

Adeline Maxwell

Danse scénique chilienne et héritage

Entre recherche d'un "langage national" et "transferts culturels"

Pour réaliser une description de la danse scénique chilienne il est avant tout nécessaire de signaler que, en ce qui concerne sa pratique et son enseignement professionnel, l'hégémonie du classique est apparu en réponse, donc après, le grand succès des tendances "modernes" de la danse apportées par des artistes européens qui fuyaient les horreurs de la deuxième guerre mondiale. Si cette évolution de prépondérances stylistiques est comparée à celle qui s'est produite en Europe et aux États-Unis, où, selon "les récits anthologiques de l'histoire de la danse"¹, se sont justement générés les styles "modernes" de la danse en refus de la tradition classique, il est possible d'en déduire qu'au Chili, il s'est produit exactement l'inverse, c'est-à-dire le "moderne" ne réagit pas face au "classique" mais le "classique" face au "moderne".

Au Chili, ce n'est pas la danse "moderne" qui se consolide contre les principes académiques et les formes imposées de la danse classique, mais la danse classique professionnelle apparaît comme une alternative face à l'importance qu'eut la danse d'expression de tradition allemande, appelée danse "moderne allemande" au Chili, durant les années 1940 et 1950. Cette observation paraît importante dans le sens où, le Chili ayant reçu ces influences dans un contexte autre que celui "originel", où des courants se succèdent, se défient, se différencient et se contredisent, l'histoire de la danse scénique n'est pas liée, dans ce pays, à une logique d'évolution esthétique. La danse d'expression de tradition allemande est arrivée bien après avoir vécu le processus de crise face aux tendances classiques qui la fera naître en Europe. Au Chili, la "danse moderne" n'est donc pas pratiquée pour assouvir une soif de libération du corps, mais au contraire, pour combler un besoin de discipline corporelle : c'est le premier style qui offre une technique pour une formation disciplinaire professionnelle au Chili.

Le succès de la danse d'expression de tradition allemande au Chili n'est pas lié à une logique d'évolution esthétique, mais il est plutôt la conséquence d'un parcours d'in-

1. Scarpulla, Mattia, *Démarche artistique et démarche politique en danse contemporaine*, in « Raison Publique » [en ligne], 2011, www.raison-publique.fr/article450.html (consulté le 12/04/2017).

fluences extérieures qui deviennent hégémoniques par une volonté institutionnelle : les maîtres de la danse d'expression de tradition allemande ont été "amenés" consciemment pour former une école par des autorités qui cherchaient volontairement à "faire évoluer" la culture dans le pays. De la même manière, plus tard, durant les années 1970, ce sera une fois de plus l'institution - cette fois liée au régime dictatorial d'Augusto Pinochet - qui confèrera son hégémonie définitive à la danse classique. Le régime militaire, fortement lié à la bourgeoisie chilienne, choisira de garder la danse classique, plus inoffensive que la "moderne", comme distraction pour les classes aisées de la société. Au Chili, donc, l'histoire de la danse, au moins durant ses débuts professionnels et scéniques, n'est pas liée à une histoire de mouvements esthétiques et intellectuels qui se mélangent, s'affrontent et se complètent en liaison avec un contexte socio-politique, mais à des manipulations à partir de politiques culturelles et de présumés "besoins" de "progrès" culturel, l'idée de progrès étant historiquement liée aux "contributions" culturelles que les européens et étasuniennes ont pu apporter au pays². L'apport des artistes européens qui ont transmis l'académisation de la danse au Chili va au-delà d'un élan pour l'institutionnalisation de la danse : il mène également à la perception de celle-ci comme une pratique proprement artistique, possédant un espace artistique (la scène), une formation professionnelle (l'école), des professionnels qui l'exercent (le corps de ballet) et des corps qui la pratiquent : des corps dansants spécialisés, sélectionnés et formés selon des critères européens, au moins dans les premiers temps de la danse professionnelle chilienne.

Le principal représentant du mouvement de la danse scénique chilienne a été, et d'une certaine façon reste jusqu'à nos jours, Patricio Bunster qui aura, dans sa création, une grande connexion avec la danse d'expression de tradition allemande. Après ses études à l'école de danse de l'université du Chili, il a fait partie, au début des années 50, de la compagnie du chorégraphe allemand Kurt Jooss, étudiant également avec une autre figure de la danse moderne allemande, Sigurd Leeder, collaborateur direct de Jooss et disciple de Rudolf Laban, qui a systématisé la méthode de son maître dans ce que l'on appelle aujourd'hui la "méthode Leeder". Patricio Bunster a intégré dans ses œuvres tant les référents techniques qu'esthétiques appris en Allemagne et y a projeté un regard social qui s'identifie aux idéaux sociaux que Kurt Jooss a postulés à son époque :

Patricio Bunster a insisté sur la fonction politique de la chorégraphie tout au long de sa carrière. Bunster voyait une possibilité de changement dans toutes les manifestations du

2. Cfr. Carvajal, Fernanda – Delpiano, María, *Ensayos sobre artes visuales*, Santiago, LOM, 2011, pp. 29-32.

présent qui pouvaient offrir ainsi une évolution vers une nouvelle société différente de la simple compréhension marxiste de la conscience de classe comme moteur de changement social.³

Les débuts de la danse scénique chilienne et la controverse du “moderne”

Pour comprendre l'apparition de la danse scénique au Chili il est important de mentionner quelques moments-clés qui ont formé un scénario historique propice à son développement. Sur le plan international, l'Europe devient le centre de grands événements : la guerre civile espagnole et la seconde guerre mondiale changent la perception politique mondiale et obligent de nombreux artistes européens à chercher de nouvelles scènes.

Les visites au Chili de danseurs et danseuses et compagnies ont laissé un héritage artistique important : la professionnalisation d'un art qui était lié principalement à l'opéra. Avec ces visites, la danse devient un art indépendant et se situe comme une pratique artistique autonome. C'est ainsi que, aux débuts du 20^{ème} siècle, la “célèbre danseuse russe Ana Pavlova se rend au Chili”⁴ avec sa propre troupe, créée en 1909. C'est lors de sa deuxième visite au Chili, en 1920, qu'un des membres de sa compagnie, Jan Kawesky, décide de s'installer à Santiago, capitale chilienne, pour créer une compagnie de danseurs formés dans son académie, avec lesquels il représentait des réactualisations des ballets romantiques avec un style académique russe. Il n'existe pas de renseignements sur la formation de cet enseignant en tant qu'interprète, mais on connaît la technique qu'il utilisa : « celle-ci était de style classique, suivant la ligne académiste russe de Petipa »⁵.

Kawesky fonda son école en 1921, présentant au Théâtre Municipal de Santiago une exhibition d'exercices de barre classique où « figuraient les jeunes de la meilleure société de Santiago, fait qui donna à ses cours un éclat et un intérêt spécial, les transformant en une étape obligée de toute jeune fille de bonne famille »⁶. Il est donc possible d'affirmer que les premiers mouvements de professionnalisation de la danse au Chili intéressaient plus par leur apport pédagogique à la société bourgeoise que par leur aspect créatif, étant

3. Giersdorf, Jens, *Dall'utopia all'archivio, Patricio Bunster e la funzione politica della coreografia*, dans Nordera, Marina – Franco, Susanne (eds.), *Ricordanze, memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, Utet Università, 2010, pp. 261-373 : p. 261.

4. Haas, Andrée, *La escuela de danza del instituto de extensión musical*, in « Revista musical chilena », n. Especial, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago, 1945, pp. : pp. 28-36 : p. 20

5. *Ibidem*.

6. *Ivi*, p. 21.

la danse scénique, à ses débuts, un art exclusif pour l'élite de la société de la capitale chilienne.

En 1928, une autre danseuse européenne, Andrée Haas, de nationalité suédoise, provenant de l'École d'Émile Jaques-Dalcroze, ouvrira une Académie de danse à Santiago, qu'elle codirigera à ses débuts avec Elsa Martin, professeure de danse diplômée de l'école de Mary Wigman à Dresde. Cette école mélangeait, dans son enseignement, le mouvement corporel et la musique, créant un nouveau concept : la rythmique - provenant des théories d'Émile Jaques-Dalcroze. En 1931 Haas fut engagée par l'Institut d'Éducation Physique pour donner des cours de danse, puis, en 1936, par le Conservatoire Nationale de Musique. En 1933 les élèves de Haas présentèrent au Théâtre Municipal de Santiago différentes compositions, où "ont été mis en scène des 'sentiments' et non des 'histoires' dans la création"⁷.

Les Académies de Kawesky et Haas préparaient le terrain pour l'arrivée de la grande influence qu'aura la danse scénique au Chili : celle de la branche de la danse "moderne allemande" ou "danse d'expression de tradition allemande"⁸, appelée *Ausdruckstanz* en allemand⁹, qui sera incarnée principalement par l'école de danse de l'Université du Chili, à laquelle s'ajouteront ultérieurement les trois écoles de danse des universités privées existantes encore aujourd'hui¹⁰. Bien entendu, l'influence de la danse d'expression de tradition allemande n'est pas exclusive au Chili, bien au contraire. Rien que la deuxième génération de danseurs/danseuses et chorégraphes de la danse d'expression de tradition allemande «ont migré en France, Grande Bretagne, Pologne, Tchécoslovaquie, Suède, Italie, Argentine, Chili, Paraguay, Australie, Japon, Inde et Israël, ainsi qu'aux États-Unis»¹¹.

La danse "moderne" est arrivée au Chili comme un produit étranger, son existence

7. Montecinos, Yolanda, *Historia del ballet en Chile*, in « Revista musical chilena », n. Especial, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago, 1967, p. 5.

8. La danse d'expression de tradition allemande est appelée au Chili "danse moderne allemande" ou "danse expressive" par son association à l'expressionnisme allemand.

9. «Le terme *Ausdruckstanz* (danse d'expression) définit un groupe hétérogène de langages chorégraphiques et de méthodes d'enseignement qui sont devenus connus dans les régions où se parlait la langue allemande aux débuts du 20^{ème} siècle. Cependant, ces langages et méthodes ont couvert un large rang d'approches théoriques, pratiques et esthétiques (dont les définitions accentuaient leur caractère "nouveau", "moderne", "artistique", "libre", "rythmique", "plastique" et "expressif"). [...] Durant les premières tournées internationales, l'*Ausdruckstanz* était définie comme une "danse allemande", pour se différencier, et en particulier de la danse moderne étatsunienne» (Franco, Susanne, *Ausdruckstanz : traditions, translations, transmissions*, dans Nordera, Marina – Franco, Susanne (eds.), *Dance discourses, keywords in dance research*, Londres, New York, Routledge, 2007, pp. 80-98 : p. 80).

10. Universidad Academia de Humanismo Cristiano (UAHC), Universidad de las Américas (UdLA), Universidad Mayor.

11. Manning, Susan, *Ausdruckstanz across the atlantic*, dans Nordera, Marina - Franco, Susanne (eds.), cit., pp. 48-59 : p. 46.

en elle-même répond à un contexte culturel occidental donné par l'influence d'idées naturalistes et romantiques autour des structures imposées à l'être humain par la modernité. Ses fondateurs ont initié un processus révolutionnaire contre la technification corporelle, ce qui a été assumé comme la négation de la danse classique, qui jusqu'alors occupait la position de seule danse artistique possible.

Isadora Duncan, Loïe Fuller et Ruth Saint Denis furent les précurseurs de ce changement aux États-Unis et cette philosophie s'étendit jusqu'en Europe. De son côté, l'Allemagne établit sa propre source de changements guidés par François Delsarte, Émile Jaques-Dalcroze et Rudolf Laban. Ce processus a fini par consolider de nouvelles façons de faire de la danse, qui ont été classifiées à ce moment-là comme "danse moderne".

Ce concept jusqu'à aujourd'hui est polémique puisque le phénomène, plus que moderniste, répond plutôt à un acte romantique qui avec le temps s'est renforcé en termes de modernité et à cela s'ajoute la propre hétérogénéité de styles qui se sont conjugués à ce moment-là comme des modèles modernistes. La classification esthétique et historique des différentes disciplines artistiques répond à une nécessité d'organisation pour arriver à une meilleure compréhension de ces pratiques. De cette nécessité émanent les termes et catégories qui « s'inscrivent dans le cadre d'une désignation discursive »¹², comme c'est le cas de ce qui est appelé "moderne".

Ces catégories « impliquent un désir d'énonciation qui procède d'une quête de repérage, de délimitation. [Il s'agit également d'un] désir de valorisation par la suprématie du jugement de valeur, comme mode de comparaison »¹³. Cependant, les catégorisations des mouvements artistiques, par l'assignation de désignations "valorisantes", réalisées par les historiens et théoriciens de l'art, sont souvent réétudiées et remises en cause, au fur et à mesure que le temps avance et que de nouvelles problématiques sont trouvées : « Le modernisme [...] était ambigu et potentiellement contradictoire par la façon dont il a tenté de critiquer ce qu'étaient en effet les conditions de sa propre possibilité »¹⁴.

Pour Sally Banes, par exemple, la "danse moderne", malgré la relation chronologique avec les autres arts modernes, n'applique pas les mêmes principes esthétiques que ceux-ci. L'historienne explique dans ses ouvrages *Terpsichore en baskets* et *Writing Dancing in The Age of Postmodernism* que la « danse moderne historique n'a jamais vraiment été moder-

12. Bernard, Michel, *Généalogie et pouvoir d'un discours, de l'usage des catégories, moderne, postmoderne, contemporain, à propos de la danse*, in « Rue Descartes », n. 44, 2004, pp. 21-29 : p. 21.

13. *Ibidem*.

14. Burt, Ramsay, *Modernism, Masculinity and sexuality in Nijinsky's L'Après-midi d'un faune*, dans Briginshaw, Valerie - Burt, Ramsay, *Writing dancing together*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2009, pp. 25-44 : p. 43.

niste »¹⁵. Selon Banes : « Les débuts de la danse moderne engageaient tant la forme que le contenu ; ils parallélisaient la rupture simultanée de l'art visuel du modernisme - bien que la danse moderne n'ait jamais été moderniste dans le sens de Greenberg »¹⁶. Cette affirmation indique donc que la danse moderne, malgré la relation chronologique, voire idéologique, avec les autres arts modernes, n'appliquerait pas complètement les mêmes principes esthétiques que ceux-ci. L'auteure justifie son propos en expliquant que la réflexion sur les propriétés du médium de l'art, l'exposition de ses qualités essentielles, ainsi que l'élimination de tout contenu extérieur à lui, qui définit le modernisme dans les autres arts, n'a jamais caractérisé la danse moderne :

La réflexivité moderniste requiert quelque chose de plus - à savoir, que les éléments formels du travail abstrait soient considérés comme révélateurs des caractéristiques essentielles du moyen d'expression. Historiquement, ceci implique une dimension sémantique supplémentaire - que l'œuvre ne soit pas seulement elle-même mais qu'elle concerne également le fait d'être le genre de chose qu'elle est.¹⁷

Ainsi, étant donné que la danse moderne se conforma comme un style symboliste et expressionniste, nous pouvons comprendre les raisons pour lesquelles Banes affirma que ce style de danse allait à l'encontre des principes esthétiques cherchés dans les mouvements modernistes de l'art.

Danse scénique chilienne : Une professionnalisation récente

Le Chili a reçu les influences de la branche allemande de ce nouveau courant de "danse moderne" (qui, après cette succincte analyse taxonomique sera appelé ici "danse d'expression de tradition allemande"), peu de temps après que les guerres mondiales se soient chargées d'expatrier dans le monde et en Amérique du Sud un grand nombre d'artistes. Le 8 novembre 1940, la pièce *La Table Verte*, qui avait consacré l'image du chorégraphe allemand Kurt Jooss, a été présentée au Théâtre Municipal de Santiago pour la première fois, après son triomphe au congrès de Paris en 1932 et le prix octroyé par Rolf

15. Banes, Sally, *Terpsichore en baskets, post-modern dance*, Paris, Chiron, 2002, p. 19.

16. Banes, Sally, *Writing dancing in the age of postmodernism*, London, Wesleyan University Press, 1994, pp. 304-305. Clement Greenberg (1909-1994) « est un critique d'art et polémiste américain. Il est probablement le théoricien qui a le plus soulevé de polémiques à propos de l'art moderne et de la peinture américaine. Son nom reste associé à l'expressionnisme abstrait et au triomphe de l'école de New York. Il était un proche de Jackson Pollock et de Lee Krasne » (Cabanne, Pierre, *Dictionnaire des arts*, Paris, Éditions de l'amateur, 2000, p. 432).

17. *Ivi*, p. 305.

de Maré¹⁸. Cette œuvre faisait partie de ce qui était connu comme l'un des référents de la danse d'expression de tradition allemande, avec certaines pièces de l'artiste allemande Mary Wigman. Le Ballet Jooss partit en tournée en Amérique, et notamment au Chili, faisant, au théâtre Municipal de Santiago, toujours salle comble, ainsi qu'au « Théâtre de Valparaiso et de Viña del Mar. Ils se sont présentés avec l'admiration générale du public et les acclamations de la presse nationale »¹⁹. La danseuse Lola Botka, à cette époque membre de la compagnie Jooss, décrit le contexte de cette tournée :

Nous avons fait une tournée aux États-Unis et nous sommes arrivés à San Francisco, où nous devions attendre un bateau pour aller au Japon. Et dans ce même bateau est arrivé un télégramme qui disait : "Merci, ne venez pas". Au Japon ils ne voulaient pas de *La table verte* à cause de la guerre. Alors nous nous sommes dits : "Où allons nous ?" Et nous sommes allés tenter notre chance en Amérique du Sud. Nous avons fait un fond commun avec nos salaires y nous sommes partis [...]. La presse nous a si bien traités quand nous sommes arrivés au Chili, qu'au lieu de rester deux semaines nous y sommes restés à vie²⁰.

Cette même année, le Ballet Jooss, en pleine tournée au Venezuela, doit se dissoudre, induisant les autorités de la Faculté des Arts de l'Université du Chili à amener quelques uns de ses membres au Chili pour créer une école professionnelle de danse ainsi qu'une compagnie stable. Ainsi arrivèrent Ernst Uthoff²¹, premier danseur du Ballet Jooss, sa femme et danseuse Lola Botka²² et le danseur Rudolf Pescht²³ pour s'installer au pays définitivement et créer la première école professionnalisante de danse chilienne : l'école de danse de l'Université du Chili. Un an après la présentation de *La table verte* est créée

18. Cfr. Andus L'Hotellier, Sanja, *Les Archives Internationales de la Danse. Un projet inachevé. 1931-1952*, Œuvres-et-Valsery, Ressouvenances, 2012, pp. 117-124.

19. Montecinos, Yolanda, cit., p. 29.

20. Hidalgo, Rodrigo, *Interview à Lola Botka*, in «Revista impulsos», juillet, Santiago, 2002, pp. 5-8 : p. 6.

21. Né à Duisburg, en Allemagne, le danseur et chorégraphe Ernst Uthoff (1904-1993) entra dans la compagnie de Kurt Jooss en 1927, où il assumait l'un des rôles centraux dans la production *La table verte*, ce qui lui valait un prestige international. Uthoff fut membre de ce groupe jusqu'à 1941, quand il s'établit à Santiago du Chili avec sa femme Lola Botka, engagé par l'Université du Chili pour diriger son école de danse. Au Chili, il assumait le triple rôle de danseur, chorégraphe et directeur. Il reprit de nombreuses chorégraphies classiques et en créa d'autres pour le Ballet National Chilien. Cet artiste reçut le Prix National des Arts au Chili en 1984 (cfr. Alcaíno, Gladys – Hurtado, Lorena, *Retrato de la danza independiente en Chile 1970-2000*, Santiago, Ocho Libros, 2010, p. 34).

22. Lola Botka (1910-2006) est née à Budapest. Ses dons pour la danse l'ont amenée à s'installer en Allemagne pour rejoindre la Compagnie de Kurt Jooss. Elle joua les premiers rôles des ballets présentés par le Ballet National Chilien. Grande danseuse de caractère, son travail a influencé les danseuses chiliennes qui ont appris d'elle, sur scène et en cours, la maîtrise du corps, le langage des mains et le pouvoir du geste. *Ibidem*.

23. Rudolph Pescht est un danseur formé à l'école de Rudolf Laban et l'un des plus importants interprètes du Ballet Jooss. À son arrivée au Chili, il assumait également les rôles de danseur et d'enseignant (*ibidem*).

l'école de danse de l'Université du Chili, financée par l'État, sous la direction de l'allemand Ernst Uthoff, ce qui constitue un moment-clé pour la professionnalisation de la danse. La technique classique russe²⁴, l'analyse de l'espace et du mouvement selon la méthode de Rudolf Laban²⁵, la danse d'expression de tradition allemande ou, comme elle est appelée au Chili, la danse "moderne allemande" - spécifiquement la méthode élaborée par Sigurd Leeder²⁶, disciple de Laban, appelée "système Leeder"²⁷ - et la rythmique²⁸ y sont enseignées : « Il est incontestable que la présentation du Ballet Jooss, coïncidant entre autres circonstances avec l'atmosphère propice qui existait déjà, a déterminé fortement l'heureuse opportunité de créer un centre destiné à la formation d'ensembles disciplinés de danse »²⁹. L'année suivante, l'école s'était donnée pour tâche de former professionnellement les soixante-dix élèves qui étaient sélectionnés :

Les élèves ont été initiés aux mystères de la coreutique et de l'eukinétique, leur donnant les outils pour déplacer le corps dans l'espace et dominer le jeu des tensions et contre-tensions et les mouvements centraux et périphériques. Ils ont découvert l'ample gamme d'impulsions, les contractions et la richesse du centre de gravité du corps.³⁰

24. Provenant des traditions pédagogiques de l'Académie de ballet Vaganova, fondée par la ballerine Agrippina Vaganova, professeure de ballet russe, née à Saint-Petersbourg en 1879 et décédée dans cette même ville en 1951. Membre du Ballet impérial Russe, elle est le repère indiscutable de l'enseignement de la technique classique et conceptrice de la rénovation de la méthodologie pédagogique pour l'enseignement de ce style de danse.

25. Les apports de Rudolf Laban en ce qui concerne la pensée du mouvement peuvent se résumer à trois grandes méthodes : La notation, pour laquelle il est nécessaire de passer par une analyse minutieuse de chaque mouvement et son rythme, la coreutique, qui concerne l'analyse et mise en pratique spatiale des différentes directions étudiées par Laban à travers son fameux icosaèdre, et l'eukinétique, ou étude de la dynamique du mouvements, facteurs et qualités (cfr. Laban, Rudolf, *La maîtrise du mouvement*, Arles, Actes sud, 1994 ; Laban, Rudolf, *Choreutics*, Bruxelles, Contredanse, 2003 ; Laban, Rudolf, *La danse moderne éducative*, Paris, CND, 2003).

26. Sigurd Leeder (1902-1981) fut un danseur, chorégraphe et pédagogue allemand. Il mit au point une méthode d'enseignement de la danse d'expression et contribua avec Albrecht Knust à l'élaboration et à la diffusion de la notation Laban. Il développa avec Kurt Jooss une étroite collaboration de vingt-trois années. En 1927, il fonda avec Kurt Jooss, la *Neue Tanzbühne* au théâtre de Münster. Il fut également professeur à la Folkwangschule d'Essen, nouvellement créée, et parta avec Jooss étudier la danse classique à Paris et à Vienne. En 1928 il fut officialisé à la notation Laban. En 1934, il parta en Angleterre avec Jooss et ses ballets, suite à la pression nazie, fondant la Leeder-Jooss School of Dance, à Dartington Hall. Suite à des mesures de restriction, il séjourna quelques mois dans un camp d'internement, puis parta à Cambridge en 1940, où il reforma avec Kurt Jooss la compagnie Jooss-Leeder Dance Studio. Il dirigea l'école de danse de l'Université du Chili, de 1959 à 1964.

27. Méthode d'enseignement de la danse d'expression de tradition allemande mise en place par Sigurd Leeder, basée sur l'étude de l'eukinétique et de la coreutique de Laban, à savoir les qualités de mouvement et l'harmonie de l'espace. Il faut noter que Leeder n'a jamais accepté que cette méthode soit qualifiée de technique, cependant ses disciples chiliens le feront et aujourd'hui il est possible de lire dans les plans d'études des écoles de danse chiliennes que la "technique Leeder" est enseignée.

28. Enseignée par Andrée Haas, disciple d'Émile Jaques-Dalcroze, qui inventa cette méthode pédagogique basée sur la répétition et l'improvisation pour faire interagir danse et musique.

29. Montecinos, Yolanda, cit., p. 31.

30. *Ibidem*.

Les élèves étaient divisés en deux groupes, le premier composé de ceux qui possédaient déjà des connaissances et le deuxième de ceux qui avaient les conditions corporelles pour l'étude de la danse mais n'avaient encore pas les connaissances techniques. Un texte d'Andrée Haas indique le plan d'études de l'école :

Deux heures de cours par jour minimum : une de ballet classique et une autre de danse moderne. Le groupe avancé a en plus une heure quotidienne d'ensemble de préparation de ballets. Ensuite, quand ce groupe a commencé à participer dans le corps de ballet, pendant les mois de présentation, en plus des heures indiquées, il travaille trois heures par jour aux répétitions. Le cours de rythmique a lieu deux heures par semaine pour les élèves qui n'ont pas suivi ces études³¹.

En 1945, le ballet *Coppelia*³² est présenté pour la première fois. C'est le premier ballet monté par Ernst Uthoff pour la compagnie de l'école de danse, ce qui a contribué à consolider cette institution, non seulement au niveau professionnel et artistique, mais aussi au niveau culturel, comme cela a été remarqué avec l'enthousiasme du public :

L'art de Lola Botka, en tant que "la poupée" fut l'une des meilleures ressources du ballet, ainsi que la version expressive de ce conte de fées typique du siècle passé, qu'est le *Coppelia* originel. Le talent d'Uthoff brille de manière spéciale dans les motifs folkloriques stylisés, et dans ce sens les danses paysannes, rendues plus expressives par la chorégraphie de cet artiste, fut un succès auquel le public a répondu avec enthousiasme. L'on a spécialement célébré l'apparition des deux solistes nationaux, Malucha Solari, dans le rôle de Swanilda et Patricio Bunster³³, dans le rôle du malveillant et démoniaque Coppélius,

31. Haas, Andrée, cit., p. 39.

32. Dont la première version fut créée en 1897 à l'Opéra de Paris par Arthur Saint-Léon, avec la musique de Léo Delibes.

33. Patricio Bunster (Santiago, 1924-2006) fut un danseur, acteur, chorégraphe et activiste politique (communiste) chilien. Il initia sa carrière à l'école de danse de l'Université du Chili avec les maîtres Ernst Uthoff, Lola Botka et Rudolph Pescht. En 1951 il fit partie du Ballet Jooss. C'est là qu'il connut la danseuse et enseignante Joan Turner avec qui il s'est marié et de qui il a divorcé, suite à la naissance de leur fille Manuela Bunster. À son retour au Chili il travailla au Ballet National Chilien en tant que chorégraphe et directeur. Il fut également directeur de l'école de danse de l'Université du Chili. En 1956 il créa sa première pièce *Bastián y Bastiana*, puis, ensuite, *Calauacán*, *Surazo*, *Consagración de la primavera*, *Capicúa 7/4*, *Amatorias*, *La silla vacía*, *Tres caras de la luna*, *Catrala descende* et *Los siete estados*, œuvre qu'il n'aura pas le temps de présenter à cause du coup d'État de 1973. Cette année il part en exil vers la République Démocratique Allemande, où il assume le rôle de professeur de danse et chorégraphe à l'école Palucca à Dresde. À ce moment là il crée de nombreuses chorégraphies : *Tui Sum*, *Saludo para Amadeo*, *Porque tenemos sólo una vida*, *Relumbrará su sombra* et *A pesar de todo-Venceremos*. Il reçoit de nombreuses décorations et prix, comme son élection de l'Académie des Arts de Berlin, le Prix National des Arts chilien en 1992 et le Prix *Altazor* en 2004. Après son retour de l'exil en Allemagne, il créa, en collaboration avec son ex-femme, Joan Turner, le centre de danse *Espiral* pour la formation d'interprètes, chorégraphes et professeurs de danse. Il créa également le groupe de danse *Espiral* avec lequel il continua son travail de chorégraphe. Il assumait, durant ses dernières années de vie, le rôle de directeur de l'école de danse de l'Université Academia de Humanismo Cristiano, ainsi qu'en tant qu'enseignant de composition chorégraphique.

qui ont fait de leur mieux pour être à la hauteur de leurs maîtres et qui promettent une carrière brillante. Ernst Uthoff a imposé ainsi, depuis les premières apparitions en public, le ton de sérieux et l'attention sur les détails de présentation que le caractérisent depuis son travail en Allemagne.³⁴

À partir de cette citation il est possible de comprendre en quoi, dès ses débuts, l'influence allemande fut importante pour la danse scénique professionnelle chilienne. D'un côté, la chorégraphie créée par Uthoff reprend le traditionnel ballet *Coppelia* pour le transformer en un œuvre à caractère "expressif", dans la ligne de la danse d'expression de tradition allemande, ce qui est applaudi par le public. L'adaptation de la pièce modifiant le scénario que la chorégraphie de la première version. D'un autre côté, la distribution de cette première production continue à donner des rôles importants aux danseurs allemands comme Botka et Uthoff, qui émerveillent les spectateurs avec leur virtuosité, rendant évidente la différence avec les interprètes chiliens, qui, eux, ne sont pas encore "suffisamment entraînés" aux techniques de la danse d'expression de tradition allemande.

À ce sujet, il est important de considérer que l'influence provenant de la tradition occidentale est basée sur une maîtrise corporelle spécifique, en rapport avec le type d'entraînement ou "technique" corporelle utilisée pour former le corps dansant souhaité. Dans ce cas, il s'agit des techniques de la danse d'expression de tradition allemande et, plus tard, du classique, qui portent toutes deux un idéal qui moule les corporalités de ceux qui les pratiquent. Ces techniques, se trouvant dans ce nouveau contexte (les corporalités et expressions de danse chiliennes), ne s'y adaptent pas, mais, d'une certaine manière, imposent une idée de ce qui est "correct", "beau", "professionnel" et "artistique".

Cependant, les élèves de l'école de danse de l'Université du Chili "promettant une brillante carrière" vont, plus tard, reprendre les enseignements des maîtres allemands et seront effectivement les figures déterminantes de la construction de la scène nationale. Durant ces années-là, l'école devient la première école de danse institutionnelle qui encourage le perfectionnement de la danse et son internationalisation, recevant la visite d'importants maîtres allemands, comme Sigurd Leeder, qui prendra en charge la direction de l'école entre 1959 et 1964. En 1945 le premier ballet chilien, associé à cette école, est créé, avec un corps de ballet stable et professionnel, le Ballet National Chilien (BANACH), nom par lequel il est connu jusqu'à nos jours.

À l'époque de la création et apogée du Ballet National Chilien c'était des réactualisations de ballets européens, comme *Coppelia* ou *Petroushka*, qui se dansaient ou, tout au

34. Montecinos, Yolanda, cit., p. 36.

plus, des chorégraphies réalisées par Uthoff lui-même, comme *El hijo pródigo* ou *Milagro en la Alameda*, qui possédaient les particularités de la danse d'expression de tradition allemande. Le corps de ballet était rigoureusement sélectionné sur des critères techniques et corporels qui devaient suivre les paramètres que ce style sollicitait.

Cette compagnie de ballet obtient sa consécration en réalisant sa première tournée à l'étranger. De plus, Jooss a voyagé au Chili en 1948 et a remonté la plupart de ses créations avec le Ballet National Chilien : *La grande ville*, *Danse dans l'ancienne Vienne*, *La table verte* et *Pavane*. En outre, il créa spécialement pour la compagnie chilienne la pièce *Juventud*. Le Ballet National Chilien apparaît comme le pilier de la danse scénique chilienne. Il a ainsi motivé de nouvelles générations à l'étude de cet art, ce qui a permis la formation de nouvelles écoles et groupes, grâce à sa trajectoire, son prestige et ses créations comme, entre autre : en 1946 *Drosselbart ou le prince et le mendiant*, en 1947 *La leyenda de José*, en 1949 *Czardas en la noche*, en 1950 *Don Juan*, en 1952 *Petroushka*, en 1953 *Carmina Burana*, en 1955, *El hijo pródigo*, en 1957, *Milagro en la Alameda*, toutes chorégraphiées par Uthoff, qui se caractérisait par son style "expressif" et à la fois minutieux :

L'un des plus grands succès de Ernst Uthoff fut sa présentation de *Petroushka*, étrennée le 2 mai 1952, ballet qui après une longue saison de réussites, n'a jamais été repris par la compagnie. Sur la célèbre partition créée par Stravinsky pour Mikhaïl Fokine de ballets russes, Uthoff donne une version différente de ce classique du ballet, avec quelques innovations, en particulier dans la caractérisation et le langage chorégraphique suivant toujours les postulats de la danse dramatique de Jooss.³⁵

La première génération de chorégraphes chiliens apparaît ainsi durant les années 1950 et c'est Malucha Solari, Octavio Cintolessi et Patricio Bunster, qui deviendra plus tard directeur du Ballet National Chilien, qui en sont les principaux. Ils suivent les lignes esthétiques enseignées à l'école de danse tout en rajoutant quelques éléments propres à leurs œuvres. Après le coup d'État de 1973 et le départ inévitable de nombreux de ses artistes et de son directeur, Patricio Bunster, le Ballet National Chilien connut une période de stérilité créative forcée. Les directeurs, qui se succédèrent, étaient imposés par les autorités liées au gouvernement de Pinochet. Cependant, quelques disciples d'Uthoff restèrent pour accomplir la difficile tâche de maintenir vivant ce groupe de danse. Les chorégraphies dansées durant la dictature sont devenues de plus en plus rattachées à la tradition classique et académique de la danse. Ceci jusqu'à l'arrivée de la démocratie, en 1990 où les directeurs du ballet n'étaient plus choisis par leurs tendances idéologiques,

35. *Ibidem*.

mais par leurs capacités artistiques, la plupart d'entre eux étant des chorégraphes étrangers de renommée internationale³⁶. En ce qui concerne l'école de danse, de nos jours elle fait encore partie de l'Université du Chili et propose des études de Licence en Danse. Durant la période dictatoriale peu de chose a changé dans son organisation pédagogique, à part une tendance plus accrue vers l'enseignement de la méthode Vaganova, qui existait déjà mais qui a été renforcée. Il est important de comprendre que l'école de danse de l'Université du Chili n'a pas seulement posé les bases de l'éducation professionnelle de la danse dans ce pays mais son schéma pédagogique³⁷ et technique est toujours celui qui prévaut dans les écoles professionnelles de danse qui existent aujourd'hui au Chili.

À la recherche d'un “langage national”

Contempler la danse et ses nombreuses pratiques à travers le prisme de l'identité peut être utile dans notre recherche pour une meilleure compréhension du phénomène et de ceux qui se sont engagés dans celle-ci, car le concept réunit l'esthétique et les domaines socio-culturels. Cela est particulièrement pertinent dans le monde postcolonial où vivons, quand ceux qui sont impliqués dans la danse ont à traiter des questions plus complexes que dans toute autre période historique.

Andrée Grau³⁸

En 1951, la première chorégraphie créée par une chilienne, *El umbral del sueño* de Malucha Solari, est présentée. Celle-ci gardait « la ligne de l'école³⁹, non seulement quant à la technique mais aussi quant à la thématique »⁴⁰. Cependant, l'historienne chilienne María José Cifuentes, dans son livre *Historia social de la danza en Chile*, émet la théorie selon laquelle le premier chorégraphe à trouver un “langage national chilien” fut Patricio Bunster, principalement dans son œuvre *Calauacán*, présentée pour la première fois en 1959 au Théâtre *Victoria*, à Santiago du Chili.

36. Comme Gigi Caciuleanu et Mathieu Guilhaumon.

37. C'est-à-dire, l'enseignement des techniques académique (méthode Vaganova) et “moderne allemande”, la coreutique, l'eukinétiq ue et la rythmique.

38. Grau, Andrée, *Dance, Identity, and Identification Processes in the Postcolonial World*, dans Nordera, Marina – Franco, Susanne (eds.), cit., pp. 189-207 : p. 189.

39. Il s'agit de l'école de danse de l'Université du Chili.

40. Cifuentes, María José, *Historia social de la danza en Chile*, Santiago, LOM, 2007, p. 190.

À partir de *Calauacán*, il est possible de reconnaître l'intention de Bunster d'insérer des contenus en rapport avec le contexte latino-américain dans son œuvre. Dans *Calauacán* on peut lire l'histoire de la sanglante conquête espagnole de l'Amérique-Latine, la lutte des peuples précolombiens pour leur survie et la conservation de leur culture, à travers la danse. Cette pièce, incorpore des scénographies et des costumes qui font penser littéralement à cette période et à ces personnages. D'ailleurs *Calauacán* est un terme inventé qui évoque un mot en *mapudungún*, et qui représente, métaphoriquement, la présence de la riche culture *mapuche*. Dans l'œuvre de ce chorégraphe on retrouve une tentative d'interpeller le public chilien avec des problématiques qui peuvent lui être propres, qui peuvent l'identifier et incitent à une réflexion sur les conditions et réalités de l'Amérique-Latine, ce qui est, pour l'époque, une nouveauté et ce qui possède un caractère idéologique puissant. Cette façon de communiquer un message à tendances révolutionnaires et forte préoccupation de sujets latino-américains sera reprise dans les pièces *La silla vacía*, *Tres caras de la luna*, *Catrala descende* que Bunster créa entre 1964 et 1971.

Cependant, en réponse à l'hypothèse de María José Cifuentes, il me semble que la recherche d'un "langage national" dansant va évidemment plus loin qu'un travail uniquement thématique, qu'il faut, pour parler de langage dansant penser qu'il existe une spécificité dans la manière d'"utiliser" le corps. Or, Bunster ne s'éloigne ni de l'idéal corporel européen, ni de la technique, ni de la structure chorégraphique enseignée par ses maîtres allemands dans la création de ses premières pièces. En d'autres termes, l'"identité nationale" peut, d'une certaine façon, se trouver dans le fond mais pas dans la forme : on la trouve dans le message explicite mais non dans le message que peut véhiculer l'usage du corps.

Dans les premières œuvres de Bunster il n'y a pas à proprement parler une émancipation face aux canons corporels et esthétiques européens incorporés dans la danse scénique chilienne : parler d'un "langage national", donc, ne me paraît pas approprié. La tendance liée aux thématiques latino-américaines⁴¹, de par son contenu, et de danse d'expression de tradition allemande, de par sa forme, prendra de plus en plus d'importance dans les années 1960 et 1970. D'ailleurs, ce style se conserve, jusqu'à nos jours, fortement installé

41. Liée au concept qui, en espagnol, se dénomme *Americanismo* et qui désigne l'ensemble multidisciplinaire d'études et d'arts dont l'objet est l'Amérique Latine et son indépendance. Un *Americanista* est un spécialiste de thèmes liés à l'Amérique-Latine. Nous comprendrons ainsi les tendances *latino-américanistas* en art comme des productions fortement influencées par le thème de l'Amérique-Latine et de son histoire. En sont pour exemple l'œuvre *Alturas de Machu Picchu* du poète chilien Pablo Neruda, celles des muralistes latino-américains Oswaldo Guayasamín, Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, du peintre Diego Rivera, des écrivains Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, Rubén Darío, etc. (cf. Oyarzun, Pablo – Richard, Nelly – Zaldivar, Claudia, *Arte y política*, Santiago, Arcis, 2005, pp. 308-309).

dans l’imaginaire chorégraphique national chilien. Des idées nationales et populaires se sont incorporées dans les œuvres de danse qui se sont développées entre 1960 et 1973, faisant fusionner les techniques et esthétiques européennes avec des idéaux populaires chiliens. Ces tactiques chorégraphiques avaient clairement des fins politiques et sociales, car les œuvres non seulement étaient des faits créatifs isolés, mais elles faisaient plutôt partie du raisonnement socio-culturel de ces années au Chili.

Néanmoins, le travail de ce chorégraphe évolue. En relisant avec attention le texte du chercheur allemand en danse Jens Giersdorf, qui a connu Bunster durant son exil en République Démocratique Allemande et qui fut même son élève à la Palucca Hochschule à Dresde, il m’a été possible de comprendre comment les idées que nous nous faisons de notre propre patrimoine dansant, de ce qui nous paraît si évident et familier, en étant enfermés dans le contexte de son enseignement et de sa “connaissance” par les informations orales, par la répétition des expériences en tant qu’observateurs/observatrices et même interprètes, peuvent être aveuglées par le manque d’information de ce que ce “patrimoine” signifie dans d’autres contextes.

En 1959, lorsque Patricio Bunster crée *Calaucañ*, l’une des danseuses principales est l’anglaise Joan Turner, à ce moment-là son épouse, et ensuite épouse et veuve du chanteur Víctor Jara. Cette artiste, formée personnellement par Sigurd Leeder en Allemagne et membre du Ballet Jooss, s’est installée au Chili au début des années 1950 pour intégrer le Ballet National Chilien. Avec le temps, Turner est devenue l’enseignante la plus importante du “système Leeder” au Chili et la principale source de préservation de ce système. Des générations de futurs enseignants de danse “moderne allemande” ont assisté à ses cours. Au milieu des années 1960, Turner devient la compagne de Víctor Jara, chanteur, compositeur et directeur de théâtre emblématique de la culture populaire, du mouvement de la Nouvelle Chanson Chilienne⁴² et de la gauche de ce pays, qui fut assassiné par les militaires en 1973, quelques semaines après le coup d’état. Joan Turner part en

42. La *Nueva Canción Chilena* - Nouvelle Chanson Chilienne - fut un mouvement musical et social chilien qui s’est développé formellement pendant les années 1960 jusqu’à la moitié des années 1970. Ce courant a été fortement lié au mouvement politique tendant vers le socialisme qui commence en 1964, sous le gouvernement du Président Eduardo Frei Montalva, jusqu’à la fin de l’Unité Populaire, en 1973, où la plupart de ses représentants ont du partir à l’exil, où ils ont continué leurs carrières. Entre les artistes qui ont fait partie de ce mouvement il y a Víctor Jara, Patricio Manns, Isabel Parra, Ángel Parra, Osvaldo «Gitano» Rodríguez, Tito Fernández et les groupes Quilapayún, Inti Illimani, Illapu et Cuncumén. Ces musiciens et musicologues ont cherché à récupérer la musique folklorique traditionnelle chilienne et la fusionner avec des rythmes latino-américains variés et le rock, en plus d’explorer des paroles à contenu social. Violeta Parra est considérée comme précurseur de ce mouvement, malgré sa mort avant qu’elle acquière son succès (cfr. Bravo, Gabriela – González, Cristian, *Ecos del tiempo subterráneo, las peñas en Santiago durante el régimen militar 1973-1983*, Santiago, LOM, 2009, p. 19).

exil en Angleterre après la mort de son compagnon et Patricio Bunster part en Allemagne. Il faut souligner que la musique de Jara est l'une des principales sources d'inspiration de cette danse à thèmes latino-américains depuis les années 1970. Lors de notre entretien durant l'année 2012, Joan Turner m'a raconté que pendant ses années d'exil elle a fait connaissance avec le chorégraphe anglais Christopher Bruce⁴³ :

Je lui ai fait parvenir de la musique chilienne, spécialement Inti Illimani⁴⁴. Il a été fasciné par cette musique et très impressionné par ce qui s'est passé au Chili. Il m'a posé des questions sur la danse chilienne et je lui ai raconté des choses à ce sujet. Dans un entretien à la télévision il a dit que ce contact avait été très important pour lui. Il a fait un ballet avec la musique que je lui ai fait parvenir.⁴⁵

Ceci m'a interpellé et, en réalisant des recherches, j'ai appris qu'effectivement Christopher Bruce créa, en 1981, une longue œuvre, appelée *Ghost dance*, qui traite du peuple chilien et reprend la musique populaire et combative chilienne, ainsi que, en 1983, *Silence is the end of our song*, qui parle des injustices et massacres et commis pendant la dictature de Pinochet et de la lutte du peuple et des hommes engagés dans le mouvement résistant et révolutionnaire. Le style de danse est plutôt lié au néoclassicisme, mais on y voit des mouvements inspirés des danses folkloriques latino-américaines et des costumes rappelant les vêtements de paysans chiliens. Ces œuvres eurent du succès en Europe et furent présentées dans de nombreux festivals de danse.

Cependant, j'appris que « Bruce n'est jamais venu au Chili avec ses pièces »⁴⁶, qu'il n'est pas du tout connu dans ce pays et ses œuvres n'y sont jamais mentionnées, malgré leur approche de la culture chilienne. Deux ans après la création de *Silence is the end of our song* par Christopher Bruce, c'est-à-dire en 1985, Patricio Bunster réussit à rentrer au Chili, et remonta avec un langage liée à la danse d'expression de tradition allemande la chorégraphie *A pesar de todo*, créée durant son exil en Allemagne.

Parallèlement à la création du Centre de Danse Espiral, Bunster obtient un grand succès avec *A pesar de todo*, qui devient un emblème de la résistance antidictatoriale, c'est,

43. Christopher Bruce (1945, Leicester) est un chorégraphe britannique et danseur. Il a été directeur artistique de la Rambert Dance Company jusqu'en 2002. Outre l'exécution et la chorégraphie, il a créé de nombreuses œuvres pour le Nederlands Dans Theatre, le Houston Ballet et le Cullberg Balletten et a été associé pendant longtemps au English National Ballet et au Houston Ballet. Entre ses œuvres il est possible de nommer *Cruel Garden*, *Ghost Dances*, *Sergeant Early's Dream*, *Swansong*, *Moonshine* et *Rooster*.

44. Inti Illimani est un ensemble musical chilien formé en 1967. Avec Quilapayún, c'est l'un des groupes les plus connus internationalement qui appartiennent au mouvement musical de la Nouvelle Chanson Chilienne.

45. Maxwell, Adeline, *Interview à Joan Turner-Jara* (non publié), Santiago, novembre 2012.

46. Maxwell, Adeline, *Interview à Carlos Pérez* (non publié), Santiago, juillet 2012.

en quelque sorte, la pièce maîtresse du “patrimoine” dansant chilien. Dans la version présentée en 2006 de *A pesar de todo* on observe le même type de scénographie et de costumes que dans les pièces de Bruce et surtout, la même musique. Le scénario montre des hommes qui vont lutter pour la liberté, reprenant la figure de Victor Jara, ce chanteur ami de Bunster, icône de son époque, qui tomba en 1973, et des femmes qui les encouragent et protègent leurs enfants. Si nous lisons cette œuvre comme un document, nous trouverons des éléments autour d’un idéal populaire porté par le discours politique de la gauche de ces années-là, où l’ouvrier et le paysan deviennent des emblèmes de lutte face à l’oppression des chefs d’entreprise et grands propriétaires terriens⁴⁷. Nous y trouvons des allusions aux travaux volontaires et un sentiment de communauté qui exprime par le mouvement l’idéal d’une culture populaire ouvrière, où la lutte est présente même dans un idéal épique qui sublime l’idéal d’égalité.

Il m’a paru donc intéressant d’observer les similitudes entre *Ghost dance* et *Silence is the end of our song*, créées en 1981 et 1983 par Bruce, et *A pesar de todo*, œuvre qui, selon les informations recueillies au Chili, n’avait été créée qu’en 1984 par Bunster⁴⁸. La conclusion paraissait évidente : c’est donc un anglais qui créa le type de danse qui allait être considéré comme le patrimoine dansant et révolutionnaire chilien, comme ce qui peut être le plus proche de ce que Cifuentes désirait tant, c’est-à-dire un “langage national chilien”. Et, en allant plus loin encore, il semblerait que Bunster, le chorégraphe chilien, s’inspire de la reprise réalisée par cet anglais pour créer la pièce maîtresse de la danse scénique chilienne. Et c’est ici que la relecture du texte de Giersdorf intervient. Ce chercheur raconte son expérience, pour le moins éclairante :

Mon arrivée à Santiago a coïncidé avec une rétrospective de la chorégraphie de Bunster, *Antologia II*, avec 5 pièces chorégraphiées entre 1969 et 2005. Toutes ces œuvres ont été créées au Chili, sauf *A Pesar de Todo (malgré tout)*, une œuvre commandée par le gouvernement est-allemand en 1975 pendant son exil, alors intitulé *Trotz alledem-Venceremos*. La chorégraphie racontait l’expérience de Bunster par rapport au putsch de Pinochet en 1973, une expérience personnelle qu’il a prolongée sur scène imaginant un soulèvement révolutionnaire triomphant contre le régime fasciste.⁴⁹

47. *Ibidem*.

48. Malheureusement au Chili n’ont été pas encore développées des recherches approfondies sur l’histoire de sa danse, ainsi que de sa pratique actuelle et son enseignement. Il existe donc un manque de sources écrites et audiovisuelles, de travaux de recherche et d’analyses qui permettent une compréhension des phénomènes liés à la danse sans passer par des sources “informelles”, éclairantes mais néanmoins parfois peu exactes, surtout en ce qui concerne les dates.

49. Giersdorf, Jens, cit., p. 363.

“Transferts culturels”

Ainsi, Bunster avait commencé à travailler sur son œuvre *A pesar de todo* en 1975, même si elle n'a vu le jour qu'en 1984. Il ne m'a pas été possible de savoir si Christopher Bruce a eu l'opportunité de voir cette pièce, mais ce qui importe ici n'est pas l'influence que Bunster a pu avoir sur Bruce, car, en effet, l'idée de Bunster influencé par Bruce fut une hypothèse que j'ai rapidement laissée de côté, mais l'idée de “transfert culturel”⁵⁰.

Car en effet, d'une façon ou d'une autre, les influences se sont échangées, ce n'est plus les latino-américains qui s'imbibent de la culture européenne, mais également les européens qui s'identifient aux cultures que des siècles auparavant leurs ancêtres ont découvertes, et qui ont bien changé depuis. De plus, un autre aspect réaffirme que l'utilisation du concept de “transfert culturel”, dans un sens et dans un autre, au lieu d'une influence immuable, est le travail que Bunster a réalisé en Allemagne durant ses années d'exil :

Dans les années 70, la danse est-allemande a été dominée par la réinterprétation du ballet. La tradition de l'Ausdruckstanz avait pratiquement disparu, à l'exception de l'École Palucca à Dresde où Palucca même (une contemporaine de Wigman) a continué à enseigner son interprétation de l'Ausdruckstanz. Pendant son exil en Allemagne de l'Est, Bunster introduira sa propre interprétation de la tradition de l'Ausdruckstanz, filtrée par Jooss, Leeder, le peuple chilien, et sa croyance dans le potentiel de transformation de la danse. Cette puissante combinaison de l'esthétique et de la politique a influencé une nouvelle génération de danseurs et chorégraphes de l'Allemagne de l'Est. Durant son séjour en Allemagne de l'Est, il a chorégraphié des œuvres telles que *Porque tenemos solo una vida* (1984), *Leuchten wird mein Schatten* (1979) et *Trotz alledem-Venceremos* (1975). Dans *Trotz alledem-Venceremos*, reprise comme *A pesar de todo* dans la rétrospective de 2006, Bunster employa comme matériau le folklore d'Amérique latine et le vocabulaire de l'Ausdruckstanz pour raconter l'histoire du putsch.⁵¹

Ainsi, plusieurs approches de la danse sont possibles. Revenant au concept de “trans-

50. Le très instructif article *Ecrire l'histoire de la danse*, met en doute l'idée ethnocentrique d'une influence occidentale et sa suprématie sur d'autres cultures, sans prendre en compte un processus qui serait plutôt celui de transferts culturels qui passent d'un côté à l'autre : « Dès 1987, la notion de “transferts culturels” proposée par Michael Werner et Michel Espagne a permis de mettre à distance l'idée d'“acculturation” (marquée par l'idée d'une assimilation progressive de la culture “réceptrice” à la culture “émettrice”) pour envisager les emprunts d'une culture à l'autre sur un nouveau mode » (cfr. Delattre-Destemberg, Emmanuelle – Glon, Marie – Olivesi, Vannina, *Ecrire l'histoire de la danse, des enjeux scientifiques aux enjeux idéologiques*, in « Carnet de recherche de l'Atelier d'histoire culturelle de la danse » [en ligne], 2013, ahcdanse.hypotheses.org/38 (consulté le 22/12/2017). Les transferts culturels sont alors une « mise en relation de deux systèmes autonomes et asymétriques » (Espagne, Michel, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, 1999, p. 286).

51. Giersdorf, Jens, cit., p. 367.

ferts culturels”, ces aller-retour prouvent bien que les influences ne voyagent pas uniquement d’un côté vers un autre, et que, en prenant l’exemple de la colonisation, il semble inapproprié de penser que les colonisateurs ont “apporté” leur influence sans se faire eux même influencer par les “colonisés”.

L’exemple de l’évolution de l’œuvre de Bunster est alors une illustration parfaite de ce phénomène de transfert culturel. Il s’agit d’un échange en deux étapes : Bunster part en Europe pour apprendre les techniques de la danse expressive de tradition allemande, son retour au Chili et l’adaptation de ses apprentissages à son propre contexte qui représentera, à son retour en Allemagne, un renouveau de cette forme de danse déjà oubliée par les propres allemands.

De plus, l’apparition des pièces *Ghost dance* et *Silence is the end of our song* de Christopher Bruce dans cette recherche, chorégraphe qui a reçu des informations de la situation chilienne tout en restant en Angleterre et qui s’est vu influencé par une culture qui lui fut “racontée”, me confirme que la recherche d’un “langage national” porteur d’une identité unique est certainement une utopie. Bruce s’inspire des informations qu’il reçoit pour mettre en scène sa vision d’une “identité chilienne” et cette vision n’est pas plus valable ou moins valable que celle de Bunster, celle de Giersdorf, de Cifuentes, ou celle de toute autre personne. Si l’identité nationale ne peut être un concept unique, mais qu’il est plutôt multiple, pluriel, changeant, dépendant de ses contextes, perméable à des transferts culturels, alors comment est-il possible de penser à l’existence d’un unique langage (dansant) qui puisse la contenir ?

Bibliographie

- Alcaíno, Gladys et Lorena Hurtado, *Retrato de la danza independiente en Chile 1970-2000*, Santiago, Ocho Libros, 2010.
- Andus L’Hotellier, Sanja, *Les archives internationales de la danse. Un projet inachevé 1931-1952*, Cœuvres-et-Valsery, Ressouvenances, 2012.
- Banes, Sally, *Writing dancing in the age of postmodernism*, London, Wesleyan University Press, 1994.
- Banes, Sally, *Terpsichore en baskets, post-modern dance*, Paris, Chiron, 2002.
- Bernard, Michel, *Généalogie et pouvoir d’un discours, de l’usage des catégories, moderne, postmoderne, contemporain, à propos de la danse*, in « Rue Descartes », n. 44, 2004, pp. 21-29.
- Bravo, Gabriela - González, Cristian, *Ecos del tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen militar 1973-1983*, Santiago, LOM, 2009.

- Burt, Ramsay, *Modernism, Masculinity and Sexuality in Nijinsky's L'Après-midi d'un faune*, dans Briginshaw, Valerie – Burt, Ramsay, *Writing dancing together*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2009, pp. 25-44.
- Cabanne, Pierre, *Dictionnaire des arts*, Paris, Éditions de l'amateur, 2000.
- Carvajal, Fernanda – Delpiano, María, *Ensayos sobre artes visuales*, Santiago, LOM, 2011.
- Cifuentes, María José, *Historia social de la danza en Chile*, Santiago, LOM, 2007.
- Delattre-Destemberg, Emmanelle – Glon, Marie – Olivesi, Vannina, *Écrire l'histoire de la danse, des enjeux scientifiques aux enjeux idéologiques*, in « Carnet de recherche de l'Atelier d'histoire culturelle de la danse » [en ligne], 2013, ahcdanse.hypotheses.org/38 (consulté le 22/12/2017)
- Espagne, Michel, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, 1999.
- Franco, Susanne, *Ausdruckstanz : traditions, translations, transmissions*, dans Nordera, Marina – Franco, Susanne (eds.), *Dance discourses, keywords in dance research*, Londres, New York, Routledge, 2007, pp. 80-98.
- Giersdorf, Jens, *Dall'utopia all'archivio. Patricio Bunster e la funzione politica della coreografia*, dans Nordera, Marina – Franco, Susanne (eds.), *Ricordanze, memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, Utet Università, 2010, pp. 261-373.
- Grau, Andrée, *Dance, Identity, and Identification Processes in the Postcolonial World*, dans Nordera, Marina – Franco, Susanne (eds.), *Dance discourses, keywords in dance research*, Londres, New York, Routledge, 2007, pp. 189-207.
- Haas, Andrée, *La escuela de danza del instituto de extensión musical*, in « Revista musical chilena », N° Especial, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago, 1945, pp. 19-26.
- Hidalgo, Rodrigo, *Interview à Lola Botka*, in « Revista impulsos », juillet, Santiago, 2002, pp. 5-8.
- Laban, Rudolf, *La maîtrise du mouvement*, Arles, Actes sud, 1994.
- Laban, Rudolf, *Choreutics*, Bruxelles, Contredanse, 2003.
- Laban, Rudolf, *La danse moderne éducative*, Paris, CND, 2003.
- Manning, Susan, *Ausdruckstanz across the atlantic*, dans Nordera, Marina – Franco, Susanne (eds.), *Dance discourses, keywords in dance research*, Londres, New York, Routledge, 2007, pp. 46-59.
- Maxwell, Adeline, *Interview à Carlos Pérez* (non publié), Santiago, juillet 2012.
- Maxwell, Adeline, *Interview à Joan Turner-Jara* (non publié), Santiago, novembre 2012.
- Montecinos, Yolanda, *Historia del ballet en Chile*, in « Revista musical chilena », n. Especial, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago, 1967.

- Oyarzun, Pablo – Richard, Nelly – Zaldivar, Claudia, *Arte y política*, Santiago, Arcis, 2005.
- Pastori, Jean Pierre, *Renaissance des ballets russes*, Lausanne, Favre, 2009.
- Scarpulla, Mattia, *Démarche artistique et démarche politique en danse contemporaine*, in «Raison Publique» [en ligne], 2011, www.raison-publique.fr/article450.html (dernière visite 12/04/2017).