

## La danse dans l'espace germanique

Un dossier dirigé par Guillaume Robin et Jean-Louis Georget



### La danse contemporaine dans l'espace germanique

Des pieds et des mains, isolés, apparaissent, mystérieux, par le trou d'un mur. Des corps étrangers s'emboîtent, jambes de derrière contre buste, pour former une créature chimérique, un corps-composé. On dirait un centaure tiré du tableau d'Arnold Böcklin *L'Empire des Vagues* mais un centaure monté à l'envers, défiant toute logique anatomique. Puis des corps pris sous une vitre, qui s'escaladent, se contorsionnent, se désarticulent, grimpent les uns sur les autres, formant un tableau vivant comme éclairé à la lumière d'un Caravage. Ou d'autres corps qui, pris ensemble, s'entassent tels des tapis ou roulent, synchrones, à la manière d'une vague sur un bruit de rack à diapos : dans la pièce *Körper*, présentée en novembre dernier à la Haus der Berliner Festspiele, le spectateur voit jaillir dans l'espace scénique une étrange poésie des corps. Le rayonnement assez récent de Berlin dans le domaine de la danse contemporaine est à l'image de la notoriété acquise par l'une de ses figures de proue, la chorégraphe Sasha Waltz dont la compagnie implantée à Berlin, *Sasha Waltz & Guests*, obtint une reconnaissance internationale en 2002, lorsqu'elle présenta dans la cour du Palais des Papes sa trilogie (*Körper*, *S*, et *noBody*) au festival d'Avignon. Berlin serait devenue la capitale européenne de la danse comme l'illustre la présence de festivals internationaux drainant chorégraphes et

danseurs du monde entier : les *Tanztage* (qui se déroulent en janvier et présentent depuis 1996 de jeunes artistes implantés à Berlin), *Tanz im August* ou *Berlin Tanzt*, organisé par le Bureau de la Danse de Berlin, institution créée en 2005 pour soutenir la création avec le soutien du gouvernement régional du land de Berlin. Si au début du siècle, Ascona, au bord du Lac Majeur, fut l'un des bastions de la danse moderne, attirant de toute l'Europe écrivains, artistes, pédagogues et apôtres de la *Lebensreform*, le boom de la danse contemporaine à Berlin remonte à l'après-chute du Mur où de nombreux espaces laissés vacants et les usines abandonnées furent vite réquisitionnées par les artistes. Sans doute n'est-il pas inutile de se rappeler combien la danse contemporaine, à l'époque de la guerre froide, avait servi aux Américains de contrepoint à la danse classique, identifiée au système soviétique, notamment par le truchement du légendaire Bolchoï. La *Tanzfabrik*, créée en 1978 dans un ancien magasin de luminaires de Kreuzberg, vit s'établir après 1989 des lieux tels que le Dock 11, le Tacheles, les Sophiensaele et plus récemment encore les Uferstudios dans le quartier de Wedding ou Radialsystem à Friedrichshain.

Ce serait cependant voir la danse contemporaine germanique avec un filtre déformant que de la résumer à la scène berlinoise. Les centres d'apprentissage de

la danse et de diffusion sont multiples et répartis dans toute l'Allemagne ainsi que la diversité de ses festivals le suggère. Citons entre autres le festival *Danse* à Munich, *Movimentos* à Wolfsburg, l'Internationales Tanzfestival de Dresde<sup>1</sup>, sans oublier l'Autriche avec l'ImPulsTanz de Vienne. Il en va des festivals comme des écoles de danse et des formations universitaires en *Tanzwissenschaft*.

Si le rayonnement de Berlin est indéniable mais assez récent dans le domaine de la danse contemporaine, celui de l'Allemagne n'est pas nouveau. Dès le milieu des années 80, Pina Bausch était invitée chaque année à Paris au Théâtre de la Ville et a acquis depuis longtemps une renommée internationale. La sortie en 2011 du film *Pina* de Wim Wenders, deux ans après la mort de la chorégraphe, n'a fait que renforcer l'engouement du public pour les spectacles de Pina Bausch. De la même manière, William Forsythe avait élu domicile à Francfort-sur-le-Main pour y mener ses expérimentations.

Dans ce numéro qui lui est consacré, la création contemporaine allemande en danse ne saurait se résumer non plus à la sphère des chorégraphes et danseurs allemands *stricto sensu*. Dans un contexte globalisé des échanges culturels, intégrant aujourd'hui des continents décisifs au plan artistique, mais longtemps oubliés comme l'Afrique, elle doit s'entendre dans un sens large, inclusif, comprenant aussi bien les compagnies de danse composées de danseurs de toutes les nationalités, que les écoles et les institutions, les passeurs, les réseaux de promotion de la danse et autres vecteurs de diffusion de la danse contemporaine que sont les festivals. À titre d'exemple, la compagnie Sasha Waltz & Guests compte 300 artistes issus de 25 pays. La danse contemporaine en Allemagne doit davantage s'appréhender sous l'angle des passerelles, dans une perspective d'échanges et de dialogue

1. C'est à Dresde que Mary Wigman apprit auprès d'Émile Jacques-Dalcroze la gymnastique rythmique, précurseur de la danse moderne. Dresde compte parmi les principaux centres de la danse. C'est aussi là que Gret Palucca fonda son école, la Palucca Hochschule für Tanz Dresden.

interculturel. Ainsi, lorsque la chorégraphe québécoise Marie Chouinard se produisit à Berlin à l'été 2015 au festival *Tanz im August*, ce fut pour présenter son « ballet en un acte », créé quatre ans plus tôt au festival international de danse *ImPulsTanz* de Vienne que lui avait inspiré la lecture de *Mouvements* (1951), un livre de poème et de dessins à l'encre de chine de Henri Michaux. On y voit des danseurs, en écho à la diffusion simultanée des dessins du poète sur un écran géant, faire danser les formes, sortes de hiéroglyphes, reproduire les mouvements hallucinés du pinceau, faire une partition chorégraphique à partir des dessins originaux projetés sur la toile. Ici, le dialogue entre les cultures et les arts devient partie intégrante du processus créateur en danse et constitue un outil de lecture indispensable pour appréhender la danse contemporaine en Allemagne.

La notoriété internationale des spectacles de Pina Bausch et de Sasha Waltz n'est que la surface émergée de l'iceberg. Elle traduit une inscription durable de la danse dans le champ artistique, institutionnel et académique. L'intérêt de la recherche universitaire pour la danse n'est pas nouveau même s'il s'est amplifié ces dernières années. L'engouement pour les études en danse se traduit par l'organisation, en France comme en Allemagne, de colloques et de journées d'étude. Pour n'en citer que deux, mentionnons la journée d'études organisée en 2014 par Marie Thérèse Mourey sur *Danse et modernité au XX<sup>e</sup> siècle : de Rudolf von Laban à Pina Bausch* (Paris), ainsi que *STEP-TEXT : Zeitgenössischer Tanz und Literatur, Öffentliches Symposium des Projektes Step-Text*, organisé au Literarisches Colloquium Berlin en avril 2015. La création de groupes de recherche dédiés à la danse (*Zentrum für Bewegungsforschung* par exemple), l'apparition de cursus universitaires spécialisés tels les masters en Sciences de la Danse de la Freie Universität Berlin, de la Hochschule für Musik und Tanz de Cologne ou de cursus rattachés au département des études théâtres ou culturelles comme on trouve à Leipzig ou

à Hambourg sans oublier Salzbourg en Autriche sont là aussi pour en témoigner.

Ce numéro d'*Allemagne d'Aujourd'hui* abordera la thématique de la danse contemporaine sous deux angles : politiques des corps et poétiques des corps. Dans *Surveiller et Punir* (1975), Michel Foucault définit la « technologique politique du corps » comme une instrumentation du corps par le pouvoir politique, son dressage, sa manipulation permettant aux pouvoirs en place de s'établir en légitimant ou en disqualifiant certaines pratiques du corps. Cela vaut particulièrement pour la danse. Dans cette optique, l'article introductif de Marie-Thérèse Mourey, à qui nous devons de nous avoir mis en relation avec plusieurs contributeurs de ce numéro, offre une vue d'ensemble sur la danse dans l'espace germanique. Autour de trois moments-clefs que sont la Première Modernité (jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle), l'époque des Lumières et la Modernité en danse (début XX<sup>e</sup> siècle), M.T. Mourey retrace de manière synthétique combien les pratiques, les techniques et les esthétiques de la danse sont l'expression du politique et de l'imaginaire social et national. La pratique du mouvement est l'expression de la politique des corps où, face au christianisme vertueux, ennemi du corps et, par là-même, partisan d'un corps dansant canalisé, contrôlé, décent, s'élèvera une parole moderne, transgressive, païenne, lointaine héritière de la Grèce antique. Au plan de la pratique, cela se traduit par un glissement de perspective : la modernité en danse s'extrait du mouvement apollinien des ballets classiques aspirant à la dignité des corps et à leur élévation ; au contraire, elle s'ancre dans le sol, dans le dionysiaque, dans la fragilité ou la jubilation, dans le basculement des corps soumis à la pesanteur.

La modernité en danse incarnée par Rudolf Laban et sa choréutique<sup>2</sup> puis par ses deux

élèves, Kurt Joos et Marie Wigman, a joué un rôle central dans l'élaboration du paysage de la danse contemporaine française après 1945, pourtant tournée davantage vers la *modern dance* américaine. Patrick Germain Thomas met en évidence les passerelles franco-allemandes en soulignant à quel point la danse moderne allemande a contribué au développement de la danse contemporaine en France. Certains passeurs ont joué un rôle déterminant, dans les années 1930 d'abord, par le biais, par exemple, de Rolph de Maré, l'ancien directeur des Ballets Suédois qui créa le concours de Paris en 1932, remporté par *la Table Verte*, l'oeuvre très engagée et antimilitariste de Kurt Joos. Après guerre, d'autres danseurs, tels Françoise et Dominique Dupuy, proches du danseur communiste Jean Weidt, participèrent à la promotion de la danse moderne en France, de même que Karin Waehner (ancienne élève de Mary Wigman) par la voie de l'éducation physique.

Charlotte Bony insiste sur les liens de filiation entre l'*Ausdruckstanz*, danse expressionniste en rébellion contre le ballet et ses pas codifiés, la *Folkwangschule* créée par Kurt Joos dans les années 1920 et le *Tanztheater* (ou théâtre dansé) à travers l'étude des langages chorégraphiques de Gerhard Bohner, de Susanne Linke et des premiers spectacles de Pina Bausch. Axelle Locatelli met pour sa part en évidence l'influence déterminante des principes de Rudolf Laban dans le système de l'enseignement de la danse contemporaine à travers l'exemple de la *Lola Rogge Schule* à Hambourg. Dans un article un peu plus court faisant écho à l'article précédent concernant la fixation du paysage de l'enseignement de la danse contemporaine en Allemagne, Franz Anton Cramer s'intéresse aux mécanismes d'institution de l'enseignement universitaire de la danse contemporaine et attire l'attention sur le rôle joué par le *Tanzplan Deutschland* (Plan

2. Terme théorisé par le chorégraphe Rudolf Laban qui développa un concept d'espace faisant référence à la « kinésphère », désignant l'espace environnant mouvant du corps humain s'étendant autour de lui dans toutes les directions et dont il tira un modèle d'entraînement fondé sur un

espace en trois dimensions : le plan de la table (horizontal), le plan de la porte (vertical) et le plan de la roue (sagittal).

pour la Danse) dans la mise en place des programmes universitaires,

Pour conclure sur ce premier volet, nous revenons à l'idée foucauldienne de « technologie politique des corps » avec l'article de Primavesi/Jacobs et Wehren consacré à l'usage de la danse par le pouvoir politique en RDA. La politique du corps disséquée par les auteurs met en lumière, à travers l'étude de l'enseignement du ballet, de la pratique de la danse populaire comme art étatique et de la place problématique accordée aux *Bewegungschöre* ou chœurs en mouvement, la tentative de « normativité, de contrôle et de discipline des corps » du pouvoir communiste. Les auteurs dressent le constat paradoxal d'un mode de représentation nationale du corps héritée de visions biopolitiques en fin de compte aristocratiques et bourgeoises, malgré la volonté idéologique affichée par le régime de faire de la danse un terrain d'expression du réalisme socialiste.

Dans un second temps, nous nous intéresserons dans ce dossier aux poétiques des corps dansants, comme pour faire écho au documentaire « Les rêves dansants » d'Anne Linsel, retraçant la préparation du spectacle *Kontaktthof* que Pina Bausch réalisa en 2008 avec une quinzaine d'adolescents sans aucune expérience de la danse ni de la scène, tous originaires de Wuppertal, la ville où naquit sa compagnie du *Tanztheater*. Il s'agira dans ce second volet d'interroger la danse sous l'angle des pratiques conceptuelles<sup>3</sup> et de trois médiums artistiques entrant en dialogue avec la danse et contribuant à l'élaboration de nouveaux langages poétiques contemporains : musique, théâtre et poésie. On regrettera sans doute l'absence d'un article sur les correspondances entre danse et peinture,

3. La danse conceptuelle est un terme débattu désignant les formes de danse et de performance qui font de la réflexion sur la danse et la manière dont la danse est produite un thème. Berlin est un centre pour la danse conceptuelle. De nombreux artistes incarnant cette mouvance y ont élu domicile tels que Xavier Le Roy, Ester Salamon, Martin Nachbar qu'Yvonne Hardt cite dans ce numéro.

celles-ci étant particulièrement marquées chez des chorégraphes programmés au festival *Tanz im August*, tel l'Espagnol Marcos Morau, faisant dialoguer ses danseurs avec la Vénus d'Urbin du Titien ou la Canadienne Marie Chouinard réalisant la prouesse de mettre en mouvement le Jardin des Délices de Jérôme Bosch.

Dans un premier temps, Yvonne Hardt s'interroge sur une pratique postmoderne consistant chez certains chorégraphes contemporains à rendre présent le passé de la danse. Chez eux, le corps cite les mouvements, il les reconstruit et les archive. Hardt décrit ces processus à l'oeuvre que sont les citations en danse, les actes de reconstruction et d'authentification (ou d'archivage) comme parties intégrantes du processus créateur et constitutives d'une esthétique performative où les danseurs, par leurs mouvements, se déplacent aussi dans l'histoire de la danse, invitent le spectateur à réfléchir sur celle-ci et participent ainsi à l'écriture d'une histoire de la danse.

Susanne Böhmish analyse la place de la musique dans le processus de création chez Pina Bausch en insistant sur la déhiérarchisation des rapports entre musique et danse. Celle-ci génère une combinaison insolite, des rapports de sens nouveau, là où, pendant longtemps dans l'histoire de la danse, la danse resta longtemps assujettie à la musique. Elle n'est plus là pour illustrer : les deux dialoguent en toute improvisation.

Daniel Soulié revient sur l'invention par l'Allemagne, à l'époque de la République de Weimar, du concept de danse-théâtre (*Tanztheater*). Mis en place par Kurt Jooss, il fut popularisé par Pina Bausch comme l'irruption de l'expressivité théâtrale confinant à l'expressionnisme avec lequel il entretint des liens longtemps étroits. Les scènes allemandes contemporaines n'ont de cesse de faire dialoguer les genres et l'acteur-danseur de signifier la portée de la danse qui ne se confine pas à la chorégraphie, mais essaye de saisir la pulsation du monde. Texte et mise en

scène s'interpénètrent pour laisser place à l'expression d'une plasticité épurée.

D'une relative mise à distance du *Tanztheater* souvent perçu comme un objet indéfinissable et qui ne chercherait surtout pas à se définir, sans doute cloisonné par l'image réductrice d'une danse à la théâtralité exacerbée, on est aujourd'hui parvenu à une multiplicité de formes hybrides qui, toutes à leur façon, font une place à la chorégraphie contemporaine et à la danse. Les bouleversements esthétiques du *Regietheater*, ainsi que l'émulation d'institutions comme la *Schaubühne* de Berlin n'y sont pas étrangers. Pour nous intéresser à certaines de ces formes, les plus écrites, et à leurs supports textuels, nous privilégions des auteurs qui aient aussi mis en scène leurs textes, tant leur travail se rapproche d'une démarche chorégraphique, mais en dressant un pont entre deux générations. Depuis Heiner Müller, en son temps, ce sont plus récemment René Pollesch à la *Volksbühne* de Berlin et Falk Richter, qui tendent, à des degrés divers, vers l'intégration du geste et du mouvement dans leur processus créatif, jusqu'à y convier la danse, posant ainsi la question des limites du texte. Car, s'il est vrai que le mouvement chorégraphié donne à « voir » une double-voix intérieure – celle du danseur à laquelle se superpose celle de son chorégraphe –, et qu'un danseur

devient ainsi une superposition de voix poétiques, on peut se demander ce qui motive un auteur-metteur en scène, dont on suppose qu'il concentre son attention sur le sens (sa construction et sa déconstruction) et sur l'intention des mots, à intégrer dans son texte une voix supplémentaire, plus intime et potentiellement encombrante, au travers d'une dimension corporelle. Cette approche semble nous dire quelque chose de l'influence de la danse contemporaine sur l'écriture et le jeu théâtral.

Enfin, dans un article plus théorique, Lucia Ruprecht esquisse un essai sur les liens entre la danse et la poésie contemporaine à travers les exemples d'Anne Juren, Martina Hefter, Monika Rinck et Philipp Gehmacher, mettant à jour les correspondances entre le « travail de conceptualisation poétologique » et le « travail du mouvement poétologique dans la danse ».

Ce dossier se referme sur l'entretien réalisé par Jean-Louis Georget de Norbert Pape, danseur indépendant, qui dessine par sa pratique les grandes lignes du paysage de la danse dans ses aspects artistiques et institutionnels et en souligne le trait le plus saillant, celui d'une autoréflexivité qui débouche sur un questionnement intempêtif et pourtant très contemporain.

– Jean-Louis GEORGET\*,  
Guillaume ROBIN\*\* –

\* Centre Georg Simmel (UMR 8131 CNRS/ EHESS)

\*\* Laboratoire Technique et Enjeux du Corps  
(Université Paris Descartes)