

ANNE LINSEL & RAINER HOFFMANN

Les Rêves dansants



L'AVANT FILM

L'affiche En mouvement	1
Réalisateurs & Genèse Anne Linsel et Rainer Hoffmann, comme une évidence	2

LE FILM

Analyse du scénario La découverte de soi	4
Découpage séquentiel	6
Personnages Des partenaires aux complices	7
Mise en scène & Signification Composer avec la réalité	9
Bande-son La ritournelle	13
Analyse d'une séquence Premiers pas	14

AUTOUR DU FILM

Pina Bausch, ambassadrice du théâtre dansé	16
Filmer la danse	19
Bibliographie & Infos	20

Les dossiers ainsi que des rubriques audiovisuelles sont disponibles sur le site internet : www.site-image.eu
Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d'une culture cinématographique destinée à un large public.

Édité par le : Centre National du Cinéma et de l'Image Animée.

Remerciements : Sarah Chazelle, Anne Linsel.

Conception graphique : Thierry Célestine – Tél. 01 46 82 96 29

Impression : I.M.E.

3 rue de l'Industrie – B.P. 1725112 – Baume-les-Dames cedex

Direction de la publication : Idoine production,
8 rue du faubourg Poissonnière – 75010 Paris
idoineproduction@gmail.com

Achevé d'imprimer : septembre 2012.

SYNOPSIS

En 2008, à Wuppertal, une cinquantaine d'adolescents volontaires entre quatorze et dix-sept ans répètent *Kontakthof*, de Pina Bausch, sous la direction de la chorégraphe et de deux de ses danseuses. Au fur et à mesure des exercices, les jeunes apprennent en même temps à se laisser aller et à maîtriser leur corps, grâce aux conseils de Joséphine Ann Endicott et Bénédicte Billiet. Surmontant dans la danse leurs hontes et leurs inhibitions, filles et garçons parviennent à dominer leur embarras et à en jouer. Venant surveiller l'évolution de la troupe d'amateurs, Pina Bausch oriente le travail des apprentis danseurs en leur demandant d'être plus naturels encore.

Après plusieurs mois, l'expérience a changé le regard des adolescents sur la danse, mais aussi sur leur quotidien. Les liens de confiance et d'affection se sont renforcés entre élèves et professeures. S'appropriant leurs rôles, les jeunes osent désormais affronter la violence physique et morale de la pièce. Tour à tour, ils confient au groupe ou à la caméra leurs expériences personnelles, voire les événements douloureux qui les ont transformés. La pièce s'enrichit et se construit ainsi avec les anecdotes et les drames de leur âge.

Alors que la première du spectacle approche et que l'appréhension grandit pour les uns et les autres, la troupe déménage au Tanztheater de Wuppertal pour les dernières répétitions. Observant personnellement les filages, Pina Bausch réalise de nouveaux ajustements et dirige le choix des danseurs pour les rôles principaux. Les jeunes retenus pour la première choisissent alors leurs costumes et tentent encore, malgré leur trac, de corriger leurs défauts. Le jour de la première, ils remportent un triomphe, et se voient tous offrir sur scène une rose des mains de la célèbre chorégraphe.

L'AFFICHE

En mouvement

L'image n'apparaît pas dans le film. Photographie de tournage ou plan extrait de rushes non retenus, elle capte en plein mouvement les jeunes danseurs sur les planches d'une scène éclairée par un projecteur. Comme répondant à l'appel de celle qui bat des mains, en amorce à droite, quatre filles et deux garçons semblent se précipiter vers le bord droit de l'image. Au plus près des danseurs, le cadre efface la ronde au profit de trajectoires rectilignes. Pris dans l'élan, on remarque alors à peine les jambes d'une jeune fille assise derrière l'un des danseurs : sans laisser aucune place pour l'immobilité, l'affiche promet au spectateur d'être emporté à son tour par le film.

Rien, sur cette affiche, ne signale en fait qu'il s'agit d'un documentaire. Ni le nom à peine visible des réalisateurs ni le titre mystérieux ne le précisent, et l'accroche insiste plus sur l'intérêt de « l'histoire » que sur celui du document. « Sur les pas » de la célèbre chorégraphe, le film promet moins de faire découvrir son spectacle que le trajet accompli par les adolescents. Pina Bausch et son art s'effacent d'emblée derrière les véritables héros du film. Le jeune âge et l'inexpérience des danseurs achèvent de transformer l'entreprise hasardeuse que constitue toujours la création d'une pièce en aventure périlleuse. Aux interrogations que pose ainsi le texte, l'image, précisément, se charge de répondre. En ordre sur la scène, les jeunes danseurs ont l'air de véritables professionnels : le défi sera réussi.

Au milieu de l'image, parmi les adolescents alignés aux postures presque mécaniques, une jeune fille en bleu se détache. Le sourire qu'elle affiche et l'ampleur de son pas répondent à leurs gestes très mesurés, sa danse enthousiaste à leur allure rêveuse. Le jeu de scène seul distingue personnages principaux ou secondaires, les jeunes à l'image n'étant d'ailleurs pas ceux que l'on suivra le plus au long du film. Dans la dynamique d'ensemble, les différences marquées par les couleurs voyantes des vêtements de chacun ne les empêchent pas d'être réunis : venus de trois directions différentes, garçons et filles se rejoignent



dans la chorégraphie. Mains tendues et bras écartés, ils ne se touchent pas encore, mais étreignent des partenaires invisibles. Peut-être ces absents, qui révèlent les maux et les aspirations de l'adolescence, sont-ils les véritables « rêves dansants » du titre. L'assurance qu'affichent les jeunes laisse en tout cas peu de doute sur la maturation acquise dans l'expérience. Que ce soit pour une répétition tardive ou une véritable représentation, la troupe à l'image est déjà en costume sur la scène du Tanztheater : il ne s'agit pas d'assister à leur apprentissage mais à leur affranchissement.

PISTES DE TRAVAIL

- L'essentiel du travail peut porter sur la relation entre le titre **Les Rêves dansants** et l'image au-dessous. Les caractères « bâtons » en romain, très verticaux, des titres s'opposent au mouvement des corps des danseurs, penchés, comme en italique. Les caractères du titre principal, en rouge, sont même choisis dans des capitales étroites, pour marquer encore le resserrement, la rigidité, la retenue de ces signes : ces rêves sont encore bien « coincés ». En dessous, au contraire, les jeunes danseurs – les jeunes femmes surtout – ont perdu un peu de leur retenue...
- On peut s'interroger sur le choix d'une photographie (instantanée) tentant, si l'on veut, d'échapper à la rigueur des lettres immuables... Où se situe le rêve ? Dans le titre ou l'image ?

RÉALISATEURS GENÈSE

Anne Linsel et Rainer Hoffmann, comme une évidence



Signé des deux noms d'Anne Linsel et de Rainer Hoffmann, *Les Rêves dansants* est à plusieurs titres le fruit d'une collaboration collective. Si l'initiative de l'entreprise revient à la documentariste, il a évidemment fallu le consentement de la chorégraphe et des danseurs pour permettre l'enregistrement des séances de répétition. Constituant à la fois le sujet et le moteur du film, la volonté de travail qui anime les professeurs et leurs élèves est partie intégrante du processus de réalisation, la part qu'y a jouée chacun s'étant imposée naturellement à mesure de leur attachement au travail de Pina Bausch et de leur implication dans cette nouvelle mise en scène de *Kontakthof*¹.



Pina Bausch



Le Tanztheater de Wuppertal

Anne Linsel, l'expérience documentaire

À la fois journaliste, écrivain et documentariste, Anne Linsel a toujours exploré simultanément plusieurs formes dans l'investigation, en livrant aussi bien ses reportages à la radio ou la télévision qu'à des revues allemandes et étrangères. Bien qu'elle ait effectué des enquêtes dans des champs très divers allant du tourisme à la politique, en réalisant par exemple en 2007 un hommage au président allemand Johannes Rau, la grande majorité de ses portraits et chroniques portent sur le monde de l'art. Vivant et travaillant depuis toujours à Wuppertal, ville où elle est née et à laquelle elle consacre un documentaire en 2000, elle s'intéresse déjà à Pina Bausch et la rencontre au moment de son installation à l'Opéra municipal, suivant pour la presse locale ou nationale la création du « Tanztheater » et rendant compte en direct des premières représentations des spectacles devenus depuis lors célèbres. Lorsqu'elle apprend, en 2007, que la chorégraphe va monter pour la troisième fois *Kontakthof*, qu'elle décrit comme l'une de ses pièces préférées, avec des adolescents qui, de surcroît, n'ont jamais dansé, elle la contacte aussitôt pour obtenir d'assister à leurs répétitions et de les filmer. Aboutissement d'une riche pratique documentaire et d'une proximité de longue date avec l'œuvre de Pina Bausch, le projet de ce nouveau film sur la chorégraphe s'impose presque naturellement. « Tous mes autres documentaires (j'en ai signé plus de vingt !) » explique ainsi Anne Linsel, « sont des portraits d'artistes ou des reportages sur leurs œuvres. *Les Rêves dansants* est à la fois l'un et l'autre : un film sur des adolescents ainsi que sur Pina Bausch et son art original de la danse. » Seul média autorisé par la chorégraphe, l'équipe du film est consciente

dès le début du tournage du privilège qui leur est accordé. Fait inédit, la documentariste pourra filmer, six mois durant, la création d'un spectacle de Pina Bausch, ainsi que ce qui seront ses dernières apparitions publiques.

Priorité aux amateurs

« Mon travail sur *Les Rêves dansants* n'a pas changé mon regard sur Pina Bausch » déclarera cependant la journaliste, « je la connaissais, elle et son travail, depuis 1973, quand elle a commencé à travailler à Wuppertal. Mais j'ai appris beaucoup pendant la réalisation de ce film, comme j'apprends de chacune de mes nouvelles expériences. » Loin de composer un film à la gloire de la chorégraphe, la documentariste et son caméraman choisiront en effet, en découvrant les progrès accomplis chaque jour par les jeunes, d'en faire le sujet même de leur documentaire. « Nous voulions faire un film qui soit d'abord un film sur les adolescents, et en second lieu seulement un film sur Pina Bausch. » Cette exigence en tête, Anne Linsel et Rainer Hoffmann enregistrent, de début juin jusqu'à la première le 7 novembre 2008, le plus d'images possible, assistant aussi bien aux exercices de groupe qu'aux répétitions des solistes. Alors que certaines personnalités se dégagent ainsi, incitant la documentariste à interviewer les jeunes que l'équipe a progressivement apprivoisés, l'aventure que les lycéens vivent devient pour elle plus lisible. Dans la « Note de réalisation » qu'elle rédigera pour la présentation du film, la documentariste témoignera de son émerveillement : « Il y a eu beaucoup de moments émouvants, au début, dans la timidité des contacts entre les jeunes. Puis, petit à petit, le courage de se laisser aller et de montrer ses sentiments a grandi. » Sans rien inventer ni fausser, les réalisateurs découvrent de cette manière que leur film sera, avant tout, un récit d'initiation. « *Les Rêves dansants* raconte une histoire, de son point de départ à son dénouement. Et je crois que c'est une histoire passionnante », affirme ainsi Anne Linsel.

Rainer Hoffmann

Exerçant depuis la fin des années 1980 en tant que caméraman et chef opérateur sur des films documentaires, Rainer Hoffmann, né à Hambourg, est déjà rompu aux prises de vues sur le vif lorsqu'Anne Linsel lui demande de filmer les répétitions de la jeune troupe. Ni la maladresse ni les moments de grâce qui touchent les adolescents n'échappent alors à son œil pourtant exercé loin des salles de théâtre ou de danse, qui assure la cohérence des images avec le projet. « J'ai assumé seule la casquette de réalisatrice sur *Les Rêves dansants*, du début jusqu'à la fin, et Rainer Hoffmann n'a été que, si l'on peut dire, le caméraman », raconte Anne Linsel. « Il devait faire ce que je lui demandais – il ne connaissait pas *Kontakthof*, et il ignorait tout de Pina Bausch ! Mais nous avons travaillé ensemble : nous avons discuté tous les jours du film après notre travail, en réfléchissant à ce que nous ferions le lendemain, etc. [...] Rainer Hoffmann est un très bon caméraman, et je lui ai donc demandé de signer le film avec moi : un film d'A.L. et R.H. » Déjà coauteur d'un documentaire, *Tupamaros*, en 1997, sur le groupe de guérilleros uruguayens parvenus au pouvoir, Rainer Hoffmann a depuis signé deux films consécutifs sur les jeunes enrôlés dans les gangs au Honduras.

1) Formé de *der Kontakt* et de *der Hof* (la cour), le mot *Kontakthof* signifie littéralement « cour de contact », donc « lieu de rencontre », mais aussi « maison de passe ».

Joséphine Ann Endicott

Moins répétitrice ou professeure que véritable initiatrice à la danse des adolescents qui sont les héros du film, elle est non seulement l'un des personnages principaux des *Rêves dansants* mais l'une des personnes qui ont participé à son élaboration. Décidant de fait de ce que l'équipe découvrirait et enregistrerait à chaque séance, ses choix scéniques comme pédagogiques se sont naturellement imposés aux réalisateurs. Lui accordant une large place, *Les Rêves dansants* témoigne aussi de son influence décisive sur la direction de l'aventure.

Née à Sydney en 1950, Joséphine Ann Endicott étudie à l'Australian Ballet Company de Melbourne avant de quitter l'Australie pour Londres où elle abandonne professionnellement la danse. Dès 1973, pourtant, Pina Bausch la repère lors d'un cours et l'invite à rejoindre la troupe qu'elle commence à constituer à Wuppertal. Elle participe alors comme soliste à la création de ses pièces les plus importantes, tenant notamment l'un des premiers rôles dans *Kontakthof* en 1978. Devenue en parallèle l'assistante de la chorégraphe, elle signe la chorégraphie de nombreux autres spectacles de danse, d'opéras et même de comédies musicales. Elle est aussi l'auteur de deux livres retraçant sa carrière ainsi que sa complicité avec Pina Bausch, dont le premier, *Je suis une femme respectable*, est paru en France en 1999. Ne cessant jamais d'accompagner le travail de la dame de Wuppertal, elle accepte en 2000 de diriger la production d'un *Kontakthof avec des seniors de plus de 65 ans*, et enseigne pour la première fois la danse à des amateurs. Alors qu'en 2006 un documentaire lui est consacré, elle revient à nouveau à « *Kontakthof* » pour reprendre cette fois la pièce avec des lycéens sans expérience de la danse. Assistée de Bénédicte Billiet, elle travaille alors plusieurs années à la réalisation de ce projet sans équivalent qu'elle décrit comme un « miracle ».





ANALYSE DU SCÉNARIO

La découverte de soi

Film documentaire, *Les Rêves dansants* a évidemment été tourné sans scénario à proprement parler. Les évolutions des adolescents, leurs revirements ainsi que leurs paroles n'ont pas été écrits au préalable. Ils n'en échafaudent pas moins une histoire, dont le point de départ et le terme étaient bien déterminés à l'avance : des répétitions initiales auxquelles assistent les réalisateurs jusqu'à la première de cette nouvelle version de *Kontakthof*, le film développe une véritable progression dramatique. Alors que la pièce se met en place scène par scène, un autre récit se construit.

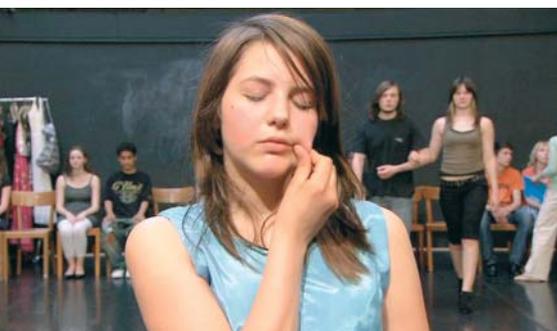
De nouveaux gestes

Les répétitions filmées et les réactions enregistrées à chaud ne dévoilent dans un premier temps que les difficultés liées à l'apprentissage de la danse. Les cours s'enchaînent, les séances hebdomadaires se suivant et se recoupant selon des exigences moins chronologiques que dramaturgiques. Alternant scènes de groupe avec exercices particuliers, cette **première partie** (2 à 16) introduit les protagonistes : les professeuses Jo (3) et Bénédicte (10), mais aussi les jeunes tels que Joy (3), Kim (6), Rosario, son ami et Alex dans la séquence 4, et enfin Safet (9). Leurs témoignages assurent le lien entre les différentes séquences. Le retour régulier des mêmes pas et gestes (3, 5 et 8) reproduit ainsi la mécanique des répétitions, de manière à rendre sensible le découragement aussi bien que la progression des adolescents.

Les gestes sont encore indécis et les rôles à répartir, mais chacun des nouveaux danseurs essaye de surmonter sa perplexité face au rôle qu'on lui propose. À l'obstacle que constitue l'exigence des professeuses (3 et 6) s'ajoute aussi l'appréhension des jeunes devant les scènes physiques ou sensuelles (10). L'apprentissage de la danse se présente alors comme une levée progressive des inhibitions que les adolescents révèlent (11 et 12). Surmonter le contact et surtout le regard des autres leur donne alors l'assurance de montrer leur travail à Pina Bausch (14) elle-même, qui les incite en 15 à s'abandonner plus encore dans la danse.

D'un scénario à l'autre

Laissant plus largement la parole aux jeunes, le récit prend alors le temps de montrer leur intérêt croissant pour le travail effectué sur *Kontakthof* (16) et leur attachement au groupe (17). Entre enthousiasme et recul, les adolescents expliquent ce qui a changé pour eux depuis le début des cours. Reviennent alors les séquences de travail de la première partie, les jeunes affrontant les mêmes difficultés mais les commentant avec un tout autre regard (18 et 21), l'interprétation plus sensible qu'ils donnent maintenant de leur rôle témoignant moins d'un progrès que d'une maturation. L'histoire de la création de la pièce cède ainsi dans ce **deuxième temps** (17 à





26) la place à l'observation de la transformation des adolescents au fil des mois. Le travail sur leur personnage devient pour eux l'occasion de revenir sur leurs histoires personnelles. S'éloignant plus encore du cadre des répétitions, le film va laisser quelques-uns d'entre eux s'exprimer sur les expériences douloureuses qu'ils ont vécues et qu'ils lisent à lumière de la danse (19 et 25).

Une confiance mutuelle, voire un lien personnel, se sont instaurés entre élèves et professeurs (20 et 23) et leur permet de se livrer davantage. Le nouveau regard que les jeunes portent sur leur propre corps induit du même coup une réflexion sur leurs sentiments et leur rapport aux autres (19 et 22). C'est devant la chorégraphe, les danseuses et leurs camarades, que les jeunes vont alors raconter en 24 leurs déceptions amoureuses, douloureuses ou anecdotiques, ces récits étant ensuite utilisés dans une scène du spectacle. La pièce de Pina Bausch, dont l'intrigue propre n'est jamais déroulée, se nourrit ainsi de l'histoire de chacun de ceux qui la créent.

Un défi

L'évolution de la pièce se confondant désormais avec celle des adolescents, le film peut développer l'attente à laquelle invite l'audace du projet. Les deux intrigues doivent se résoudre simultanément, la réussite du spectacle devenant comme la garantie de l'affranchissement des jeunes, à la manière des comédies musicales dont les héros sont des adolescents. Professeurs comme élèves reportent maintenant toutes leurs craintes sur le peu de temps restant avant l'échéance (26 et 33). Sans créer de suspense artificiel, ce **dernier mouvement** (27 à 40) nous invite ainsi à partager l'appréhension de la troupe.

Une fois les jeunes danseurs divisés en deux groupes (31), chaque séquence constitue un pas de plus vers la première, et renforce l'excitation autant que les craintes de chacun (31 à 34). Suivant désormais le point de vue de la chorégraphe, les dernières scènes de répétitions (29, 35 et 36) ne nous incitent plus à admirer les progrès des jeunes mais à remarquer les défauts qu'ils doivent corriger. Décidées à faire confiance aux

adolescents, les danseuses professionnelles doivent cependant les laisser faire leurs preuves par eux-mêmes (33 et 37). Le bon déroulement du spectacle marque ainsi moins la réussite d'un pari que l'accomplissement d'une aventure. Sous les applaudissements, les jeunes peuvent chacun recevoir une rose des mains de Pina Bausch (40) : ils ont trouvé, parmi leurs camarades et aux yeux de leurs proches, leur place sur la scène.

PISTES DE TRAVAIL

Les réalisateurs ont suivi le travail au jour le jour sans scénario préalable, la construction dramatique a donc été conçue et fabriquée a posteriori, au montage. On peut étudier comment le film échappe à une dramaturgie qui monte vers un ou plusieurs conflits que la fin viendrait résoudre. Imaginer un scénario classique à partir de ces données.

- Comment s'organise néanmoins la narration de la maladresse des jeunes danseurs à la maîtrise ?
- Comment la durée, le passage du temps sont-ils perceptibles par d'autres moyens que les dates, les vacances, etc. : l'évolution du travail, la prise de possession des lieux, la domination progressive du corps...
- Rôle des ellipses (à repérer) dans cette construction.
- Tenter de dégager les deux scénarios : celui de Jo et Bénédicte (le travail), celui des cinéastes (l'interaction entre le travail et la vie des jeunes).

Découpage séquentiel

1 – 0h00'

Crédits. Les adolescents sont en plein filage. Les deux professeures les observent. Titre. Elles montent sur scène avec Pina Bausch pour leur parler. Les jeunes se préparent à répéter.

2 – 0h01'42

Les adolescents apprennent à tenir leur partenaire et à l'approcher. Ils essaient maladroitement de danser ensemble et se rassemblent.

3 – 0h02'59

« Jo » explique à Joy comment elle doit marcher et regarder droit devant elle. La jeune fille explique pourquoi elle veut danser.

4 – 0h05'24

Alors que les jeunes commencent à s'amuser aux répétitions collectives, trois garçons du groupe expriment leur enthousiasme pour cette expérience.

5 – 0h07'35

Jo évoque sa relation personnelle à la pièce et en donne son interprétation. Elle montre parallèlement aux élèves comment jouer une scène en dansant elle-même avec sa collègue.

6 – 0h09'30

Malgré l'acharnement de Jo, Kim ne parvient pas à lâcher prise et à rire sur commande. Elle évoque sa difficulté à s'approprier la pièce avant que sa professeure ne justifie son exigence en voix off.

7 – 0h12'06

Jo choisit des robes et des escarpins avec des élèves.

8 – 0h12'39

Joy et Kim dansent ensemble avec leurs nouveaux costumes. En parallèle, l'une confie ses interrogations par rapport à Pina Bausch, et l'autre son appréhension face à la danse et son rôle en particulier.

9 – 0h14'56

Dans un parc en ville, Safet joue au basket avec deux amis. Il évoque pour la caméra ses origines et son respect des femmes, loin des préjugés sur les Roms et la religion musulmane.

10 – 0h16'47

Grâce aux conseils de Bénédicte et Jo, filles et garçons tentent de surmonter dans la danse leurs inhibitions pour apprendre progressivement à s'approcher et se toucher les uns les autres.

11 – 0h20'45

En voix off puis face caméra [0h21'07], les adolescents évoquent leurs réticences pour les scènes sensuelles et leurs propres expériences amoureuses. [0h21'58] En voix off, Bénédicte réaffirme sa volonté de ne pas les brusquer.

12 – 0h22'20

Les deux professeures montrent aux jeunes la scène du déshabillage, en essayant de rassurer la fille et le garçon choisis pour la scène, qui la jouent ensuite pour la première fois devant leurs camarades.

13 – 0h26'15

Élèves et professeures attendent avec appréhension l'arrivée de Pina Bausch, qui doit choisir les premiers rôles. Une fois arrivée [0h28'49] la chorégraphe s'entretient avec ses danseuses sur leurs hésitations, et demande aux jeunes de ne pas avoir peur.

14 – 0h30'32

Sous le regard de Pina Bausch, les adolescents reprennent tous les passages qu'ils ont appris. En off, Pina Bausch explique quels souvenirs ou sentiments *Kontakt* évoque pour elle.

15 – 0h33'11

Après la répétition, la chorégraphe donne aux apprentis danseurs des indications et des conseils pour la poursuite du travail. [0h35'53] La danse reprend.

16 – 0h36'12

Safet et Alex expliquent que leur travail sur le spectacle de Pina Bausch a changé leurs préjugés sur les gestes spécifiquement féminins ou masculins dans la danse. [0h36'42] Alex danse en duo avec une de ses camarades

17 – 0h37'23

Les deux garçons évoquent l'amitié qui les lie maintenant au reste du groupe. [0h38'02] Après les vacances, les adolescents se rejoignent au cours et se retrouvent. [0h39'45] Ils défilent ensemble devant Pina Bausch.

18 – 0h40'12

Joy reprend le travail sur son personnage avec Jo et décrit sa vision de « La Fille en Rose », qu'elle s'est maintenant appropriée.

19 – 0h41'42

La jeune fille qui répète son rôle de chorégraphe autoritaire explique [0h42'20] en quoi son personnage lui ressemble, avant de raconter à la caméra comment son grand-père a été assassiné.

20 – 0h44'53

Devant l'investissement des jeunes dans les répétitions, Bénédicte exprime [0h45'20] son émotion.

21 – 0h45'46

Kim répète avec les garçons la scène où ils viennent la consoler puis l'agresser. Elle décrit la violence de la scène qui gêne beaucoup Safet, puis explique ce qu'est pour elle la tendresse.

22 – 0h48'59

Les jeunes gens déjeunent ensemble. L'un d'eux explique pourquoi son rapport aux filles est différent en dehors de la pièce.

23 – 0h49'46

Joy avoue qu'il lui a fallu du temps pour faire confiance à Jo et répète avec elle. La professeure exprime à son tour son attachement aux adolescents.

24 – 0h50'57

Les jeunes racontent devant Pina Bausch et Jo leurs déceptions amoureuses, les plus graves et les plus drôles. Ils forment une chaîne pour raconter tous ensemble une histoire d'amour de leur âge. Bénédicte explique qu'ils apportent dans la pièce leurs propres expériences.

25 – 0h54'49

Joy dit au revoir à Jo puis évoque la mort de son père et son absence au quotidien.

26 – 0h56'03

Alors que les dernières répétitions approchent, et que Jo s'inquiète, Joy confie son énervement et Jo sa crainte de manquer de temps.

27 – 0h58'28

Aux répétitions habituelles puis au Tanztheater, la troupe fait un filage complet de la pièce devant Pina Bausch.

28 – 0h59'54

En marge des répétitions, une des filles du groupe parle de l'écho du suicide évoqué dans la pièce auprès des jeunes de son âge.

29 – 1h00'52

Jo corrige l'élocution d'une des jeunes filles avant que celle-ci et ses camarades ne répètent leur scène pour que Pina Bausch leur prodigue ses conseils.

30 – 1h02'17

Bénédicte explique que les membres du premier groupe vont être choisis, et les jeunes reprennent leurs scènes devant Jo et Pina qui exprime ses craintes.

31 – 1h04'24

Jo distribue les rôles pour la première aux filles, partagées entre la joie et l'appréhension, tandis que les garçons choisis expriment leur bonheur malgré la déception de se voir séparés de certains de leurs amis.

32 – 1h06'59

Garçons et filles achètent de nouvelles chaussures en magasin. Joy essaye des robes pour la première et évoque à nouveau son père.

33 – 1h08'44

Bénédicte et Joe commentent la difficile semaine à venir. Les élèves quittent le théâtre. Vues de Wuppertal.

34 – 1h09'37

Les jeunes commentent leurs costumes puis parlent du trac à deux jours de la première.

35 – 1h10'52

À tour de rôle, les jeunes répètent une dernière fois leurs scènes en costumes jusqu'au final.

36 – 1h14'34

Dans le hall du Tanztheater, Pina Bausch passe en revue au groupe les défauts encore à corriger.

37 – 1h16'44

Dans son bureau, la chorégraphe exprime sa confiance envers les jeunes danseurs qui évoquent à leur tour ce que l'expérience leur a apporté.

38 – 1h17'48

Alors qu'il fait encore nuit, les danseurs arrivent au Tanztheater pour s'habiller et se faire maquiller.

39 – 1h19'13

La première, sur scène et en coulisses.

40 – 1h25'24

Ovation. Jo et Bénédicte montent sur scène avec Pina Bausch, qui offre une rose à chacun des danseurs.

1h27'40

Dédicace. Titre. Générique de fin.

Durée totale du film en DVD : 1h29'09

PERSONNAGES

Des partenaires aux complices



Joséphine

Dès les premières séquences (2, 3), celle que les jeunes appellent « Jo » apparaît comme leur interlocuteur privilégié. C'est elle qui dirige les répétitions, aussi bien collectives qu'individuelles, quitte à endosser parfois le mauvais rôle en requérant des élèves un effort difficile (3, 6). Parce qu'elle a tenu l'un des rôles principaux de *Kontakthof* à sa création (5), Jo est en effet sûre de ce qu'elle veut obtenir de chacun. Décidée à ce que les adolescents s'amuse en dansant (5, 6), elle apparaît cependant moins autoritaire que bienveillante, notamment lorsque Pina Bausch vient vérifier l'avancée de la pièce (15, 36). Au fil des mois, elle parvient ainsi à gagner la confiance des jeunes, voire leur affection (23). Les doutes dont elle fait part lorsque l'échéance se rapproche (26, 33) témoignent alors moins de son exigence de chorégraphe que de son inquiétude pour ses protégés.



Bénédicte

Moins présente à l'écran que sa partenaire et collègue, elle n'intervient qu'au cours des séances de travail collectives. Se prêtant parfois à des démonstrations avec Jo devant les adolescents (5, 12), son intervention permet de contourner et de relativiser les obstacles en apparence insurmontables. Lors de la mise en place des scènes les plus délicates (11), elle témoigne ainsi de sa volonté de ne pas brusquer les jeunes qui se confrontent pour la première fois à la nudité en public. Elle tient en réalité, tel qu'elle l'explique en 10 et 24, à ce que les jeunes interprètent la pièce à partir de leurs propres expériences. La distance qu'elle affiche vis-à-vis des adolescents et de leurs performances (33) ne l'empêche d'ailleurs pas d'être aussi émue que sa collègue devant leurs progrès et leur investissement (20).



Pina

Parce qu'elle n'assiste qu'occasionnellement aux répétitions, Pina Bausch paraît d'abord aussi lointaine qu'inaccessible. Attendue et préparée, sa venue en 13 constitue pour la jeune troupe un véritable événement, ainsi qu'une nouvelle étape de leur aventure. Par-delà sa renommée, sa figure impassible et les attentions dont l'entourent ses collaboratrices lui confèrent une aura immédiatement sensible. Si la chorégraphe inquiète ou effraie les adolescents (13), c'est aussi que chacune de ses interventions a valeur de sanction, comme de tournant dans l'aventure. Figure d'autorité, c'est elle qui décide en effet en dernière instance de la répartition des rôles (30) et juge de la qualité du travail de chacun (36). Plus encore que la confiance envers les adolescents qu'elle exprime (37), son geste en 40, lorsqu'elle leur distribue sur la scène une rose à chacun, témoigne de sa reconnaissance.



Joy

Dès la séquence 3, la jeune fille trouve une place privilégiée dans l'aventure. Le rôle de la première des « Filles en rose », qui lui est vite attribué au cours des répétitions (8), l'oblige en effet à travailler fréquemment en tête-à-tête avec Joséphine (3, 18, 23 et 25). En revenant régulièrement sur ces séances de travail plus intimes, le récit fait de l'évolution de la relation entre Joy et sa professeure le reflet de celle que connaît le groupe entier vis-à-vis des danseuses professionnelles. Les progrès importants qu'accomplit l'adolescente (18) traduisent ainsi une maturation du regard qu'elle porte sur son personnage, tandis que la confiance qu'elle acquiert se révèle, en 23, proportionnelle à celle qu'elle accorde à Joséphine. Les doutes qu'elle confie au départ (8) ont laissé en 25 la place à la crainte de ne plus pouvoir danser sans les conseils de sa professeure, ou de prendre trop d'importance

par rapport à ses camarades (31). Plus qu'aucun autre, son témoignage personnel (25 et 35) contribue à transformer la création de la pièce en aventure intime et affective.

Kim

La première apparition de l'adolescente en 6 révèle sa retenue, et la difficulté qu'a Joséphine à lui faire lâcher prise. De tout le groupe, Kim est en effet celle qui exprime le plus de réticence et de gêne (6, 8) face à ce qu'on exige d'elle. Partenaire de Joy dans plusieurs séquences, la spontanéité de son caractère offre un contrepoint juvénile aux appréhensions de sa camarade (11, 21). Sa timidité et son embarras visibles, d'abord véritables obstacles, deviennent alors, lorsqu'elle se plie au jeu (21), des atouts pour l'interprétation du rôle difficile qui lui est confié.



La fille qui joue la professeure

D'abord effacée, la jeune fille apparaît soudain en 19 comme l'interprète d'un des rôles les plus en vue de la pièce. Lors d'une répétition collective, elle sort en effet du rang pour s'en prendre vertement à ses camarades, et les exhorte à se tenir plus correctement. Notant en même temps ce qui la rapproche et l'éloigne de ce personnage autoritaire, elle se confie plus longuement qu'en 11 et raconte alors un souvenir douloureux. Bien que courte, son intervention achève ainsi le basculement du récit vers sa dimension émotionnelle.



Safet

Si l'adolescent éprouve le besoin de s'exprimer, c'est d'abord qu'il veut dissiper les *a priori* que certains ont parfois sur lui. Alors qu'il joue au basket avec ses amis, loin du cadre des répétitions, le jeune garçon évoque ainsi dès 9 ses origines, sa religion, ainsi que son respect des femmes. Expliquant en 16 comment le travail sur *Kontakthof* a modifié sa perception des mouvements féminins ou masculins dans la danse, il est encore embarrassé lorsqu'il lui faut en 21 avoir un geste provocant sur une de ses camarades. Malgré son inattention dans les premiers temps (13), il est finalement retenu en 31 pour faire partie comme son ami Alex du premier groupe, et avoue en 35 son appréhension de l'événement.

Alex

S'étonnant encore au début de participer à l'expérience (4), l'ami de Safet reconnaît dès 17 que le travail avec Pina Bausch l'a fait évoluer. Manifestement enthousiaste (14, 17), il s'investit énormément et se prête à l'exercice du déshabillage en 12 malgré la gêne évidente qu'il exprime dans la séquence précédente, et s'inquiète même en 13 de l'absence de son ami alors que Pina Bausch est attendue. Choisi lui aussi pour jouer lors de la première, il est alors à l'aise dans son personnage (35).

Rosario

Venu aux premières répétitions sur les conseils d'un professeur (4), il reste plus effacé que son ami, qui parle le plus souvent pour lui (4 et 24). Finalement non retenu parmi les danseurs du premier groupe, il exprime en 31 sa tristesse de ne plus participer à l'aventure aux côtés de son ami.

L'ami de Rosario

Inséparable de Rosario, le jeune garçon ne cache pas le plaisir qu'il a à danser dans la troupe (4, 14). D'une bonne humeur communicative, il exprime sincèrement son recul face à la pièce (22), comme par rapport à ses déboires avec les filles (24) qu'il n'hésite pas à raconter pour amuser ses camarades. Malgré sa déception de ne pouvoir jouer avec Rosario pour la première (31), il ne se départit pas de son humour lorsque approche l'échéance (34) qu'il aborde avec plus de confiance que ses camarades.

PISTES DE TRAVAIL

Les Rêves dansants appartient à un genre désormais classique, celui du récit choral. Pas ou presque pas de personnages principaux, mais une série de personnages qui apparaissent par intermittences, et dont le trajet n'est connu que par bribes.

- Chercher un minimum de hiérarchie entre les personnages : les deux enseignantes, Jo et Bénédicte, très présentes, Pina Bausch, dont les visites sont brèves mais capitales... Puis entre les élèves. Comment ceux qui émergent du groupe se complètent et/ou s'opposent (Joy/Kim par exemple).
- Y a-t-il une organisation dans la présentation des personnages ? Pourquoi les réalisateurs ont-ils choisi de les présenter dans cet ordre-là ? Joy, trois garçons, Kim, Safet, etc.
- Chercher les échos entre les confidences des élèves. Cela permet-il de dresser un portrait-type des participants à cette expérience artistique ? Repère-t-on des différences significatives entre les confidences (et les comportements) des filles et des garçons ?
- Jo et Bénédicte ont-elles la même fonction par rapport aux élèves ? Quel type de relation établissent-elles entre les spectateurs et les jeunes participants ?
- Y a-t-il des échos entre les confidences des élèves (filles principalement) et celles de Jo (la seule à se confier à la caméra) ?

MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATION

Composer avec la réalité



Récit d'initiation en même temps que reportage, *Les Rêves dansants* procède d'une démarche double. La première consiste à filmer, dans la lignée des précédents documentaires réalisés par Anne Linsel, le processus de création d'une pièce pour le Tanztheater de Wuppertal, depuis la répartition des rôles de chacun jusqu'à la première. Les images tournées par la journaliste et le caméraman au cours des répétitions de ce *Kontakthof* avec des jeunes de plus de 14 ans, auxquelles ils ont assisté durant près de six mois, constituent effectivement un document passionnant sur le travail de Pina Bausch et de ses danseuses, d'autant plus précieux que la chorégraphe travaillait là à l'un de ses derniers projets. Une autre volonté transparait cependant dans le montage final des *Rêves dansants* : celle de regarder à travers la danse l'évolution de quelques adolescents d'aujourd'hui, la constitution d'un groupe soudé par cette nouvelle activité, ainsi que ses répercussions sur les réflexions de quelques-uns d'entre eux. Afin de lier et concilier ces deux visées parallèles, la mise en scène d'Anne Linsel et Rainer Hoffmann va inventer un récit à deux vitesses, suivant au plus près l'élaboration du spectacle pour mieux développer les histoires de ces authentiques personnages que deviennent les danseurs.

Approcher sans se faire voir

Véritable gageure du film documentaire, le travail d'approche des sujets est nécessairement délicat. À la difficulté de filmer des adolescents en pleine mutation, observés de surcroît dans un cadre qui leur est au départ étranger, s'ajoutait ici la règle que s'imposaient Pina Bausch et ses deux chorégraphes : ne jamais forcer les jeunes à faire ce qui les met mal à l'aise, ou les obliger à se mettre dans l'embarras. La caméra ne déviara donc pas de cette exigence de distance, se mettant en retrait chaque fois que la situation l'impose, laissant aussi bien des moments privilégiés que de l'espace (séq. 3, 35) aux danseurs pour ne pas les intimider. Lorsque Rainer Hoffmann vient filmer les adolescents pour la première fois, en juin 2008, ceux-ci répètent toutes les semaines depuis déjà plus de sept mois. Pour ne pas bouleverser le déroulement habituel du cours, et observer ce qui est maintenant une routine comme s'il n'était pas là, l'ancien photographe doit d'abord se faire invisible. « Il ne nous a pas dérangés du tout ni perturbé la séance, et les enfants se sont comportés comme d'habitude », pourra ainsi écrire Joséphine Ann Endicott dans son journal de bord à l'issue de cette première journée de tournage, avant d'émettre plus tard des doutes sur l'effet produit par la présence de la caméra sur le comportement des jeunes. De cette discrétion obligée, les réalisateurs feront même un principe qui guidera la mise en

scène du film. Les questions posées par les réalisateurs, auxquelles répondent à de nombreuses reprises les lycéens et les danseuses (de 3 à 37), ne seront pas une seule fois audibles dans le film. Quand Jo évoque en 12 un premier essai de la scène du déshabillage après le départ des camarades d'Alex, lorsqu'elle sera seule avec le garçon et sa partenaire, afin que les deux danseurs en herbe apprivoisent progressivement cet exercice d'abord gênant, le film d'Anne Linsel et Rainer Hoffmann ne se contentera pas non plus de faire l'ellipse de la scène. Juxtaposant l'explication de la scène, sa présentation à travers l'extrait vidéo du *Kontakthof avec dames et messieurs de plus de 65 ans*, ainsi que la toute première tentative effectuée par les deux jeunes, qui tiennent à garder leurs sous-vêtements devant leurs amis, les réalisateurs mettent en abyme leur propre dessein : amener les adolescents à surpasser leurs réticences sans jamais les y contraindre. Dévoilant l'embarras et l'appréhension du garçon sans qu'il se découvre une seule fois devant l'objectif, la mise en scène profite du travail effectué par les danseuses avec les lycéens en même temps qu'elle le prolonge.

La caméra comme relais

Tantôt au plus près des corps en mouvement (21) et tantôt s'éloignant pour avoir une vue d'ensemble de la scène (17), le cadre des *Rêves dansants* est extrêmement mobile. À ce permanent renversement d'échelles s'ajoute une alternance entre les scènes de groupe et celles, plus intimes, où Joséphine répète avec uniquement un ou deux de ses élèves. Balancement régulier dans lequel interviennent aussi très vite les interviews, qu'elles soient filmées ou seulement diffusées en off. Les premières minutes du film sont à ce titre exemplaires : au premier aperçu du groupe en pleine séance de travail (2) succède en 3 un tête-à-tête entre Joy et sa professeure, avant que la séquence 4 ne nous ramène au groupe puis en isole deux garçons, prenant directement à partie la caméra, pour finalement s'attarder sur Jo (5) qui s'adresse seulement alors au caméraman qui la filme. Signalant petit à petit sa présence, l'objectif devient un véritable instrument de liaison, adolescents comme professeurs lui révélant les appréhensions et les désirs qu'ils n'osent pas encore s'avouer entre eux. À la séquence 6, où Jo assure de sa volonté d'exiger plus de Kim, répond ainsi directement la séquence 8, dans laquelle la jeune fille confie de son côté les craintes que son rôle lui inspire à ce stade. La mise en scène assure ainsi le passage de la répétition en public à son commentaire en privé, les jeunes exprimant librement (19, 21) leur vision du rôle qu'ils viennent de tenir pour le spectateur à l'écran. Ce système d'alternance peut même faire figure d'avertissement pour la scène à venir autant que d'explication de la précédente, telle dans la séquence 11, dévoilant les réticences des adolescents pour les scènes sensuelles (cf. « Analyse d'une séquence », p. 14), visibles mais implicites dans la séquence précédente, et préparant la scène particulièrement critique du déshabillage abordée en 12. Plutôt que de se fixer sur certains élèves à chaque étape de l'apprentissage, le récit progresse alors selon une véritable logique de travail collectif. Lorsqu'un problème émerge au cours d'une répétition, le film se tourne vers le groupe pour lui donner un écho, partageant ainsi les difficultés autant que les réussites. Le montage peut ainsi se permettre d'abandonner une scène pour y revenir plus tard, l'évolution commencée en 3 par Joy face à son rôle s'achevant par exemple en 18. Tout se passe comme si le film faisait littéralement sienne l'idée même de cette version de *Kontakthof*, véritable variation sur un canevas auquel n'ont de cesse de revenir Pina Bausch et ses danseuses.

Une mise en scène pour une autre

Si les adolescents peinent parfois à entrer dans leurs personnages, c'est aussi que ceux-ci n'ont pas été construits pour eux. D'abord endossés par les danseurs professionnels de la troupe de Pina Bausch au moment de sa création, en 1978, les rôles des amoureux et amants ont été repris en 2000 par des personnes âgées, avant d'être confiés aux lycéens de Wuppertal. Les deux exemples nourrissent d'ailleurs les adolescents dans leur découverte de *Kontakthof*, ceux-ci regardant, comme en 12, l'enregistrement du spectacle créé huit ans auparavant, et ayant rencontré les danseurs amateurs de cette seconde version tandis que Jo, rôle-titre de la pièce quelque trente ans avant (5) et déjà professeure auprès des retraités volontaires, assure le lien entre ces trois mises en scène de la même œuvre. Il ne peut donc s'agir pour les réalisateurs des *Rêves dansants* de retransmettre seulement la pièce, ni d'utiliser les possibilités techniques du cinéma pour l'adapter à l'écran, mais plutôt de suivre pas à pas le travail effectué par cette étonnante troupe d'amateurs pendant les répétitions de cette nouvelle version. Ne suivant ni n'indiquant à aucun moment la structure de *Kontakthof*, le film d'Anne Linsel et Rainer Hoffmann s'appuie pourtant en partie sur les instructions et directions données par Jo Ann Endicott et Bénédicte Billiet à leurs élèves. C'est l'exercice auquel Jo soumet Joy en 3 qui amène les réalisateurs à filmer la scène en plongée, la ligne alors visible sur le sol permettant d'observer la rectitude du mouvement de la jeune fille. La démonstration que font les deux professeures en 5, transformant la scène de groupe en tête-à-tête, incite de même le caméraman à opérer un zoom, passant ainsi du plan d'ensemble au gros plan pour observer la tension des visages dans le jeu. Lorsque les garçons reprennent avec Kim la scène de l'agression (21), le plan exclut d'abord Jo, que l'on entend seulement appeler ceux qui doivent s'approcher de la jeune fille, et donc rentrer dans le champ, puis la montre, papier à la main, en train de disposer les jeunes sur la scène. En adoptant dans un premier temps le point de vue de la danseuse professionnelle, le cadrage fait d'elle le metteur en scène du film, préparant la séquence à venir en plaçant les acteurs dans le plan. Glissant de manière discrète de la chorégraphie scénique aux choix d'angles et d'échelles propres au travail des cinéastes, *Les Rêves dansants* décale insensiblement la perspective : la réussite de la scène importe déjà moins que l'effort très visible que fournissent les danseurs.

Déplacer le regard

Contrairement à celui du spectacle, le spectateur du film assiste simultanément à la prise de possession d'une œuvre, d'un art et d'un espace par les jeunes : *Kontakthof* leur donne à la fois une occasion de découvrir la danse et un lieu pour éprouver leurs résistances. Ils découvrent sur scène la liberté que leur offre l'exercice, et comprennent très vite (4) que l'expérience déborde le cadre de la simple activité physique en les amenant à faire de nouvelles connaissances. Le travail de chacun sur son rôle a des répercussions directes sur son tempérament, comme l'avouera l'un des membres de la troupe en 37, et le film se propose d'observer cette maturation alors même que les adolescents en prennent conscience. Tandis que la pièce prend forme, l'observation des progrès accomplis par les adolescents cède par conséquent la place à des séquences plus intimes, dans leur dispositif aussi bien que dans leurs sujets. Aux interviews des lycéens, de plus en plus nombreuses (16, 17, 18, 19, 21, 22, 23...) et personnelles, les jeunes évoquant désormais les bouleversements qu'ils ont connus dans leur vie (19, 25), s'ajoutent des échanges plus informels. Retenant parfois les plus brefs ou spontanés d'entre eux, le film donne une large place au récit de leurs chagrins



d'amours en 24. Respectant la pudeur des adolescents, le montage se refuse cependant à anticiper sur leurs révélations, n'offrant pas plus de scènes aux jeunes filles dont les histoires se révéleront douloureuses, en 19 comme en 24, ni ne dévoilant plus tôt le drame familial que Joy confie tardivement (25). Seul le processus de création de la pièce, et le rôle nouveau qu'ils trouvent dans l'espace de la scène, amènent les jeunes à se confier. D'une certaine manière, *Les Rêves dansants* pourrait bien constituer une nouvelle transposition de *Kontakthof*, beaucoup plus éloignée que les autres de la création d'origine de Pina Bausch mais fidèle à la description qu'en fait la chorégraphe elle-même : un espace de rencontre où se révèlent peurs, ardeurs, déceptions, désespoir et tendresse. Conformément au projet de la chorégraphe, les deux réalisateurs s'attachent en priorité à la manière dont les adolescents apprivoisent leurs personnages, chacun de ceux que le montage montre comme perplexe ou inquiet face à son rôle étant plus tard filmé alors qu'il prend manifestement plaisir à danser. C'est le cas de Safet et de Kim que l'on verra le soir de la première (39) reprendre la scène qui les embarrassait encore en 21, mais aussi d'Alex, aussi sûr de lui devant Pina Bausch en 14 et 35 qu'il était anxieux en 12 en découvrant qu'il allait devoir se déshabiller. Anne Linsel et Rainer Hoffmann construisent leur film de manière à mettre au premier plan, scène après scène, ce qui apparaît d'abord comme une question secondaire ou un problème à résoudre : l'assurance que doivent acquérir les jeunes pour danser.



Un récit à construire

En s'appropriant leur rôle dans la pièce, les adolescents deviennent eux-mêmes à l'écran des personnages. Si certains sont évidemment privilégiés par le montage, particulièrement Joy que pas moins de sept séquences (3, 8, 18, 23, 25, 26 et 32) mettent en avant, c'est non seulement que leur évolution reflète celle du groupe entier, mais qu'elle permet de structurer le récit autour du caractère intime de l'aventure. En isolant le parcours de la jeune fille comme dans une moindre mesure celui de sa partenaire Kim, ou d'Alex et Safet, le film tisse plusieurs histoires parallèles à celle qui mène le groupe des répétitions à la première, et qui n'ont pas seulement valeur d'exemples. Leur retour régulier entre les séances de travail en plus grand nombre démontre l'importance de ces défis personnels pour la progression du groupe entier. À travers cet enchaînement de la sphère personnelle dans l'aventure collective, le montage déploie le processus par lequel la dynamique de groupe impose à chacun de dépasser ses appréhensions pour que, en retour, le travail de chacun développe l'émulation au sein de la troupe. Ce qui s'observe dans la danse vaut aussi pour l'expérience personnelle, les anecdotes ou drames que les adolescents ont vécus venant directement nourrir le texte de la pièce en 24. La constitution de périodes particulières, et leur distribution régulière dans l'économie du film, permet paradoxalement de renseigner et d'éclairer

le phénomène de création. Par ce système d'aller-retour, le montage peut ainsi suivre la perception des adolescents, pour qui la réussite du groupe est d'abord à la mesure de l'attachement qu'ils lui portent (13, 17). Lorsque Pina Bausch vient vérifier l'avancée du spectacle, elle est déjà pour nous un spectateur extérieur, ignorant des soucis que nous partageons avec les professeuses. Les regroupements thématiques opérés autour d'une scène à jouer ou d'une difficulté rencontrée (10, 11 et 12 ou 21 et 22), déroulent ainsi une logique interne qui se substitue à la chronologie effective des séances hebdomadaires. Que ce soit un morceau de musique (10) ou une interview (16) qui donne son unité à la séquence, il n'éloigne de la réalité des journées de répétition que pour en décrire plus distinctement la teneur. Loin de contrarier le souci documentaire, l'intrigue que développe *Les Rêves dansants* vient alors y répondre.



PISTES DE TRAVAIL

Une première étape, surtout après la première vision, serait de demander aux élèves ce que raconte le film ? Ou : quel est le sujet des *Rêves dansants* ? Est-ce uniquement la difficulté du métier de danseur, le travail répétitif et lent pour atteindre au but fixé par les professeurs et que chacun se fixe à son tour ?

Pour répondre, on peut évidemment s'appuyer sur « l'histoire » ou les propos des différents personnages. Mais il est plus intéressant de partir de la mise en scène elle-même.

- En quoi *Les Rêves dansants* diffère-t-il de la simple captation de répétitions en vue d'un spectacle ? Ou du reportage TV qui parsèmerait des images de répétition d'informations et remarques affectives des participants ?

- Remarquer les deux mises en scènes présentes dans le film : celle de Pina Bausch que Jo et Bénédicte tentent de transmettre, voire d'imposer aux jeunes danseurs, et celle des documentaristes. Sont-elles toujours distinctes ? Quand se rejoignent-elles ? Quelle fonction occupent les confidences de Joy, Jo, Safet, etc., dans le travail chorégraphique filmé par ailleurs ? Pourquoi ne sait-on finalement que peu de choses de l'argument de la pièce *Kontakthof* ?

BANDE-SON

La ritournelle

Aucune partition n'a été composée pour *Les Rêves dansants*, et aucun des thèmes musicaux que l'on y entend n'est nouveau pour qui a vu *Kontakthof*, le spectacle faisant appel à des chansons ou des airs immédiatement reconnaissables. Il faut pourtant bien parler de musique de film, tant l'usage qui est fait des morceaux choisis par Pina Bausch pour sa pièce est ici transformé pour s'adapter au sujet propre du documentaire.

En boucle

Alors que Joy et Kim, en 8, reprennent pour la énième fois les mêmes mouvements sous les yeux de leur professeure, le spectateur perçoit leur lassitude bien qu'il n'ait pas suivi la séance. Les premières notes d'*Abends in der Kleinen Bar* viennent seulement de résonner à ses oreilles, et il n'a pas le temps de se laisser bercer par le thème qu'il en découvre déjà l'aspect récurrent. La musique introduit la séquence en même temps qu'elle en donne le ton. Le thème organise le montage et lui donne sens, en employant d'emblée le foxtrot comme un refrain entêtant et lassant au sens propre, puisqu'il fatigue et les personnages de la pièce et les apprentis danseurs du film. S'appropriant l'univers sonore de la pièce, le film anticipe d'emblée sur une de ses propriétés majeures : la répétition. Majoritairement composées dans les années 1920 et 1930, les compositions de Juan Llossas et les chansons populaires de l'Allemagne de Weimar proposent des mélodies volontairement brèves dont la reprise donne de l'élan aux danseurs et peut comme les envoûter. Les thèmes empruntés par Pina Bausch au cinéma, venus des *Temps Modernes* (1936) de Chaplin et du *Troisième Homme* (1949) de Carol Reed, ne lui permettent pas seulement d'évoquer la grande dépression ou la destruction qui guette l'Allemagne et l'Autriche mais à donner à ce pressentiment un caractère obsédant. Derrière leur apparente légèreté, ces thèmes insinuent un certain épuisement en forçant les danseurs à reprendre en boucle les mêmes mouvements. Usant de toutes les pièces musicales de la pièce, y compris de la célèbre *Valse Triste* de Sibelius, comme de véritables ritournelles, les réalisateurs marquent ainsi leur fidélité au dessein de la chorégraphe tout en suggérant le caractère laborieux voire fastidieux du travail de répétition d'un spectacle, objet non de la pièce mais du film.

Synchrone

Permettant de faire la liaison entre deux séquences ou de masquer les coupes au sein d'une même scène, la musique organise dans une large part le découpage du film. Non seulement les réalisateurs usent aussi bien des thèmes dominants de *Kontakthof* comme de sons intra-diégétiques qu'extra-diégétiques, puisqu'ils sont souvent audibles hors de leur contexte de diffusion, pendant les interviews notamment, mais le montage se refuse en outre à distinguer les deux emplois. Démarrant en 9 sur les images de Safet s'exprimant face à la caméra, le thème sur lequel danse puis se confie à nouveau le jeune homme en 10 possède par exemple ce double caractère, les variations de volume permettant d'adapter au montage ce qui a été enregistré au tournage. *Frühling und Sonnenschein*, la chanson qui prend aussitôt le relais permet, quant à elle, d'articuler les tentatives des différents adolescents pour jouer avec leur corps, construisant l'illusion qu'ils travaillaient alors tous en même temps sur scène. Tout se passe comme si, avant de se cantonner à son emploi originel pendant la première du spectacle, le seul moment où le montage la soumettra entièrement aux images, la musique choisie par Pina Bausch se prolongeait pour les jeunes, se propageait même à travers le groupe pour guider ses efforts. La bande-son des *Rêves dansants* s'écarterait ainsi des principes suivis par la chorégraphe dans sa création pour constituer véritablement, sans aucune nuance péjorative, une musique d'accompagnement.



PISTES DE TRAVAIL

La bande-son des *Rêves dansants* est d'une grande complexité, tout en paraissant naturelle. La musique a évidemment son importance (cf. ci-contre). Mais bien d'autres possibilités sonores, surtout en relation avec l'image, sont présentes.

Il paraît donc utile de répertorier ces matériaux sonores. La musique accompagne fréquemment le travail des danseurs, lancée par Bénédicte par exemple. Mais elle se transforme également en musique de fond pour certaines interviews. La parole peut être un conseil formulé par Jo, mais aussi une confiance en *in* ou en voix *off*. Les silences purs sont rares, mais les bruits de pas comme ceux d'étoffes, ou les respirations s'y inscrivent en relief constant.

ANALYSE D'UNE SÉQUENCE

Premiers pas

Fin de la séquence 10 et séquence 11, de 0h18'32 à 0h22'20
Joséphine et Bénédicte montrent à leurs élèves comment approcher et toucher leur partenaire de danse, et observent les efforts qu'ils font pour apprivoiser cet exercice nouveau. Les adolescents évoquent leurs premières expériences amoureuses.

Plan 1 – Leurs profils alignés devant l'objectif, les jeunes sont assis devant leurs professeures mais les écoutent d'un air distrait. Lorsque la voix de Bénédicte se fait entendre, leurs regards jusqu'alors tournés dans différentes directions se portent vers la droite du cadre, où l'on devine que se tient celle avec qui ils parlent. Seul le discours tenu en off par Joséphine, que le mixage impose par son volume sonore, est pourtant audible. Évoquant les réticences des adolescents pour le contact physique dans la danse, elle insiste sur les inhibitions que révélait le début de la séquence 10 jusqu'à ce que la musique s'interrompe.

Plan 2 – Se poursuivant par-dessus le dialogue qu'entretiennent les jeunes avec Bénédicte et Jo elle-même, l'explication de la danseuse assure le lien entre les plans précédant l'extrait, où les jeunes commençaient à esquisser des gestes sensuels, et la démonstration qu'elle s'apprête à faire avec sa collègue. Se tournant l'une vers l'autre, elles décomposent les mouvements que filles et garçons devront maintenant exécuter les uns avec les autres. Isolant les deux femmes debout, le plan rapproché écarte du cadre les jeunes toujours assis, pour qui le naturel des danseuses semble encore difficile à atteindre.

Plan 3 – Raccordant sur le visage de Safet qui vient d'intervenir oralement, le gros plan révèle l'embarras que son sourire cache mal. Seul contrechamp à la démonstration effectuée par les professeures, l'expression du garçon prend dans le montage une valeur collective, comme si le groupe entier éprouvait la même gêne que lui.

Plans 4 et 5 – De dos, à gauche du cadre, Jo guide une fille et son partenaire de danse dans cet exercice périlleux. Elle suit de près les gestes que la jeune fille effectue en lui montrant l'exemple au fur et à mesure. Épousant à son tour les mouvements de l'élève, la caméra les amplifie et rend d'autant plus flagrant leur caractère incertain. Recadrée en amorce au plan 5, la professeure n'est plus qu'une ombre géante devant les deux jeunes, qui font maintenant face à l'objectif. Plaçant au centre de l'image son bras levé qu'il coupe au niveau du poignet, le cadrage accentue encore l'emprise de Jo sur les adolescents, la danseuse apparaissant ici comme une marionnettiste actionnant de la main leurs mouvements à distance.

Plan 6 – Derrière la console, Bénédicte donne le départ de l'exercice en lançant la musique. Le plan sert de bascule entre les deux mouvements de la séquence : le premier plaçant les jeunes en positions d'auditeurs alors que le second les laissera faire leurs preuves par eux-mêmes comme danseurs. Son insertion dans le montage rejette la professeure à l'écart du groupe, en position d'observatrice, si bien qu'on la reconnaît à peine lorsqu'elle apparaît dans le plan suivant, bord-cadre, à côté des jeunes.

Plan 7 – Touchant des doigts leurs pieds, les garçons forment en 7a une diagonale. Alors qu'ils se relèvent, l'objectif se déporte vers la droite où l'on découvre face à eux les filles, debout, s'abaissant à leur tour, et dessinant en 7b une diagonale symétrique à la première. La scène est manifestement répétée, et le caméraman peut anticiper les mouvements des deux groupes. Se retournant vers les garçons, le cadre se déplace en même temps qu'eux vers les filles (7c). Les jeunes semblent ainsi portés par la caméra et répondre à ses exigences, accentuant l'effet de balancement naturel entre les danseurs. Les voix de Jo et Bénédicte, hors champ, guident autant le réalisateur que les jeunes. Se fixant en 7d sur le couple au premier plan, le caméraman effectue ainsi un zoom pour s'approcher en 7e de ceux qui sont le plus loin de lui tandis que ceux de devant se baissent. Ce que les professeures commentent d'un œil aiguisé devient évident du point de vue privilégié qui est offert au spectateur.

Plan 8 – La musique raccordant artificiellement les deux plans, la scène se poursuit de manière moins réglée, la caméra flottant parmi les couples pour capturer l'amusement de l'un d'entre eux lorsque l'exercice cède la place au jeu.

Plan 9 – Bénédicte et Jo observent le groupe à distance. Inclus ici bien que leurs habits révèlent qu'il soit issu d'une autre journée de tournage, le plan permet d'imaginer l'espace laissé maintenant aux jeunes pour prendre leur envol, ainsi que le temps passé à répéter avec eux avant de les laisser se délasser.

Plan 10 – Sans interruption du thème musical, qui précède les images et sert de relais entre elles, le plan raccorde sur une autre séance de répétition dans laquelle Joy, au premier plan, tournée vers l'objectif les yeux baissés (10a) se retourne en courant jusqu'au fond de la scène (10b) lorsqu'un garçon venu de derrière se prend à la toucher. S'exprimant en voix off, la jeune fille évoque la réticence pour le contact physique dont elle sait manifestement déjà jouer.

Plans 11 à 14 – Relayant le discours de Joy alors que la musique s'interrompt, une jeune fille évoque à son tour sa gêne (11), puis son inexpérience amoureuse (14) à la suite de sa camarade (12) et d'un garçon (13), interviewés selon le même dispositif. La série de portraits élargit ainsi le propos de la séquence précédente, les premiers gestes sensuels effectués par les jeunes sur scène donnant un écho à leurs premières amours.

Plans 15 et 16 – Sensiblement identiques aux plans 2 et 1, les images des professeures réexpliquant une scène aux adolescents assis presque à la même place bouclent la séquence. Conclusion en forme de credo, les mots prononcés par Bénédicte en off témoignent du travail des réalisateurs aussi bien que des danseuses : laisser les jeunes surmonter par eux-mêmes leurs réticences en leur offrant le loisir de les exprimer.



1



2



3



4



5



6



7a



7b



7c



7d



7e



8



9



10a



10b



11



12



13



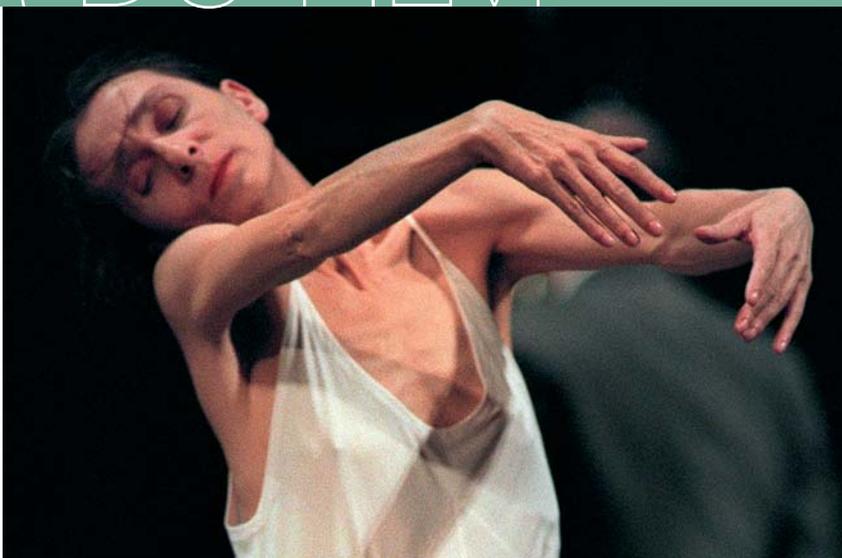
14



15



16



Pina Bausch dans *Café Müller*

Pina Bausch, ambassadrice du théâtre dansé

Devenu synonyme de danse contemporaine, le nom de Pina Bausch est aujourd'hui si célèbre qu'on a peine à s'imaginer la charge de provocation qu'il pouvait porter il y a encore trente ans. Avant d'être connu et reconnu sur tous les continents, le travail de la chorégraphe allemande a en effet choqué critiques et spectateurs avertis, bouleversé leurs habitudes en les obligeant à reconsidérer les frontières entre ballet, danse moderne, et théâtre. S'adressant à un public aussi large que possible, l'œuvre¹ de la « dame de Wuppertal » a révolutionné en même temps que démocratisé son art.



Une formation exemplaire

Née à Solingen le 27 juillet 1940 et fille d'hôteliers, Philippina Bausch entre dès l'âge de quatorze ans à la Folkwang Hochschule d'Essen, dirigée par le chorégraphe Kurt Jooss, pour y suivre des cours de danse. Achèvement sa formation en 1958, elle profite d'une bourse pour intégrer la Julliard School de New York, où elle suit les enseignements dispensés par les plus grands noms de la danse en Amérique, tels José Limón, Paul Taylor ou Antony Tudor. Elle devient soliste au sein du Metropolitan Opera Ballet ou du New American Ballet, et collabore à deux pièces créées par la Dance Company de Paul Sanasardo et Donya Feuer. En 1962, elle revient travailler en Allemagne auprès de Kurt Jooss, dont elle devient l'assistante. La soliste signe sa première chorégraphie en 1968, sur une musique de Béla Bartók, et succède dès 1969 à Jooss, devenant directrice artistique de la section danse de la Folkwang Hochschule jusqu'en 1973. Acceptant la proposition du Wuppertal Opera Ballet, elle crée alors sa propre compagnie en réunissant des danseurs venus de son école comme de l'étranger. Le lieu, renommé « Tanztheater » de Wuppertal, devient en quelques années l'un des plus en vue de la scène allemande et internationale. Poursuivant jusqu'à sa disparition brutale² (30 juin 2009 à Wuppertal) son travail de création, Pina Bausch n'a jamais cessé d'y donner des représentations de ses pièces et d'y former des danseurs, attirant toujours professionnels comme amateurs.

Le « théâtre dansé »

Inventé dans les années 1930 par Kurt Jooss, le terme de « tanztheater » associe alors les deux arts pour créer une « danse d'expression » influencée par les mouvements expressionnistes des années 1920. S'inspirant autant du cinéma que de la peinture ou de la musique, des metteurs en scène de théâtre comme Ernst Stoller ou Frank Wedekind cherchent à l'époque à montrer des corps dont la déformation répond à la stylisation des costumes et des décors pour exprimer une subjectivité réprimée. En reprenant à son compte le terme proposé par son ancien professeur, Pina Bausch renoue ainsi avec une tradition révolutionnaire abandonnée, alors que, après-guerre, les chorégraphes allemands préfèrent suivre et accommoder au répertoire classique les directions tracées par la danse moderne

venue des États-Unis. Refusant de réduire la mise en scène à l'expression d'un message politique, la chorégraphe utilise la formation moderne qu'elle a reçue outre-Atlantique pour libérer la danse d'expression de Jooss des interprétations traditionnelles. Le refus du carcan littéraire, qui imposait son propos et sa forme à la pièce, ouvre la mise en scène à de nouvelles possibilités. Le théâtre dansé ne sera pas une traduction ni une mise en mouvements d'un récit original ; il développera des histoires qu'il est le seul à pouvoir raconter. La présentation en 1976 des *Sept Péchés capitaux* de Kurt Weill sur des textes de Bertolt Brecht est pour la chorégraphe l'occasion d'une rupture définitive, et houleuse, avec les cadres conventionnels de la danse. Musical mais non assujéti à une partition unique, dramatique mais rarement linéaire, le théâtre dansé se réserve le droit de faire appel à tous les genres et les gestes des deux arts. Les créations de Pina Bausch font voler en éclats les structures définies par les compositions musicales comme par les livrets pour laisser libre cours à des personnages capables de révéler avec leurs corps leurs propres sentiments. Le théâtre dansé crée un espace où ces corps racontent leurs propres aventures. S'inspirant du principe de distanciation développé par Brecht, Pina Bausch joue des dissonances entre danse et théâtre, l'irruption des voix et des gestes de l'un interrompant ceux de l'autre, les relayant et les amplifiant souvent de manière chaotique. Soumis à différentes logiques, le corps se dévoile comme le matériau brut qui subit et survit à toutes les transformations. Hésitant entre le terme de « théâtre dansé » et celui de « danse-théâtre », les héritiers de Pina Bausch vont continuer à travers leurs oscillations à jouer avec les codes de la représentation pour donner aux corps sur scène une véritable indépendance.

Un onirisme critique

Parmi les reproches adressés à la chorégraphe au début de sa carrière, l'un a été de négliger la dimension politique d'un combat pour une libération des corps, non seulement sur scène mais en dehors, à travers les mouvements qui agitent et font évoluer à partir des années soixante les sociétés d'Europe de l'Ouest. Si elles mettent en scène les souffrances vécues au quotidien par des hommes comme les autres, les créations de Pina Bausch ne dessinent en effet jamais de confrontation entre deux groupes, d'opposition volontaire entre deux classes ou deux sexes inconciliables. Ceux qui s'affrontent dans une scène peuvent se mêler dans la suivante, et la violence tourne parfois sans prévenir à la dérision voire à la comédie, interdisant du même coup toute interprétation univoque. Affranchi du texte littéraire, le spectacle met aussi en échec les discours politiques qui voudraient y voir la démonstration de leurs théories. Le véritable système de montage qui organise les créations de Pina Bausch fait fi du principe de causalité en même temps que de la linéarité, et progresse plus volontiers par analogie ou par échos. Le schéma d'une aventure amenant par étapes successives à une prise de conscience, même interrompu comme chez Brecht par des intermèdes dénonçant l'illusion théâtrale, est définitivement banni. Le théâtre dansé n'est ni didactique ni psychologique, et l'action qui se déroule sur scène ne pourrait être racontée par des mots. Plutôt que de révéler une réalité extérieure, la chorégraphie invite le spectateur à partager une expérience. Il s'agit d'effacer les frontières entre la scène et son public, ainsi qu'entre la veille et le rêve. Les scènes qui relèvent a priori de l'observation d'une réalité, représentant la journée d'un employé de bureau ou l'activité d'un bistrot, peuvent basculer dans le fantastique, tandis que les moments les plus oniriques voient ressurgir les réflexes et les mouvements de tous les jours. Au lieu de proposer un modèle



Le sacre du printemps

de résistance à l'oppression subie au quotidien, Pina Bausch cherche à faire émerger ces réactions physiques qui portent en elles des aspirations nouvelles. Les passions et les désirs ainsi dévoilés expriment et dénoncent alors sans les nommer les tensions au cœur de la société.

Un théâtre ouvert à tous

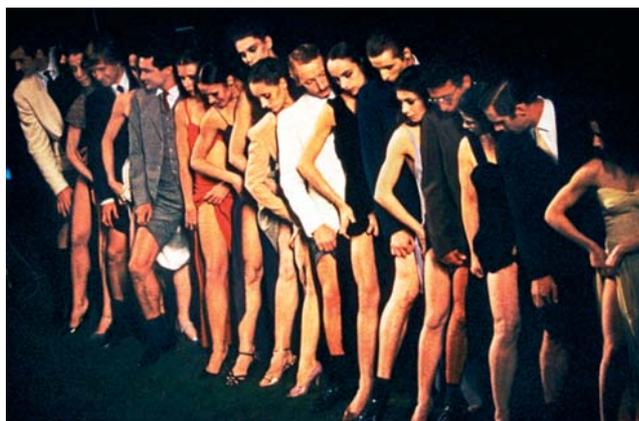
Les situations auxquelles sont confrontés les personnages des créations de Pina Bausch n'ont rien d'extraordinaire. Les lieux qu'ils traversent sont organisés par des conventions, et leurs actions sont codifiées selon des normes depuis longtemps intériorisées. La répétition de ces habitudes sur la scène d'un théâtre dessinent pourtant une mécanique du quotidien presque risible, révélant soudainement ses règles astreignantes. En présentant des lieux réels dont la mise en scène fait apparaître le caractère ordonné, le théâtre dansé remet donc en question la passivité du public. Il l'invite à réinvestir l'espace du théâtre en jouant dans certains cas avec la coutume qui l'oblige à rester assis alors même que les danseurs courent vers l'avant-scène, ou appellent directement le spectateur comme à la fin de *Viens, danse avec moi*, créé en 1977. Qu'elles soient

entièrement originales ou qu'elles adaptent un ballet existant, les chorégraphies de Pina Bausch n'exigent pas plus un savoir qu'elles n'en dispensent un. En s'autorisant à intégrer dans des opéras célèbres des éléments de la culture populaire, le théâtre dansé intègre la tradition théâtrale à l'héritage populaire. L'opérette, le cinéma, la chanson, le cirque, la bande dessinée et même la revue de variété sont autant de formes qu'il se réserve le droit d'emprunter momentanément, brisant de cette manière le respect comme la défiance qu'inspire l'institution du ballet auprès du grand public. Même dans *Le Sacre du Printemps* (1975) ou *Barbe-Bleue* (1977), les nombreux personnages sur scène sont anonymes, non plus héros idéaux mais voisins des spectateurs qui les regardent et s'identifient à eux.

Kontakthof, un art poétique ?

Moins célèbre que *Café Müller*, présenté à Wuppertal quelques mois plus tôt, ou que *Les Sept Péchés capitaux*, qui firent scandale sur cette même scène en 1976, *Kontakthof* est pourtant emblématique du travail entrepris au Tanztheater sous la direction de Pina Bausch pendant les premières années, à la fois critique des codes qui régissent la scène théâtrale et interrogation sur ses pouvoirs.

En représentant directement les exercices exécutés dans les conservatoires de danse, les danseurs se présentant parfois en ligne ou reprenant ensemble au début de plusieurs scènes les mêmes gestes rudimentaires, la chorégraphe y peint le théâtre comme une véritable prison: un lieu de discipline plus que d'apprentissage, où une danseuse peut sortir du rang et insulter les autres à cause de leur seul port de tête. Il s'agit autant d'une mise en accusation que d'une mise à nu, le décor du spectacle, constitué d'une grande salle de style 1900 éclairée par une seule fenêtre, où trônent un piano et une rangée de chaises, étant sans doute de ceux de toutes ses créations celui qui ressemble le plus à la salle de répétition du Tanztheater. L'exposition des contraintes matérielles auxquelles sont soumis les danseurs invite le spectateur à s'interroger sur les limites de la représentation. Est ici visée la plus évidente des frontières de la scène, celle, infranchissable, qui sépare les danseurs de leur public. L'ouverture de la pièce, où chaque acteur se présente comme dans une revue, et laisse voir son profil et l'état de ses dents, de ses mains et de ses pieds, installe en effet entre spectateur et acteur un rapport insupportable: celui d'acheteur à esclave.



1980, Pina Bausch

Reconstruire sa propre création

Désignant aussi l'endroit où le client rencontre les prostituées, le terme de *Kontakthof* amène d'emblée le public allemand à voir dans la scène un lieu où se pratique un commerce non seulement réprouvé par la morale mais véritablement violent. Partagé entre la honte et l'avidité de voir, le spectateur guette la formalisation d'un contrat qui sera toujours contrarié. Seule la tendresse naissante entre les personnages permettra aux danseurs de se libérer du rôle honteux qui leur est initialement assigné. Dans *Kontakthof*, la brutalité est une forme de maladresse née d'une incompréhension entre hommes et femmes. La scène où les deux groupes se font face et s'ordonnent l'un l'autre de montrer des morceaux de leur anatomie révèle à la fois la violence de leur relation et leur besoin d'apprendre à parler un langage commun. Dans la version de 1978, c'était un Philippin qui commentait en tagalog la parade des personnages montrant leurs défauts physiques, tandis qu'en 2000 les « dames et messieurs de plus de 65 ans » devaient suivre à un moment des instructions données en russe : c'est parce que la règle du jeu est volontairement incompréhensible qu'il faut trouver comment la contourner. En même temps qu'il découvre le corps de l'autre sexe, chaque personnage de *Kontakthof* doit ainsi apprendre à connaître le sien. En ce sens, les deux reprises de la pièce avec des danseurs amateurs, d'abord des personnes âgées en 2000 puis des adolescents en 2008, parachèvent un processus d'appropriation du corps grâce à la danse. Suivant l'idéal artistique de Pina Bausch, la pièce demeure non seulement en évolution constante mais en reconstruction, se trouvant chaque fois remise à l'épreuve.

1) De *Fritz* (créé le 5 janvier 1974) à ... *Como el mosquito en la piedra, ay si, si, si...* (créé le 12 juin 2009), l'œuvre de Pina Bausch comporte plus de quarante créations.

2) Admise à l'hôpital à cause d'une grande fatigue, Pina Bausch y apprit qu'elle souffrait d'un cancer. Celui-ci l'emporta quelques jours plus tard.



Kontakthof, version 2000. Dames et messieurs de plus de 65 ans.



Chantons sous la pluie



Huit et demi

Filmer la danse

Montrer les corps en mouvements : la possibilité offerte par le cinématographe en 1895 n'a pas tout de suite incité les réalisateurs de films à mettre en scène la danse. C'est d'abord le naturel des postures de la marche ou la course qui émerveille les premiers spectateurs de cinéma, et il faudra attendre le développement du cinéma parlant, à partir de 1927, pour que les numéros dansés prennent leur autonomie.

Alors que de nombreux pays, comme la France ou l'Égypte, profitent de la possibilité de synchroniser le son avec l'image pour distribuer des films à la gloire des chanteurs les plus en vogue, la production américaine s'oriente vite vers la danse. Après avoir adapté à l'écran certaines pièces de Broadway, les équipes des studios commencent à imaginer des chorégraphies exploitant les moyens techniques nouveaux offerts par le cinéma, des numéros plus originaux et spectaculaires les uns que les autres. En 1933, les girls de *Carioca* exécutent ainsi leur tour de chant sur les ailes d'un avion au-dessus de Rio, mais c'est le duo qu'y forment pour la première fois Ginger Rogers et Fred Astaire qui en assure le succès. Trouvant à l'écran le lieu où exprimer leur talent, des danseurs inconnus acquièrent en effet une célébrité égalant celle des acteurs les plus importants de l'époque. Après guerre, des cinéastes comme Vincente Minnelli ou Stanley Donen, travaillant de concert avec chorégraphes et décorateurs, font les heures de gloire de la comédie musicale hollywoodienne avec des films tels que *Le Chant du Missouri* (1944), *Un Américain à Paris* (1951) ou *Chantons sous la pluie* (1952) tandis que les Britanniques Michael Powell et Emeric Pressburger réalisent avec *Les Chaussons rouges* (1948) et *Les Contes d'Hoffmann* (1951) des incursions originales dans le genre. À partir des années 1960, le déclin commercial de la comédie musicale engage une mutation de la production. Avec *Mary Poppins* (1964) ou *La Mélodie du Bonheur* (1965), le chant reprend le dessus sur la danse avec des réalisations plus adaptées aux enfants, alors que *West Side Story* (1961) impose à l'industrie un renouvellement en associant les canons traditionnels aux codes des jeunes générations. Signes de la fin de l'hégémonie hollywoodienne, les hommages funèbres à l'âge d'or que réalise Jacques Demy avec *Les Parapluies de Cherbourg* (1964) et *Les Demoiselles de Rochefort* (1967) marquent comme le chant du cygne de la comédie musicale. Tandis que le cinéma américain envisage de nouvelles manières de filmer la danse, aussi bien dans des œuvres expérimentales comme celles d'Yvonne Rainer, héritières des travaux de Maya

Deren après-guerre, que dans le terrible *On achève bien les chevaux*¹ (S. Pollack, 1969) puis des productions commerciales telle *La Fièvre du Samedi Soir* (1978), le cinéma européen introduit des ballets parfois élaborés dans des films extérieurs au genre. Le cinéma de Federico Fellini, depuis les parades de *Huit et demi* (1963) jusqu'aux défilés d'*Et vogue le navire* (1982) fait ainsi place à de véritables chorégraphies au sein de séquences oniriques, tandis que celui de Jacques Rivette inclut de véritables spectacles de danses contemporaines au sein de longs métrages tels que *Norôit* (1976) ou *Va Savoir* (2001). Du tango au fado, l'espagnol Carlos Saura explore de son côté les formes traditionnelles de la danse à travers des récits fondateurs. Dans les années 1990, avec la diffusion du cinéma d'arts martiaux hongkongais de Tsui Hark et John Woo, l'idée d'un travail chorégraphique propre au cinéma se popularise définitivement. Abandonnant dans la décennie suivante de telles ambitions, Hollywood se replie sur des franchises pour adolescents, exploitant les succès de la pop et même du hip-hop du moment. En tout point opposé, le modèle du cinéma documentaire semble alors s'imposer comme un antidote, les récents travaux de Frederick Wiseman sur l'Opéra de Paris ou d'Anne Linsel et Rainer Hoffmann sur Pina Bausch prouvant que la caméra peut porter un regard sur la danse sans la soumettre à un récit qui la contraint.

1) La danse est ici le vecteur de la violence sociale dans le contexte de la crise des années 30, où des concours sont organisés jusqu'à épuisement des danseurs venus tenter de gagner un peu d'argent.

Bibliographie

Kontaktthof et Pina Bausch

- Jean-Marc Adolphe, Michel Bataillon, Guy Delahaye, *Pina Bausch*, Actes Sud, 2007.
- Pina Bausch, *Kontaktthof*, Arche éditeur, 2007.
- Josephine Ann Endicott, *Je suis une femme respectable*, L'Arche éditeur, 1999.
- Raimund Hoghe, Ulli Weiss, *Pina Bausch, Histories de Théâtre Dansé*, L'Arche éditeur, 1997.
- Norbert Servos, *Pina Bausch ou l'Art de dresser un Poisson Rouge*, L'Arche éditeur, 2001.

Danse et Cinéma

- Rosita Boisseau, Christian Gattinoni, *Danse et Art Contemporain*, Scala, 2011.
- Michel Chion, *La Comédie Musicale*, Cahiers du cinéma, 2002.
- Sous la direction de Didier Coureau et Patrick Louguet, Cahiers du CIRCAY « Danse et cinéma », actes du colloque sur le même thème, augmentés d'autres contributions, Universités Paris 8 et Lille 3, 2012. Siegfried Kracauer, *Le Voyage et la Danse, Figures urbaines et vues de films*, Maison des Sciences de l'homme, 2008.
- John Springer, *La Comédie Musicale*, Editions Henri Veyrier, 1975.

Vidéographie

Les Rêves dansants, d'Anne Linsel et Rainer Hoffmann, DVD Zone 2, Pal, 16:9, compatible 4/3, couleur, stéréo, langue : allemand, sous-titres français, Jour2Fête, avril 2011. Bonus : interviews de Pina Bausch et Jo Ann Endicott (existe en coffret incluant le livre de Jo Ann Endicott, septembre 2011).

Pina, de Wim Wenders, DVD, zone 2, Pal, couleur, stéréo, langue : français, France Télévision Éditions, septembre 2011.

Café Müller (1985), spectacle de P. Bausch, livre avec DVD, L'Arche, septembre 2010.

Pina Bausch au cinéma

Si elle n'a réalisé qu'un film, *La Plainte de l'impératrice* en 1989, Pina Bausch a inspiré et influencé nombre de cinéastes en même temps qu'elle faisait elle-même appel à la mémoire et aux décors du cinéma dans ses créations. Détail peut-être significatif, la salle de répétition du Tanztheater, où se sont expérimentés et échafaudés presque tous les spectacles de la chorégraphe, était une salle de cinéma avant d'être aménagée pour le théâtre.

Le septième art offre d'abord un décor, que la danseuse exploitera dès 1976, avec *Il la prend par la main et l'emmène au château, les autres suivent*.

La salle de cinéma est ce lieu à la fois banal et propice aux rêveries, dans lequel se déploie l'imaginaire populaire. En utilisant les musiques composées par Charlie Chaplin pour ses films ou par Nino Rota pour ceux de Federico Fellini, Pina Bausch fait appel aux souvenirs de son public plus qu'à sa culture. Attirant à son tour le cinéma, Pina Bausch est à plusieurs reprises sollicitée en tant qu'actrice par des réalisateurs mais n'acceptera de faire que de rares incursions à l'écran, sans s'éloigner pour autant de son travail de chorégraphe. En 1980, elle se prête à la fiction documentaire que Werner Schroeter réalise au festival de Nancy, *La Répétition générale*. Dans *Et vogue le navire*, (*E la nave va*, F. Fellini, 1983), elle interprète une princesse aveugle, reprenant le jeu complexe qu'elle avait développé à partir de la cécité pour son propre rôle dans *Café Müller* en 1978.

Aboutissement de cette rencontre avec le cinéma, *La Plainte de l'impératrice* est une extension des recherches menées par Pina Bausch sur scène, la chorégraphe utilisant les ressources propres du cinéma, et en particulier les extérieurs, pour mener à terme sa logique de déstructuration de la linéarité au profit d'un récit fonctionnant par associations de gestes et d'images. Figure célèbre et reconnaissable entre toutes, elle n'apparaîtra cependant plus dans une fiction que comme danseuse, en reprenant une scène de *Café Müller* dans la séquence d'ouverture de *Parle avec elle (Habla con ella*, 2002) de Pedro Almodóvar. Fasciné par le personnage et son autorité naturelle autant que par son travail, certains cinéastes tentent plutôt d'explorer la personnalité même de la dame de Wuppertal. C'est le cas de Chantal Akerman, qui lui consacre un documentaire en forme de portrait en 1983 avec *Un jour Pina m'a demandé...*, ou de la photographe et cinéaste israélienne Lee Yanor dans *Coffee with Pina* en 2006. Alors qu'elle avait toujours refusé que les représentations de ses spectacles soient enregistrées sur vidéo, elle l'accepte en 2000 pour son *Kontaktthof pour dames et messieurs de plus de 65 ans*, et laisse en 2008 Anne Linsel et Rainer Hoffman filmer les répétitions ainsi que la première de la nouvelle version du spectacle, avec des adolescents de plus 14 ans. Dernier hommage de Wim Wenders

à son amie, *Pina*, réalisé en 2010 en 3D numérique, met en scène des séquences tirées des spectacles de la chorégraphe en extérieurs et en trois dimensions, dispersant et portant ainsi son œuvre sur des territoires qu'elle n'a pas eu le temps d'explorer. Ce film était depuis longtemps en projet, mais la mort de Pina en a fait, selon Michèle Bargues¹, alors que ce n'était nullement l'intention de départ, « un film sur le deuil, voire sur l'impossibilité du deuil [...], car les danseurs du Tanztheater ont été interviewés au pire moment, et on n'évite pas la dérive mélodramatique. »

1) Responsable de Vidéodanse au Centre Pompidou, In *Vogue*, 5 avril 2011.

Presse

Une spirale harmonieuse

« [...] Avec les jeunes, une spirale harmonieuse, très émouvante, prend forme au fil des répétitions, dans laquelle se modifient conjointement la connaissance de soi et le rapport aux autres. Le film montre les adolescents qui dansent, la manière dont les corps se dégoûdissent, dont la maladresse s'efface, mais plus encore, les auteurs se concentrent sur leurs visages. Des personnalités s'affirment, des personnages apparaissent dont on comprend, comme le dit l'une des répétitrices, qu'ils ont déjà tout vécu : l'amour, l'humiliation, la haine, pour celle-ci la guerre, pour celui-là la discrimination ethnique, pour celle-là encore la perte d'un père. Toute cette mémoire, consciente ou inconsciente, vient modeler les mouvements des corps. Le travail de Pina Bausch et de ses deux assistantes, on le comprend, consiste d'abord à en ouvrir les vannes et à la canaliser. En adoptant, comme ils l'ont fait, une position modeste, extrêmement attentive et respectueuse vis-à-vis de leurs personnages et du travail qu'ils étaient en train d'accomplir, Anne Linsel et Rainer Hoffmann signent un film à mi-chemin entre une comédie musicale et un *teen-movie* qui aurait intégré une dimension tragique. Une belle manière de célébrer la vitalité de la danse de Pina Bausch. »

Isabelle Regnier, *Le Monde*, le 12 octobre 2010

Une rare délicatesse

« Pina Bausch a provoqué une expérience singulière et inédite dans l'histoire du répertoire de la danse : transmettre la pièce à des non-professionnels. [...] Mais, plus que cela, à travers la thématique centrale de *Kontakthof*, "un lieu où l'on se rencontre pour créer des contacts", disait Pina Bausch, le film expose avec une rare délicatesse une galerie de portraits d'adolescents qui nous parlent à la fois de leur génération et, à travers leur histoire personnelle, de l'état du monde. Il y a ce Rom qui raconte : "C'est difficile de dire d'où je viens. Je suis né en Bosnie et je suis un tzigane musulman" ; cette jeune fille d'origine kosovare qui parle de l'émigration de sa famille en Allemagne à la suite de la mort de son grand-père, brûlé par les Serbes en 1993, ou cette autre adolescente, qui joue l'un des rôles principaux, la femme en rose, et a du mal à se détendre. Elle finit par confier à la caméra la mort de son père dans une explosion de gaz trois ans plus tôt, "la fin d'une famille parfaite", et l'occasion que constitue pour elle ce projet de se confronter à ses sentiments et de faire des rencontres. »

Fabienne Arvers, *Les Inrockuptibles*, 12 octobre 2010

Aucun voyeurisme

« [...] Aucun voyeurisme dans le film. Anne Linsel s'attache à chacun, tournant autour des corps en sachant se faire oublier. La présence discrète, énigmatique et affectueuse de Pina Bausch illumine certaines séquences. On ne pourra décidément pas oublier le regard passionnément attentif de la grande dame à la Camel toujours vissée entre les lèvres, aux cheveux tirés dans la plus stricte queue-de-cheval. « Elle voit tout », dit Anne Linsel. Ce qui



bouleverse dans ce travail sous forme de huis clos, mais pas seulement, c'est de voir ces jeunes grandir, pousser, gagner en assurance au fur et à mesure du tournage. C'est grâce au travail du Tanztheater et à la belle escorte de deux anciennes de la troupe de Pina, Joséphine Ann Endicott et Béatrice Billiet, pédagogues discrètes et enveloppantes. L'expérience est unique dès lors qu'il semble que l'esprit de l'artiste disparue a été littéralement insufflé à des "amateurs" qu'elle a subtilement éclairés, comme elle fit jadis avec ses danseurs fidèles. » Muriel Steinmetz, *L'Humanité*, 20 octobre 2010

Une chance d'expression pour chacun

« [...] *Les Rêves dansants* est un témoignage émouvant sur l'histoire d'une transmission. Deux danseuses de la compagnie qui étaient dans la distribution à la création, Jo Ann Endicott et Bénédicte Billiet, ont répété pendant un an avec le groupe d'adolescents. Le docu ne saisit pas tous les mouvements et la complexité de la pièce. Les propos et l'implication des ados dans l'aventure prennent du sens au fil des répétitions. Ils disent ne rien savoir de l'amour et, pourtant, ils l'interprètent. Ils jouent leurs rôles comme des grands, impressionnés par le regard impitoyable de Pina Bausch, qui suit le processus de son œil d'aigle. Tous ces jeunes gens avec leurs défauts, leurs cheveux mal coiffés, leurs allures et leurs personnalités en devenir font de la maladresse un objet d'attention. C'est toujours ce qu'a fait Pina Bausch avec une obstination sans relâche : laisser une chance d'expression à chacun en allant chercher très loin ce qui constitue l'individu et ce qui le différencie. "C'est une chance pour l'avenir", dit l'un des danseurs pour résumer l'expérience. » Marie-Christine Vernay, *Libération*, 12 octobre 2010

D'éphémères élans de grâce

« Le travail chorégraphique parvient à se réinventer au contact de ces timides corps adolescents qui doivent faire avec leurs restes de gaucherie, leur peur du contact puis leur apprentissage du frôlement et de l'abandon. [...] C'est le contraste entre le statut d'une telle artiste et ce spectacle monté presque comme une kermesse de fin d'année qui ôte à ce bel hommage toute solennité et permet à ce documentaire, réalisé en toute humilité, de figer d'éphémères élans de grâce, ceux de l'adolescence comme ceux de la sérénité. »

Joachim Lepastier, *Cahiers du cinéma*, octobre 2010

Générique

Titre original	<i>Tanzträume</i>
Titre français	<i>Les Rêves dansants sur les pas de Pina Bausch</i>
Production	Real Fiction, Arte, TAG/TRAUM Filmproduktion, Westdeutscher Rundfunk (WDR)
Producteurs	Gerd Haag, Anne Linsel, Anahita Nazemi, Sabine Rollberg, Cornelia Volmer, Anne Linsel, Rainer Hoffmann, Rainer Hoffmann
Réalisation	Uwe Dresch
Image	Mike Schlömer
Montage	Uwe Dresch
Son	Falk Möller
Mixage	Ralph Benatzky, Anton Karas, Edmund Kötscher, Juan Llossas, Willy Rosen,
Musique	
Année de production	2010
Pays	Allemagne
Film	35 mm, Couleur
Format	1.85
Durée cinéma	1h32'
Durée du film (DVD)	1h29'
Visa	126 921
Distribution	Real Fiction (Allemagne), Jour2Fête (France)
Sortie en France	13 octobre 2010

DIRECTEUR DE RÉDACTION

Joël Magny

RÉDACTEUR EN CHEF

Michel Cyprien

RÉDACTEUR DU DOSSIER

Martial Pisani est titulaire d'un Master 2 de Lettres Modernes et prépare actuellement un doctorat sur l'œuvre d'Erich von Stroheim. Il collabore à la revue en ligne *Independencia.fr*.



Pour toute information sur les actions d'éducation au cinéma on consultera le site du CNC : www.cnc.fr, où les livrets des trois dispositifs *École et cinéma*, *Collège au cinéma* et *Lycéens et apprentis au cinéma* sont en accès libre depuis 2009.

Conçu avec le soutien du CNC, le site Image (www.site-image.eu) est le portail de ces trois dispositifs d'éducation à l'image. On y trouve en particulier : une fiche sur chaque film au programme des trois dispositifs comprenant notamment des **vidéos d'analyse avec des extraits des films** et le présent livret en version pdf ; un glossaire animé ; des comptes-rendus d'expériences ; des liens vers les sites spécialisés dans l'éducation à l'image.

Avec la participation
de votre Conseil général

