

Bausch Pina

Solingen, 1940 - Wuppertal, 2009

Danseuse et célèbre chorégraphe allemande dont les compositions très théâtrales ont bouleversé le paysage de la danse contemporaine en annexant des données inhabituelles (la parole et un être du corps traditionnellement non chorégraphique) conjointement à un refus d'abuser de la danse au sens courant du terme.

Entrée très jeune à l'école dirigée par Kurt Joos qui développe les enseignements expressionnistes de Mary Wigman, Pina part compléter sa formation aux États-Unis (Paul Taylor, Antony Tudor). À son retour, sa volonté exacerbée de danser contrariée par le sentiment que quelque chose ne va pas dans la danse la pousse à chorégrapier. Sa recherche passionnée et sans concession d'une expression juste de la vie, de l'être humain, l'amène très vite à présenter des œuvres où danse et théâtre se pénètrent, bousculant tous repères formels. Depuis 1973, directrice du Tanztheater de Wuppertal, elle a porté son théâtre dansé sur la scène internationale.

La réalité souffrante

Après un théâtre purement chorégraphique (*Iphigénie en Tauride*, 1974 ; *Orphée et Eurydice*, 1975) que conclut *le Sacre du Printemps* (1975, dont la chorégraphie a été reprise – chose exceptionnelle – par la troupe de l'Opéra Garnier en 1977), protestation convulsive et sans espoir, dans une facture classique, d'une fille promise à la mort, Pina crée en 1976, fidèle à cette idée d'une réalité souffrante dont elle ne se départira jamais dans son œuvre, sa première pièce d'un théâtre du verbe et du mouvement, *les Sept Péchés capitaux* (*Die sieben Totsünden*, 1977). Elle fait entrer brutalement dans la danse une nouvelle mise en scène : construite sur un argument de [Brecht](#) et une musique de [Weill](#), cette pièce fusionne les genres (opérette, comédie musicale, ballet, théâtre, cabaret) et les danseurs chantent et récitent avec des comédiens. La souffrance s'éprouve ici dans le destin du corps de la femme au sein d'un monde organisé par l'homme, où la femme se fait complice de cet ordre. *Barbe-bleue* (*Blaubart*, 1977) et *Viens, danse avec moi* (*Komm tanz mit mir*, 1977) développent dans une violence gestuelle l'impossible relation des sexes. Il la prend par la main et la conduit au château, les autres suivent (*Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloss, die anderen folgen*, 1978) met en scène *Macbeth* : dans un décor sans âge, sur un texte fragmenté, des êtres sans nom, dans un désordre d'objets, vivent l'exil de leur propre humanité dans une débauche ironique d'attitudes et de situations relevant du quotidien.

Alors que le texte théâtral ou la musique (opéra de Bartók ou colonne sonore de lieder populaires allemands) précèdent et structurent ses pièces, *Renate s'en va* (*Renate wandert aus*, 1977), première œuvre construite sans support préalable, est un passage entre les pièces dansées et les pièces futures plus éclatées. Avec séduction et franche gaieté, est mis en scène le grotesque du mythe de la belle jeune fille et du courageux héros, et toute une comédie sociale que reprendront des pièces ultérieures : *Kontakthof* (1978) et son catalogue de gestes et de marches rigoureusement chorégraphiés, ses séductions misérables ; *Arien* (1979), rarement représenté du fait des conditions techniquement exigées (sol inondé) et *la Légende de la chasteté* (*Keuschheitslegende*, 1979), voyage dans le labyrinthe de la sexualité, donneront à ces mêmes matériaux un accent plus théâtral. Avec 1980, *Une pièce de Pina Bausch* (1980, *Ein Stück von Pina Bausch*), Pina rassemble son travail antérieur. Elle s'installe dans le territoire conquis de la parole qui est maintenant aussi naturelle aux danseurs que le mouvement ; une folie disciplinée exorcise les blessures de la vie, l'enfance, la peur ; les exhibitions ironiques disent la solitude des êtres pris dans des rapports humains privés de sentiments et pétris dans l'artifice.

Trois pièces mettent en crise l'acte chorégraphique. Étiré sur quatre heures, dans le gel de toute séduction (anecdote, sentiment, drame), avec les affairéments à vue des machinistes et la proposition affirmée par une danseuse de « faire quelque chose », *Bandoneon* (1980) attaque la mise en scène

dans les conditions même de sa réception. Ce travail sur la limite se poursuit avec *Walzer* (1982) qui, saturé d'excès, suscite l'ennui du spectateur. *Nelken* (*Œillets*, 1983) libère l'enfant en l'homme ; mais installé dans un Eden où la transgression est permise, l'homme fuit sa peur du futur. Les injonctions au public, le cousinage avec le cirque, les lumières dans la salle et les aboiements de chiens policiers continuent le travail de sape. Une tension faite d'agressivité et de souffrance parcourt l'œuvre de Bausch. Pour elle, la création est tyrannique : « Tyrannique chez le maître son désir de perfection, tyrannique chez le spectateur-voyeur son désir de spectaculaire, tyrannique chez le critique son délire d'interprétation. »

Sur la montagne, on entendit un hurlement (*Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört*, 1984), œuvre importante, apporte un ton nouveau dans un style reconnaissable comme une griffe. L'humour, les parodies, les grands passages parlés, les atmosphères de soirée, les jeux avec le public disparaissent. Des images qui semblent venir de l'inconscient se libèrent pour dire la peur collective d'un monde menacé jusqu'en ses assises géologiques qu'évoque le sol recouvert d'une épaisse couche de terre sombre. D'une réalisation à l'autre et à l'intérieur de chacune d'elles, la violence (et la laideur de la violence, ce qui est encore plus insupportable) alterne avec des plages de douceur ou de nostalgie heureuse : dans *Palermo Palermo* (1990) un mur de parpaings s'écroule dans un tonnerre de fin du monde ; dans *Tanzabend II* (1991) on utilise le corps du danseur comme une rampe de lancement vers une vie libre. Dans *Arena* (1994) la danse revient, libérée. *Nur Du* (*Seulement toi*, 1997) porte une fois de plus sur la solitude et l'impossibilité de communiquer autrement que par la violence ; violence masquée, à l'image de cette Amérique bon enfant où le spectacle a été préparé. À partir des années 1990, en effet, les œuvres du Tanztheater sont marquées par les villes et pays où la compagnie voyage : Lisbonne pour *Masurca Fogo* (1998), le Brésil pour *Agua* (2001), Istanbul pour *Nefés* (2003), le Japon pour *Ten Chi* (2004), la Corée pour *Rough cut* (2005). La dernière création de Pina Bausch, *Vollmond* (*Pleine Lune*, 2006) lance les danseurs dans une bacchanale aquatique où l'énergie vitale le dispute au clin d'œil complice.

Dans cette production de pièces-fleuves, le solennel *Café Müller* (1978) occupe une place d'exception tant comme œuvre de commande de quarante-cinq minutes pour une soirée que par un degré de profondeur que n'atteint nulle ironie. Six danseurs laissent venir de leur être meurtri une longue plainte qui transfigure la vie en chemin de croix. Remontée en 2006, cette pièce mythique a conservé au fil du temps sa singularité, tout comme *Kontakthof*, repris régulièrement à partir de 2000 et dansé par des interprètes âgés recrutés par petites annonces (*Kontakthof mit Damen und Herren ab'65'*).

Un « théâtre de la cruauté »

La danse est un engagement de la personne et non une performance du corps. Cherchant l'homme dans le danseur, Pina recrute en fonction d'un vécu qui n'exclut pas, bien au contraire, une compétence technique. Le danseur n'est plus un interprète mais celui dont l'intimité va nourrir la chorégraphie. Cela n'est pas sans conséquence pour la présentation de pièces du répertoire, construites autour de « personnalités » qui ont quitté la troupe. Pour que le danseur puisse se dénuder, il faut le mettre en mesure de faire des expériences vraies : le revêtement de sol (feuilles, eau, terre, gazon, œillets) rappelle au danseur la matérialité de son corps et l'inscrit dans une tonalité poétique. Les questions, le regard de Pina en répétition visent, en fragilisant l'homme, à débarrasser radicalement le corps d'une grammaire du mouvement. Pina aime dans le danseur un dénuement qu'elle ne trouve pas dans le comédien. Rien ne doit forcer le sentiment intérieur du danseur. Comme le dit D. Mercy, un de ses danseurs-emblèmes : « Travailler sur les pièces de Pina Bausch, c'est toujours travailler sur sa propre histoire. » Par une sorte de culte de l'aléatoire, c'est à partir des propositions de ses danseurs que Pina Bausch construit la constellation de ses signes car, affirme-t-elle, « il n'y a jamais rien d'écrit à l'avance ».

L'élaboration collective n'en est pas moins très sévère. Les danseurs se poussent aux limites de l'étouffement : ils exacerbent jusqu'à l'insupportable, dans la lucidité et la passion, l'ironie et le pathétique, des situations douloureuses (besoin d'amour et incommunicabilité) ; se heurtant aux murs qu'ils ont dressés (attitudes maquillées et renoncements) et qui arrêtent la vie, ils suscitent une réaction vitale de leur être mutilé. C'est un « théâtre dansé de l'inconscient ». Pina recueille cette parole de l'enfant qui proteste en l'homme au nom de la simplicité. Les frontières de la danse se déplacent : la danse est là quand elle ne s'exhibe pas, dans cette présence enfantine du danseur à ce qu'il fait. Quand J. Minarik, sans un geste de trop, gonfle des ballons jusqu'à ce qu'ils crèvent, quand intervient un homme aux barres parallèles qui fait ce qu'il aime avec la simplicité d'un enfant, quand une danseuse ne cache pas sa tristesse en laissant venir ses larmes, Pina travaille notre regard ; et dans l'annulation du spectacle et des signes en la chorégraphie, la présence d'un être accordé à lui-même pointe ce qui en nous résiste lâchement à la vie. Les chorégraphies de Pina sont une leçon de courage. « C'est l'être humain qui m'intéresse, dit-elle ; je hais la violence ; je ne la mets en scène que pour mieux la dénoncer. »

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- Il teatro di Pina Bausch , Leonetta Bentivoglio, Milano : Ubulibri, impr. 1991
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb453525984>
- Pina Bausch , histoires de théâtre dansé, par Raimund Hoghe ; phot. de Ulli Weisstrad. de l'allemand par Dominique Petit , Paris : l'Arche, 1992
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37425075j>
- Pinau Bausch et compagnie , [photographies] de Leonore Mau ; texte de Ronald Kaytrad. par Jean-Baptiste Boyer, Paris : l'Arche, 1988
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35762339v>
- Pina Bausch , parlez-moi d'amour, [organisé du 2 au 5 juin 1992 par le Teatro Regio de Turin et le CRUT, Centre régional universitaire de théâtre ; en coopération avec le Goethe Institut de Turin]trad. de l'italien par Domitilla Guillerme, Paris : l'Arche, 1995
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35783382n>
- Pina Bausch ou L'art de dresser un poisson rouge , Norbert Servos ; traduit de l'allemand par Dominique Le Parc et Cécile Delettresphotos de Maarten Vanden Abeele, Francesco Carbone et Gert Weigelt, Paris : l'Arche, DL 2016
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb45099704h>

Rédacteur(s)

[J.-L. ROCHE](#) [B. BOST](#)

Éditions Bordas, 2008

Classement

Cet article relève de la spécialité [Deuxième moitié du 20ème siècle](#)

Zone(s) géographique(s) : Allemagne

Période(s) : 20ème siècle 21ème siècle

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : Masurca Fogo Agua Nefés Ten Chi
Rough cut Vollmond Kontakthof Kontakthof mit Damen und Herren ab'65'

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/biographie-bausch-pina>