



**HAL**  
open science

# HISTOIRE ET ILLUSION DE L'INFLUENCE DU THEATRE DANSE ALLEMAND SUR LA DANSE EN FRANCE

Isabelle Ginot

► **To cite this version:**

Isabelle Ginot. HISTOIRE ET ILLUSION DE L'INFLUENCE DU THEATRE DANSE ALLEMAND SUR LA DANSE EN FRANCE. Le Théâtre dansé de notre temps. Trente ans de l'histoire de la danse allemande, Kallmeyersche, 1997. hal-02497882

**HAL Id: hal-02497882**

**<https://hal.science/hal-02497882>**

Submitted on 3 Mar 2020

**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.

**HISTOI  
RE ET  
ILLU  
SION**

Isabelle GINOT

**DE L'INFLUENCE  
DU THEATRE DANSÉ  
ALLEMAND SUR LA  
DANSE EN FRANCE**

*Le théâtre dansé de notre temps. Trente ans de l'histoire de la danse allemande. ouvr. coll., Kallmeyersche, Hanovre 1997*

# HISTOIRE ET ILLUSION

Isabelle GINOT

## DE L'INFLUENCE DU THEATRE DANSÉ ALLEMAND SUR LA DANSE EN FRANCE

*Le théâtre dansé de notre temps.  
Trente ans de l'histoire de la  
danse allemande. ouvr. coll.,  
Kallmeyersche, Hanovre 1997*

### Résumé

Ce texte de commande de 1998 tente de répondre à la question "quelles sont les influences du Tanztheater allemand sur la danse française. Il le fait à partir d'une réflexion sur le rapport à l'histoire tel qu'il est perçu dans la danse française des années 80, et à partir de la figure centrale de Pina Bausch, représentante quasi unique du "Tanztheater allemand" en France, puisqu'elle est à l'époque quasiment la seule à y être programmée. Ecrit en 1998, il rend plus compte d'une période de la danse française en train de s'achever – celle des années 80 – que de celle qui est en train d'advenir, avec le mouvement critique des interprètes puis de la "nouvelle danse" des années 90, qui opérera le même genre de lecture de la période écoulée.

Retracer l'influence du Tanztheater allemand sur la danse contemporaine française est un projet qui tient à la fois d'une démarche historique et d'un travail de détective : la danse française s'est développée à partir d'influences croisées dont il est difficile de démêler l'écheveau. La terminologie elle-même demeure confuse : danse théâtrale, théâtre dansé, tanztheater ne recouvrent pas des catégories esthétiques claires, et sont indifféremment employés au fil de l'inspiration des auteurs. Ce qu'il est désormais convenu d'appeler "la danse française des années 80", est largement identifié par une qualité théâtrale qui recouvre,

cependant, de grandes variations esthétiques, et que l'on ne peut assimiler au courant plus spécifique – quoique également divers – du Tanztheater allemand. Le manque de recul historique, mais aussi le grand retard pris en France en matière de théorie et d'histoire de la danse laisse régner un flou général sur les concepts esthétiques, et les grandes périodes historiques.

Il faut d'abord se rappeler que la danse moderne, en France, a connu un essor très tardif en comparaison de l'Allemagne ou des Etats-Unis : on parle généralement de "l'explosion" des années 80, et il est vrai que la présence monumentale de la danse classique dans notre pays a freiné le développement de la modernité. Pourtant, dès le début du siècle, de premiers contacts ont lieu avec cette modernité naissante (Loïe Fuller et Isadora Duncan présentent leurs spectacles à Paris), et, à partir des années 20, des danseurs issus de la danse d'expression allemande viennent régulièrement enseigner à Paris. Ce mouvement s'accélère avec la prise de pouvoir de Hitler et l'installation en France, provisoire ou définitive, d'artistes fuyant le régime. Après-guerre pourtant, malgré le travail permanent d'anciens collaborateurs de Mary Wigman (Jacqueline Robinson, Karin Waehner, Jerome Andrews) ou de Français héritant aussi de l'enseignement allemand (Françoise et Dominique Dupuy, élèves de Jean Weidt), ce lien indissoluble de la danse française avec l'Allemagne a tendance à être occulté par les générations nouvelles.

A partir des années 70, la danse contemporaine prend son envol ; l'explosion observée dans les années 80 marque une nouvelle étape aussi bien à l'échelle française qu'à celle de l'histoire de la modernité. Cette nouvelle danse française se forme moins sur des lignages et des héritages clairs, que sur la confluence de nombreuses influences : l'abstraction américaine, la rigueur formaliste et conceptuelle de Cunningham, la séduction de Nikolaïs, mais aussi la présence d'artistes d'origine extra-européenne (particulièrement le Japonais Yano et l'Africaine Elsa Wolliaston), ainsi que le théâtre et le mime, ont apporté leurs contributions à la naissance de la jeune danse, et certainement aidé au recouvrement du rôle joué par la danse d'expression allemande dans l'histoire française.

Aujourd'hui, la danse française possède ses lettres de noblesse et une identité, imprécisément dite "théâtrale". Elle est connue pour l'usage de scénographies imposantes, les jeux vocaux, un rapport étroit, quoique complexe, avec les notions de narration et de signifiante. Ainsi, il serait facile de voir une parenté directe avec le Tanztheater allemand ; pourtant, l'évolution historique de ces vingt dernières années montre, au-delà de similitudes superficielles, que certains des enjeux esthétiques du mouvement de la danse française se séparent nettement de ceux du Tanztheater.

Tout d'abord, l'émergence de cette danse théâtrale – dans toute la diversité de projets esthétiques que peut recouvrir cette expression – est liée au fort ancrage du théâtre dans la culture française. Le milieu théâtral, d'ailleurs, fut le premier à accueillir les pionniers de la modernité chorégraphique dans les années 45 à 60. C'est encore lui qui est à l'origine de la découverte des courants chorégraphiques étrangers : Michel Guy, directeur du Festival d'Automne, invite dès les années 70 les grandes compagnies américaines situées alors à l'avant-garde. De même, le Festival du théâtre de Nancy fut le premier à inviter Pina Bausch en 1977. Depuis, le festival d'Avignon, le Théâtre de la Ville à Paris, et, plus récemment, l'Opéra de Paris, assurent sa venue quasi annuelle en France. Ses spectacles ont d'abord fait scandale ; aujourd'hui, devant les portes du Théâtre de la Ville, les places se revendent au marché noir... L'image du Tanztheater allemand reste, en France, strictement associée à son nom ; d'une part, parce que peu d'autres chorégraphes allemands ont été présentés en France autant qu'elle ; d'autre part, parce qu'elle a inventé un genre, un corps, une façon de traiter la représentation qui demeurent uniques, et ont profondément marqué le milieu artistique français, identifiant le genre à l'artiste.

Sa présence régulière en France, a été aussi importante pour le monde théâtral que pour la jeune danse. Au théâtre, elle apporte une vision du spectacle libérée de la tutelle narrative et textuelle, ainsi qu'une pratique du jeu interprétatif qui fascine les comédiens : qui sont ces êtres que l'on dit danseurs, qui font un travail d'acteur, et dont la présence, pourtant, se distingue radicalement de celle du comédien classique ? Du côté chorégraphique, également, cette question de la narration sera motrice : si la continuité narrative demeure un tabou de la jeune danse française, celle-ci n'a pas cessé, jusqu'à aujourd'hui, d'interroger le récit, et il est certain que le travail de Pina Bausch aura été précurseur, en France, d'une solution à ce dilemme.

Les premières "fournées" des jeunes chorégraphes français, mis en lumière chaque année par le Concours de Bagnolet, sont une génération de révoltés ; ils ne cherchent pas tant à se situer par rapport aux héritages de la modernité, qu'à s'emparer de ce qu'ils voient comme un espace vierge : la danse contemporaine. Il ne s'agit pas pour eux de "faire de la danse", mais de trouver d'autres espaces spectaculaires, d'autres registres de parole, dont le corps, plus que mouvement, est l'enjeu crucial. En cela la jeune danse française des premières années entretient des liens de parenté – avant même de parler d'influence – avec le projet de Pina Bausch, qui ne se soucie pas de "faire de la danse" – ni du théâtre – mais qui invente un théâtre défait de la danse, privé, abandonné par le mouvement, ce qui est très différent d'un théâtre sans danse. On voit bien le double enjeu de cette démarche dans le contexte allemand : d'une part, trouver le registre de jeu pertinent vis-à-vis d'un projet expressif ou signifiant, dût-il rompre les limites conventionnelles des genres. D'autre part, et sans contradiction avec cette première transgression, prendre parti vis-à-vis de l'histoire : celle de la danse d'expression d'avant-guerre, fondatrice dans le parcours de la chorégraphe ; celle de l'Opéra, que Pina Bausch accepte de pénétrer et d'assumer, tant dans sa dimension de classicisme, que dans sa dimension institutionnelle cadrante. Enfin, celle de l'histoire du théâtre allemand, notamment de l'aventure de Brecht et Weill, qui sont cités dans ses premières pièces. Ainsi peut-on lire la transgression des limites de genre, chez Pina Bausch, comme une réponse à l'histoire : il ne s'agit pas pour elle de rejeter ou d'exclure la danse mais d'accepter et d'assumer la perte du mouvement comme un processus de filtrage de l'histoire des corps, à l'échelle d'un individu ou d'une génération.

S'il est difficile de démêler les influences, et aussi, la diversité des styles, des projets artistiques, des esthétiques variées dans le foisonnement de nouveaux chorégraphes qui émergent en France au début des années 80, il est certain que cette nouvelle danse française n'a pas pu ignorer le travail omniprésent de Pina Bausch. Cette présence, ces parentés, on peut en distinguer les traces paradoxales dans des courants qui se dessinent à l'intérieur de la diversité française, et forment désormais des familles de pièces – plus que d'artistes, la plupart des chorégraphes ayant, à un moment ou un autre, expérimenté peu ou prou ces grandes thématiques. Tout d'abord, le mouvement est interrogé non comme matériau formel, mais passerelle et vecteur de l'émotion. Tout un pan de la danse française travaille le geste comme un terreau mémoriel d'où émergent des états de corps, des émotions, sentiments, supposés archaïques, pulsionnels et, comme on l'a souvent prétendu, pré-linguistiques. Ces artistes ont largement recours aux artifices de la scène, décors, costumes, lumières savantes qui viennent appuyer les effets émotifs. Pourtant, malgré la qualification de danse théâtrale qui leur est souvent appliquée, cette quête des origines semble hériter plus des premiers maîtres de la modernité que du Tanztheater allemand tel que Pina Bausch en a inscrit les marques dans l'imaginaire français.

Un autre courant, malgré des apparences stylistiques très éloignées, pourrait être plus débiteur vis-à-vis de la dame de Wuppertal. On pourrait le qualifier de courant critique, qui travaille sur des registres divers à la mise en lumière d'un certain nombre de codes sociaux, ou à la transgression de certains tabous.

Jean-Claude Gallotta, parmi les plus connus aujourd'hui, fut l'un des premiers à oser l'exposition des gestes obsessionnels, codés, caricaturaux et tabous d'une sexualité indéfiniment crispée dans son enfance ; Catherine Diverrès, se rapprochant nettement de ce courant depuis quelques années, dénonce dans certaines pièces la violence de la société contemporaine. Dans une esthétique radicalement différente, Dominique Bagouet fut le premier – et le seul, en France – à construire un langage chorégraphique fonctionnant comme discours critique de l'héritage classique.

Au-delà des exemples, et de la circulation de certains chorégraphes, selon les pièces, d'une position à une autre, on peut observer l'influence de Pina Bausch à plusieurs niveaux, parfois de façon contradictoire. Certaines de ses techniques de composition sont devenues, en France, monnaie courante : usage de la parole et de la voix (récurrent notamment chez Gallotta) non comme vecteur de texte, mais mouvement expressif ; usage de la répétition non comme procédé formaliste, à la façon des artistes minimalistes américains, mais comme producteur de sens et d'affect ; déconstruction et fragmentation du récit, usage de musiques référentielles, ritournelles, chansons... sont des motifs devenus familiers à une très grande partie des chorégraphes français, qu'ils se reconnaissent ou non un lien avec Pina Bausch. Curieusement, cependant, ces motifs sont, littéralement, importés, plus au titre de techniques que de projets esthétiques communs avec celui de Pina Bausch.

C'est peut-être à travers une lecture historique de ces vingt dernières années que l'on peut comprendre cette sorte de déplacement de l'esthétique vers la technique. Dans les années 70-80, la jeune danse française, catalysée par les grandes utopies de mai 68, est une danse de transgression. Un peu comme Pina Bausch au même moment, elle ignore les limites conventionnelles des genres, et rêve avant tout de mettre en scène un corps nouveau, libéré des tabous du sexe, du social, du verbe, ou s'attachant à les renverser. Pourtant, là s'arrête la communauté des enjeux artistiques du Tanztheater de Pina Bausch et de la jeune danse française. Celle-ci, en effet, ignore alors tout rapport à l'histoire (ce qui ne signifie évidemment pas que l'histoire ne la travaille pas). La danse française ne peut assumer, critiquer, ou même occulter, aucun héritage chorégraphique comparable à celui de l'Allemagne de l'entre-deux-guerres ; en l'absence de structures de formation, ses jeunes chorégraphes sont issus de parcours hétéroclites (arts plastiques, philosophie, sports...), quand ils ne viennent pas de la danse classique. Cette nouvelle génération, qui ne se sent et ne se connaît aucun lien avec les institutions séculaires de la danse classique, croit réellement s'emparer d'un espace spectaculaire vierge ; ses artistes, d'ailleurs, ne s'intéressent pas tant à la danse comme langage spécifique, que comme espace peu encombré d'histoire. Ils élaborent la parole d'une génération ou d'une époque, de ses utopies et de ses idéologies, plus qu'ils ne s'inscrivent dans un champ artistique ou un genre défini. Ainsi, lorsque l'Etat français crée des cadres institutionnels sur mesure pour cette nouvelle danse, les artistes ne s'y heurtent pas : ils sont pris à l'intérieur. Le travail sur l'expérience individuelle, l'expression, le champ émotionnel, est demeuré chez certains d'entre eux une expérience narcissique, qui ne rentre pas en dialogue, ou en conflit, avec le politique, le social, l'histoire. En cela, l'expérience des chorégraphes français est radicalement différente de celle de Pina Bausch. La chorégraphe allemande, au contraire, n'a guère le choix d'ignorer l'histoire : elle en est pétrie. A travers sa propre formation, ainsi qu'à travers l'institution qui lui ouvre ses portes dans les années 70 à Wuppertal, elle ne cesse de se confronter à l'histoire de son pays.

C'est à partir de cette différence fondamentale que l'on peut comprendre comment des motifs de la théâtralité émaillant la production française – et, en premier lieu, le rapport au lieu théâtral – dont certains semblent très proches de l'univers bauschien, ont pu glisser de la fonction critique, à l'esthétisme. La

scène est redevenue, pour une grande part de la danse française, un lieu d'illusion, avec ses techniques, ses règles, ses conventions ; comme tout courant artistique, elle importe, intègre et rejoue des gestes ou des processus empruntés à des champs voisins. Mais, comme on voit souvent dans cette circulation à travers les courants de l'art, la danse française opère aussi des déplacements : ainsi, à Pina Bausch, elle emprunte des figures, mais non les tensions souterraines, les failles intérieures, les forces de résistances qui sont à l'origine, chez Pina, de l'émergence de ces figures. D'une certaine façon, la danse française les allège, en se les appropriant, de la violence qui travaille en elles. Ce n'est pas pour autant qu'elle les rend plus vivantes : c'est bien plutôt, parfois, le contraire. Plus positivement, pourtant, au-delà de ces emprunts de figures ou de motifs, comme la répétition, l'intégration de la parole, le choix privilégié de certains costumes, on voit aussi certaines scènes françaises irriguées par des modes de présence, des états de corps qui sont indubitablement nés sur les plateaux de Wuppertal. Au-delà des formes, des emprunts, des processus devenus techniques, la danse française est probablement un des territoires privilégiés où l'innovation fondamentale de Pina Bausch en matière de présence – modes de production du sens à l'intérieur de la corporéité de l'interprète, nature de la représentation, relation interprète-spectateur, – aura trouvé résonnance, et est désormais intégrée comme un des modes possibles d'être sur scène.

*Isabelle GINOT*

*Pour citer cet article : Isabelle Ginot, "Histoire et illusion. De l'influence du théâtre dansé allemand sur la danse en France", in Le théâtre dansé de notre temps. Trente ans de l'histoire de la danse allemande, ouvr. coll., Kallmeyersche, Hanovre 1997, p.18-22. Cité d'après version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse : [www.danse.univ-paris8.fr](http://www.danse.univ-paris8.fr)*