

TANZ & TANZTHEATER

Dans une Allemagne abattue par la guerre et bientôt étouffée par la crise, les artistes récusent le sens de la mesure qui a prévalu jusqu'ici. Peintres, musiciens, dramaturges et chorégraphes expriment les sentiments les plus extrêmes. Bien que traversé de multiples courants, l'expressionnisme innerve la danse, qui redouble de vigueur créatrice. Un demi-siècle plus tard, le Tanztheater en retiendra la leçon.

Le 2, 3 et 4 juillet 1932, le Théâtre des Champs-Élysées, à Paris, connaît l'excitation des grands soirs. Un concours international de chorégraphie y est organisé. Il sacre un ballet allemand de Kurt Jooss, *La Table Verte*, sorte de danse macabre moderne : des diplomates fantoches s'y épuisent en de vaines gesticulations pendant qu'à la porte la mort guette. Le vocabulaire utilisé ne rompt pas complètement avec la danse classique. Mais son caractère violent, exacerbé, fait l'effet d'un choc. D'autres « danses allemandes » figurent au palmarès. Le public et la critique sont partagés. André Levinson, commentateur habituellement éclairé, fustige ce qu'il tient pour « une forme de barbarie ». A quoi Emile Vuillermoz, plume non moins célèbre, fait pièce : « Existe-il donc, en dehors de certaines formules codifiées qui forment cette délicates et sévère prosodie pour lettrés qu'on appelle la "danse classique", un code immuable pour la chorégraphie ? Pourquoi un ballet n'exprimerait-il pas une idée philosophique ou sociale, un sentiment collectif ou individuel ? »

C'est à cela précisément que se consacre, outre-Rhin, depuis vingt ans déjà, une, voire deux générations de danseurs emmenés par Rudolf von Laban. Ce chorégraphe d'origine hongroise donne ses fondements théoriques à la danse libre, dite aussi danse d'expression. Les titres de ses innombrables publications montrent assez la nouveauté de son propos : *La Danse moderne* (1922), *La Danse, un art en soi* (1925), *Danse théâtrale et cœur de mouvement* (1927), ... A la bidimensionnalité du mouvement, conçu pour être vu de face avant tout, il substitue un espace volumétrique, représenté par un icosaèdre, que le danseur occupe pleinement. En 1926, il élabore son système de notation chorégraphique, la « Labanotation ».

Que Laban inscrive son travail sur les rives helvétiques du Lac Majeur ne saurait surprendre. Tout un courant prônant le retour à l'état de nature se manifeste alors. Sortes de scouts, les Wandervogel sillonnent les campagnes allemandes, dormant à la belle étoile. Se réclamant hautement d'une *Nacktkultur* (culture du nu), des réformateurs préconisent les bains d'air et de soleil. Quelques écoles où l'on cultive une forme de danse gymnique s'ouvrent sur les côtes de la mer du Nord. Leurs pensionnaires y caracolent, nus, face aux vagues. Sous le ciel plus ensoleillé du Tessin, en Suisse, les disciples de Laban se livrent aussi à des exercices en plein air dans le plus simple appareil. Sport, danse, beauté, santé paraissent alors aller de pair ; un film de 1925, intitulé *Wege zur Kraft und Schönheit* (*Les Chemins de la force et de la beauté*), célèbre le corps humain sur fond de forêts profondes et d'eaux argentées.

C'est d'ailleurs dans le cadre d'une cité-jardin, Hellerau, à la périphérie de Dresde, qu'Emile Jaques-Dalcroze a ouvert en 1911 son *Bildungsanstalt* (centre de formation). Il attend de ses élèves qu'ils sentent la musique qui est en eux pour être à même de jouer « ce clavier merveilleux qu'est le système musculaire et nerveux, pour rendre plastiquement une pensée mesurée dans l'espace comme dans le temps ». Ses cours de rythmiques sont complétés par une forme de gymnastique, enseignée par la danseuse Marie Rambert, ainsi que par des classes d'harmonie, d'anatomie et de chant choral.

La « méthode » Dalcroze n'a nullement pour objectif de former des danseurs. Mais elle contribue à leur éducation rythmique : « la musique des sons et la musique du geste doivent être animées par la même émotion ». La guerre incite le pédagogue à rentrer dans son pays d'origine, la Suisse neutre. C'est à Genève qu'il ouvre en 1915 son « institut ». A Hellerau, une « Neue Schule » (nouvelle école) poursuit ses activités, s'enrichissant même d'un département « danse » auquel appartiendront de grandes figures comme Valérie Kratina, Yvonne Georgi, Hanya Holm et Rosalia Chladek.

Dalcroze et Laban manifestent le même intérêt pour les spectacles réunissant un grand nombre de participants. Le premier souhaite que, dans ses *Festspiele* (avec récitant, choristes et danseurs), le « geste collectif » soit mis au service d'une idée. Le second règle des « chœurs de mouvement », vastes rassemblements offrant aux exécutants, professionnels ou amateurs, l'expérience partagée de la joie de danser. Sa *Cavalcade des arts et métiers* fait ainsi défiler dix mille personnes, membres pour la plupart des Guildes des métiers de Vienne (1929). Ce type de fête populaire connaît un vif succès, en Allemagne d'abord, puis en Suisse et en Autriche. Soucieux de noyer l'individu dans le groupe, le régime national-socialiste, au pouvoir dès 1933, favorise la culture physique et les danses collectives. *Kraft durch Freude*, La Force par la Joie !

Ce sens du collectif n'est pas propre à la danse libre germanique. Erwin Piscator, le fondateur du Théâtre prolétarien, n'écrit-il pas que « le facteur héroïque de la nouvelle dramaturgie n'est plus l'individu avec son destin personnel particulier, mais c'est notre époque même, le destin des masses ! » Cependant, beaucoup d'artistes développent d'intenses solos. Dans sa *Danse de la sorcière* (1914), qu'elle interprète assise et masquée, avec un accompagnement de percussion, comme dans ses *Danses extatiques* (1917) ou dans ses *Danses de nuit* (1919), Mary Wigman, ancienne élève de Dalcroze et de Laban, confirme que « le solo est la forme la plus condensée d'un message dansé ».

Rien d'étonnant à ce que, dans les turbulences qui suivent la Première Guerre mondiale et qu'entretient la crise économique, Wigman traduise par le geste les mêmes violences et les mêmes contrastes que des peintres comme Nolde ou Kokoschka, des musiciens comme Schönberg des metteurs en scène comme Reinhardt ou encore des cinéastes comme Lang et Murnau.

En 1930 déjà, dans son austère *Totenmal*, Mary Wigman, en collaboration avec le poète suisse Albert Talhoff, élève un monument aux victimes du premier conflit mondial. Les danses de groupe qu'elle compose traduisent ce qu' « ont vécu les mères, immobiles, supportant le poids de cette souffrance imposée dans une révolte accusatrice et un désespoir muet ».

Le « radicalisme » de Mary Wigman s'exprime aussi dans le costume, les éclairages, l'accompagnement musical : des vêtements sombres qui enveloppent, des masques qui accentuent parfois l'expression ou, à l'inverse, la dépersonnalisent ; tout un faisceau d'ombres et de lumières, le battement des pieds nus sur le sol ou les scansion des percussions tissent aussi l'atmosphère de ses spectacles, solo ou danse de groupe. En Allemagne même, pays déchiré, brisé, de nombreuses voix s'élèvent qui s'en prennent à la « barbarie » de cette danse et de la musique qui l'accompagne. « Le danse classique est jolie, mais la danse d'expression est belle », leur est-il répliqué.

La visionnaire qu'est Mary Wigman focalise l'attention d'une multitude de jeunes danseurs qui, fascinés, viennent suivre son enseignement. Au premier rang, il y a Harald Kreutzberg, Berthe Trümpy, Gret Palucca, Vera Skoronel, Margarete Wallmann, sans oublier Hanya Holm qui ouvre la Wigman School de New York en 1931.

Mary est déterminée à implanter aux Etats-Unis la nouvelle danse allemande. Le célèbre impresario américain Sol Hurok lui organise même trois grandes tournées. Précédée d'une flatteuse réputation, « Mary Wigman est la danse allemande » écrit le *New York Times*, elle est accueillie par les figures de la moderne dance : Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman, Ted Shawn et Ruth St Denis. Toutefois cette dernière ne tarde pas à apporter la contradiction en déclarant publiquement que Wigman « fait des exercices de culture physique remarquable, mais sa danse n'est pas de l'art ».

En l'espace de quelques années, l'élève rattrape le maître. Mary Wigman dispute à Rudolf von Laban le « leadership » de la danse libre. Cette tension est particulièrement vive au IIème Congrès des danseurs, à Essen, en 1928. Les débats portent notamment sur la place que la danse doit occuper dans le secteur théâtral. Pour Laban, il convient de satisfaire le goût du public pour le divertissement, quitte à jeter un pont en direction de la danse classique. Wigman prône, quand à elle, une ligne pure et dure : tout rapprochement de ce type ne peut être que préjudiciable à la danse libre. Mais d'autres désaccords séparent les deux figures de proue. Si Laban n'envisage le développement individuel qu'au travers d'une intégration dans un groupe, Wigman affirme que ce n'est qu'en se réalisant soi-même que l'individu peut apporter quelque chose au dit groupe. Conscients toutefois du danger que représente cet antagonisme pour leur art, les deux chorégraphes finissent par enterrer la hache de guerre.

Réconciliation ou pas, la danse allemande n'est pas « une », elle est plurielle. L'« Ausdruckstanz » (danse d'expression) de la République de Weimar est traversée par une multitude de courants. Mais sans doute l'expressionnisme est-il plus remuant. Un courant « abstrait » se manifeste aussi, qui se cherche des références théoriques chez Oskar Schlemmer. Danseur, mais surtout peintre et sculpteur, ce dernier enseigne au Bauhaus, la « Maison du Bâtir » où l'on entend réconcilier l'art de la technique, les artistes et les « travailleurs ». Le Bauhaus dispose d'un théâtre, le spectacle constituant tout à la fois un espace d'expérimentation et un instrument de socialisation de l'art ; du moins, le théâtre du mouvement. « Partir de la position du corps, dit Schlemmer qui dirige le théâtre Bauhaus de 1923 à 1929 ; de sa présence, de la position debout, de la marche, et, en dernier lieu, du saut et de la danse. Car faire un pas est un événement prodigieux ; lever une main, remuer un doigt ne le sont pas moins. »

Conformément aux principes du Bauhaus, le *Ballet triadique* (1922) ne met pas des individus en scène. La danse est une « mathématique artistique et métaphysique ». L'impersonnel est de règle. Aux personnages, Schlemmer substitue des « types ». Elaborer un « type » exige de gommer toute différence et de façonner des formes simples, au besoin en bourrant de ouate les collants et en masquant de manière identique les danseurs. L'abstrait est pour Schlemmer une « simplification, une réduction à l'essentiel, à l'élémentaire, au primaire, pour opposer une unité à la multiplicité des choses ».

En 1932, le *Ballet triadique* fait sensation au Concours international de Paris. Peu après, les nazis ferment l'Académie de Breslau où Schlemmer travaille depuis son départ du Bauhaus ; départ dû à l'opposition des étudiants de gauche qui, eux, jugent son travail insuffisamment engagé parce que trop formel. L'année suivante, les nazis interdisent son exposition de Stuttgart et... ferment le Bauhaus.

Le national-socialisme voit d'emblée le parti qu'il peut tirer du rayonnement international de la danse allemande. Mais malheur à qui ne suit pas la « ligne » ! En mars 1933, trois membres des Ballets Jooss sont licenciés par la municipalité d'Essen : Ruth Harris, Heinz Rosen et le pianiste Fritz A. Cohen (le compositeur de *La Table verte*). Quelques mois plus tard, averti que la Gestapo s'intéresse à lui, Kurt Jooss fuit l'Allemagne avec ses danseurs. Il reconstitue sa troupe en Angleterre et, en 1934, grâce au soutien de mécènes, il ouvre avec Sigurd Leeder la Jooss Leeder School of Dance, à Dartington Hall.

Marqué à gauche, Jean Weidt n'a pas le choix : il passe à son tour la frontière en 1933, trouvant refuge en Russie. D'origine israélite, Valeska Gert s'exile à New York. Que ce soit pour motifs politiques ou « raciaux », des dizaines d'artistes, Ruth Abramowitsch, Gertrud Bodenwieser, Margarete Wallmann ; ou encore Josef Lewitan, le fondateur du magazine *Der Tanz*, n'ont d'autre issue que de quitter leur pays.

Bien que généralement apolitiques, les danseurs ne peuvent plus ignorer ces nouvelles « valeurs » qui sont le peuple, la race, le sol et le sang. Mais pour une Oda Schottmüller, qui sera guillotinée en 1943 pour son appartenance au réseau de résistance « Die Rote Kapelle », combien préfèrent courber l'échine ; voire, tel Gustav Fescher-Klamt, rendre conforme l'Ausdruckstanz, réputée trop individualiste, à l'idéologie nazie.

Pour cause de non-orthodoxie politique, Laban est déchu de toutes fonctions administratives, à commencer par la Direction de la danse au ministère de la Propagande. Il finira par se réfugier en Grande-Bretagne (1938), Kurt Jooss lui offrant l'hospitalité à Dartington Hall. La cérémonie inaugurale des Jeux Olympiques de Berlin (1936), vaste spectacle à la gloire du Reich, bénéficie toutefois du concours de Mary Wigman, Harald Kreutzberg, Maja Lex et Gret Palucca (tout comme des compositeurs Werner Egk et Carl Orff), ainsi que de plusieurs milliers d'enfants et d'adolescents. Trois années plus tard, Palucca verra son école de Dresde fermée par les nazis, et Wigman qui ne se soumet pas tombera à son tour en disgrâce.

L'après-guerre, période de reconstruction puis d'essor économique en deçà du Rideau de fer et de mainmise soviétique au-delà, rend l'Ausdruckstanz quelque peu obsolète. Sa genèse renvoie aux années noires. Les deux Allemagnes sont sous influence : anglo-saxonne à l'Ouest et soviétique à l'Est. D'origine russe, mais vivant à Berlin depuis 1928, Tatiana Gsovski apporte aussi une contribution majeure au développement du ballet, à la fois comme chorégraphe et comme pédagogue. Sous la pression de l'occupant soviétique, Gret Palucca fait une large place à la danse classique dans son école de Dresde. En 1957, Mary Wigman règle son ultime chorégraphie, un *Sacre du printemps* magnifique, la sombre danseuse Dore Hoyer, disciple de Palucca, en est la figure de proue, mais c'est un corps de ballet classique qui l'entoure, signe des temps. Dix ans plus tard, Hoyer, dernier maillon de cette tradition, mettra fin à ses jours, délaissée, ignorée même. Avec elle, c'est la danse d'expression qui disparaîtra.

De retour à Essen, en 1949, Kurt Jooss va faire du département Danse de la Folkwang Hochschule le creuset d'une nouvelle créativité. « J'y ai appris beaucoup de techniques différentes, mais ce qui me relie à Jooss, c'est avant tout son humanité », confie Pina Bausch, figure emblématique du Tanztheater avec des chorégraphes comme Susanne Linke et Reinhild Hoffmann. Suzanne Linke, qui fut l'élève de Mary Wigman, se révèle dans des solos intenses et imaginatifs tel *Bade Wannan* (1980) exécuté dans une baignoire, « emblème de la vie domestique et de l'intimité du corps ». Reinhild Hoffmann, qui est marquée à ses débuts par les théories de Laban, développe un travail incisif comme dans *Callas*.

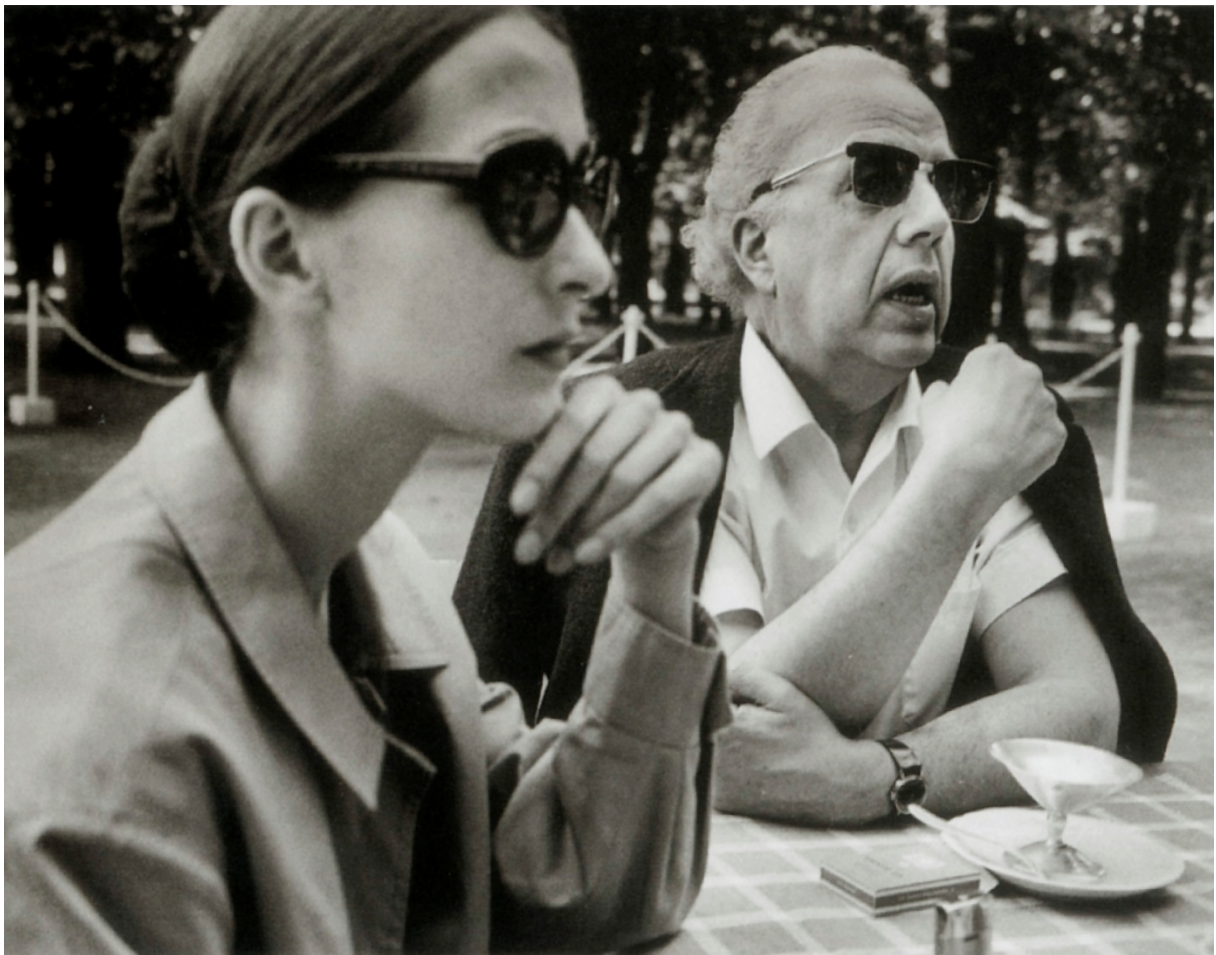
Que Linke, Hoffmann ou Bausch aient étudié à l'école Folkwang de Jooss et qu'à tour de rôle elles aient dirigé le Tanzstudio fait le lien avec le passé. Pourtant Pina Bausch se réclame d'une double géographie : la Ruhr (elle est née à Solingen) et New York. Après cinq années d'étude à Essen, une bourse lui permet d'entrer à la Juilliard School. La métropole américaine, via Paul Taylor, José Limon et Antony Tudor, exerce sur elle une influence qu'elle ne reniera pas après son retour en Allemagne en 1962.

Soliste au Folkwang Ballet récemment créé par Jooss, Pina Bausch se révèle rapidement chorégraphe. En 1969, son *Im Wind der Zeit* lui vaut un Premier Prix au Concours de Cologne. Nommée à la tête du Ballet de Wuppertal (1973), elle déclenche un séisme artistique avec ses *Sacre du printemps* (1975), *Sept Péchés capitaux* (1976), *Barbe Bleue* (1977), *Komm tanz mit mir !* (1977), ...

Les « Stücke » de Pina Bausch réunissent des artistes de cultures différentes. Une dizaine de nationalités sont représentées dans son Tanztheater. Certains sont très jeunes, d'autres plus âgés. Certains sont petits, d'autres très grands. En tout état de cause, ils doivent être « dotés d'expression, de force et de volonté ». « Pour moi, poursuit Pina Bausch, l'important est de choisir des danseurs qui soient des êtres humains. » Les danseurs sont partie prenante au processus de gestation, « chacun doit pouvoir être comme il le veut ou comme il s'est développé. » Leurs improvisations constituent tout un matériel que la chorégraphe va épurer, ordonner et compléter. De la même manière, lorsque le spectacle est monté, Pina Bausch, qui refuse le principe même d'un « message » pas trop directif, en appelle à l'intuition et à l'imagination du public. « Je cherche moi-même, je nage exactement comme les autres. » La condition humaine est déjà au centre de son travail : communication et incommunicabilité, tension entre les sexes, amour, désir, frustration, peur, solitude apparaissent comment autant de leitmotive. Les œuvres à venir, toujours aussi puissantes, vont fasciner un public de plus en plus large, à la faveur de tournées en Europe, Amérique, Asie et Australie. C'est notamment *Café Müller* et *Kontakthof* (1978), *Walzer* et *Nelken* (1982) où s'élabore un nouveau langage, où s'affirme encore une intense théâtralité faite de gestes, de mouvements, de textes volontairement indigents, de chansons datées... enchâssés dans une scénographie extrêmement forte : un lit de tourbe, des flaques d'eau, un champ d'œillettes, du gazon..., les costumes empruntent souvent aux robes de cocktail et aux habits de ville, comme pour échapper à toute forme de localisation temporelle et géographique.

La critique sociale qui se développe dans ces longs spectacles, souvent sombres, touffus, répétitifs, mais d'une force renversante, revêt de multiples aspects, y compris celui, faussement plus léger, de la « Revue » à numéros. En s'attaquant aux codes de la danse et du théâtre, Pina Bausch rompt avec la narration, fait éclater le récit.

« L'état de l'Allemagne de 1945, détruite, morcelée, était une anticipation de notre monde actuel. L'œuvre de Pina Bausch est à l'image du pays dans lequel elle a grandi, forgée d'éclats, construite sur ce qui a résisté autant que sur les ruines. Elle pose le fragment comme base minimale pour reconstruire, chercher du sens, questionner le monde. Moi-même, il me semble parfois que Schiller et Goethe sont loin, que notre histoire commence avec les camps de concentration. Goethe ou Auschwitz, c'est la contradiction allemande. » *Rudolf Rach, directeur des Editions de l'Arche, à Paris, spécialiste du théâtre vivant germanique.*



*Pina Bausch et Kurt Jooss, 1967.
Présent et Passée de la Danse Contemporaine allemande.*