

L'approche chorégraphique de Pina Bausch

D'une esthétique de la mémoire à une éthique de la création

Mylène Joly

Number 144 (3), 2012

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/67763ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Joly, M. (2012). L'approche chorégraphique de Pina Bausch : d'une esthétique de la mémoire à une éthique de la création. *Jeu*, (144), 154–157.

MYLÈNE
JOLY

L'APPROCHE CHORÉGRAPHIQUE DE PINA BAUSCH

D'une esthétique de la mémoire à une éthique de la création

Une archéologie des comportements

La façon de travailler de Pina Bausch est désormais célèbre. Très tôt dans sa carrière, la grande artiste allemande a adopté une approche chorégraphique alors inusitée en posant des questions à ses danseurs. Elle leur soumettait des thèmes de toutes sortes : « La façon dont on empaille les animaux ; pas de deux avec deux doigts ; une phrase adressée au lit ; penser à une phrase très importante et s'imaginer qu'il y aurait une chute d'eau et qu'on ne pourrait comprendre les paroles ; petit, plus petit, le plus petit ; est-ce que pour toi aussi c'est pareil ?¹ ». Les interprètes étaient invités à offrir pour réponses les paroles de leurs gestes, les confidences de leurs corps.

Bausch collectait et assemblait ces séquences. À travers cette consignation quotidienne, elle est parvenue à des créations composées de fragments qui, rassemblés, évoquent une certaine narration, mais toujours hors d'une temporalité linéaire. Dans l'esprit du montage cinématographique, cette démarche d'accumulation, caractéristique du travail de recherche en studio, s'est répercutée sur scène en des juxtapositions rythmées de situations humaines. Les récits se

suivent, se joutent et parfois se répètent en des leitmotifs ponctuant le déroulement de l'ensemble.

En interrogeant ses interprètes pour obtenir la matière première de son propos chorégraphique, Bausch semble avoir fouillé les comportements humains jusque dans les plus intimes retranchements. Elle paraît avoir exploré les identités dans leurs plus profondes empreintes en établissant l'échange – tant artistique qu'humain – comme mouvement premier de la création. En glanant de petites parcelles de quotidien pour les étaler sur la scène, elle est parvenue à éclairer des couches ensevelies chez l'individu, se révélant à la lumière de son rapport à lui-même et de sa relation au monde. En s'attardant aux menus détails, Bausch a permis aux subtilités de se révéler, à l'expérience passée d'émerger et surtout d'acquiescer un sens, notamment par sa forme scénique.

Par son processus de création ancré dans la quotidienneté, tout comme par son mode de présentation fragmenté, la chorégraphe a contribué à progressivement faire « [...] reconnaître quelque chose d'encore *inconnu*. Ou encore : [à] laisser advenir quelque chose que *sait* le corps, mais que les

1. Exemples tirés des répétitions pour *Walzer*. Raimund Hoghe, *Pina Bausch. Histoires de théâtre dansé*, Paris, L'Arche, 1987, p. 84-89.

convenances sociales et morales ont pu recouvrir¹. » C'est pourquoi la métaphore de l'archéologie sied si bien à sa démarche, qui consistait à extirper des parcelles enfouies au jour le jour. « Archéologue de la mémoire, mais aussi bien visionnaire de l'informulé, Pina Bausch [...] donne à voir des images qui nous *regardent*². »

C'est ainsi que Bausch a travaillé sans relâche à lever le rideau des faux-semblants que la vie en société impose pernicieusement. Car tel était son sujet de prédilection. La chorégraphe est reconnue pour avoir tenté de cristalliser dans ses mouvements les rapports humains dans toute leur complexité. Ses œuvres creusent dans l'épaisseur des strates qui recouvrent et forment l'individu, pour ensuite se superposer exponentiellement dans tout contexte relationnel. À mesure que des couches se soulèvent, le spectateur assiste au virage progressif, au changement insidieux des réactions, illustrant de ces moments où tout bascule dans

1. Guy Delahaye, *Pina Bausch*, Arles, Actes Sud, 2007, p. 19.

2. *Ibid.*, p. 22-23.

les comportements individuels. Elle est ainsi parvenue à pointer avec une grande acuité les décalages existant entre image construite et réalité vécue, ciblant à travers son art une difficulté intrinsèque à être dans le monde.

Un symptôme de désillusion

De ces dérapages humains comme de cette esthétique fragmentée, plusieurs ont dégagé des lectures au fondement desquelles se situe le passé allemand de la chorégraphe. Née en 1940 à Solingen, elle est certes héritière tant de l'histoire très lourde de son pays que de ses artistes qui en ont dépeint les atrocités. Elle représente le rapport à la théâtralité de Kurt Jooss duquel elle a été l'élève, aussi bien qu'on la dit une digne descendante de Bertolt Brecht.

Selon cette perspective, sa persistance à interroger le passé avec insistance est souvent interprétée comme un processus visant à expier un legs trop lourd à porter. Dans le questionnement qui fait le propre de sa démarche, dans



Pina Bausch dans sa pièce *Danzón*, créée en 1995 à l'Opernhaus de Wuppertal. © Maarten Vanden Abeele.

sa volonté de mettre au jour la vérité, l'impossible relation à l'autre, comme au fil de la narration morcelée des pièces, certains auteurs tendent à voir le symptôme de la désillusion germanique d'une génération d'après-guerre³.

Bien qu'une telle lecture ait ses raisons d'être, elle ne semble pas suffire à dépeindre le travail de la chorégraphe. Il apparaît, en effet, que cette seule lecture – plutôt sombre du reste – manquerait à rendre justice au caractère lumineux d'une démarche avant tout empreinte d'humanité. Car, s'il est vrai que l'artiste aborde la création en observant le passé jusque dans ses zones les mieux enfouies, la danse qu'elle aura fait naître persiste néanmoins à faire honneur à la mémoire comme vecteur d'avenir.

Une esthétique de la mémoire

Sous l'apparente hétérogénéité qui se dégage de l'aspect parcellaire des chorégraphies de Bausch réside tout de même une entière cohésion. Comparables aux songes dans leur conception discontinue du récit, les pièces du Tanztheater de Wuppertal répondent moins à un souci narratif qu'à une volonté d'interpeller et de traduire le souvenir par des combinaisons thématiques. Néanmoins, leur structure morcelée, juxtaposée, voire mouvante et intuitive, offre une forme cohérente à la réminiscence qu'elles mettent sous les projecteurs.

De plus, si les modes d'agencement adoptés par Bausch privilégient les caractères ponctuel et indéterminé distinctifs du fonctionnement de la mémoire, ils s'avèrent dans la foulée représentatifs de l'« inventaire de traces⁴ » que constituerait l'identité. Selon cette définition, en plus de chercher à mettre en scène le soi tel qu'il peut être trahi par les comportements qu'il adopte face à l'autre, les œuvres de Bausch répondent à cette métaphore de l'inventaire de traces par la forme fragmentée, voire stratifiée à travers laquelle elles se déploient. D'ailleurs, de manière plus globale, chaque pièce semble faire partie d'un tout mouvant, d'une production ouverte, constamment appelée à s'enrichir d'observations, d'expériences, de nouvelles parcelles réflexives se greffant à l'ensemble, tel un individu en constante construction.

Cet appel de la mémoire et de l'identité ne s'articule pas uniquement entre les danseurs et leurs sujets d'inspiration.

3. Heidi Gilpin s'est attardée à cette question de la fragmentation et en a fait une telle lecture. Dans un texte publié en 1997, elle attribue aux costumes et aux postures qui cachent certaines parties du corps des interprètes une fonction d'amputation. Elle va même jusqu'à parler d'une absence de mouvement chez la chorégraphe qui serait significative d'un démembrement identitaire. Heidi Gilpin, « Amputation, Dismembered Identities, and the Rhythms of Elimination: Reading Pina Bausch », dans l'ouvrage dirigé par Karen Jankowsky et Clara Love, *Other Germanies: Questioning Identity in Women's Literature and Art*, Albany, New York, State University of New York Press, 1997, p. 165-190.

4. Cette conception de l'identité est véhiculée par plusieurs philosophes, notamment par Rosi Braidotti à qui l'image a été empruntée. Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994, p. 14. Traduction de l'auteur.

Il se perpétue jusque dans la réception en interpellant directement le spectateur. Puisque les œuvres véhiculent un contenu avant tout humain, le regardeur ne peut être passif. Il est appelé à se reconnaître dans les situations exposées et les états dépeints, ceux-ci se propageant bien au-delà du sens visuel pour solliciter une histoire charnelle. Le vécu de l'artiste parvient ainsi à entrer en relation avec celui du spectateur. Ce dernier est appelé à ressentir le contact, l'inconfort, le désir, la douleur ou quelque autre sentiment habitant ces corps en scène, faisant naître l'empathie à même la chair, exhumant éventuellement le souvenir enseveli sous l'épiderme.

Vers une éthique de la création

En mettant à contribution ses interprètes au fil du processus de création, la chorégraphe a aménagé un environnement de partage des expériences intimes, qu'elle aura su déployer en réflexions collectives sans pourtant masquer leurs origines individuelles. Si elle a fait des relations interpersonnelles son sujet de prédilection, le chemin qu'elle a emprunté pour interroger l'intersubjectivité fait preuve de cohérence en s'appuyant sur un processus d'échange entre individus. Elle a créé des espaces conjoints où les territoires de chacun ont pu s'interpénétrer, s'ouvrir les uns sur les autres, s'influencer réciproquement. Il en va de ce même décloisonnement en ce qui concerne le rapport au temps. Le propos dansé n'étant en aucun cas limité à une période historique précise, chaque pièce dessine dans sa durée les pourtours d'une mémoire partagée, esquissée à partir d'un collage de récits personnels comme autant de réminiscences issues d'un passé indéterminé. C'est ainsi que l'art de Bausch alimente un rapport à soi, dans une relation à l'autre, et que, de la rencontre des deux, il fait émerger la danse comme une trace de ce mouvement qui les unit.

En puisant dans le discours des autres, dans leur passé, leurs pensées, dans le but avoué de matérialiser le tout dans l'œuvre, la chorégraphe a su faire de sa danse un dialogue véritable, une manière d'être en création : en d'autres mots, une éthique de la discipline chorégraphique. Cette pratique propre à Bausch se définit par l'écoute et la collection de témoignages, et trouve son aboutissement dans une réflexion mise en forme par l'action concrète du geste. En ce sens, cette approche fait écho à une démarche de construction identitaire, non plus seulement par les thématiques qu'elle défend ou par la structure morcelée qu'elle adopte, mais aussi, voire surtout, à travers la façon d'être particulière qu'elle met en œuvre. De la même façon qu'un individu qui explore au présent ses différentes métamorphoses à venir, le processus de création chez Bausch s'articule entre réflexion et partage, entre le soi et l'autre, entre temps passé et désir futur. Dans la création du soi comme de l'œuvre, l'autre se fait tant objet de réflexion que de désir. C'est ainsi qu'il participe à propulser l'état identitaire dans ses devenir pluriels, esquissant à



Masurca Fogo de Pina Bausch, créée en 1998 au Schauspielhaus de Wuppertal. © Gert Weigelt.

travers ses déplacements les traces mêmes de sa mouvance.

Or, il s'agit là d'un aspect crucial de ce travail : le caractère relationnel des pratiques artistiques de la compagnie de Wuppertal est manifestement affaire de désir. Souvent éconduit, mais infiniment ardent, le désir est singulièrement à l'œuvre chez Bausch. Qu'il soit sexuel, affectif ou amoureux, il propulse le mouvement vers l'autre. Lorsqu'il se fait artistique, il stimule l'écoute au fondement de la prise de parole créatrice. Le désir constitue la pierre d'assise du processus, le fondement du devenir de l'œuvre comme de la construction du sujet. C'est à ce titre qu'il circule en filigrane dans la démarche comme dans les thématiques abordées par l'artiste et ses interprètes. Il contribue à l'élaboration du propos par la rencontre, tout comme il profite à la construction du sujet par l'échange.

Ainsi considérée, l'œuvre, chez Bausch, ne peut plus être réduite à un constat d'échec devant l'humanité comme certains



« ... como el mosquito en la piedra, ay si, si, si... » de Pina Bausch, créée en 2009 à l'Opernhaus de Wuppertal. Sur la photo : Ditta Miranda Jasfi. © Ursula Kaufmann.

l'ont soutenu. La démarche artistique que la chorégraphe a préconisée durant plusieurs décennies vise sans conteste à regarder le passé avec lucidité. Bien que la recherche passe par une considération de l'expérience cumulée et intériorisée, la manière attentive, ouverte, voire bienveillante d'être à l'autre qui a été à la base de son approche ne peut que traduire un profond désir d'établir un dialogue, de construire un demain, un ailleurs, un être-ensemble. En sa qualité prospective, le désir se veut ici moteur, créatif, constructif, faisant de cette esthétique de la mémoire, non pas une odyssée dans les profondeurs traumatiques, mais vraisemblablement une éthique de la création. ■