

déplacer la frontière moving the border

die grenze verschieben Seite 24



Pina Bausch » Café Müller «

Foto: Ursula Kaufmann

de / by jean-marc adolphe

«Là où j'allume un feu est ma demeure». Art du mouvement, la danse pourrait se reconnaître dans ce proverbe kazhak. A l'instar du flamenco, qui puise sans doute ses origines au Nord de l'Inde, expression d'un peuple contraint à l'exil, et qui s'est transformé au gré d'une longue errance avant de prendre racine en Andalousie ; la danse porte avec elle une part de nomadisme.

De fait, l'histoire de la danse a été, tout au long du 20^{ème} siècle, riche de déplacements, et notamment d'aller-retours entre Europe et Etats-Unis. L'enseignement du français Delsarte, ignoré dans son pays, sera popularisé aux Etats-Unis à la fin du 19^{ème} siècle sous le nom de «harmonic gymnastics». C'est de là que vont émerger les figures pionnières de la danse moderne, parmi lesquelles Isadora Duncan, qui traversera l'Atlantique pour propager sur le Vieux Continent la «danse libre», aux pieds nus. Plus tard, c'est en sens inverse que se fera le voyage : artistes du Bauhaus présents à Black Mountain College (en même temps que Cage et Cunningham, en 1954), école d'Hanya Holm à New York, exil de Valeska Gert dans cette même ville (où elle côtoiera notamment Tennessee Williams et Louise Brooks), tournées de Dore Hoyer en Amérique Latine, etc. Enfin, à partir des années 70, les spectacles de Merce Cunningham au Festival d'Automne à Paris vont largement contribuer, principalement en France, à susciter l'engouement de jeunes danseurs et chorégraphes pour la danse contemporaine. Dans la même période, on découvre toutefois le travail de Pina Bausch au festival de Nancy puis à Paris. Et alors que s'invente dans les années 80 une «nouvelle danse française» (ou revendiquée comme telle, même si elle aussi est façonnée par des chorégraphes tels que le japonais Hideyuki Yano, l'américain Mark Tompkins ou l'africaine Elsa Wolliaston), il est de bon ton, chez les critiques spécialisés et chez les danseurs eux-mêmes, d'opposer «danse américaine» (Nikolaï, Cunningham et ses disciples) et «danse allemande» (incarnée par le Tanztheater de Wuppertal). Et l'on parlera aussi du Butô japonais, puis de «nouvelle vague flamande» lorsqu'apparaîtront les premiers spectacles d'Anne Teresa de Keersmaeker, Jan Fabre ou Wim Vandekeybus. La confusion parfois entretenue entre nationalité des artistes et prétendu caractère «national» de tel ou tel courant artistique, donnera lieu à bien des simplifications.

On ne peut pas nier, pour autant, que les Etats-Unis et l'Allemagne aient été, au début du XXI^{ème} siècle, les deux foyers essentiels d'émergence de la «danse moderne». On a coutume de les opposer. Il resterait à voir ce qui a pu les réunir : certains traits de la «danse d'expression» (Ausdruckstanz) ne pourraient-ils s'appliquer aux premières pièces de Martha Graham ? Et les dernières chorégraphies de Mary Wigman n'auraient-elles pas quelque parenté avec les œuvres de Doris Humphrey ? Mais chaque artiste, bien sûr, se positionne par rapport à l'environnement qui est le sien. Lorsque Martha Graham >

"My dwelling place? – Wherever I light a fire." Dance, as an art of movement, might see itself reflected in this Kazak proverb. Take flamenco, for instance, whose origins can undoubtedly be traced back to Northern India, giving expression to a people under the yoke of exile, and which gradually metamorphosed over a long period of peregrination, before taking root in Andalusia; dance is essentially part of nomadism itself.

Indeed, right through the 20th Century, the history of dance has been full of translocation, particularly in the moves between Europe and the United States.

The teachings of the French artist, Delsarte, which were ignored in his own country, gained popularity in the States towards the end of the 19th Century, under the name "harmonic gymnastics". The pioneering figures of modern dance emerged out of this. These included Isadora Duncan who crossed the Atlantic to spread "Free Dance" throughout the old world with her bare feet. Later on the flow was reversed: artists from the Bauhaus visited the Black Mountain College (at the same time as Cage and Cunningham in 1954), Hanya Holm founded a school in New York, Valeska Gert was an exile in the same city (where she would mix with the likes of Tennessee Williams and Louise Brooks), and Dore Hoyer toured South America etc. Then, from the 70's on, Merce Cunningham's appearances at the Paris Autumn Festival, played a large part, especially in France, in stimulating the interest of young dancers and choreographers in Modern Dance. At the same time, however, Pina Bausch burst on the scene at the Nancy Festival and later in Paris. And then in the 80's a "New French Dance" developed (or was proclaimed as such, even though it was the work of choreographers from other countries, such as Hideyuki Yano from Japan, Mark Tompkins from America and Elsa Wolliaston from Africa). It became the thing amongst the specialist critics and amongst the dancers themselves to define it in opposition to "American Dance" (Nikolaï, Cunningham and his followers) and to "German Dance" (as embodied by the Tanztheater Wuppertal). And then they referred to Japanese Butô, next the "New Flemish Wave", when the first performances by Anne Teresa de Keersmaeker, Jan Fabre or Wim Vandekeybus appeared. Sometimes the confusion that reigned between the nationality of the artist and the "nationality" of various artistic movements, brought about a lot of over-simplification.

However there's no denying that, at the beginning of the 20th Century, the United States and Germany were the home bases essential to the emergence of Modern Dance. They are usually seen in opposition to one another. But could there be unifying factors between them: certain characteristics of "expressionistic dance" (Ausdruckstanz) might also apply to Martha Graham's early work, could they not? And aren't Mary Wigman's most recent pieces of choreography related to Doris Humphrey's work? Of course all artists position themselves in relationship to their own environment. When Martha >



Thomas Lehmen » mono subjects «

Foto: Katrin Schoof

s'en prend au puritanisme, elle vise certes la société américaine de son temps. En Allemagne, l'attitude de Mary Wigman et de Rudolf von Laban est plus douloureusement cernée par la montée du nazisme. Mais lorsque la Biennale de Lyon célèbre, en 1989, la «danse allemande», la complexité de cette relation à l'Histoire est quasiment passée sous silence. Il faudra attendre la parution, en 1990, d'un remarquable ouvrage d'une jeune historienne ¹ pour évaluer ce que furent l'aveuglement et la compromission des deux pionniers de la danse moderne avec l'avènement du national-socialisme. Ainsi Mary Wigman ne s'oppose nullement à la mise en place du régime nazi dont elle cherche la reconnaissance et les moyens de développer son école. N'est-elle pas persuadée d'incarner, à travers son art, la «renaissance de la culture allemande» ?

Kurt Jooss, au contraire, s'oppose dès le début des années 30 à ce que les courants stylistiques soient enfermés dans un espace géopolitique déterminé : dans une interview aux Archives internationales de la danse, il refuse ainsi que soit employée l'expression de «danse d'Europe centrale» pour définir son style.

Pour Pina Bausch, née en 1940, élève de Kurt Jooss à Essen, la voie du Tanztheater lui permet d'affirmer un cosmopolitisme sensible. Même si la presse internationale continue longtemps de l'associer, avec Susanne Linke et Reinhild Hoffmann, à un courant «expressionniste» qui n'est plus d'actualité, la chorégraphe de Wuppertal tisse patiemment une œuvre ouverte et multiple qui n'a pour seul «territoire» que l'expérience humaine, dans la diversité de ses expressions (théâtre et danse, langues, musiques) et l'universalité de ses émotions. Cette «mondialité» devient encore plus évidente à partir de 1989 : l'année même où s'effondre le mur de Berlin et où peut donc s'engager la réunification allemande, Pina Bausch crée en Sicile «Palermo, Palermo», première pièce d'une longue série de créations ancrées dans les énergies bigarrées du sud, en Espagne, à Hong Kong, au Brésil... Parallèlement, la notion de «foyer» qui semblait attachée aux pièces du Tanztheater Wuppertal se dissout dans une importance accrue donnée aux solos. A la «communauté», succèdent d'une certaine manière les «singularités». Ce glissement va de pair avec l'émergence en Allemagne, comme un peu partout en Europe, de compagnies indépendantes, qui cherchent à développer des espaces de création en dehors des contraintes de l'institution. Ce mouvement est sans doute irréversible, même si le parcours de Sasha Waltz, nommée avec Thomas Ostermeier à la co-direction de la Schaubühne, en fournit provisoirement un contre-exemple. L'évolution artistique de William Forsythe (dont «l'esthétique» s'ouvre aujourd'hui à des dispositifs d'expérimentation), et les problèmes rencontrés avec le Ballett Frankfurt, attestent d'une crise des «grands modèles». L'espace de la danse est aujourd'hui celui de l'émiettement des centres, de la parcellisation des expériences, mais simultanément d'une plus grande mise

Graham takes on Puritanism in her work, her attack is naturally aimed at present day American society. In Germany the attitude of Mary Wigman and of Rudolf Laban is more painfully circumscribed by the rise of Nazism. However when, in 1989, the Lyon Biennale celebrated "German Dance", its complex relationship with recent history was passed over practically in silence. It was not until the publication of a remarkable work by a young historian ¹ in 1990 that the blindness of the two pioneers of modern dance to the coming of National Socialism and the compromises they made could be properly judged. Mary Wigman did not oppose the establishment of the Nazi Regime. Rather she sought recognition from it and the means for developing her school. She was even persuaded that through her art she was contributing to a revival of German culture. On the other hand, right from the early thirties, Kurt Jooss would not accept that stylistic movements should be confined to one fixed geo-political space: in an interview in the International Dance Archives, he refused to allow the use of the expression "Central European Dance" to be applied to his style.

For Pina Bausch, born in 1940, and pupil of Kurt Jooss in Essen, the tanztheater's philosophy allowed her to assert a markedly cosmopolitan approach. Even if the international press persisted for a long time in associating her, alongside Susanne Linke and Reinhild Hoffman, with an "expressionistic" movement, which is no longer current, the Wuppertal choreography patiently weaves a work which is open and multifaceted, taking human experience in all its manifestations (theatre and dance, languages, music) and the universality of its emotions as its sole territory. This "global approach" becomes even clearer from 1989 onwards: the same year that saw the fall of the Berlin Wall and German re-unification get underway, saw Pina Bausch in Sicily, creating "Palermo, Palermo", the first in a long series of works rooted in the colourful energies of the South, in Spain, Hong Kong and in Brazil. In parallel the notion of a base (a hearth and home), which seemed to be linked to the works of the Tanztheater Wuppertal, faded and there was increased importance given to solos. "Community" gave way in a certain sense to "individuality". This went hand in hand with the emergence of independent companies in Germany, and to an extent in the rest of Europe; companies which tried to develop their creative space out with institutional constraints. This movement is, doubtless, irreversible, even if the career of Sasha Waltz, chosen to co-direct the Schaubühne alongside Thomas Ostermeier, for the moment provides an example of an opposite trend. William Forsythe's artistic development (whose "aesthetic" is open to degrees of experimentation) and the problems, which the Ballett Frankfurt has faced, attest to a crisis with the "large models". Dance space is now a space, which has seen the crumbling of centres, the breaking down of experiences into individual portions, yet simultaneously a



Benoît Lachambre in » Rötung «

Foto: Rolline Laporte

en réseau de pratiques artistiques transdisciplinaires et transnationales. Pourtant, certains clichés ont encore la vie dure : voici quelques années, un grand théâtre de l'Est de la France annonçait, dans sa présentation d'un programme de « Danses d'Allemagne » : « plus que jamais la danse allemande se dépouille de ses influences pour revenir aux sources mêmes du geste, du corps et de l'espace par des déplacements clairs, stylisés et structurés » !

Or, ce n'est pas tant un « retour aux sources » que nous voyons aujourd'hui se développer un peu partout en Europe, mais bien davantage un déplacement du « corps critique » vers des espaces hybrides, qui se détache des stéréotypes de la « composition chorégraphique » ; remet en jeu, parfois, un esprit de « performance » ; s'invente de nouveaux modes de production ; et questionne les habitudes de perception du « spectateur ». Lors d'une rencontre au festival Antipodes, en 2002 à Brest, Xavier Le Roy réfutait cependant le terme de « radicalité » (qui pouvait caractériser certaines des avant-gardes des années 60) dans lequel on cherche parfois à englober ces nouvelles démarches chorégraphiques : « On a la chance de ne plus être dans une position de rupture. On est dans une question clé qui est celle de la frontière, de la bordure, qu'on cherche à déplacer ».

Il n'y a certainement pas de dénominateur commun qui puisse réunir Raimund Hoghe et Vera Mantero, Tom Plischke et Alain Buffard, Thomas Lehmen et Jérôme Bel, Felix Ruckert et Jennifer Lacey, Saskia Hölbling et Benoît Lachambre, Alice Chauchat et Boris Charmatz (pour ne citer que ces quelques noms). Car pour chacun d'eux, a contrario d'un « format » obligé de spectacle au sein duquel le « style » venait marquer une différence, c'est le « projet » (encore qualifié de « proposition ») qui vient décliner sa propre singularité de mise en espace et de représentation. Mais ils dessinent ensemble une constellation d'expériences qui communiquent entre elles, et peuvent être associées dans une même volonté de déjouer l'économie du spectaculaire. Face au risque de standardisation du mouvement et des imaginaires dont il est le « corps conducteur », il s'agit « d'échafauder », comme le dit Boris Charmatz, de nouvelles organisations productrices de sens. Cette exigence oblige à concevoir de nouveaux territoires d'enseignement, de diffusion, de recherche et de création, qui ne peuvent plus être enfermés dans des « labels » régionaux ou nationaux. La danse n'invite-t-elle pas à penser que « l'identité » est une construction permanente, où s'échangent le fixe et le mobile, l'ici et l'ailleurs ? <

spread of artistic practices through a large network (cross-disciplinary and trans-national). However certain clichés stubbornly persist; a few years ago a large theatre in Eastern France was presenting a programme of "Dances from Germany" and announced "German Dance was more than ever before shedding influences and returning to the original source of gesture, body, space, with clear, stylised, structured movements"! But it is not so much a return to sources that we see developing to a certain degree throughout Europe, but rather a movement of the 'critical body' towards hybrid spaces, which frees itself from the stereotypical 'choreographic compositions', brings back the spirit of 'performance' into play, invents new production methods and questions the audience members and their habits of perception. During the Antipodes Festival in Brest in 2002 Xavier Le Roy refuted the term "radicality" (which could be said to characterise certain members of the avantgarde in the 60's), a term often used to try to encapsulate the latest choreographic approaches: "We are happily no longer in a state of rupture. The point we are at is a key question, it is the frontier, the border, which we are trying to move."

There is certainly no common denominator, which could bring together Raimund Hoghe and Vera Mantero, Tom Plischke and Alain Buffard, Thomas Lehmen and Jérôme Bel, Felix Ruckert and Jennifer Lacey, Saskia Hölbling and Benoît Lachambre, Alice Chauchat and Boris Charmatz (to quote only a few names). Because for each of them, rather than a "format" for performance in the heart of which is a distinctive "style", it is the specific "project" (and the "proposal" for it), which makes for its own particularity of staging and representation. Collectively these make up a constellation of experiences, which communicate between themselves and can be linked together by their common will to outwit any pre-structuring of the spectacle. Faced with the risk of the standardisation of movement and of the imaginary universe for which it is the 'conduit', it is necessary, as Boris Charmatz puts it, to build new scaffolding to help erect new structures to produce meaning. This also makes it necessary to devise new teaching methods, new areas of research, dissemination and creation, which can no longer be reduced to fit regional or national "labels". Dance by its very nature invites us to believe that "identity" is a permanent construction, with an exchange of fixity and flux, the here and the elsewhere. <

¹ Laure Guilbert, « Danser sous le IIIe Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme », éditions Complexe, Paris, 1990.