



La danse en République Démocratique Allemande. Politique du corps, art populaire et éducation étatique

Patrick Primavesi, Theresa Jacobs, Michael Wehren

DANS **ALLEMAGNE D'AUJOURD'HUI** 2017/2 N° 220 , PAGES 154 À 164

ÉDITIONS **ASSOCIATION POUR LA CONNAISSANCE DE L'ALLEMAGNE D'AUJOURD'HUI**

ISSN 0002-5712

ISBN 9782757417430

DOI 10.3917/all.220.0154

Date de mise en ligne : 19/06/2017

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-allemande-d-aujourd-hui-2017-2-page-154?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Association pour la connaissance de l'Allemagne d'aujourd'hui.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.



La danse en République Démocratique Allemande. Politique du corps, art populaire et éducation étatique

La danse jouait en RDA un rôle important : le ballet classique et le Tanztheater étaient programmés sur de nombreuses scènes de la République, et le folklore et les chorégraphies de masses remplissaient dans la « création artistique populaire » de DDR des fonctions primordiales. Le paysage de la danse en RDA apparaît ainsi rétrospectivement comme un ensemble complexe de pratiques, d'intérêts et d'idéologies différents qui n'a pourtant pas fait l'objet de beaucoup d'études jusqu'à présent.¹ Cette carence est d'autant plus significative qu'il existe une foule d'archives et qu'il est encore possible de les compléter par les témoignages de plusieurs générations de contemporains et de faire entendre leur expérience. Une première tentative de ce genre a été entreprise dans le cadre du projet *Politique du corps en RDA. Les institutions de la danse entre élitisme, art populaire et culture de masse* à l'université de Leipzig.² Partant de là, nous examinerons dans le présent article plusieurs aspects méthodiques et théoriques de la problématique et présenterons à titre d'exemples quelques institutions, formes et acteurs : les instituts d'enseignement de l'art de la danse en RDA ; les processus d'organisation, de médiation et de formation dans le domaine de la danse populaire en DRA, ainsi que certaines tendances que l'on peut observer dans la pratique socialiste de la danse en amateur à travers l'exemple de Jenny Gertz.

La question fondamentale qui nous guidera sera celle de l'impact des institutions et des idéologies sur le développement et la signification sociale de la danse en RDA : Comment s'incarnaient le nouvel ordre et la nouvelle communauté socialistes ? Quel rôle jouaient les consignes étatiques pour les instituts de formation et dans la pratique de représentation publique, pour la soumission à la discipline et la mise en scène des

* Professeur de sciences théâtrales, Institut für Theaterwissenschaft, Universität Leipzig

** Chercheuse à l'institut d'études sorabes, Institut für Theaterwissenschaft, Universität Leipzig

‡ Chercheur Institut für Theaterwissenschaft, Universität Leipzig

1. Cf. Hedwig Müller, Ralf Stabel et Patricia Stöckemann (dir.), *Krokodil im Schwanensee. Tanz in Deutschland seit 1945*, Frankfurt a. M. 2003 ; Marion Kant, « Was bleibt ? The Politics of East German Dance », in Susan Manning und Lucia Ruprecht (dir.), *New German Dance Studies*, Urbana 2012, p. 130-146, ainsi que Jens Richard Giersdorf, *The Body of the People. East German Dance since 1945*, Madison 2013.

2. Le projet était dirigé par le Prof. Dr Patrick Primavesi à l'Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig, avec la participation de Dr Theresa Jacobs (Danse populaire), Juliane Raschel (Enseignement de la danse) und Michael Wehren (pratique socialiste de la danse en amateur). Une publication développée des résultats de cette étude est en préparation.

corps ? On en retrouve les prémisses dans la politique du corps qui s'était établie dans les années 1920/30, le travail sur le *Bewegungschor*³ qui s'était développé dans la pratique artistique en amateur durant la République de Weimar, ainsi que l'instrumentalisation de la danse populaire et des chorégraphies de masses à des fins de propagande politique sous l'État national-socialiste. Sans cette histoire préalable, on ne peut comprendre l'évolution de la danse après la guerre dans les deux États allemands.

L'instrumentalisation de la danse s'est faite en Allemagne à plusieurs reprises sous le signe de la communauté et du peuple. En RDA, la souveraineté du peuple était liée à l'instauration de rapports socialistes de production. Temporairement, la classe ouvrière fut déclarée en quelque sorte souveraine, mais elle était liée cependant par le Parti, pouvoir d'État détenteur de l'exécutif. Le besoin d'une représentation symbolique de la communauté à travers la mise en scène des corps, la chorégraphie de masses, la danse professionnelle figurative et des fêtes de danses populaires, en était d'autant plus pressant. La « voie de Bitterfeld », ainsi nommée suite aux conférences normatives de Bitterfeld en 1959 et 1964, et qui imposait la vision de l'art du réalisme socialiste et une plus grande participation de la classe ouvrière à la vie artistique, concernait en tout cas la danse populaire également. La favorisation de la danse populaire fut favorisée par les institutions et contrôlée par l'intermédiaire des centres culturels et notamment le centre principal de Leipzig, *Zentralhaus für Kulturarbeit*, et à travers l'organisation de grands festivals, la création de troupes nationales et le soutien apporté à des groupes de « *Betriebstanz* » (danse en entreprise) de toutes sortes. Les danses de société, en particulier, constituèrent en RDA dans les années 1950 un champ important de prise de pouvoir étatique sur la culture et le corps, ainsi que le montrèrent les campagnes contre les « danses de l'Ouest à la mode » et l'effort en direction de formes socialistes de la danse de société.⁴ En même temps, la RDA était aux prises avec l'Ouest dans une guerre des systèmes menée à coups de performances de pointe dans le domaine du sport, mais aussi dans le domaine de la pratique artistique.

L'expression de « politique des corps » permet de mieux cerner la tension caractéristique de la politique culturelle en RDA, entre la favorisation des cadres ou de l'élite d'une part, et une culture de masse, horizontale, d'autre part. Il nous permet de faire le lien entre les pratiques et les discours importants pour l'évolution des institutions de la danse en RDA, comme éléments d'un programme général de mise en scène et de soumission des corps individuels et collectifs. La « politique du corps », ou encore la « biopolitique », en référence à Michel Foucault, définit les phénomènes de formation et de régulation des corps et des processus vitaux dans les États modernes.⁵ Ainsi le fait « d'avoir un corps (social) sain » devint-il bientôt en RDA un « devoir national de politique de santé et une norme socialiste ». ⁶ Les discours et pratiques hygiéniques et la santé publique sont ici à prendre autant en considération que le parallèle entre le sport et la danse. Le concept de « biopolitique » a trouvé des traductions concrètes dans le national-socialisme et dans le gouvernement de la dimension communicative et affective du travail : « le biopouvoir est une forme de pouvoir qui soumet de l'intérieur

3. Mouvements de danse pour masse, « chœurs en mouvement », imaginés vers la fin années 1920 par le danseur, chorégraphe et pédagogue hongrois Rudolf von Laban.

4. Cf. Norbert Molkenbur et Rolf Schneider, *Tanz und Geselligkeit*, Zentralhaus-Publikation, Leipzig 1977.

5. Cf. Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique*, Paris 2004.

6. Volker Caysa, *Körperutopien. Eine philosophische Anthropologie des Sports*, Frankfurt a. M. 2003, p. 140.

la *vie sociale* à des règles, il poursuit, interprète, absorbe, pour finalement ré-articuler. »⁷ La tentative de la politique de la danse en RDA de créer une nouvelle culture nationale de danse populaire, puis de la contrôler idéologiquement et de lui donner une visibilité à travers des fêtes régulières, servait tout particulièrement la construction biopolitique d'un corps social représentatif.

Si l'on élargit la conception de la politique à des processus de mise en scène, de négociation et de constitution visant le « partage du sensible »⁸, certaines pratiques ne se comprenant elles-mêmes souvent pas comme « politiques » peuvent en définitive être analysées comme mediums du politique. On veut parler ici de mises en scènes du corps et d'incarnations reflétant des normes politiques et culturelles, liées, notamment, aux couples nature / culture, réalité / fiction, individu / communauté, ou encore à l'âge, la couleur de peau, le sexe ou le genre. Ainsi la danse se manifeste-t-elle dans toutes ses formes comme une politique du corps reliée à des contextes tantôt communautaires, tantôt culturels.

La danse est une expression des ordres sociaux. Les gestes [...], les idées du corps de chaque danse [...] et les organisations chorégraphiques [...] représentent les ordres et les formes de pouvoir qui se succèdent dans le temps. Mais ils ne sont pas uniquement la représentation de ces ordres sociaux successifs qui sont des organisations du pouvoir. Ils les font naître également dans les pratiques corporelles.⁹

L'exemple de la danse en RDA permet aussi de retracer cet aspect productif de la politique du corps, entre la mise en scène et la soumission à la discipline, à la fois pour les corps individuels et collectifs. On voulut rendre sensible une communauté idéale qui n'existait pas « en tant que telle ». Dès la République de Weimar, « [le corps] était devenu un lieu d'organisation sociale, un territoire de réalisation des capacités humaines, et le porteur d'un espoir d'une société nouvelle. »¹⁰ Ces utopies politiques corporelles perdurèrent sous le national-socialisme à travers le culte du corps et dans la culture de masse soviétique, d'une façon chaque fois différente, et perdurèrent également en RDA. Cette politique appliquée aux corps ne permet pas seulement de comprendre la politique officielle, le gouvernement de l'État, la répartition du pouvoir et des responsabilités, mais aussi les processus d'exercice de la discipline et de formation, les hiérarchies, l'organisation de la pratique, le rapport à la corporalité comme manifestation de la communauté.

Nous choisirons et décrirons, dans le large spectre des différentes formes de danse en RDA, des évolutions représentatives dans les domaines centraux de la danse destinée à la scène, de la danse populaire et de la pratique en amateur. Nous examinerons notamment l'apparition de schémas et de tendances de politique du corps dans les rapports réciproques entre les institutions, les formes de danse et les acteurs.

7. Michael Hardt et Antonia Negri, *Empire. Die neue Weltordnung*, Frankfurt a. M. 2002, S. 38. Cf. aussi Giorgio Agamben, *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt a. M. 2002.

8. Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris 2000.

9. Gabriele Klein, « Tanz als Aufführung des Sozialen », in Margrit Bischof und Claudia Rosiny (dir.), *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung*, Bielefeld 2010, p. 142 sq.

10. Paula Diehl, « Körperbilder und Körperpraxen im Nationalsozialismus », in id. (dir.), *Körper im Nationalsozialismus*, München 2006, p. 9-30, ici p. 17.

L'enseignement du ballet et la danse professionnelle¹¹

La portée des principes de politique du corps en RDA se mesure particulièrement aux structures de l'enseignement et de la transmission de l'art du ballet, qui se fondait sur l'école russe, développée ensuite par Agrippina Waganowa. Dans un combat contre ce qu'on nommait le formalisme, les innovations de la danse moderne, qui n'étaient que difficilement adaptables au projet du réalisme socialiste, étaient refoulées. L'évolution de la danse en RDA fut ainsi déterminée par la *Conférence théorique* qui eut lieu à Berlin-Est les 23 et 24 mars 1953 et qui conclut à « l'orientation univoque de l'art de la danse vers le réalisme socialiste »¹². Du point de vue du contenu, une orientation socialiste et optimiste devait être la norme, tandis que l'on statuait sur les structures disciplinaires et les formes de représentation.

La formation professionnelle en danse devait être organisée de façon centralisée et avoir lieu dans des écoles spécialisées sous l'autorité directe du Ministère de la culture. Les trois grandes institutions créées au début des années 1950 – la Palucca Schule de Dresde, la Staatliche Ballettschule de Berlin et la Fachschule für Tanz de Leipzig –, notamment, étaient tenues d'informer continuellement le Ministère du nombre d'étudiants et de diplômés, des changements de programmes de formation, des changements de personnel, ainsi que du niveau des élèves et de la qualité du travail des professeurs. La professionnalisation de l'enseignement alla de pair avec une institutionnalisation systématique, une normativité et l'exercice d'un contrôle. L'enseignement de la danse et l'art de la danse furent donc rapportés à une même ligne idéologique, suivant les « thèses du réalisme dans l'art de la danse » :

Le ballet classique et la danse populaire allemande forment l'héritage classique et national pour ce qui est de l'art de la danse. [...] L'étude de la lutte pour le réalisme socialisme dans le ballet soviétique est indispensable, afin de pouvoir mener la lutte pour le réalisme socialiste dans l'art allemand de la danse. L'art soviétique nous montre le seul chemin juste dans le développement de l'art de la danse. [...] La danse d'expression est synonyme d'un fourvoiement dans des formes d'expression insaisissables, l'incompréhension, le mysticisme et, par conséquent, le formalisme.¹³

L'enseignement de la danse dispensé dans les établissements spécialisés devait, lui aussi, suivre ces consignes, ce qui conduisait souvent à des conflits. Gret Palucca mettait, dans son enseignement, l'accent sur l'improvisation. En plus de capacités techniques, elle voulait transmettre à ses élèves une imagination et une expression créatives. Avec une telle conception, Palucca entra en conflit avec l'ordre officiel. Elle put maintenir dans son école la matière imaginée par elle, le *Neuer Künstlerischer Tanz* (Nouvelle Danse Artistique), bien qu'on ne lui ait raccourci toujours davantage les heures allouées à cette matière. Elle devait sa relative indépendance à sa renommée, qui faisait d'elle une artiste phare de la RDA. Elle pensa souvent à coucher sur le papier et à documenter sa méthode d'enseignement. Si elle ne le fit finalement pas, ce fut certainement aussi pour tenter de préserver une certaine liberté, tandis qu'une

11. Le paragraphe suivant s'appuie sur les recherches de Juliane Raschel sur la formation de ballet en RDA, dans le cadre de son sous-projet.

12. Ralf Stabel, « Die große Geste – Der sozialistische Realismus im Ballett », in Claudia Jeschke u. a. (Hg.), *Bewegung im Blick*, Berlin 2000, S. 213-224, hier S. 216 f.

13. Conférence sur la danse, les 23 et 24 mars 1953 : « Le réalisme socialiste dans l'art de la danse », in : *Zur Diskussion : Realismus im Tanz*, Dresden 1953, p. 75 sq.



Figure 1 : la matière klassischer Tanz l'école de Palucca Schule Dresden.
Photo : Arwid Langenpusch. Tanzarchiv Leipzig©.



Figure 2 : Palucca dans son enseignement, entourée de la classe 2A en novembre 1986.
Tanzarchiv Leipzig©.

fixation plus systématique eût permis l'exercice d'un plus grand contrôle sur son enseignement.¹⁴

Lorsque la danse d'expression fut bannie des scènes, il devint presque impossible de développer ce style de danse, qui put davantage se développer à l'Ouest. Ce n'est que dans les années 1980 que l'on rendit occasionnellement hommage à la danse moderne, à laquelle n'étaient consacrés que très peu de congrès. Et lors de ceux-ci, on recourait entre autres au concept historique de « danse de chambre » (*Kammertanz*) pour étudier l'influence continue de la danse d'expression et de ses protagonistes tout en prenant en considération les tendances actuelles, censées « refléter l'importance grandissante de la personnalité dans la société socialiste »¹⁵. Contrairement à l'évolution de la danse moderne en RFA, le Tanztheater de RDA ne pouvait pour ainsi dire pas se rattacher à la tradition de la danse d'expression, mais

devenait plutôt une sorte de ballet dramatique construit autour d'un point de fuite dramaturgique et d'une fable comprise dans le sens du réalisme socialiste. Sur la base du ballet classique, le mouvement du corps individuel ainsi que le travail chorégraphique devaient toujours rester attachés au primat du contenu. Dans ce contexte, les impulsions données par Palucca dans son enseignement n'en deviennent que plus importantes.

Elle forma tout de même plusieurs générations de danseurs créateurs, en particulier par sa manière de transmettre l'art de trouver ses propres mouvements et de développer sa propre danse. Beaucoup de ses anciens élèves, dont Ruth Berhaus, Arila Siegert, Mario Schröder et Irina Pauls, furent, ou sont encore des danseurs réputés, mais aussi des chorégraphes, metteurs en scène d'opéra, et professeurs de danse.

14. Cf. là-dessus Ralf Stabel, « Und so wird daraus nichts », in Eva Winkler et Peter Jarchow (dir.), *Neuer Künstlerischer Tanz. Eine Dokumentation*, Dresden 1996, p. 99-117.

15. Collectif d'auteurs, *Tanztraditionen*, Zentralhaus-Publikation, Leipzig 1985, p. 72.

La danse populaire entre art étatique et apprentissage individuel

La danse populaire rencontrait en RDA un fort intérêt. En témoigna la création de troupes nationales officielles, l'établissement et le soutien apporté à des groupes régionaux et la culture de masse qui les entourait. La culture de la danse populaire allemande, érigée dès le début des années 1950 en programme, se concentrait cependant sur des représentations scéniques, qui convenaient mieux à une mission didactique au service de l'État socialiste. Nous voulons en décrire ici les conséquences, du point de vue de processus de professionnalisation et d'institutionnalisation de la pratique de la danse populaire ainsi que de l'établissement des lignes de conduite correspondantes, tout en gardant aussi la perspective des acteurs.

Dès le début du XX^e siècle, dans le contexte du mouvement *Wandervogel*, on s'intéressa à la redécouverte de musiques de danses émanant de traditions régionales populaires. Sous le national-socialisme, la danse populaire fut érigée en modèle d'une culture allemande originelle. La politique culturelle de la RDA instrumentalisait la danse populaire comme élément d'une culture d'État à orientation réaliste-socialiste, voyant « dans le folklore un mouvement national allemand ». ¹⁶ Ainsi Aenne Goldschmidt, Prix national de la République Démocratique Allemande, émigrée de Suisse, justifia-t-elle son *Manuel de la danse populaire allemande* par la définition suivante : « Créée et dansée par l'homme travailleur de tous les temps, sans cesse renouvelée et développée, la danse populaire témoigne de la force créatrice intarissable et de la joie de vivre irrépissible du peuple ». ¹⁷

Dans la perspective de cette orientation idéologique, considérée depuis la conférence de Berlin en 1953 comme « héritage national », les troupes nationales étaient érigées en modèles. Le *Staatliches Volkskunst-Ensemble der DDR* (« Troupe national d'art populaire de RDA ») créé en 1951 à Berlin fut rebaptisé en 1962 *Staatliches Tanzensemble der DDR* (Troupe nationale de danse de RDA), sous la direction d'Aenne Goldschmidt. La chorégraphe Rosemarie Lettow-Schulz (plus tard Ehm-Schulz) prit la direction du *Staatliches Dorfensemble* (« Troupe national de village ») créé en 1954 à Neetzow/Mecklenburg, connu à partir de 1972 sous le nom de *Staatliches Folkloreensemble der DDR* (« Troupe folklorique nationale de RDA »). La RDA comptait encore d'autres ensembles d'art populaire, constitués souvent d'amateurs exerçant parallèlement un autre métier, comme le *Tanzensemble des Freien Deutschen Gewerkschaftsbundes* (FDGB) sous la direction de Henn Haas, et le *Erich-Weinert-Ensemble der Nationalen Volksarmee* (NVA). Le premier ensemble professionnel de Sorbes, le *Staatliches sorbische Volkensemble für Musik und Tanz*, fut créé en 1952 à Bautzen sous la direction de Jurij Winar (*Staatliches Ensemble für sorbische Volkskultur* à partir de 1953) ¹⁸. Il servait la constitution d'une culture populaire sorbe professionnelle et devint le symbole extérieur d'une politique des minorités de RDA couronnée de succès. Goldschmidt et Lettow-Schulz étaient employées au *Zentralhaus für Kulturarbeit*, créé en 1952 à Leipzig, et s'occupaient de questions telles que « le bon art de chorégrapheur », « la naissance de morceaux de danses populaires », et la formation de « l'Homme socialiste » par la danse. Leurs chorégraphies formaient

16. Cf. là-dessus Giersdorf, *The Body of the People*, p. 47.

17. Aenne Goldschmidt, *Handbuch des deutschen Volkstanzes* (2 T., ici tome des textes), Berlin 1967, p. 7.

18. Sorbisches-National-Ensemble (dir.), *Serbiski ludowy ansambl. Das Sorbische National-Ensemble. Chronika. Chronik*, Bautzen 2005 ainsi que Theresa Jacobs, *Der Sorbische Volkstanz in Geschichten und Diskursen*, Bautzen 2014.

une base de travail pour les groupes de danseurs de toute la RDA. Les troupes centralisées ne servaient donc pas seulement la représentation de l'État, mais aussi l'imposition de lignes de conduite pour la pratique de la danse populaire, instaurées par le *Zentralhaus*.¹⁹

Le *Zentralhaus für Kulturarbeit der DDR* était placé sous l'autorité directe du Ministère de la culture et suivait dans son travail les décisions prises par le Parti socialiste unifié d'Allemagne (SED). Il était partenaire d'organisations de masses telles que la Fédération des syndicats allemande libre (*Freier Deutscher Gewerkschaftsbund* - FDGB) ou la Jeunesse Libre Allemande (*Freie Deutsche Jugend* - FDJ), ainsi que de nombreux centres culturels régionaux. Ce réseau se constitua en système de conseil et de formation pourvoyant les acteurs de la création artistique populaire en matériel didactique. Le « genre danse nationale », basé sur des formes de danses populaires, devait être particulièrement favorisé au cours de la formation plus générale en danse. Outre les matières traditionnelles, toutes les écoles de danse nationales devaient enseigner la danse de caractère et le folklore. L'école de ballet de Berlin ouvrit en 1959, sous la direction de Erika Wittig, un parcours spécialisé pour former « des pointures dans le domaine de la danse folklorique, appelés à devenir des cadres précieux, capables de conduire notre mouvement de danse populaire et d'amateurs ». ²⁰

Le contenu des festivals était également organisé et contrôlé par le *Zentralhaus*. Le SED avait exigé une orientation décidément tournée vers le présent de l'État socialiste et vers une continuation vivante de la tradition de la danse populaire. Ainsi naquit une forme spécifique de « danse populaire » de RDA, mêlant des éléments de danse populaire aux lignes imposées par l'école artistique du réalisme socialiste, fortement tournée vers la représentation scénique. Le Festival de Rudolstadt, qui accueillit chaque année plus de 3 000 danseurs, fut une plateforme de la danse populaire. Les festivals devinrent des fêtes populaires ayant le « caractère d'une grande démonstration de performance »²¹. Dans un cadre idéologique organisé avec soin, la comparaison des performances des différents collectifs d'art populaire servait d'examen et devait apporter une preuve de bonne conduite, preuve de la ligne idéologique et de l'évolution artistique.²² Près de Rudolstadt, il y avait de nombreux autres festivals, notamment des « Festivals de travailleurs », ou le « Festival des pays socialistes », le « Festival mondial de la jeunesse et des étudiants », ou encore des festivals de culture sorbe. Tous ces festivals offraient à la danse



Figure 3 : troisième Fête de la danse populaire allemande à Rudolstadt 1957.

Photo : Groß, © Tanzarchiv Leipzig.

19. Aenne Goldschmidt, Rosemarie Lettow und Albin Fritsch, *Der Tanz in der Laienkunst*, hg. vom Zentralhaus für Laienkunst, Halle a.d. Saale 1952.

20. Fachkommission Tanz für die Ausarbeitung eines sozialistischen Fach- und Hochschul-Programms beim Ministerium für Kultur : Thesen zur Tanzausbildung und zur Volks- und Liantanzpflege in den nächsten sieben Jahren, 15. 6. 1959, p. 5 sq., Bundesarchiv DR1/581, 1071-1097.

21. Lothar Nebel, « Das Tanzfest der DDR in Rudolstadt – Leistungsschau und Volksfest zugleich », in *Der Tanz* 5/6 (1970), S. 4.

22. Hanna Walsdorf, *Bewegte Propaganda : Politische Instrumentalisierung von Volkstanz in den deutschen Diktaturen*, Würzburg 2010, p. 233.

populaire une scène conséquente, mais ils l'obligeaient aussi – dans le cadre d'une politique du corps également nourrie des fêtes massives soviétiques – à exercer une fonction représentative.

D'un autre côté, il existait aussi une pratique de la danse populaire dans des domaines plus privés et paysans ; lors de fêtes de famille, de mariages etc., les traditions régionales étaient encore présentes. Ici, la danse pouvait constituer un facteur de socialisation n'épousant pas nécessairement les formes de danse et de fête voulues par l'État. Au sein de la danse populaire sorbe, ces danses avaient une fonction communautaire particulière au regard du statut de minorité des Sorbes, bien que, là encore, les danses conçues officiellement pour la scène aient prévalu.

Dans les années 1980, un besoin de danses conviviales se fit de plus en plus pressant, notamment au sein des plus jeunes générations. La culture folkloriste, qui se développa au plus tard dans les années 1970 en RDA également, était fondée sur un nouvel intérêt suscité par la transmission d'un savoir-danser et par la participation active à la danse comme espace de socialisation. Ainsi la frontière entre la scène et le public, qui avait été jusque-là imposée par la pratique de représentation de la danse populaire, se fit-elle moins nette dans les dernières années d'existence de la RDA. La professeure de danse Eva Sollich, qui avait songé dès 1977 à l'ouverture d'une école de danse à Benshausen en Thuringe, poursuivait cette idée depuis sa formation auprès de Gret Palucca à Dresde. Même le *Zentralhaus* soutint dès le début des années 1980 cette nouvelle forme de danse collective, en référence à la tradition hongroise des maisons de danse. Il offrit à partir de 1984 une formation de deux ans au métier d'entraîneur de danse (*Tanzmeister*). Plus particulièrement à Berlin, Halle an der Saale, Potsdam, Dresde, Altenburg et Leipzig, des groupes folk virent le jour grâce à des initiatives individuelles, avec l'envie de partir à la recherche de nouvelles danses populaires allemandes, de les apprendre, de les transmettre et de les pratiquer. Ainsi se développa un mouvement de danse participatif, opposé à la représentation scénique²³ et qui n'avait plus grand-chose à voir avec la mise en scène des corps communautaires socialistes.

Une pratique socialiste de la danse en amateur en RDA ?

Après 1945, on ne put se réclamer des traditions de la danse d'expression que sous certaines conditions. La danse en amateur, en particulier, moderne et influencée par la danse d'expression, et qui avait connu dans le courant des années 1920 sous



Figure 4 : 4. Fête de la Danse populaire allemande à Rudolstadt 1958.

Photo : Groß, © Tanzarchiv Leipzig.

23. Elvira Heising et Sigrid Römer, *Der Tanz im « künstlerischen Volksschaffen » der DDR. Amateurbühnentanz, Volkstanz zum Mitmachen*, Remscheid 1994 ainsi que Volker Klotzsche et Sigrid Römer, *Tanz in Sachsen. Betrachtungen zum Amateur- und Volkstanz im 20. Jahrhundert*, Norderstedt 2006, notamment p. 106-128.

la forme du Bewegungschor (« chœur en mouvement ») une institutionnalisation multi-forme, ne fut pas reconnue officiellement par la RDA.

Les Bewegungschöre inspirés de Rudolf von Laban étaient dansés par des amateurs menés par des danseurs professionnels. Un grand nombre d'entre eux était issu de la classe ouvrière. Le travail sur le « Bewegungschor, qui devait rendre perceptible la communauté dans la danse également »²⁴ était moins destiné à la représentation publique qu'aux danseurs eux-mêmes. Le mouvement collectif, de chœur, devait faire naître la communauté, l'éprouver, la rendre en même temps palpable – ainsi les Bewegungschöre devinrent-ils également intéressants pour la culture de fête du mouvement ouvrier. Sur le sol de la future RDA, sous la République de Weimar, travaillaient plusieurs directeurs et directrices de Bewegungschöre d'orientation socialiste à communiste, tels que Martin Gleisner, Otto Zimmermann ou encore Jenny Gertz. Lorsqu'en 1933, dans l'Allemagne national-socialiste, la ligne de développement socialiste-communiste du Bewegungschor s'interrompit, tous émigrèrent à l'étranger. Seule Jenny Gertz retourna en Allemagne après 1945. Nous décrivons ici sa tentative d'œuvrer, dans la jeune RDA, à un renouveau de la tradition ébranlée de formes de danse inspirées du Bewegungschor.

Il y avait dans la jeune RDA un fort intérêt pour des formes de danse favorisant la formation d'une communauté, mais celles-ci avaient trait davantage à la danse populaire ou de la danse de société. Officiellement, la tradition des Bewegungschöre, issue de la culture de fête ouvrière et liée à la danse d'expression, ne fut pas continuée. Dans son rapport sur les cérémonies du centenaire de Laban à Berlin(-Est), Ilse Loesch, danseuse et professeure de danse, constata « que les effets politiques réels obtenus par les moyens de la danse moderne et en particulier du Bewegungschor » n'avaient presque pas été thématés.²⁵ Loesch, qui avait été, dans sa jeunesse, une assistante de Gertz, savait ce dont elle parlait.

Née en 1891 à Berlin, Jenny Gertz obtint en 1923 son diplôme Laban et fut directrice suppléante des Hamburger Bewegungschöre Rudolf Laban de 1925 à 1927. À partir de 1927, elle travailla à Halle an der Saale et y développa sa propre pratique du Bewegungschor. Au cœur de sa démarche, très orientée vers la pédagogie de la danse et vers l'improvisation, se trouvaient les « Kinderbewegungschöre », des chœurs d'enfants en mouvement, faisant danser ensemble enfants et adolescents. Par ailleurs, elle mit en scène des pièces dansées à visée politique, comme *Schwartz-Rot* (« Noir-rouge ») ou ce qui fût appelé « la pièce de la Révolution » (*Revolutionsspiel*). En 1933, Gertz émigra en Tchécoslovaquie, puis au Royaume-Uni. En 1947, elle retourna en Allemagne, en zone d'occupation soviétique. À Halle, elle tenta de reprendre son travail d'avant et fonda en 1947 un club d'enfants. La démarche pédagogique de Gertz était « d'éveiller, stimuler et développer en l'enfant les forces créatrices ». À cette fin, les enfants devaient d'abord apprendre des autres enfants et imaginer les mouvements ensemble, en improvisant :

24. Rudolf von Laban, « Vom Sinn der Bewegungschöre », in *Schriftanz. Vierteljahresschrift* 2 (1930), p. 25 sq., ici p. 26. Zur Entwicklung der Bewegungschöre vgl. auch den Band von IIGNA und Patrick Primavesi (dir.), *Körperpolitik, Bewegungschöre/Body Politics, Movement Choirs*, Leipzig (en parution).

25. Ilse Loesch, *Mit Leib und Seele. Erlebte Vergangenheit des Ausdruckstanzes*, Berlin 1990, p. 208.

Je ne montre jamais aux enfants un mouvement. Je leur donne un nouveau jouet : leur corps et toutes ses possibilités. Leur désir d'expérimenter eux-mêmes, de créer eux-mêmes, leur permet à chaque fois de découvrir de nouveaux mouvements !²⁶

L'intention pédagogique de Gertz en 1947 misait sur l'activation de l'imagination individuelle en même temps que commune, l'autonomie et l'imagination de l'enfant : la pédagogue apportait bien sûr des corrections, de l'aide et du soutien, mais les enfants ne devaient pas imiter, dans le jeu du mouvement, ses propres mouvements. Ils improvisaient plutôt, seuls ou en groupes, la direction pouvant toujours changer. D'un autre côté, la « collectivisation » du processus d'apprentissage et de jeu devait permettre une intégration physique et psychique dans le groupe, et en définitive dans la société, au sens d'une soumission progressive à la discipline.



Figure 5 : groupe d'enfants lors de la Journée de l'Amitié, Direction Jenny Gertz, Pionierpark à Halle a. d. S. 1950. Tanzarchiv Leipzig©.



Figure 6 : Jenny Gertz, Jeu paysan, lieu et date inconnus, probablement à Halle a. d. S., après 1947. Tanzarchiv Leipzig©.

La formation professionnelle en danse était remplacée, pour Gertz, par l'image d'une éducation dansée, c'est-à-dire d'une éducation par la danse, dont le but était la création d'un nouvel Homme pour une société nouvelle, socialiste-communiste. Le pouvoir mimétique des enfants y occupait une place centrale, au-delà d'une idée directrice née de l'imagination d'une pédagogue. Ces idées allaient avec une critique fondamentale de l'enseignement traditionnel de la danse, qui, selon Gertz, ne conduisait qu'à l'imitation des adultes par les enfants.²⁷

En dépit des aspects disciplinaires également présents dans le travail de Gertz, celui-ci s'insérait mal dans la RDA naissante, dont la politique éducative et la politique des corps visaient surtout le ballet classique, la danse populaire ou le sport de masse. Malgré le fort engagement politique et social des clubs d'enfants – à travers, par exemple, des performances lors de fêtes et cérémonies socialistes –, l'expérience se solda en 1953 (l'année de la révolte ouvrière en RDA), lorsque Gertz quitta l'éducation nationale (Volksbildung). Elle mourut en 1966. Les archives et les entretiens menés avec des témoins ne permettent pas de savoir ce qui s'est réellement passé, cependant l'échec de ses tentatives mit Gertz lourdement à l'épreuve, à la fois dans sa

26. Jenny Gertz, « Der Tanz des Kindes », in *Die neue Schule* 8 (1947), p. 12-14.

27. Cf. *op. cit.*, p. 13.

pédagogie et dans sa vision du monde. Elle ne poursuit son enseignement, à partir de ce moment, qu'à titre privé, dans sa zone de résidence.²⁸

Le travail de Jenny Gertz représente une tentative de politique du corps dans la jeune RDA et décrit en négatif l'échec de l'institutionnalisation d'une forme de danse. Le moment collectif, le moment de la danse improvisée constituaient justement, pour la politique du corps de RDA et pour sa pédagogie, des enjeux. Gertz justifiait certes ses Bewegungschöre par des arguments biopolitiques, tels que la santé par la danse et l'éducation à la collectivité. Mais elle visait en même temps la production de processus d'apprentissage, de capacités, d'affects et de capacités de jugement secrètement émancipateurs, et sans doute trop individualistes pour être au goût de l'État socialiste. En 1990, Ilse Loesch donnait encore du travail avec Jenny Gertz l'appréciation suivante : « sa façon de travailler n'a ensuite jamais été vraiment reprise de la même manière ou développée. »²⁹ Ceci ne surprend pas dans le contexte du discours globalement dévalorisant tenu en RDA sur la danse d'expression et la danse en amateur, puisque les Bewegungschöre étaient considérés comme faisant partie du « problème "danse d'expression" »³⁰.

Rétrospectivement, l'effort pour ériger les formes de danse populaires et les danses de masses diffusées par la propagande en modèles pour la danse en amateur et pour les distinguer des traditions de la danse moderne et de son versant amateur, apparaît précisément comme significatif. L'exemple de Gertz, socialiste convaincue, montre comment la politique du corps de la RDA n'offrait aucune ligne politique capable de reprendre les tendances émancipatrices de la culture ouvrière de la République de Weimar. Ce qui déterminait l'enseignement de la danse et, plus généralement, la pratique de la danse en RDA de façon officielle, étaient bien plutôt des principes de normativité, de contrôle et de discipline des corps, ainsi que, d'un autre côté, la représentation d'une culture nationale héritant bien davantage des traditions biopolitiques de formes de société aristocratiques et bourgeoises.

28. Cf. Ursula Hempel, *Jenny Gertz – Ein Leben für die Kinder und den Tanz*, Typoskript, Nachlass Jenny Gertz, Tanzarchiv Leipzig, p. 3.

29. Loesch, *Mit Leib und Seele*, p. 94.

30. Erich Janietz, *Zu den Aufgaben im sozialistischen Laientanzschaffen*, Leipzig [o. J.], p. 10.