

Merce Cunningham (1919-2009) et Pina Bausch (1940-2009)

Michèle Febvre

Number 134 (1), 2010

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63044ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Febvre, M. (2010). Merce Cunningham (1919-2009) et Pina Bausch (1940-2009). *Jeu*, (134), 6–13.

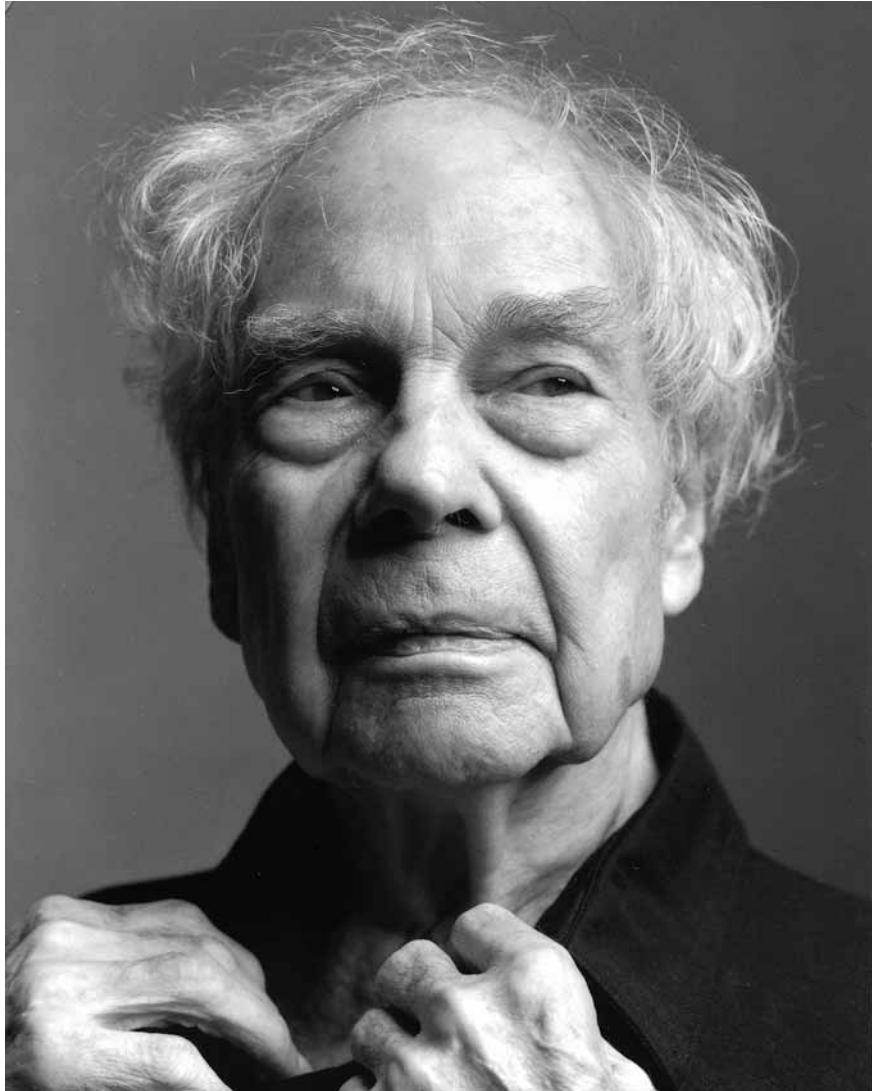
Hommage

MICHÈLE FEBVRE

MERCE CUNNINGHAM (1919-2009) ET PINA BAUSCH (1940-2009)

Deux grands. Aux antipodes. L'un, dans l'exigence d'une danse libre d'affect, précise, claire et paradoxalement ouverte au hasard, l'autre, au plus près de la comédie humaine et du vif de la vie. Ils condensent à eux deux ce que la danse recèle de possibles entre pure présence et représentation.

Tous les témoins s'accordent sur la marque déterminante qu'ils ont laissée sur la danse et au-delà d'elle. En premier lieu, et à quelques décennies d'écart, leur plus grand enseignement : celui de la liberté et de l'aventure de la création loin des modèles, et de leurs maîtres et de leur tradition chorégraphiques, pour l'un, la *modern dance*, notamment grahamienne, pour l'autre, l'enseignement de Kurt Joos et son Tanztheater. Là s'arrêtera le parallèle, en leur ajoutant cependant le statut « d'inventeur » d'esthétiques nouvelles qui vont inspirer – transfuser serait plus juste, je crois – nombre de chorégraphes et de metteurs en scène de théâtre. À l'insu de ces derniers parfois.



Merce Cunningham. © Mark Seliger.

Merce : dans son temps et à sa place

Une chose existe en soi dans son temps et à sa place, sans besoin de renvoyer à autre chose dans la réalité ou dans le symbole. Une chose est ce qu'elle est¹.

1. Merce Cunningham, « L'art impermanent » (1955), dans David Vaughan, *Merce Cunningham. Un demi-siècle de danse*, traduit de l'anglais par Denise Luccioni, Paris, Éditions Plume, 1997, p. 86.

Chacun sait la rencontre déterminante et la longue complicité personnelle et artistique, depuis 1937, de Merce Cunningham et de John Cage, l'influence de la philosophie zen dans leur parcours du dépouillement, et leur sens de l'humour ! Chacun sait également l'importance des expériences et des collaborations amorcées dès 1948, au Black Mountain College, creuset interdisciplinaire de l'avant-garde américaine tant picturale, littéraire que musicale, sous l'égide d'un transfuge du Bauhaus, Josef Albers. C'est là que le chorégraphe fait la connaissance du compositeur David Tudor, des peintres Willem et Elaine De Kooning, de Robert

Rauschenberg. Mais la liste est longue des créateurs majeurs qui ont accompagné le chorégraphe d'une œuvre à l'autre. Quelques noms, sans souci d'exhaustivité : côté musique, Morton Feldman, Christian Wolf, Takehisa Kosugi – encore présent sur scène aujourd'hui dans *Nearly Ninety* (2009) –, côté arts visuels, Jasper Johns, Robert Morris, des vidéastes, Charles Atlas, Nam June Paik, Elliot Caplan... On s'arrêtera là. Danseur pour la compagnie Martha Graham de 1939 à 1945, il fonde la sienne en 1954. On pourra l'y suivre, comme danseur, depuis la fougue de sa jeunesse jusqu'à l'usure touchante du grand âge. Ajoutons, après bien d'autres, sa capacité de renouvellement stimulée par une curiosité quasi juvénile pour tout ce qui advient autour de lui, notamment, depuis les années 70, le développement des technologies de l'image et de l'informatique, qu'il saura intégrer magistralement à sa démarche en dépassant immédiatement le stade de l'effet sensationnaliste.

« La danse [...] devient libre de ses actes² »

Pour Cunningham, la danse moderne qu'il connaît et qui l'a formé, « c'est tout droit le XIX^e siècle³ ». La *modern dance*, en effet, « tout occupée à explorer le corps comme champ nouveau⁴ », s'est peu dissociée des balises thématiques ou narratives, à peine des relations traditionnelles avec la musique, et bien peu de la perspective de la scène et de l'usage de la frontalité et de la centralité de l'action. Très tôt, alors même qu'il danse encore pour la compagnie de Martha Graham, Cunningham se tiendra à l'écart de cette esthétique qu'il juge passéiste.

À propos de son œuvre, on peut parler d'un changement de paradigmes dans la mesure où Cunningham a remis en question à peu près toutes les références héritées de la double tradition de la danse classique et moderne de la première moitié du XX^e siècle et en a « délivré » la danse, créant ainsi un potentiel de découvertes et d'explorations illimitées. Libérer la danse des tutelles thématiques ou narratives, musicales ou expressives pour laisser le champ libre au corps architecturant l'espace, y exerçant sa propre musicalité, convoquer le Yi-King, le tirage au sort ou le logiciel LifeForms pour contrarier les habitudes perceptives et débusquer des combinaisons motrices inconnues ou inattendues et pour déjouer toute logique causale apparente et les ruses de l'inconscient, ou déstabiliser la subjectivité de l'auteur, user de *ready made* gestuels issus du quotidien, décentraliser la scène ou la délocaliser pour la rue, multiplier les actions pour défocaliser le regard et donner à chacune, dans la simultanéité, sa pleine importance : autant d'ouvertures léguées pour la suite du monde chorégraphique. Un déconditionnement salutaire de la danse, une pensée libre et libératrice.

C'est au travers d'une longue chaîne de compagnonnages à embranchements multiples que se sont transmis – souvent sans la conscience des sources – ce que l'on pourrait identifier comme les « principes » de la danse postcunninghamienne qui résistent encore aujourd'hui, bien que l'artiste lui-même se soit toujours défendu de toute orthodoxie esthétique. Bien plus une philosophie que des principes d'ailleurs, ou alors ceux de l'émancipation.

Rappelons encore que Cunningham est un des derniers chorégraphes, sinon le dernier, à avoir assuré la formation ou le perfectionnement de plusieurs générations de danseurs venus à la rencontre de sa pensée et de son univers artistiques, venus également se mesurer à la technique du corps intelligent qu'il n'a cessé de développer au cours du temps dans son fameux studio de Wesbeth, à New York. Pour nombre d'artistes de la danse, suivre l'enseignement de Cunningham fut un passage obligé. Du Québec, Jeanne Renaud, notamment, y fit ses classes au tournant des années 50 et début 60, suivie, entre autres, de Jean-Pierre Perreault, Lucie Grégoire, William Douglas et José Navas, ces deux derniers affichant clairement la marque stylistique du maître – tout comme d'ailleurs les créations épurées de Renaud de 1965 et le travail multidisciplinaire de Françoise Riopelle à la même époque.

Cependant, si la « technique Cunningham » a fait « école » à travers le monde occidental, c'est bien plus sa conception de la création qui a marqué notre époque et fait accéder la danse au statut « d'art majeur », au même titre que les autres arts dits contemporains.

« Toute l'histoire de la danse moderne est littéralement partagée en deux par cette œuvre à la fois révolutionnaire et fondatrice : il y a l'avant et l'après-Cunningham⁵. » Pour ma génération, cette affirmation ne fait aucun doute. Pour les artistes de la danse nés avec le XXI^e siècle, d'ici ou d'ailleurs, même instruits de l'histoire chorégraphique, l'évidence est sans doute plus discrète, eux qui se trouvent souvent plus d'affinités avec la table rase ou l'ironie des postmodernes américains des *sixties* et *seventies* – eux-mêmes redevables à la radicalité du Maître. Cela dit, le Théâtre de la Ville, à Paris, lui a rendu un hommage – prévu avant le décès du chorégraphe – avec sa dernière création et une reprise, dans les deux prochaines années, de chorégraphies phares dont *Ocean* (1994), œuvre ultime cosignée par John Cage avant sa mort en 1992.

2. Merce Cunningham, « L'espace, le temps et la danse » (1952), *ibid.*, p. 67.

3. Merce Cunningham, *Le Danseur et la Danse*. Entretien avec Jacqueline Lesschaeve, Paris, Éditions Pierre Belfond, 1980, p. 171.

4. *Ibid.*, p. 127.

5. Isabelle Ginot et Marcelle Michel, « Merce Cunningham ou la bascule de l'histoire », dans *la Danse au XX^e siècle*, Paris, Larousse, 2002, p. 138.



Nearly 90², dernier spectacle de la Merce Cunningham Dance Company, sera présenté au FTA 2010. © Anna Finke.

Merce (si peu) à Montréal

Si proche du Québec, Cunningham ne fera que de rares apparitions sur la scène locale, alors qu'il sera un abonné des grands festivals à travers le monde, un invité régulier de la France dès les années 60, ainsi que l'un des premiers chorégraphes contemporains à créer pour les danseurs de l'Opéra de Paris.

Cependant, rendons grâce au compositeur Pierre Mercure. Ce dernier, également réalisateur à Radio-Canada, commande à Cunningham, en 1961, à l'aube de la mythique Révolution tranquille, sa première chorégraphie pour la télévision : ce sera *Suite de danses*, composition musicale de Serge Garant, costumes de Jasper Johns, diffusée en juillet. En août de la même année, pour le Festival de musique actuelle de Montréal dont Pierre Mercure assurait la direction artistique, Cunningham crée, à la Comédie canadienne, *Æon*. John Cage y exécute en direct pour la première fois de la musique électronique, et la machine animée, les objets et les costumes sont de Robert Rauschenberg.

Des séquences de cette pièce seront par la suite intégrées aux fameux *events*, « œuvres ouvertes » à la variabilité du temps, de l'espace et du nombre de danseurs.

Ce n'est qu'en 1977 que le Groupe Nouvelle Aire le fera revenir pour un court stage stimulant, offert, entre autres, à la jeune génération des Fortier, Laurin, Léveillé, Lock (qui se souviennent d'un souper bien arrosé chez Fortier et du rire de Merce !). Mais il faudra attendre le premier Festival international de nouvelle danse en 1985 pour revoir la compagnie sur scène avec des créations récentes, puis celui de 1999, pour le magnifique *Biped* créé la même année, ainsi qu'une œuvre de 1958, sans une ride : *Summerspace*.

C'est pourquoi nous nous réjouissons de la venue de *Nearly 90²* en 2010 au FTA, à l'occasion de l'ultime tournée de la compagnie qui prendra fin dans deux ans. Ainsi en a décidé le Maître.



Pina Bausch dans *Café Müller* (1980). © G. Delahaye.

Pina : la vie en ses moments

Du théâtre ou bien de la danse ? Voilà une question que je ne me pose jamais. Je cherche à parler de la vie, des êtres, de nous, de ce qui bouge⁶.

Elle était la fragile et austère femme brune aux longs bras aériens de *Café Müller*, repris dans *Parle avec elle*⁷, la princesse aveugle de *E la nave va*⁸, mais surtout la figure dominante de la danse allemande des trente dernières années. Dominique Mercy, ami de la chorégraphe et membre de la compagnie depuis ses débuts, assume la direction du Tanztheater Wuppertal avec Robert Stum depuis octobre dernier. Le deuil s'est amorcé dans un esprit de fidélité. La suite, on ne la connaît pas, si ce n'est que Paris, encore une fois, a organisé un hommage à l'artiste disparue.

Née à Solingen, en Allemagne, en 1940, Pina Bausch est du pays de Bertolt Brecht et de Kurt Weill, dont elle mit en scène *les Sept Péchés capitaux* (1976), de l'*Ausdruckstanz* de Mary Wigman, des danses grotesques de Gret Palucca, elle est la contemporaine de Peter Stein, de Johann Kresnik, de Reinhild Hoffman et de Suzanne Linke, bref, elle appartient à la longue filière germanique où se sont développés l'expressionnisme et les arts engagés, dont le *tanztheater* de Kurt Joos. De ce dernier elle fut l'élève avant de partir à la Juilliard School of Music de New York étudier la *modern dance* américaine. Dans cette ville, elle fut membre de la Dance Company Paul Sanasardo et Dona Feuer, du New American Ballet avant d'être engagée par le Metropolitan Opera Ballet de Antony Tudor. De retour en Allemagne, elle rejoint, comme danseuse, la compagnie de Kurt Joos, le Folkwang Tanztheater et commence à chorégrapier. Dès 1969 elle prend la direction du Folkwang-Tanzstudio, l'école fondée par Joos, et y enseigne. C'est au tournant des années 70 que débute sa collaboration avec ce qui deviendra le Tanztheater Wuppertal dont elle assume la direction à compter de 1973.

Dimanche à Wuppertal⁹

Tout comme pour Cunningham à ses débuts, les réactions furent souvent houleuses, et, dans le cas de Pina Bausch, carrément harcelantes, voire menaçantes. Le public local, à l'aise avec les standards du ballet et de l'opéra, fut hostile à ces créations en contact immédiat avec la vie.

Après des œuvres sur les partitions de Gluck (*Iphigénie en Tauride*, 1974, et *Orphée et Eurydice*, 1975), et de Stravinski (*Le Sacre du printemps*, 1975), premier séisme à Wuppertal : *Barbe-Bleue* (1977)¹⁰, pièce charnière où la musique de Bartók, livrée sur un antique tourne-disque, est mise en pièces et en boucle, sans égard ni pour la continuité musicale, ni pour celle du livret. Entre et contre les murs délabrés de Rolf Borzik, on ne « danse » plus, ou à peine. Les interprètes, dépoitraillés, haletants, vêtements et cheveux défaits, se livrent à de grandes traversées de l'espace, à des jeux cruels et dérisoires de pouvoir, de séduction, de « torture », sur fond de feuilles mortes qui collent à la peau. L'intensité physique quasi hystérique, les corps exténués, l'effacement ou l'évitement de la danse déroutent. Pour le moins... Coup de poing dans le ronron et la respectabilité académiques. L'Allemagne, à peine remise de son lourd passé, la boude, la France la reconnaîtra dès le Festival de Nancy en 1977.

Motion is emotion

Pina Bausch, en effet, est l'une des premières à entraîner la danse vers des versants aussi crus et aussi sombres, ceux de l'affrontement des sexes, des petites violences quotidiennes, du désir, des répétitions névrotiques, de l'hypocrisie et du cynisme contemporains. Sans concession formelle séductrice, sans complaisance pour une quelconque « harmonie forcée » – mais non sans humour –, sensible aux états du monde, sans en souligner l'Histoire, elle creuse et expose ce qui l'émeut, la blesse ou la provoque. « Ce sont des choses, dit la chorégraphe, dont il n'est plus possible de parler en respectant une certaine tradition de la danse. La réalité ne peut plus être toujours dansée. On ne serait ni efficace, ni crédible¹¹. » Pourtant, si la danse se fait discrète, elle est au tréfonds des corps, « une présence latente », selon la belle formule d'Élisa Vaccarino¹², qui apparaît en filigrane à chaque instant du spectacle, de l'immobilité à la transe. Les interprètes sont tous danseurs, sauf rares exceptions, marqueurs d'un état de danse qui trame les divers états de corps. Au-delà de cette latence, la danse resurgit par bouffées visibles, moments de légèreté ou trêve ludique dans la succession des « tableaux » à l'écart de tout fil narratif, ou moments de grâce d'une force sensuelle bouleversante comme dans chacun des solos de *Vollmond* (2006) par exemple. « Continuellement, je m'efforce désespérément de danser¹³ », affirmait Pina, toujours plus ou moins sommée de se situer par rapport à la danse (quelle danse ?). Les dernières œuvres rejoindront cet « effort », comme si la maturité avait libéré « l'énergie qui danse ».

6. Leonetta Bentivoglio, Raphaël de Gubernatis et Guy Delahaye (photos), *Pina Bausch*, Malakoff, Solin, 1985, p. 10.

7. Film de Pedro Almodovar, 2002.

8. Film de Federico Fellini, 1983.

9. Un des thèmes donnés aux danseurs lors des répétitions de *Viktor* (1986), cité par Brigitte Gonthier, *Le Langage chorégraphique de Pina Bausch*, Paris, L'Arche, 2008, p. 91.

10. Titre exact : *En écoutant un enregistrement de l'opéra le Château de Barbe-Bleue de Béla Bartók*.

11. *Ibid.*

12. Élisabeth Vaccarino, « Bausch, un monde, un langage, tant de questions », *Pina Bausch. Parlez-moi d'amour. Un colloque*, Paris, L'Arche, 1995, p. 15.

13. Jochen Schmidt, « De la *modern dance* au Tanztheater », *ibid.*, p. 86.

Pina m'a demandé¹⁴

C'est à partir de *1980-Ein Stück von Pina Bausch* (1980), œuvre inaugurale de la manière Bausch, « que va se former le modèle "génétique" de ses pièces ultérieures et que va naître la méthode qui sera la sienne¹⁵ » par la suite.

On l'a rappelé souvent, les interprètes, venus du monde entier, ont été la matière vive des œuvres de Bausch. Leurs réponses ébauchées ou accomplies aux questions et aux situations jouant souvent autour du malaise ou des impossibilités ont été saisies, filtrées, détournées, déformées ou recomposées en d'autres circuits intuitivement trouvés par la chorégraphe selon ce qui lui semble « juste ». Ou vrai. Cherchant cette « vérité » jusqu'à confronter les corps à la réalité concrète de l'eau, de la terre, de fleurs, de l'herbe épandues sur le sol ou du roc. Faisant usage d'un éclectisme musical, du classique à la blquette, comme d'une réserve mémorielle – à cet égard, Raimund Hoghe est son digne successeur. Les mots, le langage, investissent la scène au cours du temps et, tout comme les corps, « écrivent un texte, qui se refuse à la publication, à la prison de la signification¹⁶ ». Non-dit du dit.

Au bout du compte, et paradoxalement, une sorte de « récit » rhizomatique, sans début, ni milieu, ni fin prend forme. Des condensés d'affects, des accumulations et des inclusions polymorphes (objets, récits, films...) se proposent entre réalisme cru et fantaisie surréaliste et constituent, malgré la fragmentation dramaturgique, une basse continue de sens qui diffracte les interprétations multidirectionnelles. C'est là la puissance de l'œuvre de Bausch : avoir su cristalliser et révéler des instants de vie à valeur quasi universelle et presque intemporelle, très loin des voies de l'intrigue dramatique, du suivi narratif et de la clôture du personnage. Elle l'a fait sans dilapider la danse, acte précieux à préserver de sa facilité séductrice. Elle se méfie également de sa transcendance, qui met à distance la banalité des corps et de leur expérience quotidienne, pour, au contraire, jouer de l'intégralité de l'humain jusque dans ses ratages et ses failles, souvent au plus près de la non-fiction – par les adresses au spectateur, par exemple – et du présent de l'action.

Le temps semble avoir eu raison de la virulence et de la rudesse de la première décennie de création et laissé apparaître un regard apaisé, mais non moins intense, sur le monde. Récemment, Pina Bausch a refait le chemin vers les créations de ses débuts à Wuppertal, dans un premier temps à la demande de l'Opéra de Paris avec *Iphigénie*, puis avec la reprise de *Orphée et Eurydice*,

pièces austères qui défient les modes. Moins dans un souci de conservation, semble-t-il, que pour revendiquer et affirmer son attachement à tout ce qui constitue son œuvre et trouve encore sa juste place aujourd'hui. Moins pour souligner une évolution ou un « progrès » que pour s'inscrire dans la totalité d'une vie de création.

La danse postbauschienne

Même si la question des filiations ou des influences est toujours un peu risquée tant leurs voies sont labyrinthiques et croisées, il y a bien une génération postbauschienne – comme il y a un après Cunningham. Cependant, la forte tendance à la théâtralisation de la danse remarquée à peu près partout en Occident au tournant des années 80, concomitante au travail de Bausch, rappelons-le, est peut-être tout autant la manifestation d'un désir de signifier et de remettre la danse dans le circuit du sens après les « épurations » modernistes que le signe d'une influence immédiate sur cette génération d'artistes. Par contre, au-delà de la constance d'une danse jouant à la fois du performatif et de la représentation (Platel, Waltz, St-Pierre, Cherkaoui, Sagna, entre autres), qui doit sans aucun doute à la dramaturgie bauschienne, on constate la persistance et le développement d'une « manière Bausch » de composer et de mettre en scène à partir des interprètes devenus cocréateurs, souvent généreux de leur propre histoire, mais aussi à partir du groupe (la compagnie), une microculture et société, un terrain pour le chorégraphe anthropologue, capteur et déchiffreur de l'humain.

La scène chorégraphique contemporaine semble, en effet, avoir été happée par la tentation du réel, d'où, entre autres, la mise à distance des virtuosités codées du passé pour des complexités jaillies de la dynamique interne des corps ou, au contraire, pour le mouvement et le geste ordinaires, l'affichage et la critique des artifices spectaculaires, l'introduction de pratiques étrangères à la danse « sérieuse », l'inclusion de la diversité humaine en genre, en âge, en condition physique et mentale.

L'exemplarité du travail de Pina Bausch a dégagé la voie d'une danse engagée dans son siècle. ■

Pina Bausch, par l'intermédiaire du corps de ses danseurs, nous rappelle à la réalité [...]. Elle ne nous tend pas le miroir, ou l'illustration, mais une sorte de radiographie cinglante qu'elle accompagne en même temps d'émollients, d'une trousse de secours pour brûlés au second degré¹⁷.

Hervé Guibert

14. En référence au film de Chantal Akerman, *Un jour Pina m'a demandé* (Antenne 2, 1983), et à une séquence dans *Walzer* (1982).

15. Leonetta Bentivoglio, « L'autre danse de Pina Bausch », *ibid.*, p. 141.

16. Heiner Müller, cité dans Brigitte Gonther, *Le Langage chorégraphique de Pina Bausch*, *op. cit.*, p. 126.

17. Hervé Guibert, « Rappel à l'ordre de l'amour », *Le Monde*, 28 janvier 1982.



Barbe-Bleue (1977) de Pina Bausch, inspirée de l'opéra de Bartók. © G. Delahaye.