



STOR

LAUT

« Dans certaines de mes danses, mes émotions se retrouvaient si exacerbées que je devais toujours me retenir à grande peine de pousser des cris de joie ou de douleur. Un jour, je fis le pas, je ne retins plus ces cris et j'en vins au son. C'est ainsi que ‹ Kummerlied › (Chant de chagrin) est une explosion élémentaire et rythmée de sons. Je commence à sangloter doucement. Les sanglots deviennent de plus en plus forts jusqu'à éclater dans un cri de douleur qui retombe et s'achève dans de courts sanglots haletants. Un jour, le son ne me suffit plus non plus et j'en vins au mot. Je forgeai le mot comme autrefois le mouvement. Je laissai la tension en moi balbutier quelques mots. Je gardai ceux qui me libéraient et les assemblai. Ainsi naquit ma ‹ Diseuse ›. C'est déjà très proche du théâtre. Pourquoi d'ailleurs est-ce que la danse et le théâtre doivent être si strictement séparés ? L'essentiel est que l'humain qui veut s'adresser à ses semblables par le mouvement ou par le son puisse le faire comme il l'entend. »

Extrait de *Valeska Gert über den Tanz*, Kulturwille, Monatsblätter für Kultur der Arbeiterschaft, numéro: Arbeiterschaft und Theater. Leipzig, Février 1931, livret 2, p. 27 et 28

STÖRLAUT

Jule Flierl / Valeska Gert

Sommaire

Valeska Gert (1931)

À propos de la danse

Entretien

Jule Flierl & Luise Meier

Lyrics

Everything has always started

Essay

Choqueuse

Les danses sonores de Valeska Gert, les pratiques féministes et la voix des femmes dans la culture et politique des années vingt

Partitions

La Mort

Hystérie

Diseuse

Ours

Ce livret été publié dans le cadre du projet performative STÖRLAUT de Jule Flierl. Première 25. d'avril 2018 à La Raffinerie Brussels.

Concept de contenu

Jule Flierl

Graphisme et design

Caroline Böttcher

Typographie

Tania Tischmeier

Rédaction

Luise Meier, Jule Flierl

Production

David Eckelmann

Traduction

Lily Matras, Adaline Anobile

Lecteurs

Mars Dietz, Adaline Anobile

Impression

Druckerei H. Heenemann, Berlin

Édition

1200

Avril 2018

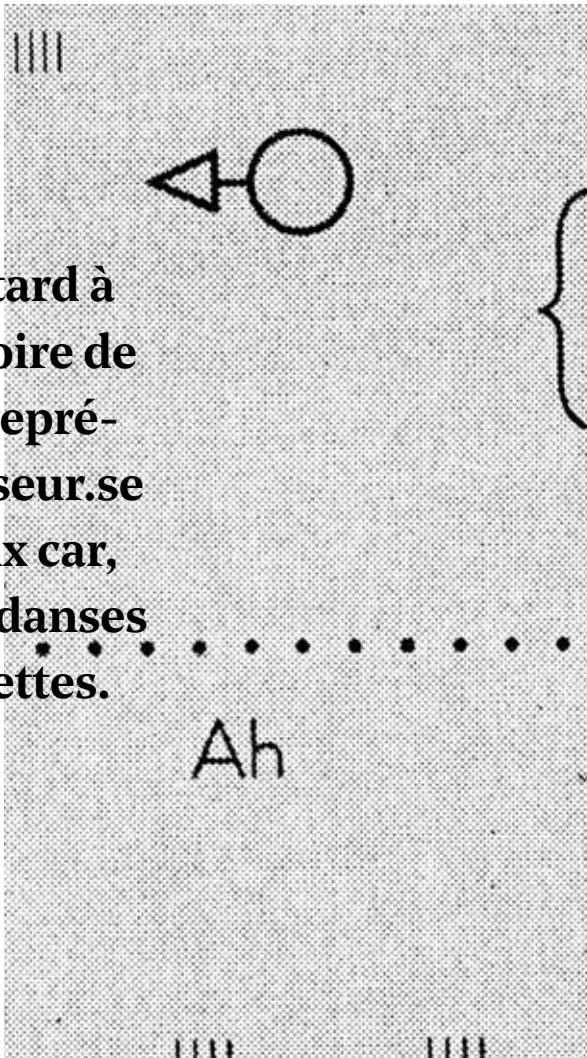
Merci à Mars Dietz

LM: D'où te vient cet intérêt pour les danses sonores de Valeska Gert ?

JF: Je travaille au moins déjà depuis 2008 sur les danses sonores. C'est parti d'une sorte de nécessité intérieure. J'ai commencé plus tard à m'intéresser à l'histoire de la

J'ai commencé plus tard à m'intéresser à l'histoire de la danse et à ce que représente pour un.e danseur.se l'utilisation de sa voix car, historiquement, les danses étaient toujours muettes.

danse et à ce que représente pour un.e danseur.se l'utilisation de sa voix car, historiquement, les danses étaient toujours muettes. Une historienne de la danse m'a ensuite mise sur la piste de Valeska Gert, la première danseuse de la scène occidentale à faire usage de sa voix. Il est probable qu'elle ne soit pas réellement la première, mais c'est à partir de là que je me suis intéressée à son travail. J'ai commencé à travailler avec ma propre voix et celle des autres avant le projet STÖRLAUT. En 2017, j'ai développé la conférence-performance « I intend to sing ». J'y questionnais mon propre travail en rapport avec la danse sonore et interprétais différents morceaux tels que « Throat Dance » de Simone Forti, « Song of Sorrow »



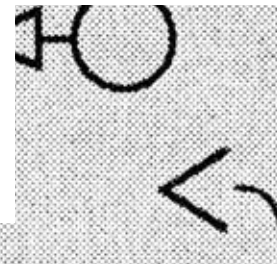
de Valeska Gerts et « Scrambled Speech » de Myriam Van Imschoots. Il s'agissait en gros de l'histoire récente de la danse sonore. Même au delà du projet STÖRLAUT, je continue à m'intéresser aux danses sonores d'autres danseur.ses. En ce moment, j'apprends « My Dog is my Piano » d'Antonia Baehr.

LM: Comment tu définirais ta relation aux travaux de Valeska Gert ?

JF: Lorsque je me suis rendue pour la première fois aux archives, j'étais vraiment choquée. La plupart de ses danses m'ont absolument rebutée. Je suis tombée sur des pièces de cabaret qui n'étaient pas des danses sonores, mais des vraies chansons. Elles m'ont tout simplement déçu. Je ne pense pas non plus qu'il faille aimer tout ce sur quoi on travaille. J'ai un rapport très particulier aux danses sonores que j'ai décidé d'intégrer dans mon travail. Il ne s'agit pas d'admiration. J'ai retrouvé dans le travail de Gert une recherche qui m'occupait déjà avant que je ne m'intéresse à l'histoire de la danse. J'avais déjà essayé et sondé plusieurs pratiques corporelles en relation avec les stratégies de Gert. Seulement, parce que je vis à une autre époque, ces pratiques me mènent ailleurs. J'ai plutôt imité le bruit des machines que celui des bébés. Mais la stratégie de mise à distance de son propre corps par la voix est extrêmement intéressante lorsqu'il s'agit de dépasser la conception d'une personnalité authentique, que l'on représenterait et qui serait immédiatement reconnaissable par le public. Il y a quelque chose de très excessif dans la manière qu'a Valeska Gert de travailler avec la voix et les mouvements. C'est incroyablement vivant.

LM: Pourquoi t'es-tu décidée contre une reconstitution des performances de Gert ?

JF: Valeska Gert de déclarer elle-même dans ses écrits contre les reconstitutions. Elle était résolument contre les reprises et les imitations de formes historiques. Par ailleurs, une reconstitution serait tout simplement impossible. D'abord parce que Gert est un personnage bien trop extrême, ensuite parce que ses danses ne sont que partiellement documentées. Ce serait seulement impossible, mais aussi inintéressant. En remarquant que je ne pouvais rien faire de beaucoup de ses pièces que je trouvais aux archives, je comprenais que je devais aussi m'assurer, en tant que membre du public contemporain, que quoique j'en fasse, ce devait aussi être intéressant pour moi. Ses travaux se réfèrent très spécifiquement à son temps. Mon devoir était de les actualiser thématiquement et méthodiquement. Nos habitudes visuelles sont complètement différentes aujourd'hui. Rien que du point de vue médial, nous vivons dans un tout autre monde. En plus, je trouve moi-même les reconstitutions ennuyeuses. En tant que spectatrice, j'ai toujours l'impression que les reconstitutions accordent une trop grande autorité à l'archive vis-à-vis de la performance live.



LM: Comment tu différencies la danse sonore du cabaret, très populaire au temps de Gert, et pourquoi est-ce précisément la danse sonore qui est pertinente pour toi aujourd'hui?

JF: Valeska Gert a bien entendu performé sur la scène des cabarets, mais son approche reste malgré tout très différente. Dans le cabaret, on chante une chanson, on danse une danse, on récite un texte. Gert, elle, a dansé avec sa voix. Le contexte du cabaret lui a plutôt permis de développer ses formes hybrides et de se positionner précisément à côté. Après l'avoir compris, j'étais littéralement possédée par Gert. Surtout lorsque je tombais dans mes recherches sur ses manifestes de la danse sonore. J'ai réalisé à ce moment que c'était vraiment une invention conceptuelle, qu'il s'agissait pour elle d'élargir le champ de la danse. C'est une thématique qui m'a fascinée et sur laquelle je voulais absolument travailler. La danse sonore n'était pas pour elle une invention hasardeuse. Utiliser sa voix était une démarche mûrement réfléchie servant à l'élargissement de sa machinerie artistique.

LM: Gert n'a pas travaillé avec les mots, ni avec le langage ?

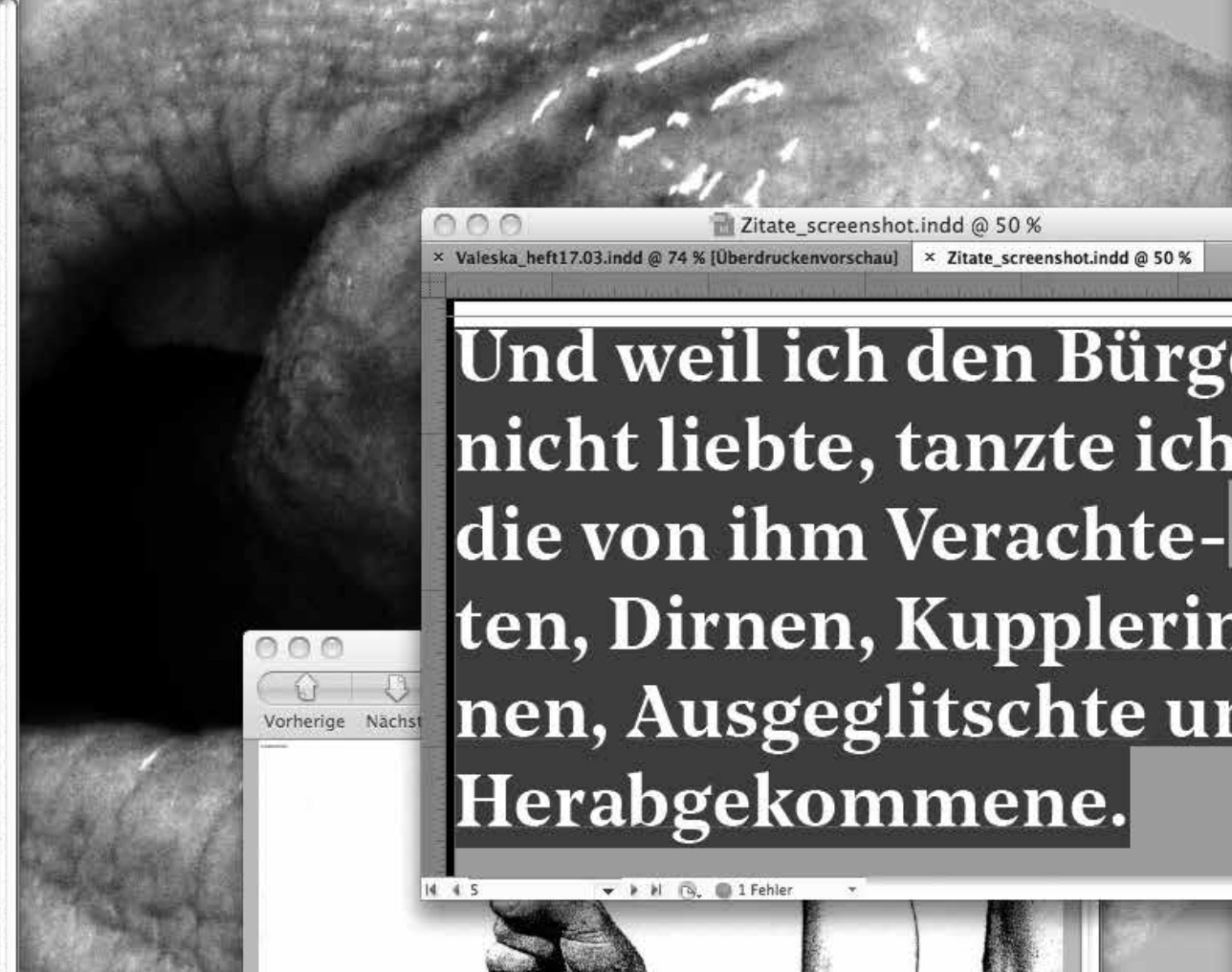
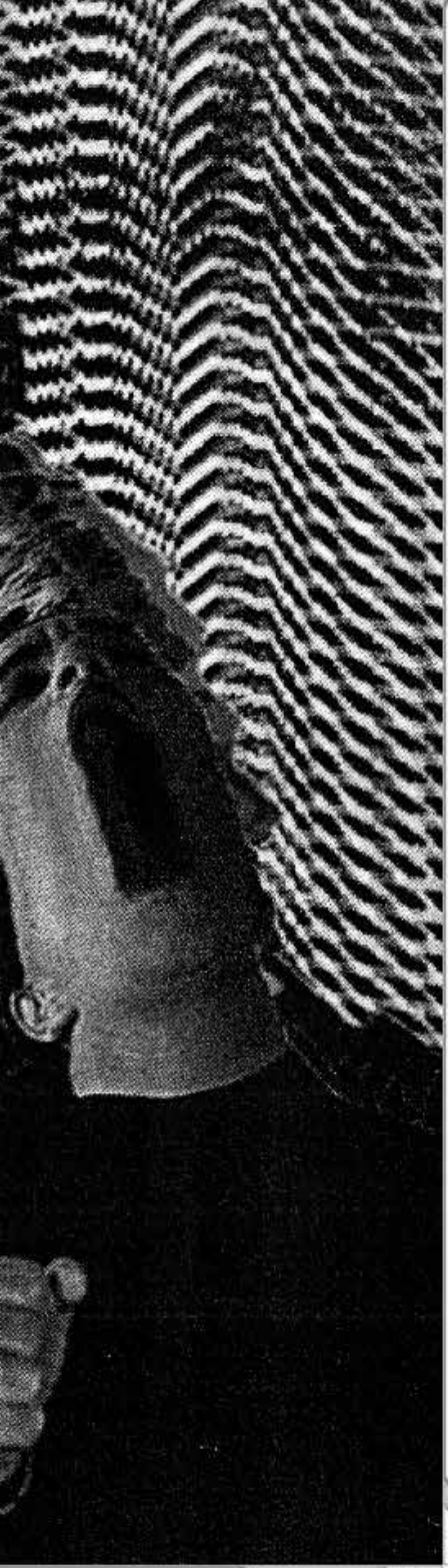
JF: Le langage pouvait arriver, mais elle n'utilisait jamais le langage comme un script qu'elle écrirait au préalable et viendrait réciter ensuite. Elle a plutôt produit des sons et un certain état émotionnel à partir duquel elle passait ou non aux mots. Au début, ce procédé n'a pas d'importance. Ça commence par une pratique corporelle de laquelle peut éventuellement émaner un mot, mais dont le sens n'est jamais que secondaire. Je pense aussi que c'est une manière

intéressante de travailler vis-à-vis de la poésie. Mais je trouve surtout frappant que sa démarche soit vraiment profondément ancrée dans sa pratique de danse. Dans les conventions du théâtre, ce qui est une chanson, une danse ou ce que signifie de jouer un texte d'une manière ou d'une autre est toujours très clair. Valeska Gert, elle, agit comme traductrice. Elle demande pourquoi la voix ne devrait pas aussi pouvoir danser, et il s'agit là bien plus d'une phrase poétique. Ça revient vraiment à trouver une pratique au delà du langage et du chant. Les mouvements de la voix et sa résonance dans le corps sont aussi pensés comme une danse.

**Valeska Gert, elle, agit
comme traductrice.
Elle demande pourquoi
la voix ne devrait pas
aussi pouvoir danser,
et il s'agit là bien plus
d'une phrase poétique.**

LM: Comment se situe ton propre travail avec la danse sonore et quel est l'effet de ta propre technique de production de sons sur le travail avec le matériel de Valeska Gert?

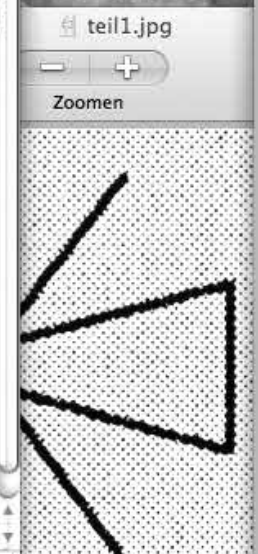
JF: Quand j'essaie de penser la voix uniquement depuis de la danse, le premier réflexe est de chercher une synchronicité pour que la voix et le mouvement aillent ensemble. On le trouve aussi chez Gert. On commence à travailler avec beaucoup de pression et à utiliser le larynx comme soupape. Il en émerge un dynamique entre des moments de tension et de détente du système musculaire. Ça peut avoir un effet très animal et émotionnel. La douleur et les émotions se laissent ainsi facilement exprimer, le corps et la voix s'ouvrent. Plus je travaillais avec la méthode Lichtenberger – une technique somatique de la voix que je pratique depuis que j'ai dix-neuf ans – plus je prenais conscience des différences entre voix et mouvement. Il y a entre les deux une extrême tension. C'est encore une question cruciale pour moi : comment peuvent s'associer la voix et le mouvement sans que l'un ou l'autre ne perde de ses qualités particulières ? En ce moment, je travaille la dissociation, aussi parce que je comprends que le mouvement des corps et de la voix sont extrêmement différents. Ils se touchent et se croisent bien évidemment en permanence, mais quand je me concentre vraiment sur le travail vocal, je prends conscience de son énergie planante et je ressens les moindres vibrations des tissus qui correspondent parfaitement au système nerveux parasympathique. Le mouvement est bien plus fortement dépendant de la gravité alors qu'on dirait que la voix n'a presque pas de poids. Le mouvement



Zitate_screenshot.indd @ 50 %
Valeska_heft17.03.indd @ 74 % [Überdruckenvorschau] x Zitate_screenshot.indd @ 50 %

**Und weil ich den Bürger
nicht liebte, tanzte ich
die von ihm Verachte-
ten, Dirnen, Kupplerin-
nen, Ausgeglitschte und
Herabgekommene.**

Vorherige Nächste
1 Fehler



devient ainsi un contraste. En ce moment, je sépare le travail de ma voix de celui de mes mouvements. Plus tard, je les assemblerai et travaillerai avec des éléments de dissociation. J'ai remarqué que ça devenait bien plus précis lorsque je commençais par travailler ma voix ou mes mouvements de manière isolée et que je les reliais par la suite.

LM: Quel type de féminisme ou quelles stratégies féministes identifies-tu dans le travail de Valeska Gert?

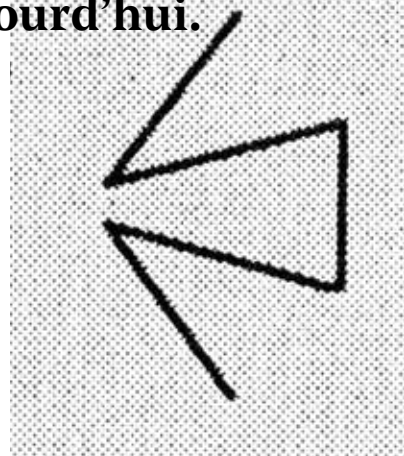
JF: Quand on lit ses livres, on a l'impression que le féminisme ne l'a pas vraiment intéressée en tant que concept intellectuel. Mais elle se trouvait elle-même en énorme contraste avec les conventions de la danse de son temps. Les femmes étaient montrées comme des êtres doux, légers, magiques et dansaient délicatement, élégamment. Lorsqu'on se penche sur la personnalité et les danses de Gert, on tombe clairement sur des stratégies féministes. Elle était elle-même pour son temps une figure féminine inhabituelle et inconfortable. Le personnage qu'elle performe exerce une attraction hallucinante mais ça n'a rien à voir avec de la tendresse ou de la douceur. Au contraire, elle détruit cette douceur féminine bourgeoise qui est aussi l'image que prend la femme au sein des danses populaires. Gert a thématisé la sexualité féminine et la figure de la marginale et conféré par l'usage de la voix une matérialité au corps féminin qui ne paraissait autrement que destiné à être regardé. Aujourd'hui encore, il est attendu des femmes de se définir avant tout par leur apparence. En donnant une voix au corps féminin, une voix qui ne chante pas que des chansons ou récite un texte, mais rappelle

aussi les bruits de la digestion ou l'orgasme féminin, et rend audible des expressions pré-langagières et des bruitages, Gert a confronté l'image dominante de la femme à des excès choquants. Elle a rompu avec la tradition de douceur et de silence des femmes de la scène. Danser sur scène voulait dire jusque là être silencieuse et éviter absolument tout bruit. Après un saut, par exemple, il s'agissait d'atterrir en silence. C'est aujourd'hui encore un aspect technique important de la danse de donner l'illusion de légèreté. L'utilisation des voix de Gert thématisent une expérience physique perçue comme inconvenante. On ne montrait ni de la douleur lorsque l'on criait, ni du plaisir lorsque l'on jouissait. Tout était basé sur la honte. Les travaux de Valeska Gert rendent visible à quel point la société impose au corps féminin la honte et la disciplinarisation, et ce jusqu'à aujourd'hui. Elle s'est tout simplement interdit d'avoir honte.

SO

Les travaux de Valeska Gert rendent visible à quel point la société impose

au corps féminin la honte et la disciplinarisation, et ce jusqu'à aujourd'hui.



Ses performances étaient du pur affront et on continuuellement dépassé les limites de ce qui était socialement acceptable. Elle n'était pas considérée comme une beauté. Plus tard, elle a été méchamment diabolisée par les nazis. Mais quand on parle de féminisme, on doit aussi évoquer qu'elle était souvent perçue comme misogyne. Dans ses récits autobiographiques, elle ne se vante que de ses amitiés avec des hommes comme Eisenstein ou Brecht. Quand elle évoque des femmes, c'est souvent pour les rabaisser. Il y a quelque chose comme une posture féministe dans sa manière d'utiliser son propre corps pour protester contre l'image de la femme dominante, mais je ne la définirais pas comme explicitement féministe. Même si elle a bien entendu contribué au discours féministe.

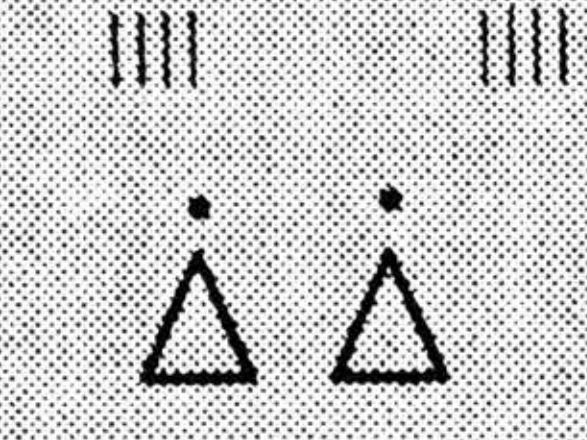
LM: Que pensait Gert de ses contemporains du monde de la danse?

JF: On ne sait pas ce qu'elle a pensé, ni ce qu'elle a senti, mais on sait ce qu'elle a dit et écrit. Elle a décidé sciemment de ce qu'elle voulait écrire dans ses autobiographies. Le ton est toujours le même et il y a beaucoup d'anecdotes qui se répètent. Valeska Gert se présente elle-même comme marginale, aussi parce qu'il était désagréable d'assister à ses performances. Elle était avant tout provocante et soit on l'adorait, soit on la détestait. Elle se décrit souvent comme quelqu'un qui n'était pas de son temps, comme si ses travaux étaient atemporels. Mais nous ne savons pas si c'était vraiment le cas. Par ailleurs, elle demande que les artistes portent un regard critique sur leur temps et l'incorporent dans leur danse. Elle demande finalement un art contemporain radical. Elle critique les Mary Wigman ou Isadora Duncan, qui ne dansaient pas avec leur temps mais lui couraient après. Danser son temps voulait dire pour Gert de confronter avec la technique, avec le film par exemple, ou les figures marginales produites par les sociétés modernes.

LM: Quel rôle a joué la production de textes de Valeska Gert sur elle-même et son travail?

JF: Lorsque j'ai commencé à travailler sur les danses sonores de Gert, j'ai vite remarqué que ses autobiographies étaient intimement liées à son rapport à la voix. Elles sont l'expression d'un besoin de parler et de parler de certaines choses en particulier. Elle avait toujours peur d'être oubliée et elle avait tout simplement beaucoup à dire. Je voudrais considérer ses autobiographies

Elle avait toujours peur d'être oubliée et elle avait tout simplement beaucoup à dire. Je voudrais considérer ses autobiographies comme partie intégrante de ses danses sonores ou du moins de son travail de voix.



comme partie intégrante de ses danses sonores ou du moins de son travail de voix. Ses écrits doivent être compris dans sa démarche d'élever la voix. C'est une autre manière d'introduire sa propre voix dans l'espace public. N'oublions pas qu'elle a dû quitter l'Allemagne à cause des Nazis. À la même époque, elle voyait des collègues comme Mary Wigman continuer paisiblement leur carrière alors qu'elle vivait une rupture violente. Lorsqu'elle retourne en Allemagne de l'Ouest après la guerre, elle ne pouvait pas simplement retourner à son succès d'avant-guerre. La société n'était pas prête pour elle. Ses écrits ont alors un objectif très clair. Elle fut redécouverte à la fin des années 70, ce qui montre qu'elle a eu raison de documenter sa propre histoire et son art car c'est seulement grâce à ça qu'il nous est possible aujourd'hui de se référencer à elle et à son travail. Il y avait aussi des gens qui l'ont poussée à écrire sa propre histoire. Dans la préface de sa dernière biographie, « La chatte de Kampen », elle décrit comment un client à qui elle raconte des épisodes de sa vie lui demande de consigner toutes ces histoires dans un livre. Le livre est notamment une réponse à ceux qui voulaient qu'elle écrive son histoire. Ces écrits sont finalement que qui me permet, des générations plus tard, de travailler avec elle. Elle y décrit en détail sa

Hm

manière de travailler avec les mouvements. J'ai trouvé toutes les descriptions exactes de ses travaux dans ses autobiographies. Elle a activement et sciemment constitué son propre héritage pour sa postérité, afin de ne pas laisser cette tâche aux regards étrangers.

LM: Quelle est l'importance du travail avec le texte dans le cadre de STÖRLAUT ?

JF: Je veux comprendre autant que possible le contexte politique et historique de Valeska Gert. Le travail avec l'histoire m'aide à créer une distance avec le présent. Ça m'aide à avoir une posture critique. L'approche historique m'aide à ne pas réduire mes questions à l'ici et maintenant. Mon regard sur les questions de goûts ou de conventions change à son contact et j'en viens à questionner des aspects du présent qui semblent actuellement aller de soi. Mais ce projet traite aussi du futur. J'essaie de trouver quelque chose comme un mode historique non-chronologique – nous nageons tous les uns à côté des autres dans un bassin, nous sommes tous en relation avec les autres. De cette manière, je rends aussi quelque chose à Valeska Gert. Nous travaillons à cette publication parce que nous avons aussi collecté beaucoup de matériel théorique qui dépasse les aspects que l'on peut questionner dans le cadre d'une performance. Il est passionnant d'établir un dialogue entre le travail théorique et pratique. Par ailleurs, j'avais l'impression qu'il y avait une zone grise autour des danses sonores de Gert. Je voulais contribuer au discours, pas seulement à son projet d'auto-écriture de l'histoire, mais aussi aux questions menant plus loin : que signifiait l'obtention du droit de vote pour les femmes et quelle est sa relation avec

la pratique gertienne de l'utilisation de la voix ou de la représentation des femmes au moment de l'émergence du cinéma parlant ? Quel était l'effet sur le public quand une femme émettait des bruits étranges et absolument pas distingués ? Ces représentations avaient lieu dans ce qui s'appelait un « Tanzabend », une soirée danse, où le public venait avec des attentes précises, qui étaient ensuite radicalement déçues. Enfin, m'intéresser à l'histoire m'a aussi permis de mieux comprendre la danse sonore dans le présent. Je trouve que les travaux qui ont une dimension historique – et c'est aussi la prétention de STÖRLAUT – ont un intérêt écologique. On ne doit pas toujours créer quelque chose de nouveau, mais on fait partie d'une circulation, d'une boucle. Lorsque je pense à l'histoire d'un point de vue écologique, j'ai l'impression qu'il est très durable de mettre en relation les questions de passé et de futur. Avec ce travail, je ne cherche pas seulement le contact avec Valeska Gert, mais aussi avec d'autres danseur.se.s sonores comme Antonia Baehr, LaRibot, Ezster Salamon, Marlene Monteiro Freitas ou Meg Stuart. Ça crée un procédé continu de relations et laisse émerger des choses. Ça a aussi à voir avec la digestion, et fait en cela partie de quelque chose de plus grand que l'auto-description de Valeska Gert comme génie artistique. Ces formes de travail hybrides, que je partage avec d'autres danseur.se.s sont très excitantes.

LM: Est ce que tu vois des rapports entre Gert et des artistes postérieurs, malgré le fait qu'elle se soit toujours isolée?

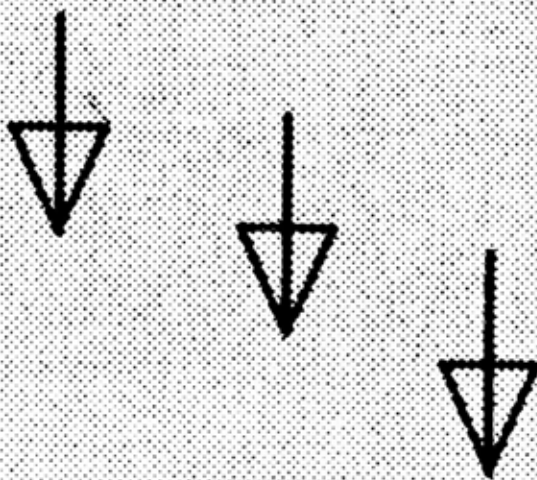
JF: C'est pour moi une question essentielle. Elle se représente comme une figure totalement autonome, libre de toute influence extérieure, comme si elle était celle qui donnait l'impulsion décisive aux autres. C'est vraiment merveilleux de tomber sur une artiste qui ne peut être rangée dans aucun canon par l'autorité d'un.e historien.ne de l'art. D'un autre côté, c'est un aspect de mon projet de chercher à créer un canon de la danse sonore et je vois alors en elle une sorte de grand-mère fictionnelle. C'est bien entendu une fiction, car il y a très certainement eu d'autres personnes qui ont produit des danses sonores, mais elles n'ont pas été documentées. Je me bricole une famille, une sorte de filiation entre Gert et d'autres danseur.se.s sonores. Même si ça reste une fiction, c'est bon de ne pas se sentir isolée et de se mettre en relation avec d'autres artistes. Il ne s'agit pas d'un groupe cloisonné, pas d'une communauté, mais de liens basés sur des affinités.

LM: Pourquoi des artistes comme Wolfgang Müller ou Nina Hagen se sont intéressés plus tard à Valeska Gert ? Qu'est-ce qui l'a soudainement rendue si importante, 50 ans après ?

JF: Valeska Gert n'avait absolument aucun respect et a pris toutes les libertés. Elle était à la fois radicale et sincère, et on ne savait par conséquent pas si ou quand on devait la croire. Elle était un personnage très contradictoire qui jouait beaucoup sur l'ambiguïté. On peut l'observer dans son apparition dans le talk-show télévisé « Je später der Abend » à la fin des années 70.

La femme qu'elle montre est bizarre, pas complaisante, pas tendre. Elle est peut-être fascinante, mais aussi effrayante et monstrueuse. Je pense que c'est quelque chose que l'on retrouve dans la mouvance punk, où l'on cherchait aussi à faire apparaître le corps sous un aspect effrayant, contestataire. C'était une contre-culture radicalement opposée au mode de vie conservatif des bourgeois. Gert a incarné cette attitude dans son art, mais aussi dans sa vie. Elle incarnait ce que l'on craignait et appelait « German Angst » et dont on a, aujourd'hui encore, un peu peur.

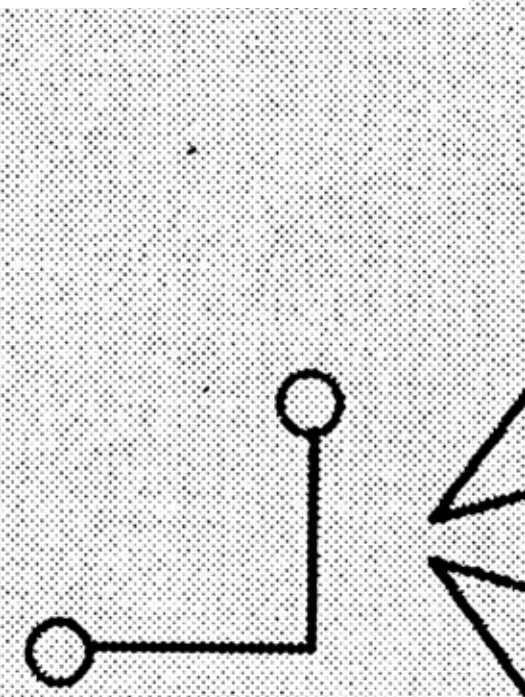
**Elle incarnait
ce que l'on craignait et appelait
« German Angst »
et dont on a, aujourd'hui encore,
un peu peur.**



LM: Que veut dire la danse grotesque pour toi? Penses-tu que c'est une stratégie qui n'était valable que pour Valeska Gert dans les années 20 ou est-ce que c'est encore actuel?

JF: Ma grand-mère a toujours raconté qu'elle a pratiqué la danse grotesque dans son enfance en Prusse-Orientale. Elle voulait dire qu'elle m'aurait transmis ce talent. Je lui ai demandé de quel type de danse grotesque elle parlait et elle me racontait qu'elle dansait des trolls, des fées et d'autres êtres fabuleux. Ça sonnait assez terrible, mais c'était aussi une mode de son temps. Valeska Gert décrit la danse grotesque comme l'observation précise de la réalité qui est ensuite transposée et grossie dans la représentation de différents personnages. Elle s'est vraiment intéressée à ces figures et à ces expériences, mais elle a toujours cherché à dépasser le visible. Elle s'est érigée contre ce qu'on appellerait aujourd'hui l'authenticité. En gros, il s'agissait de danse non-authentique qui se servait de figures non-authentiques. Elle définit la danse grotesque par rapport à sa propre réalité, qui est absolument grotesque – j'ajouterais que ses expériences et ses relations sociales étaient tout aussi grotesques – ce qui revient à faire du grotesque la seule réalité valable. L'artiste grotesque est en fait la seule artiste réaliste. J'ai constaté dans mon travail sur cette pièce que je suis issue d'une pratique de la danse extrêmement influencée par la danse postmoderne américaine. Il s'agissait de former le corps neutre, le visage neutre – alors que le corps parle, même s'il n'a pas d'expression. La neutralité peut être un outil intéressant, mais c'est une approche à l'opposé de la définition gertienne de la danse grotesque. Lorsque l'on pense aux

implications politiques de la neutralité, on prend conscience qu'il est absolument ignorant de croire qu'il existe quelque chose de tel. Ce peut être une méthode ou une pratique corporelle, mais quand il s'agit de présenter un corps sur scène, le détachement indifférent du corps postmoderne relaxé n'est qu'une fiction ignare. La violence du monde réclame des réponses émotionnelles et produit des concrétions affectives. Le travail avec le matériel de Valeska Gert m'a vraiment aidée à adopter un positionnement critique face à ce dogme de la danse postmoderne. Je suis totalement d'accord avec Valeska Gert : la réalité et la politique sont encore et toujours incroyablement grotesques – et de son temps, la politique était encore plus brûlante, dangereuse, stupide et grotesque. La réalité est si exagérée, qu'elle pourrait être sa propre parodie.



maybeyes... • Suivre



„Mir scheint fast, dass man zur Zeit die Zwanziger Jahre aus diesem modischen Nostalgiebedürfnis aufgreift. Alles – aber auch alles – aus dieser Zeit wird jetzt über den grünen Klee gelobt, weil die Ideen ausgegangen sind!“

14 2 Ohne Fehler



**BIOR
LAUT**

Everything has always started

everything has always started
everything has always started
everything has always started
forgetting forgetting forgetting

bambambambambambambam
bambambambam
bambambambambambambtam
bambambambam
bambambambambambambam
bambambambam

Recollect my limbs
after the crash yesterday
wrestle with my past
and then come what may

this is post-history
I recycle time
the ruins of tomorrow
sculpting grime

I am the document
that I document
I am my own archive
I'm never innocent
I am a document I recommend
and I've never been innocent

everything has always started
everything has always started
everything has always started
forgetting forgetting forgetting

bambambambambambambam
bambambambam
bambambambambambambtam
bambambambam

We tear down our temples
and turn around
future piles up behind us
in silent sound

We inhabit the symptom,
truth replaced by opinion
whats real is transposable
everything is possible

holding on to things
these memory chips
reorganize that store
the angel sings
in the apocalypse
time won't be no more

everything has always started
forgetting forgetting forgetting

bambambambambambambam
bambambambam
bambambambambambambtam
bambambambam



Essay Luise Meier / Traduction Lily Matras

Choqueuse

Les danses sonores de Valeska Gert, les pratiques féministes et la voix des femmes dans la culture et la politique des années vingt.

»Et dans tout le furioso, dans toutes les idées foudroyantes, dans toute l'ardeur de son tempérament rôde cette expression gynécologique: naissance au forceps. Elle pense que toute personne mise au monde d'une manière aussi artificielle, ne pourrait s'y épanouir sans frottements, et serait au contraire vouée à s'y trainer de manière anguleuse et malhabile.«¹

Signe astrologique: Pince

Naissance au forceps. L'« expression gynécologique » par laquelle Valeska Gert marque au fer sa propre naissance résume parfaitement l'approche révolutionnaire de Gert vis-à-vis de la danse et de la performance. Sans doute fournit-elle par la même occasion la meilleure terminologie pour parler de son art singulièrement interventionniste, à l'abri de l'écueil des questions de style et de méthode. La « naissance au forceps » est le récit fondateur par lequel Gert fait irruption force la porte de la monographie de Fred Hildenbrandt de 1928, *La Danseuse Valeska Gert*, pour tourner à son avantage les conventions du récit biographique. La formule généalogique ne reflète pas seulement l'allégation de Valeska Gert quant à la maternité de sa propre histoire, elle impose aussi au critique et admirateur Hilden-

brandt la réalité corporelle et matérielle de sa naissance, l'amputant dès le départ de la possibilité d'un récit teinté d'une féminité éthérée, archaïque, naturelle. Hildenbrandt, qui croit bien moins à l'importance significative de l'expression gertienne, tentera tant bien que mal de contenir celle qui convoque



crûment les lèvres vaginales, un seuil honteux, la froideur de l'instrument métallique et la brutalité de l'acte obstétrique, se réfugiant avec pudeur derrière la périphrase « l'expression gynécologique ». Malgré ses efforts, le non-dit rôde sans relâche derrière les lignes et enserre en bonne pince tous les cordons ombilicaux rattachant Valeska Gert au monde. L'outil médical lié à des rapports de production concrets et contemporains introduit de facto une dimension artificielle au sein d'un événement présumé naturel. Elle pervertit toute notion d'un état prétendument présocial et souille l'idée d'originel. Situer sa naissance au forceps au début de son autobiographie permet à la danseuse d'évacuer d'office l'invocation d'une nature, d'une essence, d'une origine. Le forceps qui enserra son crâne se prolonge tout au long de sa vie par un accès particulier aux corps, à la nature et aux sociétés humaines, un accès qui se situe aux frontières, et qui ne peut accepter comme lois naturelles immuables les lignes de démarcations d'un autre temps. Gert fait de la pince qui l'a mise au berceau

Elle pervertit toute notion
d'un état prétendument
présocial et souille l'idée
d'originel.

un instrument productif. Un instrument qui extrait des aspects de leur contexte régulier et les transforme au sein de son laboratoire en matière expérimentale. Se sachant elle-même prise en étau, elle développe aussi bien en tant que personne publique que privée la stratégie productive de se délocaliser entièrement dans ce laboratoire. Ainsi, tout se retrouve également intégré dans son champ d'étude. Gert fait de la relation complexe entre l'aliénation comme état social, la distanciation comme stratégie d'appropriation esthétique et l'autre ou l'étranger occulté dans les interstices du visible et du dicible sa ressource productive. Elle a conscience de ce que chacune tient une pince et est tenue par une pince.

Laboratoire

Gert qui, selon Hildenbrandt, ressent encore l'affreux métal enserrer de ses tempes se serait-elle subitement sentie renvoyée à sa condition de fille-forceps imposée par le destin lorsqu'en 1925, elle pénètre dans les studios de cinéma de Georg Wilhelm

Pabst ? « L'aspect de laboratoire la lumière crue des lampes m'électrisaient »² Déjà elle devine et habite l'espace que voudra de définir plus tard Donna Haraway avec ses figures du Cyborg et d'Onkomouse™. La pince qui agite l'éprouvette, le bras robotique qui assemble de ses doigts en pince sa propre descendance. La naissance au forceps reconnaît ses sœurs: les existences précaires à la frontière entre nature et artificialité, tech-

même « cornue » que celle dans laquelle « bout la danse de Gert »⁴. Ce sont tous ces mondes, tous ces êtres hybrides et intermédiaires que Valeska Gert donne à voir et à entendre dans ses performances. Par leur présence, ces figures exposent l'imposture illusoire et morbide des aspirations de pureté et d'harmonie formulées au mépris de la réalité des contraintes et des contradictions sociales et des créations artificielles des appareils de production médiatiques, techniques et idéologiques. Contrairement à d'autres danseuses de son temps, Gert ne fournit pas à son public un monde imaginaire proposant d'échapper aux réalités du quotidien mais introduit précisément ce quotidien sur scène. Elle le morcèle, le dissèque, le déforme, l'étire, le recolle et y exhibe crûment que qu'il a de douloureux, de scandaleux, d'absurde. Alors que d'autres flottent, glissent, ondulent à la recherche d'ornements archaïques, Gert danse l'accident de la route. Elle va encore plus loin: non seulement elle se défend de tout escapisme, mais elle danse aussi toutes les facettes de cet appareil de production, depuis son désir de plaire jusqu'à la docilité et l'orthodoxie du public dissimulée par la gestuelle moderne. Gert pratique une critique dansée, immanente, en ce qu'elle ne se fixe pas autour d'un point précis (cherchant par exemple à développer un style, ou une école propre) mais préfère imiter si densément les modes artistiques et phénomènes sociaux de son temps sur scène, qu'ils finissent par trahir d'eux-mêmes leurs moyens, leur illusionnisme, leur absurdité, leur insolubilité, leur incapacité à sortir d'eux mêmes. Sergej Eisenstein expose précisément cette pratique critique lorsqu'il écrit: « elle est un véritable acide nitrique pour l'idéologie bourgeoise. Je le répète. Elle pénètre si profondément que sa « danse espagnole » n'est pas qu'une parodie de la danse. Elle est le coup

**Alors que d'autres flottent,
glissent, ondulent à la recherche
d'ornements archaïques,
Gert danse l'accident de la
route.**

de poignard au cœur de toutes ces espagnoles. »⁵ Sa critique va si loin qu'elle ne présente pas seulement les mirages comme des mirages, mais soulève dans un même geste la question de leur fonction sociale. Ce sont là des questions de naissance au forceps: dans la mesure où l'image jouée relève non pas de la manifestation authentique d'une quelconque âme espagnole, mais d'une production culturelle, technique et artistique de l'industrie du spectacle contemporaine et, doit être posée la question de sa fonction.

Irruption du futur

Pour autant, les expériences performatives de Gert ouvrent un moment utopique et, avec lui, un accès utopique à la *nature comme possibilité*. Le potentiel de la nature humaine n'est pas caché, mais pas encore là. Il doit être réalisé par la danse, par les actions, par les sons. Et ne peut être mis à jour que dans

une société acceptant d'être radicalement différente. On s'approche de la nature utopique par l'expérimentation, par la déconstruction des illusions contemporaines, par le franchissement et l'effacement des frontières. Il en va de même avec les potentialités de l'art. Tout symbolisme, tout classicisme rétrograde, tout historicisme, toute complaisance avec le goût contemporain est pour Valeska Gert synonyme de fixation, d'immobilisme, de consentement au statu quo. C'est à son effet qu'elle mesure le degré de nouveauté d'une posture artistique. Seule la collision entre le matériau et son public peut décider de la puissance de son contenu utopique. Seul l'effet du choc, de la rupture avec l'entendu, donc du malentendu, du trouble, voire du soulèvement allant parfois jusqu'à la descente de police peut laisser entrevoir de possibles nouveaux. Ceci est tout aussi valable pour les effets plaisants comme l'extase, les fous rires, l'envie. La nouveauté, le juste langage de l'art, se donne à voir dès



»The first dancer who expressed his time was I.«

nique et art, culture et société. « Le cyborg est résolulement du côté de la partialité, de l'ironie, de l'intimité et de la perversité. Il est dans l'opposition, dans l'utopie et il ne possède pas la moindre innocence. »³ clame Haraway dans son Manifeste Cyborg. Une figure qui semble émaner directement de la



„Ich habe ein großes Talent darin die Punkte herauszufinden die Menschen dann ärgern. Ich bin eine geborene Schocköse, eigentlich unerhört modern“

que le public et l'artiste parviennent à être arrachés à l'ennui paralytique de l'habituel. Le nouveau s'exprime dans sa relation avec l'existant – dans sa non-identité, dans sa dissonance, dans son incompatibilité, dans sa disruptivité, dans son inédit, dans sa perversité. Pour viser pareille dissonance, pareille rupture, Gert déplace, aliène, hybride et surtout, fait éclater cet habituel. Le degré de dérangement qu'elle introduit par son système de représentation ne peut donc être réalisé qu'en rapport à l'entendu et l'attendu. Sitôt pourtant que la rupture avec l'usuel devient elle-même une habitude ou se dépose en figure reconnaissable ou en Canon l'autoproclamée « Schocköse » (penser choqueuse) poursuit son chemin à la recherche de nouvelles constellations perturbatrices de ces acclimations.

Danse sonore

La rupture la plus significative qu'entreprend Gert avec l'accoutumance (la sienne et celle de son public) a lieu au milieu des années 1920. Il s'agit de son passage de la danse muette à la danse sonore. Elle introduit la voix comme un astre supplémentaire de sa constellation, comme membre greffé au corps et au visage fragmentaires d'un tout disharmonieux. Gert investit et manipule sa voix au service de l'irritation et de l'envie. Les danses sonores choquent par leur caractère polyphonique qui questionne l'unité du corps, du récit et du raconté. Les voix qui s'élèvent dans ses danses échappent tout autant à l'interprétation intellectuelle qu'à la simple jouissance esthétique et demeurent incommensurables. En tant que femme, Valeska Gert cultive aussi par cette stratégie une dissonance avec l'image nécessairement séduisante de la femme se donnant en spectacle, traditionnellement surface de projection du



Le nouveau s'exprime dans sa relation avec l'existant – dans sa non-identité, dans sa dissonance, dans son incompatibilité, dans sa disruptivité, dans son inédit, dans sa perversité.

regard masculin. Elle présente une posture et un regard sur la teneur du présent qui prétend dès le départ à l'égalité avec les producteurs de discours masculins. C'est précisément l'intensité générée par la « Schocköse » au travers de sa machine à effets faite de regardeurs, de corps, de sons, de scène et de costumes, d'arrêts et de mouvements qui rend impossible de ne pas attirer l'attention sur le fait que Gert en soit la productrice. Elle attaque avant tout par son esthétique fragmentaire, mais aussi ses autoanalyses publiques (livres, contributions théoriques dans des journaux ou des revues, etc.) l'image de la passivité féminine. Gert n'est ainsi jamais un objet chorégraphié et encore moins dressé, ni un sujet chorégraphiant. Ni le charme, ni la pudeur, ni l'élégance, ni le calme, ni l'innocence ne font partie de ses représentations. C'est par dessus tout sa mise en scène scandale du désir et de l'orgasme féminins – que Kurt Tucholsky ne repère d'ailleurs pas seulement dans sa pièce Canaille – qui s'oppose agressivement et sans compromis à la conception d'une femme sexuellement déficitaire et passive, nécessairement innocente, réduite à la satisfaction de l'homme et à ses fonctions reproductives. Elle échappe à la prétendue opposition naturelle entre les sexes en ce qu'elle incarne sur scène parfois un boxeur et parfois, vêtue en homme politique, toute manifestation politique. Elle ne brise toutefois pas l'opposition simplement parce qu'elle se présente travestie en homme, mais parce qu'elle mime avec précision les insignes et les habitudes de la masculinité et de la féminité, et dénonce par là même leur caractère construit. Pas étonnant alors que les sons qu'elle produit ne soient pas synchrones mais servent à brouiller encore un peu plus la situation.

Nous le faisons avec affront!

Dans les années 20, Valeska Gert partage la scène avec de nombreuses représentantes de la Nouvelle Femme (the New Woman), des Girls de la République de Weimar, des garçons. Ce sont des femmes présentes et actives dans le monde du travail et en politique, dans les médias, dans les rues et dans la vie nocturne. Les filles de la Girl-Kultur montante utilisent des stratégies performatives pour faire prendre l'eau de tous bords à la féminité traditionnelle. Elles s'approprient de manière ironique et émancipatoire les éléments de la mode masculine, de la prostitution, du militaire, et de la technique, ce qui leur permet de ne pas simplement reprendre les insignes des hommes pour leur compte, mais de remettre tout autant en question l'évidence de leur pouvoir que celui des signes qui l'accompagnent. La libération apportée par cette forme d'appropriation est souvent cataloguée de consumériste, hédoniste ou ludique par les privilégiés de la classe dominante. Le féminisme historique est aujourd'hui situé du côté des mouvements bourgeois qui auraient atteint leur objectif politique de droit de vote, alors que les Girls de Weimar seraient restées apolitiques. Elles sont le plus souvent minimisées et méprisées en étant renvoyées à un simple lifestyle, à un mouvement de mode américaniste. Tandis que les organisatrices des mouvements féministes sont célébrées comme les héroïnes qui se seraient battues pour leur droit de vote, on se souvient des Girls des années 20 comme de celles qui n'ont pas su empêcher la montée du Nazisme. Cette représentation en ciseaux de l'histoire est trompeuse et il est intéressant de lire ces accusations d'égoïsme, d'hédo-

nisme et d'apolitisme à la lumière de l'image de la femme sur la base desquelles elles sont fondées. Les féministes bourgeoises de la génération précédente ont en effet particulièrement exprimé toute la portée de leur positionnement politique, leur sens du devoir, leur disposition au sacrifice, et leur altruisme au moment de la première guerre mondiale. Au vu du sens supérieur qu'elles voyaient exaucé par la guerre, l'Union des organisations féministes allemandes (Bund deutscher Frauenvereine, BDF) n'a pas seulement fédéré les femmes pour la construction du « Nationaler Frauendienst » (Service National des Femmes) assurant l'effort féminin de guerre sous la forme de soins au matériel de combat masculin, mais a aussi officiellement préféré les intérêts nationaux du Kaiserreich allemand au combat pour le droit de vote des femmes. Celui-ci vote se laisse bien plus comprendre comme un acquis de la Révolution de Novembre auquel a avant tout contribué de manière déterminante le Mouvement des femmes prolétariennes (Proletarische Frauenbewegung). Que le droit de votes des femmes ait été concomitant à l'abolition du système des trois classes et à la fin l'Empire allemand éclaire le regard sur les liens entre l'égalité économique et sociale et la question du droit des femmes. Il semble en effet absurde qu'avant la révolution de

L'après première guerre mondiale apporte avec elle une inflation morale qui n'a rien à envier à l'inflation monétaire.

Novembre fût discuté dans les cercles bourgeois du mouvement féministe si la revendication du droit de vote pour les femmes sous le maintien du système des trois classes. Le mouvement féministe organisé (principalement le BDF) gagne en conservatisme et en nationalisme sous la République de Weimar de telle sorte qu'il semble parfois aller directement à l'encontre des intérêts des jeunes femmes en rébellion. Cette divergence est aussi incarnée par les débats houleux autour de l'article § 218 de la constitution de Weimar pénalisant l'avortement. Alors que de nombreux films, médecins, artistes et le Mouvement des femmes prolétariennes se prononcent ouvertement pour l'abolition du dit article, le BDF s'y oppose, et ce jusqu'à sa dissolution par le national-socialisme. N'oublions pas que le traitement ludique de l'homosexualité, du travestissement et de la prostitution dans la mode et le divertissement a contribué à l'acceptation sociale de groupes précédemment considérés comme parias ou criminels. Alors que les Nouvelles Femmes expérimentent dans leur pratique quotidienne et au moyen de nombreuses transgressions performatives la résistance à l'image dominante de la femme, le mouvement féministe bourgeois suit l'exemple de la politique représentative de la République de Weimar. Dans le cadre de cette stratégie de représentation, des décisions de plus en plus consensuelles, voire réactionnaires sont prises par peur de perdre en adhérents et ainsi en popularité et en légitimité au regard du pouvoir. Ainsi, on refuse déjà en 1920 à Alice Salomon la présidence du BDF par appréhension des tendances antisémites au sein de la population allemande et du BDF même. La recherche d'une unité de la femme, que le BDF eût aimé incarner, conduit à en per-

Les filles de la Girl-Kultur montante utilisent des stratégies performatives pour faire prendre l'eau de tous bords à la féminité traditionnelle.

pétuer une image rigide façonnée par des idéaux de soin et de maternité et finit par mener à l'exclusion, ou du moins à la marginalisation de femmes et d'idées incommodes. Le rôle du BDF semble bien moins celui d'une représentation des intérêts communs aux femmes que celui d'une organisation et d'une discipline effectives allant dans le sens de la nation. Cela reste jusqu'à aujourd'hui une étrange contradiction que la revendication d'égalité entre les sexes du mouvement féministe bourgeois et blanc conférant aux femmes une voix d'égale valeur à celle des hommes aille de pair avec la prétention hégémonique bourgeoise de parler au nom de toutes et d'une seule voie. C'est ainsi que la tentative maladroite de définition du « féminin » revient toujours au centre des débats. Une réduction et une démarcation d'autant plus superflues et ridicules dans une société d'après guerre au sein de laquelle le camp masculin – les corps mutilés des soldats, l'inflation des fils, des pères et des maris tombés au combat (les chiffres exacts ne seront officiellement publiés qu'après la guerre), un Empereur préférant fuir plutôt que de se résoudre à la défaite et de se rendre aux masses révolutionnaires – ne peut plus cacher sa fragilité derrière une rhétorique héroïque. L'après première guerre mondiale apporte avec elle

une inflation morale qui n'a rien à envier à l'inflation monétaire. Si les images des liasses de billets utilisées comme bois de chauffe, leur valeur matérielle surpassant leur valeur marchande, sont impressionnantes, une inflation similaire touche aussi sous Guillaume II les valeurs métaphysiques: Dieu, la mort, la nation, la maternité, la chasteté, l'héroïsme, la spiritualité, l'amour innocent, autant d' « idées supérieures » ont été éviées, ont éclaté en mensonges dans le quotidien et l'inhumanisme industriel de la Grande Guerre. Le sexe, le travail, le divertissement – le sens profond de tous les aspects de la vie s'est délité au profit d'une valeur d'usage et de plaisir profanes. Dans la misère ambiante, le phénomène qui n'était jusqu'ici connu que dans les milieux ouvriers s'étend aux classes moyennes : « La prostitution prit un autre sens lorsque des dizaines de milliers de berlinois s'entraînaient dans des relations sexuelles compliquées, toutes de nature commerciale »⁶. Ces contradictions sont effectivement particulièrement frappantes



dans la capitale allemande, première patrie de Valeska Gert. La police des mœurs berlinoise s'applique tant bien que mal à contrôler la vie nocturne et surtout la folie dansante grandissante, tentant de la remettre sur les rails de l'amusement bourgeois bénin. Mais la ville, qui est devenue le point de rencontre de toute une population aspirant à la liberté et au travail citadins, le terrain d'expérimentation des avant-gardes artistiques du monde entier et le carrefour d'un certain tourisme sexuel et de débauche, échappe de mal en pis aux autorités. Avec des figures de proue comme Magnus Hirschfeld, Berlin devient le centre d'un mouvement homosexuel de plus en plus conscient et politisé que ne soutiennent pas seulement de nombreux bars et cafés dédiés aux us et coutumes de la scène, mais aussi la recherche, un certain militantisme et nombre de revues et de films éducatifs. Berlin est le centre de la Girl-Kultur émancipatrice, peu politique mais redoutablement frappante au sein de laquelle une

La voix des Girls ne trouve désormais plus sa légitimation dans la représentation de valeurs supérieures mais dans des gestes de dénonciation, d'impudence, d'hédonisme et de pragmatisme.

grande partie des femmes bénéficiant de l'indépendance d'un petit statut salarial, trouve un terrain de jeu idéal. Ces nouvelles femmes affirmées, avides de savoir et d'expériences s'amusent à brouiller les frontières – parfois par simple snobisme, parfois par nécessité pratique – entre filles de bourgeois et filles de joie. La voix des Girls ne trouve désormais plus sa légitimation dans la représentation de valeurs supérieures mais dans des gestes de dénonciation, d'impudence, d'hédonisme et de pragmatisme. « Nous sommes la nouvelle spiritualité./ Nous le faisons avec affront ! » chante un tube de 1928.

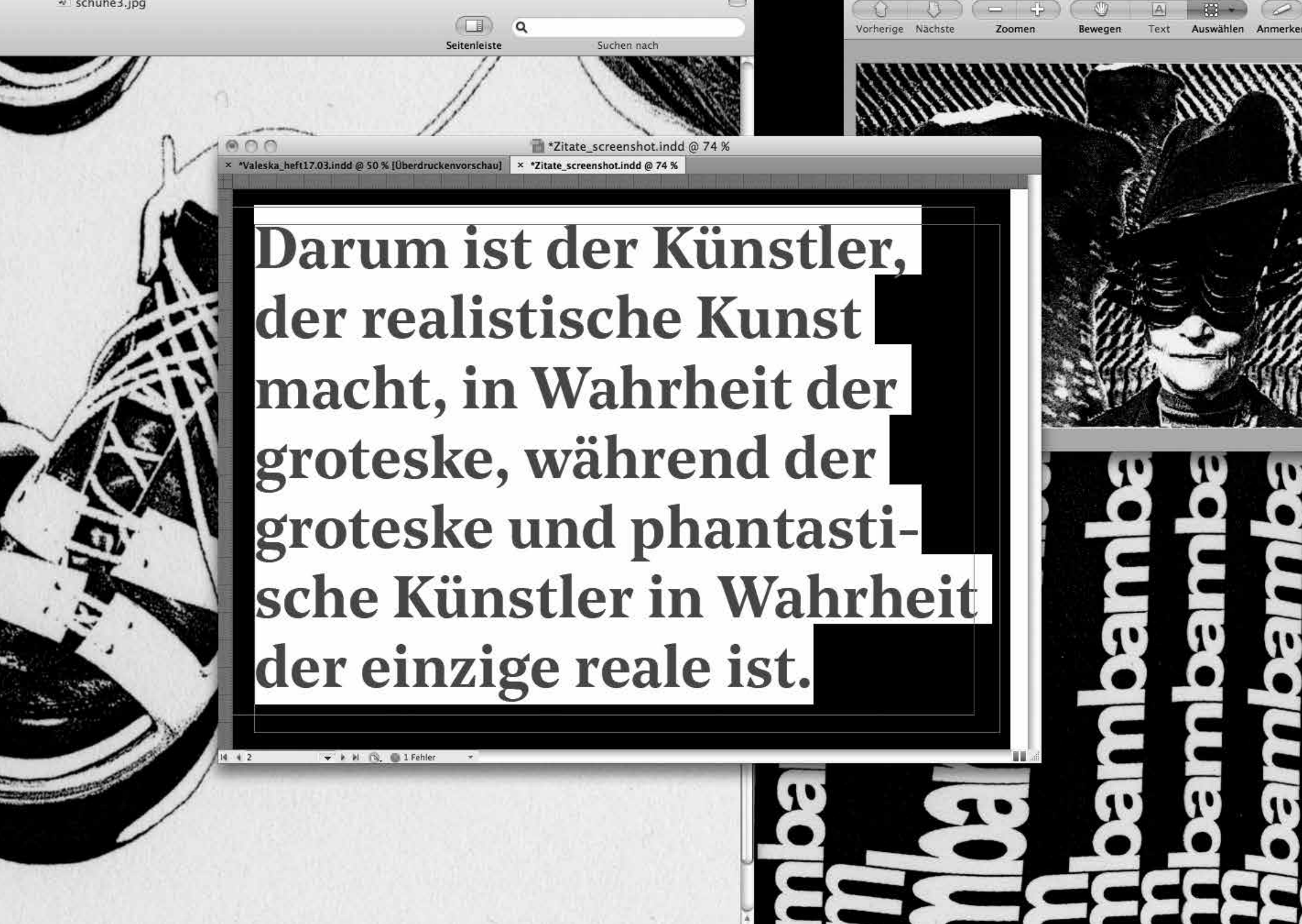
Aliénation et appropriation

Ce qui sépare le mouvement féministe conservateur de son pendant prolétarien et de la « Nouvelle Femme » est le rapport à l'aliénation. Alors que le mouvement bourgeois a peine à dépasser les images d'Epinal biologiques et nostalgiques de la femme, les féministes prolétariennes et l'autoreprésentation de la « Nouvelle Femme » témoignent d'un rapport bien plus positif aux bouleversements sociaux et techniques du début de l'ère industrielle. Dans le discours Pour la libération de la femme ! que tient Clara Zetkin au Congrès ouvrier international de Paris en 1889, la meneuse du Mouvement des femmes prolétariennes déjà constate: « La question de l'émancipation des femmes est l'enfante des temps modernes, et fut aussi mise au monde par la machine. »⁷ À la chaîne de montage, à la machine à écrire, au standard téléphonique, la femme est un Cyborg. C'est l'un des aspects de l'industrialisation que le mouvement féministe bourgeois a tôt fait de renier. Accompagnant une mécanisa-

tion croissante, le travail des femmes migre de la sphère privée à celle publique du travail salarié, entraînant progressivement une re-fonte des liens et des rôles sociaux traditionnels. Dès le départ, c'est une caractéristique du Mouvement des femmes prolétariennes de vouloir dépasser le capitalisme et ainsi la misère et l'exploitation des ouvrières, tout en ayant conscience du potentiel libérateur de cette force destructive. Les revendications émancipatrices des travailleuses ont été développées à contre-courant de l'antimachinisme bourgeois teinté de nostalgie et imprégné du modèle patriarcal d'Etat providence et de la politique sociale de Bismarck. Leur principale arme performative est la grève, par laquelle elles réalisent non seulement leur pouvoir en tant que salariées, mais aussi leur égalité vis-à-vis de leurs homologues masculins. L'émancipation de la femme est pour le Mouvement des femmes prolétariennes indissociable de celle de tous les travailleurs et travailleuses, sans quoi la femme ne ferait que passer de la de domination du mari ouvrier à celle du propriétaire d'usine. Certes, le mouvement féministe bourgeois thématise aussi la misère sociale des femmes ouvrières, mais alors qu'elles proposent d'y remédier par le principe caritatif de l'assistance sociale (un corps de métier d'ailleurs prédestiné à la femme), son pendant prolétarien mise sur l'égalité de moyens entre les hommes et les femmes : la prise de pouvoir par l'organisation syndicale et la grève. L'aliénation n'est ici pas dépassée par le retour à une essence prétendument féminine, mais par une appropriation des moyens de production qui commence par le bleu de travail masculin et le raccordement à la machine et finit par la révolution. C'est l'expérience physique du cordon de police repoussé avec succès, de l'interruption du travail par la grève, de la défense de centres

de pouvoir occupés et de la prise de parole dans les débats publics qui constitue le sujet révolutionnaire, et non la masculinité, ni la sagesse, ni la nature « du travailleur ». Que cette image de la femme et cet argumentaire du Mouvement des femmes prolétariennes se soit imposé n'est d'aucune façon une évidence. De nombreux travailleurs ont accusé le travail des femmes d'avoir entraîné la baisse des salaires, et ont vu leurs collègues féminines non pas comme des camarades de lutte mais comme une concurrence illégitime. C'est à la conviction et à la mobilisation bruyante de femmes comme Rosa Luxemburg et surtout Clara Zetkin que nous devons que les revendications de l'époque ne se soient pas soldées en « femmes,





**Darum ist der Künstler,
der realistische Kunst
macht, in Wahrheit der
groteske, während der
groteske und phantasti-
sche Künstler in Wahrheit
der einzige reale ist.**

retournez à VOS fourneaux » mais « À travail égal, salaire égal ». Ce n'est pas seulement le contenu de leur mobilisation qui fit effet, mais aussi l'acte performatif de leur agitation même. Qu'elles appellent en tant que femmes à la grève et à la constitution d'assemblées n'a pas seulement convaincu leurs auditrices des moyens et des fins de la lutte, mais aussi du rôle des travailleuses en tant que camarades de luttes. Les deux derniers écrits de Rosa Luxemburg pour le journal communiste *Die Rote Fahne* (Le Drapeau Rouge) témoignent des nombreux points de contact avec des artistes comme Valeska Gert, notamment ce que la chercheuse en sciences de la danse et du théâtre Susanne Foellmer nommera le « fanatisme de la divulgation ». Ce que la presse berlinoise et le gouvernement vantent comme un retour « au calme et à l'ordre », Luxemburg le dénonce comme l'imposition brutale d'intérêts réactionnaires. Plus encore : elle dénonce la stratégie du gouvernement consistant à exploiter la déception et l'incrédulité du peuple au crépuscule d'une guerre extérieure impuissante pour justifier la répression sanglante de l'opposition intérieure et espérer par cette compensation panser les plaies de la virilité blessée. A ce moment, Luxemburg devine déjà qu'elle fera partie des victimes dont les corps d'ennemis intérieurs serviront à rétablir « le calme et l'ordre » et feront office de prothèse pénienne pour les des officiers de corps-francs désillusionnés. On la réduit au silence et fait disparaître son cadavre dans le Landwehrkanal seulement peu de temps après que la révolution de novembre – qui sera réprimée dans le sang – obtienne le droit de vote des femmes. Quatre jours avant que des millions de femmes n'obtiennent une voix qu'elles pourront retourner lors des scrutins, est organisée l'extinction ignoble d'une autre voix élevée contre l'ordre établi.

L'aliénation n'est ici pas dépassée
par le retour à une essence prétendument féminine, mais par une appropriation des moyens de production qui commence par le bleu de travail masculin et le raccordement à la machine et finit par la révolution.

Nuisances sonores

La voix qu'introduit Valeska Gert dans ses expériences performatives fait tout autant désordre. Elle y questionne le sujet raisonnable comme origine de la voix et cherche à la détacher du corps comme son garant biologique. La particularité de Gert réside également en ce que par son utilisation de la voix et du corps sur scène, elle confère à la nature aspect dérangeant allant contre les représentations et le maintien de l'ordre. À rebrousse-poil du ballet muet qui par l'extrême discipline est parvenu à supprimer tout bruit corporel et qui par son esthétique éthérique représente l'illusion d'un au-delà, Gert danse, mime et crache les frontières, les souffrances, les désirs et les sécrétions des procédés de disciplinarisation. Elle ne bannit pas le malaise des contradictions par les images exotiques culturellement vouées à la distanciation, mais se sert au contraire depuis sa scène directement dans le quotidien de son public et des passants

innocents. Par ses voix étranges, Gert évacue avant tout le devoir de fournir une explication au malaise, de lui conférer un sens et de l'intégrer à des conceptions dominantes pré-existantes. Certes le mouvement féministe, le mouvement radical pour la réforme sexuelle, les cercles de femmes artistes, mais aussi des arrivistes de la Girl-Kultur se rejoignent dans un même souhait de succès, soit-il pédagogique, commercial, scientifique, justiciable, parlementaire, ou social, mais les aspirations de reconnaissance et d'intégration au sein des rapports dominants reviennent à légitimer ces rapports de force. Gert est parfaitement consciente de cette ambivalence. Elle ne conçoit pas son art comme une œuvre destinée à trouver sa place au sein de la culture contemporaine, mais produit des œuvres comme autant d'instruments et d'armes momentanément adaptés au combat contre cette culture. Valeska Gert se positionne dès ses premières représentations comme élément perturbateur au sein des soirées des cercles artistes. Lorsque je montais le soir sur scène, j'étais si téméraire et si désireuse de secouer le public que je faisais l'effet d'une bombe dans l'atmosphère chaleureuse que d'autres avaient pris soin d'installer. »⁸ Eclater, exploser, mitrailler: les nouveaux et les nouvelles artistes sont conscient.e.s que pour effectuer un « renversement des valeurs » et avant d'initier quoique ce soit de nouveau, il faut d'abord attaquer et démanteler par la divulgation ce que l'ancien a dépassé et d'hypocrite. Même très âgée, Gert constate dans une interview : « J'ai toujours arrêté lorsque je commençais à avoir du succès. »

La construction de rapports productifs au malentendu, au mécontentement, à l'échec et au malaise est l'élément central de son art, qui est sans doute bien plus un art fait pour la lutte, que pour le théâtre ou les galeries.

Ses modèles du *Beggar's Bar* newyorkais ou du *Ziegenstall* (L'étable à chèvres) à Kampen montrent bien la perméabilité voulue par Gert entre arts de la scène et les bagarres de bar. Qu'elle ouvre des bars pendant que d'autres fondent des écoles est un autre témoin de son choix de registre artistique. Alors que Mary Wigman dirige en « Führerin » ses élèves vers de souples chorégraphies « en chœur », Gert concilie en permanence dans ses performances les pôles artiste et serveuse, impressions éphémères et permanentes, service et provocation. Si on ne peut y identifier clairement une répartition entre artistes et spectateur.rice.s ou élèves



et professeur.e.s, c'est que Valeska Gert ne veut ni expliquer ni éduquer, mais échanger (dans tous les sens du terme) avec son public dans ce qu'elle conçoit

comme une expérience commune. « Elle ne danse absolument pas, elle était là. Elle accouchait du chaos... »⁹ commente une critique de 1949.

Les années 20 sont l'âge d'or de ces interactions, une époque où le vieux monde qui semble flancher libère une incroyable complicité productive parmi ceux qui ambitionnent de l'achever. On pense à Asta Nielsen, l'une des premières stars internationales du cinéma muet, jouant en devant un décor fait de carcasses d'avions de chasse abattus un Hamlet féminin. Une Hamlet, alternant entre ironie et tragique, une critique polymorphe et polyphonique des stéréotypes de genre dominants. À la fin de cette ère de tous les possibles, dont le cinéma muet est l'expression directe, Asta Nielsen se voit proposer par Hitler le 2 avril 1933 lors d'une réception au Ministère de la propagande, de rejoindre le mouvement national-socialiste. Il la flatte : il pourrait tenir des discours de deux heures sans que personne ne le comprenne jamais alors qu'un geste suffirait à Nielsen pour que des centaines de milliers la voient et la comprennent. Ce sur quoi elle répond : « Ce geste ? » tendant le bras en salut nazi. Fait révélateur du rétrécissement du champ des possibles : la première star internationale du cinéma muet, encensée pour l'incroyable diversité de son vocabulaire gestuel, refuse l'invitation hitlérienne à la « Gleichschaltung » (mise au pas) et tourne définitivement le dos à l'Allemagne.

Voix dociles du cinéma parlant

Dans les années 20, Asta Nielsen possède – et elle n'est pas la seule – sa propre société de production et commercialise sa marque de cigarettes, ce qui lui permet une

grande indépendance artistique dans le développement de ses personnages. Mais les temps changent. L'arrivée du cinéma parlant apporte une renaturalisation et renationalisation des figures féminines au cinéma. La dissonance, la polyphonie, l'ambivalence des femmes connaît une redisciplinarisation exemplaire. Les deux premiers succès du cinéma parlant, *Applause* et *Le Chanteur de Jazz*, traitent tous deux de l'harmonisation des déviations sociales. Dans le premier, une mère s'étant rendue coupable de l'hybris d'avoir cru pouvoir exister sans homme, se sacrifie pour le futur moralement acceptable

Elle ne conçoit pas son art
comme une œuvre destinée à
trouver sa place au sein de la
culture contemporaine, mais
produit des œuvres comme au-
tant d'instruments et d'armes
momentanément adaptés au
combat contre cette culture.

de sa fille. Dans le second, les séquences sonores sont réservées au protagoniste négociant en permanence entre ses origines juives orthodoxes et ses ambitions de chanteur de jazz au sein de la culture populaire américaine. Le facteur harmonisant est ici principalement assuré par les personnages féminins. Aussi bien sa femme que sa future

épouse non-juive incarnent les charnières de la destinée du protagoniste. Une scène clé du film montre une circulation des femmes scellant le nouveau lien social entre leurs deux univers : la future épouse assiste au chant du protagoniste dans la synagogue et sa mère juive à Broadway. Toutes deux acceptent en silence, dans des larmes d'émotion, le nouvel ordre fraternisant du protagoniste. Dans ce premier film parlant américain le « blackfacing » joué par ailleurs au côté des femmes muettes un rôle essentiel dans la construction d'une identité blanche américaine face à l'autre, de couleur noire. Au sein de sociétés de production, qui investissent des sommes colossales dans les nouvelles technologies, règne une peur démesurée de la voix l'étranger et de la voix étrangère. Pour ne pas laisser place à l'ambiguïté, le studio de Greta Garbo lui organise des cours intensifs de prononciation. On reste néanmoins si sceptique vis-à-vis de la voix traître étrangère de la star, qu'elle tient dans son premier film un rôle de double étrangère, prostituée et suédoise. Les critiques contemporaines insistent lourdement sur le fait que Garbo, d'origine suédoise, est un choix évident pour le rôle et brillerait particulièrement pour cette raison par le « naturel » de son jeu. Même si la voix grave de Garbo et sa masculinité provoquent l'étonnement du public, on la juge très « adaptée » à la figure de la prostituée. Que Greta Garbo et Marlene Dietrich ont survécu au cinéma parlant est intimement lié à la disciplinarisation de leurs voix et à leur localisation dans le domaine de l'autre, de l'exotisme. La plupart des héros américains de l'époque font preuve de leur masculinité lorsqu'ils apprivoisent ces femmes exotiques et éveillent en elles les sentiments romantiques leur permettant de se réconcilier avec leur nature féminine. Le cinéma parlant hollywoodien des années





Wenn einem tänzerisch
zumute ist, gerät man in
eine Trunkenheit, die
aus ursprünglich natura-
listischen Tönen tänzeri-
sche Töne machen kann

SO

trente projette sur les écrans le passage de la Nouvelle Femme à la femme au foyer bienveillante et domestiquée. Les aspirations émancipatrices de la décennie précédente sont désormais dépeintes comme démesurées, illusoires et menant irrémédiablement à perte. La femme tombée est soit sauvée par l'amour lui permettant de retrouver son rôle naturel de mère aux côtés d'un mari, soit finit en victime tragique de sa débauche. Presque chaque film contient des scènes où des représentantes de la « féminité exotique » claquent haut et fort ne pas avoir besoin d'un homme. Et presque à chaque fois, leur désir d'indépendance se retrouve au sein du prisme « naturel/contre-nature » délocalisé dans le milieu étranger, marginal. Le film se fait alors le récit conquérant du retour à la raison de ces égarées, mettant en question la capacité de ces voix de femmes à pouvoir exprimer leur propre volonté. « I want to be alone! ». La phrase de Garbo tirée de *Grand Hotel* est devenue le symbole de tous ses rôles et invite le spectateur masculin à assister à sa conquête, à sa conversion, à sa punition et à son exploitation. Dans les deux premiers films à succès du cinéma parlant américain déjà mentionnés, dans *Grand Hotel*, mais aussi dans le film allemand *L'Ange Bleu*, les premiers rôles féminins sont toutes des danseuses ou des chanteuses. La spécialiste en sciences de la culture Kaja Silverman décrit ces constellations comme une double réification de la voix et du corps de la femme¹⁰: son statut d'objet se confirme non seulement pour le spectateur du film, mais aussi pour le spectateur montré dans le film. Son être-sujet est d'autant plus mis en doute que, dans cette constellation, aussi bien ses dires que ses mouvements sont chorégraphiés par et pour le regard masculin.

Crise – Masculinité

La crise économique mondiale influe à bien des égards sur le développement de la nouvelle esthétique du cinéma parlant qui émerge à cette époque. Cette dernière devient le vecteur de projection de l'impuissance économique, sociale et politique des hommes sur la femme. Ainsi extraite, exilée et exposée en son sein, elle permet de rétablir l'autorité comme son envers masculin, et comme son spectateur. On tente aussi très concrètement de restreindre le pouvoir économique des femmes : en raison de la montée rapide du chômage, les femmes – du moins celles mariées – se doivent de céder leur poste aux hommes. S'ajoute à cela l'augmentation des coûts de production des films due à l'innovation technique et à la monopolisation du marché. Le nombre de sociétés de production se réduit et la concurrence s'intensifie, entraînant une aversion au risque et à l'expérimentation vers plus de conformisme. D'autre part, la montée de l'antisémitisme et du nationalisme accroît les aspirations



Au sein de sociétés de production, qui investissent des sommes colossales dans les nouvelles technologies, règne une peur démesurée de la voix l'étranger et de la voix étrangère.

à une identité (nationale et hétérosexuelle) qui doit être – puisque prétendument naturelle – absolument visible et audible. Le sociologue Klaus Theweleit décrit dans son ouvrage *Männerphantasien* les fantasmes virils d'une masculinité bourgeoise qui se réinvente en individu autonome, exempt de toute condition sociale et de dépendance à la société qui l'a produite. L'a démarcation d'avec l'objet de « l'autre » ainsi est constitutive du sujet bourgeois masculin. Que ledit objet entreprenne de questionner les contours de son identité octroyée, et celle du sujet masculin serait aussitôt menacée. La synchronicité de la voix et du corps féminin joue un rôle fondamental dans la défense d'une telle transgression. Une femme doit être féminine dans ses habits, dans son comportement, dans son langage. La voix féminine est celle qui ne peut pas être prise au mot en ce qu'elle est localisée dans le corps féminin devant servir la représentation de la féminité au sein de l'ordre naturel. Si l'on déconstruit cet ordre naturel, cette délimitation normée de son corps, l'on dé-

construit également l'omnipotence du regard masculin. Cette omnipotence masculine disparaît aussi là où le désir féminin développe ses propres principes. Elle s'effondre avec *la Canaille* de Valeska Gert, lorsque la prostituée ne joue pas seulement l'orgasme, mais laisse éclater au grand jour son désir véridique. L'objet du désir masculin devient alors subitement sujet de son propre désir. L'instant précédent, elle était l'objet de l'économie du désir masculin, désormais elle obéit aux règles de sa propre économie du désir. Dans cette performance, Gert ne joue pas un orgasme spéci-

fiquement féminin (passif) mais le présente sous la forme d'une extrême activité. Le degré d'hybridation croît encore lorsqu'elle thématise le désir du nouveau-né et fait de l'alliance nourrisson-nourrice une machine à téter et pomper asexuée au sens de Deleuze et Guattari. La performance polymorphe et polyphonique laisse apparaître une unité de fonctionnement contre-carrant la binarité de genre et démantelant l'autonomie de l'individu.

Le succès comme échec

Contrairement à Mary Wigman et Leni Riefenstahl dont la « nature raciale » et l'esthétique convergent avec les idées du national-socialisme et qui contribuent, respectivement en tant que chorégraphe et réalisatrice, à l'organisation des Olympiades de 1936, véritables vitrines de l'esthétique fasciste, l'on ressent encore chez Gert, dans une conversation avec le cinéaste Volker Schlöndorff

datant des années 1970, une certaine fierté de figurer pour ses œuvres, ou « rejets de son cerveau malade », aux côtés Joséphine Baker, Max Reinhardt et Max Liebermann sur deux photographies légendées « les films et la scène est occupée par les juifs » de la brochure de propagande de Goebbels « Berlin en éveil » (Das Erwachende Berlin). Les nazis ne la méprisent pas seulement en tant que juive, mais probablement avant tout en ce qu'elle représente un contre-projet esthétique à l'entendement artistique du peuple. La revue *der Tanz* écrit en 1939: « Chez [la danseuse] Impekoven, on a la magie féérique des forêts allemandes, et ici, le caniveau et la crasse. (...) Rien ne lui était sacré. Sa satire

Dans cette performance, Gert ne joue pas un orgasme spécifiquement féminin (passif) mais le présente sous la forme d'une extrême activité.

tirait tout vers les plaines de la plus basse mentalité. » Un an auparavant, Gert s'exile déjà le cœur lourd aux Etats-Unis. Tout au long de sa vie, la danseuse a suscité des effets très différents sur son public. Le fait

qu'elle ne pris jamais le succès comme unité de mesure, refusant continuellement de s'adapter au goût dominant, permet en retour de prendre la mesure de l'ampleur des régressions sociales qui suivent les années folles. Les performances de Valeska Gert sont impensables aussi bien sous un régime national-socialiste que stalinien. Pour les nazis, elle comptait non seulement pour ses origines juives, mais aussi pour son positionnement esthétique et politique, parmi les artistes dégénérés. Elle émigre via Paris vers New York, où elle ouvre le *Beggar's Bar*. Mais même au sein de l'industrie culturelle américaine ou, plus tard, sous Adenauer, Gert a encore des soucis. Pas des soucis de descentes de polices, de scandales et de bagarres – d'ailleurs toujours bienvenus en ce qu'ils ne pouvaient qu'accroître encore l'effet de la Schocköse – comme autrefois, mais des soucis de nature financière et bureaucratique. Installée à Provincetown dans le Massachussets, elle devient « l'épicentre de la scène homosexuelle et des artistes européens »¹¹. Elle tisse des amitiés fortes avec les expressionnistes abstraits et Tennessee Williams. Le peintre Fritz Bultman décrit sa présence rayonnante en la ville: « Les gens ne venaient pas dans un endroit directement pour elle mais d'une certaine manière tout de même parce qu'elle s'y trouvait, car cela voulait dire qu'il régnait dans ce lieu une liberté particulière. »¹² Une liberté contagieuse, qui repose sur sa radicalité sans compromis, sur son « fanatisme de la divulgation »¹³, sur ses positions critiques vis-à-vis du succès et de la marchandisation de l'art, et qu'elle tire de sa conviction « qu'il est merveilleux de se remettre en jeu en permanence et de détruire sa crédibilité et d'être ainsi forcée à toujours recommencer du début »¹⁴.

Contagions

Même s'il ressort des déclarations tardives de Valeska Gert qu'elle se sent mise à l'écart des récits de l'avant-garde de la danse, il faut rappeler qu'elle a toujours tenu à développer sa pratique au temps présent. Elle ne pense pas grand chose du recours à des formes classiques, des regards nostalgiques sur les « années folles », ou les rétrospectives. Pour aller dans le sens de Valeska Gert, pour saisir

parfaitement son travail, l'on doit commencer par considérer ses stratégies plutôt que son « œuvre ». Non pas le produit (la danse) est un moyen gertien de dissémination d'une liberté radicale et d'un « fanatisme de la divulgation », mais son procédé (le laboratoire, l'expérimentation, le dérangement). La question pressante avec laquelle Valeska Gert nous poursuit par delà sa tombe est la suivante : comment naissent les nuisances sonores ?

»Je voudrais être enterrée dans un champ de blé,
pour que ma chair nourrisse ces bles,
que je devienne pain
et que je ne sois plus morte.«¹⁵

des notes en fin de texte

- 1 Fred Hildenbrandt, *Die Tänzerin Valeska Gert*, Stuttgart 1928, S.10.
- 2 Valeska Gert, *Mein Weg*, Leipzig 1931, S.43.
- 3 Donna Haraway, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, in Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature, New York 1991, S.151.
- 4 Gert, *Zum Abend 24. Mai 1924/Variété*.
- 5 Sergej Eisenstein, *Im Weltmaßstab über Valeska Gert*, in Frank-Manuel Peter, *Valeska Gert – Tänzerin, Schauspielerin, Kabarettistin*, Berlin 1987, S.121.
- 6 Mel Gordon, *Sündiges Berlin*, Index-Verlag 2011, S.25.
- 7 Clara Zetkin, *Für die Befreiung der Frau!* Rede auf dem Internationalen Arbeiterkongreß zu Paris, 1889.
- 8 Valeska Gert, *Mein Weg*, Leipzig 1931, S.21.
- 9 Tagespiegel vom 11. März 1949, zitiert in Frank-Manuel Peter, *Valeska Gert – Tänzerin, Schauspielerin, Kabarettistin*, Berlin 1987, S.95.
- 10 Kaja Silverman, *The female Voice in Cinema*, Boomington and Indianapolis 1988.
- 11 Frank-Manuel Peter, *Valeska Gert – Tänzerin, Schauspielerin, Kabarettistin*, Berlin 1987.
- 12 Ebd.
- 13 Susanne Foellmer, *Valeska Gert: Fragmente einer Avantgardistin in Tanz und Schauspiel der 1920er Jahre*, Bielefeld 2006, S.88.
- 14 Valeska Gert, *Mein Weg*, Leipzig 1931, S.39.
- 15 Valeska Gert, zitiert in Wolfgang Müller, *Valeska Gert. Ästhetik der Präsenzen*, Berlin 2010, S.72.

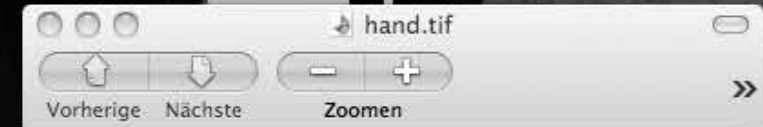
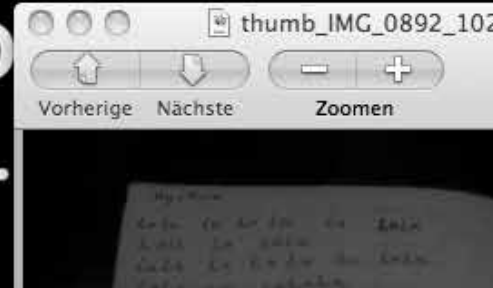
crédit photo

S.35 *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière* (1889), en Georges Didi-Huberman, *Erfindung der Hysterie: die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, Paderborn 1997, p. 238

„Nein, ich mache keine Gymnastik oder so etwas. Solange der Kopf aktiv ist, ist es der Körper auch. Bei faulem Kopf, wird der Körper auch bald faul, da hilft weder Gymnastik noch Cremes.“



DO NOT I
SURVIVE
LONG AS



Ohne Fehler

Hi Hm Ha Ah

MULATTO AN A
AYMOSQUITO
MY LIBIDO YE

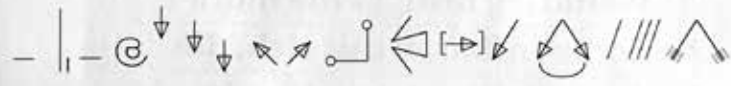
Disease



so



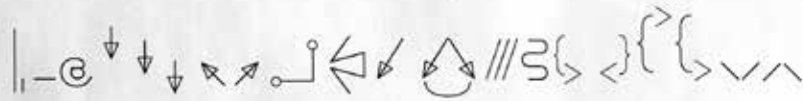
sorry . s o RR Y



we sorry



we are so sorry



sorry sorry Sorry Sorry



accept apology



get over it on



future together



wasn't directly me



my generation



forget about it

STÖRLAUT

STÖRLAUT – un bruit troublant, fort et dérangeant, un son de désordre - refuse la production de sens, renverse les processus harmonieux et démembrer les dispositifs d'ordre.

STÖRLAUT est une performance de danse vocale qui s'engage dans la discordance par l'interprétation nouvelle, futuriste et spéculative des danses sonores de Valeska Gert. Dans Berlin des années 1920, Valeska Gert, danseuse du grotesque, se présente comme la première danseuse vocale du monde. L'utilisation historiquement révolutionnaire de la voix dans une tradition de danse occidentale inscrit un changement radical dans la représentation et la perception du corps dansant. Valeska Gert méprisait la simple reproduction de savoirs tel que pratiqué par ses contemporains. Comment alors s'armer de ses danses historiques sur les champs de batailles discursives d'aujourd'hui? Le climat actuel de propagande politique, de post-vérité et de faits alternatifs, rend l'acte de mettre en voix

tel que pratiqué et appréhendé par Gert d'autant plus pertinent.

La performance solo partage son espace avec celui du public qui participe à un paysage dissonant. La danse solo de STÖRLAUT manipule l'utilisation de la voix jusque dans ses limites et questionne l'authenticité du soi en brisant le corps unifié. Dans le futur, le corps ne sera plus analogue – il se déplace dans de multiples directions simultanément. Jule Flierl divise image du corps et sonorités corporelles au travers de méthodes de dissociation et de dislocation.

Au vue de l'échec des autres formes discursives, STÖRLAUT appropriée et mobilise la danse sonore comme une forme pouvant explorer les proférations non- et extra-verbales. Grincer, rugir, bégayer, bâiller ou crier sont matières à rendre audible les limites du discours, saisissant et incorporant ainsi l'indétermination émotionnel.

DATES

25. d'Avril 2018 / La Raffinerie / Brussels_PREMIERE

29. –31. May / Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis / Paris

09. Juin / Schaubühne Lindenfels / Leipzig

15. –17. Juin / Sophiensaele / Berlin

PARTENAIRES

CharleroiDances Brussels; Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis Paris; P-Bodies Festival Leipzig; Goethe Institut; Sophiensaele Berlin; Honolulu Nantes; AdK Archiv Berlin; Kunsthaus KuLe Berlin; CND Paris; Zagreb Dance Center, Recherchestipendium Berliner Senat für Kultur und Europa