



HAL
open science

Entre pratiques, techniques et esthétiques: politiques et imaginaires de la danse dans l'espace germanique,

Marie-Thérèse Mourey

► To cite this version:

Marie-Thérèse Mourey. Entre pratiques, techniques et esthétiques: politiques et imaginaires de la danse dans l'espace germanique,. Allemagne d'aujourd'hui: revue française d'information sur l'Allemagne, 2017, p. 121-130. 10.3917/all.220.0121 . hal-03829600

HAL Id: hal-03829600

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03829600v1>

Submitted on 28 Oct 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Entre pratiques, techniques et esthétiques : politiques et imaginaires de la danse dans l'espace germanique

Les réflexions qui suivent s'inscrivent dans une perspective d'histoire culturelle et anthropologique de la danse en Occident, centrée sur l'espace germanique. Comme pour d'autres aires culturelles, l'histoire de la danse y fut marquée par des périodes d'interrogations, induites par une confrontation à l'Autre, à l'Ailleurs, donc à la représentation de l'identité, et par des imaginaires chaque fois reconfigurés. L'Autre, ce peut être le contemporain, proche ou lointain, le voisin ou l'étranger, l'ancêtre, réel ou rêvé, l'exotique, ou encore le primitif et son corps scandaleusement naturel. Les représentations mentales, discursives et iconographiques qui en découlèrent eurent un impact sur les renouvellements des pratiques et techniques tout autant que sur les poétiques et esthétiques de la danse élaborées au fil du temps.

Au XVI^e siècle, la Réforme initiée par Martin Luther constitua indéniablement un tournant ; à travers des questionnements à l'origine religieux et théologiques, elle induisit des bouleversements irréversibles pour l'ensemble des phénomènes socio-politiques, culturels et artistiques, en particulier pour la danse – puisque l'enjeu premier en est le corps humain et la légitimité de ses manifestations, question sensible s'il en est. La dimension anthropologique va en outre de pair avec une forte revendication identitaire – l'Allemagne protestante, la *Germania*, ayant soin de définir sa singularité irréductible par rapport à la *Romania*, aux pays *welches* catholiques (la France et l'Italie) et d'illustrer une éthique véritablement chrétienne. Ce positionnement religieux et même confessionnel est essentiel pour comprendre les évolutions et révolutions futures intervenues dans le domaine de l'orchestrique.

Dans ce champ très vaste, foisonnant et parfois embrouillé, trois périodes constituèrent des moments clés, voire des charnières.

Humanisme et Renaissance, Réforme et Première Modernité

La première grande période est constituée par ce qu'on peut appeler la Première Modernité (*Frühe Neuzeit*) qui va de l'Humanisme et de la Renaissance jusqu'au début du XVIII^e siècle, en passant par la Réforme. Cette période longue, délicate à saisir en raison de ses différentes phases et des contradictions qui l'animent, est

* Professeur en études germaniques à l'université Paris IV-Paris Sorbonne

également cruciale, notamment parce que la fin du XVI^e siècle (vers 1570/80) voit la naissance de spectacles d'un type nouveau, qui vont bien sûr évoluer et se différencier au fil du temps et de leur diffusion en Europe, constituant des genres à part entière, et qui vont faire la part belle au « spectacle des corps »¹, donc à la danse et au ballet, parmi d'autres rituels et cérémonies en vigueur dans les sociétés. Et ce spectacle des corps va, au prix de conflits et querelles intenses, finir par imposer sa légitimité, ce qui n'était pas acquis d'emblée.

À l'origine, l'humanisme a fait entrer avec force un héritage antique (latin surtout) dans l'imaginaire culturel de l'Occident chrétien. La question qui se pose pour la première fois avec une telle netteté, à savoir si et comment l'héritage de l'Antiquité païenne est acceptable moralement par une société chrétienne, ce qui nécessite un ré-examen des sources à la lumière de paradigmes redéfinis, fut à l'origine d'une première phase de réflexion relativement distanciée sur les règles de l'art. Dans le domaine de l'*ars saltatoria*, on doit à Jules César Scaliger une typologie bientôt devenue canonique des formes et types de danses pratiquées chez les Anciens². Mais le heurt était inévitable entre humanistes et tenants de la Réforme, qui rejettent une Renaissance « païenne » et prétendent re-christianiser une société marquée selon eux par un néo-paganisme insidieux, aux dérives idolâtriques. Dès la fin du XV^e siècle, Sebastian Brant, dans son ouvrage satirique *La Nef des Fols* (*Das Narrenschiff*) assimilait la folie de la danse à l'épisode biblique de la Danse autour du Veau d'Or, qui par la transgression du premier commandement suscite le courroux et le châtement divin. Par la suite, de nombreux textes, fictionnels ou non, illustrèrent la notion de « Diable au corps » en établissant un lien entre la transe satanique et la danse, ou encore à travers le motif des danses de sorcières³. À la suite de la sécularisation du corps ecclésiastique, la Réforme se heurta également à la persistance de danses cultuelles et sacrées, qui nécessitaient de se prononcer sur le phénomène saltatoire en soi ; les prises de position oscillent donc entre ces deux pôles, ontologique et circonstancialiste, spéculatif et juridique. La toile de fond des débats est également constituée par une crispation identitaire : la *Germania* jusqu'alors soumise aux influences délétères de la *Romania* devrait, selon les Réformateurs, réaffirmer ses vraies valeurs ; pour la danse, cela implique le rejet de pratiques *welches*, déconsidérées comme « papistes », ce qui était synonyme d'immoralité, mais aussi le culte ambigu d'une pureté germanique directement inspirée de la *Germania* de Tacite⁴. Après une phase de conflits violents au début du XVI^e siècle, la reprise en main du corps social par les autorités civiles et religieuses prit la forme d'un processus autoritaire de normalisation des comportements et pratiques, ce qui inclut le vêtement, les loisirs et fêtes, la boisson, le jeu, et bien sûr aussi la danse. Son exercice fit l'objet d'ordonnances (*Ordnungen*), qui

1. Je me permets de renvoyer sur ce point à mon étude, *Les corps en spectacle. Danser dans le Saint Empire aux XVI^e et XVII^e siècles* (version remaniée d'une partie du travail d'Habilitation à diriger des recherches, 2003), à paraître.
2. Julius Caesar Scaliger, *Poetices libri septem*, Lyon 1561, Livre I, chapitre 18 : *ars saltatoria*.
3. M.Th. Mourey, « Le corps et le Diable – le Diable au corps ? De la transe à la danse, entre croyances, légendes et représentations (XVI^e-XVIII^e siècles) », in : Cahiers d'Études Germaniques, n° 62 : *Des diables et des spectres : croyances et jeux littéraires*, 2012, p. 95-117.
4. Dans ce texte, redécouvert vers 1455, on trouve en effet le motif d'un peuple-souche non corrompu par la décadence de la civilisation (romaine) et par des influences extérieures. Ce constat de « primitivité » des Germains aura pour corollaire, au fil des réinterprétations, l'affirmation d'un caractère sain, libre et insoumis, d'une éthique rigoureuse, d'une « pureté » du peuple german, qui influencera très directement la formation d'une conscience nationale, puis d'un nationalisme agressif.

réglementèrent de manière vétilleuse et policière, par des prescriptions et prohibitions, les temps, lieux, formes et types de danse autorisés, sans oublier les individus, en fonction de leur statut et de leur fonction.

En parallèle, la société allemande vit l'introduction de danses d'origine étrangères, italiennes (fin XVI^e), françaises (début XVII^e), puis anglaises (tournant XVII^e/XVIII^e) : ce phénomène de métissage et d'hybridation, avec l'apport de pratiques extérieures nouvelles et parfois choquantes (la volte), tout comme les danses des Orientaux et des Sauvages du Nouveau Monde véhiculées par les récits de voyage, confronte les Allemands à l'altérité dans ses différentes variantes. Une combinaison d'auto- et d'hétérostéréotypes et d'imaginaires du corps dansant fabrique alors un certain nombre de polarités structurantes de l'identité : le Chrétien s'oppose à la Bête, à Satan ou au Païen, le noble distingué au paysan grossier (*rusticus*), le civilisé au Barbare, l'homme à la femme. Au tournant du XVIII^e siècle, c'est l'idéal étranger de la galanterie qui s'implante, notamment en Allemagne centrale. La reprise de manières, de gestes et conduites ritualisées d'origine française (les danses de bal telles que courante et menuet, la révérence qui supprime le *Knix*) repose sur un imaginaire du corps élégant et gracieux, ayant déposé les derniers oripeaux de la barbarie primitive des Germains – ce processus de civilisation des mœurs, reposant sur une intériorisation de la contrainte, a été étudié par Norbert Elias⁵. Ainsi Mercurius (pseudo d'un fonctionnaire de la cour de Gotha) propose-t-il à ses compatriotes la belle danse française comme moyen de civiliser les mœurs allemandes, selon lui brutales et grossières. Toute l'aire germanique est alors saisie d'un désir frénétique d'imitation du modèle français – ce « gallotropisme » fera l'objet des sarcasmes de Christian Thomasius⁶ - qui ne cache toutefois pas les phénomènes de résistance identitaire, cristallisés autour de la « danse allemande » (*Teutscher Tanz*), qui incarne l'attachement à des rituels traditionnels et surtout autochtones. Dans les discours des maîtres à danser et promoteurs de la belle danse, représentants des élites, se crée une opposition paradigmatique entre « la danse française noble et distinguée » et « la danse allemande commune/vulgaire », le terme *gemein* opérant une fusion entre les dimensions sociologique et éthique des considérations, ce qui contribue à délégitimer les pratiques indigènes. Les danses exogènes en revanche sont proposées comme modèles à imiter, parce que d'origine aulique et aristocratique, donc raffinées. Dans le camp opposé, l'entreprise de transfert et d'acculturation délibérée de danses étrangères est dénoncée comme atteinte à l'identité irréductible des Allemands et comme impérialisme culturel, ce qui est au reste tout à fait pertinent dans le cas de la politique de Louis XIV. Malgré l'échec de l'entreprise de théorisation de l'art orchestral (qui ne fait pas partie du canon des sept arts libéraux, mais est rattaché à l'art des histrions des arts mécaniques, d'un prestige bien moindre), la légitimité sociale et éthique de la danse est définitivement acquise, notamment parce que cette expression d'une sociabilité urbaine rejoint les aspirations des classes dominantes, avides de « distinction sociale »⁷. Très vite néanmoins s'expriment des revendications au droit au plaisir pur et spontané de la

5. Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, Amsterdam 1997 (Suhrkamp Taschenbuch). *Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation*, chap. « Der gesellschaftliche Zwang zum Selbstzwang », p. 323-347.

6. M.Th. Mourey, « Le corps, support d'un modèle de civilisation ? » In : Wolfgang Adam, Ruth Florack, Jean Mondot (dir.), *Gallotropismus. Bestandteile eines Zivilisationsmodells und ihre Artikulationsformen*, Heidelberg, Universitätsverlag Carl Winter (Beihefte zum Euphorion 93), 2016, p. 103-120.

7. Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris, Minuit 1979.

danse, notamment dans les contredanses anglaises, bien plus libres et moins contraignantes que les menuets ou courantes, qui reposent sur un contrôle extrême du corps. Porté par une jeune génération en révolte contre les rituels compassés de la cour ou de la bourgeoisie, le succès de ces pratiques vives et enjouées traduit le changement fondamental de fonction de la danse, et donc de ses postulats esthétiques et éthiques. Ainsi s'opère le passage d'un système de représentation fondé sur la visualisation de l'ordre social et de sa hiérarchie immuable, à travers la discipline des corps dansants, à un mot d'ordre de valorisation de l'individu et de ses sens, de son dynamisme, et à la promotion d'un joyeux désordre et d'un naturel et d'une liberté retrouvés. Le succès foudroyant de la valse, au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, consacrera cette révolution des corps, dont l'expression la plus prégnante sera le tournoiement, le tourbillon (*das Walzen*), le délicieux oubli de soi dans le mouvement infini, l'extase : or ce mot-clé reviendra en force au début du XX^e siècle.

Dans le domaine des spectacles multimédia qui voient le jour à la fin du XVI^e siècle, la persistance du langage symbolique hérité de l'humanisme, avec l'emblématique, fait du type du « ballet de cour », très cultivé dans les résidences princières germaniques, non pas tant une narration qu'une peinture parlante, l'illustration de lois éternelles de l'univers. Mais le substrat cosmologique présent à l'origine, qui fait des évolutions terrestres des danseurs un analogon du bal des astres, est de moins en moins en phase avec la réalité d'un monde marqué par un rationalisme croissant et la perte de l'aura magique, et surtout avec l'évolution parallèle des autres arts, dont l'opéra, qui fait bientôt concurrence au ballet. Ce dernier va être supplanté, et ne plus constituer qu'un appendice au sein de l'opéra, à fonction purement ornementale ou divertissante. Là encore, si la légitimité de l'art en tant que *techné* est acquise, la dynamique de spécialisation des savoirs et de professionnalisation chasse irréversiblement les nobles dilettantes des scènes de théâtre, ce qui transforme profondément le sens de la représentation.

Cette autonomisation de l'art s'accompagne toutefois d'une stagnation de ses formes et pratiques ; le système de règles et de conventions est très vite ressenti comme un carcan étouffant. Dans l'espace germanique, le cas de l'Opéra de Hambourg, fondé en 1678, est révélateur des conceptions politico-esthétiques de la danse. L'opéra en tant que genre artistique y est très controversé, parce que d'origine italienne et catholique, parce que fondé sur une esthétique de la séduction par les sens, que pratiquent par ailleurs les jésuites, mais que les Luthériens rejettent tout en l'admirant secrètement. Les danses incluses dans les œuvres représentées font l'objet de suspicions quant au possible débordement de la chair – c'est le fantasme du corps carnavalesque et grotesque, du corps coupable, possédé par Satan. Les danses françaises, bien disciplinées et moralisées, rassurent les censeurs – mais elles consacrent la réduction de l'art à une fonction lénifiante. Le point commun aux défenseurs et détracteurs de l'opéra, c'est leur fascination pour le potentiel sémiotique du corps et son éloquence, inséparable de la représentation d'actions théâtrales par la pantomime. Cette question majeure de l'expressivité d'un langage corporel muet va resurgir avec force au milieu du XVIII^e siècle, sous des auspices il est vrai radicalement différents.

Danse et Lumières

La seconde grande période donne lieu à un renouvellement des esthétiques placé sous le signe des Lumières, mouvement européen s'il en est. Cette période voit la naissance de réflexions théoriques profondes sur l'art de la danse scénique, envisagée dans ses rapports aux arts imitateurs et à l'impératif d'imitation de la nature. Dans le domaine des pratiques prédomine une concurrence entre les styles français et italien. C'est le premier va s'imposer, parce que régulier dans sa structure et son esthétique, parce que mettant en scène un corps contrôlé et discipliné par une grammaire et une rhétorique des mouvements et gestes, un corps hautement moralisé. Le style italien en revanche, marqué par des fantaisies comiques et burlesques, des sauts et acrobaties, des improvisations et une gestuelle bien plus libre, voire licencieuse, est considéré comme inférieur. Le besoin de codifier les registres, de trouver l'équivalent dans le domaine orchestrique des formes cultivées dans le théâtre parlé (tragédie, comédie) n'a d'égal que le désir d'inventer un nouveau langage, approchant la vérité et le naturel. Le renouvellement sera donc d'ordre à la fois poétique et stylistique.

Les interrogations partent du constat d'une stagnation, d'un déclin, d'un académisme pesant de la danse, qui nuit à l'efficacité du spectacle et rend indispensable de refonder les arts de la scène. Après la question des règles et de la nécessaire codification de l'art orchestrique, c'est celle de l'expression qui se pose avec une vigueur accrue, à l'instar des interrogations du philosophe Denis Diderot sur l'origine du langage et sa possible universalité⁸. Ainsi s'explique la réactivation des réflexions sur l'art de la pantomime chez les Grecs et surtout les Romains, dont l'héritage est revendiqué avec force, au prix parfois de contradictions intrinsèques. Une forme de retour aux sources se produit au sein d'une même culture européenne. En Angleterre, John Weaver avait proposé dès les années 1712-17 des réflexions très pointues sur la pantomime des Anciens et même tenté de recréer un ballet pantomime à l'antique, *The loves of Mars and Venus*. À Vienne, le compositeur Christoph Willibald Gluck prétendit réformer l'opéra en revenant à une idée, à un imaginaire du chœur grec antique : ce fut *Orphée et Eurydice* (1762). On doit au chorégraphe italien Gasparo Angiolini une *Dissertation sur l'art de la pantomime chez les Anciens* (1765) qui servait de programme au ballet tragique *Semiramis*. Christoph Martin Wieland traduit en allemand pour la première fois le traité de Lucien sur la danse (*Peri Orcheseos*) en revenant au texte grec. L'application au ballet des règles d'Aristote ou de celles de la tragédie classique est discutée par Louis de Cahusac⁹, Angiolini et Jean-Georges Noverre, tous étant reliés par le désir de faire naître une véritable danse parlante, qui dépasse la mécanique artificielle des corps-marionnettes et qui privilégie l'expressivité des corps. Après avoir composé un fragment sur la pantomime, Gottholf Ephraïm Lessing traduit en allemand (en 1769) une partie des *Lettres sur la danse* de Noverre (1760). Le langage muet du corps n'est plus simplement compris comme un système sémiotique supra-individuel normatif, hérité de l'*actio* rhétorique, mais comme une possibilité pour le danseur de produire une émotion vraie, singulière, authentique. Ce changement de paradigmes, de l'observation de règles par l'auteur/ le compositeur/ le chorégraphe, à l'exigence de naturel dans la performance par l'artiste, nécessite de laisser une grande latitude à l'interprète, sûr de son « génie ». Elle exige également

8. Denis Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*. Amsterdam 1751.

9. Louis de Cahusac, *La danse ancienne et moderne, ou traité historique de la danse*, La Haye 1754. Réédition par Nathalie Lecomte, Laura Naudeix, Jean-Noël Laurenti, Paris, Desjonquères/ CND, 2004.

un public rompu au décodage des systèmes esthétiques, et suffisamment ouvert pour accepter d'éventuelles innovations, ce qui était loin d'être le cas dans la pratique. Les *Lettres sur la scène viennoise* (*Briefe über die wienerische Schaubühne*, 1769) de Joseph von Sonnenfels livrent un témoignage éloquent des débats d'alors. Ce qui pointe dans les différentes querelles, au-delà de l'universalisme des Lumières, ce sont des affirmations nationales, dans les styles, registres et pratiques, ainsi que dans les discours publiés, qui procèdent par disqualifications réciproques. De fait, le XIX^e siècle sera, partout en Europe, celui de la création de Compagnies nationales de danse. En ce sens, le destin tragique de Jean-Georges Noverre, qui mourut pauvre et abandonné de tous, mais surtout cruellement humilié dans sa pratique chorégraphique, alors qu'il avait porté dans les plus grandes cours européennes (dont Berlin, Stuttgart et Vienne) les couleurs de la danse française¹⁰, est exemplaire des mutations intervenues.

Danse et modernité(s)

La troisième grande période, qui voit l'avènement de modernités plurielles en danse, correspond à l'entrée fracassante dans le XX^e siècle. Les grandes figures de la modernité, que ce soient les danseuses américaines Loie Fuller et Isadora Duncan ou les Ballets Russes de Serge de Diaghilev, renièrent ouvertement les valeurs de la tradition et prétendirent s'affranchir de l'héritage académique de la danse, ce qui entraîna un bouleversement dans le langage de l'art et son esthétique. Pour autant, cette modernité qui n'en finit pas de se réinventer renoue avec d'autres héritages et traditions. Le grand courant de philhellénisme qui traverse la fin du XIX^e siècle est commun à l'Allemagne et à la France – on songe à Maurice Emmanuel¹¹. L'intérêt accru pour l'orchestrique grecque est dû au travail des philologues, qui rééditent des œuvres lyriques de poètes grecs et analysent en particulier les aspects de rythmique poétique ; or les théories du rythme¹² joueront un rôle essentiel pour tous les hérauts de la danse moderne allemande, Rudolf Laban en particulier, mais aussi Rudolf Bode ou Emil Jaques-Dalcroze, qui ouvrit une école à Dresde-Hellerau. En parallèle, l'essor des fouilles archéologiques permet la découverte de statuettes Tanagra et de vases grecs couverts de figurines représentant des danseuses ; Isadora Duncan s'en inspira lors de ses créations, s'attirant en Russie le surnom de « Schliemann de la chorégraphie antique »¹³. Les Allemands furent parmi les premiers à étudier scientifiquement les origines antiques de la pantomime¹⁴. L'orchestrique semble alors représenter un art total, physique et spirituel, glorifiant la beauté du corps de l'être humain, une union harmonieuse du matériel et de l'idéal, débarrassée de toute idée de péché.

Pour l'Allemagne, la figure emblématique du renouveau fut le philosophe Friedrich Nietzsche, qui débuta sa carrière en 1872 par un livre sur la naissance de la tragédie antique, née de « l'esprit de la musique ». Dans ses œuvres tardives, dont *Zarathoustra*, Nietzsche se fit le prophète d'une ère nouvelle qui rejetterait l'héritage chrétien, selon

10. Je me permets de renvoyer à l'ouvrage collectif que j'ai coordonné : *Danseur, chorégraphe, théoricien de la danse et du ballet : Jean-Georges Noverre (1727-1810), un artiste européen au siècle des Lumières*, Paris, octobre 2010, revue « Musicorum », n° 10, 2011, en particulier à l'introduction.

11. Christophe Corbier, *Poésie, musique et danse. Maurice Emmanuel et l'hellénisme*, Paris, Garnier 2010.

12. Olivier Hanse, *À l'école du rythme. Utopies communautaires allemandes autour de 1900*. Publications de l'université de Saint-Étienne, 2010.

13. Cité par Natalia Stüdemann, *Dionysos in Sparta. Isadora Duncan in Russland. Eine Geschichte von Tanz und Körper*, Transcript, Bielefeld 2008, p. 96.

14. Cf. Carl Sittl, *Die Gebärden der Griechen und Römer*, 1890. Fritz Weege, *Der Tanz in der Antike*, 1926.

lui source de tous les maux dont souffre l'homme moderne en raison de la culpabilisation pesant sur la chair, pour en revenir à des pratiques dionysiaques, libérées d'une morale mensongère. Zarathoustra est un Dieu danseur, dieu de l'extase et de l'instinct vital. C'est dans cette brèche que vont s'engouffrer les danseurs et danseuses de la modernité, en recherchant (souvent au prix d'approximations) dans ces racines grecques le nouveau souffle et la libération promise à l'individu, en se réclamant de la transe dionysiaque et non plus de l'ordre apollinien des corps, de la démesure et non de la « noble simplicité, calme grandeur (*edle Einfalt, stille Größe*) » des Grecs chère à Johann Joachim Wickelmann, et incarnée par la tradition du ballet classique. Le couple conceptuel forgé par Nietzsche donna donc naissance à une opposition structurante entre deux types et styles de danse. C'est le paradoxe extrême d'une modernité qui se définit comme une rupture avec le présent (la société wilhelminienne, figée dans un carcan d'ordre et de morale bourgeoise) et qui puise son ressourcement dans le passé, comme devait le formuler en 1903 la danseuse Isadora Duncan : « la danse de l'avenir réside dans le passé »¹⁵. En Suisse, le mouvement de Monte Verità¹⁶ proposa comme alternative à l'aliénation et à la maladie civilisationnelle l'utopie rétrograde d'une régénération sociale et individuelle par le biais d'une vie collective, au contact de la nature, et la réappropriation de la dimension charnelle par le nudisme, le végétarisme et les thérapies naturelles. Les exercices physiques en plein air et les danses collectives faisaient pleinement partie de ce programme. La modernité en danse est en outre caractérisée par un syncrétisme d'inspiration et d'expérimentation, avec l'apport oriental de Ruth St Denis et de ses danses indiennes, de Sent M'ahesa et des pseudo-danses égyptiennes, sans négliger de nombreux courants de spiritualité, dont l'anthroposophie de Rudolf Steiner, qui donnera naissance aux théories de l'eurythmie. La danse n'est plus simplement un art ou une esthétique, ni un divertissement banal, c'est une philosophie existentielle exigeante.

À côté de cette volonté de rupture, on trouve la revendication de préservation et de renouvellement d'autres héritages : pour l'Autriche, c'est la tradition de la valse, symbole identitaire s'il en est. Or au tout début du XX^e siècle, la danseuse Grete Wiesenthal, de formation classique, prétend régénérer le geste de la valse, entre-temps devenue pratique embourgeoisée, conventionnelle, et même ridicule sur une scène de théâtre ; contre la pure cadence extérieure et artificielle, elle se fonde sur ses caractéristiques musicales et son rythme intérieur. Wiesenthal prétend aussi renouer avec un héritage populaire, combattant une très problématique authenticité de la pratique par un virage avant-gardiste résolu, qui se traduit par la posture du haut du corps, une cambrure profonde qui évoque l'antique danse des ménades, ainsi que par l'élan et la vibration du mouvement (*das Schwingen*)¹⁷. Le critique Hans Brandenburg vit dans les trois sœurs Wiesenthal des avatars modernes de Fanny Elssler, ballerine autrichienne de renom au XIX^e siècle, qui auraient réussi à renouveler une tradition dans le présent en faisant un pont entre passé et futur - c'est ce qu'il appelle « danse absolue »¹⁸.

15. Isadora Duncan, *Der Tanz der Zukunft. Eine Vorlesung*. Traduction et introduction par Karl Federn, Leipzig, Eugen Diederichs 1903.

16. Harald Szemann, *Monte Verità*, in : Claire Rousier (dir.), *Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XX^e siècle*, Pantin, CND, coll. « recherches », 2003, p. 17-40

17. Gabriele Brandstetter, Gunhild Oberzaucher-Schüller (dir.), *Mundart der Wiener Moderne. Der Tanz der Grete Wiesenthal*, München 2009.

18. Hans Brandenburg, *Der Moderne Tanz*. München 1917, p. 59-71.

Gestes, techniques, esthétiques : les danseurs de la modernité renouent avec un type de corporeité et de motricité qui, depuis la fixation du langage et des codes de la danse, avait été refoulé et soigneusement expulsé du champ des possibles : le tournoiement rituel, la transe (dionysiaque ou diabolique), le déséquilibre ou vertige, l'horizontalité, le contact avec le sol (radicalisé par le fait de danser pieds nus), le piétinement. Il s'agit pour le danseur de revenir à ses propres perceptions (poids, masse, gravité, rythme respiratoire, circulation du sang et des énergies) et à la singularité de son expression subjective. Ces renouvellements multiples s'inscrivent dans le cadre général d'une critique de la civilisation, qui s'oppose à un excès de contrôle et de rationalisation, mais qui rejette également le style naturaliste et réaliste du ballet léger, ainsi que l'industrie du divertissement représentée par les *girls*. Le symbolisme et son esthétique de la sensation auront de multiples répercussions en matière de littérature, théâtre et philosophie, à l'exemple du grand écrivain autrichien Hugo von Hofmannsthal, auteur d'essais sur l'essence de la danse, de livrets de ballets et de pantomime dédiés à Grete Wiesenthal, d'opéras inspirés de la tragédie grecque tel *Elektra*, etc. La Grèce et l'Orient incarnent cette altérité étrange, partiellement dérangeante mais fascinante, dont l'héritage retrouvé et réapproprié permet de recréer une identité culturelle moderne.

Ce n'est pourtant pas la seule reconfiguration des esthétiques à laquelle procède une modernité en mal de modèles. À l'opposé, les danses du Bauhaus incarnées par Oskar Schlemmer rejettent cette libération des corps, placée sous le signe du dionysiaque ou d'un besoin forcené d'expression de l'âme (Schlemmer était très méprisant pour celles qu'il appelait les « danseuses de l'âme »/ *Seele tänzerinnen*), pour en revenir à la tradition de la *commedia dell'arte* dans la gestuelle, à l'usage de masques et costumes typologiques, et valoriser également la gestualité émouvante de Charlie Chaplin¹⁹. Pour la veine expressive de la danse (*Ausdruckstanz*), les traditions des danses macabres du Moyen Âge et de la pantomime sont revivifiées par Kurt Jooss, qui remporte avec son ballet *La Table verte* (*Der grüne Tisch*, sous-titré *Danse de morts/ Totentanz*) le premier concours international de danse organisé par Rolf de Maré à Paris en 1932. Signe des temps : cette oeuvre, estampillée « ballet anti-guerre/ *Antikriegsballett* » parce qu'elle dénonçait la ronde des diplomates, négociants, trafiquants et l'omni-présence de la mort, semblait annoncer l'arrivée au pouvoir d'Hitler et le déchaînement effectif de la barbarie. Jooss fut un des rares chorégraphes à refuser toute compromission avec le nouveau régime, choisissant dès 1933 l'exil avec sa compagnie²⁰.

Le dynamisme fulgurant de cette période relativement brève, le renouvellement sans précédent de l'esthétique de la danse, la démultiplication des pratiques, les expérimentations, mélanges et hybridations sont dus en grande partie à l'irruption d'une modernité technologique qui ouvrait l'infini des possibles²¹. La Première Guerre Mondiale et la fin de l'empire wilhelminien accentuèrent les évolutions engagées et la radicalisation de certaines tendances. La République de Weimar constitua un labora-

19. M.Th. Mourey, *Entre géométrie, peinture et sculpture : le « Ballet Triadique » (1922) d'Oskar Schlemmer*, in : Michel Grunewald, Roland Krebs, Jean Mondot, Roger Sauter (dir.), *Visages de la modernité. Hommage à Maurice Godé*, Berne, P. Lang, 2011, p. 65-81.

20. Sur l'apport fondamental de Kurt Jooss, dont Pina Bausch sera l'élève après la guerre à Wuppertal, cf. Patricia Stöckemann, *Etwas ganz Neues muß nun entstehen. Kurt Joos und das Tanztheater*, München, K. Kieser Verlag 2001.

21. Annie Suquet, *L'éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Paris, CND 2012.

toire fécond, où des styles et orientations extrêmement hétérogènes se développèrent, assurant le rayonnement de la danse « allemande » à l'étranger, en particulier aux USA. Mais cette danse de Weimar était également placée sous le signe d'ambiguïtés funestes, la quête d'individualité s'accompagnant tantôt d'utopies communautaires, tantôt du désir de s'ériger en prophète, en prêtre ou prêtresse d'une nouvelle religion. Après avoir conçu des « chœurs en mouvement/*Bewegungschöre* » à Munich et Hambourg, Rudolf Laban organisa des chorégraphies de masse pour le pouvoir nazi ; elles prévoyaient 1 000 figurants pour les Jeux Olympiques de 1936 ! Mary Wigman, qui en 1914 avait incarné la rébellion envers les codes et normes esthétiques et éthiques dans un solo intitulé *La sorcière/ Die Hexe*, célébra par la suite le glorieux sacrifice des morts de la guerre pour la nation. D'autres artistes acceptèrent des compromis, vite devenus compromissions, voire soumissions²². Les textes rédigés par différents artistes pour le *Festival de danse allemande (Deutsche Tanzfestspiele)*²³ de 1934 révèlent une effroyable inflexion de la pensée, en quête d'un art « allemand » de la danse, purifié des influences étrangères délétères qui risquent d'en faire un art « dégénéré ».

Malgré son caractère inévitablement schématique, ce panorama permet d'apercevoir les mouvements de balancier de l'Histoire, les dialectiques à l'œuvre, dans lesquelles l'opposition structurante est celle d'un christianisme vertueux, souvent ennemi du corps, et d'un néo-paganisme triomphant, jubilatoire, transgressif. Ainsi, un héritage double est-il constitutif de notre culture du corps : la Grèce antique, païenne, et le christianisme, dans sa bipolarité confessionnelle. En parallèle, les technologies politiques du corps (étudiées par Michel Foucault) élaborées par les pouvoirs en place menèrent à légitimer ou au contraire à disqualifier certaines pratiques et esthétiques, au nom de la discipline des sujets (XVII^e siècle) puis de la morale et de la décence (XVIII^e-XIX^e), et enfin de l'identité nationale, voire raciale (XX^e). L'histoire de la danse dans l'ex-RDA, et même aux débuts de la RFA²⁴, confirme cette interprétation, et montre que la danse ne peut en aucun cas être considérée comme un art apolitique. En ce sens, on peut voir dans les très nombreux discours sur la danse, qu'ils émanent des autorités ou des artistes eux-mêmes, une formidable entreprise d'inscription de la Loi dans les corps, une lutte des pouvoirs pour éradiquer des pratiques déclarées magiques et le mode de jouissance qui leur est assorti²⁵. Les professionnels de la danse vont en partie reprendre à leur compte les discours légitimants et législateurs des autorités, même s'ils modifient les paradigmes esthétiques de l'art et s'ils en subvertissent apparemment les codes. Quant au fondement religieux, culturel, voire liturgique de l'art de la danse, il vaut sans doute particulièrement pour l'espace germanique, où le poids de

22. Voir Laure Guilbert, *Danser avec le III^e Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme*. Bruxelles, Complexe 2000 (2^e : 2011).

23. *Deutsche Tanzfestspiele 1934. Unter Förderung der Reichskulturkammer*, Deutsche Tanzbühne, Dresden, Carl Reißner Verlag 1934. Dorothea Günther y affirme par exemple (in : *Wiedergeburt des deutschen Tanzes*, p. 13-21) qu'il faudrait, pour retrouver l'essence allemande (« das urdeutsche Wesen ») détourner de l'Allemagne la malédiction de l'internationalisme apatride (« den drohenden Fluch heimatloser Internationalität von unserer deutschen Zukunft abwenden », p. 14).

24. Pour la RDA, cf. Ralf Stabel, « IM Tänzer ». *Der Tanz und die Staatssicherheit*, Mainz, Schott 2008. Pour l'histoire de la danse dans les deux Allemagnes après 1945, cf. Ralf Stabel, Hedwig Müller, Patricia Stöckemann (dir.), *Krokodil im Schwanensee. Tanz in Deutschland seit 1945*. Frankfurt a.M. Anabas (Akademie der Künste) 2003.

25. Pierre Legendre, *La passion d'être un autre*, Paris, Seuil 1978 (2e : 2000), p. 145.

la religion fut beaucoup plus prégnant que dans d'autres pays et où la sécularisation des expressions esthétiques fut longue à s'imposer. Comme l'affirme Pierre Legendre, « Théâtraliser la danse permet d'atteindre à la rigueur absolutiste et sans faille des liturgies religieuses. [...] Le corps de ballet n'est rien d'autre que le fantasme du Corps Géant unifié, le *corpus christi* »²⁶. Ce n'est pas davantage fortuit si la danse moderne est principalement une danse de femmes, inspirée par une révolte contre la construction sociale de la femme idéale, opérée par des hommes dans le ballet académique, particulièrement romantique. Paradoxalement, cette révolte aboutira à un autre imaginaire mythique : l'idée du féminin va croiser celle d'une nature primitive, aux énergies intactes²⁷. Mais la danse moderne est aussi une danse culturelle, venue du protestantisme et des dissidences. Ainsi peut-on voir dans certaines formes d'*Ausdruckstanz* encore cultivées dans l'Allemagne d'aujourd'hui une reconfiguration et revitalisation d'origine protestante de domaines de la théologie et de la métaphysique (philosophie de la nature, mysticisme) jusque-là dévolus à l'Écriture et au Verbe²⁸.

26. *Ibid.*, p. 126.

27. Annie Suquet, *L'éveil des modernités*, *op. cit.*, p. 385.

28. Helmut Zander, *Körper-Religion : Ausdruckstanz um 1900 : Loie Fuller, Isadora Dunca, Ruth Saint Denis*, in : Volker Drehsen (dir.), *Protestantismus und Ästhetik*, Gütersloh 2001, p. 197-232.