



HAL
open science

Zurich et le Monte Verità, un binôme favorable aux échanges entre Dada et la danse

Karine Montabord

► **To cite this version:**

Karine Montabord. Zurich et le Monte Verità, un binôme favorable aux échanges entre Dada et la danse. *Transversales*, 2021, Corps, Lieux et Appartenances, 18, http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Transversales/Corps_Lieux_Appartenances/K_Montabord.html#Mots-cl%C3%A9s. hal-03206458

HAL Id: hal-03206458

<https://u-bourgogne.hal.science/hal-03206458>

Submitted on 23 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Zurich et le Monte Verità, un binôme favorable aux échanges entre Dada et la danse

Karine Montabord

RÉSUMÉ

Lorsqu'on s'intéresse aux liens qu'entretient Dada avec la danse, deux lieux affichent d'emblée leur singularité : la communauté libre du Monte Verità et la ville de Zurich. Si cette dernière accompagne, sous différentes formes, l'histoire de Dada, il n'y a qu'à Zurich où ses acteurs entretiennent clairement des liens avec une école de danse. Les notions de lieux, de corps et d'appartenances permettent de souligner que ces deux lieux pourtant bien différents, l'un caractérisé par un paysage verdoyant et l'autre par l'agitation urbaine, forment un binôme complémentaire et favorable aux échanges entre les arts visuels et la danse. Il s'agit ici de voir comment l'atmosphère particulière d'un lieu, ou plusieurs, peut impulser des échanges entre les artistes qui s'y trouvent et influencer leurs pratiques artistiques, plus particulièrement celles qui impliquent le corps en mouvement.

SOMMAIRE

I. Des lieux-refuges

II. Une étape brève mais décisive

III. Paysage luxuriant et *genius loci*

IV Soirées Dada et mise en scène du corps

V. Conclusion

L'étendue géographique de Dada est l'une de ses principales caractéristiques. De nombreuses villes, essentiellement européennes, ont été des pôles de diffusion de son énergie, chacune développant ses spécificités. Lorsqu'on s'intéresse aux liens qu'entretient Dada avec la danse, deux lieux affichent d'emblée leur singularité : la communauté libre du Monte Verità et la ville de Zurich. Si cette dernière accompagne, sous différentes formes, l'histoire de Dada, il n'y a qu'à Zurich où ses acteurs entretiennent clairement des liens avec une école de danse.

L'accélération du développement des industries au début du xx^e siècle et la première guerre mondiale tracent les contours d'une période troublée qui n'est pas sans conséquence sur la carrière des artistes. Pour échapper au conflit ou à la modification des modes de vie,

beaucoup vont se réfugier dans des lieux qui leur offrent une protection tout en leur permettant de travailler plus librement. Zurich et le Monte Verità symbolisent un moment particulier dans la vie des artistes et, grâce au dynamisme des rencontres qui s'y jouent, forment un contexte favorable aux échanges entre les arts visuels et la danse. Les notions de lieux, de corps et d'appartenances permettent de souligner que ces deux lieux pourtant bien différents, l'un caractérisé par un paysage verdoyant et l'autre par l'agitation urbaine, forment un binôme complémentaire. Il s'agit ici de voir comment l'atmosphère particulière d'un lieu, ou plusieurs, peut impulser des échanges entre les artistes qui s'y trouvent et influencer leurs pratiques artistiques, plus particulièrement celles qui impliquent le corps en mouvement.

I. Des lieux-refuge

Le Monte Verità est une communauté libre qui s'intègre à la *Lebensreform* (Réforme de la vie), courant regroupant différentes pratiques qui s'opposent à l'industrialisation et l'urbanisation des modes de vie. Un petit groupe de pionniers part, à pied, à la recherche d'un lieu pour établir une colonie basée sur un mode de vie sain, régénérant et proche de la nature^[1]. Ils acquièrent en novembre 1900 un terrain sur les hauteurs du lac Majeur, près d'Ascona, petit village de pêcheurs. Parmi eux, Henri Oedenkoven et Ida Hofmann commencent rapidement à organiser un sanatorium proposant des cures à bas prix : construction de cabanes rudimentaires et très ouvertes dites air-lumière, bains de pluie et de soleil, alimentation végétarienne, consommation d'alcool interdite, partage des tâches domestiques et de jardinage, confection de vêtements à partir de matières naturelles, etc. L'idée d'une vie communautaire visant à la régénération du corps et de l'esprit est déjà inclut dans le projet de recherche du lieu. Plus largement que le seul sanatorium, la colline devient rapidement une terre d'accueil pour ceux qui aspirent à des réformes sociales, politiques, religieuses ou artistiques, qu'ils viennent en groupe ou de manière isolée. De nombreux artistes, dont les dadaïstes, s'y rendront au fil des années sans qu'aucune tendance particulière n'émerge pour les arts visuels. La danse apposera plus durablement ses marques : Emile Jacques-Dalcroze en 1909, Isadora Duncan en 1913 ou Charlotte Bara dans les années 1920, mais ce sont surtout les cours d'été de Rudolf Laban qui inscrivent le Monte Verità dans l'histoire de la danse moderne. En accord avec Oedenkoven et Hofmann, et en complément de son école de Munich, Laban ouvre en 1913 une première session de cours d'été qui s'intègrent dans la vie du sanatorium. Sont dispensés des cours de danse mais aussi de musique, de peinture ou encore d'architecture. C'est une véritable bouffée d'oxygène pour le sanatorium qui vit des jours difficiles. Laban souhaite s'affranchir des codes du ballet classique (répertoire de pas prompts à illustrer des sentiments, figure du maître à imiter, costumes corsetant le corps, etc.). Il oriente ses danseurs vers une recherche de connaissance de leur corps et des mouvements qui leurs sont propres et prône une danse basée sur l'expérience sensible du danseur.



fig.1 Portail d'entrée du sanatorium Monte Verità, la casa Andrea en arrière-plan, 1907,
Source : ©Fondazione Monte Verità

L'annonce de la première guerre mondiale à la fin de l'été 1914 vide la communauté internationale du Monte Verità, chacun préférant retourner dans sa patrie avant que les frontières ne ferment. Laban et ses collaboratrices Mary Wigman et Suzanne Perrottet y restent l'hiver à travailler mais il faut rapidement trouver de nouveaux engagements, ne serait-ce que pour subvenir aux besoins matériels. Ainsi au début de l'année 1915, Laban ouvre son Ecole pour l'art du mouvement (*Schule für Bewegungskunst*) à Zurich. Dans la Suisse neutre, la ville de Zurich devient rapidement un lieu de rapatriement et donc de convergence et d'effervescence. Hugo Ball et Emmy Hennings, qui ont fui l'Allemagne, ouvrent en février 1916 le Cabaret Voltaire dans le but de « rappeler qu'il y a, au-delà de la guerre et des patries, des hommes indépendants qui vivent d'autres idéals^[2] ». Le Cabaret attire rapidement des artistes proposant chansons, musiques, mises en scènes, récitations et danses. C'est au milieu de cette agitation que vont se renforcer les liens entre les danseuses de Laban et les dadaïstes. Des liens que l'on peut rattacher au Monte Verità puisque Wigman et Perrottet y rencontrent, entre autres, Katja Wulff et la dadaïste Sophie Taeuber-Arp ; elles contribueront toutes à leur manière à l'échange artistique^[3].

Les dynamiques de groupe qui lient les dadaïstes d'une part, et Laban et ses élèves d'autre part sont différentes. Abandonnant leurs carrières respectives pour rejoindre Laban au Monte Verità, Perrottet, Wigman, Wulff et Maja Lederer – épouse de Laban – donnent corps et âme pour créer et maintenir l'école de danse à flot, tout en vivant dans des conditions matérielles difficiles. Elles sont complètement dévouées à Laban et ses projets. Son école

propose un enseignement ouvert où chacun a la possibilité de transmettre ses connaissances aux autres. Cependant c'est la personnalité magnétique de ce maître très exigeant qui attire principalement les élèves s'engageant auprès de lui. Mary Wigman décrit :

« Laban le magicien, le prêtre d'une religion inconnue, le héros vénéré, le Seigneur d'un royaume rêvé et pourtant tellement réel. Comme il lui était facile de passer du vaillant chevalier au faune grimaçant ! [...] Laban avait l'extraordinaire qualité de vous rendre artistiquement libre, capable de trouver ses propres ancrages, et ainsi stabilisé, de découvrir son propre potentiel, de développer sa propre technique et son style individuel de danse.^[4] »

Certains deviennent ses porte-parole et contribuent à diffuser sa vision de la danse moderne. Dada est un rassemblement plus hétéroclite d'individualités. Les avis divergent souvent et chacun perçoit et oriente les activités du groupe en fonction de ses propres aspirations. Tzara affirme que Dada n'est « ni un dogme ni une école mais plutôt une constellation d'individus et de facettes libres^[5] ». L'appartenance au groupe Dada est prise plus ou moins au sérieux selon les artistes, la liste des membres se faisant et se défaisant au gré des humeurs, querelles ou farces^[6]. Cette hétérogénéité à l'origine de l'aventure, de sa vivacité et de sa force d'attraction est aussi le germe qui causera son éclatement.

Deux groupes au fonctionnement presque opposés qui pourtant se côtoient, dialoguent et produisent ensemble à Zurich et au Monte Verità. Deux lieux distincts qui partagent la particularité d'être des lieux-refuge^[7]. La neutralité de Zurich pendant la première guerre mondiale et le caractère isolé de la région d'Ascona – « un espace où se ressourcer avant de repartir pour de nouveaux combats^[8] » – ont contribué à leur attractivité. Espace de sécurité à l'écart du quotidien, le refuge impose de nouvelles pratiques basées sur les ressources matérielles et humaines disponibles. Lieux de rencontre et de renouvellement artistique, Zurich et le Monte Verità forment ainsi un binôme qui stimule les échanges entre Dada et l'école Laban et crée une rencontre avec la danse singulière dans l'histoire de ce mouvement.

II. Une étape brève mais décisive

Le regroupement à Zurich de personnalités d'horizons différents venues échapper à la guerre et ses conséquences a créé une effervescence qui devient à son tour une source d'attraction. « Quiconque pouvait quitter la France ou l'Allemagne venait à Zurich. C'était un moment d'intense concentration culturelle. Zurich était devenu un centre pour les journalistes, les écrivains, les musiciens^[9] », se rappelle Marcel Janco. Au Monte Verità, l'attractivité des cours d'été augmente en même temps que la renommée de Laban s'accroît. Mary Wigman les rejoint à l'été 1913, incitée par Emile Nolde et Suzanne Perrottet^[10]. Sophie Taeuber-Arp, par l'intermédiaire de l'écrivain et critique de danse, Hans Brandenburg, entend parler de Laban pendant ses études à Munich, elle rejoindra ses cours d'été lorsqu'elle s'installe à Zurich en 1914^[11]. L'envie est là, pour ceux qui s'y rendent, de rejoindre un lieu où de nouvelles idées émergent et de participer à leur développement.

Zurich et le Monte Verità remplissent un besoin d'appartenance tout en répondant à une volonté d'échapper à un quotidien, un mode de vie ou encore une situation professionnelle.

Ils offrent une voie alternative. Suzanne Perrottet est professeur à l'institut de gymnastique rythmique Dalcroze lorsque qu'elle rencontre Laban. La danse à laquelle il aspire est pour Perrottet une réponse à son désir de liberté d'expression non assouvi par la méthode Dalcroze. Elle abandonne son poste pour devenir élève-assistante de Laban. Le parcours de Wigman est assez similaire. À l'été 1914 Katja Wulff « a marché, avec son sac à dos, jusqu'au Monte Verità sans argent. Là elle s'est fait un abri primitif dans une grande boîte de rangement et survit comme cela à la saison^[12] ». Après cette première expérience elle met sa carrière de côté et rejoint Laban à Zurich. Dans le discours de ces danseuses, l'arrivée au Monte Verità s'apparente à une révélation et le sentiment d'être là où elles doivent être est immédiat : « C'est à ce moment-là que j'ai réalisé que ma place était ici^[13] », « c'était comme si j'arrivais à la maison ! [...] et je sus que j'appartenais à ce lieu^[14] ». En s'émancipant de leur ancienne vie, les artistes sont à même d'embrasser pleinement de nouvelles valeurs, état favorable aux échanges artistiques et propices au renouvellement des pratiques.

Les événements étudiés ici s'étalent sur six années tout au plus, entre l'arrivée de Laban au Monte Verità à l'été 1913 et la dernière soirée Dada à Zurich le 9 avril 1919. Avec la réouverture des frontières à la fin du conflit, les artistes commencent à se disperser, les parenthèses zurichoises et du Monte Verità se ferment. Les répercussions de cette période sont bien visibles. Les dadaïstes emportent l'état d'esprit Dada dans d'autres villes. Les bases sur lesquelles Laban développera sa théorie du mouvement et son système de notation chorégraphique sont posées. Grâce au travail acharné mené sous la direction de Laban, Wulff, Wigman et Perrottet acquièrent leur indépendance et développent leur propre carrière. L'importance de ces événements pourrait être nuancée par leur relative brièveté à l'échelle de la carrière des artistes étudiés. C'est dans ce sens que semble aller le témoignage de Katja Wulff lors de son entretien avec Raimund Meyer réalisé en 1982 :

« Vous auriez aimé y voir un lien, mais il n'y en a pas. Le cercle de créateurs artistiques n'était pas bien grand à Zurich. On finit toujours par se rencontrer en général. Et on finit aussi par éventuellement faire quelque chose ensemble de temps en temps. Mais on ne peut pas se désigner comme des écoles unifiées. Elles sont là au même moment, parce qu'évidemment beaucoup de choses viennent du même esprit. [...]

Nous ne nous sommes jamais réécrit. Nous ne nous sommes jamais revus. Je suis d'abord partie en Italie. Cette époque fut révolue. C'était quelque chose d'éphémère. Et c'était très bien. Nous avons participé. »^[15]

Il est vrai que ces rencontres n'ont pas mené à des collaborations pérennes entre les danseuses et les dadaïstes. Soixante ans après les faits, la participation de Wulff à Dada peut lui sembler anecdotique. Pourtant elle a pleinement investi l'espace offert par Dada aux danseuses en se produisant à plusieurs reprises lors des soirées, ce qui à l'échelle de notre étude est d'importance. Tous croient en la nécessité d'un renouveau esthétique et/ou social et sont en faveur de l'abolition des frontières entre les disciplines. Ces témoignages d'artistes sont précieux par les informations qu'ils délivrent et par leur rareté ; ils sont aussi délicats à utiliser car souvent distants des faits et donc sous l'influence du travail de la mémoire. Resituer l'attachement de chacun à un groupe ou un lieu peut aider à la nécessaire recontextualisation des propos. Les lieux, par leurs caractéristiques, répondent

de manière ponctuelle à un besoin particulier. Pour Perrottet la présence des dadaïstes à Zurich a pallié à un besoin fort de spontanéité :

« Et finalement j'ai remarqué que je n'étais pas une personne disharmonieuse, j'étais seulement passé par un stade disharmonieux, je cherchais à améliorer ma nature et à ce moment-là, cette spontanéité m'était nécessaire.^[16] »

Une fois ce besoin disparu, l'attachement aux lieux et aux personnes peut s'estomper avec le temps sans pour autant diminuer l'importance des événements survenus.

III. Paysage luxuriant et *genius loci*

Le lieu, d'après Christian Norberg-Schulz, est défini comme un « espace doté d'un caractère qui le distingue^[17] », c'est un « phénomène "total" [...] qui ne peut être réduit à aucune de ses propres caractéristiques » et qui est défini par son « atmosphère »^[18]. Ce caractère a un impact sur la manière dont nous habitons ce lieu et s'assimile à ce que l'on appelait dans l'antiquité le *genius loci*, c'est-à-dire le génie, dieu ou esprit particulier du lieu qui détermine ses caractéristiques. Celle principale du Monte Verità est son paysage isolé en haut d'une colline « à l'intersection de trois vallées, entourée par un grand cirque de montagnes enneigées, loin de l'agitation, du bruit, de l'enfer et des inconvénients de la ville^[19] ». Le culte de la Terre-mère est très présent et différentes croyances se développent en lien avec cette nature luxuriante à laquelle on prête des vertus inspirantes qui participent à l'attrait de la communauté. Des espérances se cristallisent autour de ces croyances en un sol, un *genius loci*, inspirant la création. Le Monte Verità incarne rapidement un lieu de tous les possibles et attire une population diverse que Marco Consolini décrit comme « un agrégat de tout et de rien, de mille visiteurs de passage, chacun apportant (et ramenant avec lui) son propre bagage de convictions, d'utopies et de curiosités^[20] ». Un vaste terrain d'expérimentation où mettre ses idées au travail qui attire, entre autres, Laban désireux de former la nouvelle génération de danseurs.

Que ce soit lié à des croyances ou non, le paysage est au centre de la vie de la communauté où se développent des pratiques quotidiennes et artistiques très liées à la nature. L'enseignement de Laban est rattaché au sanatorium et inclue à égale importance, au sein des cours de développement artistique, les tâches quotidiennes liées au fonctionnement de la communauté comme le travail de la terre^[21]. Suzanne Perrottet fait le récit d'une journée type :

« Nous avons travaillé ensemble dans sa coopérative du Monte Verità. Jusqu'à 8h du matin nous travaillions dans le jardin, ensuite de 8h à 9h nous apprenions à faire des sandales et de 9h à 11h nous dansions, dehors en plein air.^[22] »

Les tâches quotidiennes collectives permettent de faire et de produire ensemble, le travail est ainsi une source de cohésion sociale et d'épanouissement^[23]. Ce double apprentissage organisé autour d'un leader confère un statut particulier à l'école de Laban dans l'histoire du Monte Verità. Selon Marco Consolini, elle constitue l'évènement le plus proche d'une communauté structurée au sein d'un ensemble finalement assez disparate^[24].

Afin de ne pas contraindre le corps, on porte sur la colline des vêtements amples (tuniques, pantalons larges, robes non corsetées) et faits de matériaux légers et naturels (coton, lin) auxquels s'ajoutent des sandales^[25]. Adoptant cette pratique, les danseurs profitent d'une grande liberté de mouvement. Ils dansent aussi les pieds et parfois le corps nu. Pratiquant en extérieur, la nudité est une façon d'entrer directement en contact avec son environnement. Sentir l'herbe sous les pieds, la sensation du vent ou du soleil, de l'humidité sur la peau. La nature fait partie intégrante de la vie des danseurs et elle stimule leur créativité : « Nous étions jeunes. Et la liberté des semaines d'été, ajoutée à la beauté ensoleillée du paysage délivrait non seulement nos membres, mais ouvrait aussi les portes spirituelles de notre vivacité^[26] ». Le paysage est un interlocuteur privilégié des danseurs et conditionne d'une certaine manière leur façon de danser. Tous les artistes ne croient pas aux propriétés attribuées à la terre du Monte Verità. Cependant, la présence de ces croyances a probablement participé à créer une atmosphère de lâcher-prise nécessaire au travail d'expérimentation imposé par Laban, ou plus généralement, propice à la création artistique.



fig.2 Photographie de Betty Baaron Samoa Totim (?) ; Isabelle Adderly, Rudolf von Laban, Maja Lederer, Katja Wulff, dansant à Ascona, 1914. 18x24 cm. Johann Adam Meisenbach ; SP I 91117, Kunsthau Zurich, Bibliothèque.
Source : ©Kunsthau Zurich.

L'exemple le plus parlant de cette interaction entre lieu, croyances et pratiques artistiques se déroule les 18 et 19 août 1917 à l'occasion du congrès de l'*Ordo Templi Orientis*, branche de franc-maçonnerie dont Laban est adepte^[27]. Il chorégraphie une grande Fête du Soleil

(*Sonnenfest*) qui se décline en trois actes : *Le soleil couchant* à l'aube, *Les Démons de la nuit* autour de minuit et *Le soleil victorieux* qui vient clôturer la fête à l'aube. Le spectacle, déployé sur plusieurs espaces de la colline, est pensé comme un vrai rituel dédié au soleil et synchronisé sur le déclin et le lever de l'astre :

« Tandis que le soleil descend de plus en plus sur les montagnes, un cortège monte vers la prairie, accompagnant un récitant. Au moment où sa tête apparaît au bord de la clairière, le disque du soleil touche les sommets de l'horizon. [...] Mais avant que l'astre soit complètement immergé, des femmes et des enfants sortent des rangées de spectateurs et rejoignent en dansant l'autel, en allumant le feu.^[28] »

Il s'agit d'une véritable expérience de groupe qui met en scène un grand nombre de musiciens.ennes et danseurs.euses adultes et enfants. Le public est embarqué par les acteurs dans l'univers de la pièce et à travers la forêt et les clairières de la colline. Une expérience collective et immersive à laquelle prennent part certains dadaïstes en tant qu'acteurs ou spectateurs. À cette occasion Hugo Ball rédige « Sur l'occultisme, le hiératisme et d'autres choses étrangement belles » où il fait part de son intérêt pour le travail de Laban^[29]. Il présente également trois de ses élèves : Mary Wigman, Raya Belensson et Sophie Taeuber-Arp. Jean Arp est présent dans l'assistance, d'après Jakob Flach, peintre et marionnettiste, il « était assis dans le cercle et approuvait de la tête^[30] ». Flach est lui-même acteur de la fête en tant que meneur des « musiciens enivrés par la nuit^[31] ».

Pour son paysage naturel préservé, pour la liberté idéologique et de culte ou pour la simple curiosité qu'il suscite, le Monte Verità est un lieu de rassemblement alternatif sans autorité, un point de rencontre favorable aux échanges entre artistes. Les dadaïstes, Laban et ses élèves, le fréquentent principalement l'été et rentrent à Zurich forts de ces nouvelles expériences (en tant qu'acteurs ou spectateurs).

IV. Soirées Dada et mise en scène du corps

Tout comme le Monte Verità, Zurich est un point de rencontre. Artistes et intellectuels de divers horizons se trouvent rassemblés dans les mêmes lieux, se rencontrent dans les mêmes cafés. Chacun est absorbé par ses propres projets ou préoccupations et à la fois tous se côtoient. Dans l'espace de la ville, les contours des deux ensembles, Dada et l'école Laban, sont plus marqués qu'au Monte Verità. D'un côté la *Labanschule* abrite le groupe d'élèves constitué autour de Laban et venu suivre son programme d'enseignement, de l'autre le Cabaret Voltaire et la Galerie Dada^[32], points de ralliement des différents artistes qui participent à leur guise à tel ou tel événement.

Le cercle culturel zurichois n'est pas très grand et il est peu surprenant que deux de ses acteurs majeurs viennent à se fréquenter. La présence de Laban et de Wigman est rapidement attestée dans le public des soirées Dada^[33]. Ils se côtoient presque quotidiennement lors de soirées privées^[34] ou lorsque certaines des danseuses rejoignent les dadaïstes sur scène. Sous la houlette de Laban, les danseuses pratiquent une danse basée sur l'exploration du langage corporel et des sensations du corps en mouvement, notamment par la pratique de l'improvisation. La liberté de ton permise par Dada constitue un terrain de recherche complémentaire pour les élèves de Laban. « Quand vous pensez,

ressentez et écrivez sur quelque chose, vous voulez le montrer^[35] », souligne Katja Wulff. Dada offrait un lieu, une scène avec des programmes et des publications pour la promouvoir, sans imposer de contrainte sur la nature des prestations.

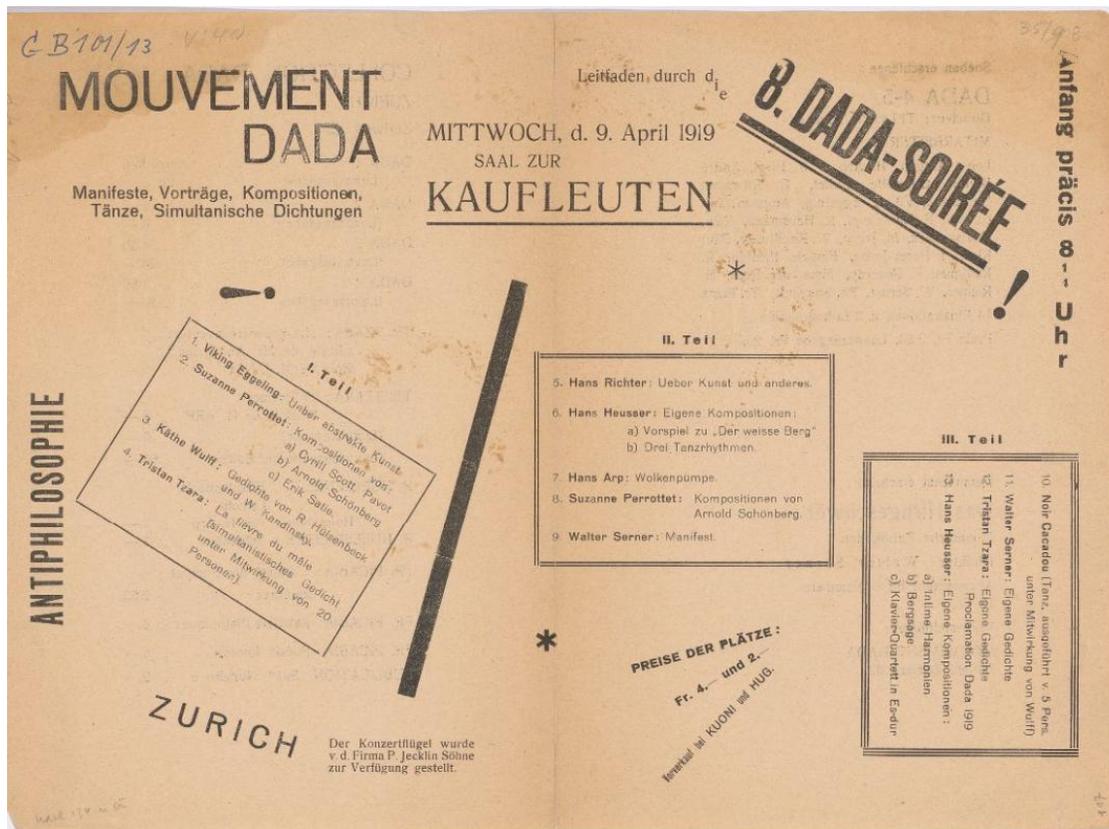


fig.3 Programme de la soirée du 9 avril 1919, DADA V 40/DS2, Kunsthaus Zürich, Bibliothèque.

Source : ©Kunsthaus Zürich.

Le format de la soirée (fortement exploité par les mouvements d'avant-garde), rassemble dans un même espace l'artiste, sa production et le public. Peintres et écrivains plus souvent habitués à s'adresser à leur public par l'intermédiaire de leurs œuvres sont désormais sur le devant de la scène. Cela force une prise en compte de la mise en scène du corps. La présence des danseuses habituées à utiliser leur corps comme moyen d'expression a pu nourrir et influencer les dadaïstes dans la mise en scène de leurs productions ou de leur propre corps^[36]. Les masques de Marcel Janco qui transmettent leur « force motrice^[37] » à ceux qui les portent, ou les costumes de Jean Arp et d'Hugo Ball utilisés à plusieurs reprises pour des danses sont de bons exemples. Hugo Ball a lui-même chorégraphié des danses à partir de masques de Janco. À l'inverse, il est permis de penser que le port de ces imposants costumes faits de bric et de broc est l'élément dada qui semble avoir le plus évidemment impacté les danseuses.

La petite salle de bar où s'est établi le Cabaret Voltaire rassemble artistes et spectateurs dans une grande proximité. La scène est petite, et le public immédiatement à ses pieds. Dans cette exigüité, le public se sent directement concerné par ce qui se passe sur scène –

d'autant plus qu'il est régulièrement pris à partie par les dadaïstes. Cette intimité forcée met aussi l'artiste à la portée des réactions des spectateurs parfois très vives : silences, exclamations de joie, chants, insultes, jets de projectiles divers, bagarres, etc. La salle peut influencer sur ce qui se passe sur scène. Dans la description que fait Hugo Ball de sa performance costumée dite de l'évêque magique du 23 juin 1916, il souligne sa volonté de connexion avec le public : « je ne m'efforçais pas seulement à rester sérieux, mais à contraindre aussi mon auditoire^[38] ». Plus loin, cette connexion prend la forme d'un désir d'approbation par les membres de l'audience : « Dans le public j'aperçu Brupbacher, Jelmoli, Laban, Mme Wigman. J'eus peur du ridicule et je fis un effort sur moi-même.^[39] ». Il souhaite que sa prestation soit acceptée comme une proposition artistique valable et non vue comme une farce. Ball est un des dadaïstes qui a le plus saisi le potentiel expérimental de la danse dans le renouvellement esthétique engagé, sa peur de paraître ridicule aux yeux de Laban et de Wigman le confirme. L'énergie nécessaire aux activités du cabaret est épuisante et Ball éprouve le besoin physique de s'éloigner de cette agitation et rejoint le Tessin :

« Le Cabaret a besoin de repos. Avec toutes ces tensions, les représentations quotidiennes ne sont pas seulement fatigantes, elles sont exténuantes. Au milieu de cette agitation, mon corps tout entier est pris de tremblements. Alors je ne peux tout simplement plus me concentrer, je laisse tout tomber et je m'enfuis.^[40] ».

Cette citation souligne aussi la vivacité des activités Dada induite par le mélange des disciplines, des ambitions et des personnalités.

V. Conclusion

Les différentes villes qui ont accueilli le mouvement Dada sont souvent désignées comme des foyers. C'est à l'origine le lieu où est fait le feu, là où tout est réuni pour que prenne l'étincelle. Cela désigne aussi un centre à partir duquel quelque chose se reprend. Les foyers Dada Zurich et le Monte Verità ont centralisé les artistes qui ont activé les échanges entre Dada et la danse. La rencontre de ces artistes n'est pas totalement le fruit du hasard puisque certains fréquentaient auparavant les mêmes milieux, mais la mobilité limitée, imposée par la guerre, a créé un contexte particulier qui a forcé l'opportunité. Le binôme Monte Verità-Zurich, refuge favorable à l'émergence et l'exploration de nouveaux modes d'expressions, a ainsi permis d'inclure dès le début la danse dans les activités dada. En engageant leur corps dans les tâches quotidiennes au Monte Verità, en pratiquant la danse chez Laban ou dans les soirées Dada ou, en tant que spectateur, en assistant à des représentations plus ou moins immersives, les dadaïstes ont découvert un langage du corps en perpétuelle construction. Un langage à même de transmettre de nouvelles valeurs qu'ils peuvent eux-mêmes façonner.

L'amitié tissée entre Sophie Taeuber-Arp, Mary Wigman, Suzanne Perrottet et d'autres élèves de Laban au Monte Verità s'est rejouée dans la fourmillante ville de Zurich, entraînant de nouvelles rencontres autour d'idéaux communs. En partie à cause de leurs fonctionnements différents, les liens d'appartenance formés entre Dada et l'école Laban sont plus éphémères que ceux qui lient chaque groupe séparément. Quelle que soit sa nature, l'appartenance est un jeu entre le collectif et l'individuel. L'expérience vécue ou observée du corps en mouvement raisonne plus ou moins fortement et sous différentes

formes chez chaque artiste. Chacun puise dans ces rencontres ce qui résonne avec sa pratique artistique, les répercussions restent ainsi plus faciles à évaluer à l'échelle des individus que des groupes.

NOTES

[1] L'industriel belge Henri Oedenkoven, Ida Hofmann, pianiste et féministe allemande, Lotte Hattemer, les frères Karl et Gustav Gräser. Pour l'histoire du Monte Verità voir notamment Harald Szeemann [dir.], *Monte Verità. Le Mammelle della verità. Antropologia locale come contributo alla riscoperta di una topologia moderna*, cat. exp., [Ascona, juillet-août 1978], Milan, Electa, 1978 ; Martin Green, *Mountain of truth, the counterculture begins, Ascona, 1900-1920*, Hanovre, Londres, University Press of New England, 1986 ; Kaj Noschis, *Monte Verità : Ascona et le génie du lieu*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2011.

[2] Hugo Ball dans *Cabaret Voltaire*, Zurich, 15 mai 1916, cité en français dans Hans Richter, *Dada art et anti-art*, Bruxelles, Éditions de la Connaissance, 1965, p. 13.

[3] Perrottet en jouant de la musique lors des soirées, Taeuber-Arp et Wulff en dansant ou récitant des poèmes et Wigman, qui ne s'est pas produit sur les scènes Dada, en participant activement à la vie de groupe du cercle Dada-Laban.

[4] Walter Sorell, *The Mary Wigman book : her writings*, Middletown, Wesleyan University Press, 1975, p. 33, 35.

[5] Tristan Tzara, "Autorisation", *New-York dada*, avril 1921, p. 3, publié dans *Œuvres complètes*, Paris, Flamamrion, 1975, vol. 1, p. 572.

[6] Deux listes arbitraires des membres du mouvement Dada sont publiées en 1920. Par exemple, on y retrouve Charlie Chaplin et Vaslav Nijinski qui ne se sont jamais prononcés sur le dadaïsme, Hugo Ball en est absent, Katja Wulff, qui ne se considérait pas dadaïste, apparaît mais seulement sur la seconde pourtant plus réduite. « Liste des présidents et présidentes Dada », *Bulletin Dada (Dada n° 6)*, Paris, mars 1920, p. 2 ; « La seule expression de l'homme moderne », tract, Paris, 20 janvier 1920, collection Arturo Schwarz, Israel Museum.

[7] Expression basée sur celle d'espace-refuge de Greta Tommasi, « Renégocier le lien entre territoire et appartenance », *Pour*, vol. 4, n° 228, 2015, p. 113-122.

[8] Kaj Noschis, *Monte Verità: Ascona et le génie du lieu*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2011, p. 131.

[9] Marcel Janco, entretien avec Francis Naumann, paru dans *Arts Magazine*, New York, novembre 1982 et repris en français dans Marc Dachy, *Archives dada : chronique*, Paris, Hazan, 2005, p. 27.

[10] Susan Manning, *Ecstasy and the demon: feminism and nationalism in the dances of Mary Wigman*, Berkeley ; London, University of California Press, 1993, p. 55.

[11] Walburga Krupp, « Sophie Taeuber-Arp als Tänzerin und Dadaistin, Eine Wunschvorstellung der Rezeption ? », dans Mona De Weerd, Andreas Schwab [dir], *Monte Dada*, Berne, Stämpfli, 2017, p. 157.

[12] Valerie Preston-Dunlop, *Rudolf Laban : an extraordinary life*, Alton, Dance books, 2008, p. 35.

[13] Katja Wulff, discussion avec Raimund Meyer, *Dada in Zürich. Die Akteure, die Schauplätze*, Francfort, Luchterhand, 1990, p. 97.

[14] Wigman cité dans Laure Guilbert, *La naissance de la danse moderne en Allemagne : l'œuvre de Mary Wigman entre 1910 et 1933*, mémoire de DEA en histoire du xx^e siècle, Institut d'études politiques, Paris, 1990, p. 37.

[15] Entretien avec Raimund Meyer, *op. cit.*, p. 97.

[16] Suzanne Perrottet, *Ein bewegtes Leben*, Berlin, Quadriga, 1995, p. 139.

[17] Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci : paysage, ambiance, architecture*, Bruxelles, Mardaga, 1981, p. 5.

[18] *Ibid.*, p. 8.

[19] Description faite par Henri Oedenkoven dans une brochure du sanatorium de 1905 citée dans Harald Szeemann [dir.], *op. cit.*, p. 55.

[20] Marco Consolini, « Le mythe de Monte Verità : entre utopies et curiosités », dans Marie-Christine Autant-Mathieu [dir.], *Créer, ensemble. Points de vue sur les communautés artistiques (fin du XIX^e-XX^e siècles)*, Montpellier, l'Entretemps, 2013, p. 97.

[21] Les élèves de l'école adoptent le mode de vie de la colonie mais il semble qu'il n'y ait en réalité que peu d'interactions avec les pensionnaires du sanatorium. La présence de Laban permet tout de même de relancer l'attractivité du lieu. Il dispense également quelques séances d'art du mouvement à visées curatives pour le soin des rhumatismes. Voir Andreas Schwab, « En cure au sud – Le sanatorium du Monte Verità », dans *Cahiers d'Histoire Culturelle*, n° 29/2018, université de Tours. "Monte Verità, communautés d'expériences du corps et de retours à la nature", textes réunis et présentés par Marc Cluet et Oliver Sirost, p. 19.

[22] Interview de Suzanne Perrottet citée dans Dick Mc Caw, *The Laban sourcebook*, Londres, Routledge, 2011, p. 23.

[23] Olivier Hanse souligne l'influence des travaux de Karl Bücher, notamment son ouvrage *Travail et Rythme* (1919) ; Olivier Hanse, « Rythme et vitalisme à Monte Verità », dans *Cahiers d'Histoire Culturelle*, *op. cit.*, p. 43.

[24] Marco Consolini, *op. cit.*, p. 117.

[25] Christine Hamon-Siréjois aborde le rôle du vêtement dans les communautés. Celui-ci marque leur désir de rupture et d'émancipation avec les codes sociaux contemporains allant parfois, de manière quelque peu paradoxale, jusqu'au port de l'uniforme.

« Communauté artistiques et transformation du mode de vie », Marie-Christine Autant-Mathieu [dir.], *op. cit.*, p. 77-93.

[26] Laure Guilbert, *op. cit.*, p. 36.

[27] Il rejoint la loge *Vera Mystica* créée en 1913 au Monte Verità par Théodore Reuss. Il ouvrira sa propre loge, *Libertas et Fraternitas*, à Zurich dans laquelle seront engagés plusieurs de ses élèves.

[28] Description tirée des mémoires de Laban, publiée dans Eugenia Casini-Ropa, *La Dansza e l'agitprop. I teatri-non-teatrali nella cultura tedesca del primer Novecento*, Bologne, Il Mulino, 1988, p. 23-25 et cité dans Marco Consolini, *op. cit.*, p. 116.

[29] Hugo Ball, « Über Okkultismus, Hieratik und andere seltsam schöne Dinge », *Berner Intelligenzblatt*, Berne, 15 novembre 1917.

[30] Jakob Flach cité dans Harald Szeemann, *op. cit.*, p. 132.

[31] *Ibid.*

[32] Le fait d'ouvrir une galerie Dada est d'ailleurs une façon de créer un lieu identifié comme spécialement dédié aux activités du mouvement.

[33] Hugo Ball, *La fuite hors du temps*, Monaco, Éditions du Rocher, 1933, entrées du 2 avril 1916 (p. 122) et du 23 juin 1916 (p. 144) par exemple. Tout comme Wigman, Laban n'a jamais participé à une soirée Dada en tant qu'acteur.

[34] « Dimanche dernier, bal costumé chez Mary Wigman », Hugo Ball, *op. cit.*, entrée du 18 mars 1917, p. 196. Une bonne partie des hommes dadaïstes entretenaient des relations amoureuses avec les danseuses, cela participe aussi beaucoup à leur engouement pour l'école Laban.

[35] Entretien avec Raimund Meyer, *op. cit.*, p. 99.

[36] Sur les différences de corporalités entre danseuses et dadaïstes, voir Valérie Preston-Dunlop, « Notes on Bodies in Dada », dans Stephen Foster [dir.], *Dada : The Coordinates of Cultural politics*, New York, G.K. Hall, London, Prentice Hall International, 1996, p. 171-196.

[37] Hugo Ball, *La fuite hors du temps*, *op.cit.*, entrée du 24 mai 1916, p. 133.

[38] *Ibid.*, entrée du 23 juin 1916, p. 146.

[39] *Ibid.*, p. 145.

[40] *Ibid.*, entrée du 15 mars 1916, p. 121.