



## Retracer une subjectivité dansante, repenser une histoire incorporée

De Schritte verfolgen de Susanne Linke à sa reprise en passant par à Afectos humanos de Dore Hoyer et Le Dernier Spectacle de Jérôme Bel

**Susanne Franco**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/2591>

DOI : [10.4000/danse.2591](https://doi.org/10.4000/danse.2591)

ISSN : 2275-2293

### Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

### Référence électronique

Susanne Franco, « Retracer une subjectivité dansante, repenser une histoire incorporée », *Recherches en danse* [En ligne], 7 | 2019, mis en ligne le 18 décembre 2019, consulté le 20 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/2591> ; DOI : [10.4000/danse.2591](https://doi.org/10.4000/danse.2591)

---

Ce document a été généré automatiquement le 20 décembre 2019.

association des Chercheurs en Danse

---

# Retracer une subjectivité dansante, repenser une histoire incorporée

De *Schritte verfolgen* de Susanne Linke à sa reprise en passant par à *Afectos humanos* de Dore Hoyer et *Le Dernier Spectacle* de Jérôme Bel

Susanne Franco

---

- 1 Susanne Linke, danseuse et chorégraphe allemande (1944-), est considérée comme l'une des protagonistes reconnues du *Tanztheater* (danse-théâtre). Son parcours l'a amenée à se confronter aussi bien à l'héritage de l'*Ausdruckstanz* (danse d'expression), qu'à son histoire personnelle, motivée par le désir, d'un côté, de définir sa propre poétique et, de l'autre, d'expérimenter de nouvelles façons de transmettre une pièce ou un répertoire.
- 2 Dans cet article je propose une analyse des implications mémorielles dans la création en 1985 du solo *Schritte verfolgen* (*En retraçant les pas*)<sup>1</sup> de Susanne Linke et de sa reprise en 2007 intitulée *Schritte verfolgen II. Rekonstruktion und Weitergabe* (*En retraçant les pas II. Reconstruction et transmission*)<sup>2</sup>, qui porte le sous-titre *Solotanz mit vier Tänzerinnen* (*Solo avec quatre danseuses*), car elle y partage son propre rôle et sa propre mémoire avec trois jeunes interprètes.
- 3 Je conduis mon analyse du parcours suivi par Linke pour arriver à la recreation et à la transmission de ce solo crucial dans sa carrière à la lumière des modalités d'élaboration des narrations autobiographiques et des approches de la reconstruction et du *reenactment* en danse contemporaine. En effet, Linke avait déjà participé à l'élaboration de ces dimensions de la recherche chorégraphique avec *Afectos humanos* (1987)<sup>3</sup>, reconstruction d'un cycle de solos créés par Dore Hoyer en 1962. Plus récemment, elle a collaboré à *Le Dernier Spectacle* (1998)<sup>4</sup>, une pièce conçue par Jérôme Bel et structurée autour de *Wandlung. Hommage an Mary Wigman* (*Transformation. Hommage à Mary Wigman* 1978)<sup>5</sup>, un solo créé par Linke à partir de *La Jeune Fille et la Mort* de Franz Schubert<sup>6</sup>. Au contraire de Pina Bausch qui a refusé à Bel la citation du solo initial de *Café Müller* (1978) pour la création de *Le Dernier Spectacle*, Linke a autorisé l'utilisation de certains passages de *Wandlung* dansés par Bel et trois autres interprètes<sup>7</sup>. Sur son site internet, Linke a classé *Wandlung* dans la section « répertoire » et l'a repris et transmis plusieurs fois dans son intégralité à d'autres danseuses à partir de 1992<sup>8</sup>.

- 4 L'étude de ces étapes du parcours de Linke me permet d'une part de suivre les transformations de l'approche autobiographique en danse, qui s'établit à partir du modernisme en prenant souvent la forme du solo, un genre où la duplication de la présence de l'auteur et de l'interprète sur scène marque la différence par rapport à la coïncidence (apparente) entre auteur et protagoniste dans l'autobiographie littéraire<sup>9</sup>. D'autre part, je souhaite vérifier comment l'écriture chorégraphique et la conception des différentes créations mettent en évidence la diversité (apparente) entre autobiographie et biographie tout en questionnant la véracité du récit, ainsi que le statut de l'œuvre et de l'interprète originaux.
- 5 Contre la rhétorique stérile de l'éphémère de la danse, des interventions originales d'artistes ainsi que des réflexions théoriques de chercheurs dans des contextes culturels différents, ont proposé des stratégies de récupération du patrimoine chorégraphique du passé<sup>10</sup>. Frédéric Pouillaude a souligné comment la danse, en se construisant et en se structurant pour se manifester en tant qu'événement scénique sous forme d'œuvre, a une double capacité à se donner en spectacle et à envisager un horizon de durabilité, en se fixant dans des traces grâce à sa transmission et aux reprises pour un nombre indéfini de fois<sup>11</sup>. Le vaste périmètre autour de la réactualisation d'une pièce de danse ou du refaire (re-doing), comme le suggère Aurore Després<sup>12</sup>, contient de multiples possibilités combinatoires entre les dimensions du passé et du présent et autant de définitions : reconstruction, reconstitution, restitution, reprise, remontage, restauration, révision, rénovation ou encore (re)création, renouvellement. Isabelle Launay, faisant écho à Mark Franko, propose une distinction supplémentaire entre les projets ayant une visée rétrospective, caractérisés par un intérêt pour le passé (qui cherchent l'ancien dans le nouveau qu'ils reconstruisent) et les projets tournés vers le présent (qui cherchent le nouveau dans l'ancien qu'ils activent)<sup>13</sup>.
- 6 La danse a donc « un mode de permanence, mais cette permanence est placée dans l'ordre de la différence<sup>14</sup> » par rapport à la dimension matérielle des documents d'archives. La métaphore du « corps-archive », de plus en plus répandue parmi les artistes et les spécialistes de la danse<sup>15</sup>, se réfère à l'idée que la matérialité du corps peut être comprise comme un corpus de documents capable de suggérer des significations qui vont au-delà de la dimension physique et qui gardent les traces d'une connaissance lointaine dans le temps et en constante transformation<sup>16</sup>. Et s'il n'y a pas de danse sans une forme d'archive, il n'y a pas de danse sans une forme de mémoire qui la précède et la soutient en conservant ces traces dans le corps et dans les imaginaires individuels et collectifs. Autrement dit, dans une époque définie en tant que « post-éphémère<sup>17</sup> », on considère la danse comme une pratique d'incorporation et comme une réserve de gestes et de mouvements qui peuvent être retracés, réactivés et renouvelés lorsqu'ils sont transmis, incorporés et reçus.

## Une autobiographie dansée

- 7 Susanne Linke, qui dirige actuellement la compagnie « Theater Trier Tanz », se positionne à la croisée entre l'*Ausdruckstanz* et le *Tanztheater*. Après une formation avec Dore Hoyer et Mary Wigman, protagonistes de deux différentes générations de l'*Ausdruckstanz*, elle a fréquenté la Folkwang Schule de Essen, l'un des épicentres de la transmission de cette tradition. Après avoir été membre du Folkwang Tanz Studio, la

compagnie internationale au sein de la Folkwang<sup>18</sup> sous la direction de Pina Bausch (1970-1973), elle l'a ensuite dirigée avec Reinhild Hoffmann (1975-1977) et enfin en tant que directrice unique (1977-1983). Active longtemps en tant que chorégraphe indépendante (et à partir de 1994 avec Urs Dietrich au Bremer Theater), en 2000 elle a fondé le *Choreographisches Zentrum* de Essen<sup>19</sup>.

- 8 Son propre chemin existentiel est au cœur de sa poétique depuis le début, presque littéralement :
 

« Apprendre à marcher. Cela m'intéresse : l'évolution, l'ambivalence de la vie, le fait de toujours marcher au bord de l'abîme. Il peut arriver de tomber et l'on doit travailler dur pour se relever. La lutte pour l'existence est en jeu, la lutte pour ouvrir un chemin, pour consolider ses propres pas et pour continuer le long du chemin<sup>20</sup>. »
- 9 Dans les années 1920 et 1930, la centralité donnée à la subjectivité de l'artiste et à son expérience intérieure à partir de laquelle il est possible de créer des histoires qui ont une dimension perçue comme universelle est une des caractéristiques récurrentes de l'*Ausdruckstanz*. La subjectivité de l'artiste a continué à être centrale dans le *Tanztheater* des années 1970 et 1980 où – tout en tenant compte des différences entre les artistes et les poétiques – matériel biographique, expérimentation chorégraphique et réception du public sont souvent fortement imbriqués. La subjectivité de l'auteur, du chorégraphe et de l'interprète est sûrement centrale dans les pièces de Linke où ces rôles souvent coïncident, surtout dans les solos, véritables exercices d'équilibre en ce sens<sup>21</sup>.
- 10 En 1985 à l'Akademie der Künste de Berlin, en collaboration avec le plasticien-chorégraphe Va Wölfl, Linke présentait le solo *Schritte verfolgen* (*En retraçant les pas*) qui a marqué le début de son parcours artistique en tant que chorégraphe indépendante. La pièce est une autobiographie dansée en six étapes où la chorégraphe se raconte. Atteinte d'une méningite, enfant, la maladie lui a causé un retard considérable dans le développement de son rapport au monde, lequel a été ensuite compliqué par le diagnostic d'une surdité qui l'a privée de toute communication verbale, l'obligeant à se mettre en relation avec les autres exclusivement à travers les gestes. Partant de ses souvenirs, elle décrit la découverte de la jeunesse et du processus de maturation vers l'âge adulte, pour rendre compte, enfin, du vieillissement. En retraçant (*verfolgen*) les pas (*Schritte*) le spectateur peut saisir les émotions liées aux multiples épisodes du passage d'un âge à l'autre de la vie de Linke.
- 11 Linke commence son récit autobiographique à partir de la scène qui a le plus habité ses souvenirs d'enfance, quand elle était seule à faire face aux hospitalisations et aux soins médicaux. La peur, la souffrance et le désespoir sont la clé pour comprendre ce départ et la pièce entière. Le spectacle plonge le spectateur dans ce passé lointain qui prend forme avec une violence inattendue, et qui l'entraîne dans un temps dilaté où gestes et mouvements répétés restituent la saveur de ces cauchemars qui ne semblaient jamais finir.
- 12 La scène est à peine visible, puis envahie par une blancheur généralisée qui devient presque aveuglante. Au centre de la scénographie minimaliste, seule une table rectangulaire recouverte d'un drap blanc peut être aperçue. Une jeune femme vêtue d'une chemise blanche sans forme et d'une paire de bottes en fourrure bouge dans l'espace avec des gestes convulsifs et disharmonieux répétés de manière obsessionnelle, donnant corps à la fragilité de cette enfance marquée par la difficulté à déchiffrer le

langage verbal et à se faire comprendre. Le temps qui s'écoule est signifié par le passage d'un train, dont le bruit interrompt la musique avec son cliquetis sur les rails. Sa course rapide qui résonne dans l'espace, ne semble pas tenir compte de ceux qui n'arrivent pas à suivre le pas (encore une nuance de la signification de « *verfolgen* »). L'atmosphère est chargée des rythmes des instruments de percussion du Rwanda et du Togo pendant que le nuage se dissipe. Linke s'allonge sur la table, secouée par des tremblements profonds ; elle se lève, s'accroupit et s'assied enfin pendant que le tremblement se transforme en convulsions de tout son corps. Le mouvement devient de plus en plus rythmique tandis que la danseuse continue son exploration de l'espace. La table est le point de départ de toutes ses trajectoires. À plusieurs reprises elle la caresse, en y grimant et en y plongeant dessus jusqu'à dépasser cette limitation et la table, l'obstacle, s'ouvre en deux. Son combat pour s'affirmer, et ses efforts pour tenir la route et pour développer des séquences chorégraphiques, se chevauchent dans ses souvenirs où ce passé s'est chargé d'une souffrance physique et psychique indistincte. La fatigue et la peine se manifestent sous forme de répétitions de gestes et de mouvements dans une accélération progressive qui se traduit dans une violence parfois surprenante. Comme l'écrit Susanne Schlicher, « les mouvements du corps de cet enfant [...] impliquent tout le corps, et ils nous rappellent le caractère absolu des mouvements autistiques<sup>22</sup> ». Comme hypnotisée par les cris de femme que l'on entend de loin, elle dessine un port de bras avec un seul bras, évoquant un exercice à la barre lors d'un entraînement de danse et errant toujours dans l'espace vide, les yeux perdus. Le défi contre une certaine esthétique du mouvement corporel affirme un désir de bouger selon d'autres logiques, conduit par d'autres sentiments. Elle disparaît à droite et rentre à nouveau pendant que la neige commence à tomber. Elle fait des exercices de danse en transformant avec ses torsions progressives le drap blanc qui couvrait la table en une robe du soir. Schlicher souligne que dans le *Tanztheater* la valorisation de l'espace scénique est centrale : la scène n'est plus simplement un conteneur d'actions, mais une part intégrante, concrète et visuelle, d'un théâtre fait d'images et de fragments de vie. L'espace scénique, fait de couleurs, de formes, de sensations tactiles, olfactives et auditives, entre ainsi en tension avec un « autre » espace, constitué d'allusions et de métaphores<sup>23</sup>. Linke gagne à nouveau la scène habillée d'un pantalon d'homme gris et de la même camisole blanche. La métamorphose est en cours, marquée par le son rythmé des tambours qui soulignent les processus de conformation à la société et à ses règles ; les gestes disharmoniques et obsessionnels du début révèlent lentement une véritable structure chorégraphique. Comme absorbée dans cet exercice de mémoire, elle commence à explorer différentes trajectoires en déplaçant le poids d'une jambe sur l'autre. Elle baisse son barycentre en alternant des pas de bourrée glissés et bas à des évolutions du corps plus larges accompagnées de rotations des bras souvent en dedans, torsions du buste et changements de direction fréquents. Le mouvement se fait de plus en plus « dansé ». Elle sort et reprend la scène en traînant un petit chariot en bois qui tire un lustre en verre. Ensuite elle prend les deux tables qui composaient la grande table du début et les place verticalement côte à côte au centre de la scène, la surface face au public. Pendant le long solo final, soutenue par la conscience d'être différente et par la joie et la passion pour la vie, Linke, finalement sûre d'elle-même, s'affirme avec une expression artistique personnelle. Le *Tanztheater* est la dimension où elle a trouvé la possibilité de se représenter et de s'exprimer comme elle l'a rêvé. Le doute et le conflit reviennent dans la pièce avec leur potentiel de création. Cet équilibre est le résultat d'une maturation qui la rend alerte et

consciente de sa précarité et du danger qui se transforme en complaisance. L'harmonie du mouvement et la poursuite de la beauté cèdent constamment leur place aux mouvements quotidiens, à la réalité, de même que les notes de Mahler sont traversées par le bruit du train<sup>24</sup>. Quand cette conscience du sens de la vie est devenue complète, le bruit devient assourdissant. Les lumières accentuent l'impression visuelle d'une silhouette sombre en deux dimensions à l'arrière-plan. La perte de profondeur annonce la fin de son existence corporelle et terrestre. Linke se glisse dans le passage entre les deux tables et la nuit tombe.

## (Ré)activer pour transmettre : hommages et citations

- 13 La fin des années 1980 est marquée par la rupture avec la narration de l'histoire de l'*Ausdruckstanz* et de ses liens avec le *Tanztheater* de l'après-guerre. Cette rupture est due à l'accès aux archives en Allemagne de l'Est, en particulier celles concernant la politique culturelle du Troisième Reich<sup>25</sup>. Dans cette période, Linke ne s'est pas engagée directement dans une relecture critique du passé et de la charge idéologique de la danse moderne allemande. Elle a envisagé plutôt son propre déplacement par rapport à la tradition d'où elle venait sur un plan esthétique, nourrie par l'urgence de se placer dans le sillage de ses anciens maîtres et, en même temps, de transmettre cet héritage de façon efficace au public. Entre 1987 et 1990, la nécessité de se confronter avec cet héritage l'a amenée à créer une série de pièces conçues pour rendre hommage à Dore Hoyer et, en même temps, pour élaborer sa prise de distance progressive vis-à-vis de ce patrimoine et indiquer enfin les nouvelles directions dans son travail. *Afectos humanos* était la reconstruction d'un cycle de solos de Hoyer consacrés aux sentiments de vanité, luxure, peur, haine, amour et douleur<sup>26</sup>. Il est intéressant de remarquer que Mark Franko situe chronologiquement le début de ce qu'il nomme « l'ère du *reenactment* » précisément au moment de cet hommage de Linke à Hoyer<sup>27</sup>. Le terme *reenactment*, que l'on a commencé à traduire par « (ré)activation », indique un ensemble assez hétérogène de stratégies chorégraphiques et d'approches dramaturgiques activées dans l'exploration du passé, qui visent à l'utilisation des matériaux des pièces du passé pour les rendre à nouveau significatifs pour un public actuel. Selon Franko, *Afectos humanos* de Susanne Linke est le premier exemple de décalage dans la façon dont un.e danseur.se a de se situer par rapport à un matériau historique et dont la mise en scène en est tout à fait consciente, portant ainsi au premier plan le processus même de ré-actualisation de la pièce qui signifie à la fois de le ré-agir (*to re-act it*) et de réagir à (*to react to it*)<sup>28</sup>.
- 14 La thèse soutenue par Franko selon laquelle la genèse du *reenactment* est à mettre en rapport à la transmission de l'*Ausdruckstanz* et du *Tanztheater*, serait aussi validée par la centralité gagnée par des œuvres comme *Urheben Aufheben* (2008), conférence-spectacle de Martin Nachbar qui prend appui également sur *Afectos humanos* de Dore Hoyer ; *A Mary Wigman Dance Evening* (2009) de Fabian Barba, basée sur la première tournée de Wigman aux États-Unis en 1930-1931 ; *Débords. Réflexions sur La Table Verte* (2012) d'Olga de Soto autour de la pièce de Kurt Jooss ; ou encore *Phasmes* (2003), recréation de solos de Mary Wigman, Dore Hoyer et Valeska Gert par Latifa Laâbissi. Dans l'ensemble ces exemples de *reenactment* restent parmi les plus connus et les plus débattus par les chercheurs<sup>29</sup>. Pour Franko, le cas de Hoyer est exemplaire de la prise de distance du modèle de la reconstruction en faveur d'autres stratégies de récupération des danses

du passé car il révèle une double difficulté : la chorégraphe a eu du mal à s'affirmer dans les années 1950 et 1960 à cause de son style et de son approche de la danse qui ne correspondaient entièrement ni à la ligne principale de l'*Ausdruckstanz* ni à ce que deviendra le *Tanztheater* dans les années 1970 et 1980. Ses solos représentaient déjà à l'époque de leur création une présence du passé qui n'arrivait pas à s'enraciner dans le présent. Hoyer, en d'autres termes, adoptait une technique de composition abstraite qui contrastait avec l'expression de l'extase de Wigman. Le fait que la poétique de Hoyer et ses solos n'arrivaient pas à être appréciés et compris par le public de l'après-guerre n'est pas sans lien avec son suicide en 1967, qui avait alors profondément secoué le monde de la danse allemande. Au moment de la reconstruction de *Afectos humanos*, Linke, pour laquelle la poétique de Hoyer et celle de Wigman étaient des héritages à la fois humains et artistiques complexes à aborder, a souligné cette dimension d'isolement temporel de la pièce. Elle a donc amplifié chez le spectateur la sensation d'assister à une danse hors du temps dès son origine, en rendant manifestes sur scène toutes les temporalités impliquées dans la recréation d'une pièce de danse<sup>30</sup>. Portant les costumes dessinés par Hoyer à l'époque de la création, Linke se glissait dans ce monde fait de contradictions déchirantes et d'austérité<sup>31</sup>. Avec *Dolor*, dernier morceau de cette mosaïque qu'elle a créé à nouveau, Linke gagnait une distance par rapport à la structure de ces solos marquant ainsi l'apogée de ses recherches sur les origines du *Tanztheater* et, en même temps, son détachement du modèle hérité pour identifier sa propre direction. Dès cette expérience, Linke a enchaîné une série de créations où le dialogue entre passé, présent et futur est devenu central<sup>32</sup>. Appréciée pour sa capacité à rendre visibles à nouveau ces solos sur scène pour un nouveau public et, à la fois, pour les avoir nourris d'une sensualité liée au *Tanztheater*, Linke a continué ce dialogue à distance avec Hoyer en créant, en collaboration avec Urs Dietrich, *Affekte* (1988) et *Effekte* (1990) – œuvre également connue sous le titre *Affekte gelb* –, deux pièces qui déclinent les mêmes thèmes mais dans un vocabulaire et un style qui lui sont propres<sup>33</sup>.

- 15 À la fin des années 1990, Linke a accepté une invitation à collaborer de Jérôme Bel qui venait de commencer un parcours critique de questionnement de l'identité de l'œuvre chorégraphique, du statut de l'auteur, du concept de représentation et de présence, ainsi que d'illusion théâtrale. Dans *Le Dernier Spectacle*, Bel manifeste sa résistance à l'impératif du nouveau : au devoir d'invention il oppose le recyclage chorégraphique et sa conviction que chaque œuvre doit dialoguer avec les autres. La référence précise à la pièce de Linke dans le programme, la reprise du costume et l'utilisation de la même musique sont les premiers signes d'une citation déclarée. Jérôme Bel, Claire Haenni, Antonio Carallo et Frédéric Seguette, chacun à son tour, déclarent leurs identités. À chaque entrée, un danseur affirme être Jérôme Bel, André Agassi ou encore Susanne Linke plutôt que Hamlet (dont, pourtant, Carallo joue le fameux monologue). Axé autour d'une quête ontologique, ce monologue, au sein de la chorégraphie, catalyse une série de questions liées à la présence et à la visibilité, et à leur contraire. Le même mécanisme est reproduit quand ils affirment le contraire en allemand, « Ich bin nicht Susanne Linke » (Je ne suis pas Susanne Linke). Haenni danse ensuite un passage de *Wandlung* de Linke, et quand elle quitte la scène c'est le tour de Bel, et encore de Carallo et Seguette, tous affirment être Susanne Linke. Ce partage de rôles souligne les enchevêtrements entre travestissement, représentation et processus de citation ainsi que leur répétition<sup>34</sup>. Bel a créé cette pièce pour explorer les façons dont il est possible de citer une œuvre du passé et rendre évidentes les différences entre les exécutions des quatre danseurs ainsi que l'identification de la danse avec le danseur, pour démontrer

que la danse est indépendante du danseur. Comme le souligne Launay, cette étude fait émerger l'effort qui consiste à se mettre à l'épreuve du geste de l'autre et expose le travail de l'interprète en réactivant le solo de Linke tout en le transformant. Selon Lepecki, Bel propose une critique radicale de la stabilité présumée (et généralement garantie par la représentation) entre la présence d'un corps en mouvement sur scène et le spectacle de sa subjectivité (qui dans la représentation scénique prend la forme du spectacle de l'identité)<sup>35</sup>. Bel, non sans provocation, invite donc le public à réfléchir à ce que l'identité d'un artiste ou d'une performance signifie, au point de lui demander d'imaginer le spectacle lui-même quand les danseurs répètent la séquence derrière un drap noir. Cette solution scénique montre à quel point la disparition est le principe moteur du spectacle vivant et l'infidélité du regard celui de sa réception. En d'autres termes, selon Bel, le processus de répétition mis en scène fait percevoir la différence entre chaque interprétation et son appropriation qui comporte une tension constante entre souvenir et découverte. Le « dernier spectacle », comme semble suggérer le titre de la pièce, serait celui qui ne peut exister car aucun danseur ne peut l'incorporer pour le rendre réellement visible sur scène<sup>36</sup>. Une tradition de danse, pourrait-on rajouter, est pourtant transmissible au-delà des généalogies « pures » et linéaires que la narration historique nous a habitué à valoriser. Parfois c'est à travers les héritages indirects que l'on arrive à gagner la distance critique nécessaire pour en faire un sujet d'étude et un patrimoine vivant à préserver.

## La mémoire incorporée d'une danse, le récit d'une vie

- 16 Le projet de recréer *Schritte verfolgen* est le fruit des nombreuses rencontres entre Linke et le journaliste et critique allemand Norbert Servos qui, à l'époque, écrivait un ouvrage sur la vie et le travail de la chorégraphe intitulé : *Schritte verfolgen. Die Tänzerin and Choreographin Susanne Linke (En retraçant les pas. La danseuse et chorégraphe Susanne Linke)*. Paru en 2005, ce volume commence avec un long entretien organisé en suivant la répartition en six parties du solo éponyme : « La maladie précoce : expérience de la psychiatrie », « La première liberté : sortir de la psychiatrie », « Rêve d'enfance : danseuse », « Sur le chemin », « Découverte de la beauté », « Danse de la maturité »<sup>37</sup>. Ce parcours de libération de la pesanteur de son enfance pour entrer dans le monde et ouvrir de nouveaux horizons est, comme Linke le rappelle souvent, le modèle structurel de ses solos<sup>38</sup>. Linke est donc retournée à *Schritte verfolgen* qui s'inscrit pleinement dans la grande saison du *Tanztheater*, en revisitant un récit de soi depuis la perspective de la fin du cycle de vie. Elle est repartie de cette expérience gravée dans son corps et sa mémoire pour créer *Schritte verfolgen II. Rekonstruktion und Weitergabe* présenté au Choreographisches Zentrum à Essen. Plutôt que d'une reprise à part entière du solo de 1985, il s'agit d'une recréation présentée vingt-deux ans après, dans laquelle Linke distribue son propre rôle à trois jeunes danseuses qui ont chacune la tâche d'interpréter un segment d'une longue période que Linke a défini comme « tout sauf normale<sup>39</sup> ». La belge Armelle Huet van Eecloo danse la courte mais traumatique période de l'hospitalisation en psychiatrie, l'allemande Mareike Franz les années de l'enfance, et l'italienne Elisabetta Rosso la jeunesse. Linke apparaît en première. Elle est l'image allégorique de la mort, incarnée par une figure indistincte en robe longue à jupe ample, la tête et le visage cachés sous un capuchon, qui ouvre le spectacle en traversant lentement, en arrière-plan, toute la largeur de la scène en brandissant une faux. Ensuite, elle parcourt la scène à plusieurs reprises comme un *alter ego* de Mareike



Franz, danse un duo avec Elisabetta Rosso et reste seule uniquement dans le dernier passage consacré à la maturité et au vieillissement.

- 17 *Schritte verfolgen II. Rekonstruktion und Weitergabe* se présente comme la reconstruction d'un récit autobiographique. Il nous montre la maturité comme élément libérateur et le vieillissement comme une expérience de changements dont le processus mémoriel se nourrit de la prise de conscience des inévitables oublis du corps et de l'esprit, autant que des multiples dimensions dans lesquelles le passé se révèle à la plénitude du présent. Linke a conçu la reprise du solo le plus important de sa carrière en nourrissant sa démarche dans le travail de récréation de son regard rétrospectif sur sa propre vie. Les possibilités combinatoires de la mémoire, enrichies par les nouvelles approches du récit autobiographique qui ont souligné sa dimension constitutivement relationnelle et intersubjective, ont marqué le périmètre dans lequel la transmission et reconstruction de ce « solo à quatre ». *Schritte verfolgen II. Rekonstruktion und Weitergabe* représente donc une étape importante de l'enquête de Linke sur le dialogue avec le passé pour suggérer de nouvelles dynamiques entre histoire et mémoire. Considérant la mémoire comme une force vivante et active, Linke a distingué les deux dimensions du passé, celle irrémédiablement perdue et celle susceptible d'être retenue. La motivation pour retracer son histoire personnelle et la transformer en un matériau utile à la transmission d'une tradition de danse provient ici du regard extérieur, comme elle tient à le souligner :

« Un chercheur [Norbert Servos] était en train d'écrire un livre sur mon travail et pour répondre à ses questions je me suis replongée dans mes archives, en y retrouvant parmi les autres documents la vidéo de cette pièce [...]. Je l'ai beaucoup aimée même après plusieurs années et je voulais l'assembler à nouveau, mais cette fois-ci pour des jeunes danseuses. Comme il s'agit d'une pièce qui parle des différents âges de la vie, il était difficile d'observer comme elle était reçue et interprétée par d'autres danseurs<sup>40</sup>. »

- 18 Dans son entretien avec Servos, Linke raconte le traumatisme qui a suivi son hospitalisation en psychiatrie à l'âge de six ans, lorsque ses parents, qui s'inquiétant d'un retard de développement du langage, la confièrent à un neurologue :

« Je peux imaginer que l'on puisse en devenir fou. La nuit, je me suis toujours battue avec des images et des voix. C'est peut-être la raison pour laquelle mes premiers solos étaient si tristes. J'ai retravaillé toutes ces expériences dans *Schritte verfolgen* [...]. Enfant, j'avais déjà développé un monde intérieur fort et très rythmé<sup>41</sup>. »

Les traces de cette expérience douloureuse et de l'amour de Linke pour la danse comme instrument de communication et d'expression de son propre élan vital, prennent lentement une forme chorégraphique. Dans l'autobiographie, le récit rétrospectif d'une vie (ou d'une part significative de la vie) communique ou transmet une mémoire personnelle. L'auteur.e se retrouve identifié.e au narrateur qui raconte sa vie ainsi que l'évolution de sa personnalité. Deux pactes structurent la narration : le « pacte référentiel » qui établit une identité entre la vie de l'auteur et celle du personnage-narrateur, et le « pacte autobiographique » qui souscrit un contrat entre l'auteur et le lecteur invité à lire ce texte comme une autobiographie réelle<sup>42</sup>. Dans l'autobiographie en forme de danse, le spectateur signe ce pacte avec le narrateur et l'interprète dans le hic et nunc de la représentation théâtrale. Dans sa première version, Linke avait axé son solo autour d'un projet introspectif dont elle était l'auteure et l'interprète ; dans sa reprise, elle partage la récréation et la scène avec trois danseuses. La réflexion théorique autour du genre de l'autobiographie a mis en évidence que l'auteur.e, qui se base sur ses « mémoires » (et donc des récits d'une existence passée), ne représente

qu'un choix d'épisodes ou d'événements de sa vie parmi ceux qu'il ou elle considère comme les plus « significatifs », c'est-à-dire ceux qui représentent le résultat d'expériences passées ou constituent au contraire les prémisses d'importants développements futurs<sup>43</sup>. La mémoire de l'auteur.e favorise certains épisodes ou événements et en place d'autres dans l'ombre. Le récit autobiographique n'est qu'une mise en forme parmi d'autres possibles et si la mémoire est un instrument précieux et incontournable pour remonter le temps, dans l'écriture chorégraphique l'ordre chronologique peut être différent et il peut correspondre, comme dans le cas de *Schritte verfolgen* et de sa reprise aux moments les plus saillants de la vie de Linke.

- 19 Si dans l'œuvre autobiographique le sujet et l'objet de la représentation coïncident par définition, toutefois le « je » narrant est différent du « je » narré, car il vit à un âge plus avancé et à la fin d'un cycle ou d'une histoire qui est précisément l'objet de sa narration. La mémoire en jeu dans une œuvre autobiographique est à la fois une « reconstruction » et une « construction » du passé dans la mesure où l'écriture d'une autobiographie se fait à partir de fragments d'expérience qui changent avec le temps, et où se souvenir implique toujours une réinterprétation du passé dans le présent.
- 20 La philosophe Adriana Cavarero et l'historienne Luisa Passerini nous rappellent que l'autobiographie est toujours la réaffirmation d'une histoire racontée par d'autres et que l'histoire de la vie que la mémoire nous raconte n'est pas suffisante<sup>44</sup>. C'est dans l'interaction avec un regard extérieur que son récit gagne un sens. Le récit autobiographique est un acte social qui prend forme dans l'intersubjectivité et le rapport à l'autre devient constitutif de l'impossible rapport à soi<sup>45</sup>. La distance entre autobiographie et biographie semble donc s'estomper. Les sciences cognitives confirment que l'identité de la personne et sa capacité à s'orienter dans le monde reposent sur une forme de construction narrative de chemins individuels, que le filtre de la mémoire transforme en permanence<sup>46</sup>.
- 21 Dans *Schritte verfolgen*, Linke s'est promenée dans ses souvenirs en mettant en scène par son propre corps une représentation de son propre passé. Dans *Schritte verfolgen II. Rekonstruktion und Weitergabe*, elle a tout d'abord retracé dans son corps des passages chorégraphiques qu'elle avait dansés pour les transmettre à d'autres danseuses. Dans ce passage, la simplicité trompeuse de la coïncidence apparente entre le « je » narrant et le « je » narré dans l'autobiographie a été brisée en soulignant la diversité tout aussi apparente de l'autobiographie par rapport à la biographie. Le travail de l'écriture (chorégraphique) rend manifeste cette transformation du rôle de l'auteur dont la présence physique sur scène tisse les fils du récit de soi et articule ainsi un jeu de miroitements croisés.

## L'authenticité en question entre autobiographie et reconstruction

- 22 L'auteur d'une autobiographie engendre une attente précise de la part du lecteur qui décide de souscrire au pacte qui lui est proposé et de croire ainsi à la véracité de ce qui est raconté, tout en se doutant qu'elle est plutôt le fruit d'une invention. Le récit autobiographique ne met pas le lecteur en condition d'attendre une quelconque « vérité » objective, mais plutôt de saisir ce que le sujet qui se raconte sincèrement considère donc comme vérité, y compris ce que l'auteur peut falsifier délibérément et

consciemment pour mieux correspondre à ses propos. Même une autobiographie manifestement et délibérément « fausse » est « véridique » en ce qui concerne son auteur, car elle révèle sa tendance à mentir et à déformer la réalité des faits. Ce serait donc la perspective de la réception qui pourrait attribuer au récit autobiographique son statut. Dans ce sens, le pacte autobiographique entre auteur et lecteur implique des décisions et produit des conséquences des deux côtés<sup>47</sup>.

- 23 Les discours des danseurs et des chercheurs en danse à propos de la possibilité de reconstruire les œuvres chorégraphiques du passé font écho aux développements de la réflexion théorique sur le genre de l'autobiographie et en particulier en ce qui concerne la question de l'authenticité. À partir des années 1980, la question de l'authenticité est devenue centrale dans les discussions autour de l'ontologie de la pratique de la reconstruction en danse. Plus récemment, l'histoire de la danse a intégré dans sa narration la fragilité ontologique du statut de « version originale » et donc de la fidélité philologique comme un objectif à poursuivre pour retracer les danses du passé. Au contraire, les approches théoriques et pratiques de la transmission d'une œuvre de danse impliquent la conscience des transformations, des intégrations et des altérations inévitables dues au changement de génération, à la différente conformité physique des danseurs, au développement des techniques et aux changements dans le système de perception du public.
- 24 Linke a repris *Schritte verfolgen* après avoir approfondi les aspects liés à la reconstruction d'une œuvre chorégraphique du passé en retraçant les pièces créées par ses maîtres et en laissant à d'autres artistes la possibilité de se mettre en relation avec les siennes. Dans *Schritte verfolgen II. Rekonstruktion und Weitergabe*, elle ne tend plus à occulter son double « je » qui se manifeste physiquement à travers ses incursions au fond de la scène, mais elle transforme le récit autobiographique, basé sur une mémoire qui forge au fil du temps le sentiment d'identité et de continuité, en une biographie incorporée par d'autres interprètes. Le discours théorique affecte le récit en déviant l'écriture autobiographique vers la fiction.
- 25 En reprenant ce solo, elle avait d'abord pris en compte la possibilité d'apporter des changements dans la structure de la chorégraphie originale et de son interprétation, avant de changer d'avis :
- « Je n'ai changé pas un seul pas de la chorégraphie originale et c'était étonnant, car au début j'avais pensé que je devrais la modifier et l'adapter à de nouveaux interprètes. Je n'ai rien changé, pas même les costumes ni les scènes. Cela a fonctionné tel quel et j'étais heureuse. Bien sûr, la variation par rapport à la version de 1985 c'est que j'apparais et je disparaïs de temps en temps en fond de scène pendant que les autres artistes dansent les différentes parties<sup>48</sup>. »
- Linke poursuit :
- « Il était très important d'interagir avec les nouvelles interprètes et cela a pris beaucoup de temps, environ six semaines de travail constant. J'ai pris la décision de travailler avec des danseuses que je connaissais déjà, avec qui j'avais eu l'occasion de travailler, comme dans le cas d'Elisabetta Rosso [...] ou de Mareike Franz, qui avaient dansé dans mes pièces précédentes ou participé à mes ateliers, comme c'était le cas pour Armelle Huet van Eecloo<sup>49</sup>. »
- 26 Le désir de mémoire est ici profondément ancré au désir de transmettre une expérience de vie, une pratique de danse et une tradition, celle du *Tanztheater*, aux nouvelles générations de danseurs. Linke précise :
- « Pour que les bons danseurs interprètent les nouvelles créations, il faut bien sûr les former et ne pas simplement s'asseoir sur une chaise et dire "Fais-le, fais-le", mais il

faut montrer. Pendant les répétitions j'ai beaucoup montré, car j'ai encore beaucoup d'informations dans mon corps et je peux danser à chaque étape des différentes parties de la chorégraphie, mais je n'ai certainement pas la force de le faire de la même manière. C'est une grande chance de voir à quel point même les jeunes interprètes aiment cette pièce et veulent la danser aujourd'hui et nous l'espérons aussi à l'avenir, car je crois que tout artiste souhaite que son travail continue d'être apprécié<sup>50</sup>. »

- 27 Aucune mémoire n'est donnée en dehors des systèmes qui peuvent être utilisés par les communautés humaines pour les ordonner. Nos souvenirs sont toujours encadrés par des récits collectifs et on ne se souvient pas de soi-même sans l'aide de la mémoire d'autres personnes. La mémoire individuelle est supportée par les mémoires subjectives, autant que par des cadres sociaux de divers types, tels que des rites, des monuments ou des écrits et, plus généralement, par une organisation partagée de l'espace et du temps qui perpétuent nos expériences<sup>51</sup>. Danse et chorégraphie deviennent alors les sites commémoratifs d'un artiste et d'un événement théâtral, mais aussi des lieux de mémoire, utiles pour combler le fossé entre « l'espace de l'expérience », c'est-à-dire l'ensemble des faits du passé dont les traces sont à la base de nos projections sur le futur et l'« horizon d'attente<sup>52</sup> ». La dimension de ces lieux de mémoire est à la fois matérielle, fonctionnelle et symbolique, et la multiplicité des plans imbriqués (esthétique, historique, scientifique, pédagogique) correspond à la pluralité des formes et des fonctions de la mémoire. En confiant chaque section correspondant à un âge précis à une danseuse différente, Linke explore de nouvelles possibilités de combinaison entre subjectivité biographique et subjectivité représentée, en confrontant ses expériences et ses souvenirs incorporés avec ceux d'autres femmes et d'autres danseuses. En retraçant ses souvenirs et en reconstruisant une œuvre représentative du *Tanztheater*, Linke a donc expérimenté des façons différentes de transmettre l'histoire et la mémoire. Elle a aussi permis que son héritage artistique soit repris par d'autres – parfois directement sous sa supervision, parfois non – pour s'opposer, en quelque sorte, au risque qu'un « dernier spectacle » ne soit un jour plus possible.
- 28 Dans l'imbrication de l'écriture chorégraphique et de la pratique de la reconstruction / création, l'expérience autobiographique est transmise à travers le récit, le partage d'images ainsi que les mouvements et états de corps. La mémoire des événements de l'histoire individuelle qui ont déterminé l'identité de Linke dans cet insolite version « pour quatre interprètes » devient un espace transitoire et plein d'avenir. Comme la danse et son histoire, destinée à être transmise dans le cadre des dialogues entre ceux qui, hier comme aujourd'hui, l'ont dansée, vue et étudiée.

---

## BIBLIOGRAPHIE

ASSMANN Aleida, *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives* [1999], Cambridge (UK), Cambridge University Press, 2012.

- BAXMANN Inge, « Der Körper als Gedächtnisort », in BAXMANN Inge et CRAMER Franz Anton (dir.), *Deutungsräume*, München, Kieser, 2005, pp. 15-35.
- BRANDSTETTER Gabriele, « Autobiography in / as Dance », in WAGNER-EGELHAAF Martina (dir.), *Handbook of Autobiography / Autofiction*, Berlin, De Gruyter, 2019, pp. 542-546.
- BUTLER Judith, *Le Récit de soi*, Paris, Presses universitaires de France, 2007.
- CAVARERO Adriana, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 1997.
- COMETA Michele, *Perché le storie ci aiutano a vivere*, Milano, Raffaello Cortina, 2017.
- DESPRÉS Aurore, « Showing re-doing : logique des corps-temps dans la dance performance », in DESPRÉS Aurore (dir.), *Gestes en éclats : art, danse et performance*, Dijon, Presses du réel, 2016, pp. 368-390.
- FRANCO Susanne, *Entretien avec Susanne Linke*, Venise le 23 juin 2008 (inédit, dans le cadre du 5ème Festival International de Danse Contemporaine, Biennale di Venezia).
- FRANCO Susanne, « Ausdrucksstanz. Traditions, translations, transmissions », in FRANCO Susanne et NORDERA Marina (dir.), *Dance Discourses. Keywords in Dance Research*, New York / London, Routledge, 2007, pp. 80-98.
- FRANCO Susanne, « Corpo-archivio : mappatura di una nozione tra incorporazione e pratica coreografica », in CHERNETICH Gaia Clotilde (dir.), *Ricerche di S/Confine*, « Gli archivi del corpo », à paraître.
- FRANCO Susanne et NORDERA Marina, « Introduzione generale », in FRANCO Susanne et NORDERA Marina (dir.), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Turin, UTET Università, 2010, pp. XVII-XXXV.
- FRANKO Mark (dir.), *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, New York, Oxford University Press, 2018.
- FRANKO Mark, « Epilogue. Repeatability, Reconstruction, and Beyond », in *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 1993, pp. 133-152.
- FOUCAULT Michel, *Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- GALICHON Isabelle, *Le Récit de soi. Une pratique éthique d'émancipation*, Paris, l'Harmattan, 2018.
- HALBWACHS Maurice, *La Mémoire collective [1950]*, Paris, Presses universitaires de France, 1967.
- HARDT Yvonne, « Reconstructing Dore Hoyers "Affektos Humanos" », in GEHM Sabine, HUSEMANN Pirkko et von WILKE Katharina (dir.), *Knowledge in Motion: Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*, Bielefeld, Transcript, 2007, pp. 193-200.
- KOSELLECK Reinhart, *Futures Past. On the Semantics of Historical Time*, New York, Columbia University Press, 2004.
- LAUNAY Isabelle, *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d'après, I*, Pantin, Centre national de la danse, « Recherches », 2017.
- LAUNAY Isabelle, *Cultures de l'oubli et citation. Les danses d'après, II*, Pantin, Centre national de la danse, « Recherches », 2019.
- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- LEPECKI André, *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movements*, New York / London, Routledge, 2006.

LEPECKI André, « The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances », *Dance Research Journal*, n° 2, 2010, pp. 28-48.

MAUSS Marcel, « Les techniques du corps » [1936], in *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

NORA Pierre, « Mémoire collective », in LE GOFF Jacques (dir.), *La Nouvelle Histoire*, Paris, Retz, 1978, pp. 398-401.

PASSERINI Luisa, *Memoria e utopia. Il primato dell'intersoggettività*, Milano, Bollati Boringhieri, 2003.

PONTREMOLI Alessandro, *La Danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Roma, Laterza, 2018.

POUILLAUDE Frédéric, *Le Désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009.

SCHLICHER Susanne, *Tanz Theater. Traditionen und Freiheiten: Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffman, Hans Kresnik, Susanne Linke (Kulturen und Ideen)*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1987.

SERVOS Norbert (dir.), *Schritte verfolgen. Die Tänzerin and Choreographin Susanne Linke*, München, Kieser Verlag, 2005.

SMITH Sidonie et WATSON Julia, *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010.

#### Sitographie :

NOTTEBOH Toni, *Susanne Linke über ihr Stück "Schritte verfolgen"*, Entretien filmé avec Susanne Linke, 2009, disponible sur la chaîne YouTube du Goethe Institut, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=v4UnbIs2VVU>, page consultée le 20 juin 2019.

Site de Susanne Linke, [en ligne], <https://www.susanne-linke.com/repertoire/solos/>.

Site du projet Tanzfond Erbe, [en ligne], <https://tanzfonds.de/projekt/dokumentation-2013/ruhr-ort/>.

## NOTES

1. *Schritte Verfolgen* (création le 18 septembre 1985 à l'Académie des Arts de Berlin à l'occasion du Berliner Festspiele) : décor et costumes de VA Wölfl et Susanne Linke ; lumière de Johan Delaere ; collage musical de Dieter Behne (à partir des œuvres de Hector Berlioz, Frédéric Chopin, Ginger Baker, Edward Grieg et Gustav Mahler, de bruits de train, de percussions du Rwanda et du Togo).
2. *Schritte Verfolgen II. Rekonstruktion und Weitergabe. Solotanz mit vier Tänzerinnen* (création le 16 février 2007 à Essen) : décor de Roger Irman à partir de celui de VA Wölfl ; costumes de Rupert Franzen à partir de ceux de VA Wölfl et Susanne Linke ; lumières de Hartmut Litzinger à partir de ceux de Johan Delaere ; collage musical de Dieter Behne.
3. *Afectos humanos* (création en octobre 1987 au Teatro Municipal General San Martin de Buenos Aires) : chorégraphie de Dore Hoyer et Susanne Linke ; avec Susanne Linke ; musiques de Dimitri Wiatowitsch, Gustav Mahler ; costumes de Dore Hoyer.
4. *Le Dernier Spectacle* (création le 12 novembre 1998 au Kaaitheater) : concept de Jérôme Bel ; chorégraphie de Susanne Linke, d'après un extrait de *Wandlung* (1978) ; musique de Franz Schubert, extrait de *La Jeune Fille et la Mort* ; interprétation de Claire Haenni, Antonio Carallo, Frédéric Seguetta, Jérôme.

5. *Wandlung. Hommage à Mary Wigman* (création en mars 1978 à Heidelberg) : solo développé à partir de la pièce chorale *Der Tod und das Mädchen* ; interprétation de Susanne Linke ; musique de Franz Schubert ; costumes de Susanne Linke, Frau Wenninger.
6. Voir le site de Susanne Linke, [en ligne], <https://www.susanne-linke.com/repertoire/solos/>, page consultée le 20 juin 2019.
7. LAUNAY Isabelle, *Cultures de l'oubli et citation. Les danses d'après, II*, Pantin, Centre national de la danse, « Recherches », 2019, p. 251.
8. Elle l'a transmis à Roxane d'Orléans en 1992, puis à Mareike Franz en 2006 et Yu Tsai Chin en 2007. Voir à ce sujet le site de Susanne Linke, [en ligne], <https://www.susanne-linke.eu/repertoire/solos/>, page consultée le 20 juin 2019.
9. BRANDSTETTER Gabriele, « Autobiography in / as Dance », in WAGNER-EGELHAAF Martina (dir.), *Handbook of Autobiography / Autofiction*, Berlin, De Gruyter, 2019, pp. 542-546.
10. FRANCO Susanne et NORDERA Marina, « Introduzione generale », in FRANCO Susanne et NORDERA Marina (dir.), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Turin, UTET Università, 2010, pp. XVII-XIX.
11. POUILLAUDE Frédéric, *Le Désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009.
12. DESPRÉS Aurore, « Showing re-doing : logique des corps-temps dans la danse performance », in DESPRÉS, Aurore (dir.), *Gestes en éclats : art, danse et performance*, Dijon, Presses du réel, 2016, pp. 368-390.
13. LAUNAY Isabelle, *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d'après, I*, Pantin, Centre national de la danse, « Recherches », 2017, pp. 22-23 ; FRANKO Mark, « Epilogue. Repeatability, Reconstruction, and Beyond », in *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 133-152.
14. FRANKO Mark (dir.), *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, New York, Oxford University Press, 2018, p. 7.
15. BAXMANN Inge, « Der Körper als Gedächtnisort », in BAXMANN, Inge, CRAMER, Franz Anton (dir.), *Deutungsräume*, München, Kieser, 2005, pp. 15-35 ; LEPECKI André, « The Body as Archive : Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances », *Dance Research Journal*, n° 2, 2010, pp. 28-48. Pour un rappel historique du concept voir FRANCO Susanne, « Corpo-archivio : mappatura di una nozione tra incorporazione e pratica coreografica », in CHERNETICH Gaia Clotilde (dir.), *Ricerche di S/Confine*, « Gli archivi del corpo », à paraître.
16. Les recherche de Marcel Mauss et de Michel Foucault ont été fondamentales pour le développement de ce concept. Voir MAUSS Marcel, « Les techniques du corps » [1936], in *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1997 ; Michel Foucault, *Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
17. PONTREMOLI Alessandro, *La Danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Roma, Laterza, 2018, p. 59.
18. Fondée en 1928 par Kurt Jooss sous le nom de Folkwang-Tanztheater-Experimentalstudio.
19. Depuis 2001, elle est aussi active en tant que chorégraphe invité à la Scuola Paolo Grassi de Milan, la Kibbutz Dance School en Israël, et elle a collaboré avec l'Opéra de Paris, la Limón Dance Company à New York, le Choreographische Theater Bonn, le Aalto Theater de Essen et la Jeanne Ruddy Dance Company à Philadelphia.
20. Susanne Linke citée dans SCHLICHER Susanne, *Tanz Theater. Traditionen und Freiheiten : Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffman, Hans Kresnik, Susanne Linke (Kulturen und Ideen)*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1987, p. 171.
21. *Idem.*
22. *Idem.*
23. *Ibid.*, pp. 190-193.
24. *Ibid.*, pp. 173.

25. Voir FRANCO Susanne, « *Ausdruckstanz. Traditions, translations, transmissions* », in FRANCO Susanne et NORDERA Marina (dir.), *Dance Discourses. Keywords in Dance Research*, New York / London, Routledge, 2007, pp. 80-98.
26. HARDT Yvonne, « Reconstructing Dore Hoyers “Affektos Humanos” », in GEHM Sabine, HUSEMANN Pirkko et von WILKE, Katharina (dir.), *Knowledge in Motion : Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*, Bielefeld, Transcript, 2007, pp. 193-200.
27. FRANKO Mark, « Introduction », in *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, op. cit., pp. 1-2.
28. *Idem.*
29. Voir les essais de Gerald Siegmund, Jens Richard Giersdorf et Sabine Huschka in *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, op. cit.
30. THURNER Christina, « Time Layers, Time Leaps, Time Lost. Methodologies of Dance Historiography », in *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, op. cit., pp. 525-532.
31. HARDT Yvonne, « Reconstructing Dore Hoyers “Affektos Humanos” », art. cit.
32. Après son travail sur Hoyer, Linke a engagé d'autres projets de revisitation de pièces moins connues de son propre répertoire, comme la recréation en 2014 de sa pièce *Ruhr-Ort* de 1991. Voir à ce sujet le site de la chorégraphe, [en ligne], <https://tanzfonds.de/projekt/dokumentation-2013/ruhr-ort/>, page consultée le 20 juin 2019.
33. *Idem.*
34. LEPECKI André, *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movements*, New York / London, Routledge, 2006, p. 47.
35. *Ibid.*, p. 51.
36. LAUNAY Isabelle, *Cultures de l'oubli et citation. Les danses d'après, II*, op. cit., pp. 254-256.
37. SERVOS Norbert (dir.), *Scritte verfolgen. Die Tänzerin and Choreographin Susanne Linke*, München, Kieser Verlag, 2005.
38. *Ibid.*, p. 39.
39. NOTTEBOH Toni, *Susanne Linke über ihr Stück “Schritte verfolgen”*, Entretien filmé avec Susanne Linke, 2009, disponible sur la chaîne YouTube du Goethe Institut, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=v4UnbIs2VVU>, page consultée le 20 juin 2019.
40. Entretien de l'auteure avec Susanne Linke, Venise le 23 juin 2008 (dans le cadre du 5ème Festival International de Danse Contemporaine, Biennale di Venezia).
41. SERVOS Norbert (dir.), *Scritte verfolgen*, op. cit., p. 21.
42. LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14.
43. SMITH Sidonie et WATSON Julia, *Reading Autobiograph : A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis University of Minnesota Press, 2010.
44. CAVARERO Adriana, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 1997 ; PASSERINI Luisa, *Memoria e utopia. Il primato dell'intersoggettività*, Milano, Bollati Boringhieri, 2003. Voir aussi SMITH Sidonie et WATSON Julia, *Reading Autobiography*, op. cit. ; et WAGNER-EGELHAAF Martina (dir.), *Handbook of Autobiography / Autofiction*, op. cit.
45. Voir BUTLER Judith, *Le Récit de soi*, Paris, PUF, 2007 ; GALICHON Isabelle, *Le Récit de soi. Une pratique éthique d'émancipation*, Paris, l'Harmattan, 2018.
46. La bibliographie est très riche dans ce champ de recherche, voir en particulier COMETA Michele, *Perché le storie ci aiutano a vivere*, Milano, Raffaello Cortina, 2017.
47. LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, op. cit.
48. Entretien de l'auteure avec Susanne Linke, Venise le 23 juin 2008.
49. *Idem.*
50. *Idem.*
51. Voir notamment : NORA Pierre, « Mémoire collective », in LE GOFF Jacques (dir.), *La Nouvelle Histoire*, Paris, Retz, 1978, pp. 398-401 ; HALBWACHS Maurice, *La Mémoire collective* [1950], Paris,



Les Presses universitaires de France, 1967 ; ASSMANN Aleida, *Cultural Memory and Western Civilization : Functions, Media, Archives* [1999], Cambridge (UK), Cambridge University Press, 2012.

52. KOSELLECK Reinhart, *Futures Past. On the Semantics of Historical Time*, New York, Columbia University Press, 2004.

## RÉSUMÉS

L'article propose une analyse des implications mémorielles dans la création en 1985 du solo *Schritte verfolgen* (*En retraçant les pas*) de Susanne Linke et de sa reprise en 2007 intitulée *Schritte verfolgen II. Rekonstruktion und Weitergabe. Solotanz mit vier Tänzerin* (*En retraçant les pas II. Reconstruction et transmission. Solo avec quatre danseuses*), à la lumière des narrations autobiographiques et des approches de la reconstruction et du *reenactment* dans la danse contemporaine. Linke a déjà exploré ces dimensions avec *Afectos humanos* (1987), sa reconstruction d'un cycle de solos créés par Dore Hoyer en 1962. Plus récemment, elle a collaboré à *Le Dernier Spectacle* (1998) que Jérôme Bel a structuré autour de la citation des certains passages du solo de Linke, *Wandlung. Hommage an Mary Wigman* qu'il a dansé lui-même avec trois autres interprètes. L'objectif est de vérifier comment la centralité donnée à la subjectivité de l'artiste et à son expérience de vie (un élément fondamental de la poétique de Linke et du *Tanztheater* allemand) se transforme face aux différentes possibilités du refaire (*re-doing*) qui mettent en évidence la diversité (apparente) entre autobiographie et biographie, et questionnent l'authenticité de la vérité du récit ainsi que le statut d'œuvre / interprète original(e).

The article provides an analysis of the implications of memory in the creative process of the solo *Schritte verfolgen* (Tracing the footsteps) by Susanne Linke and its reenactment in 2007: *Schritte verfolgen II. Rekonstruktion und Weitergabe. Solotanz mit vier Tänzerin* (Tracing the footsteps II. Reconstruction and transmission. Solo with four dancers). The analysis is based on theories of both autobiography and reenactment in contemporary dance. Linke has explored these dimensions in *Afectos humanos* (1987), her reconstruction of a cycle of solos created by Dore Hoyer in 1962, and more recently by collaborating with Jérôme Bel to his *Le Dernier Spectacle* (1998), a piece structured around the quotation of some passages from her solo, *Wandlung. Tribute to Mary Wigman*. The article aims to verify how the centrality given to the artist's subjectivity and life experience (a founding characteristic of Linke's and the German *Tanztheater's* poetics) is transformed by the different possibilities of re-doing. This process highlights the (apparent) diversity between autobiography and biography, and questions the truthfulness of the narrated story as well as the status of the original work / performer.

## INDEX

**Mots-clés :** autobiographie, citation, reenactment, Tanztheater, transmission

**Keywords :** autobiography, quotation, reenactment, Tanztheater, transmiss

## AUTEUR

### SUSANNE FRANCO

Susanne Franco est Professeur associée à l'Université Ca' Foscari de Venise. Elle a publié de nombreux articles sur la danse moderne et contemporaine ainsi que la monographie *Martha Graham* (L'Epos, 2003 ; 2006), et le volume-entretien Frédéric Flamand (L'Epos, 2004). Elle a dirigé le numéro monographique *Audruckstanz : il corpo, la danza e la critica*, *Biblioteca teatrale* (n° 78, 2006), et avec Marina Nordera *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca* (UTET, 2005 ; trad. angl. *Dance Discourses : Keywords in Dance Research*, Routledge, 2007) et *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia* (UTET, 2010). Actuellement elle est coordinatrice de l'unité de recherche de Ca' Foscari pour le projet *Dancing Museums. The Democracy of Beings* (Creative Europe 2018-2021), et elle dirige le projet de recherche international *Memory in Motion. Re-Membering Dance History* (2019-2021) soutenu par l'université Ca' Foscari de Venise.