



HAL
open science

Danse, pantomime et langage du corps dans le théâtre de Max Reinhardt: l'apport de Grete Wiesenthal (1885-1970), p. 153- 167.

Marie-Thérèse Mourey

► To cite this version:

Marie-Thérèse Mourey. Danse, pantomime et langage du corps dans le théâtre de Max Reinhardt: l'apport de Grete Wiesenthal (1885-1970), p. 153- 167.. Max Reinhardt. L'art et la technique à la conquête de l'espace, dir. Marielle Silhouette, 2017, 978-3-0343-1640-8. hal-03829608

HAL Id: hal-03829608

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03829608>

Submitted on 3 Nov 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.

Marie-Thérèse Mourey (Paris)

Danse, pantomime et langage du corps dans le théâtre de Max Reinhardt : l'apport de Grete Wiesenthal (1885-1970)

L'apport au théâtre des éléments non verbaux que sont la musique et les sons, les décors, éclairages et costumes, ainsi que l'ensemble formé par la danse et la pantomime, est encore trop souvent réduit à une fonction purement divertissante ou ornementale. On sait que dans son projet de délittérer le théâtre et de ré-enchanter la scène en revenant au spectacle vivant et festif, Max Reinhardt se proposa de remettre en valeur l'espace à travers les formes, les volumes et les lumières, les sons et les voix, ainsi que les corps des acteurs, afin de restituer à la performance, par des éléments optiques et acoustiques, sa dimension pleinement sensuelle.¹ Très tôt, Reinhardt saisit l'importance du langage du corps comme complément, voire substitut du langage verbal dans ses mises en scène, notamment pour ses recreations de comédies et comédies-ballets de Molière (*Le mariage forcé*, *Georges Dandin*, *Le Bourgeois Gentilhomme*, *Les Fâcheux*), pour lesquelles il collabora étroitement avec le poète Hugo von Hofmannsthal². Or c'est précisément ce dernier qui fut à l'origine d'une rencontre décisive entre Reinhardt et la danseuse Grete Wiesenthal, Autrichienne comme lui, Viennoise de surcroît, bientôt devenue un mythe, une icône, que la postérité transfigura en incarnation de l'essence viennoise. Hofmannsthal, séduit par le langage totalement inédit qui s'exprimait chez Wiesenthal (il l'avait vue danser à Vienne en 1907), la recommanda chaudement à Reinhardt pour la pantomime finale de *Lysistrata* d'Aristophane. Reinhardt avait déjà eu des projets de collaboration avec des danseuses (une version de *Salomé* d'Oscar Wilde avec Ruth Saint Denis, en 1906/07³), mais qui n'avaient pas abouti. La *Lysistrata* représentée à Berlin le 27. 2. 1908 marque donc une nouvelle étape dans le cheminement du metteur en scène qui, grâce à son flair incontestable⁴, sut déceler aussi bien la fécondité de la nouvelle danse pour le renouveau du théâtre auquel il aspirait que l'originalité de la jeune artiste. Par la suite,

¹ On pourra consulter à ce sujet l'étude déjà ancienne et très générale de Margret Dietrich, *Music and Dance in the Productions of Max Reinhardt*, in *L'influence de la musique et de la danse sur la mise en scène théâtrale et l'art du comédie – XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Société d'Histoire du Théâtre 1963, N°2, p. 265-274.

² Leonhard M. Fiedler, *Hofmannsthals Molière Bearbeitungen. Die Erneuerung der comédie-ballet auf Max Reinharts Bühnen*, Darmstadt 1974. *Idem*, *Max Reinhart und Molière. Text- und Bilddokumentation*, Salzburg 1972.

³ Suzanne Shelton, *Divine Dancer. A biography of Ruth Saint Denis*, New York 1981, p.76 sq. Voir également Leonhard M. Fiedler, « Nicht Wort, - aber mehr als Wort... ». *Zwischen Sprache und Tanz- Grete Wiesenthal und Hugo von Hofmannsthal*, in *Mundart der Wiener Moderne. Der Tanz der Grete Wiesenthal*, éd. Gabriele Brandstetter und Gunhild Oberzaucher-Schüller, München 2009, p. 127-150.

⁴ Hans Brandenburg, *Der Moderne Tanz*, München 1917, p. 67 : « Witterungsvermögen ».

Hofmannsthal, fasciné par les danseurs en général et soucieux de trouver le moyen de régénérer, et le langage, et l'art de la scène, composa pour Grete Wiesenthal des livrets de ballets et de pantomimes (*Amor und Psyche* [Amour et Psyché], *Das fremde Mädchen* [L'étrangère])⁵, débattant longuement avec elle de la qualité de son style. Wiesenthal le qualifia à plusieurs reprises de « partenaire intellectuel privilégié », en raison de sa délicatesse et de sa sensibilité sans égale.⁶ Artiste d'une originalité incontestée, pleinement ancrée dans la modernité viennoise, au point qu'on put voir en elle une « figure de la Sécession orchestrale »⁷, Grete Wiesenthal acquit une renommée internationale grâce aux nombreuses tournées qu'elle effectua dans l'espace germanique, en Europe (notamment en Scandinavie) et aux USA. Située à la croisée des courants et des arts, elle fréquenta les plus grands noms de l'époque (Gustav Mahler, Richard Strauss, Bruno Walter, Franz Schreker pour la musique, Hugo von Hofmannsthal, Peter Altenberg et Rainer Maria Rilke pour la littérature, Oskar Kokoschka et Koloman Moser pour les artistes plasticiens, ainsi que son futur époux Erwin Lang, et bien sûr des hommes de théâtre⁸) et sut s'entourer d'esprits créateurs. Polyvalente, elle fut aussi mime, écrivain (elle publia sous son nom des scénarios de ballets et pantomimes, puis une autobiographie, un roman, des essais), passa très vite à la chorégraphie puis à la mise en scène (*Die Biene* [L'abeille]) avant de se consacrer à la transmission de son art. Si elles sont peu nombreuses, et malheureusement fort mal documentées, les collaborations de Wiesenthal avec Reinhardt furent intenses, que l'homme de théâtre ait fait appel aux talents de la danseuse ou à ceux de la chorégraphe. Ce qui relie les deux artistes, ce sont les postulats communs: la quête de rythme, le dynamisme et l'énergie du mouvement, le tourbillon et la vibration, la production et l'échange d'expériences sensorielles – on sait que Reinhardt rêvait de faire coïncider le rythme de l'espace avec le rythme du jeu des acteurs et le rythme du drame, selon un « principe contrapuntique ».⁹ Ainsi incarnent-ils tous deux un condensé de la modernité européenne, avec ce désir de faire ressortir la pulsation

⁵ Reproduits dans : Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, Bd. XXVII : *Ballete, Pantomimen, Filmszenarien*, Frankfurt a.M. 2006. Cf. Christina Thurner, *Auf den Leib geschrieben. Hugo von Hofmannsthals Balletlibretti*, in *Hofmannsthal-Jahrbuch*, 16/2008, p. 87-104.

⁶ Gisela Bärbel-Schmid, « Ein wahrer geistiger Tänzerpartner von seltenem Einfühlungsvermögen ». *Hugo von Hofmannsthals Pantomimen für Grete Wiesenthal*, in *Mundart der Wiener Moderne*, op. cit., p. 151-166.

⁷ Gabriele Brandstetter, *Grete Wiesenthals Walzer. Figuren und Gesten des Aufbruchs in die Moderne*, in *Mundart der Wiener Moderne*, op. cit., p.15-39.

⁸ On trouve une sélection de témoignages d'artistes et de lettres de et à la danseuse (malheureusement, aucun de Max Reinhardt...) dans l'ouvrage *Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache des Körpers*, éd. Leonard Fiedler, Salzburg 1985.

⁹ Heinz Kindermann, *Max Reinhardts Weltwirkung. Ursachen, Erscheinungsformen und Grenzen*, Wien 1969, p. 10.

vitale et la « <vibratilité> des manifestations du monde sensible ». ¹⁰

Grete Wiesenthal en contexte

Au tout début du XX^e siècle, l'art de la danse offre de nombreux points de rencontre avec le théâtre et les expressions artistiques; le même désir de renouveau, de rupture avec des traditions académiques figées s'y exprime, le même besoin de dynamisme, de fluidité, de mouvement, d'élan vital – la récurrence de concepts-clés identiques à propos des réformes théâtrales et de la 'nouvelle danse' n'est pas fortuite. Jusqu'alors considérée au mieux comme un art mineur, au pire comme un divertissement superficiel et donc superflu, la danse devient une expression esthétique à part entière, qui affirme sa pleine légitimité. Si les femmes furent pionnières dans ce renouveau de l'art orchestrique (notamment les Américaines Loïe Fuller, Isadora Duncan et Ruth Saint Denis), on ne saurait oublier l'impact des « Ballets Russes » de Serge de Diaghilev et leur retentissement européen, par leur façon radicalement nouvelle, un brin provocatrice, d'allier l'héritage d'une tradition et une création originale, qui provoque en outre une émotion vraie à travers la pantomime (de Nijinsky dans *Petruschka* ou de l'Éluë du *Sacre du Printemps*). L'enjeu de ces révolutions pas toujours tranquilles, c'est de faire émerger par le corps un langage nouveau, une éloquence muette qui ne relève pas du simple ornement ou de l'*ekphrasis*, mais qui traduit profondément l'essence de la vie, sa pulsation, son bouillonnement, son flux ininterrompu, et la liberté totale de l'individu dansant qui prétend s'approprier la réalité extérieure. En parallèle, la modernité, dans sa volonté de décloisonner les arts, prétend recréer une « œuvre d'art totale » (*Gesamtkunstwerk*), qui sache non seulement garantir la cohérence des différentes composantes d'une mise en scène, mais aussi dégager une essence et agir sur le spectateur, par la réalisation d'une synesthésie qui élargisse le domaine du dicible à travers le sensible. C'est précisément cette esthétique de l'effet, de la production d'une émotion, mais aussi de la pulsion dynamique qui caractérise les mises en scène de Max Reinhardt. Pour ce qui est de la danse, l'enjeu est aussi et surtout de faire émerger un langage individuel, libéré des codes supra-individuels, de la rhétorique du mouvement qui prévaut encore dans le ballet dit « classique ». Dans la 'nouvelle danse' au contraire, tous les gestes, toutes les postures sont permis, dans des combinaisons réinventées à l'infini. Or cette révolution des corps exige de nouveaux instruments pour comprendre un langage inédit.

¹⁰ Annie Suquet, *L'éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Paris 2012, p. 16.

Grete Wiesenthal n'a pas pris modèle sur les pionnières anglo-saxonnes qui s'étaient produites à Vienne en 1902/03¹¹, dont elle n'a eu qu'une connaissance indirecte, par des relations de journaux ou des discussions avec des proches.¹² Sa démarche, pleinement autonome, lui confère précisément une identité originale et moderne. De formation académique, mais amoureuse de la valse, ce condensé de l'identité viennoise, Wiesenthal va totalement subvertir cette pratique devenue figée et statique pour en faire une danse libérée, dépourvue de toute sentimentalité sirupeuse, sans verser davantage du côté de la gymnastique rythmique ou d'un certain type de danse expressive (*Ausdruckstanz*) cultivé par ses contemporaines. Dans un premier temps, sa danse, qui puise dans l'inspiration locale des valses viennoises, sera donc référentielle, à l'instar de celles d'Isadora Duncan ou Ruth St Denis (qui renvoyaient à une « idée » de la Grèce antique ou de l'Orient), avant de devenir danse pure et absolue, sous l'influence de Hofmannsthal. Le geste de la danse ne se veut pas doté d'une fonction mimétique banale, ni d'une fonction référentielle trop aisément décodable (à l'instar des décors traditionnels de théâtre), mais se fait quête d'un sens existentiel, lié à la personne de l'artiste; il fait émerger, au-delà d'une valeur sémiotique immédiatement identifiable mais restreinte, un principe vital, une énergie. Dans le cas de Grete Wiesenthal, ce principe vital est celui de l'élan, de la vibration (*der Schwung/ das Schwingen*), une notion que l'on retrouve dans les théories esthétiques et philosophiques (sans oublier les discours scientifiques/ électro-physiques¹³) et qui est propre à tout le courant de modernité de ce début de XX^e siècle (vibration de la couleur, des formes, de la lumière, du mouvement, de l'énergie).

Ses débuts dans le corps de ballet de l'Opéra de Vienne (*Hofopernballett*) sont très vite synonyme d'ennui. La suprématie de l'opéra déconsidère la danse, réduite à un « appendice toléré » (expression de l'autobiographie *Der Aufstieg* [L'ascension]¹⁴). En 1903, alors qu'elle doit danser en solo l'allégorie de la Jeunesse dans un ballet de Louis Frappart, *Wiener Walzer* [Valse de Vienne] (un condensé de tous les clichés que l'on peut associer aujourd'hui encore

¹¹ En 1902, Loïe Fuller s'était produite au « Theater an der Wien », Isadora Duncan à l'Hôtel Bristol et au « Wiener Künstlerhaus », puis en 1903 au Carl-Theater, dans la banlieue populaire de Vienne. Cf. Barbara Lesnak, *Neuer Tanz sucht neuen Raum*, in *Mundart der Wiener Moderne*, op. cit., p. 103-114.

¹² Silvia Kargl, *Grazie : oder die Befreiung von der Schwere : Grete Wiesenthal*, in *Tanzen und tanzen und nichts als tanzen : Tänzerinnen der Moderne von Josephine Baker bis Mary Wigman*, éd. Amélie Soyka, Berlin 2004, p. 48-61. Voir également Thomas Betz, *Initiationen in die Kunst. Grete Wiesenthals « Der Aufstieg. Aus dem Leben einer Tänzerin (1919) » und « Iffi. Roman einer Tänzerin (1951) »*, in *Mundart der Wiener Moderne*, op. cit., p. 177-208, en particulier p. 185.

¹³ A. Suquet, *L'éveil des modernités*, op. cit., p. 89 sq : selon le peintre Wassily Kandinsky, la vibration serait le dénominateur commun de tous les arts.

¹⁴ Grete Wiesenthal, *Der Aufstieg. Aus dem Leben einer Tänzerin*, Berlin 1919, p. 69 : « das Ballett war ein geduldetes Anhängsel ».

aux valse de Vienne), elle a une intuition: le rôle doit être exécuté avec fougue, conformément aux caractéristiques du personnage, et non pas d'une manière fragile et délicate, comme est censée l'être une ballerine. Avec sa sœur Elsa, elle met au point sa première chorégraphie, sur une valse de Chopin. Une des différences essentielles avec d'autres représentantes féminines de la danse moderne (notamment Mary Wigman) est que Wiesenthal ne rejettera pas la musique¹⁵; bien au contraire; à ses yeux, les pas de danse ne doivent pas être adaptés à la musique mais procéder d'elle, naître du plus profond de l'essence musicale, et l'artiste doit privilégier le rythme intérieur sur l'observation d'une cadence formelle et mécanique qui fait des danseuses de pures marionnettes. En 1906, elle forme avec ses deux sœurs Elsa et Bertha un trio, qui se produit d'abord dans des cercles privés, sur des valse de Johann Strauß, Joseph Lanner, mais aussi de Chopin, Beethoven, Schubert et même Massenet. C'est dans ce cadre privé que Hofmannthal assiste à une représentation en 1907 – après que Grete et sa sœur Elsa eurent claqué la porte de l'Opéra. Après des débuts au cabaret « Die Fledermaus » [La Chauve-Souris] de Vienne en 1908, puis un passage à Berlin chez Max Reinhardt (dans les matinées des « Kammerspiele »), commence une activité soutenue des trois sœurs, qui vont de tournée en tournée en Europe, jusqu'à Saint Petersburg, puis New-York et Broadway en 1912. Le trio finit toutefois par se séparer, et Grete poursuit sa carrière en solo: en 1917 elle danse à Berlin dans le *Wintergarten*, les *Voix du Printemps* de Johann Strauß, le *Beau Danube bleu* et des rhapsodies de Liszt. La création d'une école de danse à Vienne en 1919 la fait évoluer d'une part vers la chorégraphie (avec son ensemble, elle créera les rondes des elfes dans le *Songe d'une nuit d'été* de Reinhardt en 1925, puis en juin 1929, elle assurera les répétitions des danses dans la mise en scène de *La Chauve-souris* par Reinhardt à Berlin), d'autre part vers la pédagogie, car elle crée sa propre technique de danse qu'elle enseignera jusqu'à sa disparition en 1970.

Les collaborations de Grete Wiesenthal avec Max Reinhardt

C'est du 27.2. 1908 que date la première apparition de la jeune artiste dans une mise en scène de Reinhardt, la comédie *Lysistrata* d'Aristophane. Elle y exécute une danse des bacchantes, pleine de vie, de tourbillon, de joie, une danse jubilatoire, comme suggéré par le prologue dû à Hofmannthal, qui promettait une « danse sauvage », avec des « gestes les plus débridés » et

¹⁵ Voir l'essai de Grete Wiesenthal, *Unsere Tänze (1909)*, in *Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache des Körpers, op. cit.*, p. 55-57.

un « mouvement tourbillonnant ».¹⁶ Le public comme la critique furent impressionnés par la maestria avec laquelle Reinhardt manipulait des masses d'acteurs et figurants, autant que par la scène finale, après la ronde des femmes, faisant triompher « l'ivresse de l'Eros libéré ».¹⁷ Un an plus tard, le 19.6.1909, Grete Wiesenthal danse le premier elfe dans la reprise du *Songe d'une nuit d'été* par Reinhardt à Munich, au « Künstlertheater ». Pour la première de la mise en scène, en 1905, Reinhardt avait recouru pour la première fois à la scène tournante, une invention révolutionnaire. La mise en scène fut un succès mondial. Hermann Bahr s'enthousiasma pour l'aspect flottant, irréel de la forêt qui se transformait sans cesse et semblait respirer, et pour une version très personnelle de la pièce qui était un appel aux sens, à la liberté du plaisir, version pleine de force, d'énergie et de vraie vie, grâce à la comédienne Gertrud Eysoldt dans le rôle de Puck.¹⁸

En avril 1910, Grete Wisenthal crée la chorégraphie et interprète le rôle titre de la pantomime *Sumurûn* de Friedrich Freska, dans la mise en scène de Reinhardt aux « Kammerspiele » du « Deutsches Theater » de Berlin – cette « pantomime gracieuse et poétique » connut un vif succès.¹⁹ En 1911, elle joue dans deux pantomimes de Hofmannsthal qu'elle a cette fois elle-même mises en scène, *Amor und Psyche* [Amour et Psyché] et *Das fremde Mädchen* [L'étrangère]. La prochaine collaboration de Wiesenthal avec Reinhardt (et Hofmannsthal) lui permettra, en octobre 1912, de tenir les rôles du Garçon de cuisine et du Petit tailleur dans la mise en scène du *Bourgeois Gentilhomme* (adapté de Molière), donné à Stuttgart (au « Hoftheater ») en prologue à l'opéra de Strauss/ Hofmannsthal *Ariadne auf Naxos* [Ariane à Naxos]. Reinhardt avait laissé à la danseuse toute liberté dans la réalisation des effets de danse et pantomime, et le garçon de cuisine sortait en bondissant d'un énorme pâté. Malgré l'incompréhension de la critique envers l'entreprise, les relations de journaux traduisent l'effet produit par l'artiste, qui dansa une « polonaise sauvage » et brilla par son naturel et sa malice²⁰: « Und dann war da noch etwas entzückendes, ein allerliebste scharwenzelnder Schneidergeselle und ein lustig vorüberwirbelnder Küchenjunge, beide von

¹⁶ Prolog zur 'Lysistrata' des Aristophanes, in Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke*, Frankfurt a.M. 1959, *Prosa II*, p. 320-324 : « denkt euch einen Tanz, einen wahrhaftigen Tanz [...] im Überschwang der zügellosesten Gebärden [...] in wirbelnder Bewegung », « Lassen Sie sich einen wilden Tanz gefallen ».

¹⁷ Heinz Kindermann, *Max Reinhardts Weltwirkung*, op. cit., p. 16 : « der Rausch des befreiten Eros ».

¹⁸ *Ibid*, p. 7 sq.

¹⁹ « eine graziöse und poetische Pantomime », commentaire de Oskar Bie, cité d'après L. Fiedler, *Max Reinhart und Molière*, op.cit., p.11. Sur la pantomime *Sumûrun*, cf. l'article de Catherine Mazellier dans le présent volume.

²⁰ L. Fiedler, *Max Reinhart und Molière*, op.cit. p. 40 sq.

Grete Wiesenthal mit beschwingter Grazie dargestellt »²¹ [« il y avait quelque chose de tout à fait ravissant, un petit tailleur adorablement flagorneur, et un garçon de cuisine qui virevoltait joyeusement, les deux rôles interprétés par Grete Wiesenthal avec une grâce pleine d'élan. »]

Grete Wiesenthal, son corps, son langage

Comment comprendre cet enthousiasme généralisé pour les performances de la danseuse ? Selon des témoignages confirmés par les photos, la jeune femme, plutôt très mince, voire maigre, ne correspondait pas du tout aux critères conventionnels de la beauté féminine épanouie qui prévalait dans le milieu de la danse académique, et même pour la danse moderne (si on la compare à Isadora Duncan, plutôt potelée), mais elle rayonnait de tout son être ; de son visage et de son sourire émanait un charme auquel tout le monde (les hommes surtout) succombait. Sa morphologie (elle a déjà un corps moderne, longiligne, souple, asexué) se prête bien à l'interprétation de rôles androgynes. Quant au langage de son corps, il est tout à fait nouveau parce que rejetant les codes et conventions – dans les mises en scène de Reinhardt, elle n'hésite pas à tourner le dos au public, à débiter un mouvement près du sol ou même assise, à feindre de tomber, etc. Il s'agit néanmoins clairement d'une véritable méthode, et non d'une improvisation hasardeuse, issue d'une quelconque inspiration. Dans une lettre à Hofmannsthal, qui avait imprudemment évoqué son « art de l'improvisation », Grete Wiesenthal récuse cette vision et réaffirme le caractère conscient et même soigneusement calculé de son art.²² De fait, elle domine la technique académique du ballet à laquelle elle a été formée et qui, intériorisée et devenue totalement invisible, ne sert que de base au développement de son langage propre.

Une autre caractéristique du style de Grete Wiesenthal est son côté « apollinien » (selon Alfred Kerr²³), aux antipodes de la transe dionysiaque dont se réclamaient les « danseuses de l'âme » (*Seelentänzerinnen*) si dédaignées par Oskar Schlemmer.²⁴ Sa danse

²¹ Edda Leisler, Gisela Prossnitz, *Max Reinhardt und die Welt der Commedia dell'arte. Text- und Bilddokumentation*, Salzburg 1970, p. 33.

²² Lettre à Hofmannsthal, Juillet 1910, in Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke, op. Cit.*, vol. XXVII, p. 363 : « Ganz überraschte es mich das<s> Sie meine 'improvisatorische Begabung als einen Reiz und eine Gefahr zugleich meiner Entwicklung' betrachten. Hugo ich wage ganz bescheiden zu glauben dass ich eigentlich fabelhaft präzise alles mir ausdenke und bis ins Itüpfelr ausarbeite. »

²³ « Glücklich schaut man immerhin/ Zwischen Stoffen, Schleiern, Bändern/ Eine tiefe Künstlerin/ Lächeln, gleiten, schweben, schlendern./ Sie besinnt ein Himmelsstrahl,/ Selig, apollinisch-musisch,/ Das ist Grete Wiesenthal,/ Und sie tanzt – beinahe dusisch.../ (Reinhardt ! Sollst mit Flitterstücken/ Ihren Adel nicht erdrücken.) » In : *Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache des Körpers, op. cit.*, p.84 sq. Le poème date de 1910.

²⁴ Lettre à Otto Mayer-Amden, décembre 1925, in *Oskar Schlemmer. Briefe und Tagebücher*, éd. Tut Schlemmer, München 1958, p. 190. Sur la contribution de Schlemmer aux danses du Bauhaus, cf. M.Th.

n'est pas tragique, mais gaie, joyeuse (*heiter*), et même jubilatoire. Les costumes légers (de la gaze, des rubans colorés, des voiles), les couronnes de fleurs dans les cheveux, contribuent à recréer sur scène l'esprit du *Jugendstil*, évoquant un printemps éternel (*ver sacrum*), à l'instar des elfes dans le *Songe* de Reinhardt. Si elle renonce aux pointes, accessoires de la danse noble, académique, Wiesenthal ne danse pas non plus pieds nus – elle porte des sandales souples, dites « à la Grecque », qui permettent de ressentir l'ancrage dans le sol et de s'élever au demi-plié, tout en évitant les blessures. Ses robes et jupes très amples, dont les envols créent des effets visuels ensorcelants, sont un lointain héritage des *skirt dances* anglaises.²⁵ Elles peuvent dévoiler les jambes de manière coquine, et surtout permettre de profondes cambrures du dos, allant jusqu'à l'horizontale: cette attitude, qui évoque la danse des Ménades grecques, constitue sans nul doute un topos de la modernité en danse, ainsi qu'une « formule de pathos » orchestrique.²⁶ C'est précisément la souplesse du dos, cette posture renversée, flexible, avec un déplacement de l'axe de la colonne vertébrale, qui permet la fluidité des mouvements. Ce que Wiesenthal a elle-même caractérisé comme « danse sphérique »²⁷ résulte d'une technique originale, et d'exécution délicate, d'équilibre (précaire) et de suspension (toujours fugace), suivis d'une bascule. Dans les tours, le regard suit le mouvement (contrairement à la pirouette 'classique' où il reste fixé), ce qui peut produire des vertiges et titubations. Dans les balancés de la valse, le haut du corps se penche jusqu'à l'horizontale, les tours commencent très bas (profond demi-plié), avec la tête et les bras souples, et remontent progressivement, faisant naître une spirale. Les sauts et élans prennent leur appui d'en bas, tout près du sol, avec de profonds pliés suivis d'une détente. Les mots-clés de ce style sont donc dés-équilibre savant, élasticité, dynamisme, énergie. Simultanément, Wiesenthal rompt avec les codes du ballet, qui imposaient la symétrie; les pieds ne sont plus placés « en dehors », ni « tendus et pointés », mais souplement parallèles, voire « en dedans », et détendus. La danseuse ne travaille plus avec des positions ou des postures, mais avec des énergies, des *flows*, des couples de contraires : élan et stabilité, force et grâce, vitalité et tension.

Mais le cœur du style de Grete Wiesenthal réside dans la valse. A l'origine, le verbe

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

²⁵ Annie Suquet, *L'éveil des modernités*, *op. cit.*, p. 79.

²⁶ Georges Didi-Hubermann, « Aby Warburg et l'archive des intensités », *Études photographiques*, 10, Novembre 2001 [en ligne, consulté le 16.01.2014].

²⁷ Grete Wiesenthal, *Sphärischer Tanz*, in *Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache des Körpers*, *op. cit.*, p.147-150.

walzen signifiait le fait de tourner sur soi-même, et désignait la dernière phase des contredanses anglaises, fondées sur des principes géométriques de lignes, droites ou courbes, qui faisaient se croiser des couples de danseurs pour enfin les réunir dans cette giration infinie.²⁸ Ce mouvement spécifique devint par la suite une danse autonome, et le verbe un substantif. A l'époque de Grete Wiesenthal, la valse représentait, à travers ses différents registres (danse de caractère populaire, danse de société, danse de théâtre²⁹) un symbole identitaire propre à toute l'Autriche, sans néanmoins parvenir à masquer des symptômes de dégradation et d'embourgeoisement.³⁰ Tandis que dans sa conception traditionnelle, la valse évoque un tourbillon répété, des girations ininterrompues, les solos valsés de Grete Wiesenthal comportent toujours ce moment de suspens et d'arrêt fugace du mouvement, un topos kinétique qui constitue sa marque de fabrique.³¹

La fusion des arts, ou de l'invention d'un nouveau théâtre

Comment penser l'inclusion, l'incorporation de la danse au théâtre et à des mises en scène ? L'aspect de fusion des arts est essentielle au théâtre de Max Reinhardt, théâtre des sens plus que des mots. Comme les chercheurs l'ont rappelé, l'impulsion première de Reinhardt ne vient pas du texte, ni de la construction dramatique ou encore du sujet, mais des acteurs et de l'affect originel de tout art dramatique, le mime. Les deux aptitudes essentielles que Reinhardt exige d'un comédien sont donc l'expressivité de son corps et de son visage (notamment à travers la pantomime) et son caractère dansant. Du reste, il demanda fréquemment à des acteurs de danser, et de dépasser ainsi leurs frontières professionnelles pour revenir à la polyvalence qui était de règle à l'époque baroque : peut-être une explication de sa fascination pour les comédies-ballets de Molière ?³² Reinhardt considère que la scène doit devenir un espace vivant, non plus statique mais dynamique, qui remplisse une fonction dramaturgique et non pas simplement illustrative. Dans sa mise en scène légendaire du *Songe d'une nuit d'été* (1905), il avait fait danser entre les arbres de la forêt les elfes, de jeunes filles très minces et vêtues de voiles légers qui exécutaient une ronde puis sautillaient dans tous les sens, éclairés par une lumière venant du dessous de la scène.³³ Si l'on ajoute l'usage de la scène tournante,

²⁸ Rémi Hess, *La Valse. Un romantisme révolutionnaire*, Paris 2003.

²⁹ Cf. Gunhild Oberzaucher-Schüller, *Wiener Walzer, illustriert in drei Bildern von Louis Frappart, und Grete Wiesenthal*, in *Mundart der Wiener Moderne*, op. cit., p. 67-86.

³⁰ Hans Brandenburg, *Der moderne Tanz*, op. cit., p. 23-31.

³¹ Gabriele Brandstetter, *Hofmannsthals 'Tableaux vivants'. Bild-Bewegung 'im Vorübergehen'*, in *Hofmannsthal-Jahrbuch* 15 (2007), p.281-307.

³² Benno Fleischmann, *Max Reinhardt. Die Wiederentdeckung des Barocktheaters*, Wien 1948, p. 69 sq.

³³ Peter W. Marx, *Max Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zur metropolitanen Kultur*, Tübingen 2006, p. 55-

en outre silencieuse selon certains témoignages³⁴, on touche du doigt la magie du rêve, d'un espace poétique, puisque c'est à présent la forêt tout entière qui danse ! Or cette position de dramaturge coïncide pleinement avec les nouveaux postulats de la danse moderne. La révolution copernicienne intervenue dans ce domaine au début du XX^e siècle affirme que c'est le corps qui produit, qui invente son propre espace, à partir de l'exploration de ses mouvements et de ses canaux sensoriels. Le cadre scénique traditionnel de la danse (en particulier scène en perspective) explose, l'espace se dilate. Un autre lieu s'impose, le plein air (jardins, forêts, etc.), dont l'expérience va en retour remodeler la scène, avec par exemple l'installation de paliers/ escaliers, degrés différents auxquels le corps doit s'adapter dans ses évolutions. Ainsi s'invente un nouvel espace, cette fois-ci poétique, qui émane du corps et de ses perceptions et de ses expérimentations, du jeu avec la pesanteur, la verticalité/ l'horizontalité, le déséquilibre, la bascule, le vertige. C'est précisément ce que fit Grete Wiesenthal, qui après avoir dansé dans les jardins de Vienne, réintégra ses expériences de liberté et de jeu avec la gravité dans les nouveaux dispositifs scéniques de Reinhardt, dont la scène tournante, mais aussi les décors, mobiles, avec écrans, paravents et degrés, qui permettaient la création d'un espace symbolique sans cesse renouvelé.³⁵ La danseuse contribua donc puissamment à la naissance de ce théâtre de l'art pur, du rêve, de l'enchantement, auquel aspiraient aussi bien Reinhardt que Hofmannsthal. On peut supposer qu'elle fut un temps l'incarnation de l'artiste dont rêvait Reinhardt, à la fois maître d'un savoir-faire éprouvé et néanmoins naturelle. En témoigne peut-être une des rares mentions de la danseuse, dans une lettre à Barthold Held en 1912, où l'énumération détaillée de tous les accessoires indispensables à la mise en scène cède la place à un énoncé laconique, forme d'incantation magique : « Wiesenthal, Wiesenthal, Wiesenthal ».³⁶

Grete Wiesenthal n'est pourtant pas la seule artiste qui collabora avec Reinhardt dans le domaine de la danse. En dehors de comédiens particulièrement doués pour le jeu muet et la pantomime, Reinhardt engagea par la suite d'autres danseurs et danseuses, dont la Norvégienne Lillebil Christensen, âgée de seize ans, qui rencontra un succès foudroyant dans *Die grüne Flöte* [La flûte verte (1916)] ainsi que dans le ballet *Die Schächterinnen* [Les

61.

³⁴ *Ibid.*, p. 57.

³⁵ Sylvie Arlaud, *Les références anglaises de la modernité viennoise*, Paris 2000, p. 378.

³⁶ Max Reinhardt, *Leben für das Theater : Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern*. éd. Hugo Fetting, Berlin 1989, p. 187. Voir également *Max Reinhardt. Ausgewählte Briefe, Reden, Schriften und Szenen aus Regiebüchern*. éd. Franz Hadamowsky, Wien 1963, p. 59.

Bergères] donné en conclusion du *Malade Imaginaire*.³⁷ Le langage du corps y est beaucoup plus conventionnel, académique, non individuel: la danseuse est vêtue d'un justaucorps, sa posture d'une verticalité absolue, elle est juchée sur des pointes, les jambes en dehors, en position dite « relevé ». Les annotations du livre de régie semblent prouver que le système de pas utilisé relève de la danse classique. S'agit-il de plaire au public ? A en croire un article dithyrambique paru dans le « Berliner Tageblatt »³⁸, qui considère Lilebill Christensen comme la quintessence de la vraie danseuse, ce sont deux écoles de danse (celle du ballet russe, berceau de l'académisme, école de rigueur, dont était issue Anna Pavlova, et l'école moderne des danseuses aux pieds nus venues d'Amérique, illustrée par Isadora Duncan), deux esthétiques (les règles contre la libération du corps), deux visions du corps et même deux philosophies de l'art qui entrent en collision. Reinhardt recruta également en 1926 le danseur allemand Harald Kreutzberg³⁹, qui l'accompagna lors de sa tournée américaine de 1927/28 et fit le succès de ses représentations, lui volant parfois aussi la vedette (il y fut estampillé « le nouveau Nijinsky »).⁴⁰ Kreutzberg avait réussi à faire danser la comédienne Elisabeth Bergner dans la mise en scène de *Romeo et Juliette* par Reinhardt (25.10.1928, « Berliner Theater »). En 1931, à Stockholm, Reinhardt remarque la jeune étoile Nini Theilade, Danoise d'origine javanaise, elle aussi formée à l'école russe (mais celle de Paris, avec Serge Lifar) et l'engage pour danser comme soliste dans sa version des *Contes d'Hoffmann* à Berlin, sur des chorégraphies de Anton Dolin et Bronislava Nijinska. Par la suite, elle va chorégrapier et danser la version du *Songe* que Reinhardt donnera à Londres, puis dans le film tourné en 1935.⁴¹ Là encore, la qualité sensible du geste et la grâce qui émanent de l'apparition de l'elfe ne dissimulent pas que l'on demeure dans le cadre d'un langage du corps classique, régulier, peu personnalisé.

Chez Grete Wiesenthal, l'élément de liberté fondamental s'oppose à toutes les formes de représentation réalistes ou naturalistes, par nature statiques, pour privilégier l'alternance de mouvement et d'état de suspension, de flottement, la musicalité intrinsèque des corps (soulignée par la musique réelle), la souplesse, le dépassement de la pesanteur et de l'attraction terrestre, la suggestion du mystère ou de la magie. Il n'est pas davantage simple

³⁷ Cf. la réaction enthousiaste d'Oskar Bie, in L. Fiedler, *Max Reinhardt und Molière*, op. cit., p. 63.

³⁸ *Ibid.*, p.64.

³⁹ Voir la notice « Harald Kreutzberg », in *Dictionnaire de la danse*, éd. Philippe Le Moal, Paris 2008, p. 243.

⁴⁰ Sur la carrière américaine de Reinhardt, voir Heinrich Huesmann, *Welttheater Reinhardt. Bauten, Spielstätten, Inszenierungen. Mit einem Beitrag « Max Reinhardts Amerikanische Spielpläne »* von Leonhard M. Fiedler, München 1983.

⁴¹ Voir la notice « Nini Theilade », in *Dictionnaire de la danse*, op. cit., p. 426.

illustration d'une situation ou de sentiments, mais quête d'un langage des gestes et du corps tout à fait singulier et « pur », qui se forme à travers le rythme, le mouvement, la sensation. L'universalité de ce langage semble attesté par le succès qui accompagna la recreation par Reinhardt de *La Chauve-Souris* à Paris en novembre 1933 – moment sombre de l'histoire. Grete Wiesenthal n'y dansait pas elle-même, mais elle en avait créé la chorégraphie et surveillé les répétitions. Le journal *Le Temps* manifesta un enthousiasme absolu pour le mouvement ininterrompu de la mise en scène, les danseuses qui virevoltent sans cesse, les girations qui s'étendent à tous les éléments : «...les danseuses se tordent, se penchent, s'enfuient. La chorégraphie impétueuse qu'a inventée Melle Grete Wisenthal fait merveille. Tout danse la valse sans interruption : les personnes dansent la valse, les objets dansent la valse, même les décorations semblent danser la valse ». ⁴² La réception de cette mise en scène confirme ainsi, à travers l'effet produit et les perceptions et sensations du public ⁴³, la validité d'un type de spectacle dont Reinhardt avait, en 1901, défini les contours, dans un texte programmatique, *Le théâtre tel que je l'imagine* : original ? « un théâtre qui redonne de la joie aux hommes », un théâtre « joyeux et plein de couleur et de lumière ». ⁴⁴ La rencontre de Max Reinhardt avec Grete Wiesenthal fut ainsi une heureuse constellation, qui permit aux idées créatrices du dramaturge de s'épanouir, même si, pour des raisons diverses, leur collaboration demeura limitée dans le temps. Par la suite, peu de metteurs en scène s'intéressèrent à l'apport de la danse, de la chorégraphie et du langage du corps aux pratiques scéniques. La danse elle-même se fit théâtre (*Tanztheater*), dans une dynamique d'autonomisation des expressions esthétiques.

⁴² Cité d'après Denis Bablet, *Max Reinhardt in Frankreich*, in *Max Reinhardt in Europa*, éd. Edda Leisler und Gisela Prossnitz, Salzburg 1973, p. 253-263. Traduction par nos soins.

⁴³ Erika Fischer-Lichte, *Sinne und Sensationen. Wie Max Reinhardt Theater neu erfand*, in *Max Reinhardt und das deutsche Theater. Texte und Bilder aus Anlass des 100-jährigen Jubiläums seiner Direktion*, éd. Roland Koberg, Bernd Stegemann, Henrike Thomsen, Deutsches Theater Berlin 2005, p. 13-27.

⁴⁴ *Max Reinhardt*. Introduction, choix de textes et traduction par Jean-Louis Besson, Arles 2010, p.11.