

Pina Bausch ou la vie mise à nu

Véronique Hudon

Numéro 157 (4), 2015

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/79805ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Hudon, V. (2015). Pina Bausch ou la vie mise à nu. *Jeu*, (157), 84–87.

PiNA BAUSCH

ou la vie mise à nu

Véronique Hudon



Vollmond de Pina Bausch, spectacle du Tanztheater Wuppertal (2006), présenté par Danse Danse en 2015. © Laurent Philippe

De ses premières œuvres de danse-théâtre à *Vollmond*, Pina Bausch n'a cessé d'interroger la complexité de l'expérience humaine. *Vollmond*, présenté à Montréal en 2014, exalte la vie à travers un imaginaire merveilleux et une expérience sensible forte.

On n'avait pas vu la compagnie de Pina Bausch à Montréal depuis 30 ans. Quand la venue du spectacle *Vollmond* (2006) a été annoncée un an à l'avance, l'enthousiasme du public québécois ne s'est pas fait attendre, et les billets se sont rapidement envolés. Il est vrai que la chorégraphe allemande est une figure incontournable des arts de la scène: la danse-théâtre, genre qu'elle a rendu célèbre, a ouvert la voie aux pratiques interdisciplinaires. La chorégraphe, morte en 2009, a exercé une grande influence sur les milieux de la danse et du théâtre contemporains: de Sasha Waltz à Alain Platel, en passant par Pippo Delbono, les héritiers de Pina Bausch sont nombreux. Assister à *Vollmond* («pleine lune» en français), c'est donc aller à la rencontre d'une artiste mythique et de l'histoire des arts de la scène.

DANSE-THÉÂTRE ET AMOUR

On ne peut passer sous silence le rayonnement incroyable de Pina Bausch et de sa compagnie Tanztheater Wuppertal, aujourd'hui adulées à travers le monde. Toutefois, il faut souligner que les premières présentations d'œuvres de danse-théâtre n'ont pas fait l'unanimité. *Café Müller* (1978) et *Kontakthof* (1978) – pièces majeures de Pina Bausch – ont à l'origine fait scandale chez un public habitué aux conventions du ballet et de l'opéra. Depuis le début, le travail de la chorégraphe remet en cause l'idéalité et la virtuosité des corps qu'on associe à la danse classique: le danseur n'est plus une matière formelle sans affects servant à illustrer une fable, mais un sujet réel marqué par son histoire et ses contradictions. Plus

encore, la construction de ces spectacles, qui font une large place au montage, déroutent le public de l'époque: de courtes séquences, improvisées en studio avec ses danseurs, sont retravaillées, puis agencées de manière à créer des ruptures de ton – du tragique au comique – tout autant que des ruptures de genre – de la danse au théâtre, en y intégrant indifféremment des formes populaires (combat, valse, music-hall). Cette approche a eu une influence fondamentale dans le développement de la danse contemporaine.

Ces premières œuvres de danse-théâtre secouent aussi le public avec un noyau d'images fortes, souvent dérangeantes: par exemple, dans *Kontakthof*, un groupe d'hommes tripotent et manipulent de manière compulsive le corps d'une femme, tandis qu'elle demeure immobile et silencieuse. Les situations et les comportements intimes mis en scène dénoncent l'aliénation sociale, notamment les relations de domination exercées par les hommes sur les femmes. Dans l'Allemagne de l'après-guerre, la résonance politique de son travail est alors explicite. Avec le temps, le travail de Pina Bausch et de sa compagnie s'éloigne de ces univers sombres. Il explore davantage la relation du corps avec l'environnement lors de résidences dans des villes à travers le monde, comme *Palermo Palermo* (Sicile, 1989) et *Nur Du* (Los Angeles, 1996). La dernière partie de son œuvre, avec des pièces comme *Vollmond* (2006), se caractérise par un retour à la danse et à des visions de l'ordre du souvenir. Les relations amoureuses entre les hommes et les femmes, qui sont depuis le début au cœur de son travail, s'y retrouvent, mais avec moins de violence ou d'inconfort. Ce parti pris s'éloigne de



Vollmond de Pina Bausch, spectacle du Tanztheater Wuppertal (2006), présenté par Danse Danse en 2015. Sur la photo : Rainer Behr, Jorge Puerta Armenta, Michael Strecker, Fernando Suels Mendoza et Julie Anne Stanzak. © Ulli Weiss

Ses processus de création témoignent de l'importance accordée à la singularité de l'expérience humaine.

la radicalité de ses premières pièces; il peut toutefois être compris comme un geste de résistance à l'austérité du monde actuel. Du moins, telle semble être la position de la chorégraphe, qui affirme: «Longtemps, j'ai pensé que le rôle de l'artiste était de secouer le public. Aujourd'hui, je veux lui offrir sur scène ce que le monde, devenu trop dur, ne lui donne plus: des moments d'amour pur.» Ses processus de création témoignent de l'importance accordée à la singularité de l'expérience humaine. En studio, Pina Bausch lance des questions, des consignes ou des thèmes aux danseurs, et ceux-ci doivent répondre à partir d'improvisations s'inspirant de leur expérience personnelle. Cette méthode de travail, que l'on peut qualifier d'anthropologique, établit une contiguïté avec la vie. C'est pourquoi, lorsqu'on demande à Pina Bausch si elle fait du théâtre ou de la danse, elle répond: «Voilà une question qu'à vrai dire je ne me pose jamais. Je cherche à parler de la vie, des êtres, de nous, de ce qui bouge¹...» À travers un imaginaire sublime et merveilleux, cette recherche aboutit à des pièces comme

Vollmond, qui prennent sur scène la forme d'une majestueuse célébration du vivant avec toutes ses forces et ses faiblesses.

VOLLMOND: SCÈNE DU DÉSIR

La chorégraphe a toujours privilégié des matériaux issus de la nature: qu'on pense à la terre étalée sur le plateau, salissant les corps des danseurs, dans *Le Sacre du printemps* (1975), aux 8 000 œillets plantés sur la scène dans *Nelken* (1982), ou encore à la neige qui tombe tout au long de *Ten Chi* (2004). C'est une façon de récuser les simulacres du théâtre en nous rapprochant de la matière. La scénographie de *Vollmond* évoque en effet un paysage naturel: un immense rocher derrière lequel se trouve un bassin d'eau. Le potentiel expressif de l'eau permet à l'imagerie forte de la pièce de se déployer. La matière liquide donne davantage de texture à l'espace et aux corps: les jets d'eau prolongent les mouvements des danseurs, tandis que les robes et les longues chevelures mouillées des femmes épousent leurs corps et accentuent leur féminité. L'eau est donc un ressort dramatique qui intensifie l'expérience scénique à travers une forte sensualité.

1. Leonetta Bentivoglio, «Une conversation avec Pina Bausch», *Pina Bausch*, Malakoff, Solin, 1986, p. 10.



Le mouvement du désir – au fondement même de la vie humaine – est au cœur de *Vollmond*. Au début du spectacle, les bouteilles et les verres sont vides, l'absence d'eau crée un sentiment de manque. Lorsque la pluie tombe sur la scène, des jeux de séduction plus ou moins enfantins prennent place progressivement. Puis, le sentiment d'ivresse est inéluctable: les couples s'embrassent, et une ronde de baisers et de rires est lancée. La scène devient l'espace d'une célébration dionysiaque. La virtuosité des danseurs donne lieu à un déploiement énergétique et pulsionnel. Ici, la danse prend forme dans une joie liée à une liberté du mouvement: elle se donne à voir pour elle-même. De cette joie émerge un imaginaire onirique et fantaisiste: les hommes glissent sur l'eau, ils se poussent à coup de perche sur la scène trempée pendant que les femmes nagent. Dans la seconde partie du spectacle, l'euphorie amoureuse laisse place à l'attente et aux pleurs jusqu'à l'hystérie. À la toute fin, le plateau est inondé d'eau. Les danseurs semblent littéralement en transe sous la pluie: les seaux et les bouteilles d'eau sont vidés compulsivement, les couples se battent et s'embrassent en alternance. Sous la pleine lune, les danseurs crient «*lust*» (désir) en

frappant le sol à grands coups. La vie est appelée de plus en plus désespérément. Car si ce mot est lancé au point de départ avec une émotion plus joueuse et désinvolte, au fil des reprises, l'émotion se renverse et cède au désespoir. À force de répéter les mêmes gestes et de refaire les mêmes actions, les danseurs exacerbent une réalité sensible brute. Cette vie mise à nu est exhibée, plutôt que refoulée.

Dans *Vollmond*, la vie devient un théâtre où les jeux d'illusion et de séduction font émerger l'authenticité de l'expérience humaine. Le spectacle, loin des faux-semblants qui chercheraient à nier la présence du spectateur dans la salle, s'adresse au contraire directement à lui. L'eau éveille une foule de sensations physiques au sein du public: l'humidité envahit la salle, la soif le gagne. *Vollmond* revendique ainsi la primauté de l'expérience devant la représentation. À la fin, ce n'est plus un spectacle auquel on assiste, mais un rêve que l'on traverse. Nos imaginaires de l'amour, du désir et de la mort s'en trouvent bouleversés, et c'est la raison pour laquelle un spectacle comme *Vollmond* touche directement le cœur de ce que l'on partage comme communauté. ●

Vollmond de Pina Bausch, spectacle du Tanztheater Wuppertal (2006), présenté par Danse Danse en 2015. Sur la photo: Silvia Farias Heredia. © Laszlo Szito

Véronique Hudon est doctorante à l'UQAM. Ses recherches portent sur les enjeux du commissariat en arts vivants, à la jonction de l'histoire de l'art et des arts de la scène. Auparavant, elle a complété un mémoire sur l'installation comme expérience limite du théâtre. Elle a cofondé la revue *aparté | arts vivants* (recherche et création), dont elle a dirigé les trois premiers numéros.