



Qui est Rudolf Laban ? Perspectives théoriques et méthodologiques pour la construction d'un objet de recherche

Susanne Franco



Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Édition électronique

URL : <http://danse.revues.org/1450>

ISSN : 2275-2293

Référence électronique

Susanne Franco, « Qui est Rudolf Laban ? Perspectives théoriques et méthodologiques pour la construction d'un objet de recherche », *Recherches en danse* [En ligne], 5 | 2016, mis en ligne le 15 décembre 2016, consulté le 18 décembre 2016. URL : <http://danse.revues.org/1450>

Ce document a été généré automatiquement le 18 décembre 2016.

association des Chercheurs en Danse

Qui est Rudolf Laban ? Perspectives théoriques et méthodologiques pour la construction d'un objet de recherche

Susanne Franco

- 1 Rudolf Jean-Baptiste Attila Laban de Váraliá (1879-1958) est l'un des noms les plus connus de la danse occidentale. Il a été danseur, chorégraphe, théoricien du mouvement, écrivain, pédagogue, producteur/directeur de théâtre, inventeur d'une nouvelle méthode de notation du mouvement, peintre, caricaturiste et conseiller pour l'industrie¹. Son influence que l'on estime décisive pour la naissance et la diffusion de la danse moderne, est toutefois le fruit d'une carrière autant « extraordinaire » que controversée.
- 2 L'approche pratique et théorique de Laban place le chercheur qui en suit les traces face à des questions méthodologiques et théoriques désormais incontournables. Il s'agit notamment de réfléchir à la relation entre histoire et mémoire, entre les concepts de « document d'archive » et de « corps-archive », et entre les notions de transmission directe ou indirecte d'une tradition de danse.
- 3 Dans l'historiographie consacrée à Laban, les croisements multiples entre discours historiques et récits mémoriels ont mené à des lectures assez différentes de sa vie, de sa carrière et de son œuvre. Le cas de Laban a également contribué à la construction du discours historique autour de l'*Ausdruckstanz* (danse d'expression) en renforçant son statut d'art révolutionnaire sur le plan esthétique, ainsi que progressiste et humaniste sur le plan social et politique. Par la diffusion erronée de l'image linéaire et uniforme d'une tradition, ainsi que par l'affirmation de récits souvent hagiographiques de sa carrière, ses protagonistes ont sans doute contribué à introduire une confusion dans les rôles et les compétences spécifiques de la recherche en danse. Chorégraphes, danseurs et enseignants ont souvent transformé leurs expériences et leurs mémoires individuelles et collectives en récits historiques, récits qui ont été reçus comme « authentiques » et

« incontestables ». La légitimité de ce phénomène repose sur l'idée que la continuité généalogique de la mémoire incorporée transmise des maîtres aux élèves est le seul moyen de préserver la danse de l'oubli. Cependant, ce phénomène n'est pas acceptable pour les historiens. De leur point de vue, le questionnement autour des processus de construction fragmentaire de la mémoire, et de la problématique des concepts d'archive et de corps-archive n'est pas un détail à reléguer à l'arrière-plan. L'héritage pratique et théorique de Laban est donc complexe. Il a été pris en charge par une tradition allemande, minoritaire, et par une tradition anglo-saxonne, majoritaire, bien que la majeure partie des sources de sa pensée soit en langue allemande et inédite. Depuis son départ d'Allemagne en 1938 et jusqu'à la fin de ses jours en Grande Bretagne, Laban cessera son travail de chorégraphe pour se consacrer uniquement à l'enseignement et à ses études théoriques et pratiques sur le mouvement, qui seront publiées avec l'aide de ses collaborateurs proches. Sa pensée a donc dû s'adapter à un contexte culturel, social et politique assez différent de celui qui avait rendu possible le développement de sa carrière en Europe centrale. En Allemagne, du reste, il avait déjà démontré sa capacité à s'adapter aux transformations politiques et sociales qui ont mené à la fin de la République de Weimar et à la prise du pouvoir par le Troisième Reich. Son indéniable talent dans la gestion culturelle et politique de la danse moderne lui a assuré, en effet, un succès croissant durant le Troisième Reich, lui permettant d'accéder à une position institutionnelle de premier plan². Pour ses héritiers directs, les années que Laban a passé sous le régime nazi ont été un passage historique obligé qui n'aurait pas affecté son attitude dite « apolitique » et ses idées progressistes, ni sa vision « pure » de l'art de la danse. L'influence qu'il a toujours exercé en tant que maître, le manque de témoins directs en dehors de l'entourage de ses élèves et disciples, ainsi que l'impossibilité de retracer et/ou d'accéder à une large partie du corpus documentaire qui pouvait éclairer plusieurs aspects de sa pensée et certains passages de sa carrière, ont favorisé une césure nette entre les périodes allemande et anglaise. Cette situation a généré à son tour un oubli (ou plutôt un refoulement) presque total de l'activité artistique et institutionnelle de Laban, en particulier dans les années 1930. De même, l'interruption de la transmission de son répertoire chorégraphique face à la continuité de l'enseignement de ses principes de mouvement a participé à la construction des souvenirs partiels des formes chorégraphiques de la modernité détachées de leur fondation discursive et de leur contexte historique.

- 4 Pour les historiens, la question est complexe et les recherches archivistiques commencées à la fin des années 1980 ont éclairé cette zone obscure et mis à jour des aspects moins connus de cette période, notamment la dimension idéologique de la pensée de Laban et son engagement politique au sein du Troisième Reich. La tension entre historiens et praticiens est devenue évidente au fur et à mesure que les premières études sur Laban ont paru, montrant combien la nature des sources prises en compte, les horizons théoriques et les méthodologies employées déterminaient largement les résultats de ces travaux. Cette tension a pris la forme d'un débat entre historiens et défenseurs d'une mémoire à la fois individuelle et collective. Pour les premiers, les archives sont les lieux qui préservent la documentation indispensable pour formuler un récit historique fondé sur des faits irréfutables, tandis que pour les seconds, la mémoire incorporée des héritiers directs du maître constitue le réservoir par excellence d'une tradition. Nous allons nous demander s'il existe d'autres approches que ce schéma binaire entre histoire et mémoire.

- 5 Suivant le modèle proposé par Aleida Assmann, il existe deux types de mémoire à l'œuvre dans la transmission du passé. La mémoire culturelle active, d'abord, est le fruit de l'action de la religion, de l'art et de l'histoire résultant d'un processus de sélection conduit par les institutions chargées de préserver le passé. Ces processus de canonisation assurent à certaines œuvres d'art une place dans ce qu'elle nomme la « mémoire fonctionnelle », et donc garantit la conservation du capital culturel d'une société en le reproduisant ou en le recyclant constamment. Ensuite, la mémoire culturelle passive ou « mémoire-archive », préserve aussi le passé, mais là où la « mémoire fonctionnelle » garde un « passé en tant que présent » sous forme d'œuvres canoniques, celle-ci garde le « passé en tant que passé » et son institution paradigmatique est l'archive³.
- 6 La fonction du processus de canonisation est d'être sélectif, car celui-ci se base sur le principe d'exclusion, tandis que la fonction de l'archive consiste à équilibrer le travail de la mémoire active, en créant une sorte de méta-mémoire capable de préserver ce qui a été oublié. L'archive, donc, fonctionne comme « un bureau des objets trouvés⁴ » pour ce qui n'est pas immédiatement utile ou compris dans le présent, comme un magasin des occasions perdues et des alternatives non utilisées. Assmann précise que le renouvellement de la structure de la conscience historique est garanti quand la « mémoire-archive », qui est le sujet privilégié des sciences historiques, est considérée en tant que fond de la « mémoire fonctionnelle », et non comme son contraire. La « mémoire-archive » doit ainsi pouvoir exercer une fonction corrective pour la mémoire culturelle courante. Assmann propose de dépasser l'opposition binaire entre ces deux dimensions de la mémoire dans une mise en perspective où l'une constitue la toile de fond de l'autre, et vice-versa. C'est seulement grâce à cette transformation que l'on peut restituer la structure profonde de la mémoire et la complexité du récit historique⁵.
- 7 Deux publications récentes sur l'œuvre et la pensée de Laban peuvent être considérées comme emblématiques des enjeux et tensions entre mémoire et histoire dans ce champ d'études. Il s'agit de *The Laban Sourcebook*, paru en 2011 sous la direction de Dick McCaw, et de *Rudolf Laban. Man of Theatre*, de Valerie Preston-Dunlop publié en 2013⁶.
- 8 Dick McCaw – qui a été le directeur de l'*International Workshop Festival* à Londres et est actuellement *Senior Lecturer* à la *Royal Holloway University of London* – a un lien avec la tradition labanienne par une formation avec Geraldine Stephenson, l'une des première élèves du *Art of Movement Studio* en 1946 à Manchester, dont il a ensuite organisé les archives privées⁷. Cette institution a été le lieu de diffusion des théories labaniennes en Grande-Bretagne dans l'après-guerre, après le départ de Laban de l'Allemagne et son investissement dans la pédagogie de la danse et l'analyse du mouvement.
- 9 Dans ce volume McCaw propose une anthologie de textes de Laban traduits en anglais, qui étaient jusqu'à maintenant inaccessibles à un large public, car soit écrits en allemand, soit inédits et provenant de fonds d'archives⁸. L'introduction du volume est signée par Walter Bodmer, le fils de Sylvia Bodmer, ancienne élève, danseuse et collaboratrice de Laban, considéré comme autorisé à en parler grâce à cette filiation directe. Le reste de l'équipe ayant sélectionné ces textes se compose de plusieurs *Laban Scholars*, ainsi définis par McCaw : des personnes ayant connu personnellement Laban, qui ont étudié ses œuvres à partir d'une connaissance directe et pratique de cette tradition, ou encore, dansé dans ses pièces. Il s'agit de Valerie Preston-Dunlop, Vera Maletic (enseignante au *Laban Center* dans les années 1960 et 1970 ainsi qu'auteur d'une étude sur l'histoire des théories de Laban), Roderyk Lange (enseignant au *Laban Art of Movement Centre* de Addlestone), Warren Lamb (*management consultant* et collaborateur à la mise au point du modèle théorique-pratique

connu comme *Laban Lawrence Personal Effort Assessment*), Marion North (enseignante auprès du *Art of Movement Studio* in Manchester et ensuite directrice du *Laban Centre*), Anna Carlisle (présidente du *Laban Guild*), Janet Kaylo (enseignante au *Laban Centre* et ensuite fondatrice-directrice du *Laban/Bartenieff & Somatic Studies International*) et Carol Lynne Moore (enseignante au *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies* et experte en *Somatic Studies* et *Labananalysis*). Evelyn Dörr et Stefanie Sachsenmaier font exception la première est docteur en arts du spectacle mais sans poste à université, la deuxième est en dehors de la mouvance labanienne, et même de la recherche historique. Dörr a toutefois consacré plusieurs livres à l'étude de la vie et de la carrière de Laban en Allemagne, mais elle n'aborde que partiellement la question politique et appuie ses recherches sur une quantité très limitée de sources critiques et théoriques dont l'apport pour la compréhension de l'histoire (et de l'histoire de la danse) est pourtant reconnu au niveau international dans le domaine universitaire.

- 10 La bibliographie du volume, rédigée explicitement pour fournir une série de titres aux lecteurs souhaitant approfondir les thématiques présentées, est également largement lacunaire. Ainsi n'y figurent pas les études publiées par des chercheurs qui, tout en étant extérieurs aux filiations de la mouvance labanienne, ont conduit des recherches archivistiques permettant d'approfondir les aspects idéologiquement plus controversés et esthétiquement plus complexes de cette tradition chorégraphique⁹. Cette absence révèle plus que ce qu'elle cache : l'attitude défensive des héritiers de Laban – ce que Laure Guilbert a défini comme « le cercle magique des filiations directes¹⁰ » –, au regard de ceux qui ont choisi d'approcher sa pensée et son œuvre de l'extérieur.
- 11 Les textes qui composent cette anthologie ont été choisis sur la base des compétences spécifiques des différents collaborateurs du volume. Ils sont toutefois organisés chronologiquement sans qu'aucune explication sur les raisons de cette sélection ne soit fournie au lecteur. Ils sont ainsi simplement présentés comme « l'exemple le plus clair de la pensée labanienne », car offrant un « panorama extraordinaire des intérêts multiples de Laban¹¹ ». Durant toute sa vie, Laban a collectionné un nombre consistant de documents qui ont été dispersés en raison de ses déplacements fréquents et, surtout, de son départ soudain de l'Allemagne. L'impossibilité pour les chercheurs étrangers de se rendre dans les archives qui se trouvaient en Allemagne de l'Est, ainsi que dans d'autres institutions jusqu'à la chute du mur de Berlin, a eu des conséquences importantes sur la transmission et la compréhension de son œuvre artistique et intellectuelle¹².
- 12 Ainsi, le fait que dans *The Laban Sourcebook* la situation des archives labaniennes et leur histoire soit passée sous silence n'aide pas le lecteur à contextualiser l'importance de l'apport des textes réunis dans l'ouvrage. Pour un historien, ce silence est bruyant. S'il faut reconnaître l'indéniable valeur de ce volume qui a rendu accessible à un large public un certain nombre d'écrits en anglais, il est plus difficile d'approuver qu'un ensemble si hétérogène de documents (lettres, comptes-rendus de spectacles, extraits de la critique de l'époque, chapitres de livres ou articles de Laban) ne soit pas problématisé. Cela d'autant plus que les tendances contemporaines de la recherche historique nous alertent sur le statut du document, qui est toujours le résultat d'une stratification complexe des causes qui l'ont produit. Il est avant tout le fruit de la tradition « historique » qui a créé les conditions même de son existence, des archivistes qui l'ont classé suivant des logiques précises d'ordre et de sens, et des historiens qui l'ont examiné dans le passé, orientant ainsi notre regard et notre sensibilité à le reconnaître en tant que tel¹³.

- 13 *The Laban Sourcebook* offre donc l'occasion de questionner ce qu'est une source pour une étude sur Laban, et dans quel type d'archives il faut aller la chercher. Les sources à prendre en considération sont-elles ses textes publiés ? Ses notes inédites ? Ses notations chorégraphiques ? Ses dessins, croquis ou photos ? Ses mémoires ? Ses lettres personnelles ? Les écrits de ses élèves ? Les écrits de la critique de l'époque ? Leurs mémoires ? La mémoire de ses élèves et collaborateurs ? La pensée en mouvement qui caractérise son approche de la danse ? Ou encore ses traces pédagogiques ?
- 14 *The Laban Sourcebook* a été utilisé par Valerie Preston-Dunlop, l'un des noms les plus connus dans l'univers labanien, comme volume de référence pour sa monographie *Rudolf Laban. Man of Theatre*. Consacré à l'un des aspects les moins connus de l'activité de Laban, sa pratique chorégraphique, ce volume présente le travail conduit à partir de la fin des années 1980 par Valerie Preston-Dunlop (en partie en collaboration avec Alison Curtis-Jones, son ancienne élève devenue ensuite à son tour choréologue et enseignante de cette tradition), d'abord au *Laban Centre* et ensuite au *Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance* (centre de formation issu de la fusion en 2005 du *Laban Centre* et d'un conservatoire de musique) pour recréer un corpus de pièces chorégraphiques de Laban.
- 15 Les œuvres concernées proviennent en large partie du répertoire de la *Kammertanzbühne* (Scène de danse de chambre), dirigée dans les années 1920 par Laban en collaboration avec Dussia Bereska. L'ensemble, basé à Hambourg, était spécialisé dans des pièces plus courtes que celles destinées à la compagnie principale de Laban, la *Tanzbühne Laban* (Scène de danse Laban). Valerie Preston-Dunlop a recréé en particulier des solos, tels qu'*Orchidée* (*Orchidée*, 1922), *Obsessed* (*Marotte* [Obsédé], 1925), *The Chic Thing* (*Mondäne* [Mondain], 1925) et *Rosettes* (*Rosetten*, 1925), ainsi que les duos *The Crystal* (*Krystall* [Cristal], 1925), *Bizarre* (*Bizzarrer* [Bizarre], 1923) et *Ecstatic Male Duos* (*Ekstatischer Zweimännertanz* [Danse extatique pour deux hommes], 1924) ; un quartet, *March* (*Marsch* [Marche], 1923) et la pièce de groupe *Above and Below* (*Oben und Unten* [Dessous et dessus], 1922).
- 16 Preston-Dunlop a aussi recréé *The Swinging Temple* (*Der Schwingende Tempel* [Le temple oscillant], 1922) et un « poème de l'espace en forme de danse » (*Tänzerische Raumdichtung*) qui faisait partie du répertoire de la *Tanzbühne Laban*. Avec Alison Curtis-Jones, elle a recomposé la pantomime grotesque *The Green Clowns* (*Die Grünen Clowns* [Les clowns verts], 1926), qui consiste en une série de solos et de danses de groupe – retravaillées plusieurs fois après la première – exprimant l'espoir de Laban face à la déshumanisation de son époque, et *Night* (*Nacht* [La nuit], 1927), qui était largement improvisé et durait trois heures. Plus récemment, elle a aussi collaboré à la formation d'un chœur de mouvement à partir de *The Swinging Temple* et de *The Green Clowns* pour un film tourné au *Trinity Laban* à l'occasion de l'anniversaire de la fin de la Première Guerre mondiale et témoignant de la sensibilité pacifiste et démocratique de Laban¹⁴.
- 17 Toutes les pièces ont été choisies en raison du lien direct que Preston-Dunlop a tissé avec Sylvia Bodmer, son enseignante de pratique et théorie labanienne, et ancienne membre de la *Kammertanzbühne* de Hambourg. Cette compagnie s'adressait à un public qui suivait régulièrement sa programmation et qui était habitué à voir une grande diversité de créations¹⁵. Pour tenir ce rythme soutenu, Laban partageait la création de ces pièces avec les danseurs de la compagnie. L'attitude du chorégraphe à expérimenter sans cesse, variant constamment la structure chorégraphique de ses œuvres, les titres, les interprètes, les costumes ou les musiques, et ayant largement recours à l'improvisation sont parmi les raisons qui ont contribué à l'oubli de ce répertoire.

- 18 Preston-Dunlop et Curtis-Jones ont également fait des recherches d'archives pour rassembler une documentation variée sur ces pièces (photos, dessins, notes, correspondance, comptes-rendus, etc.) Elles ont ensuite cherché à utiliser des éléments issus des théories de Laban sur le mouvement pour donner une forme chorégraphique à toutes ces traces. Si la documentation sur les versions « originales » de ces pièces est très limitée – seulement des fragments de notation et de très courts extraits vidéos sont parvenus jusqu'à nos jours¹⁶ –, les créations ont été partiellement filmées et ont fait l'objet de documentaires que l'on peut se procurer en version DVD¹⁷. Elles sont présentées comme un outil capable de mettre le lecteur d'aujourd'hui en condition de « juger¹⁸ » par lui-même la valeur de l'art chorégraphique de Laban.
- 19 L'œuvre chorégraphique de Laban a certainement laissé moins de traces que le reste de son travail. Tout en ayant fourni le premier cadre historique de cette activité dans sa biographie du maître¹⁹, Preston-Dunlop insiste sur le fait que sa pensée chorégraphique a été transmise à travers sa pédagogie sur l'analyse du mouvement. Les créations de Preston-Dunlop comblent ce vide en retraçant une partie du patrimoine chorégraphique labanien à partir de la mémoire incorporée des anciens danseurs et des élèves de Laban qu'elle considère comme des archives vivantes. Cet aspect est notamment central dans les débats actuels autour de la méthodologie de la recherche en danse et dans les études sur la performance. Mais il est significatif qu'ils ne soient mentionnés ni par McCaw ni par Preston-Dunlop. Les approches les plus récentes sur la fonction de l'archive dans la fabrication de l'histoire nous invitent à sonder l'idée foucauldienne selon laquelle le processus d'archivage est un système de construction du savoir qui transforme simultanément le passé, le présent et le futur²⁰, mais aussi la vision de Jacques Derrida qui, en soulignant le caractère central de l'interprétation et donc de la transformation constante des documents chaque fois activés par le chercheur²¹, nous invite à estomper les différences entre archives matérielles et immatérielles (incorporées). Comme le remarque Christina Thurner, on peut affirmer que l'archive fonde « un espace des réalités et des possibilités²² » pour la recherche en danse car elle peut être considérée comme une métaphore relevant notre manière de « fabriquer l'histoire ». En même temps, pour l'histoire de la danse, le fait de réfléchir sur les différentes possibilités de préserver un héritage qui se transmet principalement à travers des processus d'incorporation signifie donner une nouvelle centralité aux archives corporelles, et conférer une valeur documentaire aux pratiques et aux techniques de mouvements²³. D'autres suggestions méthodologiques pour envisager des ouvertures dans la relation entre histoire et mémoire viennent des études théâtrales et des études culturelles, ainsi que des *Performances Studies*. Diana Taylor oppose les expressions du « savoir/pratique » éphémère et incorporé comme les performances (un savoir qu'elle nomme « répertoire ») au savoir issu de l'archive, c'est à dire, les documents (écrits, visuels et matériels) supposés stables²⁴. Selon Taylor, le répertoire est un lieu où l'on ne re-vit pas une expérience, mais où on la re-constitue. Elle remarque ainsi qu'il y a moins de distance entre l'archive et le répertoire que l'on peut imaginer, et que les formes transmises du passé sont reçues comme éléments du temps présent. De même, là où Inge Baxmann, en s'appuyant sur les études de Pierre Nora, considère les corps comme des lieux de mémoire et les corps en mouvement comme une forme possible d'archivage²⁵, Joseph Roach invite à penser le corps en mouvement comme une réserve mnémonique permettant de traverser le temps et l'espace²⁶. Rebecca Schneider, pour sa part, suggère que la transmission de corps à corps est caractéristique d'une pratique de la répétition et

que donc, la performance, considérée comme une véritable archive, est un moyen de porter le passé dans le présent. Selon elle, les formes de recréation des œuvres et des performances du passé sont à regarder comme des « contre-mémoires » et des « re-documentations²⁷ » capables d'imprimer un élan nouveau à ces études.

- 20 Preston-Dunlop a commencé son travail de recréation sans suivre ce développement des théories sur les archives et les formes d'archivage dans les arts de la scène, mais plutôt poussée par la conviction que l'héritage de Laban avait beaucoup à apporter à la scène contemporaine et aux chercheurs en danse et théâtre. Estimant que le moyen de présenter cet héritage au public contemporain devait se nourrir d'une nouvelle stratégie théorique et méthodologique, elle a forgé le concept d'une « approche archéochoréologique²⁸ » pour mettre en relation le travail d'archive (sa propre mémoire incorporée) et la pratique choréologique. Une perspective choréologique, comme le précise Preston-Dunlop se pose comme « intrinsèque » à la forme et au contenu de la danse, elle est donc complémentaire de visions « extrinsèques », comme le seront les approches politique, sociologique et esthétique qui, selon elle, « apportent la méthodologie de leurs disciplines pour faire pression sur la danse²⁹ ». Comme le remarque Mark Franko, il s'agit d'une approche qui se veut la plus proche possible de la danse, et qui porte en soi une impulsion anti-historique, dérivée du concept du présent éternel et de la perspective phénoménologique³⁰.
- 21 Le travail de Preston-Dunlop n'est donc pas le fruit d'une sensibilité philologique, mais plutôt de ses recherches sur le processus créatif qui a généré ces œuvres, et que les danseurs ont suivi tout en accédant à de nouvelles solutions scéniques, plus proches des exigences d'un public contemporain³¹. Elle affirme ne pas avoir voulu chercher « l'authentique » dans une version « stable » des premières représentations de ces œuvres, mais plutôt la nature expérimentale du travail de Laban. La chorégraphie est conceptualisée comme un processus qui, dans sa mise en mouvement, modifie une œuvre en la revivifiant.
- 22 D'un côté, Preston-Dunlop a conçu le volume qui en résume le processus comme un outil précieux pour transmettre cette expérience et cette vision de l'œuvre et de la pensée de Laban à un large public, mais aussi aux historiens de la danse et aux danseurs/praticiens contemporains. D'un autre côté, le choix des titres des recréations est un symptôme supplémentaire de cette tendance à privilégier la mémoire incorporée en en faisant la source par excellence d'une recherche qui estime pouvoir se passer du dialogue avec d'autres perspectives historiques. Cela reflète la position de Preston-Dunlop comme spécialiste de Laban et son engagement dans le renforcement de l'image d'une modernité qui se limite à l'époque « dorée » de la République de Weimar, dont elle souligne la continuité avec les expérimentations conduites à Monte Verità durant les années 1910, leur recherche d'une nouvelle liberté du corps et leur désir d'explorer des formes de mouvement. La production artistique et l'activité pédagogique, intellectuelle et culturelle de Laban dans les années 1930, n'est traitée que comme le résultat d'une condition politique difficile à laquelle il était, selon elle, presque impossible de s'opposer. Pourtant, l'analyse de cette production et des transformations effectuées par Laban au sujet de sa conceptualisation de la chorégraphie dans les années 1930 ne pourraient que fournir des éléments précieux pour la compréhension de sa pensée et du développement de sa carrière.
- 23 Ces deux volumes sur Laban risquent de devenir pour la recherche en danse un modèle dangereux de circularité de la mémoire, où celle-ci informe le récit historique qui, à son

tour, encadre et soutient le travail de récréation axé autour de la mémoire incorporée. Le fait qu'ils aient été publiés avec le soutien de deux maisons d'édition qui ont une réputation remarquable pour la diffusion des études en danse et offrent une large visibilité à leurs produits, invite à réfléchir. L'institutionnalisation de ce type de démarche dans la recherche semble donc avancer de façon parallèle, c'est-à-dire, sans points de tangence avec les études en danse informées par les disciplines historiques et axées autour des réflexions théoriques et méthodologiques scientifiquement reconnues.

- 24 Si d'un côté, *The Laban Sourcebook* nous offre l'accès à un corpus de documents écrits sélectionnés par une équipe forte de sa filiation directe avec Laban et ouvertement sur la défensive envers les regards extérieurs, *Rudolf Laban. Man of Theatre*, donne un cadre historique et social aux œuvres recréées et renforce ainsi cette circularité de la mémoire, qui fait que le rôle des archives (au sens strict du terme) passe à l'arrière-plan par rapport aux archives corporelles présentées comme centrale. La récréation d'un patrimoine chorégraphique y est ensuite transformée en matière d'archive pour le futur, avec les documentaires vidéo et l'ouvrage qui les accompagne.
- 25 Les héritiers directs du patrimoine immatériel de Laban semblent uniquement accorder de l'importance à la mémoire culturelle active ou fonctionnelle, qui préserve le passé en tant que présent sous forme de canon, et donc en faisant de l'œuvre du maître, l'objet d'une sorte de vénération aussi mythique que non critique. Le processus de canonisation ne fonctionne qu'à partir d'une sélection d'œuvres et les questions au sujet de la pratique et de la pensée chorégraphique de Laban durant les années 1930 n'est toujours pas prise en compte. Ainsi, les deux volumes renforcent la vision d'une génération d'artistes n'ayant pas cherché à se confronter avec le passé d'où ils venaient, et prolongeant sa dimension légendaire au détriment de son épaisseur historique. Ils confirment que le savoir pratique et les mémoires individuelles et collectives de la mouvance labanienne maintiennent une distance de sécurité par rapport aux débats conduits dans d'autres milieux disciplinaires autour des rapports entre histoire et mémoire. Le danger étant, pour une mémoire incorporée qui se fait atemporelle, de devenir, comme le suggère Laure Guilbert, une « mémoire sélective qui fonctionne au détriment de la conscience du travail de l'histoire dans le corps et qui fabrique l'oubli³² ».
- 26 Mais comment est-il possible de ne pas tomber dans ce piège et, au contraire, inscrire l'histoire de la danse dans une plus large histoire culturelle de l'histoire européenne, avec sa complexité, ses contradictions et ses ombres ?
- 27 Un moyen de transmettre l'histoire de la danse d'expression sans que la polarisation entre historiens et praticiens devienne improductive est d'éviter que la période du nazisme catalyse les discours autour des relations entre histoire et mémoire, mais devienne l'une des étapes d'un parcours tant obligé que productif. Le modèle théorique offert par Aleida Assmann favorise une articulation nouvelle entre les théories sur le fonctionnement de l'archive, de la mémoire individuelle et collective. Il nous ouvre des possibilités stimulantes pour repenser la complexité de la transmission de la mémoire en danse. Le pari serait que ces réalités et ces possibilités deviennent une dimension partagée à partir de laquelle recommencer à questionner la danse moderne et les traces de sa présence dans la danse contemporaine.

BIBLIOGRAPHIE

ASSMANN Aleida, « Canon and Archive », in ERILL Astrid, NÜNNING Ansgar (dir.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin - New York, de Gruyter, 2008, pp. 97-107.

ASSMANN Aleida, *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

BAXMANN Inge, « Der Körper als Gedächtnisort », in CRAMER Franz Anton et BAXMANN Inge (dir.), *Deutungsräume. Bewegungswissen als kulturelles Archiv der Moderne*, München, Kieser, pp. 15-35.

BRADLEY K. Karen, *Rudolf Laban*, London, Routledge, 2009.

BRANDSTETTER Gabriele et KLEIN Gabriele (dir.), *Dance (and) Theory*, Bielefeld, Transcript, 2013.

BURKE Peter, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Roma, Carocci, 2002.

DERRIDA Jacques, *Mal d'archive : une impression freudienne*, Paris, Gallimard, 1995.

DÖRR Evelyn, *Also, die Damen voran! Rudolf Laban in Briefen an Tänzers, Choreographen, und Tazpädagogen*, Band 1, 1912-1918, Norderstedt b. Hamburg, Books on Demand, 2013.

DÖRR Evelyn, *Rudolph Laban. Das choreographische Theater. Die erste vollständige Ausgabe des labanschen Werkes*, Norderstedt, Books on Demand, 2004.

DÖRR Evelyn, *Rudolf Laban. Die Schrift des Tänzers: Ein Portrait*, s.v., Books on Demand GmbH, 2005.

DÖRR Evelyn, *Rudolf Laban. The Dancer of the Crystal*, Lanham, The Scarecrow Press, 2007.

ERILL Astrid, NÜNNING Ansgar (dir.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin-New York, de Gruyter, 2008.

FOUCAULT Michel, *Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

FRANCO Susanne, NORDERA Marina (dir.), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, UTET Università, 2010.

FRANCO Susanne, NORDERA Marina (dir.), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Torino, UTET Università, 2005.

GUILBERT Laure, *Danser avec le III^e Reich : les danseurs modernes sous le nazisme*, Bruxelles, Complexe, 2000.

KANT Marion, « Laban's Secret Religion », *Discourses in Dance*, n° 2, 2002, pp. 43-62.

KARINA Lilian et KANT Marion, *Tanz unterm Hakenkreuz*, Berlin, Henschel, 1996.

LAUNAY Isabelle, *À la recherche d'une danse moderne. Rudolf Laban - Mary Wigman*, Paris, Librairie de la Danse, 1996.

MALETIC Vera, *Body-Space-Expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, Berlin-New York-Amsterdam, Mouton De Gruyer, 1987.

McCAW Dick (dir.), *The Laban Sourcebook*, London, Routledge, 2011.

McCAW Dick, « Danger UXB, or My Career in Archives », *Contemporary Theatre Review*, n° 3, 2013, pp. 403-410.

NOLAN Carrie, NESS Sally Ann (dir.), *Migrations of Gesture*, Minneapolis, Minnesota University Press, 2008.

PRESTON-DUNLOP Valerie, *Rudolf Laban. An Extraordinary Life*, London, Dance Books, 1998.

PRESTON-DUNLOP Valerie, *Rudolf Laban. Man of Theatre*, London, Dance Books, 2013.

PRESTON-DUNLOP Valerie, SAYER Lesley-Anne, « Gained in Translation: Recreation as Creative Practice », *Dance Chronicle*, n° 1, 2011, p. 5.

PRESTON-DUNLOP Valerie, « Issues in Revivals and Re-Creations: A Choreological Enquiry », in PRESTON-DUNLOP Valerie, SANCHEZ COLBERG Ana, *Dance And The Performative*, London, Verve Publishing, 2002, pp. 197-217.

ROACH Joseph, *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*, New York, Columbia University Press, 1996, p. 26.

SCHNEIDER Rebecca, « Archives Performance Remains », *Performance Research*, n° 2, 2001.

TAYLOR Diana, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham 2003.

THURNER Christina, WEHREN Julia (dir.), *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*, Zürich, Chronos, 2010.

THURNER Christina, « Leaving and Pursuing Traces. 'Archive' and 'Archiving' in Dance Context », in BRANDSTETTER Gabriele et KLEIN Gabriele, *Dance (and) Theory*, Bielefeld, Transcript, 2013, pp. 241-245.

NOTES

1. Les études principales sur Laban sont les suivantes : MALETIC Vera, *Body-Space-Expression : The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, Berlin-New York-Amsterdam, Mouton De Gruyter, 1987 (l'ouvrage est également traduit en italien et édité par L'Epos, 2011) ; LAUNAY Isabelle, *À la recherche d'une danse moderne. Rudolf Laban - Mary Wigman*, Paris, Librairie de la Danse, 1996 ; PRESTON-DUNLOP Valerie, *Rudolf Laban. An Extraordinary Life*, London, Dance Books, 1998 ; GUILBERT Laure, *Danser avec le III^e Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme*, Bruxelles, Complexe, 2000 (2^{ème} édition André Versailles Éditeur, 2011) ; KANT Marion, « Laban's Secret Religion », *Discourses in Dance*, n° 2, 2002, pp. 43-62 ; DÖRR Evelyn, *Rudolf Laban. Die Schrift des Tänzers : Ein Portrait*, s.v., Books on Demand Gmbh, 2005 ; DÖRR Evelyn, *The Dancer of the Crystal*, Lanham, The Scarecrow Press, 2007 ; BRADLEY K. Karen, *Rudolf Laban*, London, Routledge, 2009. Voir aussi les ouvrages documentaires : DÖRR Evelyn, *Rudolph Laban. Das choreographische Theater. Die erste vollständige Ausgabe des labanschen Werkes*, Norderstedt, Books on Demand, 2004 (2^{ème} édition publiée en 2008) ; DÖRR Evelyn, *Also, die Damen voran ! Rudolf Laban in Briefen an Tänzer, Choreographen, und Tanzpädagogogen*, Band 1, 1912-1918, Norderstedt, Hamburg, Books on Demand, 2013.

2. Voir en particulier : GUILBERT Laure, *op. cit.*, pp. 403-444, et KARINA Lilian, KANT Marion, *Tanz unterm Hakenkreuz*, Berlin, Henschel, 1996 (Édition anglaise : *Hitler's Dancers, German Modern Dance and the Third Reich*, Oxford-New York, Berghahn Books, 2003).

3. ASSMANN Aleida, « Canon and Archive », in ERILL Astrid, NÜNNING Ansgar (dir.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin-New York, de Gruyter, 2008, pp. 97-107.
4. *Ibid.*, p. 106.
5. ASSMANN Aleida, *Cultural Memory and Western Civilization : Functions, Media, Archives*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, pp. 125-126. Voir 1^{ère} édition : *Erinnerungsräume : Formen Und Wandlungen Des Kulturellen Gedächtnisses*, Munich, C.H. Beck Verlag, 1999.
6. McCRAW Dick (dir.), *The Laban Sourcebook*, London, Routledge, 2011 ; PRESTON-DUNLOP Valerie, *Rudolf Laban. Man of Theatre*, London, Dance Books, 2013.
7. McCRAW Dick, *Danger UXB, or My Career in Archives*, in *Contemporary Theatre Review*, 2013, n° 3, pp. 407-409.
8. Pour avoir une idée du contenu : McCRAW Dick (dir.), *The Laban Sourcebook*, London, Routledge, 2011, site de l'éditeur Routledge, [en ligne], <https://www.routledge.com/products/9780415543323>, page consultée le 7 octobre 2016.
9. Notamment les volumes déjà mentionnés de Karina et Kant, et de Guilbert.
10. GUILBERT Laure, *op. cit.*, p. 428.
11. McCRAW Dick (dir.), *op. cit.*, p. 2.
12. FRANCO Susanne, « Ausdrucksstanz : tradizioni, traduzioni, tradimenti », in FRANCO Susanne, NORDERA Marina (dir.), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Utet Università, 2005, pp. 91-114.
13. BURKE Peter, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Roma, Carocci, 2002, p. 15.
14. *In Memoriam 2014*, Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance, DVD, London (2015, 30'). Pour une description voir : site de Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance, [en ligne], <http://inmemoriam2014.org.uk/about.html>, page consultée le 07 octobre 2016.
15. DÖRR Evelyn, *op. cit.*, pp. 469-501.
16. Font exception un court passage de Dussia Bereska dansant *Orchidée* (1922), un court passage de Kurt Jooss dansant *Bizarre* (*Bizzarrer*, 1923), et un court passage présenté comme *The Living Idol* mais faisant probablement partie de *Pouvoir oscillant* (*Schwingende Gewalten*, 1923). Tous ces fragments son inclus dans le film *Paths to Strength and Beauty* (*Wege zu Kraft und Schönheit*, 1925), l'un des films culturels (*Kulturfilm*) le plus connu de l'époque, dirigé par Wilhelm Prager et écrit par Prager et Nicholas Kaufmann.
17. *Laban Dance Works. Recreations from Laban's Chamber Dance Repertoire, 1923-1928. Documentary* (Valerie Preston-Dunlop), DVD, London, Verve, 2002 ; *Recreating Rudolf Laban's Die Grünen Clowns 1928. Performance and Documentary* (Alison Curtis-Jones and Valerie Preston-Dunlop), directed by Lesley-Anne Sayers, Trinity Laban, DVD, London, Barefoot-Dancer Productions and IDM Ltd., 2008 ; *Recreating Rudolf Laban's "Der Schwingende Tempel 1922". Performance and Documentary*, (Melanie Clarke, Robert Coleridge, Valerie Preston-Dunlop), Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance, DVD, London, IDM Ltd., 2012 ; *Recreating Rudolf Laban's "Nacht" 1927. Performance and Documentary* (Alison Curtis-Jones and Valerie Preston-Dunlop), Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance, DVD, London, IDM Ltd. 2012 ; *Recreating Rudolf Laban's solos and duos (Mondäne, Krystall, Marotte, Orchidée, Ekstatische, Rosetten, Bizarre). Performance and Documentary* (Alison Curtis-Jones and Valerie Preston-Dunlop), Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance, DVD, London, Verve, 2013.
18. PRESTON-DUNLOP Valerie, *Rudolf Laban. Man of Theatre*, *op. cit.*, p. 4.
19. PRESTON-DUNLOP Valerie, *Rudolf Laban. An Extraordinary Life*, *op. cit.*
20. FOUCAULT Michel, *Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
21. DERRIDA Jacques, *Mal d'archive : une impression freudienne*, Paris, Gallimard, 1995.
22. THURNER Christina, *op. cit.*, p. 241.
23. Sur ces thèmes voir : NOLAN Carrie, NESS Sally Ann (dir.), *Migrations of Gesture*, Minneapolis, Minnesota University Press, 2008 ; FRANCO Susanne, NORDERA Marina (dir.), *Ricordanze. Memoria*

in movimento e coreografie della storia, Torino, UTET Università, 2010 ; THURNER Christina, WEHREN Julia (dir.), *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*, Zürich, Chronos, 2010 ; BRANDSTETTER Gabriele, KLEIN Gabriele (dir.), *Dance (and) Theory*, Bielefeld, Transcript, 2013, en particulier le chapitre "Archives", pp. 213-250.

24. TAYLOR Diana, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, Duke University Press, 2003, p. 19.

25. BAXMANN Inge, « Der Körper als Gedächtnisort », in CRAMER Franz Anton, BAXMANN Inge (dir.), *Deutungsräume. Bewegungswissen als kulturelles Archiv der Moderne*, München, Kieser, pp. 15-35.

26. ROACH Joseph, *Cities of the Dead : Circum-Atlantic Performance*, New York, Columbia University Press, 1996, p. 26.

27. SCHNEIDER Rebecca, « Archives Performance Remains », *Performance Research*, n° 2, 2001, p. 106.

28. PRESTON-DUNLOP Valerie et SAYER Lesley-Anne, « Gained in Translation : Recreation as Creative Practice », *Dance Chronicle*, n° 1, 2011, p. 5.

29. PRESTON-DUNLOP Valerie, *Handbook Dance Education*, London, Longman, 1987, p. 20.

30. FRANKO Mark, *Danza e politica. Stati di eccezione*, in FRANCO Susanne, NORDERA Marina (dir.), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, op. cit., p. 18.

31. En particulier, l'entretien de Martin Hargreaves avec Valerie Preston-Dunlop dans le documentaire *Recreating Rudolf Laban's "Der Schwingende Tempel 1922"*, op. cit.

32. GUILBERT Laure, op. cit., p. 428.

RÉSUMÉS

Rudolf Laban (1879-1958) a été danseur, chorégraphe, théoricien du mouvement, écrivain, pédagogue, producteur/directeur de théâtre, inventeur d'une nouvelle méthode de notation du mouvement, peintre, caricaturiste et conseiller pour l'industrie. Son influence a été décisive pour la naissance et la diffusion de la danse moderne. Sa carrière, autant « extraordinaire » que controversée, a été l'objet de nombreuses études. L'article analyse deux volumes récents consacrés à la pensée et à l'œuvre de Laban en soulignant en évidence les horizons disciplinaires, théoriques et méthodologiques qui les ont produit. Il mettra notamment en évidence de quelle manière les approches théoriques proposent des récits qui contrastent avec les travaux sur l'histoire et la mémoire.

Rudolf Laban (1879-1958) was a dancer, a choreographer, a theorist of movement, a writer, a pedagogue, a theater manager, the author of a new movement notation system, a painter, a caricaturist and an industry consultant. His influence has been crucial for the genesis and diffusion of modern dance and his career, extraordinary and controversial, has been the subject of several studies. The article analyzes two recent volumes dedicated to Laban's thought and work and highlights their respective disciplinary, theoretical and methodological horizons. It also underlines the extent to which different theoretical approaches to the relationship between history and memory can lead to contrasting narratives.

Rudolf Laban (1879-1958) è stato danzatore, coreografo, teorico del movimento, scrittore, pedagogo, organizzatore teatrale, inventore di un nuovo metodo di notazione del movimento,

pittore, caricaturista e consulente per l'industria. La sua influenza è stata decisiva per la nascita e la diffusione della danza moderna e la sua carriera, tanto straordinaria quanto controversa, è stata oggetto di numerosi studi. L'articolo analizza due volumi recenti dedicati al pensiero e all'opera di Laban mettendone in evidenza gli orizzonti disciplinari, teorici e metodologici che li hanno prodotti e sottolineando quanto differenti approcci teorici alla relazione tra storia e memoria possano determinare delle narrazioni contrastanti.

INDEX

Parole chiave : incorporazione, Laban (Rudolf), memoria, ricerca in danza, storia

Mots-clés : histoire, incorporation, Laban (Rudolf), mémoire, recherche en danse

Keywords : embodiment, history, Laban (Rudolf), memory, research in dance

AUTEUR

SUSANNE FRANCO

Susanne Franco est Maître de conférences à l'université Ca' Foscari de Venise. Elle a publié de nombreux articles sur la danse moderne et contemporaine ainsi que la monographie *Martha Graham* (L'Epos, 2003 ; 2006), et le volume-entretien *Frédéric Flamand* (L'Epos, 2004). Elle a dirigé le numéro monographique *Audruckstanz: il corpo, la danza e la critica*, *Biblioteca teatrale* (n° 78, 2006), et avec Marina Nordera *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca* (UTET, 2005 ; trad. angl. *Dance Discourses: Keywords in Dance Research*, Routledge, 2007) et *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia* (UTET, 2010). Entre 2004 et 2011, elle a aussi dirigé la collection «Dance for Word/Dance Forward. Interviste sulla coreografia contemporanea» (L'Epos).