ça ça se prolonge ça ne s'arrête jamais

même lorsque le mouvement est terminé il se prolonge dans des plans plus subtils

c'est pour cela que je vous ai toujours guidé en disant "allez jusqu'au bout de votre mouvement, laissez le mouvement se prolonger au-delà dans l'espace parce que là ça continue la l'énergie la vague elle continue et si vous rentrez dans cette conscience-là vous entrez dans la conscience de l'énergie du cycle du corps d'énergie

c'est la même vague qui continue qui revient qui se transforme

il y a aussi la notion de petits cycles dans les moyens cycles dans les grands cycles c'est la notion de poupée russe

exactement quand on a travaillé un mouvement la transformation d'un mouvement d'une danse il y a simplement ce mouvement la et un Jo Ha Kiu qui fait partie d'un grande Jo Ha Kiu de toute une danse

Ca on le verra quand on fera la méthodologie c'est extraordinaire quand on commence à voir les choses comme ça il y a plein de petits Jo Ka Kiu dans un grand Jo Ha Kiu et dans ce processus de transformation on a le cycle des 4A qui est un Jo Ha Kiu tout va se relier à travers ce Jo Ha Kiu

Principe IV L'harmonie naît de l'équilibre yin yang

on peut voir dans une danse si une personne a un excès de yang ou de yin quand on a fait des danses du yin et du yang et comment on peut les harmoniser à l'intérieur de nous et aussi dans la relation

comment vivre intégrer sentir ces deux qualités la force et l'action dans la réception de ces deux qualités ?

soit on est dans la balance du yin et du yang soit on peut faire ressortir le côté yang avec en arrière-fond le côté yin cela dépend aussi de qui on a en face de nous

il s'agit de trouver cette harmonie ce sont toutes les danses que nous avons fait in between et on verra lorsque nous serons dans les trames de danse c'est l'apprentissage de cet équilibre dans la relation

quand on fait les danses de trames on va dans le yang très fort mais avec l'oeil de la conscience, le yin qui nous permet de traverser et de rester dans l'équilibre

Tout à fait, sinon après ça peut justement créer un déséquilibre parce que justement s'il n'y a pas l'oeil de la conscience qui est là on va partir là-haut où on va éclater où quand on va aller dans la danse de l'eau et s'il n'y a pas non plus aussi cette notion de concentration on va partir dans les émotions il y a toujours cet équilibre tout le temps

quand on a exploré par exemple la danse du féminin sacré le masculin était quand même là avec la conscience mais c'était au service du féminin sacré parce que on allait consciemment explorer cette part de là de cette polarité et puis après on a exploré le masculin mais après si vous observez j'ai réuni les deux et il y a toujours toujours toujours cette notion d'équilibre de ne pas rester uniquement dans une polarité ou dans l'autre

et ce qui est intéressant dans ces polarités c'est que dans l'extrême yang il y a le yin et dans l'extrême yin il y a le yang

et c'est important que vous compreniez bien ce principe d'équilibre quand vous animez ou quand vous parlez parce que ça peut se diluer dans votre animation excès de yin ou au contraire si vous devenez trop directive ça va devenir un excès de yang c'est pareil dans l'animation il faut trouver cet équilibre qui permet aussi de donner cet équilibre aux personnes  
et on rejoint aussi toujours ce principe d'énergie parce que l'énergie se manifeste au travers de ces deux principes du yin et du yang c'est ce qu'on voit dans le tao c'est que l'énergie se manifeste à travers ces 2 principes qui ne sont pas séparés il ne faut pas les séparer  
ils sont différents ils sont complémentaires c'est pour cela que dans les trames on met l'accent sur le féminin sacré pour vraiment le vivre complètement et puis sur le masculin saint ( ? ) sacré ensuite on réunit les deux pour sentir en nous cette complémentarité  
cette phrase qui vient du tao "pour se reconnaître dans l'infini il faut séparer puis réunir" parce que sinon ça fait un espèce de méli-mélo.

Principe V La nature est source et source de notre inspiration  
c'est revenir à l'essentiel il y a la notion de dépouillement, de simplicité  
à la nature en soi

les sens justement ce qu'on a vu avec le buto de la nature vont nous permettre de nous connecter à la nature c'est à travers nos sens qu'on peut se connecter à la nature et que l'on peut s'éveiller au mouvement de la nature pour la laisser danser à travers notre mouvement pourtant dans la trame de danse qu'on a fait avec le buto de la nature mais aussi quand on est en salle avec la danse des quatre éléments qui étaient en dehors de la nature un peu et c'est pour cela que je dis que c'est notre source d'inspiration c'est pour cela que je vous amène dans la nature pour que vous puissiez vraiment le vivre pleinement dans la nature et après ramener la nature à l'intérieur elle est là partout en fait il suffit de l'invoquer pour qu'elle soit là mais dans la danse de l'être c'est fondamental que l'inspiration de la danse de l'être elle vient de la nature et que c'est vraiment notre grande source d'inspiration là aussi on rejoint la danse d'Isadora qui parle que de la nature c'est que c'est vraiment en allant reconnecter la nature qu'on reconnecte notre nature intérieure et ça ramène à ce que tu dis à l'essentiel

ça ramène à la terre c'est fondamental parce qu'il y a tellement c'est ce que disait Isadora qui parlait des gens qui se sont éloignés de la nature qui font des mouvements qui deviennent de plus en plus comment dire inhumains presque robotiques il y a des danses break dance quelque chose a été coupé elle est née des grandes cités (NY) les êtres ont été tellement coupés de la nature que c'est voilà leur façon à eux d'exprimer leur vie

pour moi aussi la danse de l'être c'est un acte de foi pour revenir au mouvement naturel la nature est notre source d'inspiration elle est vivante parce que ce les danses qui coupent (sous- entendu) sont des mouvements de mort

c'est se dire que c'est une danse de vie ce n'est pas une danse de mort automatiquement on va se relier à la nature parce que la nature c'est la terre mère

est-ce qu'on peut parler de pulsation parce que ce que j'entends c'est qu'on parle de rythme parce que je m'interroge sur ce concept de nature parce qu'on est dans l'image et de ce que cela reproduit ?

On parle de la feuille d'un arbre par exemple et je vois que nous sommes dans un principe rousseauiste de la nature et dire que cet élément me rappelle la vie mais derrière cette vie c'est quoi c'est le rythme en fait et quand on l'applique à soi cela m'évoque la pulsation

alors il y a les deux justement parce que dans la danse à travers toute la recherche que j'ai faite dans la danse il y a à la fois la pulsation mais aussi la forme donc c'est pour ça Isadora en parle bien, elle s'est inspirée des formes de la nature et laisser l'âme de ces formes parler à l'intérieur quand je vous ai fait expérimenter dans le buto de voir les formes avec le troisième œil et de sentir ces formes et de les laisser danser à l'intérieur ça va donner une forme de mouvement qui va être en même temps une pulsation, un rythme si c'est le papillon ou si c'est le serpent toujours dans l'ondoiement bien sûr, tremblement il peut il y avoir plein d'autres formes aussi, il peut y avoir

aussi le tremblement et pour moi c'est important il y a plein de tremblements dans la nature les feuilles les insectes les papillons ça tremble ça c'est une pulsation tout est pulsation tout est rythme et tout est mouvement et la tu vois c'est la ou la musique et la danse parce que tu sens la pulsation et le rythme et tu sens que le mouvement va avec et c'est de là que la danse va naître tu vois elle va prendre une forme de serpent d'arbres ton corps va prendre une forme mais vraiment toujours avec cette source d'inspiration la grande source d'inspiration  
je reviens à la danse de mort dont on a parlé aux danses justement très cassées est-ce qu'on ne peut pas dire autrement parce que la mort fait partie de la vie on peut danser la mort mais justement qu'est-ce que c'est que cette danse une danse décadente d'ignorance ça demande à regarder si tu veux tu peux regarder comment les danses ont évolué  
c'est une danse qui a perdu son âme  
je ne vais pas cataloguer comme ça tout le monde cherche j'ai rencontré des rappeurs qui ont une recherche extraordinaire  
et ils sont dans un mouvement organique étonnant  
et on peut voir qu'ils peuvent être dans leur hara et qu'ils sont dans la vie  
tant que cela touche le corps c'est vivant  
il y a des mouvements qui t'amènent quand même plus en harmonie avec la nature les lois de l'univers et d'autres qui t'amènent moins en harmonie est-ce que tu es habité connecté à l'énergie c'est surtout ça et il y a tellement d'arts qui sont devenus abstraits et coupés de la vie et je reviens là-dessus il y a beaucoup plus de choses qui sont portées vers la mort que vers la vie c'est pour cela que revenir à la nature c'est essentiel parce que là on ne va jamais se tromper là on va être dans un mouvement de vie vraiment amener ce mouvement de vie  
le coupé c'est ce que tu vois dans les grandes cités ils sont coupés de la terre c'est normal que ces danses soient nées de là de grandes cités coupées de la terre tu arrivais à ce genre de mouvement mais maintenant il y a un retour et donc de la mort il y a la vie  
c'est pour cela que dans la danse de l'être et dans la danse d'Isadora Duncan on fait le pont maintenant de cette filiation et si vous avez lu l'interview que j'ai eu avec Alkis Raftkis et cette danse elle est pour tout le monde c'est-à-dire que tu peux voir cette danse tu peux l'intégrer à toutes les formes de danse c'est-à-dire qui peut faire du classique de la danse de l'être dans du classique de la danse de l'être dans le contemporain etc. dans le street dance aussi of course  
parce que c'est une danse universelle tu peux entrer dans toutes les formes de danse  
le but c'est de ne pas créer des séparations et tu vas pouvoir rejoindre plein de danses après c'est de l'adapter au public avec lequel tu es de toutes les façons c'est une danse universelle

#### Principe VI Tout est relié

Tout est interrelié à partir du moment où on rentre dans cette danse d'énergie on peut dire que dans l'énergie il n'y a pas de séparation donc tout est interrelié  
est-ce qu'il y a cette notion où on peut dire que tout mouvement impacte tout  
il y a interrelation consciente et non consciente  
exactement c'est pour ça que dans la danse de l'être je l'ai mis en sixième là on entre dans la conscience que tout est relié effectivement ton mouvement va interférer on va dire je ne sais pas si c'est le bon terme mais va impacter  
c'est l'effet papillon c'est une très belle image  
on peut inclure le transgénérationnel  
tout à fait si tu danses pour ta généalogie cela va avoir des effets etc quand on est conscient que tout est relié c'est inter relié c'est la multitude là on rentre notez le bien tout est relié c'est la multidimension quand je dis un moment donné dans la danse rentrez dans la multi-dimensionalité c'est ça en fait commencez à rentrer dans la multi-dimensionalité vous êtes à la fois là reliées aux autres là reliées à l'arbre reliées au groupe reliées à votre hara là on est dans la multi-dimensionalité



on expulse notre bulle justement et là on se rend compte à l'infini on est vraiment des êtres multidimensionnels donc là après on peut jouer avec ça mais d'abord on est dans la sixième étape on ne va pas tout de suite entrer dans l'interrelation  
il y a un lien invisible dans toute chose un fil de soie dans ma vie qui relie mon destin au divin (Tine)

#### Principe 7 Unité corps âme esprit

alignement et présence et l'ancrage alignement avec les trois centres très essentiels les trois centres que nous n'avions pas mis en exergue dans toute la première formation corps donc hara coeur conscience couronne cet alignement la corps âme esprit donc hara matrice de vie coeur couronne conscience c'est l'arbre

c'est la notion où on peut créer les conditions pour mais ce n'est pas quelque chose qu'on peut faire c'est là où justement tu entres dans la dimension du sacré là tu vois on a cheminé c'est comme un cheminement les sept principes là on est vraiment dans la notion du sacré et c'est là vraiment pour moi là où c'est le plus subtil de la danse de l'être mais comme tu dis c'est une grâce qui nous est donnée on peut créer les conditions pour c'est là où les ateliers tout ce qu'on propose tout ce que vous allez proposer aussi maintenant va être comme une matrice qui va permettre ça mais après si la personne n'arrive pas à être dans son hara elle va être encore dans sa tête il y a tout ça en fait il faut que toutes les conditions soient là c'est pour cela que chaque principe est interrelié aux autres c'est magique quand on regarde tout ça parce que pour arriver là il faut avoir fait tout ce cheminement

c'est aussi le travail de chaque centre séparément

c'est pour ça que c'est important que je vous ai bien posé les bases des sept principes parce que dès que vous commencez à les intégrer pleinement comme on le fait là vous comprenez qu'après toutes les danses vont être issues de ça et certaines danses vont mettre l'accent par exemple sur tout part du centre la danse du hara la vague d'autres seront sur le yin yang les danses c'est comme des applications de ces différents principes puis à un moment donné une danse est complète lorsqu'elle a tous les principes

quand tu parles d'harmonisation cerveau droit cerveau gauche tu la situes où

quand j'en parlais harmonisation cerveau droit cerveau gauche c'est ici yin yang c'est le cerveau intuitif et analytique ça j'y reviendrai plus quand on fera la méthodologie

parce que pour moi ça peut être aussi au niveau de l'esprit et l'âme

non non ce sont vraiment les deux cerveaux qui sont reliés aux deux hémisphères droite à gauche qui vont induire si tu veux qui sont plus reliés au niveau psychologique on va dire comment est-ce qu'on fonctionne plutôt plutôt avec notre cerveau droit avec notre cerveau gauche plutôt avec le cerveau créatif intuitif global etc. ou avec le cerveau analytique comment je fonctionne et donc on peut l'associer au principe féminin et masculin aussi c'est pour ça que cet équilibre est important quand on crée dans la création vous vous souvenez quand on était à Athènes on avait vu la Déesse Athéna avec les deux cerveaux et avec au centre dans son casque il y avait cette faux qui représente la ligne avec le Sphinx qui représente justement la faux du cerveau qui sépare les deux en fait quand justement il n'y a plus de séparation quand y'a vraiment cette connexion des deux cerveaux il y a vraiment unité

tu le laisses au niveau du corps alors

ben si tu veux ça se situe dans le corps au niveau du cerveau après c'est au niveau de l'énergie aussi mais en fait quand tu as l'unité des deux cerveaux c'est l'éveil c'est le troisième œil

mais est-ce que si les deux cerveaux ne sont pas harmonisés on va quand même pouvoir aller dans le centre et partir du centre

je dirais que pour moi par rapport à ma propre évolution que par exemple on peut être très dans le cerveau gauche global etc. on peut être très sensible aux énergies mais si tu es trop là-dedans cela va être un excès de cela mais alors tu vas manquer d'ancrage de structures dans ta danse et tu vois

il y a toujours cet équilibre à trouver dans la danse mais c'est vrai qu'il y a des principes qui vont faire peut-être plus appel à une des deux parties du cerveau

le cerveau droit est plus intuitif perceptif

Il faut les deux pour transmettre

dans les principes de neuro pédagogie on voit que dans l'apprentissage on met davantage en avant l'expérience qui favorise l'hémisphère droit puis ensuite la structure de de l'hémisphère gauche

le cerveau droit est relié au yin et le cerveau gauche est relié au yang Jean-Yves Leloup en parle : toute évolution spirituelle, élévation n'est possible que quand la reliance et l'harmonie, l'unité de ces deux hémisphères féminin et masculin est réalisée c'est 1 passage obligé pour pouvoir accéder à ce qui est plus haut, cet invisible auquel on aspire mais si la reliance entre les deux à l'intérieur de nous n'est pas réalisée, ce n'est pas possible, c'est donc un enjeu premier fondamental.

C'est pour cela que je l'ai mis quatrième principe parce que pour accéder à ça tout est relié et unité il faut l'équilibre si tu ne l'as pas ça va être un moment donné tu es délitée ce n'est même pas une question d'ancrage tu vas être délitée ton potentiel ne va pas pouvoir se développer et tu vas pouvoir surtout te réaliser pleinement

au niveau concret Il est important que vous ayez compris comment s'articulent tous ces principes qui sont interreliés.



## *JOUR 2 Mercredi 21 septembre 2016*

### Retranscription PAS SAGE DANS LA TRANSMISSION

Ce matin comme vous l'avez souhaité nous allons revisiter les coordinations instinctives avant j'ai envie de vous lire un petit texte par rapport aussi à votre passage pas sage dans la transe mission donc justement vous allez commencer à entrer dans cette danse-là, de redonner aussi, et c'est un très beau texte qui est ici de Scottish Himalaya Expédition l'expédition écossaise en Himalaya.

Cela s'appelle Dédication

"Jusqu'au moment où l'on décide de se dédier totalement il y a encore de l'hésitation des chances de reculer et toujours de l'inefficacité concernant tous les actes d'initiative et de création il y a une vérité élémentaire et l'ignorance de cette vérité détruit les innombrables idées et les plans les plus splendides ce n'est qu'au moment où l'on se dédie définitivement que la providence elle aussi fait un pas toute sorte de choses arrivent ou que l'on se sente supporté choses qui ne seraient jamais arrivées autrement tout un courant d'événements relevant de ce moment de décision travaillent en notre faveur et déclenchent toutes sortes d'incidents imprévus de rencontre et d'assistance matérielle que l'on n'aurait jamais pensée être possible j'ai appris à respecter profondément un découplé de Goethe tout ce que tu peux faire ou rêver que tu peux commence-le l'audace a du génie du pouvoir et de la magie en soi".

Je vous invite aussi aujourd'hui à offrir vos danses et vous allez voir que dès que vous dédiez votre danse il y a quelque chose qui se met en place et toutes les forces de l'univers conspirent comme je dis à ce que ça se passe au mieux.

Dédier mais dédier à qui ?

À qui tu veux à la terre aux êtres..

Ça veut dire indiquer une direction?

Oui voilà et offrir dédier c'est quelque part, ce n'est plus avec tes propres forces, tes petites forces, tu demandes à l'univers l'aide et en même temps tu dédies, tu te dédies aussi à ce que tu vas faire. " C'est ça jusqu'au moment où l'on se décide de se dédier totalement il y a encore de l'hésitation, des chances de reculer toujours de l'inefficacité

C'est se dédier, pas se dédier à

Oui c'est ça dédier tu te dédie totalement à ce que tu fais, c'est l'histoire des 100 %, tu t'offres vraiment à ce que tu fais, c'est donc vraiment cet alignement corps âme esprit là ce moment-là tout va se mettre en place c'est ça que je voulais vous dire ce matin vous vous dédiez à ce que vous allez offrir et tout va se mettre et donc pour les coordinations instinctives, on va commencer par ça et après on fera la préparation et puis on déroulera dans la journée les différentes séances sur les quatre éléments les cinq plutôt;

On va visiter ce matin avec un éclairage qu'on n'a pas encore vu avec vous qui est en fait le cycle de l'évolution c'est-à-dire de la on vient des profondeurs de l'océan et puis petit à petit on est sorti des profondeurs de l'océan toute l'évolution pour rentrer dans le reptilien et puis après le

mammifère et ensuite l'humain voilà on va donc revisiter finalement le petit enfant à la naissance qui commence par le rampé reptilien, le quatre pattes du mammifère pour arriver à la position debout de l'humain c'est donc revisiter en nous toute cette mémoire que l'on porte de finalement toute l'évolution aussi on va donc faire ces petits voyages ce qui va durer le temps de la musique à peu près une demi-heure dans lequel je vais vous guider à la fois dans ce voyage intérieur et en même temps dans les coordinations instinctives qui sont-elles vraiment issues de tout ce travail qu'a fait Yvonne Berge et avant elle Fé Eli. Yvonne Berge avait travaillé est issue de l'école d'Élisabeth Duncan mais dans la filiation F.. Je resitue Yvonne berge qui a inspiré pour moi ces coordinations instinctives elle a fait tout ce travail justement de reprendre vraiment tout le cycle de l'évolution de l'enfant du bébé mais aussi de l'humanité et donc de retrouver les différentes étapes qui vont nous permettre d'être un homme complet et vous vous souvenez, qu'en fait, je vous avais dit quand il y a une étape qui manque, notamment par exemple il y a des bébés j'observais ça dans les crèches quand je faisais des interventions, il y a des enfants qui sont tout de suite assis ou qui veulent tout de suite se mettre debout et qui ne passent pas par le rampé ou qui squizent le quatre pattes; en fait il leur manque une étape dans la coordination justement qui leur permet une meilleure coordination sur tous les plans après parce que c'est vraiment ça travaille au niveau de toutes les zones du cerveau voilà c'est comme s'il y avait des connexions dans le cerveau qui ne peuvent pas se faire donc après des difficultés dans certains domaines etc c'est donc vraiment essentiel ce qui fait que parfois certains adultes ont ça aussi et donc c'est pour ça que c'est important ces danses ou on va explorer à travers les différents thèmes qu'on a vus mais on va revisiter ces différentes étapes et donc de commencer au sol, c'est pour ça que vous voyez souvent les danses je commence au sol pour justement revisiter toutes ces étapes là et c'est extraordinaire comment on voit les corps peuvent changer à un mouvement donné il y a quelque chose qui se rééquilibre à l'intérieur et du coup les étapes qui ont été squizées on va dire, qui se remettent là à l'intérieur.

Ça va pour vous ? On en avait déjà parlé de toute façon et là on va vraiment aller les revisiter en conscience et je vous invite à le vivre à la fois pour vous mais aussi avec l'œil de la conscience d'observer justement comment dans la guidance passer d'une étape à l'autre aussi parce que il y a vraiment tout ce passage le Jo Ha Kiu à chaque fois c'est plusieurs Jo Ha Kiu de passer de la position on va commencer dans la position du fœtus au rampé du rampé aux 4pattes du 4 pattes au rebond du rebond à la verticale au balancement et ensuite à la marche

Donc ramper quatre pattes, ramper quatre pattes elle les mettait ensemble, rebond c'est pour cela que j'insiste beaucoup dans les danses de la terre au niveau du rebond, balancement on a parlé hier du rythme aussi de ce balancement,

Mais le balancement on le trouve aussi au sol ou quand on est déjà en train de se redresser ?

Les deux, c'est-à-dire le rebond nous permet de

Donner l'impulsion ?

L'impulsion du bassin, c'est ce que l'on voit les bébés dans leur parc font ça, hein et c'est ce qui donne après l'impulsion pour la marche il faut vraiment que cette impulsion du bassin soit soit là c'est vraiment ici quand on est au sol, à un moment donné, c'est ce que font les petits bébés, ils essaient de trouver le rebond et cet élan du bassin pour, après, c'est l'impulsion du bassin et il faut que vous compreniez cela c'est pour cela que j'insiste sur ce mouvement du bassin cet élan du bassin qui fait que (F. montre en même temps), trouver le mouvement sans les mains et c'est la force du bassin qu'on va trouver.

Et si je ne l'ai pas?

C'est que peut-être tu as squizé cette étape. Et beaucoup d'enfants l'ont squizée parce qu'on les met tout de suite assis/mais pour arriver assis comment ils font ? Donc ils mentalisent après toute l'énergie vient dans le cerveau frontal et donc ça fait des enfants qui sont bien sages qui pensent qu'ils n'ont pas eu cet élan instinctif de vie c'est ce qui fait que beaucoup de personnes sont coupées là.

La cambrure tu l'associerais..

Pas automatiquement il y a aussi d'autres choses qui se sont passées dans la vie qui font qu'on est vite ça (elle montre).

Mais le rebond on le trouve quand on part de la position assise ?

Oui assise toutes les positions (elle montre) mais après on trouve plein d'appuis au sol l'enfant trouve plein d'appuis au sol et c'est ce que vous allez explorer dans le quatre pattes etc et puis dans le 4 pattes, et puis (elle montre)

Donc en fait le rebond tu l'as depuis la naissance

Dans le rebond il y a les pulsions tu vas de l'avant

Les pulsions de vie retenez bien ça le rebond c'est vraiment la pulsion de vie c'est la pulsion de vie c'est l'impulsion de vie c'est pour ça que effectivement on tue les enfants je dis en leur coupant de ces coordinations instinctives et des enfants bien sages mais apathiques coupés et puis ils n'ont pas eu cet élan de vie

Moi j'ai travaillé dans les crèche et elle me disait c'est une catastrophe elle voit arriver les mamans avec vous savez ces trucs qu'on prend comme ça comme des paniers c'est dans la voiture c'est pratique on met l'enfant dans le cosy et puis et puis on le prend comme ça comme un paquet et on le dépose mais c'est ça maintenant donc que l'enfant est tout le temps ainsi coupé de son énergie avec la terre finalement et il perd ça donc on a des enfants qui sont là du coup je travaillais avec elle je faisais des jeux etc

Et c'est ce que disait Yvonne Berge dans son livre "comment faire avec ces culs assis ? " Pour leur redonner le mouvement naturel de mouvement instinctif pour cela qu'elle les a appelés les coordinations instinctives; du coup toute l'énergie monte au niveau cérébral mais on n'est plus connecté à notre hara et donc à la terre; vous voyez un petit peu comment on coupe les racines de la terre.

Et ça fait des jeunes devant l'écran devant l'ordinateur et l'énergie de la vie ils ne la sentent pas

Et on les a coupés déjà de l'énergie de la vie mais tout simplement ça et après c'est dans les canapés les fauteuils les adultes et du coût des maux de dos etc parce que justement dans les coordinations instinctives on travaille aussi tous les micro, les nerfs de la colonne vertébrale, tous les muscles profonds paravertébraux qui nous permettent, si on regarde les Africains, d'autres cultures regardez, ils n'ont pas besoin d'avoir des canapés parce que justement ils sont en permanence en train de travailler ces coordinations instinctives et discutent comme ça ils remontent et ils portent des choses sur la tête et du coup ils ont ça mais ils ont cette force de vie que nous on a perdue en Occident, beaucoup pas tous, beaucoup

Quand on est accroupi on a besoin de cet élan pour se relever

Voilà c'est pour ça que j'ai insisté en vous faisant les coordinations instinctives essayez de vous relever avec le rebond avec la force qui vient du bassin du hara pour le mettre dans votre quotidien aussi moi c'est vraiment un truc dans le quotidien que j'utilise tout le temps quand je dois prendre quelque chose ou porter quelque chose je le fais là comme ça (elle montre)

Facile quand on le voit mais c'est plein de petites choses comme ça ou on voit comment vient le mouvement.

F. nous demande d'essayer de nous relever consciemment avec le hara et avec l'élan puis avec la respiration ; donc vous centrez bien dans votre hara, le souffle et en même temps visualisez bien cette bascule du bassin, le rebond et (bruit du souffle). Ne pas laisser les fesses en arrière. Et du coup ça dérouille toute la colonne.

Regardez se relever avec les fesses en arrière là il y a une coupure et se relever (bruit du souffle).

Il y a moins d'efforts.

On va trouver moins la force dans les cuisses parce que la force elle est là toute l'énergie est concentrée là.

C'est la différence entre mouvement énergétique et un mouvement mécanique. Et est-ce que dans le ramper il y a du rebond parce que c'est horizontal, c'est sur un plan ?

Bon alors là je vais vous montrer et je vais bien détailler parce que quand vous allez guider il faut que vous voyiez bien les détails.

Démonstration :

Par rapport à toutes mes recherches j'ai ajouté le départ de la vie, voilà le départ du fœtus ou là justement qui vient qui est issu du buto ou la vraiment on est dans la position du fœtus je me suis interrogée qu'est-ce qui va faire que le mouvement va se mettre en vie et donc vraiment ça part du ventre, toujours ce cordon ombilical et aussi du premier chakra et donc c'est commencer déjà à respirer dans le ventre sentir l'énergie le lien avec la terre mère on peut utiliser l'image du cordon ombilical qui est vraiment très parlante et puis là commencer déjà à mettre la vie à la base c'est-à-dire dans le bassin donc commencer déjà à laisser venir des micros mouvements dans le bassin et ensuite naturellement vous voyez la colonne c'est comme si naturellement on retrouve la danse du serpent la kundalini je pousse l'énergie depuis mon bassin dans la colonne et voilà je la fais monter jusqu'à ce qu'elle se déploie vous voyez cette étape-là. C'est en plus, des codes des coordinations, avant même le ramper, il y a ça retrouver l'énergie de vie retrouver le contact avec l'énergie de vie et ça nous déplie on s'ouvre parce qu'en fait on retrouve tout ce mouvement du bassin commencer à bouger le bassin à sentir la vie dans le bassin le lien avec la terre juste des petits micros mouvements et puis ensuite depuis ces petits micros mouvements bien sentir ce qui est là et à un moment donné sentir l'impulsion de la vie qui part justement du bassin du hara.

Le micro mouvement dans le bassin on peut proposer toute forme de mouvement ? ça peut être du rond

Oui oui on explore là c'est vraiment l'exploration justement.

Est-ce qu'on peut le relier à l'eau, en lien avec la naissance ?

Oui bien sûr après ce sont toutes les images dans le liquide etc c'est quelque chose on est dans la fluidité de l'eau bien sûr. En tous les cas dans le mouvement ce qui est important c'est ce côté d'explorer tous les mouvements du bassin là où commence la vie, là vraiment où commence la vie, dans le micromouvement.

Quand tu dis explorer, est-ce qu'on est guide où on les laisse faire leur exploration ?

On laisse faire c'est c'est là où dans la guidance on donne une indication mais on laisse toujours l'exploration là on donne l'indication qui est de commencer à laisser naître la vie dans le bassin, voilà en lien avec la terre mère, sentir le hara aussi et toute cette force du hara qu'on reçoit de la terre mère et puis commencer à laisser naître la vie là dans le micromouvement et puis explorer tous les mouvements possibles mais toujours des mouvements d'énergie, de respirer, sentir l'énergie, sentir l'énergie de vie, dans notre bassin, laisser l'énergie de vie commencer à bouger notre bassin, vous voyez tous ces termes, laissez l'énergie de vie mettre en mouvement le bassin.

Du coup le mouvement qu'on impulse va nous faire passer soit sur le ventre soit sur le dos ?

Oui

Et on laisse faire, c'est ce que nous propose ce mouvement là en fait ?

Oui tout à fait mais là tu es déjà à la suite, je vous montre la suite, alors le bassin d'abord micromouvement c'est exactement comme la danse de la déesse serpent on commence par le bassin, activer activer activer l'énergie de vie dans le bassin dans la matrice de vie et puis à un moment donné Ah l'énergie de vie elle a envie de sortir donc maintenant on va la laisser monter le long de la colonne, donc d'ici, tous ces petits mouvements et puis là, ça y est, je sens que j'ai envie de sortir et là, j'impulse cette énergie le long de la colonne, on va avoir des petits mouvements, de bien sentir l'énergie dans la colonne et de commencer à sentir le mouvement de l'ondulation et ensuite qui va m'amener au mouvement du serpent, ou du lézard, c'est ce mouvement on va commencer à laisser la colonne onduler et coordination du ramper donc là on est vraiment en contact avec la terre et là on va trouver toutes les façons de ramper mais là la colonne va aussi onduler, on a toujours l'ondulation de la colonne mais en même temps on a les appuis et là on alterne côté droit côté gauche et si vous observez c'est aussi en diagonale, dans les appuis.

Et si tu es sur le dos c'est pareil ?

Oui, alors c'est là où après je vous guide, d'explorer quand je vous guidais, tantôt sur le ventre, tantôt sur le côté, et de rouler et d'aller aussi sur le dos explorer comment je peux ramper sur le dos et là on retrouve toutes les ondulations, voilà parfois c'est comme ça, etc. sur le dos, de rouler, donc là on explore tous les ramper possibles, ça c'est vraiment de l'exploration, mais bien bien dire : sur le dos, sur les côtés, sur le ventre, justement pour vraiment mettre en mouvement toute cette colonne vertébrale toute cette force dans la colonne vertébrale et toute cette force de vie qui vient toujours, insister quand vous guidez, toujours l'impulsion qui vient du bassin et qui vient ensuite dans la colonne et après des appuis donc impulsion du bassin, du hara bassin, ondulation de la colonne et exploration des appuis, toujours avec la tête.

Et après je viens assis je viens sur les quatre pattes, et pareil dans le quatre pattes et après c'est passer du rampé c'est là où on va commencer, comme les enfants, on roule et à un moment donné on se retrouve à quatre pattes. Ah comment je fais ? Je revis toutes les étapes de l'enfant, d'un seul

coup il rampe il roule et d'un seul coup à 4 pattes, heu, là, c'est plus haut ! Grande phase d'évolution, donc là comment je vais faire à votre avis ?

On peut faire usage des mains ?

Oui, à 4 pattes, des mains et des genoux, donc là je vais explorer le 4 pattes, donc là passer dans la puis à l'autre toujours mais là qu'est-ce qui se passe ? Vous voyez ma colonne n'est plus en contact avec la terre.

C'est toujours le bassin qui va impulser.

Oui, toujours. Donc là ça va être à un moment donné dans l'exploration, d'explorer la liberté en fait du tronc qu'on a gagnée en étant, donc explorer aussi tous les mouvements de la colonne, d'accord, où on va retrouver l'ondulation, et après ça marche à 4 pattes, mais on a toujours aussi ce mouvement

Et puis c'est aussi le sens du déplacement, c'est découvrir l'espace.

Donc on acquiert une plus grande liberté, dans la vitesse aussi quoi que quand tu rampes, ça va vite aussi, et après, hop, les pieds, donc 4 pattes, genoux mains, et 4 pattes, pieds mains, voilà et là, ça commence à devenir des grands mammifères, tout ça, c'est l'étape du mammifère, et là c'est pareil, l'élan vient toujours, ici.

Dans votre exploration laisser-faire aussi les personnes, à tout moment elles peuvent revenir dans une étape, parce que, il faut laisser ouvrir ça, si elles ont besoin de ramper plus longtemps, il faut permettre cela, voilà, le 4 pattes, on explore le mammifère, les tigres les lions etc. On explore tout ça, ces grands animaux, ces petits animaux.

Vous pouvez revenir au rampé, toujours cette possibilité de passer d'une étape à l'autre, et après sur les genoux sur les mains, et après pieds mains, et après à un moment donné trouver le rebond, voilà, explorer ce rebond c'est impulsion qui vient du bassin mais cette fois-ci non pas pour se déplacer à l'horizontale mais pour se déplacer à la verticale, trouver dans le rebond et les appuis, de l'élan pour monter à la verticale, donc des appuis et surtout le rebond et puis ce que je fais souvent, c'est pareil, verticale et on revient au sol, pareil, de faire plusieurs passages de la verticalité au sol, verticalité au sol pour vraiment explorer ce passage-là qui est essentiel aussi. Voilà, et une fois qu'on est debout, bien sentir son axe sa verticalité, là, on est vraiment, vous sentez, on est vraiment dans cette humanité de vie, on libère aussi le haut du corps qui fait que l'homme peut vraiment créer, à la différence des animaux, justement il a les mains libres, sentir vraiment ça, cet axe vertical cette liberté qu'on a, ce regard qui s'ouvre à l'horizon et les mains qui sont libres aussi pour créer.

Et les adultes aujourd'hui n'ont pas conscience de tout ça

C'est pour cela, c'est important de commencer toutes ces danses au sol et ce déroulement des coordinations instinctives et que vous avez fait parce que justement je commence toujours les danses sol et c'est ce qui fait que votre danse a changé il y a quelque chose de l'ordre du mouvement instinctif qui s'est remis en place et donc quand on est debout, la prochaine coordination, on a fait donc le rebond, on peut reprendre ce rebond debout, c'est ce qui fait les danses de la terre par exemple, je vous ai fait des progressions comme ça, on avait exploré l'animal totem par exemple, etc. les coordinations, ou la naissance à la terre et on monte et on arrive debout et là on rentre dans

une danse de la terre le rebond puis le frapper des pieds et du coup on a le balancement, rebond balancement.

On fait la même chose mais debout ?

Oui, c'est le cycle. Et c'est de là que pour moi est née cette compréhension des danses de la terre, pourquoi dans beaucoup de traditions qui sont reliées à la terre, l'Afrique, ils ont toujours ce mouvement-là, mais je veux dire, pas que l'Afrique, les danses bretonnes, ils ont toujours ça, eh bien c'est ça, c'est ce rebond, ce mouvement instinctif qui relie à la terre. Et ils ont aussi ce balancement, parce qu'en fait, les danses bretonnes sont vraiment des danses de la terre et en communauté. C'est intéressant maintenant d'ici de regarder pourquoi, parce que ces danses en fait, sont reliées à la terre. Et puis avec le balancement le frapper des pieds, et là on a troisième et quatrième coordinations instinctives qui nous amènent à la marche.

D'abord sur place trouver le rebond, trouver le balancement, et du balancement (F. montre), donc là, rebond mais rebond vertical et le balancement est très important, il y a un dégagement du pied et les petits ils cherchent leur équilibre, et ils ne peuvent le trouver que si ils sont dans leur hara, là ils cherchent leur équilibre dans le centre de gravité qui est le hara, c'est le culbuto, moi je le fais avec les enfants parce que justement on cherche notre équilibre, et à un moment donné, on trouve l'équilibre, et là, hop, on peut marcher. On dit que c'est une étape majeure pour l'enfant parce qu'il peut quitter les bras de sa maman et aller dans le monde. Donc c'est une étape majeure d'autonomie.

Le centre de gravité égale distance entre la Terre et le ciel.

Oui.

J'extrapole un peu mais en ce moment je suis entourée de personnes qui ont des problèmes aux genoux, aux hanches et je me dis que si ces gens ont marché de manière forcée, sans l'énergie toute leur vie c'est peut-être cela qui a usé les articulations

Oui ça peut être ça, aussi les accidents, après on trouve plein de compensation, le corps trouve des compensations, c'est pour cela que moi dans toute ma recherche, à un moment donné, j'ai formé des personnels de crèche par dizaines par centaines parce que les gens trouvaient extraordinaire tout ce que je faisais, parce qu'ils voyaient tous les résultats chez les enfants.

En fait, là on voit le fondement de ce que tu enseignes là, la différence entre un mouvement mécanique et énergétique

Energétique et naturel et instinctif. Là, vous pouvez l'observer chez vous et je vous propose maintenant de le faire de le vivre pour observer chez vous là où vous en êtes par rapport à ces différentes étapes s'il y a des étapes où vous êtes moins à l'aise que d'autres vraiment l'explorer et dans le but de le retransmettre après. Voilà.



JOUR 2 MERCREDI 21 septembre 2016

Retranscription

Alors cet après-midi, je voulais vous proposer un travail à deux et dans ce travail à deux, on va reprendre les principes de la danse de l'être. Il y a une personne qui va danser et une personne qui va observer, qui va donner un retour ; mais dans votre observation, je vais vous donner une grille d'observation du mouvement, voilà que je vais vous lire et qui correspond en fait aux principes et vous, vous aurez votre petite grille, puisque vous l'avez là, vous la prendrez avec vous et puis vous observez.

Alors dans la grille, nous avons :

Centrage dans le hara, voilà, ça va, vous observez si la personne qui danse est centrée dans son hara, si elle a la conscience de la respiration dans le mouvement, c'est-à-dire le souffle et l'énergie, conscience de l'énergie et la fluidité dans le mouvement, donc énergie, la fluidité que ce soit dans le mouvement, tout ce qu'on a vu, cassé, arrêté, l'équilibre yin yang dans le mouvement, c'est-à-dire, repos action, contraction expansion, intérieur, extérieur, lent rapide, cette notion de yin yang dans le mouvement, ça va ? La notion du Jo Ha Kiu, la conscience du Jo Ha Kiu, c'est-à-dire le cycle du mouvement dans la danse, dans un mouvement, euh, aller jusqu'au bout d'un geste, d'accord, comment le mouvement commence, comment le mouvement naît, se développe, et se termine, et un autre mouvement, etc. pour renaître, hein, donc ça le Jo Ha Kiu, euh le mouvement naturel, c'est-à-dire l'ondulation dans le mouvement qu'on puisse retrouver ce mouvement d'ondulation dans le mouvement, et puis aussi le lien avec la nature et les 4 éléments, l'ancrage à la terre, la fluidité de l'eau, l'élan du feu, la légèreté de l'air, la respiration, ça fait beaucoup hein ?

C'est quel principe ?

C'est tous les principes. Si tu veux, on retrouve tous les principes, ça c'est le mouvement naturel, la nature est source d'inspiration.

Voilà, la conscience multidimensionnelle, c'est-à-dire que tout est interrelié, donc conscience multidimensionnelle dans toutes les parties du corps, est-ce que je suis consciente que toutes mes parties du corps sont en mouvement ou est-ce que j'ai tendance à ne bouger que le haut du corps par exemple et le bas du corps n'est pas habité, pas vivant ; est-ce que j'arrive à bouger toutes mes parties du corps en même temps, est-ce que présence à soi et à l'autre, bon là c'est un solo mais si on était en duo par exemple, présence au groupe, présence à l'espace, donc ça c'est la multiconscience dans le sens où tout est interrelié. Vous avez vu tout ce qu'il faut apprendre pour être une danseuse parfaite (rires).

Ensuite la créativité dans le mouvement, donc l'inspiration, en s'inspirant toujours de la nature, de la relation avec la musique aussi, hein voilà, comment vous êtes créatives dans votre mouvement, la relation à l'espace, voilà, si vous restez toujours dans votre mouvement, dans votre coin, ou si voilà, si vous utilisez tout l'espace, dans quelles directions, les 4 directions, le haut le bas, la relation avec la musique, comment vous entrez en relation avec la musique, comment vous êtes créatives avec la musique, et puis l'unité enfin, on arrive au bout, l'unité corps âme esprit, est-ce que le mouvement naît de l'intérieur, est-ce que c'est un mouvement purement extérieur, le regard,



l'intention et le geste sont alignés, hein, d'accord ? Et la conscience hara cœur couronne, voilà, c'est tout !

Ça veut dire quand on est dans le groupe, peut-être voir ce qui manque et rajouter la petite pointe de sel pour aller vers le principe ?

Exactement. Pour un premier temps ce que je vais vous faire déjà, c'est d'observer, de ne pas intervenir mais déjà d'observer, prenez votre grille, vous allez la prendre, puisque vous l'avez avec vous comme ça vous observez, nana nanan, prenez des notes si besoin ou juste, la musique va durer à peu près 6 mn et demie, 7 mn, c'est une musique que vous connaissez déjà, et le thème, je vais vous inviter à danser l'ondulation, la vague, voilà.

Ce n'est pas franchement du mouvement spontané ? S'il faut penser à tout ça, c'est chaud ?

Ah, c'est la danse de l'être, c'est la danse consciente, c'est-à-dire, c'est à la fois spontané mais c'est aussi dans la conscience ; tout ce que je fais quand on guide, c'est vous amener à ça, la conscience du hara, la conscience de la respiration, la conscience du mouvement qui va jusqu'au bout, la vague, etc. Tu vois ? Sinon, c'est du mouvement libre, oui, mais non ce n'est pas de l'improvisation, tu vois.

Ce que je me demande, c'est le jeu du mental, est-ce que je vais me dire est-ce que je respire là, alors là est-ce que le haut ?

Non non non, ce n'est pas par ton mental, si tu l'as intégré, c'est là, après ce que je vous amène à faire là, c'est-à-dire celles qui observent, c'est de pouvoir regarder si la personne a intégré tout ça et après faire le retour.

Mais donc là ce qu'on va danser c'est libre, on va se laisser inspirer et on va être en train de se dire « Mon pied, mon machin, je respire, je respire pas, » c'est naturel ?

Normalement, tout ça doit être intégré, quand tu danses une danse de l'être, tu dois être consciente que ton mouvement part du hara, de la respiration, du cycle du mouvement, etc.

Sinon tu refais ta première année (rires).

Non mais là, on est bien d'accord qu'on part en mouvement conscient ?

Oui, mais ce n'est pas un mouvement codifié, ce n'est pas un mouvement codifié, bien sûr.

Ça va être là où on en est en fait, ce qui est acquis sera visible et ce qui ne l'est pas ne le sera pas.

Exactement.

La grille c'est pour l'observateur, ce n'est pas pour nous ?

Pour l'observateur, ce n'est pas pour toi ; c'est un deuxième temps. Premier temps, tu vas danser ta danse spontanée, voilà ta danse de l'être avec la conscience que tu as là maintenant, dans ta conscience, là vraiment, le thème c'est vraiment la vague et l'ondulation, voilà et là tu vas laisser naître ton mouvement à l'intérieur, tout ce que tu as déjà et là on va voir, tu vois, ta danse. Voilà et la personne qui observe, observe avec cette grille et peut te donner le retour, là, tu n'as peut-être pas été jusqu'au bout de ton mouvement, ou là, y a, hein, voilà, donc elle va te donner un retour après ou là j'ai senti que ça ne partait pas du hara mais, y avait pas la conscience du hara, ou peut-être que tu bougeais trop le haut du corps, mais tu n'es pas habitée dans tes jambes, etc, etc. hein, vous voyez ? Donc c'est vous, c'est la personne qui observe qui a la grille d'observation, voilà.

Pour vous aider, je vais vous le lire aussi pour que vous soyez réceptive, après vous pourrez avoir ça, je vous ai mis les applications des principes de base, comme des, c'est un peu poétique, mais j'aime bien, c'est comme, et ce sera aussi des mantras pour vous dans l'animation hein parce que dans un deuxième temps, dans la semaine, ici, je vous inviterai à accompagner la personne avec des mots pour l'aider à aller dans son centre, dans son hara, jusqu'au bout de son mouvement, etc etc. hein, tout des choses que moi je fais quand j'anime, d'accord ? Ça va ? Là je vais vous les lire, donc heu, vous présenter, j'ai écrit :

La danse de l'être est une danse libre. Coucou ?

J'active mon écoute intérieure et tu m'appelles à l'extérieur, ça ça ne va pas du tout ? (rires)

Ok, il n'y a pas de technique ou mouvement codifié mais un chemin proposé. Comme dans toute tradition authentique, il n'y a qu'un chemin pour arriver à la présence, c'est la pratique, sinon on reste dans la tête, hein.

L'application des 7 principes se fait au début, en y mettant l'intention, la conscience tel un musicien qui fait ses gammes jusqu'à ce que cela devienne naturel, voilà.

Et c'est ce qu'on a pratiqué pendant 2 ans, donc moi je vous ai accompagnées pendant 2 ans et votre danse a évolué, hein, pour chacune. Voici quelques phrases clés qui sont comme des mantras qui soutiennent la pratique et permettent d'intégrer les 7 principes.

Premier principe : Tout part du centre

Phrase clé : Descends dans ton hara, centre toi dans le hara, descends dans ta matrice de vie, sens la force de vie en toi et laisse-là jaillir, etc etc.

Je l'ai mis en premier le hara parce que c'est là ce qui aide pour le mouvement.

Après : tout est énergie.

Respire, laisse le mouvement naître de l'intérieur, laisse l'énergie circuler, suis l'onde de l'énergie qui part de ton hara et va dans tout ton corps.

Troisième : tout mouvement est cyclique.

Va jusqu'au bout de ton geste, de ton émotion, laisse chaque mouvement naître, éclore et mourir, entre dans la grande roue de la vie.

Principe 4 : l'harmonie naît de l'équilibre des forces yin yang.

Inspire, expire, reçois, donne, rassemble, déploie, déroule la spirale, etc etc.

La nature est notre source d'inspiration.

Ouvre tes perceptions, ressens, suis la sensation, deviens l'arbre, la rivière, le papillon, etc etc.

Tout est interrelié.

Voyage à l'intérieur et à l'extérieur de la peau, dehors, dedans, sans séparation, dans toutes les parties de ton corps, et entre dans la multiconscience.

Et ensuite, septième : l'unité corps âme esprit.

Ouvre la porte du cœur, laisse descendre la lumière en toi, jusqu'au cœur de tes cellules, laisse ton âme danser, et deviens qui tu es, un être de lumière, dans un corps de chair.

Donc ce sont des mots que j'ai écrits, que je répète souvent dans la guidance que vous avez déjà entendue et c'est comme des mantras, parce qu'après, vous vous laissez porter par les mots, ils vont venir aussi quand vous avez guidé de l'intérieur parce que vous allez les ressentir et pour ça, ben c'est le petit passage qu'on va faire là, c'est de pouvoir l'observer chez l'autre, pouvoir le détecter, et après l'observer chez soi aussi, et après pouvoir guider l'autre dans là-dedans, hein, ça vous va ?

Alors moi, je vais vous mettre une musique et puis comme ça ce sera la même musique pour tout le monde, donc je vais vous laisser choisir une partenaire, vous mettre par deux, et puis voir entre vous, qui commence ; donc prenez votre petite sèche, donc ici c'est la grille d'observations du mouvement et puis si vous avez besoin, les mots clés mais là, prenez les pas, ça va trop vous disperser ou si ça vous aide, prenez-les mais surtout observez bien à partir de cette grille du mouvement, hein, voilà, ça va pour tout le monde ?

## *JOUR 2 MERCREDI 21 septembre 2016*

### Retranscription

On parle de la danse de l'être conscience du hara,  
ce que je vous propose c'est de lire chaque élément des trames et puis de faire un petit aller-retour  
s'il y a des commentaires des questions des commentaires

alors conscience du hara

lecture du document Trames Danse de l'être - Conscience du hara

Respiration ventrale

alors est-ce que c'est clair pour vous ça; en fait je vous ai donné plusieurs trames d'exercice, de  
pratiques qui vont nous amener dans la conscience du hara; ça peut être des petites choses très  
simples ou plus élaborées.

A deux, c'est quand on accompagne le bassin c'est pour faire prendre conscience, donc c'est  
vraiment cette respiration où on contracte les muscles du hara et on relâche et on contracte et on  
relâche et qui amène cette bascule du bassin, qu'on peut faire debout ou au sol, seul ou à deux ça  
c'est la respiration ventrale on peut faire que la respiration ventrale sans faire la contraction aussi.

Respiration de l'univers dans la cellule

C'est ce mouvement de concentrer l'énergie vers le hara et expander. Donc ça ça fait partie des  
mouvements qu'on fait en général au début, des mouvements fondamentaux avec l'image de la  
graine et de l'arbre, la graine on concentre l'énergie vers le hara la graine on déploie l'arbre dans  
toutes les directions, etc, on expande, on trouve les formes, voilà, on peut développer plus ou  
moins, hein, c'est vraiment ce mouvement-là.

C'est plus facile pour les personnes quand tu fais expires que tu recentres et tu inspires quand tu  
déploies, moi je préfère garder ça dans le mouvement si tu veux, l'inspiration qui va dans le sens  
du déploiement et l'expiration qui va dans le sens de concentrer l'énergie. Il y a quelque chose qui  
se fait spontanément beaucoup plus facilement.

Et au sol c'est la même chose, vous vous souvenez on commence debout après avoir fait tout l'éveil  
énergétique, etc, si je veux amener justement cette conscience-là je fais ce travail-là debout, de  
l'arbre dans toutes les directions et petit à petit on descend de plus en plus le hara vers la terre et  
puis après on continue au sol et là on peut faire justement le mouvement qui part du hara qui  
s'expande et qui se rassemble vers le hara en trouvant les différents appuis au sol mais toujours  
avec cette expansion qui part du hara et là cette fois-ci on travaille sur les appuis en plus, au sol.

Donc là je vous l'ai noté mais j'ai fait très synthétique je ne l'ai pas trop développé au sol j'ai mis  
inspiration des mouvements de la nature minéral végétal animal vous pouvez rajouter plus  
recherche des appuis, donc de trouver les appuis au sol pour développer ce mouvement-là.

Minéral, du végétal et de l'animal ? Donc quand on est au sol on peut aller après dans la recherche,  
l'exploration des formes dans le corps mais toujours en partant de ce mouvement, de cette  
conscience du mouvement qui part du hara et qui se déploie donc ça peut être soit le minéral soit  
l'animal soit le végétal après on peut utiliser les images qu'on veut mais c'est toujours la même  
base en fait alors ça rejoint les coordinations instinctives, c'est ça, hein, d'accord donc on refera, je  
ne l'ai pas mis là mais on refera un petit chapitre sur les coordinations instinctives parce que ça  
rejoint les coordinations instinctives, hein, voilà, là vous pouvez mettre (voir coordinations  
instinctives).

Et debout c'est le solve coagula ?

Tout à fait. Ça va pour tout le monde ? Voilà, donc c'est vraiment des mouvements fondamentaux, après on peut les prendre différemment suivant les thèmes, les développer avec les coordinations instinctives, l'image de l'arbre ou l'image des animaux, des végétaux, on l'a utilisée nombre de fois ça mais à chaque fois dans les thèmes avec une exploration différente mais c'est vraiment un mouvement de base, justement, qui permet d'ancrer l'énergie dans le hara et le mouvement naturel depuis le hara.

L'image de l'animal tu peux préciser ?

Alors là on rejoint les coordinations instinctives, c'est-à-dire c'est le ramper mais toujours avec l'impulsion qui vient du hara, le 4 pattes, l'impulsion vient toujours du hara, c'est, ou le végétal, pareil les racines et après le mouvement de remonter aussi à la verticale ça je vous l'ai pas mis tout ça, j'ai pas trop développé mais vous pouvez le mettre, vous les avez les danses, c'est aussi à partir du sol retrouver à nouveau la verticalité mais toujours en partant de l'impulsion du hara. Donc c'est pour ça que j'ai mis vertical et au sol et retour à la verticale aussi, il ya toujours, donc ce qui est important, c'est cette impulsion qui part du hara.

Ça va ?

La danse de l'algue

Alors vous vous souvenez de cette pratique ? Donc au sol, à la limite, j'ai presque envie qu'on se mette en cercle, ce serait peut-être mieux et qu'on le fasse en même temps qu'on le lise.

On fait ça ?

Bon je vais le faire en même temps.

Bon, on reprend tout ?

Le premier truc c'est debout à la fin du réveil énergétique, la respiration ventrale avec la contraction du hara et le relâchement, il faut vraiment sentir la concentration d'énergie et déploiement et la légère bascule du bassin et souvent après il faut enchaîner avec contraction et là on rassemble toute l'énergie dans le hara et (pas audible), avec cette image de l'arbre, l'enroulement vers la graine et le déroulement de l'axe, tronc, les branches, puis dans toutes les directions, on va vraiment explorer dans toutes les directions et revenir à nouveau dans la graine et déployez votre arbre, et descendez de plus en plus dans vos racines, et tatatatata, et là, explorer la danse des racines.

Et au sol la même chose donc là en prenant les appuis et en laissant venir l'impulsion depuis toujours le hara. Se déplacer au sol comme les racines avec l'impulsion qui part du hara.

Et le lien qu'il y a avec l'expiration ?

Au début c'est important de guider donc sur l'expiration de concentrer l'énergie sur l'inspiration de la déployer mais après de laisser la respiration se faire naturellement, hein, voilà, mais par contre on peut affiner que si à certains moments donnés si vous avez besoin vraiment de concentrer l'énergie on peut faire une grosse expiration pour prendre vraiment la concentration d'énergie et sinon on la laisse se faire naturellement la respiration.

Ça va ça vous revient ?

Après respiration de l'univers

Ben c'est ça c'est ce qu'on vient de faire en fait, avec la graine l'arbre après je vous ai mis, on peut l'explorer après vers le minéral, l'animal, le 4 pattes, et là rejoindre les coordinations instinctives, là on reviendra plus tard sur les coordinations instinctives où on part aussi de cette conscience là.

Alors la danse de l'algue ; posture assise en équilibre force et ancrage dans le hara

Alors c'était cette danse là, mais je ne vous ai pas tout détaillé mais en général on peut partir du sol de la respiration ventrale comme on fait debout, de contracter relâcher contracter relâcher et à un moment donné contracter et (souffle en expirant), et monter. Vous voulez le noter ?

Donc vous pouvez commencer au sol ça c'est bien avec la respiration ventrale mais contraction relâchement des muscles du hara, voilà et à un moment donné de trouver cet élan qui vient depuis la contraction, hein, depuis l'impulsion qui vient du hara, voilà et après une fois qu'on a trouvé l'équilibre, voilà c'est ce travail d'équilibre, voilà et là ensuite amener l'ondulation de l'algue tout en gardant le centrage dans le hara, l'enracinement dans le hara, voilà, se reposer de temps en temps et revenir à nouveau dans l'équilibre l'algue et après c'est tout ce que je vous ai noté je pense, changer d'appuis et hop à nouveau impulsion et toujours dans la fluidité impulsion fluidité impulsion fluidité.

Quand on est assis on est sur quoi sur le sacrum ?

Sur les ischions. Mais après c'est sur les ischions et après tu peux basculer d'un côté, de l'autre, voilà, tu voyages.

Donc comme je disais après tu changes d'appuis le mouvement de la vague part toujours du hara et de là changer d'appuis, hein, là, on change d'appuis, heu, développer la fluidité dans toutes les articulations et le mouvement de la vague qui part du hara voilà, hein donc là c'est vraiment ce mouvement de l'algue.

Surtout que vous compreniez la finalité, on voit toutes ces trames et après c'est comme des pièces d'un puzzle, qu'on peut utiliser en fonction des thèmes, etc, vous comprenez mais c'est les pratiques de base, les trames de base.

Ça va pour l'algue ? Tout ça, ce sont vraiment de très bonnes pratiques pour la conscience du hara.

Après, la danse duo du Hara-Bambou

On l'avait faite dans la première session justement, vous aviez bien aimé ça, ouai, c'est en fait avec un bambou, à deux, on met le bambou au niveau du hara et puis là on doit marcher vraiment avec la conscience du hara, tantôt c'est une qui impulse tantôt c'est l'autre, hein, à partir du hara. Donc on contactait bien hara hara et vous pouvez noter tantôt une impulse tantôt l'autre.

Ca ça peut être une danse pour l'équilibre yin yang, masculin féminin.

Dans l'idée de la guidance ?

Dans l'idée de, tantôt tu es réceptif, tantôt tu es actif, tantôt tu es yin tantôt tu es yang.

Et après le développement de cette danse d'abord c'était la marche et puis après on restait à un point fixe et on bougeait tout le corps à partir de, justement, du centre, pour sentir ce lien entre les extrémités, toutes les parties du corps et le hara et sentir que tout le temps on est relié à notre hara, en même temps là on rentrait dans la multiconscience, vous voyez ça ?

Le bâton est sur le hara il ne bouge pas, on est à un point fixe et ça, c'est le point fixe et on bouge autour de ce point fixe, avec la conscience, la multiconscience dans le hara et en même temps dans tout le reste du corps.

Vous voyez que tous ces exercices nous amènent aussi dans les principes et ça il y a une belle progression parce que voilà, on a fait le principe II du hara, la multiconscience, donc il faut y aller progressivement, c'est une progression toujours.

Après cette danse du hara j'ai fait faire la danse des paumes avec le bambou aussi, vous vous souvenez le bambou hein avec la paume, et là c'était que le mouvement parte de la paume mais en même temps de le relier au hara, de relier aussi le mouvement de la paume au hara et à tout le reste du corps.

Voilà, hein si tu veux ici, tu bougeais avec la paume mais c'était pas juste, je vous disais bougez avec le bras donc on reliait en fait l'impulsion qui vient de la paume et qui se propage au hara et à tout le reste du corps, voilà ça emmène un mouvement à tout le corps mais l'impulsion vient de l'extrémité là cette fois-ci mais elle vient ensuite informer le hara et tout le reste du corps, voilà donc là aussi il y a un travail de multiconscience.

C'est vraiment un travail de présence aussi (sinon le bâton tombe).

Ça va pour ces danses avec le bambou ?

Je n'ai pas très bien compris l'impulse vient de la paume ou c'est l'impulsion qui vient du hara vers la paume ?

On relie la paume au hara c'est-à-dire quand on donne l'impulsion, donc quand on est yang, il faut qu'elle vienne du hara ça ne peut pas être une poussée comme ça, donc elle vient du hara elle va dans la paume et après, réceptif, elle vient de là et elle arrive dans le hara.

Oui ce sont des petites choses importantes à noter, si vous êtes actifs dans la poussée, le mouvement part du hara, et si vous êtes réceptifs, dans la réception le mouvement part bien de la paume et va dans votre hara. Donc c'est vraiment la vague.

Hé Fabienne, tout ça ça doit être accompagné d'une petite musique ?

Il y avait une part sans musique et une part avec musique ?

Oui, mais il y avait une part sans musique, oui tout à fait, pour que, être vraiment concentré sur ce qui se passe, il y avait une part sans musique et c'est bien ça de ne pas mettre trop de musique, justement, ça on verra les musiques, bon déjà vous avez toutes les musiques dont vous notiez les danses.

Tu peux le faire à deux ?

Oui, après ça c'est les bases après la créativité est sans fin, tu peux faire ça, tu peux faire avec le pied (rires). Je ne sais pas si je l'ai fait avec vous aussi mais à un moment donné avec un groupe on l'avait fait à plusieurs, on l'a fait avec vous, à plusieurs ? C'est pour ça qu'il y avait les deux, parce qu'à un moment donné vous étiez à quatre, par exemple, hein c'est ça à 4, en petits groupes vous l'avez fait. Et là il y avait vraiment la multidimensionnalité, vous deviez à la fois être côté droit, côté gauche, notez-le ça aussi, en petits groupes aussi, les paumes à quatre.

Alors ça c'est le bâton, il y a un côté yang aussi avec le bâton, hein.

Après je vous ai mis aussi la danse du voile d'Isadora, voir dans le féminin sacré où là on développe plus mais là je vous redonne juste là.

C'est qu'on peut aussi à travers les objets comment dire les objets symboles, qu'on appelle les objets symboles, on le verra après, utiliser le bâton, et aussi on avait fait ce mouvement de la vague, vous vous souvenez ? Qui part en fait vraiment du hara et qui se déploie dans le corps et qui va jusque dans le voile, qui est un prolongement, mais fallait vraiment que cette impulsion parte du hara et se propage dans tout le corps et jusqu'au voile, hein, qu'on sente vraiment cette impulsion et cette ondulation, hein, donc ça c'est aussi avec le voile une très belle approche aussi pour sentir cette impulsion qui part du hara.



Et donc ça, c'est danse du voile d'Isadora ?

Vous allez voir dans le féminin sacré, je vous l'ai détaillé plus mais je vous l'avais fait en pensant à Isadora parce que justement c'était vraiment sentir cette vague, sentir cette vague, ce mouvement naturel justement, qui part vraiment de la base qui se déploie et qui va jusque dans le voile, qui est vraiment un prolongement.

Et c'est là, je me souviens c'est là qu'on avait abordé la première fois la notion de Jo a Kiu quand le voile (souffle) et quand le voile tombe.

Hum, voilà, avec la notion de repos, Jo Ha Kiu, de repos et d'impulsion à nouveau. (Silence). Oui oui, vous le verrez après dans la trame, donc pas nécessaire c'est pour ça que j'ai dit voir là car j'ai détaillé plus.

C'est toute une, alors, je l'ai fait de façon, je dirai synthétique, hein, par thème justement comme ça mais après vous comprenez qu'après, tout ça, ça se module, quand je vous dis pensez toujours, c'est comme une palette de couleurs, hein, vous avez toutes ces trames, et après vous allez les utiliser mais avec un ordre logique, en fait hein, voilà, donc là toujours dans la notion du hara, parce que, bon, on peut parler du yin du yang, on peut prendre cet exercice des bambous pour travailler logiquement la notion d'équilibre yin yang vous voyez mais il y aura quand même de toutes façons ce travail sur le hara.

Après la Marche No, c'était un très bon exercice aussi pour le hara. C'est pour ça que je l'ai noté là aussi et je l'ai remis aussi dans le masculin sacré mais la marche qui part du hara avec les pas glissés, l'alignement vertical et le regard à 180.

Les bras tendus vers le sol et les doigts vers le sol, c'est ça ?

Oui, alors, je regarde parce que justement je vérifie tout, la danse du chevalier de la lumière je l'ai mis dans le masculin sacré et là je l'ai plus détaillé avec la Marche No, toute la progression, hein, donc là vous pouvez mettre, voir le masculin sacré.

C'est dans le masculin sacré qu'on avait mis la pierre sur la tête ?

Oui. On l'avait fait aussi avec la pierre sur la tête. Parce qu'après, y a, y a des variantes, hum, c'est ce que j'appelle des variantes. Y a un tronc commun on va dire, pour une danse, celle-là, la Marche No, après y a plein de variantes, la pierre sur la tête, avec le bambou aussi on avait fait, ce qui permet plein de créativité après suivant comment vous travaillez.

Donc en tous cas pour le hara, là, on le voit tout de suite si on est dans le hara ou pas, quand vous marchez, hein.

Ah oui, parce que c'est le fil ?

Le fil, voilà, vous voulez que je vous le fasse maintenant ? Ma Marche No, si vous voyez le masculin sacré, hein, dans le masculin sacré, là je l'ai vraiment détaillé.



Est-ce que la respiration intervient ?

Oui, alors là j'ai détaillé, vous l'avez la, masculin sacré, la danse du chevalier de la lumière ? Donc là vous avez la Marche No, donc là j'ai détaillé, j'ai mis marche qui part du hara + pas glissés, + alignement vertical et regard à 180 °, + bras alignés et doigts pointés vers la terre ou poing au niveau du hara.

Donc notamment on avait fait ça pour bien commencer, avec le poing ici, la main droite avec le poing, la main gauche ici et là, on (F. démontre), on poussait vraiment, à partir du hara, hein, et la sensation, ce que je vous ai noté là, la sensation d'être poussé, + fil d'énergie depuis le hara, hein, voilà c'est la notion d'avoir un fil d'énergie qui nous tire, hein. Voilà, d'accord ? Ça c'est vraiment, ça peut être fait, on l'avait fait seule, et à deux, hein, cette sensation d'avoir un fil d'énergie qui nous tire, donc on marche, voilà, et après à deux, on tirait l'autre, d'accord ? Voilà.

Donc là faut vraiment sentir le fil d'énergie qui nous tire, soit seul, soit à deux, et que ce n'est pas les pieds qui avancent, mais c'est le hara ; c'est vraiment un très très bon exercice pour vraiment sentir la Marche qui part du hara.

Et pour éviter de balancer, car c'est ce qui est difficile de ne pas balancer du tout.

Eh c'est ça, si tu travailles avec le fil, c'est pour ça que j'ai donné l'image du fil qui tire, ça t'évite de faire le balancement, il faut vraiment qu'il y ait une ligne tout le temps continue, continue, comme ça.

Et la respiration, est-ce qu'elle intervient ?

Alors, là, la respiration on va pas se focaliser là-dessus, ça va être une respiration naturelle.

Après j'ai mis la Marche No avec le bambou aussi, en tenant le bambou vertical, symbole de la verticalité et de l'épée de lumière, donc là c'est par rapport au masculin sacré, hein, on avait fait avec le bambou,

Comment on peut introduire, puisque tu as demandé harmonisation, dire le sujet de l'affaire, mais comment tu peux, à des enfants très jeunes, par exemple communiquer que ce jour-là, à ce moment-là, qu'on va travailler la danse du féminin sacré ou du masculin sacré si l'adolescence n'est même pas encore arrivée, on part vraiment dans l'enfance ?

Alors là, je vais répondre à ta question d'un point de vue d'une enfant (rires), c'est sûr, tu ne vas pas leur parler de féminin sacré du masculin sacré, hein, par contre tu peux parler de chevalier, alors là, ça, ils vont aimer, et de la princesse (rires), ils vont aimer, (pas la déesse) les fées, hein, les enfants ils ont une imagination extraordinaire, donc ce sont des images différentes pour les enfants, mais eux, ils sont dans ce monde-là, ils sont dans ce monde des images, des symboles, donc ils vont t'en donner, ne t'inquiète pas ! (rires) Et tu vas voir que tu peux tout adapter aux enfants, ça c'est extraordinaire, toute la danse de l'être parce que, en fait, ça leur parle, c'est tellement naturel et ça part de toutes façons, on va voir aussi dans la façon de guider, hein on part de l'imaginaire, on part des images, hein, et ça c'est très important. Donc un enfant, il est là, dedans, donc lui c'est son monde.

Tatatata le chevalier. Bon, moi je m'amuse bien, mais voilà (rires) mais on va bien rigoler celles qui font les enfants, ah oui oui oui je me souviens que, y en avait une, quand je l'ai fait pour les praticiennes, y en a une qui l'a fait juste pour développer l'enfant intérieur elle m'a dit mais ça c'est génial avec les adultes on peut le faire aussi pour travailler l'enfant intérieur justement.

Parce que justement, parfois on a pu être coupé de notre enfant intérieur suivant cette éducation qui nous a mis un veto par rapport à développer cet imaginaire, cette créativité et du coup c'est retrouver cette fraîcheur de l'enfant intérieur qui, ouah, tout est possible, t'imagines, et ça se crée quoi.

Donc c'est vrai par rapport à ça, c'est vraiment développer l'enfant intérieur.

Et pour un public d'adultes dans le monde de l'entreprise qui n'est pas ouvert aux objets du sacré, comment est-ce que tu l'amènerais, ça ? Par le biais d'images ?

Alors là, c'est vrai qu'on rentre dans, je vais peut-être juste faire court, parce que ce serait des choses par rapport au module, euh, là, eh ben il faut vraiment adapter, alors pour tout vous dire, je suis en train de travailler sur un module pour l'entreprise, et notamment avec le cadre déontologique, donc là c'est vraiment effectivement comment dans le monde de l'entreprise, amener la danse de l'être et ce travail que tu peux faire, mais vraiment dans le cadre de l'entreprise, et ça c'est génial, donc là je suis en train de travailler dessus avec Edith, Edith qui est vraiment complètement là-dedans, à l'aise, qui a vraiment plein d'outils et là on est en train de collaborer pour faire un outil vraiment de l'entreprise parce que moi, c'est mon rêve depuis longtemps puisque j'ai travaillé, comme je vous l'ai dit, avec des cadres au chômage, des, ouai, je ne vous ai pas dit tout ce que j'ai fait (rires), des cadres au chômage ouai c'était ça au début, le stress pour les cadres au chômage, pour les contrôleurs aériens, après pour les jeunes en insertion aussi, là c'était autre chose c'était insertion par ..., donc j'ai pu, du coup expérimenter tous ces outils dans différents milieux, dans les crèches j'ai mis en place cet outil pour les enfants, etc donc ça au début c'était extraordinaire et c'est ça le but, ce n'est pas de faire, c'est d'être chacun, toi tu as été plus dans le monde de l'entreprise, tu as tout ce vocabulaire, toute cette expérience qui fait que tu vas pouvoir amener la danse de l'être là, tu vois, comme là si vous venez au congrès, vous verrez, y a Corinne Près qui est praticienne et qui elle travaille avec des handicapés qui a fait toute la danse de l'être pour les handicapés, je vous donne des exemples parce que ça va vous ouvrir des portes aussi, pour les enfants, pour les handicapés, pour l'entreprise, donc voilà tout est possible, faut se dire ça.

Alors la Marche No si on revient à la conscience du hara, Marche No on l'a développée dans le masculin sacré, alors les objectifs de tout ce qui est pratiques au niveau du hara, eh ben c'est clair, c'est prise de conscience que tout mouvement part du centre, principe II, voilà.

Alors après ce soir j'aimerais bien qu'on voit maintenant aussi au niveau des trames l'ondulation et la vague chères à Isadora.

Alors l'ondulation et la vague, alors j'ai mis voir la danse de l'algue, voire pratiques de base de la conscience du hara.

Donc j'ai repris la danse de l'algue puisque là, on peut prendre la danse de l'algue en mettant l'accent sur le hara mais aussi qui peut être une pratique de base pour nous amener dans la conscience de l'ondulation et de la vague.

L'ondulation et la vague, donc là c'est vraiment cette danse de l'eau, qu'on a pratiquée, où en fait, debout, en contact avec le hara et la respiration, visualiser et se relier à l'énergie de vie et du mouvement de l'ondulation, impulser le mouvement du huit puis de l'ondulation et de la vague dans le bassin et dans les différentes parties du corps trouver le rythme de flux et reflux de la vague, impulsion déploiement et repos, se relier à la nature, etc (voir document L'ondulation et la vague - O-V), donc c'est vraiment ce mouvement de l'eau qui part d'ici, du huit, du mouvement de l'ondulation du huit, qui part du bassin toujours, du hara, la matrice de vie, et après qui part dans l'ondulation et dans toutes les parties du corps, on laisse venir l'ondulation et l'eau et la vague dans toutes les parties du corps, et ensuite avec la conscience du Jo Ha Kiu, aller jusqu'au bout d'un mouvement, des vagues, etc.

Vous vous souvenez ça ? Ca par exemple c'était dans la danse de l'eau, on a pas mal exploré ça, la vague l'eau.

L'ondulation dans le bassin, les bras, ok mais dans les jambes du coup ?

Oui, dans tout le corps, alors ça se traduit par (F. démontre), c'est-à-dire y a la fluidité et l'ondulation qui va dans toutes les parties du corps, jambes, bassin et le haut, tu vois et les jambes ne sont pas statiques, elles-mêmes, elles sentent cette ondulation.

C'est ce que je n'ai pas fait tout à l'heure, j'avais les jambes statiques.

Oui, raides, statiques, voilà, c'est pour ça que je disais y avait une cassure toi tu étais là-haut dans l'ondulation mais il n'y avait pas tout ça donc ça ne circulait pas aussi vers le bas ce qui fait qu'après ton ondulation elle peut aller partout et juste dans la jambe où hop hop hop, voilà jusqu'au petit doigt, après on peut vraiment affiner, hein, dans le micro mouvement, etc, hein, vous pouvez rajouter parce que ça va vous donner des idées mais voilà ça peut être vraiment vraiment dans la finesse du micro mouvement, dans la conscience de toutes les parties du corps donc quand vous guidez, hein, de vraiment amener les personnes à sentir l'ondulation

On peut le faire jusqu'à la tête

Jusqu'à la tête, oui c'est pour ça que je dis toutes les parties du corps, on retrouve un peu la danse du corps temple mais avec l'eau, hein, voilà, avec le mouvement de l'ondulation.

Donc comme tu disais, donc impulsion, ça va dans le bassin et dans les différentes parties du corps, vous pouvez ajouter plus le micro mouvement, pareil trouver le flux et le reflux de la vague impulsion déploiement et repos donc avec la notion de Jo Ha Kiu, se relier à la nature, là, justement avec la phrase d'Isadora : sentir les mouvements d'ondulation et la vague dans toutes les formes de la nature, voilà s'en inspirer pour notre danse, donc tout ça ce sont des développements de ce mouvement-là et se relier au cosmos et pouvoir sentir les mouvements d'ondulation dans le cosmos, les planètes et la respiration de l'univers, voilà cette pensée a tout puisque c'est le mouvement universel.

Voilà 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. Donc là on est vraiment dans ce mouvement universel. Mais c'est pareil quand vous allez guider, ne venez pas tout de suite à l'univers, quoi, c'est ça, hein, c'est tout l'art d'aller progressivement, hein, installer d'abord les bases, juste cette ondulation, de sentir déjà toutes les parties du corps et puis petit à petit, si vous y revenez la fois d'après, vous pouvez aller plus loin, c'est ce qu'on a fait dans les deux cycles en fait.

Peut-être en rapport avec le féminin sacré mais quand je lis ça, dire aussi qu'il y a la notion du cœur parce qu'on est dans le végétal, est-ce que c'est possible ?

De nous relier au végétal ?

Oui c'est-à-dire qu'il y a cette ondulation, d'accord il y a le hara pour la construction, y a aussi la relation du déploiement, du cœur vers l'extérieur, heu.

Tout est possible tu vois, tu peux, ça c'est des couches que tu rajoutes après tu vois, hein, là je le mets dans le mouvement de base, de sentir cette ondulation de vie, mais après tu peux y ajouter la conscience du cœur, l'ouverture du cœur et y mettre cette dimension aussi du cœur et on l'a fait par exemple quand on a fait la danse de la fleur du féminin sacré, on y reviendra tout à l'heure quand on sera dans le féminin sacré où là y a vraiment ouvrir la fleur du cœur et laisser cette ondulation aller dans les pétales, etc, tu vois, hein, donc c'est ça, après, on joue avec tout ça.

Notion d'émotion aussi, l'eau, les émotions.

Oui, voilà, alors vous pouvez noter les émotions, aussi, on est dans, après ce sont les thèmes, hein, vous voyez, ça, c'est un mouvement fondamental mais après suivant le thème si tu explores l'eau, les émotions, le féminin, la fleur, le végétal.

Le monde animal aussi, les animaux.

Oui.

Mais les animaux dans l'eau vont nous donner la qualité de l'ondulation alors que ce que je vois dans le végétal, un végétal est ancré un brin d'herbe est ancré, il ne quitte pas la terre parce qu'il y a du vent, alors qu'il est à la fois flexible, il y a aussi une propagation de l'horizontalité, ça à voir avec la sphère de l'affectivité, aussi.

C'est pour ça que je vous ai dit ça, je vous ai dit se relier à la nature, et voir sentir les mouvements d'ondulation et de vague dans toutes les formes de la nature, s'en inspirer pour notre danse, hein, c'est-à-dire qu'en fait, après, justement cette ondulation, vous pouvez la transposer dans toutes les formes de danse, dans la danse de l'herbe qui ondule, dans la danse du vent et de l'arbre, dans la danse du serpent, etc, après c'est infini en fait, donc après, c'est à partir de ce mouvement fondamental vous pouvez développer tous les thèmes possibles, avec ça c'est toute la créativité c'est pour ça que je vous dis c'est comme des clés universelles et après vous avez toute votre créativité, hein, mais là je vous donne vraiment les clés fondamentales, quoi.

Et la danse du serpent ?

Eh ben on va la voir après dans le féminin sacré, justement, ah oui voilà, la danse du serpent voir la danse du serpent dans le féminin sacré, voilà, hein.

Là du coup on l'a aussi parce qu'on est dans l'ondulation, donc là on parle d'ondulation horizontale et verticale, là on a les deux, entre le huit et la kundalini.

Et la kundalini, hum, voilà. Ces deux peuvent se marier en fait, tu peux, soit tu peux partir du huit ou tu peux partir de la danse kundalini où là on part de, tu vois, du coccyx et là on déroule, etc, hein, mais je vous l'ai mis là, heu, je dirai, vous pouvez noter ça, heu, comme approche c'est plus

facile de commencer par ça, hein, si vous, ne commencez pas tout de suite par la danse kundalini, vous voyez, faut déjà que les gens aient un peu une connaissance de leur corps, de l'énergie, etc, quoi, c'est trop au début.

On peut créer des canaux en fait où ça peut circuler, ça permet de refaire circuler parce que si tu actives la kundalini et qu'il n'y a pas de circuit

Ah ben là, c'est mauvais mauvais, quoi, hein, voilà hein c'est important ce que tu dis parce que justement il faut y aller progressivement, c'est pour ça que je dis y 'a certaines danses, là je mets vraiment des petites alertes rouges, hein, certaines danses à ne pas utiliser trop vite.

Il y a un lien entre le serpent et la kundalini, là je suis perdue.

La danse du serpent de vie c'est la danse kundalini en fait, hein, d'accord ? Je préfère l'appeler maintenant la danse du serpent de vie ou la danse de la déesse serpent parce que kundalini c'est, voilà, y a une connotation, j'essaie de trouver un langage universel pour tout le monde, hein, kundalini ça va faire référence au yoga, au monde indien, au tantra, etc, hein donc là c'est trouver quelque chose universel, voilà et avec des images la déesse serpent ou le serpent de vie, voilà hein, ça parle, d'accord ?

Tu dis de ne pas commencer trop vite ?

De ne pas commencer tout de suite avec des personnes par cette danse là, la danse du serpent de vie, de commencer plutôt par la danse de l'ondulation et de la vague.

Alors une fois que la vague est acquise on peut aller dans la verticalité de la kundalini, c'est ça ?

Alors je, alors ce sont toutes des nuances, je vous précise, hein, donc par exemple moi, on avait fait au départ ces danses là quand on était allées dans le féminin, mais je vous avais fait commencer par juste le huit, hein laisser venir le huit à infini, de l'eau, etc, c'est aussi la danse de l'eau, hein, ici, mais on n'est pas tout de suite rentré dans les chakras, et la kundalini, tu vois, on était d'abord dans ce mouvement là, de l'énergie et puis ensuite d'aller dans la fluidité, etc, hein, ok ? Ça c'est une façon d'aller dans l'ondulation et la vague ; une autre façon c'est vraiment partir au sol, de sentir le premier chakra le périnée, d'activer l'énergie dans le périnée premier chakra et de faire toute cette montée de la kundalini en fait, hein, et donc sentir cette ondulation de vie, voyez c'est deux mondes différents, hein, mais qui arrivent à la même chose puisqu'on arrive aussi à l'ondulation, voilà, c'est comme il y a des degrés on va dire, hein, on va pas tout de suite entamer ça.

Pour moi c'est une ondulation verticale.

Oui, voilà tout à fait mais après ondulation verticale après on peut aller dans tous les plans, tac tac tac, horizontale verticale hein, elle part verticale mais après elle peut aller dans tous les plans, mais au début on l'a pratiquée au sol avec l'ondulation verticale pour rejoindre justement le féminin masculin dans l'axe.

Sachant que quand tu travailles aussi le hara au sol et ce déploiement tu peux arriver à une forme de danse de la kundalini sans être dans la verticalité etc.

Exactement, c'est là où quand on va reprendre aussi les coordinations instinctives, alors là je ne vous les ai pas remises en, ici, parce que vous les avez écrites mais, moi je me dis qu'il faudrait bien les reprendre quand même, hein, ces coordinations instinctives vous avez votre dossier d'avant, non ?

Parce que justement c'est fondamental ces coordinations instinctives c'est vraiment une pratique de base aussi, hein.

Tu parlais d'un risque d'utiliser la danse de la kundalini ?

Oui, un risque si tu veux, c'est que tu peux éveiller trop tôt trop vite, alors c'est pour ça que moi j'ai mis beaucoup de temps avant de la transmettre cette danse parce que c'est un éveil en fait, là tu éveilles tous les chakras, tu fais monter l'énergie dans tous les chakras, tu peux vivre une forme d'éveil mais si la personne n'est pas prête ça peut aussi la brûler de l'intérieur.

Je trouve que l'image de l'eau, on est dans la vague, l'image de l'eau est parlante, si tu as un barrage tu ouvres trop vite les vannes, ça déborde de partout. Alors que si tu as nettoyé tous les canaux avant,

Il n'y a qu'à voir ce qu'on a traversé, nous, dans le corps pendant deux ans, c'est pour ça qu'il faut s'en souvenir.

Ben oui, c'est ça. C'est pour cela revenez à votre expérience, parce qu'elle est fondamentale, quoi, ouai ouai, mais c'est une bonne image que tu donnes, c'est que, il faut d'abord d'abord purifier tout le corps, les canaux, libérer toutes les articulations pour que l'énergie circule librement, avec la danse de l'eau avec toutes ces danses-là, et puis déjà faire un gros nettoyage, l'eau, les émotions la purification de tout le corps et après on, un peu plus tard vous allez leur dire, on abordera la kundalini parce que le corps aura été préparé, c'est clair pour tout le monde ça ?

C'est à nous à sentir quand le faire ?

Oui, c'est à vous à sentir.

Mais quand on aborde les chakras, il y a le feu aussi ?

Oui, c'est pour ça que, c'est pour ça que la danse kundalini, souvenez-vous par exemple dans la progression, je l'ai abordé quand on a commencé le travail des chakras, hein, c'est quand on était dans le travail avec les chakras que j'ai commencé à vous amener dans la danse kundalini, hein mais j'ai commencé d'abord par les éléments de l'eau du feu, etc, hein, d'accord donc les éléments c'est pour ça que je vous dis prenez tout simplement la progression commencez par les éléments, après allez vers les chakras et puis après de plus en plus loin, hein.

Le feu est après la terre, quoi qui est quand même assez vite ?

Non, il y a la terre l'eau et le feu. Mais j'ai abordé la danse kundalini quand on est allées dans la conscience des chakras, c'est pas pour rien parce qu'il faut vraiment avoir conscience de tous les chakras et là on éveille les chakras, là on rentre encore plus loin dans une danse de conscience de l'énergie et au début on va commencer avec les éléments, à sentir les éléments, encore, à libérer, à purifier, à nettoyer, etc. c'est intéressant, hein c'est riche.

Tout ça a du sens.

Mais c'est super ce que tu dis parce qu'on ne le voit pas forcément quand on le vit mais là on passe de l'autre côté du miroir moi je vous donne la conscience de tout ça mais c'est aussi.

Et on va les présenter où les coordinations instinctives ?

C'est vrai que je ne vous ai pas fait une fiche pour ça.

Ce sont des mises en mouvement en fait, aussi ?

Oui, tu peux les placer dans les trames, c'est une trame de danse aussi. C'est une trame de danse aussi.

C'est une danse de la terre mère on peut la mettre là ?

Non parce qu'elle peut être partout, elle peut être partout mais c'est vrai qu'on peut le mettre dans la danse de la terre mère.

Il faut que je la mette quelque part ? (rires)

Et bien tu la mets dans les coordinations instinctives, on va faire une trame pour les coordinations instinctives c'est vrai que je ne voulais pas faire là, alors je pourrais vous la faire pour la fois prochaine si vous voulez mais c'est important, non mais tout à fait, alors en préparant tout ça, enfin bon c'est tout un long travail pour moi, heu, là ça m'est venu à la tête, bon je me suis dit les coordinations instinctives j'ai dit, bon ben ça va elles ont leur truc, c'est bon, (rires) non.

Oui je l'ai, je peux la mettre quelque part mais faut que cela ait un sens.

Alors c'est à part, c'est pour ça que j'ai mis là ici même dans les trames, j'ai mis coordinations instinctives, hein qui sont une trame.

J'ai presque envie de vous dire, est-ce que vous voulez les voir maintenant les coordinations instinctives ?

Moi je dirais, on peut le voir demain, hein, parce que là on est parties, quand même dans le féminin sacré, voilà j'ai envie de continuer là-dessus, on sait que c'est là, on y reviendra, d'accord ? On sait que dans les coordinations instinctives on va retrouver l'ondulation, on va retrouver plein de choses mais on y reviendra demain.

Donc, l'ondulation et la vague, heu commencez toujours par la danse de l'ondulation et de la vague, heu, l'algue, etc, et cette danse de l'ondulation et la vague, le thème de l'eau, y a le thème du féminin sacré et après on va retrouver plein de choses, hein.

Et après la danse de serpent de vie, donc là mettez-le à ce moment-là en plus quand vous abordez les chakras mais pas avant, d'accord ? Pas en premier.

Donc ce n'est pas quelque chose avec lequel vous allez débiter.

Et est-ce que tu fais un lien entre la danse du feu et la danse de la kundalini ? Parce que moi je mélange un peu les deux.

Euh, c'est intéressant parce que c'est là aussi où si tu veux, heu, toute l'alchimie en fait parce que, on peut parler du feu hein du feu sacré, hein et je vous l'ai amené aussi comme ça, hein, danse sacrée du feu de la terre qui rejoint le feu sacré du ciel mais en même temps c'est l'eau de vie, tu



vois, donc y a les deux, donc tu peux l'aborder par le côté de l'eau mais aussi par le côté du feu sacré parce que c'est aussi un feu sacré la kundalini c'est vraiment le feu du féminin sacré.

Y a donc quand même une proximité entre la danse du feu et la kundalini ?

Ça peut être, tu peux le mettre si tu veux dans l'élément du feu ou tu peux le mettre dans l'élément de l'eau. Voilà. Vous voyez ? On peut le mettre dans l'élément du feu en laissant vraiment émerger ce feu sacré qui vient de la terre et tu peux le mettre aussi dans l'élément de l'eau parce que y a l'ondulation, donc y a aussi cette eau de vie qui circule dans tout le corps. Donc tout ça, ce sont des images, hein, qui vont donner une qualité différente.

L'ondulation du feu n'est pas l'ondulation dans l'eau, ce sont deux qualités différentes.

D'ailleurs quand on verra la danse des éléments, on a fait la danse de l'ondulation de la flamme, qu'était je vous avais dit différente de l'ondulation de l'eau, hein.

Est-ce qu'on aborde pour terminer la journée le féminin sacré, hein, comme on l'a déjà bien entamé ?

Justement, ça c'est la suite vous avez dans la feuille suivante, vous avez le corps temple, ben on le verra demain le corps temple, parce que là comme on a abordé justement l'ondulation et tout ça, je préfère aller dans le féminin sacré donc commun à la déesse serpent, la kundalini, la déesse serpent.

J'ai mis position assise et verticale. Donc vous vous souvenez, visualisez le serpent de vie lové à la base de la colonne au chakra racine, activer l'énergie de vie : respiration ventrale plus contraction des muscles du hara puis des muscles du périnée, hein y avait vraiment cette respiration, bon, on revient toujours dans la respiration ventrale du hara à un moment donné contracter les muscles du hara relâcher et après c'est plus ici au niveau des muscles du périnée, la contraction et relâchement des muscles du périnée pour vraiment activer cette énergie de la kundalini, cette énergie de vie dans le premier chakra, donc c'est là où il faut vraiment travailler à partir des chakras, parce que là on les aborde à partir de la danse des chakras. Ca va ? Après, il y a ce mouvement d'activation, donc je disais ici dérouler le serpent de vie micro-mouvement circulaire du coccyx et déploiement en spirale centrifuge, centripète dans la matrice de vie du féminin. Donc ici, c'est vraiment ce mouvement d'activer, hein ce petit mouvement ici.

Mais on part de la spirale ?

Hum hum de la spirale qui se déroule et puis hop, qui revient, qui se déroule, qui revient, hein et là on active le chaudron.

Donc la spirale monte et la spirale descend ?

Non, on active d'abord ici et voilà tu fais la spirale qui se déroule qui s'enroule à partir du coccyx, centrifuge centripète centrifuge centripète, par exemple ici ça peut faire ce grand mouvement là et revenir tout petit tout petit (F. démontre), pour repartir grand mouvement et tout petit, donc et là, on active vraiment l'énergie kundalini dans notre matrice de vie.

Quand tu dis qu'elle s'enroule, tu fais le mouvement en sens inverse après ou pas ?

Ben, ce sont des cercles avec l'idée de spirale, voilà, c'est pas qu'elle monte dans la colonne encore faut d'abord le faire ici au niveau du bassin, mais c'est vraiment on active le chaudron, hein c'est



vraiment ça, quoi donc là on active l'énergie de vie dans notre bassin, y en a d'ailleurs, c'est ouah ouah ouah, ça chauffe très vite, hein, voilà donc c'est vraiment, alors je ne l'ai pas noté là, après tu peux faire dans un sens et dans l'autre, peu importe tu sens ce qui est juste pour toi.

Je n'ai pas bien pigé ce truc en fait.

Tu n'as pas vraiment pigé, c'est intéressant de le revoir en fait.

Et vous vous souvenez je vous avais dit à un moment donné le mouvement se fait tout seul, vous n'avez plus à le contrôler et ça c'est quand l'énergie elle se met en route, là on ne contrôle plus le mouvement, là ça y est, l'énergie elle est là c'est pour ça que je vous laisse un long moment, je vous incite parce qu'il y en a qui partent tout de suite dans l'ondulation, je dis non, on reste un long moment ici et à un moment donné le mouvement se fait tout seul, on ne contrôle plus, hein, notez-le parce que c'est vrai je ne l'ai pas noté, voilà hein, jusqu'à ce que le mouvement soit un mouvement spontané, hein, spontané et non contrôlé.

Toujours dans le chaudron ?

Toujours dans le chaudron, toujours dans le chaudron, je ne vous ai pas mis le chaudron, je me suis dit bon est-ce que je leur mets ou pas, allez je vous mets le chaudron, bon je prends des notes pour rajouter, hein le chaudron, d'accord. Ça parle bien hein ?

La respiration ?

Là libre, on ne s'occupe pas trop de la respiration.

Elle pourrait souffler sur les braises ?

Oui, ah, tu peux y aller !

Et puis après, tu as le couvercle qui bouge qui bouge qui bouge..

C'est ça, tu vas rajouter des images, ça va être explosif ! là tu peux leur dire, si jamais ça explose, vous pouvez faire la soupape, hein ! Voilà.

Après j'ai mis contraction des muscles du périnée et poussée de l'énergie en ondulation verticale le long de la colonne vertébrale jusqu'au sommet du crâne du masculin sacré, donc on a d'abord chauffé, et à un moment donné, on revient à nouveau vers le point zéro et là, hop, on fait une contraction et hop on envoie toute l'énergie dans la colonne.

Et du coup l'ondulation elle devient comme ça ?

Ce n'est plus une spirale horizontale, mais c'est une ondulation verticale, donc là à un moment donné, on revient à nouveau vers le coccyx et là on utilise la contraction pour envoyer l'énergie dans la colonne.

Contraction Périnée hara ?

Périnée hara pour

Ça se fait automatiquement où on contrôle ?

Non, par contre il faut faire cette contraction, donner l'impulsion.

Après on le fait on répète, et après une fois qu'on a donné cette impulsion on continue avec l'ondulation spirale, alors j'ai, spirale et double spirale, et là c'est avec l'idée des deux serpents hein.

Mais dans la colonne c'est toujours la spirale ?

Ondulation et ça peut être en même temps ondulation et spirale, double mouvement, et à un moment donné, alors c'est là où après, c'est des bases, au début vous n'allez pas faire tout ça, d'accord, après, quand vous pratiquez, on l'avait fait à un moment donné où je vous avais dit de sentir les deux serpents, hein d'accord, et après ces deux serpents, allez dans les bras, voilà, hein, donc sentir qu'il y a vraiment une double, une double spirale, et après ça va dans les bras, donc là on retrouve vraiment, là on est dans le yoga Tantra, c'est-à-dire, là les deux canaux yin yang, féminin masculin, voilà qui dansent ensemble, et cette double spirale va jusque dans les bras, hein.

Alors on a fait l'ondulation qui monte dans le bassin

Non, ce n'est pas l'ondulation dans bassin

La spirale dans le bassin, depuis le coccyx on monte on descend mais dans bassin, en restant vraiment dans ce mouvement, après on redescend au coccyx, on fait l'ondulation donc plutôt le serpent on va dire et après tu redescends pour recontacter une forme de ?

Non, c'est-à-dire en fait ça peut se faire en même temps et ça, vous l'observez, c'est-à-dire en fait, tu inities bien cette ondulation monter jusqu'au sommet du crâne, redescendre mais à un moment donné c'est aussi ça devient un mouvement non contrôlé spontané et puis dans cette ondulation il peut s'ajouter la spirale, il peut y avoir, dans l'ondulation verticale tu peux en même temps sentir la spirale mais là, deuxième degré on va dire, il vaut mieux déjà que les gens sentent l'ondulation, hein d'accord, juste l'ondulation et après la double ondulation avec les deux serpents, d'accord, et après avec les bras je vous l'ai noté tout ça, l'ondulation se propage à tout le corps, les bras les deux serpents yin yang, d'accord, voilà, hein, et après dans les jambes, voilà hein, parce que là on était assis, après ça se propage dans les jambes, voilà et là après, on peut aller debout.

Et la spirale dans la colonne c'est après ?

Heu, d'abord l'ondulation, ensuite la double ondulation les deux serpents et là ça va t'amener la spirale, voilà, il faut que vous le pratiquiez vous-même encore, faut vraiment que vous le pratiquiez vous-même.

Elle est fragile celui-ci (en parlant de cette danse).

Je pense aussi qu'on théorise de trop alors que quand on est dedans, le mouvement il vient en fait.

Exactement, si tu veux c'est très difficile parce que ce sont des mouvements de trances en fait. Donc à un moment donné on ne contrôle plus le mouvement mais moi je suis obligée quand même de vous le théoriser parce que c'est important, pour que vous-même vous arriviez à décortiquer tout ça, c'est pour ça que je vous l'ai décortiqué, mais heu voilà.

Du coup pour moi c'est resté dans la transe, et ce n'est pas du tout quelque chose que j'aurais pu transmettre ou y penser parce que c'est resté dans la transe.

T'es restée dans la transe c'est pour ça, hein, donc là si tu veux c'est cette histoire cerveau droit cerveau gauche, hein, vous l'avez vécu complètement dans la transe, y en a qui l'ont vécu dans la

transe mais à des degrés différents de conscience, hein, donc maintenant faut aller encore plus loin dans la conscience pour pouvoir l'analyser et pour pouvoir le transmettre, c'est pour ça que là on décortique alors qu'en fait.

Ce sont des mouvements de vie donc ce n'est pas non plus évident de les faire par séquence.

Mais oui, par séquence, mais c'est toujours le paradoxe, on est dans un paradoxe parce qu'après pour le transmettre, c'est pour ça qu'après quand je transmets, en fonction de ce que je vois je vais parler de l'ondulation, je vais parler de la spirale, parce que y en a qui vont partir en spirale, je vais dire voilà ça peut être l'ondulation, ça peut être la spirale, qui monte qui descend et après voilà ça va aller dans les bras la double spirale c'est pour ça que je vous donne toutes ces images là parce qu'après tout peut se faire en même temps, hein, mais c'est surtout la notion, c'est vrai que je ne l'ai pas mise là, heu, c'est la notion de transe, hein aussi, c'est qu'à un moment donné on laisse faire, c'est un mouvement non contrôlé, on laisse faire l'énergie.

C'est comme une recette de cuisine tu mets un ingrédient un deuxième un troisième et tu arrives à la danse. C'est exactement ça.

C'est ça, hein mais notez bien là la notion de transe, c'est vrai que je ne l'ai pas notée, notez bien que c'est une transe, donc il faut qu'on arrive à cet état de transe, hein, qui est un moment où on lâche le contrôle et on laisse faire l'énergie.

Et avec la musique ça aide bien.

Oui, oh, oui mais pas que, il faut vraiment que toi aussi.

Ça veut dire qu'il faut avoir aussi lâché le mental pour que l'énergie prenne le relais.

Voilà.

C'est vraiment transparence, et ok qu'est-ce qui se passe.

Et ça veut dire que vous-même, il faut que vous l'ayez bien bien bien

Intégré.

C'est pour ça que je dis ça fait partie des danses plus comment dire qu'on ne va pas amener tout de suite, hein

Initiatique

Initiatique, oui voilà, donc moi je l'amène dans des stages initiatiques, des choses comme ça, hein, heu, mais où j'ai déjà fait toute une préparation avant et donc ça fait partie justement des transes aussi, hein, donc là j'y reviendrai la prochaine fois quand on verra justement les transes, hein guider les transes, donc à un moment donné

Je crois qu'on aurait toutes besoin de pratiquer la danse de transe parce que

Oui merci Mina le dit bien, transe consciente, hein, donc dans la danse de l'être vous vous souvenez c'est vraiment transe consciente, hein.

Et là je vous ai mis en objectif éveiller l'énergie sacrée dans notre colonne, nos différents centres d'énergie chakras et tout le corps, donc union du féminin et du masculin sacré et éveil de la conscience.

Mais là au-dessus tu introduis le cœur et le troisième œil, comment on amène ça ?

Alors impulsion, union des deux courants du féminin et du masculin sacrés dans le cœur, il y avait aussi cette notion-là à un moment donné de faire cette union dans le cœur du féminin et du masculin sacré ;

C'était par rapport aux deux serpents c'est ça ?

Alors il faudra que je vous le reguide j'ai impression, hein, voilà c'est qu'à à un moment donné j'ai introduit la notion du cœur c'est-à-dire, bon on fait monter l'énergie bien sûr depuis la base, on la laisse monter et à un moment donné on ouvre la porte du cœur et là on sent vraiment voilà, hein, cette union du féminin et du masculin sacrés qui se fait normalement dans le cœur, hein, ça c'est vraiment ouvrir la porte du cœur.

Mais c'est bien on va le refaire, ça hein.

Il est subtil celui-là !

Mais ça fait partie des trames que j'ai créées, heu, je dirais, heu, récemment aussi, hein. Tu vois par exemple on ne l'avait pas fait.

On ne l'avait pas fait, non, j'avais fait un stage avec toi, j'étais venue avec toi et tu l'avais fait

Voilà, on l'avait fait dans le stage sur le féminin sacré ? Ouai c'est ça, je l'ai introduit quand j'ai vraiment commencé les stages sur le féminin sacré, donc c'est là où il y a toute la notion, dans la danse de l'être, que j'ai développée au fil du temps aussi de cette danse sacrée et la reliance de la danse de l'être avec le féminin sacré, et c'est là vraiment où cette danse était, dont toute cette trame est venue en fait.

Il y a un travail que tu nous avais fait faire où on était à deux et y en a une, avec le coccyx, pour activer le coccyx, l'énergie, ça donnait l'impulsion.

Ah oui, oh, notez-le ! (rires)

Attends mais le troisième œil, on n'a pas fini !

Alors, troisième œil on n'a pas fini, c'est bien elle nous ramène dans le cerveau analytique, génial. Alors pour terminer celui-là avant d'aller vers l'autre, ouverture du troisième œil où aboutissent Ida et Pingala, donc les deux serpents aboutissent là, éveiller tout notre être, d'accord, ouverture de la couronne et expansion de la conscience jusqu'à sentir l'ondulation tout autour de soi dans l'éther et au-delà en toute chose.

Hen, bon alors là vraiment faut le refaire. Demain matin on va faire une pratique.

Non mais on va le danser mais qu'est-ce qu'on leur dit ?

Qu'est-ce qu'on leur dit ? C'est qu'à un moment donné l'œil de la conscience on observe ce qui se passe avec l'œil de la conscience, hein, troisième œil, on observe tout ce qui se passe avec l'œil de la conscience. Ici à la fin, ouverture du troisième œil où aboutissent nananen, ouverture de la

couronne expansion de la conscience, on observe ce qui se passe avec notre œil de la conscience et puis après on a vécu à l'intérieur et on peut sentir cette ondulation partout dans l'univers. Et voilà, et noter quand même, une variante c'est quand on le fait à deux, une personne qui met un doigt, vous vous souvenez, un doigt au niveau du coccyx et un doigt ici au niveau du sommet du crâne, hein juste d'abord un doigt pour sentir les deux extrémités et après avec la paume de main ici au niveau du sacrum pour donner l'impulsion, hein, voilà et ensuite la paume pouvait voyager ici dans toutes les parties du corps, là on sentait qu'il y avait des raideurs.

Je ne me sentirais pas de le faire faire à quelqu'un, par contre.

Heu, faut être à l'aise hein, mais c'est un très bon exercice parce que, même si tu ne parles pas de kundalini au début tu peux juste parler d'ondulation, ne parlez pas de déesse serpent etc.

Tu restes au coccyx pour l'impulsion et après tu guides.

Après tu guides et après les deux mains peuvent se déplacer ou revenir au coccyx.

### *JOUR 3 JEUDI 22 septembre 2016*

#### Retranscription

Alors comme je vous disais prenez votre dossier avec les trames parce qu'on va continuer donc les trames de danse, c'est pour ça que l'on se met dans le cercle ici et alors je viens d'avoir une idée pour vous transmettre cerveau droit cerveau gauche, c'est-à-dire en fait, heu, alors on va reprendre les danses du féminin sacré, hein, où on s'est arrêté hier, donc là, la danse de la déesse serpent, on l'a expérimentée ce matin et on est allées un peu plus loin aussi que ce qu'on avait vu jusque maintenant, vous avez vu la différence ? Vous avez pu sentir ou voir la différence ? Ce que je vous ai amené cette fois-ci, ah ah !

Excuse-moi tu peux répéter les questions ?

Ah oui toi tu n'étais pas là à la première session,

Tu as mis les trois ?

J'ai mis les trois, voilà, ouai, et à la fin, vraiment à la fin le cobra, le cobra royal.

C'est quoi la différence, tu avais dit quoi à la première session ?

En fait, si tu veux suivant les sessions, on peut aller plus ou moins loin dans ce processus mais là on avait fait vraiment un processus complet qui à la fin de vraiment, alors avec la danse des deux serpents Ida et Pingala, enfin voilà, féminin masculin maintenant je les appelle féminin masculin pour justement comme je vous le disais rester dans l'universel et puis cette danse du féminin masculin qui ondule et qui spirale autour du serpent royal, je l'appelle serpent royal autour de l'axe féminin masculin terre ciel, l'axe central on va dire, euh, et puis ensuite cette union des deux, hein, dans le serpent royal qui vient dans le cœur tout ce que je vous ai marqué-là, qui vient dans le cœur et qui permet d'ouvrir ici là-haut notre couronne, et donc notre serpent qu'on peut vraiment visualiser ressentir le cobra, donc là c'est vraiment toute l'énergie qu'on a fait monter, s'élever et qui va ensuite permettre l'éveil et vraiment symbolisé par le serpent et la couronne et la tête du cobra qu'on voit en fait dans toutes ses représentations surtout en Égypte ancienne, voilà, qui sont en fait le symbole de cet éveil, en Inde aussi Shiva, ben oui, cobra royal aussi.

Je ne sais pas si c'est Shiva qui a ça, c'est Vishnou qui a ça.

Ouai ouai hum. Et puis en Grèce, enfin, on retrouve ça partout donc c'est vraiment après vous pourrez continuer chacune d'explorer ça mais voilà donc cette danse-là vous l'avez vraiment complète et là aussi vous avez senti à la fin qu'il y a toute cette progression qui vraiment partir de l'intérieur et petit à petit aussi de sentir que cette danse rayonne au-delà de votre corps physique

parce que là vraiment c'est une danse d'énergie c'était pour moi ça m'a vraiment été révélé au fur et à mesure cette danse et c'était vraiment retrouver, j'ai toute une mémoire qui est revenue pour retrouver ces danses qui se pratiquaient justement dans les temples d'Isis parce que là on est vraiment aussi au cœur du féminin sacré et qui était vraiment ces danses qui réveillent cette énergie féminine sacrée pour les prêtresses, vraiment.

C'est une danse initiatique. C'est pour ça que je disais ce n'est pas une danse qu'on va pratiquer d'emblée comme ça, hein voilà.

J'ai une question donc l'énergie va monter avec l'énergie du serpent, de la déesse serpent qui monte et après elle passe par-dessus et après elle revient (peu audible).

Si tu veux elle continue de circuler, alors, voilà, hein, si on prend vraiment ici, c'est pour ça je vous dis à un moment donné elle arrive là-haut dans la couronne ici au niveau du troisième œil, et ensuite elle ouvre vraiment le septième chakra et c'est symbolisé par le cobra qui est vraiment la tête du cobra qui est là au-dessus, alors c'est intéressant, parce que bon, à une époque j'ai beaucoup travaillé là-dessus et à un moment donné, vous pouvez vous amuser à ça, de vraiment sentir dans votre quotidien votre cobra, ça c'est vraiment magnifique à un moment donné vous vous connectez, vous sentez vraiment qu'il est là, quoi qu'il est vraiment là, hein. Voilà donc là c'est vraiment royal, parce que là vous êtes vraiment dans votre souveraineté c'est-à-dire vous avez éveillé tous vos centres d'énergie et vous êtes dans.

Est-ce qu'on peut le sentir (inaudible).

Ah ben oui bien sûr c'est pour ça cette danse elle est là parce que justement et je vous ramène tout le temps à la matrice de vie pour vraiment sentir que c'est vraiment cette union du féminin et du masculin de la Terre du ciel, la matrice de vie la couronne et qu'à un moment donné sentir l'ouverture du cœur qui permet cette union, hein, c'est dans l'ouverture du cœur comme je vous ai fait vivre où à un moment donné on peut sentir l'union des deux spirales du féminin du masculin, hein, voilà, donc là vous l'avez vécue à l'intérieur, remise et donc alors maintenant pour vous ce que je vous demande c'est de la pratiquer déjà, vraiment de pratiquer.

Parce que tu disais ce matin-là après l'avoir fait « vous avez eu la totale » alors je comprends est-ce que alors le jour où on est prêtes parce qu'on a pratiqué, lorsqu'on est avec des personnes où on sent qu'elles sont prêtes aussi alors parce que tu as dit « vous avez eu la totale » parce que pour moi ça signifie si on morcèle, si on fait une première partie alors est-ce que ça veut dire que cette danse elle peut être étape par étape, alors on fait travailler-là, y a une pause, y a un déjeuner, on retourne après

Non

Il faut que ce soit du début jusque-là fin quand on va dans ce processus, il n'y a pas de coupure ? Non tu ne peux pas couper, tu ne peux pas couper, là c'est dangereux même en fait tu réveilles en fait justement cette énergie de vie et d'un seul coup tu coupes hein donc on ne peut pas couper par contre on peut aller à des degrés différents et là je dis vous avez la totale parce qu'on va de plus

en plus loin, hein, ça va de plus en plus loin si vous voulez donc c'est comme l'éveil c'est un éveil progressif en fait mais par contre je ne vais pas répondre tout de suite là parce qu'en fait ça fait partie des danses de trances, hein, d'éveil à travers la transe et à travers ça on va accompagner les personnes et ça j'y reviendrai la fois prochaine comment accompagner les personnes au niveau de la transe aussi, hein, quelle attitude intérieure, qu'est-ce qui peut se passer comment accompagner les personnes etc. mais cette danse comme je vous disais là vous avez eu vraiment quelque chose de complet, hein, là, jusqu'où on peut aller après y a encore d'autres degrés bien sûrs, ce n'est jamais fini c'est un Jo Ha Kiu mais pour rejoindre juste ce que tu dis c'est qu'en fait et moi je l'ai déjà fait avec vous, on l'a fait au tout début de la formation dans la danse du féminin sacré on l'a fait cette danse et on est pas allées aussi loin d'accord donc on peut faire le processus mais sans aller aussi loin dans la conscience voilà donc on va rester peut-être dans quelque chose de plus, voilà.

C'est-à-dire qu'on peut s'arrêter par exemple juste avant la double spirale ?

Voilà.

Tu t'arrêtes au truc qui va jusqu'au sommet du crâne.

Simplement faire monter l'ondulation, on fait monter redescendre, mais on fait pas nananan parce que là rentrer dans la multiconscience et tout ça, vos personnes ne sont pas prêtes, moi quand je les amène dans mes stages par exemple du féminin sacré puisque je l'amène là bon c'est vrai que les personnes qui viennent de par mon aliment intérieur sont prêtes voilà donc ça c'est comme ça c'est une loi de l'univers la loi de l'attraction mais parfois je le fais mais parfois je ne le fais pas parfois je fais mais j'effleure je fais une petite approche, je sens vraiment et quand je sens que les gens sont tous prêts, ok, on y va mais on va aller que dans la première partie qui est effectivement de sentir tout cet éveil-là, l'ondulation de vie et voilà on s'arrête là.

Comment on sent ?

(Rires) Pas avec la tête comme je disais au début en étant à l'écoute des gens.

Est-ce que tu veux dire que pendant que tu fais, tu guides par rapport à ce que tu ressens dans le corps ?

Hum et par rapport à ce que je ressens des personnes, voilà, à un moment donné je sens que là, et ça c'est ton guide intérieur, c'est toujours être à l'écoute, à un moment donné votre guide intérieur, il dit là c'est bon là c'est bon, pas plus loin. Mais y a quand même un cadre dans la danse de l'être c'est-à-dire effectivement comme je vous dis au début si vous l'amenez dans un stage un atelier au début faites que la première partie, l'approche de ça, hein, et en douceur, d'accord ? Ne rentrez pas dans là, ce qu'on a fait où on est allées vraiment beaucoup plus loin dans la transe, hein, donc là au début allez-y en douceur donc je mets toujours des mises en garde par rapport à ça.

La limite c'est juste l'ondulation qui monte et qui descend ?



Voilà.

Mais par contre on ne fait pas uniquement le chaudron ?

Non non non, c'est très important comme je dis un processus on ne peut pas l'arrêter en cours, c'est un Jo Ha Kiu et surtout ce processus d'énergie ça veut dire que d'un seul coup toute l'énergie va être là et ça peut être explosif, hein, voilà, il faut vraiment absolument faire quand même le processus complet mais on va dire de base on va dire qu'elle donne les bases et les approfondissements de cette danse.

La base, ce serait là si on regarde les quatre premiers points ?

Voilà, 1, 2, 3, 4.. 5 ! ondulation, pardon euh oui 4, poussée de l'énergie en ondulation verticale le long, voilà jusqu'au sommet du crâne et puis monter redescendre, voilà, hein, donc monter jusqu'au sommet du crâne et rajoutez donc monter et redescendre, hein.

Et quand même pour être complet, hein alors vous voyez, c'est comme des puzzles pour être complet, vous faites cette montée descente féminin masculin sacré mais vous allez quand même rassembler dans le cœur ces deux énergies de la terre et du ciel donc y aura quand même l'ouverture du cœur et quand même l'ouverture du troisième œil, hein, vous voyez ? Donc là, là aussi faut que ce soit complet à chaque étage donc là si vous vous arrêtez ici on va dire la base, voilà on fait monter descendre l'énergie mais à un moment donné, on met la conscience bien sûr dans le premier chakra le troisième œil pour observer ce qu'il se passe et puis à un moment donné on ouvre la porte du cœur et on sent cet amour qui relie le féminin le masculin dans le cœur dans l'amour, hein, et dans l'union et après on termine avec l'énergie dans le cœur, donc il faut mettre rajoutez à ce moment-là l'union, hein, l'union du féminin et du masculin de la terre et du ciel dans le cœur, plus la conscience au niveau du troisième œil, vous voyez, hein ? C'est comme en fait des choses qui se, c'est comme je dis toujours des clés universelles, on retrouve toujours les principes de base, donc cette notion d'unité corps âme esprit hara cœur couronne conscience qu'on va retrouver à un moment donné dans cette danse, hein, parce que c'est quand même, le but c'est vraiment l'union intérieure, ça va c'est clair pour tout le monde ?

Il y a quand même quelque chose au niveau de cette histoire d'ouverture du cœur par rapport aux de serpent parce qu'ils sont là, parce qu'ils sont là et il y a quelque chose...

C'est la multi conscience, c'est la multi conscience c'est-à-dire tu es à la fois dans cette double spirale et à un moment donné tu mets ta conscience dans le cœur et là ça va être, vous l'avez senti, ça va être encore autre chose, un autre degré en fait, hein, tu peux le sentir d'un point de vue énergétique, parce que là tu as réveillé le chaudron, d'un point de vue énergétique tu sens cette double spirale et d'un point de vue, plus degré supérieur on va dire spirituel on va dire, hein là tu vas ouvrir la porte du cœur et là, pouf, l'énergie elle est autre, hein vous voyez ? C'est ça la multi conscience et c'est pour ça que c'est difficile on ne peut pas l'amener tout de suite ça c'est trop, hein, donc ça c'est des degrés après, voilà.

Je te remercie d'avoir remis ça au jour parce que pour moi j'ai bien senti que je n'ai pas pigé et là j'ai beaucoup compris de choses parce qu'on prend toujours ce qu'on est capable de prendre donc quand on enseigne on peut aussi avoir ça dans la tête que quand on donne quelque chose on coupe si on exagère pas les gens prennent juste ce qu'ils ont besoin après il suffit de ne pas les pousser et donc la première fois moi j'ai juste pris au niveau énergétique c'était tout donc rien n'est vraiment resté et là je suis vraiment rentrée dans une transe après j'ai pris ce que je pouvais mais voilà il y a une énorme différence entre ce que j'ai fait l'autre fois et ce que j'ai fait ici ce sont deux mondes différents et pourtant on a navigué sur le même..

C'est la même chose, c'est ça exactement ben merci d'exprimer ton expérience parce que c'est là où vous pouvez voir qu'en fait dans la danse de l'être il y a vraiment différents degrés et qu'en fait on va éveiller progressivement mais sans forcer, en fait hein, c'est pour ça que je dis ne faites pas tout le processus, mais vraiment juste la base où on est dans un processus énergétique où on ouvre le cœur quand même on ouvre la conscience toujours les 3 centres hein.

Quand l'énergie monte c'est jusqu'où ? jusqu'au troisième œil ?

Ben elle monte jusqu'à la couronne troisième œil, et septième chakra, couronne hein.

Même dans le module de base tu fais monter jusqu'à la couronne ?

Ah ben oui, ben oui, oui oui oui.

Dans un premier module tu vas dire quand tu fais monter « ouverture de la conscience » ou tu dis plutôt « ouverture du troisième œil » ?

Ouverture du troisième œil, c'est vraiment pour être dans la conscience, hein, voilà.

Pour être dans la conscience,

Voilà, vous voyez un petit peu c'est-à-dire que ces danses elles ne sont possibles que si on a déjà intégré la danse des chakras et oui, et oui, oui, y a donc un (ordonnement) ordonnancement on va dire logique de la danse de l'être, hein, donc n'abordez pas cette danse-là avant d'avoir déjà fait la danse des chakras.

Et donc après c'est la descente dans le cœur,

Voilà, voilà, c'est l'ouverture du cœur la conscience dans le cœur qui va faire que je vais ouvrir mais si les gens n'ont pas déjà travaillé le chakra du cœur ça va rien leur dire.

Après on peut, alors je dis ça et en même temps c'est le paradoxe, on peut toujours, on peut toujours mais ça on n'ira pas si loin, voilà, les gens vont mettre la conscience dans la colonne, dans le haut, le bas, ils vont ouvrir la conscience chacun va prendre effectivement là où il est mais après c'est là où il y a des degrés quand même dans la danse de l'être après si on a travaillé les chakras c'est pour ça qu'entre deux vous avez travaillé les chakras je l'ai amené dans le féminin sacré pour que

vous avez déjà la base de ça, hein, et après on l'a retravaillé dans les chakras vous vous souvenez on l'a fait deux fois cette danse, on l'a retravaillé dans les chakras et puis maintenant on la retravaille à nouveau donc vous voyez c'est vraiment quelque chose c'est une danse qu'on peut reprendre mais à chaque fois avec des degrés différents.

Ceci dit est-ce qu'il y a un danger à la proposer si on n'a pas fait la danse des chakras ? C'est en termes de danger ou alors les gens font un truc ?

Il n'y a pas de danger, on va dire ! Simplement ça j'y reviendrai quand on fera le point spécifique au niveau de la transe parce que là vous voyez on peut très vite aller dans une transe puisqu'on rentre dans un mouvement non contrôlé à un moment donné je vous dis à un mouvement donné laissez faire l'énergie donc là ça veut dire on rentre dans un phénomène de trances donc là c'est pour ça que je dis phénomène de trances il faut savoir le guider donc je ne vais pas en parler maintenant parce qu'on va rentrer dans quelque chose où je voudrais vous amener, ça va vous amener dans un travail spécifique, on va en parler à la prochaine session : comment guider une transe que ce soit avec la danse kundalini, avec la danse du feu, la danse, la transe de la terre, etc, le butô, aussi c'est une forme de transe il y a plein de formes de trances dans la danse de l'être, voilà ce sont ce qu'on appelle des trances conscientes, des trances douces ou des trances conscientes, attention on n'est pas dans d'autres trances.

Ce sont pratiquement toutes les danses.

Pas toutes les danses mais certaines spécifiquement. J'y reviendrai après, hein, en tous cas c'est pour ça, on peut le faire au début non pas comme, c'est une transe douce, une prise de conscience on va juste éveiller voilà, la colonne, etc, on ne va pas parler de chakras par exemple, juste la terre le ciel l'ondulation, voilà ! Après si on va travailler dans les chakras on va aller plus loin, etc etc.

Et pour la musique si je me souviens au moment de l'ouverture de la porte du cœur, tu as mis une autre musique, il y avait une musique ?

Oui. (Silence). Alors je peux vous dire ce qu'il s'est passé pour la musique ? Ça c'est vraiment génial ce matin j'ai laissé faire, hein (rires). Donc la préparation merci voilà c'était dans la co-création, très bonne préparation pour cette danse aussi avec la danse contact dos à dos et puis Ituns a changé, donc je ne comprends plus ce qu'il se passe avec Ituns, et il ne me demande pas mon avis il met des trucs aléatoires donc c'était un truc aléatoire c'était pas la musique que j'avais prévue, ah ouai ! Alors j'ai dit non non non je ne reconnais pas la musique là, donc je suis allée voir mais ça m'arrive et là je peux vous dire, je vous dis ça parce que c'est un truc qui va vous arriver et quand ça m'arrive je dis ça c'est divin, je dis, je regarde je dis c'est quoi cette musique ? Han, mince elle dure 22 minutes, ah ben je dis non, mais c'est que c'est juste et là quand j'ai vu la musique comment elle commençait j'ai dit bon ben là c'est bon on peut y aller et là j'ai dit ça y est c'est prêt et qu'on va faire notre processus complet (rires) et on va vraiment aller dans la transe de cette danse quoi et on va faire le processus complet,

C'est de la musique derviche.

Oui, c'est Soufi Flem, cette musique qu'on avait,

D'ailleurs, c'est intéressant parce que moi j'avais l'impression d'être dans du derviche, c'était donc complètement juste, complètement juste.

Ah ouai ouai ouai. Donc voilà c'était une musique derviche qui est venue là, quoi en fait. Donc c'est drôle je me dis ça, parce que c'est le divin lui (ment ?) quand même, je n'avais pas le temps de préparer la musique, je dis bon je reprends la trame que je connais en fait, des musiques et là Ah non, ah ben oui, et puis là, tictictictictictic, ah ben ok, je change, j'adapte, ah ben non, c'est que je dois faire le processus complet, vous voyez un petit peu des fois c'est ça qui peut se passer et là c'est magique quand ça se passe comme ça, voilà donc c'était Soufi Flem que vous avez, une des danses derviche en fait. Est-ce que ça va pour tout le monde, ça va ? C'est clair ? Voilà, donc, le processus de la danse de la déesse serpent et j'aimerais bien passer à la suite maintenant.

Alors ce que je vous propose c'est donc la danse de la fleur, c'est aussi par rapport au féminin sacré, une danse une très belle trame de danse qu'on a pratiquée aussi, alors ce que je propose c'est que Mina va lire et puis moi au fur et à mesure je vais vous montrer, comme ça vous aurez en même temps les deux visuels et auditifs, alors.

Mina lit : visualiser une fleur, sa forme, sa couleur, son parfum, pousser les racines depuis le hara dans les jambes et les pieds

Donc là vous êtes debout, vous poussez les racines donc c'est tout un travail de visualisation depuis le hara dans vos jambes dans vos pieds tout l'enracinement hum hum qui peut se, vas- y.

S'ancrer et recevoir les énergies terrestres.

Voilà donc s'ancrer recevoir les énergies terrestres, hein, d'accord.

La tige : ondulation dans la colonne vertébrale et circulation de la sève de vie.

Voilà donc après l'ancrage, hein, donc ce sont vraiment les racines, hein, qu'on peut accompagner qu'on peut faire de façon visuelle, enfin en visualisation, hein, en travail de conscience mais aussi qu'on peut commencer à installer dans le mouvement, avec ce balancement d'une jambe à l'autre, d'aller vraiment chercher l'énergie de la terre, dans nos racines et de les faire remonter dans notre matrice de vie, donc vraiment dans ce mouvement de balancement et d'aller vraiment commencer à réveiller l'énergie dans nos jambes, vraiment en visualisant les racines de la terre.

Le cœur de la fleur

Alors attends, oui, une fois qu'on a poussé nos racines dans la visualisation dans le mouvement, après on laisse venir l'image de la tige qui ondule, donc on retrouve à nouveau cette ondulation, donc hein dans la tige, voilà, et ensuite.

Le cœur de la fleur

Et ensuite en amène les personnes dans le cœur, alors.

L'ouverture du chakra du cœur en extrême lenteur, le bisoku.

Voilà, et là, en fait, c'est la corolle qui commence à s'ouvrir donc là c'est, j'ai pas mis l'image du bourgeon là ? Non, alors là vous pouvez rajouter, hein, c'est l'image du bourgeon, voilà, et là du bourgeon qui va s'ouvrir petit à petit et la corolle de la fleur qui s'ouvre.

Ça veut dire quand on faisait avec les mains c'est ça ?

Voilà, hein, vous vous souvenez on a fait cet exercice avec les mains, donc en bisoku, donc très très lentement d'ouvrir la fleur du cœur, hein, voilà et ça on le fait en bisoku pour justement introduire ce mouvement lent, le bisoku, et de vraiment sentir qu'au fur et à mesure que la fleur s'ouvre, le cœur s'ouvre aussi, voilà, hein, ok.

Ouverture des pétales, les bras, depuis le chakra du cœur et danse des mudras.

Voilà, et là une fois qu'on a ouvert le cœur donc en conscience, très lentement, là, on commence à ouvrir nos pétales et à laisser danser donc la danse des mudras avec nos bras nos mains et c'est laisser venir toutes les formes de notre fleur avec les mudras, et toujours dans le mouvement de laisser le mouvement des mains et des bras partent du cœur, s'expansent, offrent leur parfum, leur forme et reviennent au cœur.

La corolle : réception des énergies célestes par la couronne et l'ouverture des chakras 6 et 7 et image de l'abeille qui féconde la fleur.

Donc là vous voyez c'est toujours le protocole, hara, enracinement le cœur, l'ouverture et là maintenant la couronne, hein, donc ici c'est l'image de la corolle, le cœur de la fleur, vous voyez hein, et qui reçoit en fait la lumière, et qui est fécondée aussi par l'abeille, hein c'est le masculin sacré l'abeille qui vient féconder notre fleur, donc c'est là une danse de la corolle, je ne sais pas si je l'ai mis là, hein, donc la corolle ce sont des mouvements très doux de la tête, oui, la corolle au sommet de la couronne.

La corolle réception des énergies célestes par la couronne et l'ouverture des chakras 6 et 7

Voilà, réception des énergies célestes par la couronne et la corolle, c'est vraiment dans un mouvement de la tête, très très doux, donc en mettant la conscience sur notre couronne et notre corolle ici, on va dire la corolle pour la fleur on met vraiment la conscience là avec des mouvements de la tête très très doux.

Émanation du parfum de la fleur et de son nectar, c'est donc la prise de conscience de l'éther (bisoku).

Voilà et là en fait on rentre dans ce mouvement beaucoup plus énergétique où là on ralentit le mouvement et on sent l'émanation de notre fleur donc au-delà du corps physique tatata tatata, hein.

Mais le mouvement tu as les bras, mais toujours la tige tout ça ?

Oui, oui..

Et la tête ?

Voilà, alors je ne l'ai peut-être pas noté. Bon parce que là je n'ai pas tout détaillé, hein, voilà, alors oui, au niveau de la tige bien sûr la danse d'extase offrir la fleur etc. notez bien que à un moment donné, (petit silence) oui, voilà, je l'ai mis à la fin, la danse d'extase offrir la beauté de sa fleur du féminin sacré au monde et danser toutes ses parties reliées, hein, d'accord ? C'est-à-dire à la fois les racines la tige le cœur les pétales et la corolle, hein, ça va ?

Et là on n'est plus dans le bisoku dans la danse d'extase ?

Non, après on peut passer à vraiment la danse d'extase, chacun le danse comme il le sent, ça peut être lent, dynamique avec chacun sa propre

Tu peux dire extase c'est célébrer c'est la même chose ?

Oui moi je dis danse de célébration, d'extase, voilà, oui oui.

Juste l'émanation du parfum quand tu reviens à la corolle les bras ils continuent à être dans leur danse et c'est en plus la corolle qui s'active ?

Voilà c'est ça, hein tout à fait.

Et après tu reviens dans l'émanation du parfum tu reviens à un mouvement plus lent des bras c'est ça ?

Non, alors en fait, vous voyez ça fait partie de l'ensemble, alors là c'est intéressant ta question parce que, suivant les danses, heu que vous compreniez comment ça se passe c'est comme si heu, on commence par la base, toujours, hara, racines nananan, et puis au fur et à mesure on rajoute et au fur et à mesure on va dans la multi conscience, hein donc on garde la conscience des racines et puis après on met la conscience dans la tige, voilà et puis après on met la conscience dans le cœur alors quand on met la conscience à un moment donné quelques part, hein, on va plus être dans ce mouvement-là d'accord et oublier un peu le reste du corps, on va mettre, heu, vous vous souvenez de cette histoire de séparer hein les parties du corps hein, de vraiment mettre l'accent sur une partie du corps, voilà donc nananan, après la corolle là on fait la danse de la tête et après à la fin toutes les parties du corps, voilà donc on danse la fleur complète, hein, tantôt dans la multi conscience, tantôt dans les racines tantôt dans la tige tantôt dans le cœur de la fleur, dans ses pétales, tantôt dans sa corolle, tantôt on peut être l'abeille aussi etc. etc. donc après c'est la multi conscience.

Puis on repasse du personnel au trans-personnel en fait ?

Exactement et voilà à chaque fois vous voyez, c'est ça, c'est comme l'univers qui est en expansion la danse de l'être hein, c'est pour que vous compreniez le processus, on part du centre, on expulse on expulse on expulse la conscience, hein on intègre de plus en plus de plus en plus de choses dans notre corps, l'univers hein, et à un moment donné, tiuu, on revient au centre pour terminer vous voyez, hein, donc au fur et à mesure qu'on avance, on intègre la multi conscience, voilà mais en même temps il y a des étapes pour ça donc à un moment donné on va mettre plus la conscience dans le cœur et dans les pétales, voilà, et là on va laisser venir la danse des pétales, d'accord, à un moment donné ce sera plus la tige donc la conscience est dans la colonne, à un moment donné ce sera plus la corolle donc là la conscience est dans la tête mais à un moment donné il faut toujours qu'à un moment donné on revienne au global, hein, à cette conscience globale et dans la multi conscience en fait, c'est comme on construit au fur et à mesure notre danse.

C'est un peu l'image des poupées russes, elles sont quand même présentes, même si sur une poupée ou une autre, elles sont toutes imbriquées quand même les unes les autres, elles sont toujours présentes.

Elles sont toujours présentes, voilà, et comme on a réveillé, du coup, dans la conscience et dans l'énergie on a réveillé d'abord les racines même si après on est passé à la tige et tout ça on a déjà réveillé, donc il suffit de le dire après ah ben maintenant on met la conscience partout, dans les racines, nananan, que ça y est, vous allez voir c'est magique, c'est ce qui se passe dans votre danse ah ben oui, c'est intégré ça y est, et tactactactac tout se met ensemble comme dans les poupées russes, comme tu dis pour qu'on soit vraiment dans une danse globale de multi conscience, en fait, vous comprenez le processus ?

Oui mais là à la fin de la danse de la fleur on ne revient pas au centre, c'est l'extase c'est toutes les parties.

Oui c'est vrai, je n'ai pas noté à chaque fois le processus final mais vous vous souvenez dans les Jo Ha Kiu qu'on a vus, c'est que toujours dans toutes les danses, on revient à la fin vers le cœur ou vers le hara on recentre à nouveau, ça j'ai pas noté à chaque fois mais c'est de toute façon pour toutes les danses ce moment de recentrage et d'intégration.

Avec la richesse de tout ce qu'on a contacté.

Exactement, voilà, donc c'est tout ce travail qu'on a vu dans la méthodologie, à un moment donné la danse va, elle ne va pas s'arrêter comme ça ou même, vous vous souvenez si elle s'arrête dans une posture, on prend le temps de cette posture du Kiu, et on rassemble l'énergie dans le cœur ou dans le hara, dans l'axe mais on rassemble l'énergie et là on prend ce temps d'intégration.

Et puis ce remerciement que tu nous dis souvent.

Ce remerciement oui, c'est ce qui donne la dimension sacrée, aussi.

Pardon tu peux répéter ?

Et le remerciement oui.

Excuse-moi je reviens sur l'émanation du parfum de la fleur et de son nectar prise de conscience de l'éther, bisoku, là je ne vois pas trop, y avait la corolle c'était la tête et là, du coup ça correspond à quoi ça, en termes physiques ?

Heu, en termes physiques ? Bisoku, c'est que tu ralentis le mouvement.

Oui, ça, mais là émanation

Émanation du parfum ? Alors tu sais, moi en fait, c'est une image.

Il n'y a pas de choses particulières.

C'est une image en fait c'est-à-dire ce qui est important, vous allez voir quand vous guidez, c'est de parler en symboles. Hein, c'est-à-dire dans la danse de l'être, c'est parler en symboles mais ce symbole est porteur de quelque chose, c'est-à-dire quand je parle du parfum, c'est bon ben, ça se retrouve dans beaucoup de traditions, hein, on parle du nectar de la fleur et quand tu arrives au nectar, c'est que tu es arrivée à la quintessence de la fleur, hein, c'est-à-dire tu as développé sur le plan physique énergétique et puis à un moment donné tu arrives à la quintessence, et là, tu peux y arriver que quand tu es dans l'éther, donc ça, je vous donne des principes métaphysiques, hein, tu peux y arriver que quand tu es dans l'éther, et quand donc, tu vas dans l'extrême lenteur, hein, d'accord ?

Tu as parlé tout à l'heure d'aller au-delà du corps physique.

Et c'est ça, voilà, j'ai parlé d'aller au-delà du corps physique, là on est plus dans le corps physique on est vraiment dans la quintessence de la fleur, on peut respirer son parfum alors ce sont des images que je donne parce que là on commence à respirer à être dans le souffle divin et à sentir le souffle, habité, et là ça devient vraiment quelque chose de plus subtil, hein (petit silence). Tu vois c'est pour faire aller les personnes toujours sur les différents plans, donc, vous comprenez le but aussi de la danse de l'être, hein, c'est d'élever les êtres. C'est toujours d'élever la conscience d'élever les êtres, donc on part vraiment de la terre et on va élever la conscience, l'énergie voilà jusqu'à aller vers le corps de lumière, le corps subtil, le corps de lumière et après on ramène tout ça comme les poupées russes, hein, on ramène tout ça dans intégration plan physique.

Et après on danse avec toutes les fleurs ?

Oui, voilà, une variante je vous l'ai mise celle-là, non, euh, ah oui oui oui, c'est de l'autre côté, rencontre avec les autres fleurs, duo, tout le groupe, créer une seule fleur dans l'unité du groupe et un bouquet, voilà. Donc ça c'est aussi cette expansion qui peut se faire dans le groupe, hein, expansion de conscience et puis après on revient dans le groupe.



Vous voyez je vous ai mis l'objectif donc contacter et exprimer la grâce et la beauté du féminin par la symbolique de la fleur qui est une symbolique universelle aussi, vivre le processus, ce sont vraiment des symboles, hein, ça on est dans la notion de symbole, vivre le processus alchimique d'élévation de notre matière du plus dense vers le plus subtil, hein, cette notion de parfum et l'union du féminin et du masculin sacré.

Et là le masculin sacré c'est par l'image de l'abeille c'est ça ?

Voilà, c'est ça, hum.

C'est petit en comparaison avec tout le féminin ?

Oui mais l'abeille elle te fait plein de fleurs !

Ah ben oui, c'est petit mais puissant, est-ce que vous avez déjà observé la danse d'amour des abeilles et des fleurs, ah moi, ça me met en extase quand je vois ça, hen ! Tout est là, quoi ! Tout est là et l'abeille c'est un symbole très très très, c'est la lumière, hein l'abeille, donc justement c'est pour ça que je l'ai mise dans cette symbolique, c'est pour ça que ces danses elles sont vraiment, c'est toute une recherche d'aller vraiment voir la symbolique qui va être la plus juste par rapport et là dans votre recherche aussi à vous, quand vous allez chercher les symboles c'est vraiment important les symboles vous allez voir c'est pas pour rien que je mets l'abeille, je ne vais pas mettre une mouche quoi ! (explosion de rires).

La mouche elle ne va pas féconder la fleur.

Je m'aperçois que si on s'empare c'est une façon de dire de vraiment connaître la vie organique ça va être de servir, de nous élever dans, de donner (peu audible).

Dans le donner, ah oui oui oui, c'est vraiment,

On incarne vraiment ça aussi dans la parole.

C'est ça, c'est pour ça que c'est un enseignement tellement vaste, je vous invite à lire parce que moi en même temps que je préparais toutes ces danses et tout ça j'allais faire mes recherches je lisais bon Annick de Souzenelle avec la symbolique du corps humain, je lisais tout ça, et je lisais aussi le gros dictionnaire des symboles, hein, quand j'avais d'un seul coup, moi je suis une intuitive, donc je reçois les choses, ah d'un seul coup c'est l'abeille qui était là, je dis toc, je vais voir l'abeille mais hen ! ah ben ouai, voyez cerveau droit cerveau gauche, tout le temps je dis là ah l'abeille mais oui bien sûr, la symbolique de l'abeille c'est la lumière, pourquoi est-ce qu'on voit l'abeille dans plein les symboles royaux, c'est un symbole royal aussi l'abeille.

Annick de Souzenelle c'est plus facile en conférence.

Lequel conseilles tu des dictionnaires de symboles ?

Celui sur lequel on voit la salamandre, le dessin est rouge, c'est le plus ancien, c'est une bible c'est une référence, parce que maintenant il y en a plein, etc, mais lui il est assez compact.

Excuse-moi de revenir à l'abeille parce que j'ai vraiment besoin de clarifier des trucs pour pouvoir transmettre ; je suis un peu parasitée par Maya l'abeille.

Non non non, ça, tu peux le faire avec les enfants. Mais non c'est vraiment une symbolique beaucoup plus pure que ça, va voir les symboles je vous invite vraiment à aller voir dans le dictionnaire des symboles, achetez le dictionnaire des symboles ? Vraiment faut l'avoir avec vous c'est des choses maintenant là où on en est là maintenant c'est fondamental, hein, d'accord ? Donc là où on en est par rapport à la transmission c'est fondamental parce que vous allez avoir peut-être d'autres inspirations qui vont venir, d'autres danses, dans toujours les trames, en respectant ces trames c'est, c'est, après c'est vraiment une créativité magnifique quand on s'inspire vraiment de la nature mais il faut que l'on soit très clair par rapport aux symboles sinon ça ne marche ça, ça je vous le dis ça ne marchera pas, parce que là c'est vraiment ce sont des lois les symboles les archétypes sont vraiment la matrice aussi qui soutient en fait toute la création donc se référer à ça c'est vraiment important.

Je peux apporter un ? Alors y a ça, y a un homme qui s'appelle Luc Bigé, qui est un ami et qui produit beaucoup de livres et allez voir les vidéos de Luc Bigé sur justement les archétypes et tout ça c'est juste petit lait, c'est quelqu'un d'assez extraordinaire, qui est aussi visité et fantastique.

Alors ce que je vous propose si vous avez des choses comme ça c'est de les noter au tableau moi je vous noterai aussi le dictionnaire des symboles, heu, je continue parce que là on peut, hein mais je voudrais vraiment revenir dans le cadre, hein, alors Danse à Gaïa, la Terre-mère par rapport à toutes ces danses du féminin sacré.

La Danse à Gaïa, la Terre-mère.

Lecture : position du fœtus : respiration de l'univers dans la cellule (le souffle créateur féconde la matière) et conscience du cordon sacré reliant le hara, nous au ventre de la terre mère.

Devenir Gaïa et danser toutes les créatures et tous les règnes (minéral animal végétal) qu'elle enfante.

Voilà, alors ça c'est une des danses où on retrouve les coordinations instinctives aussi, hein, donc cette danse où on part de la position du fœtus, hein, vous vous souvenez on l'avait ça, et on se relie par le cordon ombilical à la terre mère et ensuite on laisse naître le mouvement, voilà, hein, d'abord dans le bassin, petits micros mouvements dans le bassin et puis l'ondulation et toujours dans la reliance à la terre mère et là toutes les coordinations instinctives du ramper, du 4 pattes, se relier aux éléments se relier au règne pardon, aux minéraux aux végétaux aux animaux, hein, et laisser danser en fait toute la nature en nous, toutes les formes de la nature, voilà mais toujours dans cette conscience qu'on est relié à Gaïa à la terre mère, hein, par ce cordon d'énergie qui part de notre hara, ça va ? Donc ça on l'avait pratiqué.

On refera les coordinations instinctives ?

J'ai l'impression que là il faut les faire parce que ce sont vraiment des bases, ouai ouai parce que ça, ça c'est vraiment des bases, parce qu'on le retrouve dans plein de danses, cette danse de la terre, donc voilà, coordinations instinctives, hein, ouai.

Demain matin on fera coordinations instinctives, ouai ouai.

C'était celle-ci qu'on avait faite aussi sous le voile ?

Oui c'est celle qui vient après. Ah oui oui oui, Ah oui je vois ce que tu veux dire, oui oui.

On avait fait une naissance sous le voile ?

Oui, oui tout à fait.

Alors il y avait d'autres choses après, hein, y avait, je l'ai mis plus tard, la danse du voile d'Isis, hein, est-ce que ça va pour la danse avec la terre, hein la terre mère, la naissance à la terre mère on va dire ?

Ça vient avec vous aussi, hein, heu, on pourrait l'appeler naissance à la terre mère, ce serait encore plus juste. Et là, notez bien donc voir les coordinations instinctives.

Alors après danse de la terre.

J'ai mis voir la danse ça va pour ça ? On enchaîne, hein, j'ai mis voir la danse des cinq éléments parce que là c'est la danse avec le rebond etc. qu'on va retrouver la danse debout, hein, qu'on va retrouver avec les cinq éléments donc là vous la laissez pour l'instant mais je l'ai, vous voyez c'est comme des dossiers qu'on peut voir, hein, j'ai mis ensuite la danse du voile d'Isis.

Alors là c'est se voiler et entrer dans le mystère du féminin sacré, c'est là où on avait vraiment le voile au-dessus de nous, voilà, se dévoiler et révéler la déesse en nous et notre être, partir de la lenteur du butô pour aller vers l'expansion dans le rythme et l'espace jusqu'à déployer complètement les ailes d'Isis.

Voilà, donc là c'était vraiment dans le féminin sacré où on rentrait d'abord sous le voile et petit à petit on se dévoilait et on rentrait sous le voile, on jouait avec se voiler, se dévoiler jusqu'à à un moment donné déployer complètement notre féminin et nos ailes avec le voile.

On l'a fait à deux aussi, non ?

Et après on pouvait danser à deux.

Et à plusieurs aussi non ? On l'avait pas fait à plusieurs ?

A la fin.

Oui à plusieurs avec les voiles à la fin, oui bien sûr, après voilà, on peut le faire déjà seul et après des variantes de cette danse et après on danse à deux ans, on salue on honore le féminin sacré chez l'autre, etc, hein, ça vous pouvez noter hein, les variantes de cette danse, effectivement la rencontre à deux, à plusieurs.

Et là est-ce que ce sont des genres de danses que tu proposes aussi quand il y a des hommes dans le groupe ?

Oui, oui.

Et alors, est-ce qu'il y a des préconisations ?

Je leur dis de contacter leur féminin en eux et alors, j'ai vu des hommes, hen ! faire des danses incroyables avec les voiles parce que justement au début ils sont un peu gauche (rires), donc voilà au début par contre faut montrer comment prendre le voile etc., hein voilà, faire une petite démonstration puis après voilà, faire cette danse mais c'est parfois assez magique, j'ai vu des hommes faire des danses magnifiques avec le voile, quoi.

Tu peux nous redonner des indications justement sur comment prendre le voile ?

Oui. Alors tu le mets là à l'arrière, hein, voilà pour bien avoir ton expansion, pour pouvoir vraiment le tenir, heu, là, hein, j'ai déjà un voile en fait, j'en prends un, tatata, je vous l'avais bien montré ça quand on avait fait le voile d'Isadora, pour la vague avec les trois mouvements, hein, donc faut vraiment, voilà, pour pouvoir le déployer.

Ils font 3 m les voiles ?

3 mètres.

F. démontre.

Voilà puis ensuite sentir l'air dans le voile commencer à bouger nos ailes et sentir l'air dans nos voiles et puis après sentir que le voile peut vraiment voilà passer devant derrière les spirales hein, et après je vous avais montré justement sentir le mouvement de repos, hein, le mouvement de repos le mouvement d'impulsion et à nouveau le mouvement de repos, hein, donc Jo Ha Kiu. Le Jo Ha Kiu avec le voile hein. Donc toute cette vague aussi avec le voile, quand on avait fait la danse d'Isadora, hein. Voilà. Ça c'est déjà toute une danse, hein.

Donc on peut faire un petit temps sur la manipulation du voile ?

Voilà, une danse aussi une danse pour ça, on l'avait fait cette danse avec Isadora, de justement de déployer le voile avec le Jo Ha Kiu, de vraiment rentrer dans la relation avec le voile, hein, y a une relation à créer avec le voile, hein, vous vous souvenez, c'est toute cette relation seule, on l'avait fait seule et à deux justement, hein à ce moment-là.

(Question sur l'achat des voiles).

Ça pendant la pause vous pouvez en parler parce que moi j'ai besoin de continuer.

Voilà, alors danse des voiles, ça, ça fait partie vraiment du féminin sacré, hein c'est ok, d'accord ? La danse du voile d'Isadora, justement, ben voilà, c'est ce que je viens de montrer, hein, sentir le mouvement de la vague qui part du hara et se propage dans tout le corps jusque dans le voile, seul

en duo ou voir à plusieurs, hein, vivre les trois phases du mouvement le repos l'action l'intégration, le Jo Ha Kiu, aller jusqu'au saut dionysiaque et la danse d'extase, donc c'est vraiment aussi la joie, vraiment la joie de la danse de célébration.

Et la différence entre les deux danses ?

Hein ? Oui, voilà, extase célébration tu peux mettre un mot ou l'autre. Hein, heu voilà, je dis en duo vous pouvez aussi me rajouter à plusieurs, à la fin, on a souvent fait ça des danses avec tout le groupe notamment, hein, donc ça crée l'unité du groupe aussi.

Avec le voile d'Isis on découvre son féminin,

Voilà.

On l'incarne après avec le voile d'Isadora, moi j'ai une demande si quelqu'un dans la journée ou dans cette session, je ne sais pas ce qu'est Isis, toute la symbolique et l'histoire, le mythe d'Isis, je ne sais pas.

D'accord, ben, c'est bien de l'exprimer après, voilà tu peux, on peut en parler.

Je peux faire mes recherches mais si quelqu'un a cœur de m'en parler je suis preneuse.

Donc je pense qu'il y aura beaucoup de choses dans les partages intéressantes autour d'Isis. Bien. Alors heu, la danse du féminin sacré est-ce que ça va ? Pour tout le monde ? Hum hum. Donc ça ce sont vraiment les protocoles non on va pas dire protocoles, les trames, toujours, de base, oui. Après en sachant toujours que, que vous-mêmes, vous avez votre créativité, hein, donc vous-mêmes, vous pouvez amener aussi d'autres éléments, hein, donc là c'est ça qui est riche aussi donc n'hésitez pas vous-même mais toujours dans il faut qu'il y ait cette cohérence une fois qu'on a compris après on peut vraiment créer à partir de là, hein, donc là vous avez vraiment ces références de base mais après voilà et moi-même je continue de créer des nouvelles trames, des nouvelles danses, en fait, hein, d'accord ?

Alors la danse du masculin sacré, comme ça on fait vraiment les deux.

Tu ne reviens pas sur le corps temple ?

Comme on fait féminin je fais masculin.

J'ai quand même une question tu nous as donné des feuillets dans un ordre chronologique et concernant les trames il y a un ordre chronologique ou c'est absolument mélangé, ça s'est passé comme ça ?

Non, il n'y a pas d'ordre chronologique.

Alors la danse du chevalier de la lumière, ah ah, là on l'a vu hier avec la marche Nô, hein. Donc ça c'est tout ce qui concerne la marche Nô, donc là on ne va pas reprendre, hein, on l'a vu hier je pense, je relis quand même, donc, marche Nô : la marche part du hara, pas glissés, alignée verticale et regard à 180° les bras alignés les doigts pointés vers la terre ou les poings au niveau du hara, hein. D'accord ?

La marche Nô avec le fil d'énergie depuis le hara, seul ou en duo.

La marche Nô en tenant les bambous verticaux symbole de la verticalité et de l'épée de lumière, vous voyez, là c'est comme si on peut prendre, c'est toujours c'est tout le truc de la danse de l'être on prend un exercice qui en soi-même est un exercice de conscience du hara, on l'a vu dans le travail de conscience du hara mais on y ajoute une symbolique qui est le chevalier de la lumière, vous voyez ? Et pareil, toc toc toc, vous allez regarder dans le dictionnaire des symboles c'est quoi le bâton, heu, le sceptre, etc, le symbole du masculin sacré, vous voyez, donc c'est toutes ces recherches-là, en fait, hein.

Alors, après marche Nô, nannanan, marche Nô en tenant le bambou, alternance, alterner la marche Nô dans un état de calme de neutralité et de concentration méditative et les mouvements de trancher pointer faucher avec les côtés du bambou et la pointe et ou les bras, voilà.

Alors, est-ce que ça vous rappelle quelque chose ça ?

Ouai, c'est bon, c'est ancré, avec le bambou, alors, (F. montre) trancher, trancher, faucher, d'accord, ou avec les bras trancher, d'accord, faucher, trois gestes en fait qui viennent des danses martiales hein et qui sont en fait vraiment des danses et des gestes qui peuvent nous amener dans ce masculin sacré.

Donc on l'avait fait soit avec le bambou soit avec les bras, hein.

Ensuite je vous ai mis aussi une pratique qu'on a fait qui était de prendre conscience des cycles du Jo Ha Kiu et de marquer la fin du cycle par un frapper des pieds vous souvenez ça hein, dans la marche, de, voilà, hein donc vraiment, de, d'ancrer bien cette marche Nô, hein, et là, on l'a vu en plus à Athènes cette marche Nô, vous voyez un peu la symbolique ?

F. montre : voilà, cette petite marche ou tu rejoignais cette marche des ischions ou en fait tu fais ces petits pas glissés au sol, ce qui fait qu'en fait on frotte le sol, hein, et donc on active l'énergie de la terre et en même temps on fait descendre la lumière, terre ciel terre ciel terre ciel là on active vraiment l'énergie de la terre avec ce frapper, heu ce glisser des pieds c'est pour ça essayez de toujours être au sol au sol au sol hein, c'est pas ça, garde toujours le contact avec la terre, et là c'est vraiment l'axe, là on est vraiment dans cette attitude du masculin et dans la lumière qui descend féconder la terre hein, donc là c'est vraiment cette marche là et à la fin on arrive on frappe la terre hein, on avait travaillé sur ces notions de Jo Ha Kiu. C'était très fort quand on l'avait fait parce que on l'avait fait avec tout le groupe après, d'abord seule puis avec tout le groupe,

Et avec des vitesses différentes.

Avec des vitesses différentes, etc, donc explorer vraiment les différents rythmes du Jo Ha Kiu, les différentes vagues etc. on était vraiment dans ce principe du Jo HaKiu.

Et la marche Nô (inaudible).

Ah oui, je ne l'ai pas mise là.

C'était avec le mantra non ?

Avec le mantra, ben, vous pouvez le rajouter là.

Elle est dans les trames ?

Heu, je ne l'ai pas mise là mais rajoutez-la.

Avec le masculin où ?

Ben là ça serait une, ben attendez, on peut le faire dans l'union, danse duo, non, mettez-le à ce moment-là dans union masculin féminin.

Il y avait les masques aussi, on avait rajouté les masques.

Hein, les masques, la marche Nô avec les masques, ouah, on avait fait plein de choses ; ah ouai ouai ouai, alors rajoutez ça dans les variantes.

Y a la marche Nô avec le mantra, Gyate Gyate Hara Gyate Harasso Gyate Boji Sowaka, « allons allons ensemble au-delà tu pars de là sur la rive du Sat Hori »

Tu l'appellerais comment cette danse ?

Gyate mantra, je ne sais plus comment.

Mais la danse avec la Marche Nô ?

C'est la danse de la fleur du lotus.

F. écrit le Gyate.

Ouai, on l'avait fait en spirale, on l'avait fait dans tout l'espace, voilà, et on l'avait fait en spirale, très très puissant ouai ouai ouai.

C'est pareil, quand on propose un atelier comme celui-ci il faut se renseigner sur les mots pour toutes les questions ?

Oui.

Parce qu'il y a des questionnements pour soi-même.

Oui bien sûr, ah ouais ouais ouais, c'est là où vous voyez qu'en fait il y a des traditions qui sont vraiment présentes dans la danse de l'être que moi je vous ai amenées un peu sur un plateau entre « » mais que après c'est vous aussi dans vos recherches à aller vraiment voir ce que c'est que le Nô, etc, je vous ai donné quelques éléments mais vraiment faut vraiment vous que vous puissiez aller plus loin.

On a fait un mandala à partir de la marche Nô.

Ce n'était pas avec la fleur c'était juste avec la marche.

C'était juste la marche Nô, ouai ouais ouai.

C'était quoi comme mandala je ne vois pas ?

Beaucoup de choses sont possibles avec la marche Nô !

Oui beaucoup de choses avec la marche Nô, hein. On a fait la spirale, voilà.

Et la fleur de vie c'était pas avec ça ?

C'était ça le mandala.

La fleur de vie c'était pas avec les formes géométriques ?

Mais ça c'était dans la géométrie sacrée, c'était dans la géométrie sacrée, voilà.

La fleur de vie ?

Oui oui oui, les mandalas et puis toutes les, les, alors là, l'autre partie de la marche Nô, qui sont effectivement toutes les formes géométriques dans le corps, ça on verra quand on fera la géométrie sacrée, hein, voilà, ouai ouai, ça c'est vraiment avec la géométrie sacrée, hein.

Alors le mantra avec la fleur tu le situes dans quoi ?

Ben justement, c'est pour ça que je me disais mais c'est bizarre, c'est plutôt dans la géométrie sacrée, ça, c'est plutôt vraiment dans la danse sacrée c'est pas dans le masculin sacré, non non non, on peut le mettre, à la limite si, on peut le mettre, mais à ce moment-là dans l'union du féminin et du masculin parce que là tu as vraiment le masculin et là tu as la fleur qui est vraiment le féminin, voilà.

On l'avait faite dans le féminin masculin, hum, voilà voilà. Ouai ouai, très bien.

Vous finissez comment cette marche ?

Eh ben, juste le Kiu et on avait fait la spirale, voilà on a fait la spirale, ouai ouai ouai et on a fait avec le mantra et Gyate Gyate avec la fleur, voilà. Donc on l'a fait dans le féminin masculin, hein c'est bien ça.

Et la marche Nô, présent enfin passé présent futur on a la trame ou pas ?



Comment ?

Dans la marche Nô, enfin non ce n'est pas la marche Nô mais tu sais, c'était présent, y a la trame ou pas ?

Ça c'est avec l'autre mantra qui est Do Kan Cho Zo. Y en avait hein !

Elle y est la trame ?

Non.

Tu peux nous dire ?

Après parce que là, on va tout mélanger. Alors, on synthétise parce que sinon on va aller trop dans les détails donc la marche Nô avec le Gyate on peut la mettre dans le masculin sacré mais en lien avec le féminin, hein, dans l'union des deux. L'union féminin et masculin, vous voyez un peu, y a des logiques à trouver quand même. Alors je reviens dans le masculin avec la danse martiale, donc la suite ; donc là ça va être la danse de combat à deux avec les bambous ou les bras, reprendre la base de la danse du chevalier de la lumière, un lance un mouvement et l'autre répond avec toutes les parties du corps, donc là c'était vraiment avec ces mouvements de trancher, de faucher, de piquer, et puis un lance un mouvement, une énergie et l'autre répond, hein absorbe et puis renvoie, hein, y a toujours ce mouvement, voilà. Vous pouvez rajouter et il renvoie, hein, c'est vraiment un cercle d'énergie, donc il renvoie dans le cercle d'énergie, alors on l'avait fait à deux et après on l'avait fait en groupe, là c'était multi conscience, vous vous souvenez de ça, c'était génial hein, ouai, ou en fait ça pouvait arriver de partout, hein.

Et là, le préalable c'était vraiment le fait que ce soit l'épée du cœur, enfin il y avait tout un truc parce qu'on était quand même.

Oui, tout à fait, merci de me le rappeler c'est vraiment important c'est l'épée de lumière l'épée du cœur donc on n'est pas dans la réaction mais on est vraiment dans le fait de discerner.

On avait fait cette danse à Avignon quand tu as proposé ce week-end à Avignon où il y avait quelques hommes bien masculins et qu'ils étaient quand même très étonnés de toute l'énergie des femmes dans ces danses.

Hum. Et ouai.

Tu te rappelles ?

Oui. Eh ben, écoutez, ça me rappelle un truc que je vous ai pas mis celle-là, dans le masculin mais qui est vraiment importante, vous voyez, hein, c'est la danse du bouclier.

Ça oui on l'a là, la danse du dragon elle y est, là je vous l'ai mise, juste après, danse du dragon, la danse du dragon là je l'ai mise, hein, et donc bon le dragon ça va, hein, invoquer notre dragon

protecteur visualiser les danses tibétaines etc. balancer tout le corps d'une jambe à l'autre, hein, dans les quatre directions les doigts écartés les griffes les paumes de main devant, hein, c'est vraiment ce mouvement-là, d'accord, et puis à un moment donné, on s'ancre, on laisse sortir notre feu, et on, voilà, eh oui. Là, c'est une danse vraiment pour éloigner les kamis. On éloigne les kamis et on exorcise aussi.

Comment on peut la terminer parce que le truc c'est que je termine là avec ce (cri) ?

Alors c'est marrant parce que cette danse je laisse faire parce que si tu veux il y a un tel lâcher prise tu vois c'est vraiment une danse où on rigole bien aussi, on lâche prise, hein, donc y a ça, ça va dépendre de ce qui va se passer après, ça va dépendre de ce que tu vas faire, par exemple cette danse du dragon de feu on peut le faire aussi, je l'ai mis avant la transe du feu par exemple, hein, bon voilà suivant ce que tu fais après, à votre avis comment est-ce qu'on terminerait, on est là (cri).

Après on rassemble non ?

On rentre la langue (rires).

On retourne dans le cœur. (Rires).

On peut remercier aussi pour cette part de sombre qu'on a en nous.

Alors c'est intéressant de voir, ouai ouai, faites le un peu, vous êtes là, vous avez fait vraiment beaucoup de (cris), comment vous allez terminer ?

Et cette idée de la peau, on l'a complètement sortie.

On est dans le feu, non ?

On est dans le feu. Alors ça peut être de secouer hein parce que justement, après ces danses-là, je ne ramène pas trop comme ça et dans le cœur, parce que, non, vous voyez, là on est allées vraiment exorciser etc, donc on lâche, on lâche, voilà, d'accord, on lâche tout et après on est disponible pour autre chose. C'est intéressant de comment terminer, parce que si vous faites ça, ah ! Et vous ramenez dans le cœur, non, d'accord, on a vraiment lâché plein de choses, ben on remet tout à la terre, voilà et après on est disponible pour la suite.

(Aparté avec Tine qui expliquait qu'il manquait pour elle une fin au vu de la pratique qu'elle a appris à son fils). Elle propose de jeter des fleurs.

Voilà, eh ben voilà, tu vois, mais c'est ça en fait, y a plein, après ça peut aller vers plein de choses surtout avec les enfants, tu peux envoyer des fleurs sur la terre qui a été nettoyée, enfin, etc etc, ça va dépendre après de ce que vous allez faire, hein, vous voyez, cette danse du dragon, elle est aussi une danse complète en elle-même mais c'est aussi une préparation, c'est souvent une préparation que j'utilise soit pour la transe du feu ou à un moment donné dans la danse du masculin sacré, etc,

hein, suivant ce qu'on va faire après, le Kiu, c'est ça, on va terminer comment, mais heu, rassembler dans le cœur je ne le sens pas là, pas du tout, dans le hara, oui, voilà, voilà, exactement, toute la force qu'on a extériorisée on va la rassembler dans notre hara, et sentir notre puissance sentir la puissance du dragon, voilà, vous sentez là c'est plus juste comme Kiu. Bon c'était bien, ce petit brain storming parce que c'est là, vous comprenez comment la phase du Kiu elle est importante aussi.

Par rapport à la danse du bouclier, tu l'as juste nommée mais elle fait partie de la danse martiale ?

Oui oui tout à fait.

Y a l'épée et le bouclier ?

Oui, alors là, vous pouvez la rajouter sur votre feuille derrière la danse du bouclier.

Celle-là, je la trouve hyper puissante, aussi.

Oui. Elle est très puissante, alors c'est très intéressant parce que

C'est le discernement.

C'est le discernement, ça fait partie des nouvelles danses que j'ai fait, des nouvelles trames hein, et je trouve qu'elle est très très puissante parce que c'est vraiment le discernement. Donc en fait, le bouclier, vous vous souvenez, c'était vraiment, heu, faire un cercle devant nous, hein, paumes tournées vers nous, voilà et en fait, sentir qu'on tient notre bouclier mais que ce bouclier c'est une protection mais c'est pas, heu, comment dire, un enfermement, hein, voilà c'est comme, on a notre bouclier qui est une protection et qui est la protection du discernement, du cœur aussi, voilà.

Et là en fait on discerne notre espace intérieur et l'espace extérieur ?

Exactement, voilà, et du coup on crée aussi cette limite, hein voilà pour nous, voilà qui fait qu'après dans cette danse du bouclier on est allées à la rencontre de l'autre, avec bouclier sans bouclier et on a observé ce qu'il se passait quand on avait notre bouclier, le discernement relié à notre cœur, hein, donc mettez bien la paume est reliée au cœur, hein.

C'est un bouclier de lumière ?

C'est toujours un bouclier de lumière, hein. Voilà. Et donc on l'avait fait avec la marche Nô. Avec cette marche ci, hein, d'accord, et d'aller dans l'espace et de sentir quand on a notre bouclier notre protection et notre discernement, et après on est allées chercher les clés, ouai.

Et on avait fait un cercle de lumière de protection, une bulle de protection.

Voilà. 3 fois, ouai ouai, c'est bien vous vous rappelez de tout, voilà et on voyait après ce qui se passait avec et sans bouclier, d'accord.

On l'avait noté tout ça.

Le bouclier on le porte à gauche ou à droite, ça dépend si tu es droitier ou gaucher (pour la tenue du bouclier).

Mais on avait essayé les deux et voir que c'était très intéressant parce qu'on n'avait pas les mêmes sensations.

Voilà, justement, pour changer les polarités, on avait essayé le bouclier là et le bouclier là aussi, justement toujours cerveau droit cerveau gauche, et puis après avec l'épée là ou l'épée là pour vraiment sentir, hein.

Je ne sais plus si on avait fait, dans la formation, dans un stage à Genève, tu avais fait avec les deux bras et on allait à la rencontre de l'autre et puis là on voyait ce qui se passait face à l'autre.

Voilà, c'est ça.

On l'a fait ça aussi avec vous de rencontrer avec le bouclier, et de lâcher le bouclier, et de sentir ce qui se passe, hein, voilà mais effectivement mais là ce sont toutes des variantes, heu parce que des fois c'est suivant ce qui se passe dans les groupes, donc vous voyez y a ça mais effectivement on peut faire avec les deux bras, hein, vraiment, grand bouclier, et puis d'ouvrir et de sentir ce qui se passe, voilà.

J'ai trouvé que c'était très très fort, ça.

Très très fort, ouai.

Face à qui tu te retrouvais y avait vraiment y a quelque chose qui se passait de très puissant avec l'autre.

Ouai ouai ouai.

Dans la relation.

Dans la relation, hein, c'est là où tu vois vraiment quand tu as ce bouclier ce discernement et puis là sans le bouclier y a autre chose d'un seul coup tu ouvres un autre espace.

Donc c'est le bouclier du discernement de la protection du discernement.

Notez bien qu'il est relié au cœur.

Bon, ça c'est pour le masculin.

Et pour terminer féminin masculin, là j'ai mis les danses duo yin et yang que vous avez juste après. Alors j'ai mis quelques danses mais après, heu, c'est à l'infini aussi. Voilà j'ai repris les danses duo avec le hara et le bambou, hein, heu, qu'on a déjà vues dans les exercices du hara, j'ai repris avec la paume et le bambou, ensuite la danse paumes à paumes, ça vous vous souvenez ? Danse

contact paumes à paumes, relier les paumes aux niveaux des extrémités au hara. Hein donc là c'est vraiment où on est à deux avec les paumes, hein, voilà. Ça va pour tout le monde ?

C'était contact et sans contact, à distance ?

Contact, contact et les yeux fermés. On peut commencer les yeux fermés, hein, notez-le si vous voulez, commencer les yeux fermés et après les yeux ouverts. C'est tout des danses où on expérimente je l'ai mis dans les objectifs l'équilibre des forces yin yang en soi et avec l'autre et le « In Between », hein, je parle beaucoup du « In between » vous vous souvenez, hein, de prendre conscience de l'harmonie dans cet équilibre du principe III du yin et du yang. Donc là celle-là, elle est super cette danse pour ça, avec les paumes parce que, heu, par exemple la danse du bambou avec la main, etc, on travaille qu'un seul côté que là on travaille des deux côtés en même temps et ça met en mouvement tout le reste du corps toujours en reliant le hara avec les mains.

Et tu donnes une consigne particulière, à savoir qui pousse qui reçoit, enfin comment tu amènes ça ?

Alors vous vous souvenez si on rentre vraiment dans le détail, donc la conscience dans les paumes dans le hara, et puis là on laisse venir le mouvement à l'écoute de l'autre, tantôt on pousse tantôt on reçoit, tantôt on pousse tantôt on reçoit et après ça se fait tout seul,

On ne sait plus qui guide.

Voilà, jusqu'à ce qu'on ne sait plus qui guide et là c'est le « In between », hein. Vous pouvez noter le petit croquis que j'aime bien que je vous avais donné pour illustrer le « In between », c'est ce petit croquis là, voilà.

Est-ce que quelqu'un peut me traduire in between ?

Entre deux, c'est l'entre-deux. C'est l'harmonie entre deux. En fait c'est deux cercles qui nous représentent, qui représentent deux personnes, et avec les deux centres qui sont en communication, en lien, et c'est cet espace là en fait, qui est le « In between », c'est qu'on crée quelque chose ensemble qui dépasse la somme des deux personnes, ça s'appelle la synergie, voilà. C'est-à-dire qu'à un moment donné on ne sait plus qui est-ce qui guide.

Quand tu parles comme ça, ça me fait penser après à une fleur de vie.

Oui oui oui après je vous avais fait, c'était le début de la fleur de vie, ça, ouai.

Euh, est-ce que vous êtes bien conscientes quand vous guidez ça, hein toutes ces danses en duo, que toujours ce truc pour se reconnaître de l'infini, il faut séparer puis réunir, hein, que pour aller dans le « In between », il faut d'abord bien prendre conscience du moment où on pousse, on est yang, des moments où on est réceptifs, on est yin, donc bien mettre la conscience là-dedans, hein quand est-ce que je pousse, que je suis yang, que j'impulse le mouvement, quand est-ce que je suis yin, où je suis au contraire réceptive, j'accueille le mouvement, hein, d'accord ? Et dans cette conscience-là, trouver l'équilibre trouver l'harmonie, et sentir si par moment je suis tout le temps

tout le temps réceptive mais pas assez dans, comment dire l'émissive, hein, ou si je suis trop émissive et pas assez réceptive, y a toujours cet équilibre vous vous souvenez. Donc c'est ça qu'on doit chercher et à un moment donné quand l'équilibre est là, à ce moment-là il y a le « In between » qui se crée. Mais c'est important ça, pour la transmission c'est vraiment important.

Donc bien mettre la conscience toujours au début sur les deux polarités quand je suis émissive ou réceptive et de cet équilibre qui se crée entre les deux, les deux personnes, hein.

Et ça on le retrouve dans la danse contact, parce que ça aussi c'est un début de danse contact, hein, juste avec la main et quand je vous ai amené parfois dans la danse contact on a pu commencer avec la main ou avec le dos par exemple et après, on laisse aller le contact à d'autres parties du corps mais toujours dans cet équilibre de pousser, absorber pousser absorber et à un moment donné y a le « In between » qui se crée mais toujours yin yang yin yang.

Donc là je vous ai mis après la danse contact.

Contact et point d'appui avec une partie du corps j'ai mis dos ou main dans l'équilibre des forces et faire passer le point de contact d'une partie à une autre du corps sans rompre le contact hein, toujours dans cet équilibre, c'est pour ça que la danse des paumes elle est très bien pour démarrer la danse contact

Oui, faire connaissance déjà.

Déjà, eh oui, faire passer le contact d'une partie du corps à l'autre explorer l'équilibre des forces qui créent le mouvement le transfert du poids qui amène au « porté » le pousser et être poussé ou absorbé et renvoyer l'énergie, hein, toujours dans cette danse yin yang, ça, on l'a exploré tout à l'heure, hein, justement, jusqu'à ce qu'à un moment donné, on peut porter ou être porté, et explorer plusieurs rythmes et dynamiques terre eau feu air éther, contact à distance etc., Donc là aussi c'est une ouverture de plein d'explorations possibles.

C'était là aussi où il y avait la notion de la tonicité où il ne fallait pas être dans le poids mort ?

Oui, c'est ça, oui oui, il faut qu'il y ait une certaine tonicité pour que, si tu es complètement mou, tu es complètement dans le yin, tu ne peux pas émettre quelque chose, il faut vraiment cet équilibre, voilà, pour terminer ça il y a aussi la danse de l'ange gardien. Vous vous souvenez de ça ?

On a beaucoup aimé je pense.

Vous avez bien aimé ça, ouai, ouai, hein.

F. lit pour elle et voit sa faute.

Elle démarre comment celle-là ?

Euh, l'ange, alors voilà. Vous avez dû les noter, c'est pour ça que je ne remets pas tous les détails mais elle commence où on est vraiment les ailes repliées vers le cœur et petit à petit l'ange ouvre les ailes et vous donne des impulsions.

L'ange c'est l'autre personne elle se fait à deux cette danse ?

Oui oui bien sûr, c'est des danses en duo tout ça.

Et l'humain est dans quelles qualités ?

Juste humain (rires).

C'est un large programme.

Dans la confiance en fait.

Ouai dans la confiance en fait, c'est ça, dans vraiment.

Je ne sais plus mais

C'est un petit oiseau qui apprend à voler

Mais c'est intéressant quand même, qui apprend à voler.

Donc au début c'est le cocon et petit à petit.

Ah et puis la personne est derrière.

Elle la laisse s'abandonner et la guide.

Voilà, c'est vraiment la confiance l'abandon à notre ange en fait, ouai ouai.

Marcelle parle de son expérience avec Bernadette qui l'avait marquée (à cause des différences de taille).

Hum, donc notez bien cette qualité de confiance et d'abandon à l'ange, ouai, bien. Je ne l'ai pas noté là mais vous pouvez le rajouter, c'est-à-dire que là ce sont des danses duo spécifiques mais après dans tous les processus du Jo Ha Kiu des danses, à un moment donné y a un Jo qui se crée, hein, vous vous souvenez on commence d'abord, heu, le centre et puis petit à petit on ouvre on va vers le duo, vers le groupe vers l'univers, etc, notez-le quand même là, que les danses duo peuvent se faire à tout moment de toutes les trames de danse.

La danse du roseau tu ne l'as pas mise là ?

Ah, oh, le roseau et le vent !

Oui oui le roseau et le vent mettez-le là aussi hein, heu mais peut-être que je l'ai mis ailleurs, c'est pour ça, je l'ai peut-être mis dans l'air, je l'ai mis dans l'air, voilà, ouai ouai ouai. Mais mettez-la quand même là, hein, mettez-la quand même là, le roseau et le vent et vous pouvez mettre voir l'air.

C'était dans la danse contact quand on était en petits groupes avec une au milieu ou c'était le roseau et le vent ?

Comment ?

C'était le cœur.

Ah, une personne au milieu ?

Et puis 4 ou 5 autour.

Ben c'est intéressant parce que voilà,

C'était le chakra du cœur.

Voilà, suivant les thèmes, suivant les thèmes, c'était dans le chakra du cœur, suivant les thèmes ça peut aller là où là.

Alors c'est là où vous voyez la difficulté de synthèse c'est-à-dire en fait, on peut faire un choix, voilà, par danse duo ou par thèmes, etc, mais, mais c'est ça en fait.

C'est la classification qui est difficile.

Ben oui, très difficile, eh oui, parce qu'en fait c'est des dossiers et des sous-dossiers.

Tu disais donc que toute danse pouvait se finir en duo, en fait, dans l'extension ?

Voilà, c'est ça que vous devez noter que toute danse peut se terminer en duo et en danse de groupe, hein, et après en extension à l'univers, hein, donc notez-le bien pour tout ce qui est danse duo, vous pouvez à tout moment dans le Jo Ha Kiu amener le duo.

Donc ça, ça vous donne une indication par rapport au Jo Ha Kiu des séances aussi.

(Silence)

Je vous ai mis un petit croquis là vous voyez, par rapport au Jo Ha Kiu d'une séance, voilà.

J'ai mis « soi », à partir du centre, tout part du centre, hein, voilà, tactactac, l'autre, le groupe, l'univers, et à nouveau retour à « soi ». D'accord ? C'est cette expansion (inaudible).

Ça c'est par rapport à un Jo Ha Kiu d'une séance, hein. D'un atelier, c'est tout le déroulement d'un atelier, où on va commencer, d'une danse ou d'un atelier, mais on va commencer d'abord tout un travail vraiment de revenir à soi, tatatata, d'abord on part de soi, et ça c'est fondamental dans la danse de l'être, hein, c'est-à-dire qu'en fait, par rapport, et je pense à d'autre danse, où on part plus de (inaudible), moi c'est essentiel pour moi qu'on parte de soi, de son centre, on fait d'abord ce retour à soi, pour trouver d'abord sa propre danse et une fois qu'on a trouvé sa propre danse on peut aller à la rencontre de l'autre on peut aller à la rencontre de l'autre, on peut aller à la rencontre du groupe, on ouvre, c'est comme une fleur qui s'ouvre, hein à la rencontre du groupe à la rencontre de l'univers et après on revient à soi.

On part de l'individualisation vers le collectif.



Exactement. C'est ce processus-là, donc notez-le, c'est vraiment le processus en fait, donc voilà, du Jo Ha Kiu d'une séance et de la danse de l'être, voilà. Et c'est ce qui fait que les gens apprécient ça, ils me disent souvent c'est que dans la danse de l'être ben justement ils ne se perdent pas dans la relation, ils ne se perdent pas dans tout ça parce que ils ont vraiment fait d'abord ce travail de centrage, de trouver sa propre danse et c'est seulement quand on a trouvé ça qu'on va vers l'autre et d'ailleurs souvent je vous dis à un moment donné je sens dans le groupe, là, voilà vous pouvez commencer à ouvrir les yeux à aller vers l'autre, etc, chacune à votre rythme et si vous ne sentez pas vous rester dans votre centre, vous restez à l'intérieur de vous donc ça c'est vraiment important dans la guidance, de, d'avoir ce Jo Ha Kiu-là.

Intégrer l'autre et intégrer l'espace.

Et l'espace, hein, voilà.

Ça veut dire qu'avant les danses duo, il faut avoir préparé on ne part pas d'entrée dans une danse duo ?

Oui oui oui, toujours. Sauf si c'est une préparation énergétique quelque chose comme ça où là ça peut créer un, si on sent qu'à un moment donné y a besoin de créer le lien entre les gens, voilà, c'est autre chose mais quand on rentre vraiment dans la danse là y a vraiment ce travail d'abord de trouver sa danse pour aller ensuite vers l'autre, l'espace effectivement comme dit Natacha, dès lors qu'on ouvre, qu'on s'ouvre, on s'ouvre à l'espace et dans l'espace à l'environnement on s'ouvre à l'autre et au groupe.

Avant d'aller à l'extérieur il faut déjà avoir habité l'intérieur.

Voilà.

Vous pouvez rajouter un espace l'environnement pour aller ensuite à l'autre au groupe et à l'univers c'est pour ça qu'à un moment donné je vous fais aussi expanser la conscience dans votre yang, etc.

(inaudible).

Donc la connexion à l'univers et à un moment donné, et après on revient à soi à nouveau, donc toujours ce mouvement d'expansion, de contraction donc du coup on rentre dans un mouvement aussi organique, un mouvement naturel et universel dans cette guidance même, hein, donc ce qui font que les gens se sentent bien parce que justement ils sentent qu'il y a quelque chose qui parle à leurs cellules qui est complètement organique comme processus, hein, c'est naturel de partir d'abord de soi, le petit bébé on va pas le mettre comme ça à la place publique, hein, le petit bébé, c'est ça, c'est une naissance à chaque fois, hein, d'abord il faut vraiment le protéger il faut vraiment faire ce travail intérieur et petit à petit de l'intérieur on va ouvrir c'est pour ça que c'est la danse de l'être, hein, ce n'est pas une danse au premier abord sociale mais de cet être on va s'ouvrir progressivement.

*JOUR 3 JEUDI 22 septembre 2016 JIII 3*

Retranscription

Tout le monde a guidé un atelier ? Tout le monde l'a ? Ah ah, cerveau droit, cerveau gauche, il faut remettre un peu de gauche là.

Rires

En fait y en a qui ont oublié de numéroter, j'ai oublié de vous dire de numéroter. C'était une très bonne idée. (blabla)

Alors je vais vous lire et puis on va faire les petits commentaires avant de passer à l'action. Rassurez-vous, y a pas d'examen, y a pas de ... comment dire ... de jugement, voilà de jugement, merci, il y a vraiment une exploration là où on est dans l'instantané, chacun où on est, après je vous dirai au niveau du processus. Mais en tous cas, on va voir déjà comment.

Alors guider un atelier. Attitude intérieure s'enraciner et se centrer dans la conscience hara/cœur/couronne. Si vous arrivez, vous êtes pas du tout enracinée et dispersée, vous risquez pas, voilà. Donc si vous avez besoin, faites un petit travail avant un atelier de recentrage, d'enracinement etc. respiration, se mettre dans le cœur, dans la conscience, voilà, ça c'est vraiment important. Après, créer un climat de confiance et de respect. Là aussi, vous êtes chacun là où vous en êtes, ce qui est important, c'est justement d'être vous-même et du coup de vous mettre vous-même en confiance et mettre les autres en confiance. Parce que si vous-même vous êtes en confiance, vous allez pouvoir mettre les autres en confiance. Donc ça c'est un travail de confiance en soi, de confiance en vous et de rester pour vous de là où vous êtes. Parce que c'est sûr que vous êtes au début du chemin de la transmission de la Danse de l'Être, hein, on peut pas vous demander d'être déjà arrivée au bout, d'accord, hein ? Et surtout là quand on va faire les mises en situation, vous avez le droit à l'erreur, respectez-vous, ayez confiance, et du coup, vous allez transmettre ça aussi aux autres. Ça va ?

Se rappeler les qualités du praticien. Les petites qualités du praticien. La petite étoile, si vous avez pas les numéros de page. Non mais c'est vrai que j'ai oublié de vous dire, le premier jour, de numéroter les pages, mais bon, je suis pas parfaite non plus donc ça va.

Merci d'être imparfaite.

Rires. Je vous donne un bon exemple.

On a le droit à l'erreur.

On a le droit à l'erreur.

Éclats de rire – Ah ça commence fort – Rires

Vous avez tous les qualités, ? La petite étoile ?

C'est où la sortie ?

Oui, notez bien. Si vous avez l'étoile avec vous, vous avez en haut impeccabilité,

(Commentaires et rires)

On se recentre, on respire, c'est chaud là, vous sentez l'énergie, là, c'est puissant.

(Éclats de rire)

Rappelez-vous, l'impeccabilité, ce n'est pas la perfection, vous êtes perfectible vous êtes pas parfaites. Donc voilà, je vous donne un exemple. Par contre c'est vraiment essayer d'aligner vos pensées, vos paroles, vos intentions et vos actes, tout simplement. Que ta parole soit impeccable, d'accord ? J'ai repris les accords toltèques en fait. Vous pourrez les revoir, les accords toltèques, ils sont intéressants par rapport aux qualités de praticiens Danse de l'Être.

Si je puis me permettre, sur cette parole là, c'est d'abord vis-à-vis de soi, pour éviter le jugement, justement. D'abord de ce qu'on se dit sur soi-même, d'être dans le respect, la bienveillance,

Exactement. Après, le détachement. Ne pas faire une affaire personnelle de ce que l'autre dit ou projette sur vous avec ses filtres, c'est important ça, donc toute la notion de détachement dans la transmission. Parce que vous allez avoir, de toute façon, beaucoup de projections, c'est normal, hein. Donc à un moment donné, si vous rentrez trop dans l'identification à ce que l'autre va vous dire, là ça va être difficile. Donc là y a tout un travail de détachement par rapport à vous-même déjà, ne pas vous identifier à votre rôle, etc., vous êtes simplement qui vous êtes et après, bien sûr en étant qui vous êtes, il peut y avoir toutes sortes de filtres pour l'autre, de projections, mais ça lui appartient. Ça c'est aussi, quoi qu'il arrive, n'en faites pas une affaire personnelle. Ça n'empêche pas de rester en soi près de l'autre, bien sûr.

Après la neutralité aimante, devenir témoin bienveillant, ne pas interpréter et observer sans évaluer. Donc, ça veut dire, 3<sup>e</sup> accord : ne faites pas de suppositions. Donc dans la notion de neutralité bienveillante, c'est ce témoin dont je vous ai parlé. Et on l'avait vu dans la déontologie, c'est que, éviter de trop faire d'interprétations etc., quand vous guidez, quand vous êtes avec les personnes, dans l'accompagnement des personnes. Donc ça permet à la personne de faire son chemin, de l'accompagner, de la respecter dans son chemin mais pas vous de faire tout de suite une interprétation une analyse de ce qu'elle vit etc., ça c'est très important. Donc on est vraiment dans ce témoin bienveillant, cette neutralité aimante où on va accompagner, donc on verra dans la 2<sup>e</sup> session la notion d'écoute active, notamment dans les cercles de partage, hein, où on peut utiliser l'écoute active. Est-ce que tout le monde connaît l'écoute active ?

Non

Donc on verra justement cet outil qui est magnifique, que j'utilise en permanence, l'écoute active, qui est vraiment un très bel accompagnement justement dans cet aspect de neutralité aimante. D'accord. Donc être vraiment dans cette neutralité aimante. Ça ne veut pas dire que vous n'êtes pas vous-même, hein, mais vous allez pas faire toutes ces interprétations. Alors amour inconditionnel. Sauf, je dis bien entre parenthèses, sauf si la personne vous demande. Si à un moment donné, vous pouvez dire, ben voilà, il m'est venu quelque chose, c'est ce que tu as cru entendre etc.

Amour inconditionnel pour soi, c'est-à-dire faire de son mieux sans se juger et en acceptant ses propres faiblesses. Ça devrait commencer par-là, d'ailleurs. Et pour l'autre, savoir que l'autre fait de son mieux avec ce qu'il est. Ça ça détend beaucoup, hein. On fait de son mieux, de toute façon, tout le monde

On pourrait le remettre en premier ?

En premier, c'est ce que je pensais aussi, ouais, donc faites toujours de votre mieux. En sachant qu'on est perfectible mais qu'on n'est pas parfait. C'est ça pour moi je trouve la richesse qui fait la couleur de chacune aussi.

Voilà, donc là c'est toutes ces attitudes intérieures quand vous allez guider une séance, puis après, accompagnement du groupe. Donc je reviens à la fiche de guider une séance, un atelier. Donc au début donner le cadre et présenter l'atelier et mettre en confiance le groupe. Ça on l'avait déjà vu hier dans le duo donc tout le début de la séance. Heu vous pouvez rappeler les principes si, voilà, par exemple que tout est énergie, que c'est une danse d'énergie, etc, mais en général on n'en dit pas trop au début, on peut dire, parler peut-être d'un principe si c'est vraiment nécessaire, c'est surtout pendant la séance où là, vous allez insuffler en fait les principes à travers votre guidance. Susciter mais ne pas imposer : je vous invite à, je vous propose etc. Ensuite, donner matière à explorer : les sensations, la conscience du corps en mouvement, donc la corporalité, et les images, les symboles.

Tu as dit que c'était dans le début, ça ?

Dans le début ?

Non, le début c'est juste donner le cadre et après, tout le reste.

Ah oui, tout le reste, voilà, c'est pendant la séance. Faut vraiment susciter à travers, aller vraiment dans votre ressentir, votre l'épaule, par exemple si on fait la danse de l'énergie dans l'épaule, explorer tous les mouvements possibles, vous pouvez aller dans le lent, dans le rapide, etc. etc. toujours susciter plein d'explorations possibles, qui fait que chacun peut se retrouver et surtout aller plus loin dans son mouvement. Ça va ?

Ensuite permettre la créativité propre à chacun de s'exprimer. Voilà. Et justement en suscitant toutes les facettes possibles de la danse. Inviter à aller plus loin dans le mouvement comme dans le travail intérieur. Toujours par exemple aller jusqu'au bout du mouvement, hein bon, s'il y a une émotion, allez vraiment avec votre émotion, dansez avec. Et donc permettre de vivre ce qui est là, les émotions, les mémoires, les pensées limitantes, voilà peut-être de dire voilà accueillez les

émotions, accueillez ce qui est là, accueillez ce qui émerge, donc ça c'est vraiment dans la notion d'accueillir, hein, donc ces mots là, accueillir ce qui est là, aller avec ce qui est là, danser avec ce qui est là. Ce qui aide aussi pour les pensées justement, quand vous voyez que les gens ont du mal à venir dans le corps, dans les sensations, qu'ils sont dans la tête, hein, vous pouvez aller vers eux et leur dire tu vois tu peux lâcher, respirer, bien dans ta respiration et dans ton hara, des choses aussi dans la guidance quand vous sentez qu'il y a cette difficulté de rentrer dans la sensation dans le corps, voilà, soit au groupe soit à une personne vraiment de venir dans la respiration de venir dans le hara relâcher la tête, voilà. Ensuite faire les aller/retour entre soi et le groupe afin d'adapter aux besoins du moment, c'est-à-dire entre vous, vous avez votre guidance, ce que vous avez prévu pour la séance puis à chaque fois il y a cet aller/retour, comment le groupe répond, qui va faire que vous allez adapter. Parfois vous allez dire ben voilà, là ils ont du mal à se lever, là, comment je vais faire, d'accord ? Il y a toujours cet aller/retour de façon à adapter. Mais là c'est important, dans cet aller/retour, de quand même toujours garder votre fil conducteur, toujours garder le fil conducteur de votre séance.

C'est-à-dire qu'on peut proposer quelque chose de différent que ce qui était prévu initialement, mais que ça garde une cohérence avec l'objectif de la séance.

Voilà c'est ça, que tu ne partes pas d'un seul coup vers autre chose. Ce fil conducteur, c'est la cohérence quoi, le fil rouge, hein. Par exemple ce matin, je me suis adaptée, parce que tout d'un coup (rires) je voyais les petites lutins qui commençaient à faire ça avec le dos et c'était complètement cohérent avec la préparation pour le corps, pour la danse du serpent, voilà, mais c'était cohérent, ça c'est un exemple concret.

Et si tu as annoncé des grands trucs, tu vois des grands thèmes, tu vois que c'est pas juste, de proposer là je sens plutôt-là que l'énergie va plutôt vers une relaxation, mettons, on peut terminer dans ce registre là.

Tout à fait. D'ailleurs souvent vous avez vu, des fois j'ai fait ça bon ben là je sens maintenant on va faire ça, justement parce que l'énergie du groupe est pas du tout à faire ça ou ça. Pour ça, les enfants sont des très bons maîtres. Tout le temps, tout le temps, tout le temps s'adapter.

En fait on guide, mais on se laisse guider aussi.

C'est tout le temps l'aller/retour, tout le temps, tout le temps

C'est là aussi que quand tu as fait la carte d'idées, tu as eu trop d'idées, tu en as filtré, tu peux en récupérer.

Oui, voilà, c'est pour ça que c'est bien d'avoir son petit balluchon avec. Et après, plus vous pratiquez, plus vous savez, ce thème là, il y a ça, ça, ça, et puis si vraiment y a quelque chose là, c'est pas ça c'est pas ce qui va dans le moment présent, il peut y avoir un autre outil qui va venir à ce moment là aider. D'accord ? Surtout par exemple j'observe ça dans les préparations quand on sait pas comment le groupe est, va arriver, donc à un moment donné on va, si le groupe est comme ça on va faire un truc qui va redynamiser, ou au contraire calmer ou recentrer ou libérer, par exemple ça c'est très important au début, aussi écouter l'énergie du groupe, en fait. Alors vivre le moment proposé de l'intérieur et ou danser avec le groupe. Vivre le mouvement pardon proposé

de l'intérieur et ou danser avec le groupe. Alors j'explique ça. C'est que parfois j'observe justement que quelqu'un est tellement concentré qu'en fait il n'y a plus de mouvement qui est là, hein, et du coup ça peut devenir mental, hein, alors qu'en fait si vous-même vous dansez en même temps ce que vous proposez, c'est-à-dire c'est comme si votre parole elle doit venir de l'intérieur comme le mouvement de la Danse de l'Être. Donc en fait il faut vraiment que vous sentiez à l'intérieur et en même temps que ça sorte, vous allez voir que ça va être beaucoup plus facile, comme si vous vivez le mouvement en même temps que vous le verbalisez. D'accord ? Du coup ça va être une parole qui va être une parole vraiment ressentie et vivante. Plutôt que d'essayer de prendre des notes et tout ça, quoi, au début. Faut vraiment

Une parole féconde

Une parole féconde, voilà, vraiment habitée. Donc quand vous guidez c'est ça, et vous-mêmes vous dansez. Alors de temps en temps, si vous observez, moi je suis là mais je danse plus intériorisée mais je suis vraiment, j'écoute, je suis dans ma guidance je ressens et hop ça sort tout seul et puis de temps en temps c'est bien d'aller aussi dans le groupe et de danser avec les personnes parce que ça va pouvoir aussi aider les personnes

Inspirer

Inspirer, voilà

Ça rassure aussi

Et du coup, toi tu donnes l'énergie aussi, tu actives l'énergie, voilà parce que c'est vous, ouai, tu fais monter l'énergie.

Comment tu vas faire monter l'énergie chez les gens en fait ?

Démonstration

Vous voyez moi je suis là et je fais monter l'énergie, c'est être avec. C'est vraiment purement énergétique et vibratoire, là, une présence. En fait ça demande cette présence-là, vraiment, de tout l'être en fait.

(Commentaires)

D'accord ? Donc ça, après, être dans la multi-conscience. Comme on l'avait bien pratiqué, après ça devient quand on guide, être avec une personne et le groupe en même temps. Je vois que vous avez observé, parfois je suis avec une personne mais je perds pas la conscience de tout le groupe. Ça c'est très important parce souvent au départ, par exemple s'il y a une personne qui a une difficulté qu'on sent qu'il faut vraiment quand même aller, être présente avec elle, on peut être absorbé par ça et du coup le groupe il est là il se sent un peu abandonné, quoi, d'accord, donc ça c'est important mais là c'est vraiment la pratique aussi, de pouvoir être avec la personne c'est là où il y a des mots-clés qu'on verra la fois prochaine dans l'accompagnement, qui font qu'on peut vraiment être là, dans cette présence là, mais y a toujours une autre partie de notre conscience qui continue d'être dans le processus du groupe et qui peut parfois passer de l'un à l'autre comme ça. Guider le groupe revenir à la personne guider le groupe revenir à la personne jusqu'à est-ce que

ça va et là vous pouvez la laisser et continuer avec le groupe d'accord ? Donc il y a vraiment cette multi-conscience à développer.

Et gérer la musique et puis avoir un timing ... (rires)

Je vous l'ai mis ça ? La musique, voilà, le timing (rires). Voilà mais ça s'acquiert au fur et à mesure, et puis après à un moment donné, ça se fait tout seul, en fait, quand on est bien centré. C'est ça en fait. C'est là aussi que le hara, le centrage est vraiment essentiel

Tranquillité

Et la tranquillité intérieure, c'est pour ça avant l'atelier préparez-vous intérieurement pour vraiment lâcher tout et être vraiment présente à 100% quoi. J'ai une phrase quand j'avais fait ma formation au Québec et justement on travaillait dans un des stages sur l'enseignement, c'était la différence entre le 100% , être là à 100% ou à 99% et elle disait c'est le 1% qui fait la différence et qui permet la transformation. Si vous êtes là qu'à 99%, la transformation ne peut pas se faire. Donc c'est vraiment être là à 100%, vous voyez. Quand on est là à 100% y a vraiment quelque chose qui peut se passer. Si y a une partie de vous qui n'est pas complètement là

C'est vraiment une assise intérieure, c'est là justement où tu n'es pas dans tes doutes, (commentaires au loin ... rires).

Mais c'est fou hein, parce que c'est ça (rires) c'est un yoga permanent. Ça nous oblige à ça. Alors quand même rappelez vous

On peut presque faire, je sais pas j'imagine le trou que tu as dans un timing un peu serré, genre... faire un temps où avec le groupe on lâche tout ce qu'il y a à lâcher, on invite à lâcher

Mais oui, mais oui, complètement, moi c'est ce que je fais. Ce que quand moi-même je suis comme ça ... ben tu pars de toi, tu dis bon alors là on va faire un bon petit travail de lâcher prise (rires) voilà, donc partez de là aussi de toutes façons, ça fera toujours du bien aux autres. Ouais. Partez de vous, tout le temps, tout le temps comme ça ça donne vraiment cette authenticité de la Danse de l'Être, voilà parce que c'est pas du placage, faut vraiment qu'on soit dans le vivant, quoi en fait. Et rappelez-vous, donc pour ça, les quatre A. Si justement y a 1% de vous qui est perturbé par mince, la musique mais mon dieu elle m'a planté, là iTunes qu'est-ce qu'il fout, ce matin ç'aurait pu être ça par exemple, catastrophe, c'est pas cette musique-là, j'ai juste écouté, c'est bizarre, c'est pas la musique, voilà, mais du coup ...

Ya pas de réaction

J'ai pas été dans la réaction je suis allée voir, je dis « tiens », mais je dis « mais finalement c'est génial » et voilà et là j'ai fait vite les quatre A j'ai accueilli, j'ai accepté, j'ai alchimisé et du coup voilà

Et le groupe n'attend pas une musique prédéterminée

Oui mais parfois tu peux tomber sur des musiques, si ça avait été le djembé ...



(Éclats de rire)

Faut rebondir des fois mais si vous voulez c'est toujours en permanence on transforme, c'est ça que je veux dire, les quatre A, utilisez pour vous aussi, quand vous sentez qu'il y a un truc, bon allez, je respire, j'accueille, j'alchimise et voilà. Voilà, et ensuite à la fin, terminer l'atelier par une phase d'intégration, ça on l'a vu dans le Jo Ha Kiu, compléter avec une personne si besoin, si y a vraiment une personne qui a besoin, vous allez prendre un petit temps avec elle

En particulier ?

Oui, après l'atelier, parce que si une personne n'est vraiment pas bien, vous voyez comme là ça arrive, de pas laisser, surtout là si c'est dans un atelier où les gens après, repartent dans la nature, vous allez pas la laisser repartir comme ça, quoi. Faut vraiment prendre un petit temps avec elle, sentir qu'elle peut repartir entière, d'accord ? Et puis après prendre des notes sur l'atelier pour la suite. C'est l'après-atelier. Quand vous rentrez chez vous, c'est bien de le faire tout de suite après.

C'est quoi les notes alors ? Ce qui a marché, ce qui a pas marché ?

Supervision de l'atelier. Vous avez tout (grands rires).

Ouais, whaouou – grands rires.

Et ça, c'est un peu votre auto évaluation, c'est votre grille d'auto évaluation, d'accord ?

Est-ce que j'étais dans les techniques de base, est-ce que j'ai pu ...

Alors, ça va tout le monde ? Vous avez la grille supervision d'atelier ? OK. Alors justement après l'atelier, vous avez cette petite grille d'auto évaluation qui va vous servir par exemple, et qu'on va utiliser ici aussi dans les aller/retour, donc par exemple : les principes de base, tiens, est-ce que j'ai donné, est-ce que les principes de base étaient présents dans mon atelier, ça ne veut pas dire qu'on fait tous les principes dans un atelier, mais par exemple dans cet atelier, il y a plus eu l'accent sur le premier principe, sur l'énergie, ou sur l'équilibre yin/yang etc. OK ?

Ils doivent être tous présents ?

Non non, l'idéal c'est tous présents, mais au moins que, ce soit là présent pour vous et qu'a à un moment donné, y a un principe qui ressorte, tout est énergie, ou le hara , etc, vous voyez ?

Est-ce que ça veut dire un principe présent qui a été verbalisé aussi au groupe ou pas forcément ?

Aussi, aussi bien sûr. Et là vous pouvez reprendre l'application des principes, hein, le principe 1 avec les frappés -je vous ai vues, le principe 1 par exemple descends dans ta, principe 1 c'est tout est énergie, respire, laisse le mouvement naître de l'intérieur etc. Vous pouvez reprendre des phrases-clés comme ça, on y reviendra aussi la fois prochaine, mais, voilà, essayez de reprendre des petites phrases-clés comme ça. Bon, voilà, est-ce que les principes étaient présents, en tous cas un ou deux, dans mon atelier ? Le Jo Ha Kiu est-ce que c'était un bon déroulement dans mon Jo Ha Kiu, est-ce que c'était fluide, ou est-ce que j'ai un peu buggé, par exemple sur le Kiu. (rires)

Ils sont partis en courant (éclats de rires) par exemple, y a dû y avoir un problème (rires)



Voilà. Ça va ? Donc là vous revoyez un petit peu votre Jo Ha Kiu et vous voyez s'il y a des choses à améliorer, toujours. La cohérence outil/thème, vous aviez un thème, vous avez mis au centre de votre mind Mapp et vos outils, peut-être vous pouvez vous apercevoir que finalement, c'était peut-être pas très cohérent avec cet outil là ou cet outil là, ça aurait été peut-être mieux autre chose.

Si tu sens que le groupe n'a pas vraiment répondu à ta proposition

Voilà. C'est pas tellement ...

Ou on passe du temps à les mettre dedans

Ouai ouai, c'est ça ou alors ça peut être que ...

Au niveau du choix peut-être y a pas eu de cohérence

Ya pas eu de cohérence, c'est ça surtout. Parce que tu sais, par exemple, les gens sont très gentils, des fois tu peux leur faire une proposition, n'importe quoi, et ils rentrent dedans, et toi tu dis mais attends, ça n'allait pas, c'était pas cohérent quand même, tu comprends.

C'est vrai qu'en général tu fais un truc comme ça, ils font tous (éclats de rires)

Attends, si toi tu y crois, tu mets l'énergie (rires) et toi normalement tu te dis, mais c'est absolument pas cohérent, ce truc et c'est pas grave on va rétablir le truc, enfin vous voyez (rires). Voilà, donc c'est vraiment cette cohérence de l'outil et du thème. Après, la gestion du groupe, l'accompagnement verbal et thérapeutique. Donc tout ce qui est accompagnement verbal, des fois on peut être plus ou moins à l'aise dans l'accompagnement verbal, voilà, moi j'élève la voix, souvent on dit la voix est pas assez forte par exemple.

Je vois

Rires ... tu vois bien. Des fois, y a pas assez d'accompagnement verbal ou des fois y en a trop. D'accord ? Donc faut vraiment doser tout ça.

On a déjà expérimenté dans ce qu'on a fait là, l'idée du travail énergétique, on peut discerner

Et puis l'accompagnement thérapeutique aussi. Donc là aussi comment vous allez accompagner la personne au niveau thérapeutique. Donc là on reviendra plus à ça la fois prochaine. Mais y a aussi l'accompagnement thérapeutique quand y a une émotion, une catharsis, comment vous accompagnez la personne.

(Inaudible)

Ah le micro ? Tu peux danser avec un micro ? Si c'est pas une gêne pour toi, pourquoi pas, tu as du mal à élever la voix ?

En général quand je suis en cours (suite inaudible)

Moi je l'ai vécu dans d'autres ateliers en tant que danseuse, et j'ai trouvé qu'en fait pour les personnes qui avaient la voix qui portait pas beaucoup, c'était bien plus agréable, le micro, perce

que ça nous permet de nous garder une voix douce alors que si tu forces ta voix ça va s'entendre.  
(suite inaudible)

Et c'est agréable, comme son ? (suite inaudible) et commentaires.

Ça demande un très bon réglage et un bon micro, surtout dans la Danse de l'Être. Je serais intéressée de voir si tu veux l'expérimenter la prochaine fois, voir ce que ça donne, parce que j'ai jamais vu, dans la Danse de l'Être, au-moins expérimenter avec le micro en tous cas.

(Commentaire et inaudible)

Ah, respirez – rires et commentaires

On se rend pas compte mais on ramasse, ah ouais, on ramasse

Bon tu expérimenteras et on verra. Bon, alors, on continue. Dans la gestion du groupe, donc la présence à soi et au groupe, ça vraiment important. Pas besoin de commentaires, ça va ? L'assurance en soi et le centrage. Donc là vous pouvez vous auto évaluer, ce que j'ai fait vraiment dans

Du coup quelle différence tu mets, si tu mets le centrage par rapport au-dessus si tu mets la présence à soi (..) ?

Ben tu peux être présent mais pas confiant, conscience que tu es pas complètement à l'autre

Moi j'ai vu des gens qui sont très présents aux autres mais qui manquent complètement de confiance et de centrage, tu vois, mais du coup voilà ça peut être aussi quelque chose qui n'est pas centré complètement.

Et donc ça a à voir avec la voix aussi je suppose. Là tu parles pas de la voix.

Euh (relecture rapide) Si ... accompagnement verbal

Oh pardon

Bon là l'assurance en soi, c'est vraiment sentir qu'on a cette confiance en soi et que les gens, ça va créer un climat de confiance, tu vois.

Et ce que tu mettais au-dessus présence à soi ?

Présence à soi, c'est -à-dire en fait tu es présente, comme je disais pour animer faut que tu sois présente à toi même, savoir ce qui se passe chez toi pour pouvoir être dans cette présence du mouvement intérieur que tu vas pouvoir transmettre aux autres, hein, parce que si tu es pas présente à toi, et projetée à l'extérieur, donc du coup ça se sent hein. Voilà, donc, c'est toujours ce côté présence à soi et au groupe, cette notion-là en fait.

Juste pour préciser la nuance par exemple moi, je peux être présente à moi mais des fois je vais manquer d'assurance

Eh oui tout à fait. Il y a des personnes qui sont très présentes aux autres mais pas suffisamment présentes à elles-mêmes, voilà, donc du coup ça crée après il manque un équilibre en fait. Ça va ? La créativité, donc le choix du thème, des musiques, ça c'est toute votre créativité. Et après, l'ambiance générale. Comment était l'ambiance de l'atelier, est-ce que c'était tendu, est-ce qu'il y avait des tensions, est-ce que vous avez senti que ça allait se relâcher et voilà, l'ambiance générale.

L'évolution, comment ils arrivent, comment ils repartent

S'ils repartent avec le sourire

Ouais, ouais

Ils disent au revoir ou

Ils s'engueulent

Si vous voyez le sourire à la fin, c'est que c'est bon mais toujours, parce que suivant là où on emmène les gens, ça peut être en profondeur, y a des fois ça peut être déstabilisant, on se dit oh la la, ils sont pas contents, alors qu'en fait au contraire tout va bien, mais justement parce que les gens ils sont vraiment dans une grande intériorité et voilà, c'est ça aussi. Et voilà, y a pu qu'à. Voilà mais on y reviendra sur tout ça, mais c'est vraiment vous donner ces bases-là, hein.

## ANNEXE 5: DOCUMENTS DE TRAVAIL

### *EXEMPLE DE DOCUMENT DE TRAVAIL RECHERCHE POUR COMPRENDRE LES IDÉES PHILOSOPHIQUES*

Sur l'Éros cosmogonique

C'est à elle que dans son *Éros cosmogonique*, Klages a ajouté quelques touches décisives. Une figure de l'homme apparaît, capable de succéder historiquement à l'homme du XIXe siècle et si possible de le dépasser par l'abondance de vie et par la netteté des contours. Par un travail systématique, il a mis en évidence un point que l'on n'apercevait jusqu'ici que vaguement : l'étroite liaison de l'homme avec le monde vivant qui l'entoure, en tant que cette liaison s'établit non par la culture, la connaissance rationnelle, l'analyse, mais immédiatement par la vie même. Voilà ce que l'on peut dégager de ce livre et qui en constitue l'ossature, tout en étant loin de donner une idée de la profondeur, de la surabondance, de la puissance des connaissances mystiques qu'il contient, de sa documentation scientifique et de sa valeur créative.

Il est question de « l'Éros » et non pas de « l'amour », parce que le dernier mot s'est épanoui avec ses innombrables nuances en un bouquet entier de significations divergentes - toute une dissertation préliminaire leur est consacrée. Des différents aspects de la conception de « l'Éros » dans l'antiquité (Klages considère, avec Nietzsche, l'Éros platonique — et la théorie des idées — comme un Éros déjà intellectualisé) se détache le concept de « l'Éros élémentaire », qui ne doit être conçu en fonction ni de l'instinct, ni de la satisfaction de l'instinct, mais exclusivement comme une surabondance créatrice — donc étroitement apparenté à l'ivresse dionysiaque telle que Nietzsche l'a décrite. En aucune façon il ne se laisse réduire à la volupté sexuelle, mais pour citer un des plus beaux passages qui lui soient consacrés :

« Il peut naître au simple aspect d'un être aimé qu'il soit du sexe opposé ou du même sexe, que ce soit un animal ou une plante et avec non moins de plénitude, à l'odeur d'un parfum, au goût d'un vin, à l'audition d'un son, au contact d'un rameau humide de rosée. Il peut surgir dans la veille comme au cours du rêve le plus enivrant. Il fête ses orgies dans le souffle des tempêtes printanières, face au firmament étoilé, dans le frisson de la rafale, sur la crête flamboyante d'une montagne, dans le fracas du ressac, dans le fulgurant éblouissement du "premier amour" et à un degré non moindre dans l'étreinte du sort qui broie celui qui l'affronte. Il est à la fois volupté d'ascension et de déclin, volupté qui fait de la mort un passage de douloureuse béatitude ! Aux moments d'éternité qu'il atteint dans sa perfection, il se déchaîne en fureur ou se sublime en extase divinatoire. C'est

un état de plénitude ignorant de toute indigence, un élan de l'être se dépassant lui-même, déversant, en don illimité de soi-même, le rayonnant excès de ses forces. Il ne connaît insuffisance ni manque ; il est source inépuisable d'abondance, flamme génératrice de richesses, maturité grosse des mondes qu'elle enfantera. Aussi partout où tombe son rayon, c'est un flamboiement d'indicible beauté, partout où il porte ses pas, de luxuriantes floraisons surgissent et son étreinte libère le Dieu emprisonné dans l'homme et dans les choses ! Tels sont les caractères les plus généraux de l'état que, dans son langage symbolique, la divination antique appelait l'*Eros cosmogonos* ». [III]

Il apparaît aussitôt que Klages n'aura que pitié ou sarcasme pour la tentative de Freud de dériver du sexe le monde dans sa totalité, quelle que soit l'estime qu'il témoigne à la rigueur de la recherche scientifique chez Freud. C'est en l'espèce un des rares adversaires de Freud, qui soit absolument logique avec lui-même, parce qu'il voit dans le freudisme un appauvrissement des faits érotiques dont toute la vie est remplie. Klages ne se contente pas toutefois de métaphores qui relèvent plutôt de la poésie, mais arrive à poser la question absolument précise de notre connaissance des états extatiques. Avant tout : Qu'est-ce qui se trouve libéré dans l'extase ? et il répond : l'Âme. De quoi se libère-t-elle ? — De l'Esprit. Que gagne à sa libération ce qui est libéré ? — L'âme s'éveille à la contemplation et « elle contemple la réalité des images primitives. Les images primitives sont les âmes du passé se manifestant. Pour apparaître, elles ont besoin de s'unir au sang de ceux qui sont corporellement vivants ; ceci se produit dans l'acte de la contemplation, noce mystique entre le démon créateur et l'âme qui se donne et reçoit ». Tel est le dernier résultat auquel parvient Klages après une enquête approfondie sur l'état extatique, sa nature et ses relations avec les traditions du culte des ancêtres.

Contentons-nous d'indiquer quelques stations de ce long itinéraire : les deux démarches de l'extase apparaissent comme un passage à travers la mort suivi d'une autre vie nouvelle et dépersonnalisée. Un sens mythologique profond s'attache à une distinction depuis longtemps établie par Klages : Éros, dieu de l'ivresse cosmique, apparaît sous trois formes : héroïque, magique et sous la forme de l'ivresse érotique au sens étroit du mot. Une importance fondamentale doit être attribuée à la distinction entre les sentiments « idéopathiques » et « sympathiques », différence sur laquelle il serait possible d'édifier une solide théorie des sentiments. L'Éros est toujours un Éros lointain par opposition à la volupté que le présent peut satisfaire. En étroit rapport avec « l'Hierogamos », le fait de l'union avec Dieu comme contenu de l'extase, Klages développe encore une fois sa théorie de la réalité des images, qu'il a motivée scientifiquement dans son livre *De la nature de la conscience*, et dont le contraste profond avec la théorie de Bergson, en apparence toute proche, mériterait une étude approfondie. Des connaissances acquises sur les états extatiques, Klages tire des conclusions extrêmement suggestives sur les notions d'image et de chose, sur le caractère

lointain de l'image, son aptitude à se transformer, sur les symboles, les états de rêves, pleurs, rapports à la conscience purement contemplative des temps primitifs et au fait poétique, ainsi que sur les notions de temps et d'avenir. Ajoutons encore que le sens d'épousailles attribué au repas mystique, la fraction et l'absorption du Dieu rapportés à « l'Éros dans le besoin d'aliment », ouvrent de profonds aperçus sur le culte des ancêtres et des morts, et sans doute les mythologues pourront se faire une idée approchée de la portée considérable de cet « Éros cosmogonique ».

Cependant ce n'est pas la valeur spéciale de cette œuvre que nous avons voulu mettre ici en lumière, mais plutôt — en nous plaçant dans la perspective de l'histoire de l'esprit humain indiquée au début — sa valeur psychologique. Ces recherches, tout à fait spécialisées en apparence, nous fournissent un point ferme sur lequel orienter notre future science de l'homme. Non pas de l'homme pris dans sa réalité sociale (la sociologie et pour une grande part la psychologie des caractères s'y consacrent aujourd'hui [...]) ; non, il s'agit plutôt d'une transformation de l'image que nous nous faisons de l'homme en général comme d'une espèce physiologique, « l'animal non encore fixé dans sa forme », selon l'expression de Nietzsche, « corde jetée entre l'animal et le surhomme », ce qui ne nous oblige nullement à prendre le surhomme avec tout le pathétique qu'y attachait la génération de 1900. Tandis qu'aujourd'hui les différentes sciences qui s'occupent expressément de l'homme (telles qu'au moins en partie la biologie, la médecine, la psychologie) s'emploient à accumuler les connaissances spéciales permettant d'en acquérir une connaissance plus profonde et plus juste, nous manquons jusqu'à présent des formules précises caractérisant les données élémentaires de la vie, décisives pendant le développement de l'humanité et qui au fond le sont encore aujourd'hui, malgré la couche épaisse de civilisation rationalisée et surrationalisée qui la recouvre. Nous cherchons à constituer une « science de la vie » ou, suivant la vieille expression, une « anthropologie » qui rende compte de l'ordre naturel de toutes les stratifications du vivant, depuis le cosmos jusqu'à l'exclusivement humain en passant par la vie tellurienne, animale et végétale. Dans une science de la vie ainsi conçue, les systèmes de pensée auxquels on aimait accorder une valeur préalable et dogmatique ne seraient mentionnés qu'en dernière conjecture. On essaierait de les interpréter en fonction des faits biologiques fondamentaux dans une manière dont les dernières générations avaient complètement perdu la tradition. Ce n'est point qu'il s'agisse le moins du monde de « romantisme » dans le sens vulgaire de foi sentimentale en la bonté d'une humanité idéale. Il s'agit de dire oui à la réalité vivante dans son intégrité, y compris ses côtés sombres et durs et, sur le plan positif, de lutter pour les valeurs de la vie contre toutes les usurpations de l'esprit humain — il s'agit, en un mot, d'assurer une hiérarchie de toutes les puissances de vie.

C'est au service de cette conception du monde — conservatrice, si l'on veut — que Klages a édifié depuis trente ans une caractérologie incomparable par la précision conceptuelle des détails et par

l'ampleur de ses principaux linéaments. Elle a contre elle la superstition des philistins utopistes et niveleurs régnant actuellement sur le marché. Nous sommes à l'instant où un assez grand nombre d'esprits commencent à accorder à cet aspect de son œuvre l'estime qui lui est due. Sa méthode est partie de sa théorie de l'expression où la graphologie a trouvé une base nouvelle. Son grand ouvrage métaphysique en trois volumes, *Le Corps et l'Âme* [il s'agira de : *Der Geist als Widersacher der Seele*], est annoncé pour le commencement de 1929. Il couronnera le vaste monument édifié par un grand penseur, dont nos chercheurs spécialisés se sont à peine souciés jusqu'à ces derniers temps. Pour le petit nombre de ceux qui, même sur le plan scientifique, sont intervenus en faveur de cette personnalité puissamment créatrice, c'est une grande joie de découvrir au loin une première voix qui met juste l'accent sur le même point de doctrine : se réclamant pour Nietzsche pour la puissance de ses vues prophétiques et de Goethe comme premier habitant d'un monde d'une plus profonde humanité, Ortega y Gasset (Madrid) proclame que l'heure est venue, que notre devoir est, au lieu d'engager « notre vie pour la civilisation », de faire « que la civilisation soit mise au service de la vie ». Nous ne savons si l'heure viendra où croîtront et fleuriront les germes dont nous avons essayé d'indiquer l'existence. Klages est personnellement pessimiste pour des raisons métaphysiques, par amour de la Vie lorsqu'elle plonge dans les profondeurs qu'a évoquées son *Éros cosmogonique*. Même si la réalité industrielle et quotidienne doit l'emporter, un rameau de la grande culture intellectuelle allemande aura poussé en ces temps misérables et ce sera la philosophie de la Vie de Klages, avec ses profondeurs mystiques, sa psychologie poussant jusqu'à la cruauté son avidité de connaître la fière et douloureuse inspiration de l'Éros lointain.

Ludwig Klages : le philosophe du rythme

[Ci-contre : Mary Wigman, pionnière de la danse expressionniste, animée par le désir d'exprimer une subjectivité marquée par la notion d'extase, qu'elle soit liée à l'érotisme ou, dans une tonalité plus mystique, à un retour au primitif, à la nature et à la fusion avec le cosmos. La recherche de l'état de joie ou d'extase marque les arts et la danse dès les années 1905-1910. Il s'agit pour les danseurs de l'expressionnisme allemand, tels que Rudolf Laban ou Wigman, comme l'écrit le premier critique américain de la danse moderne John Martin, d'« exprimer l'intangible » par « le moyen irrationnel du mouvement corporel ». Ce désir d'extase associé aux images de légèreté, d'envol et de rire renvoie aux facultés de Dionysos, tel que décrit par Nietzsche dans son rapport à la danse : « Par le chant et la danse, l'homme manifeste son appartenance à une communauté supérieure : il a désappris de marcher et de parler et, dansant, il est sur le point de s'envoler dans les airs. Ses gestes disent son ensorcellement. [...] il se sent dieu, il circule lui-même extasié, soulevé, ainsi qu'il a vu dans ses rêves marcher les dieux ». À la même période, une autre tendance

se développe, animée par une recherche d'eurythmie, cette harmonie de l'esprit et du corps, liée à une volonté d'améliorer la santé et l'éducation. Ces nouvelles manières de penser la corporéité traduisent au sein de la modernité l'invention de nouvelles subjectivités. Les corps modernes se dénudent, se mettent à danser librement, sont sculptés par la gymnastique. Cette révolution anthropologique s'accompagne de nombreuses innovations dans les champs de la vie quotidienne, de la psychologie, de la médecine et des arts. Qu'il s'agisse des mouvements qui ambitionnent de réformer les modes de vie en Allemagne, du naturisme prôné par Heinrich Pudor (*Nacktkultur*, 1906) ou de la *Freikörperkultur*, le corps se trouve dévoilé, mis à nu. Cette « culture du nu » a été portée au début du XXe siècle par le mouvement de jeunesse *Jugendbewegung*, par le mouvement des *Wandervögel* (oiseaux migrateurs), par la *Loheland-Gymnastik*, par la gymnastique de Bess Mensendieck, ainsi que par la revue *Kraft und Schönheit* de Karl Mann. Dans le même temps, la psychanalyse instaure de nouveaux rapports entre le corps et l'esprit, à travers la pensée de Sigmund Freud, de Hans Prinzhorn, de Ludwig Binswanger ou de Paul Schilder, sans compter l'invention de la caractérologie par Ludwig Klages : [http://www.detambel.com/images/30/revue\\_451.pdf](http://www.detambel.com/images/30/revue_451.pdf) DIRECTION DE LA COMMUNICATION ET DES PARTENARIATS DOSSIER DE PRESSE DANSER SA VIE Art et danse de 1900 à nos jours 23 NOVEMBRE 2011 - 2 AVRIL 2012

5. Extraits de textes du catalogue *Subjectivités modernes : entre désir d'extase et d'eurythmie* christine Macel

La modernité a pu inventer de nouvelles subjectivités notamment grâce à la conception d'une nouvelle corporéité. Le corps, lieu de projection de l'identité personnelle, a été la fabrique de l'identité moderne. Les corps modernes se dénudent, se mettent à danser librement, sont sculptés par la gymnastique. Cette révolution anthropologique s'accompagne de nombreuses innovations dans les champs de la vie quotidienne, de la psychologie, de la médecine et des arts. Qu'il s'agisse des mouvements qui ambitionnent de réformer les modes de vie en Allemagne, du naturisme prôné par Heinrich Pudor ou de la *Freikörperkultur*, le corps se trouve dévoilé, mis à nu<sup>1</sup>. Dans le même temps, la psychanalyse instaure de nouveaux rapports entre le corps et l'esprit, à travers la pensée de Sigmund Freud, de Hans Prinzhorn, de Ludwig Binswanger ou de Paul Schilder, sans compter l'invention de la caractérologie par Ludwig Klages. Dans le champ des arts du spectacle vivant, le tournant s'opère dès les années 1880 avec la vogue de la pensée de François Delsarte, qui a établi une nouvelle conception du corps humain dès les années 1850. L'enseignement expérimental de cet autodidacte, pédagogue du chant et de la parole, se fonde sur une nouvelle analyse du geste et du mouvement, dans une dynamique de spiritualisation de l'être humain. Deux points



fondamentaux caractérisent son approche: l'idée que le geste, «agent direct du cœur», «révélateur de la pensée»<sup>2</sup>, traduit de manière expressive les mouvements de l'âme, et que le corps s'inscrit dans une unité vie-âme-esprit exprimée par son fameux diagramme, le Compendium<sup>3</sup>. La réunion du corps et de l'esprit marque une rupture décisive avec le cartésianisme et apparaît comme le présupposé des évolutions ultérieures dans les champs de la danse et de l'art. Elle avait été également prophétisée dès la fin des années 1880 par la philosophie nietzschéenne, qui inaugurait une nouvelle manière d'envisager la corporéité, basée sur une critique du dualisme. Dans les Fragments posthumes, Nietzsche appelle à un renversement des hiérarchies, affirmant en effet que «le phénomène corps est un phénomène plus riche, plus explicite, plus saisissable que celui de l'esprit. Il faut le placer au premier rang, pour des raisons de méthode, sans rien préjuger de sa signification ultime.» Isadora Duncan et Rudolf Laban sont fortement marqués par le deltsartisme tel qu'il a été transmis par les élèves du théoricien, ainsi que par la pensée de Nietzsche, qui est aussi l'un des auteurs de référence de Vaslav Nijinski, de Mary Wigman et de Martha Graham. Isadora Duncan reconnaît comme ses «maîtres de danse [...] le J.-J. Rousseau de l'Émile, Walt Whitman et Nietzsche<sup>4</sup>». Laban, également proche de la conception romantique de Rudolf Steiner d'une union entre l'âme, le corps et l'esprit, écrit dans sa «Vision de l'espace dynamique» combien cette réalité nouvelle a influé sur sa danse: «Il devient possible de saisir, avec notre intellect, ce vieux rêve prémonitoire de l'espèce humaine, l'unité du corps et de l'esprit. Comme les deux se composent d'un seul et même mouvement avec quelques rares variations, nous pouvons établir un parallèle entre ce phénomène universel et la danse. Le dualisme hostile de l'esprit et la matière ne peut plus être considéré comme acquis et l'étude de la conscience de l'unité en danse acquiert une réalité jusqu'ici insoupçonnée<sup>5</sup> ...» Danser l'extase Cette nouvelle manière de penser la corporéité génère deux tendances apparemment antagonistes dans les arts visuels et la danse, qui reposent toutes deux sur la réunion du corps et de l'esprit – tendances qui se retrouvent parfois chez le même créateur. D'une part, apparaît dès les années 1910 le désir d'exprimer une subjectivité marquée par la notion d'extase, qu'elle soit liée à l'érotisme ou, dans une tonalité plus mystique, à un retour au primitif, à la nature et à la fusion avec le cosmos. Il s'agit pour les danseurs de l'expressionnisme allemand, tels que Laban ou Wigman, comme l'écrit le premier critique américain de la danse moderne John Martin, d'«exprimer l'intangible» par «le moyen irrationnel du mouvement corporel»<sup>6</sup>. D'autre part, se développe au même moment une recherche d'eurythmie, cette harmonie de l'esprit et du corps, liée à une volonté d'améliorer la santé et l'éducation<sup>49</sup> – nous y reviendrons. Ce désir d'extase associé aux images de légèreté, d'envol et de rire renvoie aux facultés de Dionysos, tel que décrit par Nietzsche dans son rapport à la danse: «Par le chant et la danse, l'homme manifeste son appartenance à une communauté supérieure: il a

désappris de marcher et de parler et, dansant, il est sur le point de s'envoler dans les airs. Ses gestes disent son ensorcellement. [...] il se sent dieu, il circule lui-même extasié, soulevé, ainsi qu'il a vu dans ses rêves marcher les dieux 7 .» Isadora Duncan, lectrice du Zarathoustra de Nietzsche, n'écrit-elle pas également, dans sa quête d'une ivresse sacrée, qu'elle travaille en se concentrant sur son plexus solaire? «L'attitude que nous adoptons affecte notre âme: un simple renversement de la tête, exécuté avec passion, provoque un frisson bachique de joie, d'héroïsme ou de désir 8 .» La recherche de l'état de joie ou d'extase marque les arts et la danse dès les années 1905-1910. André Derain réalise dans un esprit fauviste des aquarelles de figures nues esquissant des mouvements de danse, qui marquent le regain d'intérêt des artistes pour la fièvre dionysiaque (La Joie, 1905; Danse bachique, 1906; Figures dans un paysage, 1906). Henri Matisse inaugure son travail autour de la danse avec son tableau La Joie de vivre (ill. 2) où une ronde de nymphes nues s'ébautre dans une pastorale; il approfondira ensuite ce thème avec La Danse, destinée au collectionneur Sergueï Chtchoukine. Avant de développer ses recherches autour de l'icosaèdre, le premier Laban, celui des années 1910, établi au Monte Verità, près du Lac Majeur, exécute lui aussi de nombreux dessins d'inspiration dionysiaque: dans un paysage alpin, un homme nu emporte une femme nue dans les airs, tandis qu'une femme tout aussi dénudée surgit de la forêt. Ces dessins correspondent à une période d'intense activité pour Laban, au cours de laquelle il travaille aussi à ses danses d'extase mystique exécutées en pleine nature. Pour la Sonnenfest [fête du soleil] imaginée pour le congrès de l'ordre du Temple d'Orient dont il est membre, Laban danse toute la nuit entre les arbres du Monte Verità avec ses danseuses, se lançant dans des pantomimes et des rondes aux flambeaux. Mary Wigman s'est immergée dans cette atmosphère du Monte Verità comme dans une fête perpétuelle: «Nous étions jeunes... Nous marchions dans la forêt [...], dansions jusque tard dans la soirée sur les plateaux enflammés et dans les doux herbages des vallées. Tout était fête et n'avait pas de fin 9.» C'est d'ailleurs Mary Wigman qui incarne le mieux la figure de l'extase portée parfois jusqu'à sa dimension sacrificielle. Elle décrit son époque comme mue par un désir intense de joie. On retrouve d'ailleurs ce constat dans de nombreux ouvrages parus dans l'Allemagne des années 1910-1920 portant sur la recherche de la force, de la santé et de la beauté corporelles. Qu'il s'agisse de Fritz Giese et Hedwig Hagemann (Weibliche Körperbildung und Bewegungskunst [Formation du corps féminin et art du mouvement], 1924), propagandistes de la danse envisagée comme métaphore de l'érotisme du corps féminin, d'Adolf Koch (Körperbildung und Nacktkultur [Formation du corps et naturisme], 1924) ou encore de Wolfgang Graeser (Körpersinn [Le sens du corps], 1927), tous voient en la danse une manière de retourner à une forme de vie primaire, au rythme de la vie même, malmenée par les problèmes d'hygiène, la guerre et les nouvelles exigences du travail. Pour revenir à Mary Wigman, elle écrit

à la fin de sa vie au sujet de cette époque: «Toutefois, je suis convaincue que chacun peut gagner à se consacrer à la danse et, par conséquent, exprimer des émotions étouffées ou à demi formées, et trouver littéralement une forme de langage par le corps. À cette époque, les jeunes Allemands reconnaissaient ces possibilités. Ils grandissaient dans un monde triste et découragé, un monde qui marchait la tête pendante et en traînant les pieds. [...] Et ils se sont mis à danser pour le plaisir 10.» Dans sa danse, Wigman exprime elle-même l'exaltation du vivre, comme dans son premier solo conçu en 1914 au Monte Verità, Hexentanz [Danse de la sorcière], où elle incarne une possédée habitée par «les puissances qui osent à peine se manifester sous notre façade civilisée», une «créature de la terre, aux instincts dénudés, débridés, avec son insatiable appétit de vie, femme et bête en même temps» 11. Dans les films postérieurs ou dans les photographies de Charlotte Rudolph, transparaît l'intensité du personnage «sauvage et lubrique 12», enivré par les rythmes, oscillant entre extase et souffrance, deux tendances que Wigman n'aura de cesse d'associer dans ses créations ultérieures. Le critique Werner Suhr décrit au début des années 1920 la danse de Wigman comme «un festival dionysiaque, une joie sensuelle spirituelle, des extases du corps et de l'esprit 13». 50 Ce n'est pas un hasard si cette ardeur a fasciné deux des plus grands peintres de l'expressionnisme allemand, Emil Nolde et Ernst Ludwig Kirchner. Wigman, étudiante à l'Institut Dalcroze de Hellerau, à Dresde, se sent attirée par le groupe Die Brücke formé en 1905 et établi à Dresde jusqu'en 1911, et dont Kirchner fait partie. Nolde, qui se joint à ce groupe en 1906-1907, s'intéresse de près à la danse depuis peu: il a vu danser Loïe Fuller à Paris ou encore la danseuse de cancan Saharet. Il rencontre Wigman à Hellerau en 1911, devenant le premier peintre qui inspire la jeune femme. C'est lui qui l'incite à partir au Monte Verità avec Suzanne Perrottet pour y retrouver Laban. La fascination de Nolde pour la danse se rapproche de la vision wigmanienne, en tant qu'elle exprime pour lui la liberté, la vitalité et la spontanéité. Après sa première série de dessins Fantasy réalisée à Berlin aux Unpainted pictures de 1938-1945, il reviendra souvent à la danse comme motif, lui qui aimait tant danser avec sa femme Ada. Ses tableaux comme Wildtanzende Kinder [Enfants dansant sauvagement] (1909), Tanz um das Goldene Kalb [Danse autour du veau d'or] (1910) ou Kerzentänzerinnen [Danseuses aux bougies] (1912) évoquent le déchaînement dionysiaque et l'extase du primitif en fusion avec le cosmos. Son voyage en Nouvelle-Guinée, en 1913-1914, le conforte dans cette nostalgie: «Les hommes primitifs vivent dans leur nature, ils ne font qu'un avec elle et sont une partie du cosmos tout entier. J'ai parfois le sentiment qu'eux seuls sont encore de véritables hommes, et nous quelque chose comme des poupées articulées, déformées, artificielles et pleines de morgue 14.» Nolde trouve chez Wigman, à la recherche de la vie même, cette énergie d'un être proche de ses pulsions et qui n'aurait pas encore été touché par la civilisation. Vers 1920, à Dresde, son amitié avec la danseuse se concrétise

à travers plusieurs aquarelles où il la peint, avec ou sans son élève Gret Palucca: Tänzerin, Tänzerin (Mary Wigman) [Danseuse, danseuse (Mary Wigman)], Tänzerin (mit violetter Schleier) [Danseuse (avec un voile violet)], Tanzszene mit zwei Figuren (Mary Wigman, Gret Palucca) [Scène de danse avec deux figures (Mary Wigman, Gret Palucca)]. Les bras levés, les danseuses apparaissent tantôt dans des poses hiératiques, tantôt exécutant frénétiquement des gestes de joie. Ernst Ludwig Kirchner est lui aussi fasciné par les danses d'Afrique noire et du Pacifique, par la désinhibition des danseurs et par les rituels d'extase. Dès 1908, il s'intéresse également aux corps en mouvement, aux scènes de danse et de variétés, comme en témoignent de nombreux dessins des années 1910, les sculptures de danseuses nues réalisées vers 1911-1912 et de nombreux tableaux comme Variétés ou Negro dance. Pour Kirchner, qui parfois danse lui-même nu dans son atelier, qui photographie Nina Hard dansant dans son studio de Davos (1921) ou une femme nue dansant dans la forêt (1929), la danse est une métaphore clé de son désir d'exprimer émotion et expérience érotique. Il s'intéresse au corps nu extatique qui reflète la lumière, au corps empli d'énergie sexuelle, parfois en lutte avec des énergies destructives. Dès lors, il était tout naturel qu'il fasse la rencontre de Mary Wigman. Lorsqu'elle réalise sa danse de groupe Totentanz [Danse macabre] en 1926, Kirchner vient chaque jour dans son studio la dessiner et la peindre, ainsi que son groupe de quatorze danseuses, parmi lesquelles on trouve Hanya Holm, Gret Palucca, Vera Skoronel et Berthe Trümper. Il exécute le fameux tableau Totentanz der Mary Wigman (1926) qui figure une ligne de danseuses debout, où l'extase confine au sacrifice et à la mort. Une lithographie de Kirchner offre également un portrait de la danseuse, d'une grande intensité expressive (Kopf Mary Wigman [Tête de Mary Wigman], 1926). Le peintre continue à la suivre, comme en atteste une gravure sur bois de 1933 qui la représente les bras levés, les cheveux dressés, dans cette pose extatique aux résonances mystiques qui la caractérise (Die tanzende Mary Wigman [Mary Wigman dansant]). Entre exaltation et désespoir, la danse et les arts visuels de l'expressionnisme allemand témoignent d'une vision où le dionysiaque, celui de l'envol et de la joie, se conjugue avec l'autre face du dieu grec, celle où les femmes se sacrifient pour lui en déchirant leurs vêtements. Quête d'eurythmie Par ailleurs, face à cette identification de la danse au dionysiaque, s'affirme une seconde tendance évoquée plus haut, celle d'une recherche d'eurythmie. Issu du grec, le mot signifie «le bon rythme» et est employé par Platon qui préconise dans ses Lois l'étude de la danse gymnique pour parvenir à l'harmonie et à la beauté du corps. Tombé en désuétude, il est repris, dans un retour à l'idéal antique, par Émile Jaques-Dalcroze et Rudolf Steiner dans deux optiques bien différentes. Si la danse, dans l'art de la tragédie grecque, est souvent placée du côté du dionysiaque, elle occupe aussi une place 51 intermédiaire entre cette sphère et celle de l'apollinien, comme le rappelle Nietzsche lui-même dans La Naissance de la tragédie, où il distingue la

rythmique basée sur l'affect (le dionysiaque) de celle établie sur le temps (l'apollinien): «Dans la part apollinienne de la tragédie grecque, dans le dialogue, tout ce qui affleure à la surface paraît simple, transparent et beau. En ce sens, le dialogue est à l'image de l'Hellène, dont la nature se révèle dans la danse, parce que, dans la danse, la force la plus considérable reste à l'état potentiel et se trahit simplement dans la souplesse et la richesse des mouvements 15.» Dans les années 1910, Jaques-Dalcroze revient à des critères inspirés de l'Antiquité classique, à savoir que la nudité, au moins partielle, permet de mieux atteindre cette eurythmie, tandis qu'il invente une technique basée sur le rythme comme langage primaire de l'homme. Le musicien suisse, qui fonde sa théorie sur le présupposé de l'union du corps, de l'âme et de l'esprit, est à la «recherche d'un idéal commun», d'une «harmonie d'ordre supérieur», afin «d'équilibrer nos facultés spirituelles et corporelles grâce à une circulation plus intense de nos courants vitaux, élastiquement enchaînés». Pour lui, l'agent de liaison est la rythmique – qu'il distingue de la métrique –, pur produit de l'instinct qu'il s'agit de retrouver grâce à des exercices permettant de «transposer dans le domaine physique les vibrations engendrées par les émotions élémentaires et les élans primesautiers de l'être 16». Pour cela, il prône l'étude conjointe des rythmes naturels du corps et des rythmes artistiques de la musique. Le but de cette harmonie retrouvée est de créer grâce à la danse un art de la «plastique animée», une notion inspirée de l'orchestrique grecque. De même qu'il ressuscite le terme d'eurythmie, Jaques-Dalcroze nomme le mouvement expressif de différentes manières («plastique rythmique», «plastique animée», «plastique corporelle» ou simplement «plastique» 17), cette notion l'emmenant au-delà de la réunion spirituelle du corps et de l'esprit prônée par Delsarte. Lorsqu'il installe son institut éducatif de gymnastique rythmique au sein de la cité-jardin de Hellerau à Dresde en 1910, où les jeunes Mary Wigman et Suzanne Perrottet viennent se former, c'est tout le monde de l'art qui accourt pour assister à ses célèbres fêtes (Festspiele de 1912-1913 ; ill. 6), à la fois démonstrations de gymnastique rythmique et d'art lyrique, où est par exemple monté l'Orphée et Eurydice de Christoph Gluck. Jaques-Dalcroze s'adjoint alors le concours du grand rénovateur de la mise en scène, Adolphe Appia, qui crée des «espaces rythmiques» simples et lumineux, basés sur l'échelle du corps, et qui constituent de véritables réponses architecturales aux préoccupations de Jaques-Dalcroze concernant l'harmonie rythmique 18. Dans ce théâtre où se produisent de jeunes élèves, ce sont les plus grandes personnalités de l'époque qui défilent (de Laban à la Pavlova) et qui en retirent souvent un enseignement décisif. Lors de son passage avec Serge Diaghilev en 1912, quelques mois avant la création de L'Après-Midi d'un faune, le danseur Vaslav Nijinski y trouve une source d'inspiration telle qu'il y retourne ensuite, et revient à Paris en 1913 avec la jeune Marie Rambert, élève de Jaques-Dalcroze, qui forme la troupe aux techniques du pédagogue pour préparer Le Sacre du printemps et Jeux. Rien d'étonnant à ce que

Nijinski s'intéresse autant aux recherches de Jaques-Dalcroze, lui dont L'Après-Midi d'un faune, malgré le thème dionysiaque du satyre séduisant la grande nymphe, met en œuvre une grammaire stricte, rigoureuse et ordonnée. Inspiré par les poses antiques représentées sur les vases grecs – au point de rendre sa danse parfois physiquement «impossible» à exécuter –, le tableau chorégraphique à caractère plastique inventé par Nijinski apparaît aussi comme pensé en étroite relation avec la musique de Claude Debussy, selon une recherche rythmique précise. Cet intérêt pour une danse génératrice de mouvements et de rythmes s'affirme plus nettement lorsqu'on regarde les dessins de Nijinski réalisés dans les années 1917-1919. Leur récente exposition aux côtés de ceux de Vladimir Baranov-Rossiné, Sonia Delaunay, Alexandra Exter et František Kupka, met en évidence l'influence dalcrozienne sur la danse et sur la production plastique du danseur. Les dessins de cette époque, qui font suite aux notations des années 1914-1917, montrent des entrelacements de lignes totalement abstraits, réseaux plus ou moins denses qui semblent se poursuivre au-delà des limites de la feuille de papier, comme s'ils n'étaient que la version microcosmique d'une réalité plus vaste, celle d'un dieu cosmique auquel Nijinski s'identifiait dans son apparente folie 19. Ce travail autour du rythme et de l'eurythmie est par la suite au centre de nombreuses autres pratiques de danseurs et d'artistes, dans le contexte, rappelons-le, d'une intense quête de santé et d'éducation, particulièrement dans la culture allemande des années 1920. Le Laban des années 1920, non plus celui du Monte Verità, mais celui qui inscrit le corps humain dans l'icosaèdre, qui étudie les rythmes corporels autonomes qu'il qualifie de «vibrations», a également produit de nombreux dessins qui traduisent son désir d'une harmonie du mouvement au sein d'un équilibre plus vaste de l'ensemble de la communauté 52 des êtres vivants 20. À travers les lignes serpentine de ses «formes-traces», ses schémas géométriques en trois dimensions et ses inscriptions de la figure humaine dans la structure géométrique de l'icosaèdre, transparaît la recherche d'une mémoire universelle de la matière identifiée au cristal en formation. La danse labanienne se lit moins ici comme l'expression d'une quelconque intériorité psychologique – à rebours des efforts de Mary Wigman – que comme l'exploration de la mémoire de la matière 21 et de son harmonie originelle, harmonie qu'il s'agit également de restaurer entre le corps et l'esprit, afin de lutter contre l'appauvrissement perceptif qui accompagne la nouvelle civilisation industrielle. Les perspectives dalcroziennes trouvent ici un aboutissement dont la dimension spirituelle est essentielle. L'histoire de l'abstraction du XXe siècle n'a cessé d'être irriguée par ces problématiques du rythme et de l'harmonie, selon des termes aux connotations plus ou moins transcendantalistes. Le Corbusier est ainsi fortement influencé par la rythmique dalcrozienne par le biais de son frère aîné Albert, élève de Dalcroze à Hellerau et lui-même maître de rythmique dalcrozienne. Cette influence sur les lois corbuséennes et l'invention du Modulor a d'ailleurs été



clairement suggérée 22. Il n'est pas non plus impossible que la «nouvelle plastique» (Nieuwe Beelding) d'un Piet Mondrian, terme suggéré par son ami Mathieu Hubertus Josephus Schoenmaekers, ait été elle-même consciente de la plastique dalcrozienne – Mondrian fut lui-même un excellent danseur et un fervent amateur de jazz. Dans le même ordre d'idées, Sophie Taeuber-Arp, élève du studio Laban à Zurich, n'a-t-elle pas également poursuivi cette recherche d'eurythmie plastique à travers son œuvre pictural caractérisé par la mobilité et le rythme? Dans ses dessins de la fin des années 1910 et des années 1920, elle porte encore en elle cette expérience de danseuse comparable à «un oiseau en vol» qui concourra à la création de ses arrangements de rythmes colorés à la fois irréguliers, mais si savamment eurythmiques.

Notes 1. Voir la Nacktkultur de Heinrich Pudor, publié en 1906. En Allemagne, cette «culture du nu» a été portée au début du XXe siècle par le mouvement de jeunesse Jugendbewegung, par le mouvement des Wandervögel [les «oiseaux migrateurs»], par la Loheland-Gymnastik, par la gymnastique de Bess Mensendieck, ainsi que par la revue Kraft und Schönheit de Karl Mann. 2. Voir François Delsarte, cité par Ted Shawn, Chaque petit mouvement. À propos de François Delsarte, trad. de l'anglais (États-Unis) par A. Suquet, Bruxelles / Pantin, Éditions Complexe/ Centre national de la danse, 2005, p. 62. 3. Le Compendium s'appuie sur la notion de trinité vie-âme-esprit tout en entretenant un système de correspondance entre le monde invisible et ses manifestations dans la vie physique. Voir reproduction dans Chaque petit mouvement (op. cit.), p. 37. 4. Isadora Duncan, Ma vie (1932), trad. de l'anglais (États-Unis) par J. Allary, Paris, Gallimard, «Folio», 1998, p. 98-99. 5. Rudolf Laban, « Vision de l'espace dynamique », Espace dynamique. Textes inédits. Choreutique. Vision de l'espace dynamique, trad. de l'allemand par É. Schwartz-Rémy, Bruxelles, Contredanse, 2003, p. 257. 6. John Martin, La Danse moderne (1933), trad. de l'anglais (États-Unis) par S. Schoonejans, Arles, Actes Sud, 1991, « L'art de la danse », p. 26-27. 7. Friedrich Nietzsche, Œuvres philosophiques complètes, t. I : La Naissance de la tragédie, Fragments posthumes 1869-1872, textes et variantes établis par G. Colli et M. Montinari, trad. de l'allemand par M. Haar, Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, Paris, Gallimard, 1977, p. 47. 8. I. Duncan, La Danse de l'avenir, trad. de l'anglais (États-Unis) par S. Schoonejans, Bruxelles, Éditions Complexe, « Territoires de la danse », 2003, p. 45. 9. Mary Wigman, « Ascona »; AK Berlin, fonds Mary Wigman; citée par Laure Guilbert, Danses macabres : la danse en Allemagne dans l'entre-deux-guerres, thèse de doctorat, université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, 1996, p. 63. 10. Mary Wigman, The Mary Wigman Book. Her Writings, édité et traduit par Walter Sorell, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 1975, p. 53; trad. de l'anglais (États-Unis) par J.-F. Cornu. 11. Mary Wigman, « La danse de la sorcière, Hexentanz », Le Langage de la danse, trad. de l'allemand par J. Robinson, Paris, Chirons, 1990, p. 42-44. 12. Ibid. 13. Werner Suhr, cité par Karl Toepfer, Empire of Ecstasy. Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935, Berkeley (CA), University of California Press, 1997, p. 109. 14. Emil Nolde, lettre à Hans Fehr, mars 1914; repr. dans Emil Nolde. Lettres 1894-1926, trad. de l'allemand par Olivier Mannoni, Arles, Actes Sud, 2008, p. 100. 15. F. Nietzsche, Œuvres philosophiques complètes, t. I, op. cit., p. 77. 16. Émile Jaques-Dalcroze, « La danse artistique de nos jours », Souvenirs. Notes et critiques, Paris, Neuchâtel, Victor Attinger, 1942, p. 137-138. Voir également son ouvrage de référence, Méthode Jaques-Dalcroze. Volume I : Exercices de plastique animée, Lausanne, Jobin, 1916. 17. Voir Irwin Spector, Rhythm and Life. The Work of Emile Jaques-Dalcroze, Dance and Music Series no. 3, Stuyvesant (NY), Pendragon Press, s.d., p. 71.

18. Voir à ce sujet Luisa-Martina Colli, « Musique », dans Jacques Lucan (dir.), *Le Corbusier, une encyclopédie*, cat. expo., Paris, Éditions du Centre Pompidou 1987, p. 269. 19. Voir à ce sujet John Neumeier, « Eye on Nijinsky », dans Hubertus Gabner (dir.), *La Danza de los colores. En torno a Nijinsky y la abstracción*, Madrid, Fundación Mapfre, 2009, p. 225. 20. Voir dans ce catalogue la notice sur Rudolf von Laban, p. XXX. 21. Voir à ce sujet Isabelle Launay, *À la recherche d'une danse moderne. Rudolf Laban, Mary Wigman*, Paris, Chiron, 1996. 22. Voir L.-M. Colli, art. cité, p. 270.

53 Écrire la danse, quelques repères pour une anthologie Christine Macel (préface de l'Anthologie) Représenter la danse, art de l'éphémère, instant fugitif déployé dans l'espace, apparaît comme une gageure pour les artistes, tout autant que pour les auteurs. C'est peut-être parce la danse est « ce poème dégagé de tout appareil du scribe<sup>1</sup> », selon Mallarmé, qu'elle n'a cessé de fasciner les écrivains, philosophes et théoriciens, tout autant que les artistes. Cette anthologie, publiée en regard de l'exposition « Danser sa vie » (23 novembre 2011-2 avril 2012), complétant certains textes et manifestes déjà publiés dans le catalogue de l'exposition, regroupe des écrits sur la danse, in extenso ou en extraits, l'éclairant de différents points de vue, de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à aujourd'hui. Plusieurs textes d'écrivains et de philosophes précèdent et accompagnent la naissance de la danse moderne. Le premier est François Delsarte. Né en 1811 à Solesmes, mort en 1871 à Paris, musicien, chanteur, acteur et brillant déclamateur, professeur et théoricien visionnaire mêlant esthétique, morale et religion, François Delsarte est une figure mythique pour le monde de la danse, en particulier pour la danse américaine. Le geste est pour lui capable d'exprimer une émotion, facteur essentiel pour l'artiste, avant la pensée et la forme. Delsarte ne publia pas, mais dispensa son enseignement dans son salon, en tout une vingtaine de Cours d'esthétique appliquée<sup>2</sup> qui eurent un grand retentissement, à travers la gymnastique harmonique fondée par son élève James Steele McKay, sur des danseurs comme Isadora Duncan puis sur Genevieve Stebbins et Ted Shawn, cofondateur de la Denishawn avec Ruth Saint-Denis, qui a formé la danse moderne américaine. Ainsi Parlait Zarathoustra de Friedrich Nietzsche a été le livre de chevet de nombreux artistes et danseurs de la modernité, au premier chef Isadora Duncan et Rudolf Laban. La Naissance de la Tragédie et Le Gai Savoir sont également en référence constante à la danse, art de la légèreté, du rire et de l'ivresse selon Nietzsche, cité en exergue de ce recueil. La danse a été surtout pour le philosophe la métaphore d'une façon d'être, en réaction à la pesanteur: « Tout ce qui pèse doit s'alléger, tout corps devenir danseur, tout esprit oiseau<sup>3</sup> », professait Zarathoustra. À deux reprises, Stéphane Mallarmé écrit sur la danse, dans *Divagations*, Crayonné au théâtre, puis dans un article paru dans *The National Observer*, sous le titre « Considérations sur l'art du ballet et la Loïe Fuller » (13 mai 1893). La danse s'y fait « hiéroglyphe », métaphore de la pensée. Loïe Fuller, « flocon » en « crêpes de Chine », le fascine pour son incomparable modernité. Alors qu'il estimait que Mallarmé avait épuisé le sujet du point de vue littéraire et qu'il n'avait jamais sérieusement pensé à la danse, Paul Valéry publie *L'Âme et la Danse* en 1921, en réponse à une commande de la Revue Musicale, un dialogue socratique qu'il conçoit comme une « manière de ballet » entre « l'Image et l'Idée »<sup>4</sup>. Il y envisage la danse, comme un « acte pur des métamorphoses », faisant voir « l'instant »<sup>5</sup>, tout en la décrivant comme une « échappée »<sup>6</sup> pour l'homme en prise avec la tyrannie de sa vie végétative. Valéry revient à deux reprises sur la danse, en 1936 avec *Philosophie de la Danse* où il définit la danse comme « poésie générale de l'action des êtres vivants<sup>7</sup> » et enfin en 1938 avec *Degas Danse Dessin* où il éclaire la fameuse et paradoxale déclaration de Mallarmé selon laquelle « la danseuse n'est pas une femme qui danse<sup>8</sup> ». Les trois danseurs fondateurs de la modernité Isadora Duncan, Loïe Fuller et Nijinski ont chacun laissé des écrits. Isadora Duncan a publié *Ma vie*. Cet ouvrage paru en anglais en 1928 et traduit la même année en français a été très diffusé et est devenu le passage obligé de qui s'intéresse à la danse



moderne et au destin tragique de la danseuse. Sonia Schoonejans a compulsé en 2003 un ensemble d'écrits d'Isadora Duncan et d'auteurs qui ont écrit sur elle, *La Danse de l'avenir*<sup>9</sup>, d'après le titre d'un texte de 1923. Dans le style exalté et épris de transcendance qui la caractérise, Isadora Duncan emmène la danse du côté de la nature, la rapprochant du mouvement des vagues ou discernant un rêve de danse dans un bouquet de fleurs. Loïe Fuller a laissé quant à elle divers textes qui ont été regroupés en 2002 sous le titre de *Ma vie et la danse*<sup>10</sup>. Dans son autobiographie (1908) au titre éponyme, préfacée par un 54 Anatole France ébloui, elle évoque sa vie riche en rebondissements, la création de la Danse serpentine, ses débuts et ses rencontres avec les personnalités de son temps. Dans les courts textes *La Danse et Théorie de la Danse*, elle évoque, comme Isadora Duncan, le lien puissant qui la lie aux espaces naturels et aux mouvements harmoniques de la nature. La danse y apparaît comme le produit d'une liberté totale d'expression empreinte, comme l'est la feuille de l'arbre, d'un changement perpétuel. On décèle dans son écriture un souffle whitmanien, marqué par la faculté de sentir : «Je ne sais pas ce que j'ai fait, j'ai seulement fait ce que je ressentais<sup>11</sup>», conclue-t-elle. Nijinski a laissé des notes éparses vraisemblablement écrites en 1919, après avoir sombré dans la déréliction et être interné jusqu'à sa mort. Retrouvés par sa femme Romola et sa fille Kyra, ces textes regroupés sous le titre de *Journal*, et rédigés à l'origine en russe ont fait l'objet de plusieurs versions, l'une remaniée par sa femme, et une version non expurgée intitulée *Cahiers*<sup>12</sup> parue en 1995. Le court extrait choisi témoigne de la ferveur et du style débridé du texte dont la lecture intégrale s'impose tant il révèle la folie dans laquelle Nijinski avait déjà plongé. Valentine de Saint-Point, écrivain et danseuse inclassable, publie en 1912 le *Manifeste de la femme futuriste*<sup>13</sup>, suivi par le *Manifeste futuriste de la luxure* paru dans la revue *Montjoie!* Elle prononce en 1913, en ouverture à une de ses représentations à la Comédie des Champs-Élysées, une conférence intitulée *La Métachorie*, dans laquelle elle définit ce qu'elle entend par la «danse idéiste», où géométrie et idée jouent un rôle inédit. C'est ce texte, paru également dans la revue *Montjoie!* en 1914, qui inspire à Marinetti son *Manifeste futuriste de la Danse* (1917). La danse est l'art d'exprimer des émotions à l'aide de mouvements corporels rythmés. À la suite de ce postulat d'Émile Jaques-Dalcroze, les écrits de Oskar Schlemmer, Rudolf Laban, Mary Wigman marquent la modernité. Écrivain prolifique, Jaques-Dalcroze<sup>14</sup>, musicien suisse et pédagogue, est l'inventeur de la gymnastique rythmique développée au sein d'une théorie globale eurhythmique. L'eurhythmie, recherche de l'harmonie du corps et de l'esprit, était à la même époque, au centre de la pensée du théosophe Rudolf Steiner<sup>15</sup>, dans une visée mystique dont on trouve des résonances dans la pensée de Laban. Avec son institut éducatif installé en 1912 au sein de la cité-jardin d'Hellerau (Dresde), Jaques-Dalcroze a lui-même formé Suzanne Perrotet, Mary Wigman et Hanya Holm sur des exercices associant musique et gymnastique. Sa conception du corps et de son expressivité plastique reflétant les mouvements de l'âme a été un socle fondateur de la danse moderne. Son élève Mary Wigman, la grande danseuse de l'Ausdruckstanz allemande ou danse d'expression, a elle aussi laissé plusieurs textes regroupés sous le titre *Le Langage de la Danse*<sup>16</sup>, publié tardivement, en langue allemande, en 1963. Elle y dévoile la conception de sa fameuse danse Hexentanz ou Danse de la sorcière (1914), alors qu'elle a rejoint Rudolf von Laban dans son école expérimentale de la communauté de Monte Verità à Ascona. Temps, énergie, espace sont les éléments qui donnent pour elle corps à la danse, qui doit exprimer la vie même grâce à la maîtrise du souffle. Le danseur austro-hongrois Rudolf Laban, professeur de Mary Wigman et de Kurt Jooss, a été autant un danseur, un chorégraphe qu'un professeur et un théoricien. Il est le seul à avoir laissé une aussi abondante recherche et production littéraire. En 1928, il publie sa *Labanotation*, un nouveau système d'écriture de la danse, présenté au congrès de la Danse d'Essen qui remplace encore jusqu'à aujourd'hui le système Feuillet du XVIIe siècle, premier système d'écriture de la danse. En 1939, exilé en Angleterre, il approfondit son étude de la choréutique, au sujet des rapports du mouvement du corps à l'espace. *La Maîtrise du mouvement*, son ouvrage le

plus tardif publié en 1950, livre la forme la plus aboutie de son analyse du mouvement corporel, en tant que vie de l'espace. Il y évoque autant le danseur, l'acteur, le mime que le travailleur d'usine. En 1966, sont publiés en anglais à titre posthume plusieurs textes sous le titre *Choreutics*, qui ont été récemment publiés en français sous le titre *Espace dynamique*<sup>17</sup>. Dans le texte *La Maîtrise du mouvement*, Laban donne une vision synthétique de sa pensée où il s'intéresse aux «formes-traces du mouvement» et exprime sa conception mystique de l'espace. 55 Aux États-Unis, le journaliste spécialiste de la danse John Martin<sup>18</sup> invente le terme de danse moderne, accompagnant les créations des deux danseuses phares de la modernité américaine, Doris Humphrey et Martha Graham, qui laissent chacune des textes de référence. Dans son livre *The Art of Making Dances*<sup>19</sup>, publié en 1959, Doris Humphrey, ancienne élève de la Denishawn à Los Angeles, ayant fondé sa propre compagnie en 1928 avec Charles Weidman, s'exprime surtout en tant que pédagogue, introduisant l'art de la chorégraphie, puis le métier même du danseur, à travers forme, dynamique et rythme. Quant à Martha Graham, elle a rédigé des mémoires, *Blood Memory*<sup>20</sup>, parues l'année de sa mort en 1991, où se révèle son caractère intense tout comme son aventure de danseuse, notamment son célèbre solo *Lamentation*, sa collaboration avec le sculpteur Isamu Noguchi, ou encore sa technique basée sur les mouvements de contraction and release, mouvements liés à l'inspiration et l'expiration. Dans les années 1960, qui posent les bases de la post-modern dance, avec notamment le Judson Dance Theatre de New York, plusieurs artistes et danseurs laissent également des écrits de référence. Robert Morris publie en 1965 l'article *Notes on Dance*<sup>21</sup>, commentant ses cinq chorégraphies *Arizona*, *21.3*, *Site*, *Waterman Switch* et *Check*, et se recherche autour du mouvement corporel contournant les attributs du danseur, en utilisant notamment des objets pour résoudre certains problèmes liant le mouvement à l'espace et au temps, ou encore en juxtaposant le statique et le mobile. La même année au Brésil, Helio Oiticica<sup>22</sup> écrit sur ses séances de danses dionysiaques, d'un genre bien différent, accompagnées d'une musique de samba, où le danseur portait ses *Parangolés*, capes constituées de tissus de récupération. Le texte écrit ou parlé a joué un rôle important dans le travail d'Yvonne Rainer. Divers textes, entretiens et essais, des années 1978 à 1997 ont été récemment réunis par Catherine Quéloz<sup>23</sup> en plus de l'autobiographie d'Yvonne Rainer *Feelings are facts, A Life* (MIT Press, 2006). Yvonne Rainer a suivi à New York les cours de Merce Cunningham et de Robert Dunn, tous deux proches de John Cage avant de réaliser ses propres chorégraphies en 1960 et de cofonder le Judson Dance Theater en 1962. Le texte choisi pour cette anthologie constitue un hommage à John Cage, avec lequel, comme elle le dit elle-même, elle a entretenu un dialogue intérieur continu, sensible dans ses films débutés en 1971 avec *Lives of Performers*, où elle a voulu se détacher du sens et révéler les dessous des signes. Accompagnant la réflexion contemporaine autour des liens de la danse et de la performance, la chorégraphe et théoricienne Laurence Louppe a développé pendant plusieurs années un travail de référence sur la danse contemporaine avec sa contribution à l'exposition «Dances tracées:dessins et notations des chorégraphes» (MAC, Marseille, 1991) ou encore avec sa *Poétique de la danse contemporaine*<sup>24</sup> dans laquelle elle offre toute la pensée développée sur la danse contemporaine en se penchant sur les sources et les fondements de la modernité en danse. Dans la seconde édition de son ouvrage, Laurence Louppe évoque la structure du corps revisitée par la danse moderne et comment cette notion de corps se pose différemment dans chaque œuvre chorégraphique contemporaine. Enfin théoriciens et philosophes s'emparent récemment de nouveau de la danse. Giorgio Agamben publie, en 1992, l'essai «Le geste et la danse» dans la *Revue d'esthétique*<sup>25</sup>, qui s'interroge sur le statut ontologique du geste, et la notion kantienne de finalité sans fin faisant de la danse une «pure possibilité de se mouvoir». Alain Badiou dans son *Petit manuel d'inesthétique*<sup>26</sup> (1998) revisite la danse comme métaphore de la pensée, revenant aux écrits de Nietzsche et à Mallarmé, poursuivant le postulat mallarméen commenté par Valéry, selon lequel «la danseuse ne danse pas». Enfin Georges Didi-Huberman<sup>27</sup>, inspiré par le danseur

Israel Galván, revient sur l'intuition de l'historien d'art Aby Warburg de considérer l'art selon le point de vue des gestes humains et notamment de la danse. 56 Notes 1. Stéphane Mallarmé, « Ballets » (1886), dans *Crayonné au théâtre* (1887), Œuvres complètes, t. I, édition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1945, p. 304. 2. Voir l'ouvrage de Ted Shawn, *Chaque petit mouvement. À propos de François Delsarte*, traduit de l'américain, introduit et annoté par Annie Suquet, préfacé par Nancy Lee Ruyter, Bruxelles, Éditions Complexe et Centre national de la danse, coll. « Territoires de la danse » et « Nouvelle librairie de la danse », 2005. 3. Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra* (1885), III, « Les sept sceaux », §6, Textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 1971, p. 253. 4. Paul Valéry, « Lettre à Louis Séchan » [août 1930], Œuvres, t. II, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, 1960, p. 1407-1408. 5. Id., *L'Âme et la Danse* (1923), Œuvres, édition établie et annotée par Jean Hytier, t. II, Paris, Gallimard, 1960, p. 165 et 171. 6. Id., « Lettre à Louis Séchan », op. cit., p. 1408. 7. Id., « Philosophie de la danse » (1936), dans *Variété*, Œuvres complètes, édition établie et annotée par Jean Hytier, t. I, Paris, Gallimard, 1957, p. 1402. 8. Id., « Degas Danse Dessin » (1938), dans *Pièces sur l'art*, Œuvres complètes, t. II, Paris, Gallimard, 1960, p. 1173. 9. Isadora Duncan, *La Danse de l'avenir*, textes choisis et traduits par Sonia Schoonejans, suivis de *Regards sur Isadora Duncan* par Élie Faure, Colette et André Levinson, Bruxelles, Éditions Complexe, 2003. 10. Loïe Fuller, *Ma vie et la danse. Autobiographie* (1908), suivie de *La Danse*; *Danse Ultra Violette*; *Le Langage de la Danse*; *Théorie de la Danse*; *L'Oiseau noir*, traduit de l'anglais par le prince Bojidar Karageorgevitch, Paris, Éditions L'Œil d'or, 2002. 11. Loïe Fuller, « La Théorie de la Danse », dans *ibid.*, p. 178. 12. Vaslav Nijinski, *Cahiers, Le Sentiment*, version non expurgée traduite du russe et annotée par Christian Dumais-Lvowski et Galina Pogojeva, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1<sup>re</sup> éd. 1995, 2<sup>e</sup> éd. (version intégrale non expurgée), 2000. 13. Valentine de Saint-Point, *Manifeste de la Femme Futuriste*, suivi de *Manifeste Futuriste de la Luxure*, *Le Théâtre de la Femme*, *La Métachorie*, présentation de Giovanni Lista, Paris, Éditions Séguiet, 1996. 14. Voir Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), *Souvenirs. Notes et critiques*, Neuchâtel et Paris, Éditions Victor Attinger, 1942. 15. Voir Rudolf Steiner, *L'Eurythmie. Parole visible*, traduit de l'allemand par Isabelle Ablard-Dupin et Raymond Burlotte, Paris, Éditions Triades, 2009. 16. Mary Wigman, *Le Langage de la danse* (1963), traduit de l'allemand par Jacqueline Robinson, Paris, Éditions Chiron, 1990. 17. Rudolf Laban, *Espace dynamique*, Textes inédits, *Choreutique*, *Vision de l'espace dynamique*, traduit de l'anglais par Élisabeth Schwartz-Remy, Bruxelles, Contredanse, 2003. 18. John Martin, *The Modern Dance*, Texte de quatre conférences prononcées à la New School for Social Research à New York entre 1931 et 1932 et publié pour la première fois en 1933, New York, Dance Horizons, Inc., 1965. 19. Doris Humphrey, *Construire la danse* (1959), traduit de l'américain par Jacqueline Robinson, texte original revu par Barbara Pollack, Arles / Paris, Éditions Bernard Coutas, 1990. 20. Martha Graham, *Mémoire de la danse* (1991), traduit de l'américain par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 1992. 21. Robert Morris, « Notes on Dance », *The Tulane Drama Review*, La Nouvelle-Orléans, Tulane University of Louisiana, vol. 10, n° 2 (numéro spécial), hiver 1965. 22. Helio Oiticica, *Aspiro ao Grande Labirinto*, sélection de textes par Luciano Figueiredo, Lygia Pape, Waly Salomao, Rio de Janeiro, Éditions Rocco-Projeto Oiticica, 1986. 23. Yvonne Rainer. *Une Femme qui...*, Écrits, entretiens, essais critiques, sous la direction de Catherine Quéloz, dans le cadre du Critical Curatorial Cybermedia Program de la HEAD (Genève), traduit de l'anglais par Françoise Senger, Dijon, Les Presses du réel/Zurich, JRP|Ringier, 2008. 24. Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2<sup>e</sup> édition complétée, 2000; 3<sup>e</sup> édition complétée en 2004. 25. Giorgio Agamben, « Le geste et la danse », traduit de l'italien par Daniel Loayza et Dominique Noguez, *Revue d'esthétique*, no 22, 1992, p. 9-12. 26. Alain Badiou, *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Éditions

du Seuil, coll. «L'ordre philosophique», 1998. 27. Georges Didi-Huberman, *Le Danseur des solitudes*, Paris, Éditions de Minuit, 2006. 57 Danser à l'envers Emma Lavigne «L'homme est malade parce qu'il est mal construit. Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter cet animalcule qui le démange mortellement, dieu, et avec dieu, ses organes. Car liez-moi si vous le voulez, mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe. Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté. Alors vous lui réapprenez à danser à l'envers comme dans le délire des bals musettes et cet envers sera son véritable endroit 1 .» Ce renversement épistémologique du corps s'évadant de son propre organisme, pour libérer les flux qui le traversent et le reconfigurent, tel qu'il a été envisagé par le poète Antonin Artaud dans sa création radiophonique «Pour en finir avec le jugement de dieu 2», en novembre 1947, ouvre la brèche à une réinvention du corps dans les pratiques contemporaines. De Luciano Berio à Jerzy Grotowski, de Francis Bacon à Anna Halprin, l'enjeu est de rendre sensibles ces intensités qui saisissent le corps et résistent au langage. Censuré des ondes pendant plus de vingt ans, ce poème sacrilège scandé par la voix possédée d'Artaud connaît de nouveaux développements avec le concept de corps-sans-organes, développé par Gilles Deleuze dans *Logique du sens* en 1969, puis dans les ouvrages écrits avec le psychanalyste Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe* et *Mille Plateaux*. Le corps-sans-organes (CsO) est envisagé comme un processus de libération à la fois jubilatoire – pouvant être «gaieté, extase, danse» – et périlleux de «toute une vie non organique, car l'organisme n'est pas la vie, il l'emprisonne. Le corps est entièrement vivant, et pourtant non organique. Aussi la sensation, quand elle atteint le corps à travers l'organisme, prend-elle une allure excessive et spasmodique, elle rompt les bornes de l'activité organique. En pleine chair, elle est directement portée sur l'onde nerveuse ou l'émotion vitale 3 .» Le CsO, levier esthétique opérant dans l'analyse de l'œuvre de Francis Bacon, telle que l'a conduite Deleuze et dont les échos sous-tendent certains enjeux des plasticiens contemporains, comme Matthew Barney, connaît aujourd'hui une réelle fortune critique en danse. Il s'incarne dans les recherches de chorégraphes qui, tels Jérôme Bel avec son œuvre éponyme Jérôme Bel, Boris Charmatz avec Aatt Enen Tionon ou Xavier Le Roy dans *Self Unfinished*, détournent l'anatomie et font du corps un lieu de métamorphoses et de germination de formes improbables et mouvantes, l'envisageant comme une masse plastique. «Le corps représenté doit en passer par des intensités d'existence qui sont en même temps des déformations, des protomouvements qui les portent», précise l'artiste Laurent Goldring 4 , qui partage avec cette génération de chorégraphes la réinvention de l'organicité. La danse moderne avait déjà exploré les ressorts de l'organicité d'un corps longtemps refoulé, s'appuyant notamment sur le souffle chez Mary Wigman et Martha Graham pour en saisir, parfois jusqu'à la convulsion, la pulsation libérée. Hantée par le sacrifice des corps de la Seconde Guerre mondiale, la danse contemporaine fait résonner dès les années 1950 la pensée de Maurice Merleau-Ponty, qui fait du corps le point d'ancrage de la conscience dans la «chair du monde». Le corps, selon l'auteur de *Phénoménologie de la perception*, «est cet étrange objet qui utilise ses propres parties comme symbolique générale du monde et par lequel en conséquence nous pouvons fréquenter ce monde, le «comprendre» et lui trouver une signification 5 ». La lecture brouillée d'un monde qui doit être redéfini génère en danse des états de latence du corps d'avant le langage et sa représentation organique unifiée, comme l'exprime notamment la récurrence de la position fœtale dans le butô japonais, «danse des ténèbres» inventée quatorze ans après Hiroshima par Tatsumi Hijikata, «théâtre de la révulsion, de la convulsion, de la répulsion», que tourmentent «des corps recroquevillés, larvaires, tordus, électriques, immobiles», selon les mots de Jean Baudrillard 6 . La Gestalt-thérapie, créée aux États-Unis par Fritz Perls, Laura Perls et Paul Goodman en 1951, pacifie les corps et accompagne le renouveau des pratiques kinesthésiques, développées notamment par Anna Halprin au milieu des années 1950 dans son groupe du Dancers' Workshop à San Francisco. Dans cette véritable matrice de la post-



modern dance, elle aborde le mouvement, au carrefour de l'anthropologie, de la Gestalt-thérapie, de la pédagogie et de la sociologie, sous l'angle de son fonctionnement interne (kinésiologie), et stimule une conscience du corps qui permet de générer 58 des mouvements inédits : «Je voulais faire sentir aux personnes qui travaillaient avec moi comment elles pouvaient tout modifier à partir de l'attention portée à un seul point de leur corps, et comment les organes, les méridiens, la circulation sanguine, les synapses et le système nerveux fonctionnent 7 .» Au même titre que Trisha Brown et Yvonne Rainer, Simone Forti, qui a étudié la psychologie et la sociologie avant de rejoindre l'atelier d'Anna Halprin, est marquée par cet enseignement, redéfinissant par des techniques d'improvisation quasi analytiques le rapport du corps en mouvement au monde pour «danser comme un nouveau-né 8». «Tous ceux qui tombent» «Danser à l'envers», selon la proposition d'Antonin Artaud, procède d'un renversement métonymique; il s'agit de contester la suprématie de l'élan vertical, de faire vaciller le corps, de le faire ployer sous son propre poids afin qu'il réinvestisse la terre et change notre rapport au monde. Georges Didi-Huberman a souligné le destin fructueux des «commotions réciproques de l'espace et des corps dans l'art du XXe siècle, avec cette nouvelle valeur qu'y prend le sol en tant que champ opératoire 9» et qui s'incarnent dans la «danse du dripping 10» de Jackson Pollock, les anthropométries d'Yves Klein et les calligraphies chorégraphiques de Kazuo Shiraga, Carolee Schneemann ou Trisha Brown inventant des corps sismographes, «sténographes de la sensation», comme Francis Bacon qualifiait sa peinture. Telle que l'a synthétisée Laurence Louppe qui en fait l'un des quatre piliers de sa Poétique de la danse contemporaine, la gravité comme force motrice – essentielle chez François Delsarte et Rudolf von Laban – permet d'envisager le poids comme n'étant «pas seulement déplacé:lui-même déplace, construit, symbolise à partir de sa propre sensation 11». Si le déséquilibre, l'état de chute latente était un ressort des chorégraphes de la modernité, notamment chez Doris Humphrey qui signa la «mort verticale 12» du corps et l'avènement de mouvements inédits nés du passage du déséquilibre au redressement (fall and recovery), la contemporanéité substitue à la poétique de la gravité celle de l'effondrement. Les corps restent à terre, qu'ils soient littéralement terrassés ou qu'ils puisent dans ce rapprochement avec la terre de nouveaux ressorts kinesthésiques, puisqu'ils font désormais figure, selon la vision panthéiste d'Anna Halprin, de «microcosme de la Terre 14». Dans les années 1960, les techniques de libération des flux enseignées par le danseur et pédagogue Erick Hawkins (free flow release), le laisser-aller (letting go) exploré par les danseurs du Judson Dance Theater, comme antidote à la tension du ballet académique et de la danse moderne, ainsi que les procédures de composition aléatoire inspirées de John Cage et diffusées par le compositeur et pédagogue Robert E. Dunn, envisagent le corps comme un instrument de sensation directe et d'interaction sociale. Dans ses ouvrages, l'historienne de la post-modern dance Sally Banes a insisté sur la façon dont la danse s'est fait l'écho du relâchement des contraintes socioculturelles dans l'Amérique du début des années 1960. De toutes parts, les corps chavirent: de Falling Piece de Yoko Ono à 32.16 Feet per Second Squared de Laura de Freitas, June Ekman et Sally Gross, qui engagent leur corps dans des chutes non préméditées ; des danseurs contorsionnés de Walkaround Time de Merce Cunningham qui viennent former des agrégats de corps aux voltiges inspirées des arts martiaux de Steve Paxton avec Fall After Newton. Le sens de l'absurde de Samuel Beckett, qui lui aussi fait chuter les corps, que ce soit dans En attendant Godot (1952), dans sa pièce radiophonique Tous ceux qui tombent (1957) ou dans son roman Watt (1968), est régulièrement associé à ces processus de renversement des corps développés par la création chorégraphique et performative américaine des années 1960, notamment par Anna Halprin, Robert Morris ou Bruce Nauman qui lui rend hommage en 1968 dans sa vidéo Slow Angle Walk (Beckett Walk), un an avant que l'écrivain ne reçoive le prix Nobel de littérature. Dans son essai intitulé «L'Épuisé 14», Gilles Deleuze a d'ailleurs relevé les concordances de l'œuvre de Beckett avec la danse, en constatant l'abandon des corps, la répétition

de tâches flirtant avec l'absurde, le scepticisme issu du désenchantement du monde. Les chorégraphes de la postmodernité, tout en prenant en compte cet abandon des corps, réinventent des procédures collectives de retour à l'équilibre, comme le fait Trisha Brown dans *Leaning Duets* qui engage les danseurs, malgré les chutes, à s'aider pour conserver l'équilibre de l'«entité solidaire 15» qu'ils forment, ou Steve Paxton qui fait naître, avec le «contact improvisation», la danse du transfert de poids d'un corps à un autre. Cette esthétique de la chute, qui peut apparaître comme un non-mouvement, une sorte de degré zéro 59 de l'écriture chorégraphique, est ce qui vient qualifier la danse contemporaine, qui selon les mots de Laurence Louppe «naît, non de la danse, mais dans une absence de danse 16». C'est aussi ce qui rattache la danse au champ de la performance. L'historienne de la philosophie Véronique Fabbri relève avec justesse que «la performance serait alors ce qui introduit dans la danse quelque chose comme un drame de la tristesse ou une poétique de l'effondrement. [...] La performance pourrait être ce qui, confronté à la danse, la déroute et la fait migrer vers d'autres territoires, au risque, certes, de l'effondrement, mais aussi comme une exploration renouvelée de ses propres forces 17. » Réinvestissant le sol sur lequel il repose, le corps devient une matrice inventant d'autres «forces» mais aussi d'autres formes, comme en témoignent les *Accumulations* de Trisha Brown, qu'elle qualifie elle-même de «dépôt alterné de gestes 18» évoquant les sculptures molles de Claes Oldenburg, et les feutres gisant à terre de Robert Morris, matières inertes sans organisation. Dans le sillage de Georges Bataille qui avait défendu, au début des années 1930, la notion d'informe et son pouvoir de rébellion contre l'ordonnement des choses, Robert Morris, marqué par l'enseignement d'Anna Halprin, développe le concept d'anti-form dans un article publié dans *Artforum* en 1968, pour s'opposer aux choix du minimalisme, et s'oriente alors vers une sculpture littéralement souple, parfois à la limite du périssable, soulignant combien les considérations de pesanteur deviennent tout aussi importantes que les considérations d'espace. Il découvre dans la scène théâtrale et chorégraphique du début des années 1960 une «façon de traiter le corps n'ayant aucun rapport avec le désir de donner l'impression qu'il échappait à la gravité – l'école du «plus léger que l'air». Il en va de même avec les objets. Je sens qu'une grande partie des informations est du genre kinesthésique [...]. Un objet à un rapport très fort au corps parce qu'il a été fait par un corps. Ou bien parce qu'il a à voir avec les possibilités d'un corps qui agit directement sur les choses. Je me suis profondément engagé dans cette relation qui concerne les choses se rapportant à la réaction du corps, l'ensemble des relations qui concernent la masse, le poids tout autant que l'échelle 19.» *Upside Down* C'est appareillé, comme amplifié par des organes externes, que le corps peut à nouveau se déplacer, prendre son envol, léviter dans l'espace en défiant les lois de la gravité et en abandonnant toute velléité de «victoire de la respiration sur le poids», ainsi que Paul Claudel décrivait le bond de Vaslav Nijinski 20, l'homme qui a fait entrer la danse dans la modernité. Ainsi, dans *Esposizione: Practicing on the Cargo Net* (1962), Anna Halprin redouble l'enveloppe des corps par des filets, cocons de maille qui viennent tels des muscles exogènes les abstraire de leur masse pondérale, puis les accroche dans des arbres. Robert Rauschenberg explore le rapport du corps à l'espace en déplaçant des corps affublés de parachutes sur des caissons à roulettes dans *Pelican* (1963) ou en se suspendant à une corde au-dessus d'un baril d'eau dans *Elgin Tie* (1964). Réexaminant tous les fondamentaux de la danse, Trisha Brown accomplit une révolution copernicienne du corps, désormais affranchi de la gravité. Avec *Planes* (1968), elle réinvestit la verticalité en transformant le mur en scène, y ménageant des points d'ancrage pour les pieds des danseurs qui déploient une chorégraphie-reptation sur ce mur d'escalade, où sont projetées des vues de New York filmées par Jud Yalkut, en un télescopage d'images en noir et blanc qui vient tour à tour éclairer et obscurcir ces silhouettes en lévitation. Dans *Walking on The Wall*, c'est harnachés de poulies que les corps abandonnent le sol et dansent sur les murs. Le sol comme repoussoir fondamental du corps était déjà déserté dans le dispositif chorégraphique de *The Floor*

of the Forest (1970), tapis de danse en lévitation qui redéfinit les poids d'équilibre du corps, réinventant le mouvement en bannissant l'effort, pour parvenir à ce que le kinésologue Hubert Godard a appelé le «corps profondément désarmé [...]. Désarmé jusqu'à l'évanouissement. C'est un corps utopique sans doute dans son refus de la violence 21.» L'œuvre de Gordon Matta-Clark, ami de Trisha Brown, se fait l'écho immédiat de ces propositions dans sa performance filmée *Tree Dance* (1971), au cours de laquelle il suspend les performers dans des hamacs-nids, ou à travers *Jacob's Ladder* présentée à la Documenta de Kassel en 1977. On sait combien la caméra est devenue une extension du corps du danseur chez Trisha Brown ou Merce Cunningham. Bruce Nauman, avec *Wall/ Floor Positions* et *Revolving Upside Down*, amplifie cette désorientation des corps pour envisager un nouvel équilibre. Il précise que ses films et vidéos traitent 60 «des problèmes spécifiques de l'équilibre dans certains exercices. Étant intéressé par le type de tension qui se produit quand on essaie de se tenir en équilibre sans y parvenir, je les ai pensés comme des problèmes de danse sans être danseur moi-même 22.» Cette nouvelle organicité du corps, envisagée comme une partition ouverte par les chorégraphes de la post-modern dance américaine engagés dans un dialogue constant avec les artistes plasticiens contemporains, retentit dans le solo de Tino Sehgal, *Instead of allowing something to rise up to your face dancing bruce and dan and other things* (2000). Cette œuvre fait fusionner en un fondu enchaîné chorégraphique les mouvements quasi imperceptibles de deux performances filmées de Bruce Nauman réalisées en 1973 (*Elke Allowing the Floor to Rise Up Over Her, Face Up* où le performer est allongé sans bouger pendant quarante minutes et essaie de se soulever dans un effort d'autosuggestion et *Tony Sinking into the Floor, Face Up and Face Down* où il doit se figurer qu'il s'enfonce dans le sol), et ceux de *Roll* (1970) de Dan Graham où l'artiste roule au sol avec une caméra Super 8 alors qu'une autre caméra enregistre cette chorégraphie d'un point de vue stable. En transposant ces œuvres fixées sur le support vidéo dans le champ et dans le continuum temporel de la performance live proposée dans l'espace du musée, Tino Sehgal vient revivifier cet infralangage du corps, témoignant de l'aspiration de la danse contemporaine «à l'éternité d'un geste qu'on voudrait situer en dehors d'une durée et d'un lieu précis 23 ». Notes 1. Antonin Artaud, « Pour en finir avec le jugement de Dieu », Œuvres complètes, t. VIII, Paris, Gallimard, 1974, p. 104. 2. Ce qu'Artaud appelle ici « dieu » doit être envisagé comme l'organisateur de l'organisme. 3. Gilles Deleuze, Francis Bacon, *logique de la sensation* (1989), Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 2002. 4. Laurent Goldring, « Entretien avec Laurent Goldring: propos recueillis par Cyril Béghin et Stéphane Delorme », *Balthazar* n° 5, mars 2002. 5. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 272. 6. Jean Baudrillard, cité dans *Butô(s)*, textes réunis et présentés par Odette Aslan et Béatrice Picon-Vallin, Paris, CNRS Éditions, 2002. 7. Anna Halprin, citée par Jacqueline Caux (dir.), *Anna Halprin. À l'origine de la performance*, cat. expo., Lyon/ Paris, musée d'Art contemporain/ Panama Musées, 2006, p. 63. 8. D'après le titre de l'article de Sally Banes, « Simone Forti: danser comme un nouveau-né », *Terpsichore en baskets. Post-modern dance*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Denise Luccioni, Pantin/ Saint-Quentin-en-Yvelines, Centre national de la danse/ Chiron, 2002, p. 67. 9. Georges Didi-Huberman, « La terre se meut sous les pas du danseur », *La Part de l'œil*, n° 24, *Ce qui fait danse: de la plasticité à la performance*, 2009, p. 137. 10. L'expression est d'Allan Kaprow. 11. Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997, p. 96. 12. Doris Humphrey, *Construire la danse* (1959), traduit de l'anglais (États-Unis) par Jacqueline Robinson, Arles, Éditions Bernard Coutaz, 1990, p. 122. 13. Anna Halprin, « Earth Dance, le corps fait écho aux rythmes de la nature », *Mouvements de vie. 60 ans de recherches, de créations et de transformations par la danse* (1995), traduit de l'anglais (États-Unis) par Élise Argaud et Denise Luccioni, Bruxelles, Contredanse, 2009, p. 249. 14. G. Deleuze, « L'Épuisé », dans Samuel Beckett, *Quad*, Paris, Éditions de Minuit, 1992. 15. S. Banes, « Terpsichore en baskets. Post-modern dance », op.

cit., p. 129. 16. L. Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 47. 17. Véronique Fabbri, « D'une poétique de la danse l'autre », *La Part de l'œil*, n° 24, op. cit., p. 2. 18. Trisha Brown, citée par L. Louppe, « Le minimalisme et nous », *Art Press*, n° 185, novembre 1993, p. 50. 19. Robert Morris, dans Eugene C. Goossen, « The Artist Speaks: Robert Morris », *Art in America*, vol. 58, n° 3, mai-juin 1970, p. 105; cité dans R. Morris, *From Mnemosyne to Clio: The Mirror to the Labyrinth (1998-1999-2000)*, Milan/ Paris / Lyon, Skira/ Seuil/musée d'Art contemporain, 2000, p. 51. 20. Paul Claudel, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 368. 21. Hubert Godard, « Le déséquilibre fondateur, entretien avec Laurence Louppe », *Art Press*, hors-série n° 13, « 20 ans : l'histoire continue », octobre 1992, p. 143. 22. Bruce Nauman, « Entretien avec Willoughby Sharp », dans Bruce Nauman. *Image/ Texte, 1966-1996*, cat. d'expo., Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1996, p. 92. 23. Michel Onfray, « La mécanique du danseur », *Repères*, novembre 2003.

L'œuvre du philosophe et psychologue Ludwig Klages est un authentique témoignage du romantisme anticapitaliste. La graphologie, dont il est l'inventeur, est une science capable d'apprécier le caractère d'un individu et d'en « mesurer » le « niveau vital ». Celui-ci tend soit vers la vie et la spontanéité, soit vers la carence de vie et la mollesse, exprimant ainsi un rythme autonome ou, au contraire, une cadence métrique. La réflexion de L. Klages confirme l'opposition entre le modèle holiste de la culture allemande et celui, dualiste, de la civilisation des Lumières. Selon lui, la civilisation industrielle est dominée par le principe morbide de la cadence. Le rythme, symbole de la totalité du monde originel, a dégénéré en arythmie sous l'influence de la technique, et sa force fusionnelle a été remplacée par le principe froid de la construction mécanique. À cette vision de la décadence du monde moderne, il oppose la croyance en un cosmos sans maître, traversé par une diversité infinie de forces qui apparaissent et disparaissent selon un principe polaire. Le rythme représente l'unité primordiale du monde naturel et incarne l'existence harmonieuse de l'homme spirituel en son sein.

L. Klages n'est pas le seul à avoir mis au jour l'importance des concepts de rythme et de totalité dans la culture. De nombreux psychanalystes, anthropologues et historiens des religions s'interrogent, au début du siècle, sur la vie spirituelle des sociétés archaïques. Ils cherchent, dans les mentalités prélogiques, les traces de l'existence d'un inconscient collectif (Carl Gustav Jung l'associe à la notion de participation mystique au monde ambiant). La redécouverte des modèles religieux primitifs apporte ce supplément d'âme dont la génération expressionniste s'estime avoir été privée. Mircea Eliade explique, à propos des recherches des sciences humaines de cette époque, qu'elles sont passées par une phase de « destruction et de recréation symbolique de l'univers », qui avait pour but de « recréer des mondes frais » (*La nostalgie des origines*). Cela confirme l'idée selon laquelle c'est bien une motivation utopique — le besoin de changer la condition humaine — qui détermine, à l'origine, le romantisme anticapitaliste. Au-delà du caractère systématique de sa critique du rationalisme, L. Klages contribue également à ce réenchâtement du monde. En réconciliant l'homme avec le rythme cosmique, il veut lui rendre la maîtrise de ses ressources pulsionnelles et de ses capacités créatrices. Si sa pensée ouvre de nouveaux horizons à la psychologie et à la philosophie, elle inspire également les mouvements de culture corporelle et de danse qui émergent en Allemagne dans les années 1910 et 1920. Ceux-ci se conçoivent comme des utopies du rythme.

► *Laure Guibert, extrait de : Danser sous le IIIe Reich, Complexe, 2000.*

Le mythe et l'erreur de l'irrationalisme



L'irrationalisme, présentée à juste titre comme une révolte contre le rationalisme, traduit bien dès la fin du XIXe siècle ce pessimisme face au culte du Progrès (justifiant idéologiquement la position dominante de la bourgeoisie entreprenante) : l'Europe, ébranlée par des crises, se dirigerait vers une décadence inévitable, au cas où elle n'arriverait pas à se renouveler. Si Evola renvoie dos à dos rationalisme et irrationalisme, c'est pour mieux préciser sa conception métaphysique. Cette dernière fait appel à cette "Grèce de la Lumière" alors que celle de Klages, dont l'aspect polémique ne doit pas tromper, puiserait plutôt dans cette "Grèce de l'Ombre" présente avant la sécularisation progressive instituée par la civilisation de la cité et témoin oublié d'une religiosité première. Mais pour qui l'Europe fait destin, ombre et lumière ne doivent-elles pas apprendre l'une de l'autre ?



Caractéristique d'une certaine époque, le culte de la raison a été remplacé de nos jours par un irrationalisme qui présente de multiples visages. L'accent est mis désormais sur ce qui semble irréductible à la *ratio* et à l'intellect. On a prôné une mystique de la "Vie", de l'impulsion vitale et de l'immanence pure. On a mis en valeur tout ce qui est expérience immédiate, pure existence, action. Contre la pensée claire et sa prétention à la souveraineté, on a posé le primat de ce qui, au plus profond de l'être humain, ne peut pas être rapporté à la pensée. Cas typiques dans ce domaine : des auteurs comme Ludwig Klages et Oswald Spengler, qui ne conçoivent l'esprit, *Geist*, que sous la forme de l'intellect abstrait, antagoniste — pour eux — de la "vie" et de l'âme, de ce qui est lié au sang, à la terre, au fond originel de l'existence, dont il faudrait de nouveau reconnaître le droit supérieur. L'existentialisme se trouve sur le même plan lorsqu'il affirme la primauté de l'existence sur l'essence, celle-ci étant, là aussi, abusivement identifiée à la conceptualisation, à tout ce qui se réfère aux catégories de l'intellect. Il est évident, par ailleurs, que l'orientation globale de la psychanalyse est la même : elle valorise et met en relief ce qui, pour elle, relève de l'être originel en tant qu'appartenant à l'obscur domaine de l'inconscient et du subconscient, où elle situe la véritable force dynamique de l'individu.

Simultanément, on a assisté dernièrement à un regain d'intérêt pour l'univers des mythes et des symboles, dans la mesure où l'on y voit l'expression d'un substrat originel, psychique et vital, irréductible à la *ratio*. Dans ce cadre, une place particulière est occupée par la théorie des "archétypes" de CG Jung, fondée sur une véritable déformation irrationaliste de cette notion héritée de la métaphysique de l'Antiquité.

Le caractère polémique, jusqu'à l'agressivité, de l'irrationalisme moderne est pourtant bien visible sous différents aspects. Il permet d'exprimer une révolte contre la rationalité, qui à l'époque bourgeoise avait été conçue comme un principe d'ordre, comme le signe d'un progrès par rapport aux temps précédents et comme une garantie de sécurité pour l'existence collective elle-même ; et ce par l'élimination de tout ce qui est arbitraire, accidentel et impulsif, élimination dont la rationalité était censée se charger. L'irrationalisme se tourne en particulier contre la vision du monde mécanique et inanimée qui a été la contrepartie fatale de toutes les conquêtes matérielles de l'homme moderne. Cet aspect polémique de l'irrationalisme suffit, à lui seul, à rendre méfiant vis-à-vis de ce phénomène, comme de tout phénomène se ramenant à une simple réaction, les réactions ne servant, presque toujours, qu'à remplacer un déséquilibre par un autre sans parvenir à quelque chose de vraiment positif. Il ne sera donc pas inutile de développer quelques considérations sur les rapports entre le rationnel et l'irrationnel.

Il faut dire tout d'abord que l'irrationalisme participe de la même erreur que le rationalisme en ceci qu'il confère une réalité propre à la sphère de la pensée abstraite et de la rationalité. On oppose donc au rationnel l'irrationnel, à l'intellectuel la "vie", l'existence, l'instinct ou l'inconscient, et l'on semble incapable d'envisager ce qui peut transcender ces oppositions réductrices. Tout cela est le signe précis d'une chute de niveau et montre qu'on tourne ici dans un cercle vicieux.

On doit au contraire tenir pour certain que la “raison” et les différentes formes de la conscience intellectualiste moderne, d'une part, et sa contrepartie irrationnelle, d'autre part, ne représentent rien d'originel, mais sont les produits solidaires et sans réalité propre d'une dissociation. Leur opposition n'est vraie que d'un certain point de vue et suppose précisément la dissociation d'une unité supérieure et antérieure aux deux termes de la relation. Cette unité est le vrai centre de l'être humain à l'état *normal* - normal au sens supérieur. Et elle ne relève en rien d'un domaine crépusculaire auquel on peut arriver lorsque la conscience personnelle se rapproche du point zéro, selon les divagations de Jung au sujet du “processus d'individuation” et du seul plan où l'on pourrait célébrer les noces équivoques du conscient avec l'inconscient collectif. Elle doit être définie, au contraire, comme le spirituel au sens propre et légitime.

Selon une certaine philosophie de la civilisation, aux origines la place de la pensée claire aurait été occupée par une activité fabulatrice et productrice de mythes et d'images différemment saturés de charges émotionnelles. Au cours d'une période suivante (au sens historique et chronologique pour les uns, au sens “idéal” pour les autres), la conscience intellectuelle se serait dégagée de la nébulosité de l'expérience mythique et en aurait tiré les formes claires et nues des concepts tels que les connaît avant tout la philosophie. On aurait donc eu, à l'origine, une unité ou, mieux, une synthèse entre, d'un côté, l'immédiateté de l'activité artistique créatrice, et, de l'autre, la médiation fournie par la pensée rationnelle réfléchie. La perspective de Spengler servant de toile de fond à toute sa morphologie de la civilisation est analogue : l'originel serait la pure expérience vécue dans le *temps*, le stade suivant serait le monde de l'*espace* et de la nature, qui prend forme à travers les catégories de l'“être éveillé”. Ces théories procèdent elles aussi d'une méconnaissance fondamentale de la réalité de fait ; ce sont des divagations produites par une spéculation arbitraire qui ignore l'expérience centrale de l'homme “traditionnel”, lequel doit être considéré comme l'homme véritable, normal.

En règle générale, et en particulier dans le cycle de toutes les civilisations supérieures indo-européennes, on constate aux origines la présence d'un idéal de la connaissance essentiellement spirituel et supra-rationnel, idéal que nous pourrions appeler clarté métaphysique. Il s'exprime dans tout ce que le monde antique connut ou refléta dans le symbolisme de la lumière, de la clarté ouranienne, des régions et des êtres du supra-monde. Cela n'avait rien à voir avec la “raison”, mais rien non plus avec l'irrationnel, la pure imagination ou les projections de l'“inconscient collectif”. On pourrait parler, ici, d'un noyau *olympien* correspondant à l'élément effectivement premier de toutes les anciennes civilisations supérieures, de leurs mythologies, dans une certaine mesure aussi de quelques-unes de leurs institutions. Pour nous en tenir à la civilisation grecque de l'époque historique, il est évident que des termes comme λόγος et νοῦς seraient très mal traduits par “raison” et “intellect” au sens moderne de ces mots. Ils renvoient essentiellement au plan métaphysique, leur sens intellectualiste n'étant apparu qu'à une période relativement récente et n'étant qu'une sorte de reflet ou une transposition. Cela est particulièrement net dans la conception hellénique du *χόσμος νοητός* (monde intelligible, auquel furent associés les “archétypes” au sens propre, non jungien, du terme), où le plan intelligible était lié aux plans ontologique et métaphysique dans le cadre d'une expérience unitaire fondamentale.

Il y a eu unanimité pour reconnaître aux mythes et aux symboles un “contenu intelligible” essentiel, mais non sous la forme d'une spéculation philosophique et d'une clarification rationnelle ou érudite, tardive, de l'irrationnel et du fantastique. Il s'agissait en fait d'un ordre supérieur et objectif de significations, comme autant d'articulations d'une véritable supra-conscience s'élevant à un espace anhistorique, le monde des principes, ἀρχαί. Sur ce plan, l'acte de l'intellect ne faisait qu'un, par consubstantialité, avec l'acte de l'être : dans un sens réel et non comme dans certaines théories modernes de la connaissance, sans rapport avec une expérience effective. (Nos références terminologiques grecques ne doivent pas induire à penser qu'il s'agit de vues exclusivement

grecques ; elles ne sont valables que dans la mesure où la tradition grecque a exprimé avec plus de clarté ce qu'ont connu aussi d'autres civilisations).

Dans cette optique on peut également concevoir que les mythes et les symboles furent porteurs d'un pouvoir spécial, qu'ils se manifestèrent aussi comme des forces transportant l'âme et "intégrant" toutes les facultés de l'être humain : ce que Vico affirma également au sujet des "âges héroïques", synonyme, pour lui, d'"âges mythiques" précisément. Cela revient à dire que mythes et symboles contenaient aussi la force et la puissance qu'on attribue à l'"irrationnel". Il s'agissait d'un type d'expérience qui saisissait, selon une signification supérieure et dans une lumière intelligible, ce qui se présente sous les apparences sensibles. Cette expérience n'avait pas un caractère "mystique" confus, mais était un acte au sens supérieur et impliquait essentiellement la destruction, la purgation de tout ce qui est infra-sensible et inconscient. C'est pourquoi nous avons parlé d'"articulations d'une supra-conscience" — ce qui permet de voir le côté absolument dévié des interprétations contemporaines du mythe et du symbole en fonction de l'irrationalité vitale et de l'inconscient. Il est donc important de ne pas s'appuyer sur le contenu dynamique des mythes du monde traditionnel pour en conclure que ce contenu est purement irrationnel et émotionnel. Ce dynamisme des mythes, et le fait qu'ils sont aussi des images et des formes de l'imagination, doivent donc être considérés comme secondaires. Le noyau essentiel était situé sur un autre plan, baigné par la lumière de ce qui est métaphysique et originel.

Nous nous rendons compte que tout cela ne sera pas facile à saisir pour de nombreux lecteurs ; car il s'agit de points de vue depuis longtemps oubliés et étrangers à la "culture" courante. Mais ces références sont essentielles et indispensables pour s'orienter et reconnaître aussi la véritable signification de l'irrationalisme contemporain.

Dans le domaine de l'histoire de la civilisation, la théorie d'un "âge mythique" irrationnellement conçu, placé aux origines, est donc totalement erronée (cette théorie est le digne pendant du darwinisme, et même Benedetto Croce n'a pas manqué de s'en inspirer pour "interpréter" l'œuvre de Giambattista Vico). Mais il faut admettre que, dans certains cas, ce qui était secondaire sur le plan idéal a pu se retrouver au premier plan pratiquement à certaines périodes d'une civilisation ancienne, de sorte que le mythe fut surtout vécu sous son aspect fantastique, émotionnel et infra-rationnel. On est alors en présence d'une dégénérescence de l'expérience et de la connaissance originelles, qui ne purent conserver leurs caractères authentiques et normaux qu'au sein de certaines élites fermées.

On peut en dire autant du monde des peuples primitifs, qui ne sont en général que les résidus dégénérés et crépusculaires de très vieilles cultures disparues. De même que chez eux le type supérieur du sage et de l'initié a été remplacé par celui du sorcier, du *medecine man* ou du chaman, de même on peut constater dans leur monde une sorte de démonisation du symbole et du mythe, produit d'une conscience nocturne. Pour ainsi dire n'ont survécu chez les primitifs que les cadavres psychiques et magiques du symbole et du mythe, les spectres, sous la forme de complexes dynamiques privés de leur noyau spirituel, lumineux et intelligible, et qui agissent dans de sombres extases. Les ethnologues et de nombreux historiens des religions ignorent tout de cela ; ils ont tout mis dans le même sac en raison de leur manque de principes, sans se rendre compte que situer sur le même plan les matériaux recueillis parmi les tribus sauvages et les témoignages de civilisations supérieures était une contamination ; certaines correspondances purement formelles, semblables à celles qui existent entre un objet et son ombre, les mènent aux confusions les plus regrettables. Ajoutons que ce que contient le subconscient de l'homme civilisé, et qui fait irruption en cas de crise et d'écroulements névrotiques, possède le même caractère que ces résidus, d'où la possibilité d'établir des parallèles entre le monde des primitifs et celui de la pathologie psychique. Ce sont des correspondances qui ne valent que dans ce cadre, sur ce plan commun de formes résiduelles, régressives et dégénérées. Cela n'a aucun rapport avec le niveau où se situèrent mythes et symboles

dans des civilisations supérieures possédant un fondement métaphysique, et nous renvoyons à ce sujet à ce que nous avons dit plus haut.

Pour être encore plus clair, on peut indiquer brièvement les phases du processus de chute qui s'est vérifié au cours des temps historiques. On a donc, à l'origine, ce que nous avons appelé l'idéal olympien de la lumière supra-sensible, lieu de la connaissance supérieure, supra-rationnelle. On sait que la linguistique comparée l'a retrouvé dans les noms mêmes, dérivés d'une racine unique liée à l'idée de la lumière, par lesquels plusieurs civilisations supérieures d'origine indo-européenne désignèrent la divinité : Dyaus, Deus, Zeus, Thiuz, etc. Mais les parallèles ne manquent pas avec d'autres aires culturelles ; on peut rappeler, par exemple, la conception du T'hien et du Grand Yang lumineux de la tradition extrême-orientale. Il faut rapporter à ce stade l'objet le plus élevé de l'expérience cognitive, le contenu métaphysique du mythe et du symbole. Le stade suivant est caractérisé par le fait que l'enveloppe mythique de ce contenu s'épaissit et acquiert une autonomie partielle. C'est le stade des diverses personnifications mythologiques, dont le sens intérieur, ou contenu intelligible, s'obscurcit toujours plus dans une expérience simplement religieuse, "mythologisante" et, finalement, esthétisante, comme on peut le voir dans le déclin de la Grèce et de Rome. Cet effet d'une première dissociation, on le constate dans l'activité d'une imagination qui tourne désormais à vide. Privée d'un contenu objectif (supra-sensible), elle se développe dans la direction subjectiviste de l'art pur et simple. C'est en rapport avec ces sous-produits, remarquons-le en passant, qu'a pris naissance la conception du symbole et du mythe comme des formes imaginaires, arbitraires et irréelles, conception qui a régné longtemps dans la culture courante.

Quant à l'essentiel, à la direction centrale, ni irrationnelle ni esthétisante, le tournant eut lieu lorsque certaines conceptions de la pensée grecque — à commencer par celle du "monde intelligible", *κόσμος νοητός*, et des principes comme réalités métaphysiques, *ἀρχαί*, perdirent leur sens de symboles du domaine d'une connaissance sacrée pour prendre celui de constructions spéculatives, conceptuelles. On peut déjà remarquer cette ambiguïté chez Platon ; elle ne fut que partiellement surmontée chez les néo-platoniciens. Cela devait se répéter par la suite avec la scolastique médiévale, dont le rationalisme décrivit, à travers une mécanique de concepts plus ou moins inanimés, les contenus de l'expérience suprationnelle qui se cachaient derrière diverses représentations et hypostases de la théologie. On se rapproche ainsi du rationalisme proprement dit ; l'idéal traditionnel de la clarté supra-sensible cède la place à l'idéal de la "lumière naturelle" et de l'évidence rationnelle (Descartes). Peu à peu s'affirme la tendance qui consiste à concevoir la raison comme une faculté indépendante capable d'extraire d'elle-même des principes pour arriver à une certitude dans le champ de la connaissance, à une norme d'action dans le domaine pratique, à un ordre sur le plan social et politique.

On peut distinguer trois directions générales dans les stades successifs de cette évolution. La première correspond au domaine de la philosophie moderne : abstractions spéculatives et dialectiques toujours plus éloignées tant de l'esprit que de la réalité concrète. La seconde est caractérisée par un abaissement de l'intellect, toujours plus employé sur un plan pratique et pragmatique et qui n'est plus qu'un instrument de la connaissance scientifique positive et de ses applications (dans la mathématisation et la coordination des données de l'expérience sensible, dans l'organisation de la technique et de la technologie). La troisième direction, enfin, c'est celle des Lumières et de leurs dérivations comme "pensée critique" moderne — c'est la direction agressive le long de laquelle la pensée intellectualiste, de mèche avec l'individualisme et les différents courants révolutionnaires et anti-traditionnels, souvent aussi avec le scientisme, a servi à de nombreuses destructions et à une désacralisation de l'existence, toutes présentées comme une libération de l'homme et de l'esprit humain du joug de l'"obscurantisme".

Nous référant en une autre occasion à cette troisième direction, nous avons remarqué combien était significatif le changement de sens subi par le terme "Lumières". Nous avons noté qu'à l'ori-

gine il était en relation avec un ensemble d'idées analogue à celui mentionné plus haut ; il n'était question ni de "philosophie", ni d'une idéologie sociale. Les "illuminés" étaient ceux qui avaient reçu l'illumination spirituelle et qui possédaient en conséquence une connaissance transcendant les facultés humaines communes. On peut se référer à ce que la scolastique appela *intuitio intellectualis*, l'hindouisme *vidyâ*, le bouddhisme *prajñâ* ou *bodhi*, et ainsi de suite. De par sa nature même, cette forme d'expérience ne peut qu'être le privilège de quelques élus ; il est bien évident que la doctrine de l'"illumination" ne trouvait sa juste place que dans un ordre hiérarchique et aristocratique, et par là même traditionnel.

L'inversion subie par le terme "Lumières" pourra sembler plus tangible si l'on considère la relation existant entre dogme et illumination. Dans les religions positives, et surtout dans la religion catholique, le dogme présente des traits analogues à ceux du mythe. Le contenu intelligible n'y est pas donné directement ; le dogme n'est pas un objet de la connaissance, mais de la foi (parfois en liaison avec une "révélation"), il s'affirme avec une autorité qui le soustrait à toute critique et toute discussion. Cette forme n'est pas essentielle, mais relève de circonstances particulières et de considérations d'ordre pratique, les mêmes connaissances ayant été présentées autrement dans des civilisations d'un autre type. La situation spécifique qui a mené, en Occident et après l'Antiquité, aux formes dogmatiques, est une certaine dégradation spirituelle de l'homme européen, caractérisé par une propension marquée pour l'individualisme et l'anarchie intellectuelle. Afin que certaines connaissances, qui transcendent les capacités intellectuelles communes à partir d'une période historique précise, fussent défendues contre toute attaque profane, il n'y avait pas d'autre moyen que de les présenter sous la forme du dogme. À ce sujet, René Guénon écrit très justement :

« Il y a des gens qui, pour ne pas 'divaguer' au sens étymologique de ce mot, ont besoin d'être tenus strictement en tutelle, tandis qu'il en est d'autres qui n'en ont nullement besoin ; le dogme n'est nécessaire que pour les premiers et non pour les seconds, de même que, pour prendre un autre exemple d'un caractère quelque peu différent, l'interdiction des images n'est nécessaire que pour les peuples qui, par leurs tendances naturelles, sont portés à un certain anthropomorphisme [dans leur façon de concevoir le sacré] ».

Or, l'illumination doit être considérée comme ce qui, en principe et en cas de qualification spéciale, fait qu'un être n'a plus besoin de "croire", parce qu'il "sait", et qu'il est libre. Il se trouvera *au-delà* du dogme, non *contre* le dogme. Par une autre voie, il reconnaîtra les mêmes choses. Et son "orthodoxie" sera plus ferme que celle de quiconque parce qu'elle aura des racines profondes ; même avec la meilleure volonté du monde, "divaguer" lui serait impossible.

Tels sont les vrais rapports qui doivent normalement exister entre l'"illumination" et le dogme. On pourrait même dire : l'illumination *justifie* le dogme (nous parlons ici du dogme qui a une relation réelle avec l'ordre métaphysique) et, par conséquent, tout ce qui doit se présenter, dans une tradition positive et en fonction de la masse, sous la forme de l'autorité et de l'obligation. Par contre, on se trouve devant une très grave déviation dès que le désir d'aller au-delà du dogme est affirmé en partant de la raison, faculté purement humaine et donc incapable de s'élever seule vers quoi que ce soit de transcendant, et dès que ce désir est aveuglément admis chez le premier venu. Alors la digue se brise : les "Lumières" deviennent le propre des "libres penseurs", la pensée critique et rationaliste s'érige en arbitre d'un domaine bien à elle, où prévaut inévitablement l'individualisme, c'est-à-dire un phénomène que la tradition a prévenu, en certaines circonstances, en revêtant des formes dogmatiques. Telle est la genèse du sens courant mais déformé que le terme "Lumières" a pris dans l'histoire des idées.

On comprend dès lors pourquoi les "illuminés", ceux qui opposaient la "lumière naturelle" de la libre raison humaine à l'"obscurantisme dogmatique", firent front commun avec les révolutionnaires, les libéraux, les éléments intellectuels et sociaux subversifs, les maçons modernes et, enfin,



avec les anti-catholiques athées et d'autres forces anti-traditionnelles. Ce phénomène singulier se manifesta très clairement à la veille de la Révolution française, période au cours de laquelle on retrouva, aux côtés de mécréants et de sceptiques comme Voltaire, Diderot, d'Alembert et les autres Encyclopédistes, un groupe de soi-disant initiés et d'apôtres du surnaturel, les uns et les autres étant des adeptes des "Lumières" (1).

Après cette digression clarificatrice, reprenons le cours de nos précédentes considérations. L'accentuation et la prédominance de l'intellect sécularisé, du rationalisme et des autres tendances abstraites ou pratiques et techniques de la pensée occidentale devaient provoquer finalement une remontée de toutes les forces d'une existence désormais détachée de tout point de référence supérieur, forces que les schémas rationnels ne pouvaient plus contenir et qui avaient été méconnues et étouffées. Mais on est ici devant une équivoque. Après avoir perdu le sens de ce dont la rationalité n'est que le succédané, le reflet irréel, on a cherché, non dans le suprationnel mais dans l'infra-rationnel, ce que l'intellect, devenu synonyme de pensée ratiocinante, ne peut donner. On est ainsi passé d'une erreur à une autre erreur. Au précédent culte superstitieux de la *ratio* s'est substitué celui de la "vie", du "devenir" et de l'"inconscient" et, chose encore plus grave, on a fini par confondre l'esprit avec quelque chose qui ne correspond qu'à la partie naturelle, sub-personnelle de l'être humain. Ce que René Guénon a relevé à ce sujet est tout à fait exact : après que le rationalisme, le matérialisme et le positivisme du XIXe siècle eurent fermé l'individu à ce qui est *au-dessus* de l'homme (résultat des "Lumières" déviées), les nouveaux courants l'ouvrent à ce qui est *en-dessous* de lui. L'inconscient surtout est devenu une espèce de sac qui renferme toutes sortes de choses. Une distinction méthodologique fondamentale, comme celle entre inconscient et surconscient, est aujourd'hui totalement perdue de vue. D'où aussi l'interprétation faussée du monde des origines et la confusion générale qui règne à l'égard des divers aspects et dimensions propres, selon l'enseignement traditionnel, au symbole et au mythe.

Il faut enfin faire allusion au dernier produit de la régression irrationaliste, c'est-à-dire au mythe compris comme une "idée-force". On peut constater aujourd'hui l'existence d'un type humain pour lequel les principes sont devenus des abstractions qui ne lui disent plus rien. Ce type d'homme n'attribue de valeur aux idées que dans la mesure où elles peuvent, tout comme des mots d'ordre, susciter des états émotionnels. Tel est précisément le sens que certains ont conféré de nos jours au mot "mythe" : le mythe, conçu comme un complexe dont on ne peut pas rendre compte en termes rationnels, qui doit être évalué non en fonction de son contenu objectif ou de sa vérité, mais en tant qu'il "agit" comme centre de cristallisation des forces irrationnelles et émotives des individus et des masses. Mais dans cette "action", il est évident que les "cadavres" de mythes anciens, authentiques (on peut se référer ici aussi aux "archétypes" de Jung), jouent souvent un rôle invisible et sinistre. Sur ce plan, les mythes se confondent avec les mots d'ordre de l'idéologie, de la politique, des partis, de la démocratie et de la démagogie. On assiste en fait à un étrange renversement de perspective : l'humanité antique a été accusée d'être "mythique", c'est-à-dire d'avoir vécu et d'avoir agi sous la pression de complexes imaginaires et irrationnels. La vérité, en fait, c'est que s'il a jamais existé une humanité "mythique" dans ce sens négatif du terme, c'est bien l'humanité contemporaine : tous les grands mots écrits avec une majuscule - à commencer par Peuple, Progrès, Humanité, Société, Liberté et tant d'autres qui ont provoqué d'incroyables mouvements de masse, entraîné chez l'individu une paralysie fondamentale de toute capacité de jugement lucide et de critique, et qui ont eu les conséquences les plus désastreuses -, tous ces mots ressemblent aujourd'hui à des mythes ou, mieux, à des "fables", puisque "fable", de *fari*, signifie étymologiquement ce qui correspond au seul parler, donc à des paroles vides. C'est là le niveau auquel est parvenue l'humanité actuelle, évoluée et éclairée.

Résumons-nous. De l'ensemble de ces considérations, qui ont dû se référer nécessairement à des horizons insolites pour la majorité de nos contemporains, il ressort clairement qu'il serait important

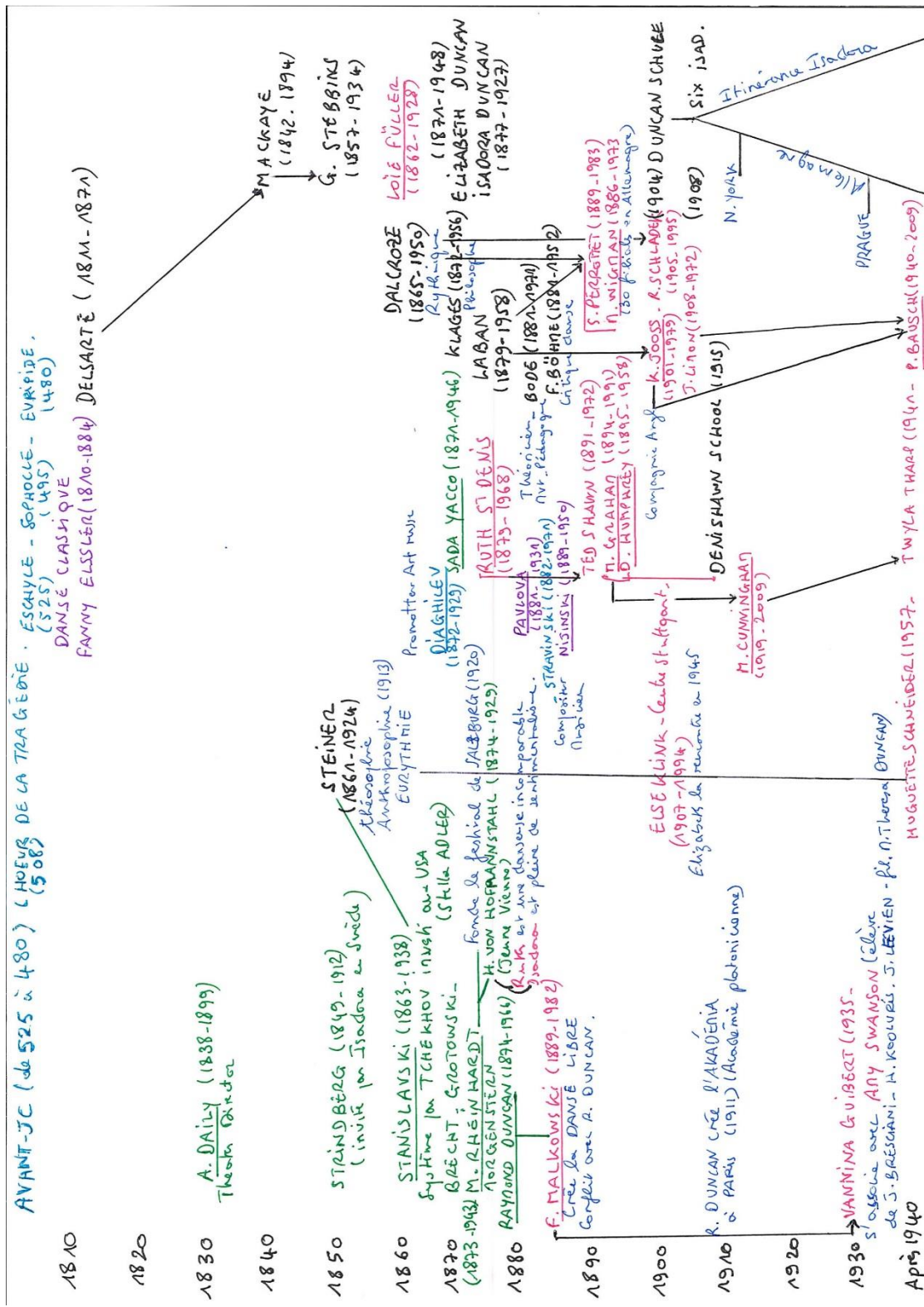
de retrouver une idée de la direction juste et *centrale*, au-delà des fausses oppositions dues à un processus de dissociation. Il faudrait retrouver le chemin menant à ce qui, en l'homme, est supérieur et antérieur à la “vie”, à la *ratio*, et qui a le caractère d'une présence lumineuse et active. Selon la vision traditionnelle, ce principe possède une puissance formatrice et de commandement, il influence et galvanise toutes les énergies vitales. C'est pourquoi on peut constater, dans les “âges héroïques”, la présence d'un seul courant formateur dans les domaines du sacré, de l'éthique, du droit, de l'imagination créatrice. Naturellement, on ne peut pas du tout envisager de nos jours un renversement général dans ce sens. Mais il est possible d'extraire des idées exposées ici des critères de jugement, afin de voir clair, d'éviter confusions et déviations, d'assurer un espace libre à d'éventuelles influences bien orientées, le but étant alors une nouvelle approche de la région intérieure où l'homme peut revenir au centre véritable, lumineux et souverain, de lui-même.

► *Julius Evola, L'Arc et la massue, ch. VII, Tredaniel/Pardès, 1984.*

• (1) Ces idées ont été développées plus amplement dans la dernière partie de notre ouvrage *Le mystère du Graal et l'idée impériale gibeline*. 3<sup>o</sup> éd., Paris, 1974.

## **EXEMPLE DE PROCÉDÉ DE RECENSION POUR SITUER DUNCAN DANS LE COURANT DE LA DANSE**

### *Cartographie des courants de la danse*





## ANNEXE 6 : FILMS

*Le fil de la filiation dans les archives*

*La séquence dansée de Drachin von Terra*

*L'enseignement de F.*

*La formation à la transmission de la Danse de l'Être©*

## TABLE DES MATIÈRES

ANNEXE 1 : BIBLIOGRAPHIE DE LA FAMILLE DUNCAN.....	3
Production d’Isadora Duncan .....	3
Production d’Elizabeth Duncan.....	3
Production de Raymond Duncan.....	3
Production de Dorée Duncan.....	4
Production d’Anna Duncan .....	4
Production d’Irma Duncan .....	4
Production de Maria-Thérèse Duncan .....	5
BIBLIOGRAPHIE SUR/EN RELATION AVEC DUNCAN .....	6
OUVRAGES .....	6
Ouvrages francophones .....	6
Ouvrages anglophones.....	8
Ouvrages germanophones.....	8
ARTICLES .....	10
Articles francophones .....	10
Articles anglophones .....	13
Articles germanophones .....	13
THÈSES & MÉMOIRES .....	14
Thèses & Mémoires francophones .....	14
Thèses & Mémoires germanophones .....	15
SITOGRAPHIE.....	15
FILMOGRAPHIE .....	16
ANNEXE 2 : ARCHIVES .....	18
SOURCES .....	18
BNF – NOTICE 1.....	18
Notice BNF 2.....	26
B.N.F. / DEPARTEMENT DES ARTS DU SPECTACLE.....	34
KIT BIBLIOTEK .....	59
SOURCES ARCHIVES COLOGNE.....	93
Bestandsübersicht ELIZABETH DUNCAN .....	93
Teil II.....	94
Schulen von Elizabeth Duncan/Pädagogische Tätigkeit .....	94

Bestandsübersicht Lucy (Lucia Burkiczak).....	95
Elizabeth Duncan-Schule Prag (ca. 1933-1935).....	96
Elizabeth Duncan Schule München (ca. 1935-1939).....	96
Elizabeth Duncan Schule Winterbach bei Schondorf – Württemberg (1946/ 1947) .....	96
Bestandsübersicht MAX MERZ.....	98
Bestandsübersicht ISADORABLES.....	99
Lisa Duncan.....	99
Irma Duncan .....	99
Maria-Theresa Duncan .....	100
Anna Duncan .....	100
ISADORABLES.....	100
Bestandsübersicht Anita Zahn/Elizabeth Duncan Schule New York.....	100
Bestandsübersicht RAYMOND DUNCAN .....	101
Bestandsübersicht „Followers“.....	101
<b>SOURCES MUNICH.....</b>	<b>103</b>
Ouvrages.....	103
Ecrits.....	104
Ecrits (suite).....	105
Revue .....	106
Documents publicitaires .....	106
Documents administratifs - associatifs .....	106
Articles de journaux.....	108
Correspondances.....	109
Photographies - Dessins.....	109
<b>SOURCES REPRODUCTION ET NOTES KÖLN TANZARCHIV MEDIAPARK .....</b>	<b>111</b>
Reproduction d’ouvrage (extrait) .....	111
Reproduction d’écrits .....	111
Reproduction de documents administratifs (école) .....	111
Reproduction de documents publicitaires.....	112
Reproduction d’articles de journaux.....	112
Reproduction d’articles de journaux (suite) .....	112
Reproduction d’articles de magazines ou revues .....	113
Reproduction de correspondances .....	113
Reproduction de documents non identifiés .....	113

Reproduction de photographies .....	113
Relatif à l'école d'Elizabeth Duncan .....	114
Références dont Madame DREILING m'a fait part : .....	114
Notes à partir de documents issus du Tanzarchiv (Boîte Isadora Duncan « Beruf und Werk ») (sans reproduction) .....	115
Notes (suite).....	118
DES ARCHIVES DE NEW-YORK .....	123
DE LA BNF.....	123
TRAJECTOIRE DES ELEVES .....	124
SOURCES BERLIN .....	125
ARCHIVES HAGEN .....	126
DOCUMENT RÉCAPITULATIF.....	126
P2 – 307 Blätter 1, 2, 3 (recto-verso). .....	126
P2 – 307 Blätter 14, 15 (recto-verso). .....	126
R 157 – Blatt 7.....	127
R 157 – Blatt 7.....	127
KÜ 432 – Blatt 11.....	128
KÜ 432 – Blatt 13.....	128
KÜ 432 – Blatt 17.....	128
R 74 – Blatt 43.....	129
V 18 – Blatt 1.....	129
V 18 – Blätter 7, 8, 9, 10, 11 .....	129
Blatt 7 .....	129
Blatt 8 .....	130
Blatt 9 .....	130
Blatt 10 .....	131
Blatt 11 .....	131
V 18 – Blätter 38, 39 .....	131
V 18 – Blätter 47, 48 .....	134
V 18 – Blatt 49.....	136
V 18 – Blätter 50, 51 .....	137
V 18 – Blätter 57, 58, 59 .....	138
V 18 – Blatt 63.....	140
V 18 – Blatt 64.....	141

V 18 – Blätter 71, 72, 73 .....	142
A 422 – Blätter 1, 2, 3, 4 .....	145
ANNEXE 3 : ENTRETIENS .....	150
N0 1 .....	150
N0 2 .....	153
Entretien avec F. jeudi 30 avril 2015.....	153
N0 3 .....	164
Entretien avec K. lundi 12 janvier 2015 à 11h40 .....	164
N0 4 .....	191
Entretien avec N. mercredi 11 novembre 2015 à pratiquement 19h00 .....	191
N0 5 .....	202
Entretien avec A. mercredi 27 avril 2016 à 7h08 .....	202
N0 6 .....	211
Entretien avec E. dimanche 24 avril 2016 à 7 h02 .....	211
N0 7 .....	219
Entretien avec L. mardi 29 novembre 2016 à 09h10.....	219
N0 8 .....	226
Entretien avec A. jeudi 24 mars 2016 à 11h00.....	226
N0 9 .....	247
Entretien avec A. jeudi 24 mars 2016 à 18h00.....	247
N0 10 .....	266
Entretien avec M. vendredi 25 mars 2016 à 18h36 .....	266
N0 11 .....	274
Entretien avec M. jeudi 28 avril 2016 à 7h10.....	274
N0 12 .....	279
Entretien avec M. lundi 25 avril 2016 à 7 h08 .....	279
N0 13 .....	290
Entretien avec M. mardi 26 avril 2016 à 7h18 .....	290
N0 14 .....	297
Entretien avec N. jeudi 28 avril 2016 à 8h25 .....	297
N0 15 .....	305
Entretien avec T. mardi 23 février 2016 à 21h06 .....	305
N0 16 .....	313
The classical dance with Maria Thérésa Duncan, .....	313

N0 17 .....	318
Entretien avec D. samedi 28 mai 2016 à 13h27 .....	318
N0 18 .....	325
Entretien avec B. samedi 04 juin 2016 à 13h30 .....	325
N0 19 .....	330
*Début d'enregistrement au milieu d'une phrase de J. * .....	330
N0 20 .....	334
Entretien avec M. le samedi 12 novembre 2016 à 9h38.....	334
N0 21 .....	343
Entretien avec F. vendredi 17 février 2017 en prise de notes.....	343
N0 22 .....	344
Entretien avec S. en prise de notes. ....	344
N0 23 – RÉCIT DE LA MÉTHODE DANSE DE L'ÊTRE©.....	345
JOUR 1 MARDI 20 septembre 2016 .....	345
JOUR 1 MARDI 20 septembre 2016 .....	362
JOUR 2 Mercredi 21 septembre 2016 .....	369
JOUR 2 MERCREDI 21 septembre 2016 .....	380
JOUR 3 JEUDI 22 septembre 2016.....	398
JOUR 3 JEUDI 22 septembre 2016 JIII 3 .....	426
ANNEXE 5: DOCUMENTS DE TRAVAIL.....	436
EXEMPLE DE DOCUMENT DE TRAVAIL RECHERCHE POUR COMPRENDRE LES IDÉES PHILOSOPHIQUES .....	436
▶ Laure Guibert, extrait de : Danser sous le IIIe Reich, Complexe, 2000.....	456
▶ Julius Evola, L'Arc et la massue, ch. VII, Tredaniel/Pardès, 1984. ....	463
EXEMPLE DE PROCÉDÉ DE RECENSION POUR SITUER DUNCAN DANS LE COURANT DE LA DANSE.....	463
Cartographie des courants de la danse.....	463
ANNEXE 6 : FILMS.....	465
Le fil de la filiation dans les archives .....	465
La séquence dansée de Drachin von Terra .....	465
L'enseignement de F. ....	465
La formation à la transmission de la Danse de l'Être© .....	465