

M O M E N T 1 1

Sur le fil : Pina Bausch, *Café Müller*

*Il fait un temps de temps*¹.

ANDRÉ BRETON

1. FRAGMENTS DE VIE

Pina Bausch est l'une des figures majeures de la danse de la fin du ^{xx}e siècle. J'évoquerai ici quelques traits généraux relatifs à son usage du temps dans son travail, avant de m'attacher plus particulièrement à sa pièce *Café Müller*.

Les premières chorégraphies de Pina Bausch pour le Wuppertaler Tanztheater étaient structurées en fonction de la partition musicale qui déterminait leur construction temporelle (*Iphigénie en Tauride*, *Orphée et Eurydice*, *Le Sacre du printemps*). À partir de 1977, Pina Bausch modifie totalement son processus de composition. Elle abandonne la partition musicale unique, réduit les grandes envolées de mouvements et demande à ses danseurs de parler et de répondre par le langage ou le geste aux diverses questions qu'elle leur pose. Bausch souhaite « parler de la vie, des êtres, de ce qui bouge » et « cette réalité ne peut plus toujours être dansée² ». Depuis les années 1990, le mouvement « dansé » est plus présent, souvent sous forme de solos, mais la construction des pièces reste similaire à celle des pièces antérieures. Bausch procède à une distorsion du théâtral et du chorégraphique. Elle privilégie les brefs éclats de

1. André Breton, « Le Revolver à cheveux blancs », *Clair de terre*, Paris : Gallimard, 1937.

2. Leonetta Bentivoglio, Raphaël de Gubernatis *et al.*, *Pina Bausch*, Malakoff : Solin, 1986.

danse et une gestuelle quotidienne, parfois accompagnée de la parole quand il s'agit de narrer une anecdote dans de courtes scènes individuelles ou collectives. Ce qu'il y a à dire est moins important que ce qui fait question, particulièrement les rapports entre les gens, entre l'homme et la femme en premier lieu. Bausch travaille sur le désir de communiquer, sur le besoin et la peur d'être aimé. Elle semble avant tout se demander : Comment peut-on vivre aujourd'hui ? Cette question en implique une autre : Comment danser aujourd'hui ?

Dans la préparation de ses pièces, Pina Bausch consacre la plus grande partie des répétitions à poser toutes sortes de questions à ses danseurs. Par exemple : Comment évoqueriez-vous votre premier amour ? Qu'est-ce qui vous donne soudain l'envie d'uriner ? Que serait une chose respectable ? Les danseurs répondent par le mouvement ou par une action théâtrale, éventuellement accompagnée de mots. Ayant réuni un vaste matériau, Bausch sélectionne divers fragments et les organise. La composition, rarement définitive lors de la première, est souvent remaniée par la suite. Pour *Bandonéon*, Bausch a même inversé les deux parties composant le spectacle. La chorégraphe travaille sur le mode du fragment, son procédé est celui du collage. Mais ses pièces acquièrent un continuum avec le temps social et le lieu public mis en scène : une *garden party* (1980, *Ein Stück von Pina Bausch*), une salle de bal (*Kontakthof, Bandonéon*), un rivage atteint juste après un naufrage (*Tanzabend II*), etc. Le public est convié à assister à une tranche de vie collective. Dans *Nelken*, une danseuse s'adresse ainsi aux spectateurs : « Je suis très heureuse que vous soyez là ce soir. » Les danseurs s'adonnent à des jeux sociaux qui dérapent peu à peu, à des jeux de l'enfance qui dégénèrent. Ils se libèrent de leurs angoisses et de leurs fantasmes, ou bien mettent en scène de petits riens mesquins ou dérisoires. Les actions très quotidiennes prennent une teinte névrotique ou fantaisiste.

De la même façon qu'elle procède au collage de fragments chorégraphiques et théâtraux, Pina Bausch utilise des montages de différents morceaux musicaux qui s'enchaînent de plus en plus vite dans ses pièces : extraits de musique dite communément « classique », chansons populaires, rengaines de bastringue, standards de jazz et musiques arabe, italienne, indienne, etc. Musiques de toute la planète et de tous les genres, hormis la musique contemporaine. Les extraits sont choisis parallèlement à la chorégraphie, en fonction du climat qu'ils instaurent et de leur dimension lyrique, nostalgique ou comique. La musique apporte une dimension complémentaire à celle de la danse. Elle est très souvent évocatrice du passé (ce sont des airs connus du public qui lui rappellent une époque ou une ambiance). La musique et la

danse peuvent être en totale correspondance, dans les danses de groupe par exemple où le rythme corporel suit très souvent le rythme musical.

La durée globale des spectacles de Bausch se fragmente en de multiples cellules de temps mises en rapports de succession, de canon, de synchronie. Elles peuvent aussi se répéter ou créer des contrastes de durée et de rythme. Plusieurs scènes se déroulent fréquemment au même moment, l'une se poursuit tandis qu'une autre commence, sans que l'espace soit pour autant découpé en fonction des diverses actions. Les séquences dans lesquelles plusieurs actions se déroulent à la fois donnent une sensation d'effervescence, souvent proche de l'hystérie. Bausch joue sur les différentes sensations de la durée, elle combine des moments d'attente et de surprise, elle interrompt brutalement une scène ou elle la fait durer délibérément au-delà de sa durée normale. Elle peut saturer une séquence d'une multitude d'événements ou au contraire installer une longue transition pendant laquelle rien ne semble se passer. Une scène peut demander une préparation de plusieurs minutes pour se dérouler ensuite en quelques secondes. Mais, à l'inverse, un danseur peut se diriger promptement dans un lieu pour entrer aussitôt dans le vif du sujet. Bausch est attentive aux réactions du public, elle cherche à créer des situations extrêmes qui le déroutent. Les moments d'attente sont à la fois une épreuve et un affinement de la perception. L'attente favorise le processus de conscience du temps. Nicolas Grimaldi insiste sur l'état de disponibilité qu'elle implique : « La conscience ne cesse d'ausculter la chair du présent, s'efforçant d'y discerner, comme en un souffle, le moindre signe par lequel peut-être quelque avenir s'annonce [...]. À l'affût du plus furtif indice, elle guette, à la lisière de l'instant, le premier frémissement de ce qui va venir³. »

Le public d'un spectacle est *de facto* en position d'attente face à ce qui lui est proposé. Mais il est habitué à ce que cette attente soit immédiatement comblée. Le critique de danse américain Richard Sikes attribue à Pina Bausch l'« usage du vide » comme procédé chorégraphique. Il la cite : « Je n'y pense jamais comme à de l'ennui, mais plutôt comme à du suspense⁴. » Un moment du spectacle qui joue sur l'attente crée une perturbation dans la réception du spectateur et lui donne une conscience élargie du temps. Le moindre signe prend une importance extrême, et l'incertitude sur la durée de l'attente est déstabilisante.

Outre le contraste entre des scènes débordantes et des moments d'attente, la répétition de séquences est une constante dans le travail de Bausch. Elle

3. Nicolas Grimaldi, *Ontologie du temps*, Paris : PUF, 1993, p. 38.

4. Richard Sikes, « But is it dance ? », *Dance Magazine*, vol. LVIII, n° 6, juin 1984, p. 52.

joue sur deux plans : la répétition successive d'un même mouvement, ou d'une série de mouvements, pendant une certaine durée ; la répétition d'une séquence au cours de la pièce, soit à l'identique (la séquence devient alors une forme de refrain), soit en se prolongeant à chaque reprise, livrant ainsi sa totalité de manière discontinue. Chaque reprise s'accompagne de l'impression de déjà-vu et elle peut créer une intimité avec les danseurs dont on peut repérer les modes de comportement. La répétition est un procédé récurrent de la danse contemporaine. Bausch est l'une des premières à l'avoir utilisée dans une intention expressive. Ses pièces ne sont pas de la danse pure et la répétition de séquences n'apparaît pas comme un possible traitement du mouvement ; elle est reliée au contexte psychologique de l'action et à sa signification. Mais, comme son univers n'est pas régi par un processus dramatique traditionnel, la reconnaissance d'une action se double de la perspective d'un infini retour qu'aucune logique narrative ne limite. La dimension théâtrale du travail vise à montrer la part d'absurde du réel et la répétition de séquences est un moyen efficace de la suggérer.

Chez Pina Bausch, le temps peut s'écouler de façon linéaire (une seule action en scène, un moment d'attente) ou éclater en un foisonnement de temporalités fortement différenciées. Les dynamiques temporelles fonctionnent sur trois registres : 1) Le temps normal des actions effectuées comme dans la réalité, identique pour les danseurs et les spectateurs. Dans *Walzer*, les danseurs sont assis sur des fauteuils, en cercle. Ils écoutent dans son intégralité un morceau de Schubert comme on le ferait chez soi ou au concert. 2) Le temps continu et pulsé des passages dansés ou de certaines actions théâtrales, lorsqu'elles sont stylisées (diagonales, descentes frontales, défilés, solos, etc.). 3) Le temps discontinu créé par la répétition de séquences à différents moments du spectacle et par la juxtaposition de scènes différentes. Ces trois modes participent de la globalité de la pièce dont la durée est parfois visiblement concrétisée entre le début et la fin du spectacle. Dans *Nelken*, la scène est couverte d'œillets dressés sur leur tige. Au fur et à mesure, ils s'inclinent en fonction du passage des danseurs et sont complètement à terre à la fin du spectacle. *Tanzabend II* débute sur un plateau couvert de sable lisse qui se plisse et se creuse au cours de la pièce⁵.

5. Sur le temps et l'espace dans l'univers bauschien, on peut lire le texte de Susan Kozel : « The Story is Told as a History of the Body. Strategies of Mimesis in the Work of Irigaray and Bausch », in Jane C. Desmond (dir.), *Meaning in Motion/New Cultural Studies of Dance*, Durham : Duke University Press, 1997, p. 101-110.

Dans chaque chorégraphie, la situation sociale et le lieu (défini par un décor toujours très élaboré) unifient des cellules simultanées, successives et discontinues de temps quotidien et chorégraphique. Mais il n'y a aucune progression de la situation au cours de la pièce, aucune action ne conduit à la suivante de façon logique. Les moments de danse apparaissent comme un refuge ou une possibilité de respirer, de marquer une pause dans la marche du monde. Rien ne se développe, rien n'aboutit, excepté de petites actions comme se faire cuire un œuf ou se dessiner un cœur en de multiples endroits du corps (*Tanzabend II*)⁶. *No future*.

Les danseurs fouillent dans leur propre biographie pour élaborer les matériaux du spectacle. Leur expérience passée est le creuset à partir duquel ils improvisent. La conception de la création et sa concrétisation sont simultanées. Bausch établit des connexions entre les différentes improvisations ; elle les découpe, les mélange, les oppose. Elle souhaite montrer les fragilités, les peurs et les élans des individus, les clichés et les mesquineries auxquels ils cèdent. L'organisation temporelle de ses pièces est structurée d'après ce principe d'échantillonnage incessant des comportements humains. Dans un texte qu'il dédicace à Pina Bausch, Heiner Müller remarque : « Le temps dans le théâtre de Pina Bausch est le temps du conte. L'Histoire intervient comme une perturbation, à la manière des moustiques en été⁷. » La chorégraphe fait basculer les grands événements réels (l'Histoire) dans la subjectivité, et les petites anecdotes quotidiennes dans la réalité du monde. Elle entame le cours des choses et des vies à l'aide de la mémoire, du désir et de la mise en danger d'une affirmation de soi toujours tentée, mais finalement toujours décalée.

2. CAFÉ MÜLLER

Café Müller occupe une place particulière dans l'œuvre de Pina Bausch. La pièce a été conçue initialement pour une soirée réunissant les propositions

6. Évoquer cette scène me renvoie à une autre scène, signée Jérôme Bel. Dans la pièce homonyme, Frédéric Seguette dessine des points en de multiples endroits de son corps : paupière, creux du coude, plante de pied, etc. Mais, quand il a terminé, il se place face au public, les yeux levés au plafond : aucun point dessiné n'est alors visible. Le point de départ de ces deux scènes est semblable : tracer quelque chose en différents endroits de son corps. La différence de son traitement par chaque chorégraphe est révélatrice de chaque démarche. Chez Bausch, le spectaculaire est désigné dans le présent. Chez Bel, il naît de la confrontation de ce que l'on a vu à ce que l'on ne voit pas. Mais l'absence n'a rien ici de grandiloquent, elle est une disposition du réel.

7. Heiner Müller, « Il y a du sang dans la pantoufle ou l'énigme de la liberté », *Erreurs choisies : textes et entretiens*, Paris : L'Arche, février 1988, p. 38.

de quatre chorégraphes dans un décor unique⁸. Elle est interprétée par six personnes, ce qui est peu par rapport aux autres créations de Pina Bausch. La pièce porte sur l'échec final de l'amour, le désir de rejoindre l'autre et l'impossibilité d'y parvenir. Le temps y est traité dans sa puissance d'évocation et de mise en perspective critique. Une grande salle, délimitée par trois murs, est emplie de chaises et de tables. Au fond, côté jardin, une porte vitrée donne accès à une porte à tambour. Deux autres portes vitrées permettent les entrées et les sorties de chaque côté de la scène. Le décor, signé Rolf Borzík, évoque un café vide, très tard dans la nuit.

Au début de la pièce, une femme (Pina Bausch) entre sur scène, dans le silence⁹. Vêtue d'une longue combinaison blanche à fines bretelles, elle avance comme une somnambule, paumes ouvertes légèrement en avant, les yeux fermés. Elle marche en tressautant vers la porte du fond et s'appuie contre le mur. La porte à tambour tourne et laisse entrer Meryl Tankard. Elle porte une perruque rousse, un manteau et elle est chaussée de hauts talons rouges. Elle circule au milieu des chaises, avec de petits pas vifs. Malou Airaudó, elle aussi vêtue d'une combinaison blanche, entre de façon similaire à celle de Pina Bausch. L'une semble être le double de l'autre. Mais Airaudó se montrera plus charnelle, plus violente aussi. Elle rejoint Dominique Mercy au milieu de la scène. Le couple ne cessera pas de se saisir, de se disjoindre, de se retrouver. Étreintes, coups, éloignements. Tout au long de la pièce, Rolf Borzík a pour unique fonction de pousser les tables et les chaises qui occupent le plateau. Il guette le déplacement de Mercy et d'Airaudó, leur libère un passage en écartant ou renversant les obstacles auxquels ils pourraient se heurter. Il est très rapide, la moindre seconde de retard entraverait la danse ; il est tellement absorbé par sa tâche qu'il ne semble voir que le parcours des deux danseurs. Un troisième homme, Jan Minarik observe le couple, tente de le rapprocher. La femme à la perruque, Meryl Tankard, intervient à plusieurs reprises, trotte, trébuche, se précipite dans toutes les directions. Elle veut attirer l'attention sur elle et essaie

8. En 1978, Pina Bausch demande à trois autres chorégraphes de partager une soirée avec elle. Ce sont Gerhard Bohner, Hans Pop et Gigi Caciuleanu. La chorégraphie de Bausch dure alors quarante minutes. Elle est ensuite retravaillée, prolongée et inscrite au répertoire de la compagnie.

9. Les danseurs n'incarnent pas un personnage. Pour faciliter l'évocation de la chorégraphie, j'utiliserai le nom des interprètes qui participèrent à la création : Malou Airaudó, Pina Bausch, Rolf Borzík, Dominique Mercy, Jan Minarik, Meryl Tankard. Lors des reprises de *Café Müller*, Rolf Borzík a été remplacé par Jean-Laurent Sasportès ; Meryl Tankard par Nazareth Panadero ou Silvia Kesselheim ; Malou Airaudó par Beatrice Libonati ; Anne Martin a également remplacé Pina Bausch quand celle-ci était enceinte. La musique est de Purcell. Ce sont quatre extraits de *The Fairy Queen* et de *Didon et Enée*. De nombreux passages se déroulent dans le silence.

vainement d'entrer en contact avec les autres, qui ne la voient pas. Elle vole quelques baisers à Mercy qui lui échappe en sortant de la pièce. Pina Bausch, toujours lente, toujours somnambulique, n'est jamais en relation directe avec les autres. À un moment, elle fait le même solo que Malou Airaudó, avec quelques secondes de décalage, dans une ligne parallèle en fond de scène. Mais elle est à l'écart de tous les autres, comme absente.

Café Müller dure cinquante minutes environ, c'est la plus courte pièce de Pina Bausch (ses chorégraphies durent très souvent entre deux et quatre heures). Dans cette œuvre où tout semble se resserrer sur le moindre geste, deux modes temporels coexistent : un temps illimité pour le personnage fantomatique de Pina Bausch et le temps social de ce café où prolonger la nuit. Les moments de danse sont à la charnière de ces deux temporalités, ils sont déterminés par ce qui a lieu mais s'en échappent aussi. Le personnage de Pina Bausch donne l'impression que début et fin n'ont plus de raison d'être, que tout a été fait. Elle semble indifférente à l'instant comme à la durée. Être là une heure ou une vie semble être la même chose. Rien de ce qui se passe autour d'elle ne l'atteint, elle reste toujours au même endroit, sur le point de disparaître. Si quelque chose se passe, cela renvoie au souvenir. Quand elle s'avance au milieu des chaises que Rolf Borzík déplace, elle semble encore plus spectrale qu'auparavant. Pina Bausch, dans *Café Müller*, c'est l'errance dans le temps, l'absence au monde, l'étrangeté. Pour les autres, le café est le lieu d'actions et de sentiments bien réels qui adviennent dans le temps étiré de la nuit. Au présent. Le couple se défait, se refait, pour se défaire à nouveau et retrouver une solitude. Borzík repousse les chaises selon l'urgence créée par les déplacements. Tankard entre et sort pour multiplier les chances de rencontre. Minarik est tour à tour témoin et relais. Temps surréel et temps de la réalité se superposent. L'échec du couple et des comportements d'une nuit semble être si bien connu du personnage incarné par Bausch qu'il devient celui de tous les couples et de toutes les nuits. Pourtant les danseurs ne symbolisent rien. Le personnage de Bausch transforme *Café Müller* en un requiem de l'amour. Le temps réel du café existe, mais celui, peu définissable, où se tient Pina Bausch, suggère que cette réalité-là ne cesse de se répéter. Dans *Café Müller*, l'étonnant est que cela se voit.

De nombreuses scènes sont reprises plusieurs fois dans la pièce. Dans une séquence, qui est devenue un morceau d'anthologie, Minarik désenlace Airaudó et Mercy, réunit leurs lèvres, dépose la femme dans les bras de l'homme et s'éloigne. La femme glisse au sol, se relève très rapidement, enlace à nouveau l'homme. Jan Minarik revient, recommence la séquence, s'en va. La

femme tombe encore. La séquence se répète neuf fois en s'accélégrant. Ensuite le couple la reproduira sept fois, encore plus vite, mais sans l'aide de Minarik¹⁰. Dans une autre scène, Mercy tient Airaudo par la taille, la porte et la lance violemment contre le mur. Elle se dégage, le prend à son tour par la taille et le projette aussi contre le mur. Ces mouvements se répètent et s'accablèrent. Les interventions de Tankard sont aussi basées sur la répétition, mais sous une autre forme. La multiplication de ses approches tentées en vain à différents moments du spectacle souligne son échec à établir un contact avec quelqu'un. Les moments dansés s'appuient aussi sur un même vocabulaire de mouvements dans différentes reprises. Répéter un mouvement est souvent le moyen de le transformer ou de faire advenir un nouvel élément. Chez Pina Bausch, la répétition prend sens en elle-même, elle souligne l'impossibilité de faire quoi que ce soit d'autre. Jouant souvent sur l'accélération, elle exacerbe la tension entre ce qui se passe et ce qui n'advient pas. Elle semble pouvoir durer indéfiniment. Mais l'épuisement physique impose peu à peu un point limite concrètement indépassable. Les danseurs, littéralement vidés de force, n'accèdent à rien d'autre qu'à l'incapacité de continuer. Faire une action, la recommencer encore et encore, chercher à franchir une limite, y donner toute son énergie, échouer. C'est sans issue. Dans *Café Müller*, le mur matérialise la limite infranchissable contre laquelle s'élancer, buter, se laisser tomber, se faire mal et faire mal. Cette limite est aussi marquée temporellement par la répétition d'une scène et la durée qu'elle installe. La fragilité et l'impuissance des êtres les uns par rapport aux autres s'y aiguissent¹¹.

Les différentes vitesses des séquences participent aussi de l'atmosphère globale de la pièce : moments d'immobilité, agitation et rapidité du pousseur de chaises, précipitation saccadée de la femme rousse, lenteur de la femme somnambule, douceur, accélération ou vivacité du couple, alternance d'attente et d'action de celui qui le guette. Ces diverses allures se répondent ou se chevauchent, créant la couleur d'ensemble de chaque scène. Parfois, les entrées et sorties se multiplient, rapides, on dirait presque le rythme d'un vaudeville, la

10. Évoquant cette séquence, Michèle Febvre écrit : « La figuration bouge d'elle-même, par le temps qui passe sur les choses, pour aboutir, dans son extrême, à la perte du représenté », in *Danse et théâtralité*, Paris : Chiron, 1995, p. 140. J'en fais une autre analyse.

11. Les stratégies de composition utilisées par Bausch sont aujourd'hui largement utilisées. Elles semblent aujourd'hui évidentes, mais elles étaient très nouvelles dans le contexte chorégraphique des années 1970 et 1980. Dans un article très virulent sur Pina Bausch intitulé « Bad Smells » (« Mauvaises odeurs »), Arlene Croce, critique de danse américaine, écrivait dans les années 1980 : « *Café Müller* semble durer quatre-vingt-dix minutes. Son sujet est la durée, et la répétition est son unique mécanisme », « Bad Smells », *Sight Lines*, New York : Alfred A. Knopf, 1987, p. 214-219.

gravité mise à part. La simultanéité dans la rapidité exalte une sensation de paroxysme dont l'attitude de Bausch est le contrepoint. L'énergie des mouvements dansés donne aux interprètes une possibilité d'agir plutôt que de seulement subir ou réagir. Mais parfois tout est suspendu. Ou défait. Toutes ces variations possèdent un enjeu dramatique. La seconde de retard de Borzik peut effectivement entraîner le heurt d'un danseur contre une chaise. La lenteur est l'indice d'un nouvel élan ou d'un nouvel affrontement. L'accélération d'un geste mène à un point de non-retour physiquement risqué.

La lenteur du personnage de Bausch semble être la matrice de la mémoire. Mais on ne peut savoir précisément si Bausch se souvient des scènes que l'on voit, si elle les rêve, si elle les invente. Peu importe. La mise en rapport des deux univers, de leur temps, crée de l'inéluctable, seuls les fantômes en réchapperaient. Il y a toute une littérature du fantôme qui témoigne du désir humain de revenir dans l'arène du monde. Mais, dans *Café Müller*, on n'en revient jamais. Ni de l'amour, ni du monde, ni de la danse, ni de la conscience. On assiste même à un renversement où le personnage de Bausch, qui semblait détenir le savoir de ce qui se passe, devient finalement semblable aux autres. À la fin de la pièce, Airaud, Mercy et Minarik sont derrière la porte vitrée du fond, cette fois-ci très éloignés du public. La femme rousse pose son manteau sur les épaules de Bausch et place la perruque sur sa tête. Dans la pénombre, Pina Bausch revêtue de deux des attributs de Tankard marche, sursaute. Qui précédait qui ? La violence était-elle dans les lents glissements contenus de Bausch ou dans les coups échangés par le couple ? À l'ultime moment de la chorégraphie, la disparité entre le monde du personnage de Bausch et celui des autres se désagrège.

La force de cette chorégraphie réside dans l'équilibre constant entre expressionnisme et ambiguïté, dans le retournement des propositions au moment où elles deviendraient univoques. Elles sont signifiantes et expressives, mais cette expression est un prétexte qui peu à peu se fissure. Le traitement temporel des univers mis en scène en est un vecteur fort. Les repérages possibles s'annulent. On perçoit davantage des variations d'atmosphères. Ce serait une climatologie. Le « temps qu'il fait », imbriqué dans le « temps qui passe ». Un état tremblé, une secousse amplifiée. Des individus comme des territoires mouvants. Un essai, sans mots, sans transformation et sans fin.