

Pina Bausch et la touche de Réel

Pina. Dance, Dance, otherwise we are lost, Réalisation et scénario de Wim Wenders, chorégraphie de Pina Bausch, avec les danseurs du Tanztheater de Wuppertal, Neue Road Movies, 103 min.

Anne Béraud

Number 242, Fall 2012

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/67982ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Béraud, A. (2012). Pina Bausch et la touche de Réel / *Pina. Dance, Dance, otherwise we are lost*, Réalisation et scénario de Wim Wenders, chorégraphie de Pina Bausch, avec les danseurs du Tanztheater de Wuppertal, Neue Road Movies, 103 min. *Spirale*, (242), 45–46.

Pina Bausch et la touche de Réel

PAR ANNE BÉRAUD

PINA. DANCE, DANCE, OTHERWISE WE ARE LOST

Réalisation et scénario de Wim Wenders,

chorégraphie de Pina Bausch, avec les danseurs du Tanztheater de Wuppertal, Neue Road Movies, 103 min.

Panorama de quatre spectacles de Pina Bausch, le film de Wim Wenders, qui accorde la parole aux danseurs, témoigne de la façon originale dont travaillait la grande chorégraphe allemande. Elle cherchait notamment à faire surgir chez ses danseurs, non pas la performance, mais le plus singulier de chacun, l'incomparable, l'absolue différence, comme en témoignent ses interprètes. Ainsi, les états de corps qu'ils sont amenés à explorer relèvent d'une intimité, d'eux-mêmes ignorée — une « *extimité* », pour reprendre le terme de Lacan — avant que Pina Bausch n'en fasse émerger le trait, le détail, souvent à partir d'un mot énigmatique qu'elle leur adresse à la façon d'une interprétation. Ce trait ou ce détail dévoilé par chaque danseur révèle un état de corps propre à chacun, et que nous pouvons rapprocher de l'événement de corps intéressé dans le symptôme.

Le film donne à saisir une dimension des corps, comparable à ce que Deleuze nomme la « *logique de la sensation* », à l'œuvre dans la peinture de Francis Bacon. Cette logique parvient à rendre visibles les forces invisibles du corps éprouvant la sensation. Dès le prélude, le film en livre la démonstration : il s'ouvre sur ces petits gestes représentant chacune des saisons dans les traces desquelles le corps tressaille. La saison traverse notre corps et Pina Bausch, à partir d'images simples, en restitue la sensation (soleil, vent, froid, naissance du printemps). Ces gestes reproduits à l'infini, symboles dessinés par le corps de chacun des danseurs dans la chaîne qu'ils forment, nomment la sensation réelle du temps — temporalité et climat — qui affecte notre corps. Pina Bausch accomplit le miracle de donner à voir ce qu'on peut désigner avec Lacan comme un « *événement de corps* ».

« *Pina était une chercheuse radicale. Un thème revenait toujours dans ses interrogations : à quoi aspirons-nous ? D'où nous vient ce désir ardent ?* », demande notamment la danseuse Barbara Kaufmann, de la compagnie Tanztheater Wuppertal. Elle pose la question de la cause et du mouvement indexé au désir, orienté par le désir.

Nous retrouvons chez Pina Bausch une quête propre à chacun de ses danseurs pour construire un mouvement qui exprime un état, une solution, l'émergence d'une émotion

qui relève d'un savoir-faire concernant l'énigme de sa jouissance. La jouissance suppose le corps : un corps vivant, qui n'est pas image ; un corps qui se définit comme « *ce qui se jouit* », non pas d'une jouissance « naturelle », mais par l'incidence du signifiant. L'organisme ne suffit pas à faire un corps. Il faut que le signifiant s'y introduise.

Plusieurs danseurs attestent la qualité de leur rencontre avec Pina Bausch : témoignages réduits à son épure, visant l'essentiel. « *Rencontrer Pina était comme enfin trouver une langue* », dit Ruth Amarante, interprète principale de la chorégraphie *Le sacre du printemps* : « *Je ne savais pas parler. Elle m'a donné un moyen de m'exprimer, un vocabulaire. Au début, j'étais plutôt timide, je le suis encore, et après des mois de répétitions, elle m'a appelée et m'a dit : "Tu dois être bien folle."* »

Ruth Amarante, en compagnie du danseur Andrey Berezin, nous offre un de ces moments magiques où elle livre ce geste de folie : son corps raide qui se laisse tomber de façon vertigineuse, avec toute la force de la gravité, dans un abandon total à l'autre, désarmant, tout en étant coupé de l'autre, parce que alors, elle est folle. Folle au sens du dépassement d'une limite, de l'exploration d'un au-delà du connu, d'un au-delà du tracé.

Pina Bausch vise un point à la fois enfoui et exposé chez la danseuse pour pouvoir l'épingler de la sorte. Elle nomme ce point qui permettra à la danseuse d'entrer dans un état de corps inédit et juste. Elle révèle un événement de corps avec lequel la danseuse saura nous réjouir. L'événement de corps est l'immixtion du signifiant dans le corps, trace indélébile. Il est aux origines mêmes du sujet, l'événement originaire et en même temps permanent, puisqu'il se réitère sans cesse. Ainsi, il devient une solution propre à chacun concernant l'énigme du corps et le savoir-faire sur la jouissance.

À propos de *Café Müller* (1978), Pina Bausch explique que pour son rôle, qui se danse les yeux fermés, elle avait noté que si elle regardait en bas ou en face, cela modifiait son état et changeait sa façon de danser. « *Toute la différence était là* », précise-t-elle. « *C'est toute une langue, on peut tout lire.* » Ainsi, le corps est une écriture hors sens où le matériel fait de traces et de lettres est à lire. Ce savoir-lire

visé ce choc initial, qui est comme un *clinamen* de la jouissance. Elle parvient à lire, puis, avec la danse, à restituer l'écriture dans le réel du corps.

L'OBJET REGARD COMME CAUSE DU DÉSIR

Presque tous les danseurs font référence au regard de Pina Bausch. « *Les yeux les plus perçants du monde. Jamais personne n'a pu lire en moi comme elle* », dit l'un. « *Pina était si belle quand elle nous regardait* », affirme une autre. Elle savait lire et voyait à travers les semblants, témoignent unanimement les danseurs. Elle traquait le bien-dire des corps, parvenait à saisir un instant de vérité au-delà du jeu. « *Tout ce que j'essayais de jouer disparaissait sous son regard. Elle voyait autre chose dont j'avais peur, que je ne connaissais pas encore* », confie Michael Strecker. « *Même fermés, ses yeux pouvaient tout voir* », témoigne Aida Vainieri. Son regard avait pour effet de réveiller le désir. Les plus timides avaient trouvé l'audace, les plus fragiles une puissance incomparable. Pour chacun, ce regard unique de Pina Bausch était en place d'« objet cause » du désir. Le regard est un des objets pulsionnels du corps. L'objet pulsionnel est logé chez l'Autre, en l'occurrence Pina Bausch. Son regard « causait » le désir de continuer à danser, à chercher, comme l'indique la danseuse Silvia Farias Heredia : « *Parfois, elle [Pina] pouvait dire : "Continue de chercher". Mais jamais davantage. On devait chercher, sans bien savoir où, ni si on était sur la bonne voie.* » Son regard produisait le désir et répondait en partie à sa question : « *D'où nous vient ce désir ardent ?* »

L'aveu de Malou Airaud — « *Tu as toujours l'impression que tu es plus qu'un être humain quand tu travailles avec Pina* » — témoigne de la recherche du point d'absolue singularité chez chacun de ses danseurs, ce qui confère à Pina Bausch cette place de cause du désir pour chacun d'eux. Elle obtient ce que nous découvrons comme spectateurs, repérable dans la diversité des états de corps révélés par chaque danseur à l'intérieur de chacune des chorégraphies, et redoublé par la diversité des physiques, des corps, des visages, des cheveux, des origines visibles et invisibles, et des âges. Les langues sont multiples, les continents tous représentés, les musiques du monde invitées à cette diversité.

Pina Bausch travaille, non pas par rapport à des formes à reproduire, des pas bien définis, mais par rapport à la singularité d'un corps et à ses possibilités. Elle interroge ses danseurs pendant tout le processus de création et creuse une question, un désir, jusqu'à en extirper la matière. Nazareth Panadero révèle à quel point Pina Bausch sait aller au-delà des apparences et continuer à recueillir les multiples possibilités de chacun, c'est-à-dire les créer : « *C'était si bien d'être une danseuse âgée chez Pina. J'avais vingt-quatre ans quand je suis arrivée à Wuppertal. Mais à partir de quarante ans, je me disais de plus en plus : tout cet espace, toutes ces possibilités ! Les yeux de Pina sont là pour prendre toute notre beauté et la rendre encore plus belle. Être un mélange d'âge et d'enfance.* »

Par sa présence, à laquelle chaque danseur est lié par un transfert, Pina Bausch permet l'invention de ce qui se crée.

Elle pousse cette mise au travail, dans son style elliptique où son désir à elle, incarné, vivant et puissant, d'obtenir l'absolue différence, finit par produire l'extraction de ce savoir chez les danseurs. Le désir de border ce réel trouve sa réponse dans leur propre corps qu'ils mettent en jeu.

Lutz Förster raconte l'interprétation fulgurante de Pina Bausch qui déclenche le dé clic chez lui avant d'entrer en scène : « *N'oublie pas, tu dois me faire peur* », ce qui libère la force coincée, enfermée dans le corps, et donne une direction à ce qui restait ignoré. Pina Bausch, à cet instant, a nommé un état de corps présent chez le danseur, mais non encore advenu. Elle lui a permis de le créer. Tandis que Nayoung Kim révèle : « *Elle m'a dit un jour : "Tu es la plus fragile, c'est ta force."* » La femme fragile devient la femme forte de sa fragilité. Cette nomination faite par Pina Bausch concerne précisément un point de l'ordre du symptôme de Nayoung Kim et opère un changement radical chez la danseuse qui peut dorénavant se servir de son symptôme, savoir y faire avec son symptôme. Ce retournement ouvre, pour cette femme, un champ nouveau dans la danse.

La psychanalyse mène à la responsabilité de son mode de jouissance. Ales Cucek témoigne de la prise de cette responsabilité dans le travail avec Pina Bausch : « *Pina nous a appris à assumer ce que nous faisons : chaque geste, chaque pas, chaque mouvement.* » Résonnant avec l'éthique de Lacan, « *ne pas céder sur son désir* », le film de Wenders se termine d'ailleurs sur cette phrase de Pina Bausch : « *Dancez, dansez sinon vous êtes perdus !* »

LA TOUCHE DE RÉEL

Les « *rondes à la Pina Bausch* » désignent cette succession identique des mêmes petits gestes, souvent accomplie par plusieurs danseurs en divers lieux de la scène, dans la répétition éternelle. Les danseurs s'arrachent à la temporalité plus linéaire pour pénétrer dans l'éternel retour du même. Ces « *rondes à la Pina Bausch* » forment sa signature. Il s'agit d'un « *ne cesse pas de s'écrire* », soit une réitération de la marque première, c'est-à-dire l'événement traumatique, qui ouvrirait à l'incidence de la langue sur le corps de l'être parlant, trace de la langue sur le corps. Dès lors, le circuit de la répétition est enclenché.

Sa rencontre avec la danse de Pina Bausch est une expérience qui a changé la vie de Wim Wenders. Lacan n'avait-il pas envisagé la psychanalyse comme « *dispositif dont le réel touche au réel* » (« ... ou pire », *Autres écrits*, Seuil, 2001) ? Si les spectacles de Pina Bausch relèvent d'une expérience qui possède la force de nous changer, c'est bien qu'un réel y est en jeu. Les interprètes du Tanztheater Wuppertal de Pina Bausch parlent de leurs plus extrêmes singularités. Là réside la force magistrale de la chorégraphe : oser donner la parole aux danseurs, leur permettre de trouver le chemin de leur symptôme, défini comme événement de corps. Pina Bausch l'a dit : « *Je ne m'intéresse pas tant à la façon dont les gens bougent qu'à ce qui les remue profondément* ». Ainsi, elle a mis en place un dispositif de création pour toucher au réel.