

L'école expressionniste germanique au XXe siècle.

L'expressionnisme:

Ce **mouvement artistique** trouve son origine chez des artistes comme **Emile Nolde** (1867-1956), peintre allemand, **Edvard Munch** (1863-1944), peintre norvégien. Tous deux traitent **l'angoisse, l'amour, la mort, l'oppression** (cf. [Munch: le cri](#)).

Le terme *expressionnisme* aurait été employé par des peintres français dès 1908 et repris en 1914 par les allemands. Il s'agit de **l'expression intense de thèmes angoissants ou tragiques**.

Parmi les artistes expressionnistes, citons le cinéaste autrichien **Fritz Lang** ([Métropolis en 1926](#)), les écrivains **Ernst Toller** (1893-1939) (*Destructeurs de machines, Requiem pour les frères assassinés*), et **Bertold Brecht** (1898 -1956). Ce dernier écrit notamment *Tambours dans la nuit* d'après ses impressions dans un hôpital pendant la guerre au front et le célèbre *opéra de quat'sous* (1928); il est chassé par les nazis, s'exile pour ne revenir qu'en 1948.

Ce mouvement est lié aux événements en Allemagne de 1914 à 1945 qui marquent toute une génération dont notamment **Marie Wigman** (cf. infra).

L'initiateur de l'école expressionniste de danse se nomme **Emile Jacques Dalcroze (1865-1950)**. Au départ, ce professeur de musique au conservatoire de Genève s'intéresse à **l'éducation corporelle pour les musiciens** et n' imagine pas que ses principes seront appliqués à la danse.

Pour lui, **le corps est le lien entre la pensée et la musique. le rythme ne peut être perçu que par le mouvement.**

En analysant le mouvement en fonction du rythme, il retrouve les mêmes principes découverts par la Denishawnschool: **tension-détente** (tension-release), contraction-décontraction, ou encore fall-recovery (Humphrey); mais il approfondit cette idée en notant que **l'économie des forces musculaires supprime les mouvements parasites** et rend le geste plus efficace et signifiant.

A partir de ces constatations, il met au point toute une éducation psychomotrice fondée sur le travail rythmique lié au geste à travers un solfège corporel de plus en plus complexe.

Ses jugements sur la danse rappellent ceux de Noverre: « Le geste en lui même n'est rien, sa valeur réside tout entière dans le sentiment qui l'anime, et **la danse la plus riche en combinaisons techniques d'attitudes corporelles ne sera jamais qu'un divertissement sans portée ni valeur, si son but n'est pas de peindre en mouvements les émotions humaines** ».

Diaghilev le découvre en 1913 et lui demande une analyse des rythmes du *Sacre du printemps* de Stravinsky qui lui sera donnée par **Marie Rambert** (fondatrice du ballet anglais). Elle fait travailler **Nijinsky** avec la méthode dalcrozienne.

S'il connaît un succès à travers toute l'Europe (Angleterre, un peu opéra de Paris), le dalcrozisme rayonne surtout sur l'Allemagne grâce à **Mary Wigman** qui vient travailler à son institut de Hellerau (fondé en 1910) et sur les Etats Unis par l'intermédiaire de **Hanya Holm**.

Rudolf Von Laban (1879-1958)

Après des études aux beaux-arts à Paris, il se fixe en Suisse pendant la première guerre mondiale, y ouvre une école d'art du mouvement. **Mary Wigman** devient son élève

puis son assistante. C'est lui qui jette les bases d'une nouvelle danse en rapport avec Vienne au début XXe. Il est aussi le premier à évoquer l'idée d'un **Tanz Theater**.

Il commence aussi à élaborer sa **méthode de notation de la danse**. Cette « **labanotation** » est au point dès 1926 (publication de sa *Schriftanz*). **Cette méthode permet de travailler chacun de son côté une « partition » puis de regrouper ensuite les danseurs pour des exécutions de masse**. Le national-socialisme d'Hitler naissant l'exploite pour ses manifestations de masse: 2000 participants à Vienne, 500 à Mannheim, et 1000 pour l'ouverture des Jeux olympiques de Berlin en 1936 où chaque groupe évolue sur des mouvements rythmiques d'ensemble sans répétition générale. En opposition avec le régime hitlérien, il s'enfuit ensuite à Paris puis à Londres (1938) où il fonde en 1941 un centre de *modern educational dance*.

Sa méthode est également utilisée pour l'organisation du travail en renfort du taylorisme.¹ (cf son livre « effort »).

Il publie plusieurs ouvrages où l'on trouve des notions dépassant la pure notation de la danse pour s'intéresser aux problèmes esthétiques de la danse.

Le principe de base de la **labanotation** est le suivant: **l'espace est divisé en 3 niveaux (horizontal, vertical et axial) sur lesquels s'inscrivent 12 directions de mouvements**. Cette méthode est celle qui permet de conserver des chorégraphies avec le plus de précision (la méthode Benesch inventée par la suite est plus facile d'accès mais moins précise).

Ses études de mouvement rejoignent celles de la modern dance américaine: mouvements centrifuges, centripètes, continus en forme de huit, notion de dynamisme par la prise de conscience de la pesanteur...Le mouvement dépend de l'Espace, du temps et du poids.

Laban considère la danse comme un moyen de dire l'indicible de même que la poésie dépasse le sens strict des mots. Elle doit dire ce que la parole ne peut dire (cf. le peintre Kandinsky pour qui la peinture doit exprimer l'invisible). Elle permet à l'homme de se transcender.

Mary Wigman (1886-1973)

1. Contexte historique.

Elle a 28 ans lorsque éclate la première guerre mondiale, l'un des plus effroyables cataclysmes qu'aient connus l'humanité (10 millions de morts en 4 ans), puis subira la montée du nazisme qui s'achèvera par un second cataclysme, la deuxième guerre mondiale.

Elle ressent physiquement cette grande tragédie humaine. **Son art est par conséquent marqué par le désespoir et la révolte. Sa vision tragique de l'existence éphémère est rendue par un expressionnisme violent**, une constante de l'art germanique de cette période.

2. Ses études, ses influences.

Après des études de littérature et musique (chant), elle étudie à 24 ans la danse à Hellerau, mais **la pédagogie dalcrozienne lui semble trop pesante. Le peintre Nolde lui apprend à découvrir l'essence en exagérant les apparences**. Enfin, elle se met à l'école Laban en Suisse et reste avec lui de 1913 à 1919; elle s'accorde avec lui sur le sens profond de la danse: tout ce qui gît caché dans l'homme.

3. Son oeuvre

¹ méthode d'organisation scientifique du travail industriel (inventée par l'ingénieur du même nom) encourageant l'utilisation maximale de l'outillage, la spécialisation stricte et la suppression des geste inutiles.

Ses grandes chorégraphies: [Hexentanz](#) (danse de la sorcière, 1913), *Totentanz* (danse des morts, 1917), *Die Feier* (la fête, 1928), *Das Totenmal* (le monument aux morts, 1930), *Das Opfer* (le sacrifice, présenté aux Etats Unis entre 1931 et 1933).

Si son importance est vite reconnue aux Etats Unis (rencontres de Bennington College, école de New York dont Hanya Holm prend la direction), les nazis ferment en revanche en 1940 son école de Dresde, qualifiée de « centre d'art dégénéré ». Elle choisit cependant de rester dans son pays. Les thèmes qu'elle traitera après la deuxième guerre mondiale seront plus apaisés.

Elle a écrit un livre: *Die Sprache des Tanzes* (1963).

4. Sa danse, son langage

Elle ne **cherche** pas le brillant ni la légèreté mais **la concentration, la puissance de l'expression**.

Elle a un **contact étroit avec le sol**.

Debout, elle se tient tête baissée, épaules tombantes (terreur, solitude, chez Delsarte). Elle lutte contre les forces qui s'opposent à la vie pour mener l'humanité du chaos primitif à la vie spirituelle.

Pour elle, former le danseur, c'est donc le rendre conscient des poussées obscures qui l'habitent: pas de « dressage » corporel, ni de système préétabli.

Sur le plan technique, **elle fait partir le mouvement du tronc** comme pour l'école américaine.

La **musique lui paraît le moyen d'une union indissociable entre le rythme corporel et le rythme mental** (cf Jacques Dalcroze). Elle a un goût particulier pour le gamelan (balinais), mais il lui arrive aussi de danser sans musique comme dans *Hexentanz*.

Elle **contribue à libérer le danseur du vocabulaire corporel pour lui donner l'entière responsabilité de l'expression**. On retrouvera ces tendances profondes chez les américains Alvin Nikolais et ses héritiers, Susan Buirge et Carolyn Carlson.

Kurt Jooss (1901-1979).

Il se forme à la danse avec Rudolf von Laban. Il reçoit également une formation musicale et théâtrale. Après avoir constitué son premier groupe de danse à Munster (la Neue Tanzbühne), il se fixe à Essen où il crée une école de danse, le Folkwang, et un groupe chorégraphique qui va s'intégrer à l'opéra dont il devient maître de ballet.

En **1932, il crée [la table verte](#), son chef-d'oeuvre**, qui est toujours représenté aujourd'hui. Dès cette chorégraphie, son style est caractéristique: **danse et art du théâtre (et plus particulièrement le mime) sont mêlés**. *La table verte* est un ballet exprimant satire et révolte vis à vis des diplomates semblables à des marionnettes, qui discutent sans fin pour décider ou non de la guerre (visant *la société des Nations* qui n'arrive pas à maintenir la paix).



Il fuit ensuite le nazisme en se réfugiant en Angleterre, puis revient en 1949 à Essen.

S'il crée des ballets entièrement originaux (*Weg im Nebel*, *Nachtzug*, 1952), il reprend aussi des partitions anciennes (*La reine des fées*, *Didon et Enée* de Purcell², *Castor et Pollux* de Rameau³, et *la représentation de l'âme et du corps*, oratorio⁴ de Cavaliéri).

Il rejoint les idées de Dalcroze lorsqu'il dit que **les mouvements doivent être réduits aux plus caractéristiques, c'est ce qu'il nomme l'essentialisme.**

[Pina Bausch \(1940-2009\)](#)

Sa prime **enfance est marquée par la guerre, les privations, les bombardements, la mort violente.** Elle commence sa vraie formation avec Kurt Jooss au Folkwang d'Essen, elle s'initie à toutes les techniques (académique, moderne, folklore, composition...), elle obtient ensuite une bourse pour la Julliard School aux Etats Unis, travaille au New American Ballet et au Metropolitan Opera de New York, puis revient en Allemagne dans la troupe de Kurt Jooss. Son ballet *les 7 péchés capitaux* (1978) la révèle au public parisien. Elle s'abrite encore derrière Brecht et Kurt Weill pour opposer la mentalité des petits bourgeois étriqués à la frustration de la jeune génération allemande.

Elle appartient à la **génération allemande que l'histoire a coupé de son passé:**
« Deux guerres mondiales et la dévastation perpétrée par le national-socialisme interdisent aux générations de l'après guerre presque toute référence au proche passé » écrit Ronald Kay, mari de la chorégraphe.

Cette coupure du passé est augurale de son travail. Elle **invente une nouvelle forme de spectacle** qui répète inlassablement la **perte vécue par l'homme dans des systèmes sociaux stéréotypés et hypocrites** où même le jeu du pouvoir semble factice (influence de Jooss avec *la table verte* en 1932). Son thème favori reste la **dénonciation des codes de la séduction** (cf. *Barbe Bleue*, 1977, sur partition de Bartok). **Ses réalisations expriment l'absurdité, la laideur, l'incommunicabilité entre les hommes et les femmes (*Barbe bleue*).**

De ses premières chorégraphies (comme *le Sacre du printemps* de Stravinsky en 1975) aux plus récentes, son oeuvre se déplace insensiblement vers la forme du **Tanztheater (théâtre dansé)**, forme qu'elle invente.

² Henry Purcell (1659-1695) le plus célèbre des compositeurs anglais de l'époque baroque.

³ Jean Philippe Rameau: compositeur français du XVIIIe siècle.

⁴Oratorio: scène lyrique en plusieurs parties destinée au concert ou à l'office aux dimensions plus grande que la *cantate*. Il apparaît comme l'opéra au début du XVIIe siècle avec la monodie accompagnée. Il diffère de l'opéra par le fait d'une part qu'il n'y a pas d'action dramatique à proprement parler, donc pas de mise en scène et d'autre part que le sujet est presque toujours religieux. Il atteint son apogée avec les *passions* de Bach.

C'est une forme composée qui réunit en les organisant arias, ariosos, récitatifs, duo, trio, chœurs et chorals (comme dans l'opéra).

La répétition des actions et la discontinuité narrative mettent en lumière le caractère dérisoire des comportements codifiés, et la violence profonde de certains gestes anodins.

Elle travaille sur **l'inconscient de ses interprètes** en recherchant les souvenirs d'enfances ou les histoires enfouies. Dans [Café Muller](#), 1978, elle se fait médium pour transcender ses souvenirs de petite fille triste.

Ses numéros présentés peuvent tenir aussi de la **performance comique, érotique ou exhibitionniste**: fous rires graveleux de Grossman, traduction en langage sourd et muet de *The Man I Love* ou démonstration de danse académique de Dominique Mercy.

Elle crée une danse dont le mouvement ne cesse pas, qui fusionne danse académique et danse moderne.

Elle est appréciée des cinéastes. elle a joué dans *E nave va* de Fellini, dans *Parle avec elle* d'Almodovar. En 2010, un film sort sur le travail qu'elle fait avec des adolescents non-danseurs : [les rêves dansants](#). Wim Wenders, lui consacre un film *Pina*, sorti en 2011, il lui rend hommage le jour de son enterrement : « Elle a développé une phénoménologie unique de gestes, une vision du monde, une explication ou une interprétation de notre humanité complètement nouvelle et jusqu'alors inexplorée. »

[Final du sacre du Printemps](#)

L'influence de l'école germanique chez les américains.

C'est **Hanya Holm** qui exporte la danse expressionniste allemande aux USA. (cf. supra)

[Alwin Nikolais \(1912-1993\)](#)

Il commence sa carrière comme pianiste de films muets; peut être est-ce de là que vient son génie dans **l'utilisation de la lumière comme élément primordial du spectacle**.

En 1933, il rencontre Mary Wigman. Il travaille la danse tout en assurant, pour vivre, la direction d'un théâtre de marionnettes, ce qui a peut être rapport avec les mouvements de pantins impersonnels qu'il impose à ses danseurs.

Il élabore **une notation propre du mouvement, la choroscript**.

Il abandonne rapidement la scène pour se consacrer à l'enseignement et à la recherche chorégraphique. Il dirige plusieurs centres dont la Play House de New York qui compte jusqu'à sept cents élèves. Il fonde sa propre compagnie qui comprend des danseurs comme Murray Louis, puis Susan Buirge et Carolyn Carlson.

Son style définitif est atteint notamment dans *kaleidoscope* (1956): le corps du danseur y perd entièrement son aspect humain par l'emploi d'accessoires qui allongent ses bras, de vêtements en tissu extensible qui le transforme en volumes variables et surtout **des jeux de lumière. C'est un éclairagiste d'une virtuosité remarquable (danseurs à demi éclairés, diapositives projetées sur les corps ou sur l'espace scénique...)**.

Ses spectacles ne sont pas non plus dénués d'humour.

Son influence en France est notoire puisqu'il a été le premier directeur en 1978 du Centre national de danse contemporaine d'Angers. Il y est resté jusqu'en 1981 et a formé toute une génération de danseurs parmi lesquels Philippe Decouflé.

Si des historiens de la danse l'attribuent à Cunningham, il serait en fait, selon Susan Buirge l'auteur de cette citation : « Motion, not Emotion ».

Murray Louis (né en 1926)

Ce fils d'un petit boulanger de Brooklyn **se lance dans le monde du spectacle comme danseur de claquettes** sans avoir eu de formation spécifique.

Il est élève de Hanya Holm et rencontre Nikolais avec qui il collabore.

Son style véritable se trouve dans sa chorégraphie *Hoopla* en 1972, consacrée aux gens du cirque sur une musique traditionnelle. Le personnage principal est un clown fascinant balançant entre la tristesse et l'humour.

Il revient à un **style expressionniste clair, exigeant, où le mime a beaucoup d'importance.**

Susan Buirge (née en 1940)

Enfant, elle suit sans passion les cours de danse mêlant acrobatie, majorette, claquettes et classique. En revanche, elle a depuis son plus jeune âge la passion de la danse, se lève de son plein gré à 4h du matin chaque jour pour faire sa danse en plus des cours de piano imposés par ses parents. Elle prend son premier cours de danse en 1948. Elle se fait sa propre expérience en dansant sur un 78 tours jouant les valse de Strauss, elle aime à rappeler à ce sujet qu'elle est imbattable sur le 3 temps !

En 1962, elle fait son premier solo chorégraphié : *Trilogy*. La même année, une bourse lui permet d'aller étudier auprès de **José Limon, Martha Graham et Louis Horst** (pour la musique) à la Juilliard School of Music de New York, **Susan Buirge** rejoint la compagnie **d'Alwin Nikolais et Murray Louis (1963-1967)**. en 1967, elle poursuit sa propre voie et oriente son travail vers l'épure, les processus répétitifs et diversifie ses explorations. Dès 1968, elle expérimente la vidéo sur scène en temps réel dans *Televanilla*.

En 1970, elle s'installe à Paris où elle fonde le Paris-Danse-Théâtre-Expérience puis en 1975 le Susan Buirge Project. Ses cours d'improvisations sont très suivis en France. Elle y développe une grande partie de son œuvre, dont *Parcelle de ciel* (1985) qui scelle sa notoriété. Le réalisateur [Robert Cahen en fait un film en 1987](#) sur des musiques de Charles Ives, Bach-Webern et Purcell.

Pour elle la **danse redevient le résultat du seul mouvement intérieur. les mouvements sont réduits volontairement au minimum** pour prendre une signification plus profonde. Elle ne suggère que l'essentiel: la quête d'une vérité, de la découverte de soi. Conceptuelle, elle rejoint les **courants minimalistes abstraits** tout en défendant une **danse sensuelle**. Elle se retrouve dans cette **danse non-narrative** et aime à rappeler que « l'abstraction, c'est l'essence du concret ».

En 1989, elle voyage pour se nourrir d'autres traditions (Éthiopie, Grèce, Syrie, Japon, Taïwan et Inde). Résidente à la Villa Kujoyama de Kyoto (1992), elle trouve au Japon les possibilités d'approfondir ses recherches sur les relations entre art traditionnel et art contemporain, notamment à travers *Le Cycle des saisons* (1994-1998), œuvre en quatre parties pour des danseurs contemporains japonais et un groupe de musiciens de gagaku. De retour en France, elle fonde une nouvelle compagnie pour laquelle elle chorégraphie *Le Jour d'avant* (1999), puis *Le Jour d'après* (2000) et *L'œil de la forêt* (2002), un hommage aux Indiens montagnais du lac Saint-Jean du Québec. La compagnie de Susan Buirge est en résidence à l'abbaye de Royaumont dans le cadre du Centre de recherche et de composition chorégraphiques (CRCC) depuis 2000. En 2008, elle choisit d'aller s'installer dans un petit village au Japon.

Quelques citations de Susan Buirge: « ce que tu dances, tu le deviens », « la danse c'est comme une bicyclette, et la chorégraphie le moyen qui permet de la faire avancer »

Carolyn Carlson (née à Oakland en Californie en 1943)

Elle **étudie la danse aux USA avec Alwin Nikolais à partir de 1966**. Elle y succède à Susan Buirge comme soliste. Comme cette dernière, le but de sa danse est la découverte d'un cheminement intérieur.

Elle arrive en France avec Alwin Nikolais en 1968. Elle va s'y fixer.

C'est son solo *densité 21.5* sur la musique pour flûte solo de Varèse qui lui assure sa carrière en lui valant un triomphe à **l'opéra de Paris**. Elle y est engagée comme **étoile-chorégraphe** en 1974 par Rolf Liebermann (alors directeur de l'opéra de Paris), elle y restera 5 ans durant lesquels elle se produira en solo, et elle enseignera notamment à travers le Groupe de recherche théâtrale.

C'est elle qui amène véritablement la danse contemporaine en France après Béjart.

En 1980, elle part pour la Fenice de Venise avec son ami compositeur René Aubry. Elle y crée un nouveau solo qui fera le tour du monde : [Blue Lady \(1988\)](#). C'est là aussi qu'elle donne naissance à un fils.

En 1993, elle est à la tête du ballet Cullberg de Suède.

En 1995, elle rentre à Paris, elle s'installe au Théâtre de la ville. Elle y crée deux solos : *Don't look back* (1995), *Vu d'ici* (1995)

Parmi ses autres grandes chorégraphies : [Signes \(2004\)](#)

Son œuvre est marquée par **l'importance des solos**. Son esthétique privilégie la **dimension spirituelle**. Sa technique se caractérise par une exceptionnelle **fluidité du geste**, des élans coupés de soudains ralentissements, un jeu subtil des bras souvent dans une position à la limite du déséquilibre où le tronc est penché à 30 degrés. Elle attache une grande importance à l'improvisation qui lui donne l'inspiration, l'énergie, l'écoute intérieure. « L'improvisation est un risque que j'adore prendre car il me pousse à bout ».

Sa danse peut paraître rigoureusement anti-intellectuelle. C'est une accumulation de sentiments et de sensations qui élaborent peu à peu un climat étranger à la vie quotidienne.

Bibliographie et liens Internet

- Paul Bourcier Histoire De La Danse En Occident – Tome 2, Seuil. Ouvrage malheureusement également épuisé
- Munch *le Cri* <http://mulot.free.fr/art/18%20-%20Munch%20-%20Le%20Cri-1-0.html>
- Susan Buirge <http://www.dansez.com/circonference/susanbuirge/>
- Vidéo Pina Bausch Final du *Sacre du printemps*
<http://www.youtube.com/watch?v=KXVuVQuMvgA&mode=related&search=>
-