



Le solo de Pina Bausch dans *Danzón* (1995)... ou comment j'ai oublié les poissons

Valentina Morales Valdés



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/danse/4395>

DOI : [10.4000/danse.4395](https://doi.org/10.4000/danse.4395)

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Valentina Morales Valdés, « Le solo de Pina Bausch dans *Danzón* (1995)... ou comment j'ai oublié les poissons », *Recherches en danse* [En ligne], 10 | 2021, mis en ligne le 14 décembre 2021, consulté le 18 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/danse/4395> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.4395>

Ce document a été généré automatiquement le 18 décembre 2021.

association des Chercheurs en Danse

Le solo de Pina Bausch dans *Danzón* (1995)... ou comment j'ai oublié les poissons

Valentina Morales Valdés

Introduction

En juin 2019 j'ai soutenu une thèse¹ sur l'esthétique de la danse de Pina Bausch. Un aspect qui s'est avéré particulièrement important pour cette recherche a été d'accéder au visionnage de son œuvre. Sur un total de 46 pièces, j'ai pu en voir 42, dont 29 sur scène et 13 seulement en vidéo. C'est dans ce contexte que j'ai eu la possibilité de travailler sur *Danzón*² (1995). Après cette immersion dans l'ensemble de l'œuvre de Pina Bausch, j'ai observé la place importante qu'y tient le solo chorégraphique, et qui se manifeste à travers deux points de vue. Le premier est celui d'une récurrence du solo en tant que figure³ dans les pièces, c'est-à-dire, une forme de composition dansée pour un seul interprète, non pas dans le sens d'un arrangement de pas mais, d'après Isabelle Launay, « au profit de l'expressivité du corps tout entier⁴ ». En effet, les danseur·ses dansent en solo, parfois entre deux scènes de groupe, parfois dans une même scène, avec d'autres soli ou parmi tout l'ensemble. Un deuxième point concerne l'usage du solo comme moteur de création dans les processus de composition des pièces. De plus, travailler sur le solo m'a permis de me concentrer spécifiquement sur le mouvement, pour comprendre les composants gestuels fondateurs de l'esthétique de la danse de Pina Bausch, c'est-à-dire son style – point que j'analyserai dans le détail dans cet article.

Avec *Danzón*, c'est la deuxième et dernière fois – après *Café Müller*⁵ (1978) – que Pina Bausch danse dans une de ses propres pièces. J'ai vu un fragment de ce solo pour la première fois à l'intérieur du film de Wim Wenders, *Pina* (2011)⁶ : à la fin, le solo y apparaît projeté sur le plateau d'un théâtre sans spectateurs, avec sa musique originelle mais sans les immenses images vidéo des poissons qui accompagnent la danse dans la pièce. J'ai aussi pu voir une autre version dans le documentaire de Lee Yanor, *Coffee with*

*Pina*⁷. On y voit Pina Bausch répéter son solo au *Lichtburg* – studio de répétition de la compagnie à Wuppertal – et partager ses sensations avec la réalisatrice. Mais c'est à Wuppertal, en 2012, que j'ai eu accès à une version vidéo intégrale, dans les archives de la compagnie, où j'ai pu travailler sur trois versions⁸, datées respectivement en 1995, 1996 et 2007. Enfin, en 2015 à Wuppertal, j'ai pu assister aux représentations et aux répétitions de la reprise du solo par Aleš Čuček. J'ai eu également la possibilité de discuter avec lui, ainsi qu'avec Barbara Kaufmann, danseuse et assistante de la pièce, qui a permis la transmission du solo. Pourquoi et comment ai-je travaillé la description du geste au sein de ce solo ? Dans quelle mesure cette danse est fondamentale dans la compréhension du style chorégraphique de Pina Bausch ? Et comment ai-je abordé la description à partir de ces sources hétérogènes – à savoir, différentes vidéos, différents interprètes et différentes expériences de spectatrice dans la salle de représentation et de répétition ?

En opposition à la « vanité de vouloir tout dire⁹ » d'une œuvre chorégraphique, Julie Perrin invite à choisir un « angle d'approche » comme une nécessité méthodologique au sein du travail d'analyse. C'est pourquoi, en me concentrant sur la question du solo à travers l'analyse du geste, je renonce à une approche exhaustive pour privilégier, au contraire, le détail sur la totalité. Cela dans le but de faire émerger des aspects essentiels de ce que je nommerai par la suite « le style de Pina Bausch ». Cette méthodologie se fonde ainsi sur la description et plus particulièrement sur l'analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé. Elle passe également par la multiplication des attitudes descriptives au moment de regarder une danse – à savoir, par l'incorporation et l'expérimentation de différentes modalités d'écriture afin de varier mes propres habitudes perceptives et mes formes de regard.

Un style collectif

Le solo de *Danzón* est devenu pour moi une clef dans la compréhension du style chorégraphique de Pina Bausch. Pour la notion de style, je me base sur la définition d'Isabelle Ginot, pour qui « l'ensemble des traits constants observés dans le vocabulaire gestuel, définis comme éléments du style [...] sont des articulations ou des portes d'entrée pour les influences entre l'écriture et l'interprète¹⁰ ». En effet, en me focalisant sur ce solo et cette pièce, j'avais l'intuition que le style de Pina Bausch était fondé sur quelque chose qui à la fois était incarné par elle, et en même temps, dépassait sa seule corporéité dansante. Comme si sa danse résidait dans sa propre corporéité, en tant que danseuse, et dans la corporéité de ses interprètes.

Pour nommer l'émergence de ce « style collectif » à partir de plusieurs corporéités, et rendre compte d'une certaine fiction ou virtualité qui la constituent, je propose le terme de « corporéité-fictionnelle ». J'entendrai ainsi, cette corporéité propre au style gestuel de Pina Bausch, nourrie des corporéités réelles de Pina Bausch en tant que danseuse, pour une part, et de celles des interprètes dans toute leur diversité, d'autre part. Pour cela, je m'appuie également sur Michel Bernard qui décrit comment le travail du chorégraphe consiste à nourrir et travailler la kinesphère¹¹ évidente des danseur·ses par une « kinesphère fictive¹² », instable et mobile. Pour sa part, Hubert Godard¹³ montre comment notre relation avec la gravité, et plus précisément la qualité de nos transferts de poids depuis le pré-mouvement, sont au cœur de l'empathie kinesthésique. Cette « contagion gravitaire » opère de manière fine dans les échanges

inter-corporels entre chorégraphe et interprètes, à travers un « bain chorégraphique¹⁴ » qui « infiltre les circuits symboliques, et passe dans les couches profondes du non verbal¹⁵ ». En regardant cette pièce et ce solo, j'ai identifié une écriture commune « colorée » différemment par la singularité des danseuses et danseurs de Pina Bausch – y compris elle-même. Et c'est ce que nous voyons particulièrement dans le cas de ce solo qui, d'une part, se propage et se singularise dans une pièce de groupe, avec une multiplicité de scènes et, d'autre part, sera aussi interprété plus tard par l'un des danseurs de la chorégraphe.

Ce style collectif, qui passe par l'écriture chorégraphique, est incarné et « complété » par chacune des danseuse-s. Dans ce sens, la place de l'interprète dans mon analyse est multiple. C'est-à-dire que malgré les variations d'exécution, cette écriture reste singulière et représentative de ce que j'appellerai le style de Pina Bausch : Pina Bausch chorégraphe. De plus, sa version interprétative (Pina Bausch danseuse) constitue l'un des éléments de cette corporéité-fictionnelle. Pour cette raison, dans le cadre de ce solo, je ne fais pas une étude comparative des deux versions. Au contraire, je les laisse, toutes les deux, faire émerger des éléments caractéristiques du solo, avant tout d'un point de vue gestuel. Et même si je me suis concentrée d'abord sur le solo dans la version vidéo, et si je me réfère au « solo de Pina Bausch », je me laisse aussi imprégner par mes impressions face au solo que j'ai vu sur scène, dansé par Aleš Čuček, et je ne fais pas forcément la différence dans mon écriture lorsque j'aborde la description. Je ne les considère pas comme deux soli différents, mais comme deux interprétations dansées d'un même solo. Je voudrais faire émerger ainsi le style kinesthésique de l'écriture chorégraphique. Travailler sur ces deux versions du solo m'a permis d'observer et de décrire une danse qui n'est ni la danse de la danseuse ou du danseur en particulier ni seulement la danse de la chorégraphe, mais une danse commune, partagée aussi de différentes manières par tous les interprètes de la compagnie.

Danser en solo, au-milieu d'une pièce emblématique

Danzón est une pièce emblématique dans l'œuvre de Pina Bausch : on pourrait parler du début d'une nouvelle période dans le répertoire du Tanztheater Wuppertal. Une période qui se développera jusqu'à sa dernière pièce¹⁶, en 2009. *Danzón* présente trois éléments qui distinguent cette nouvelle période : un changement d'état dans les thématiques ; une prédominance du solo dans les pièces ; et enfin, une évolution dans le processus de création lui-même, car à partir de ce moment, la chorégraphe arrête de montrer et de donner du matériel chorégraphique à ses danseuse-s :

« Dans le cas de pièces comme *Viktor* [1986], il y avait beaucoup de matériel des gens, mais elle était plus active dans le fait de “donner des mouvements”, de proposer des choses [...]. Avec *Danzón*, elle commence à faire un changement¹⁷. »

« Je pense [que] la première pièce où elle s'est complètement retirée, enfin où elle n'a plus donné du tout de mouvement, c'est l'époque peut-être de *Danzón* [...] je pense que *Danzón* est une ou sinon la première pièce où elle nous a demandé, où on a fait des questions de mouvement, et où elle n'a pas proposé de mouvement¹⁸. »

Danzón est aussi la deuxième et dernière pièce de la compagnie où Pina Bausch dansera sur scène. Cette pièce s'ouvre à une nouvelle tonalité, avec des atmosphères qui deviennent progressivement plus fraîches et légères, qui invitent le rire et le jeu, malgré l'intensité et la mélancolie de certains des soli des danseurs – notamment le solo de Dominique Mercy sur la musique de Maria Callas. Cette pièce est composée d'une

série de scènes très diverses sans aucun récit fixe. Le « *danzón* » cubain, danse de couple traditionnelle, exemple typique d'une danse métisse d'influences européenne et afro-cubaine, pourrait aussi être évoqué dans le *Danzón* de Pina Bausch, par un sentiment d'intimité, d'élégance et de cadence qui émerge, différemment, à certains moments de la pièce. Je pense notamment à certaines scènes dansées sur des musiques latino-américaines, par exemple, ou à une série de soli avec la *zamba* argentine : Aida Vanieri danse avec des souliers noirs et une robe rose ; ses gestes chargés d'auto-contact alternent constamment légèreté, poids et relâchement, dans un rythme qui s'éloigne et se rapproche de la musique. Cristiana Morganti dessine, glisse et caresse le sol agilement avec ses pieds, pendant que ses bras la suspendent presque comme des ailes. Daphnis Kokkinos se déplace rapidement et élégamment à travers tout le plateau avec un pas de temps-levé en gardant toujours le rythme de la musique. Fernando Suels danse en chaussures de ville et ses gestes seront marqués par des impacts : dans sa marche, dans la suspension soudaine de poses fixes, dans les sauts où il se jette au sol et frappe ses mains sur son corps. Dans une scène de groupe, les femmes se font porter de différentes manières par les hommes. Progressivement, les gestes des danseur-se-s s'accélèrent, influencés par le rythme d'un *danzón* musical. Alors, les mouvements du groupe perdent leur logique : l'une des femmes ne trouve plus de partenaire pour se faire porter, pendant qu'un homme apparaît habillé en nourrisson dans une baignoire blanche avec une oie dans les mains. Le chaos affecte aussi des hommes qui semblent s'envoler et tombent au sol comme si soudain l'air envahissait la scène.

Le solo de Pina Bausch dure environ huit minutes et trente secondes et marque un moment important : c'est la seule occasion où elle apparaît pendant la pièce. Dans la scène précédente, tout le monde rit, danseur-se-s et public, très longtemps, après des blagues racontées par Daphnis Kokkinos, au fond du plateau, dans la pénombre, parmi les tentes. Soudain, un grand écran descend divisant le plateau entre avant-scène et arrière-scène, à peu près au milieu, en formant un nouvel espace en proscénium. Les danseur-se-s et les tentes disparaissent de l'arrière-plan. Pendant quelques instants, tout devient noir et une image représentant des poissons apparaît sur toute la surface de l'écran. Grâce à la netteté de l'image, il est possible de voir jusqu'aux bulles d'air laissées par les poissons, mélangées à des particules de poussière. C'est la première fois dans la pièce que les images projetées sont animées : jusque-là, il n'y avait eu que des projections d'images fixes. Le solo est accompagné par deux *fados* portugais¹⁹. Pina Bausch danse toujours face au public, plutôt vers le côté cour du plateau. Elle est habillée tout en noir, « vêtue comme on la voyait tous les jours²⁰ », souligne Josephine Ann Endicott. Elle porte un pull en laine fin, avec un col plongeant et des manches relevées à la hauteur des coudes, un pantalon d'un tissu large et tombant, qui bouge au gré de ses gestes, et des chaussures plates dont le son marque ses pas lorsqu'elle marche pour entrer et sortir de la scène. Sa peau est visible au niveau de son visage, de son cou, de ses bras et de ses mains. Pendant le solo, les poissons projetés par la vidéo changent leur couleur, leur taille, leur mouvement. Ils semblent évoluer dans un grand aquarium qui occuperait tout le fond de la scène, nageant et changeant gracieusement de sens, dans différentes directions et perspectives. Ils flottent et parfois restent face au public, presque immobiles, avec leurs queues toujours prêtes à se mouvoir. On verra différents types de poissons, certains plus actifs que d'autres, des poissons grisâtres, plats, noirs, bleus et ces *goldfish* rouges, si caractéristiques de la scène.

Les approches descriptives ou « comment j'ai oublié les poissons »

Analyser ce solo a prolongé une première expérience esthétique et a demandé une organisation spécifique de mon attention. Cette « stratégie perceptive²¹ », d'après Michel Bernard, s'est construite à la fois selon la priorité de mon travail – la lecture du geste – et selon la structure générale de la pièce. Une approche qui passe tout d'abord par la description du geste. Mais « qu'est-ce que “lire le geste”²² ? », se demande Christine Roquet, et qu'est-ce que je regarde et décris concrètement dans ce solo ?

Une série de modalités descriptives – cinématique (ou biomécanique), scénographique, musicale et kinesthésique – m'ont permis de tisser les effets sensibles de cette danse. En ce qui concerne les outils de description du mouvement dansé, je m'appuie aussi sur un ensemble hétérogène de techniques gestuelles et d'analyse que j'ai étudié pendant ma formation²³. Sans m'attacher exclusivement à aucune d'entre elles, je les alterne et utilise de manière concomitante selon ce que le solo a fait apparaître dans mon regard. Cette stratégie perceptive révèle une poétique de la description essentielle : une forme de compréhension de ce qui se passe dans l'action et dans ma propre organisation affective, pour faire émerger un imaginaire spécifique à cette danse. Violeta Salvatierra souligne justement cette « dimension active et créatrice des affects », pour les aborder « non pas comme un état passif, subi, produit de manière unilatérale par un agent externe, mais comme une territorialité subjective complexe²⁴ ». Pour cette raison, la poétique descriptive s'est révélée comme une modalité non exhaustive pour nommer mon expérience de spectatrice/danseuse et s'est manifestée grâce à la dimension affective du geste : de ce que le geste « me fait » lorsque je regarde, je danse et j'écris. Je voudrais présenter par la suite les différents modes de regard développés pendant ce processus. Ils ont émergé donc grâce à des stratégies descriptives et à des contextes d'analyse particulières.

Lors d'une séance d'étude aux archives de la compagnie à Wuppertal, en janvier 2015, dans le cadre de l'analyse de *Danzón*, dont les spectacles avaient lieu pendant ces mêmes jours, j'ai eu la possibilité de travailler avec un enregistrement vidéo de la pièce datant de 2007²⁵ où Pina Bausch dansait « sans les poissons ». Dans cette vidéo, les projections d'images d'immenses poissons qui accompagnent cette danse sont absentes, car exceptionnellement elles n'avaient pas fonctionné²⁶ pendant la représentation. Je fus dès lors frappée de constater que cette absence aidait à la visualisation du solo, car on y voyait mieux le détail des gestes. De plus, Pina Bausch y est filmée de très près, et la caméra est juste face à elle. J'ai été ravie d'avoir pu regarder les mouvements avec ce niveau de précision. Analyser le solo « sans poissons » était pour moi une possibilité précieuse pour mieux regarder le geste et l'opportunité unique de revenir non seulement une fois mais plusieurs fois sur le détail du geste.

Devant l'écran, j'ai regardé Pina Bausch marcher pour arriver à la scène et j'ai pu décrire chaque détail de son geste. Je l'ai observée dans sa solennité, dans une certaine solitude, habillée dans son costume noir et la peau visible de ses mains, ses avant-bras, son cou et son visage. J'ai essayé de ne plus cligner des yeux pour ne pas couper le flux de ce mouvement qui me semblait perpétuel. J'ai même voulu la regarder de plus près : j'ai construit un télescope avec mes mains, je me suis rapprochée encore plus d'elle, pour rester, dans ses gestes, dans le dialogue de ses mains, qui me donnaient l'impression de contenir toute sa danse. Je l'ai regardée se poser, respirer, commencer,

je l'ai aperçue danser devant son ombre et je pouvais ressentir chaque mouvement, chaque transfert de poids, subtil et profond.

Cependant, grande a été ma surprise lorsque plus tard, pendant le spectacle, j'ai vu Aleš Čuček danser, et les mouvements des poissons, leurs couleurs, leurs textures, l'intensité du fond noir autour et de la musique pénétrant tout mon corps ont complètement transformé mes sensations vis-à-vis du geste. La danse d'Aleš Čuček, avec ses singularités et différences, apportait une autre couleur à ce solo et contenait aussi l'écriture de la chorégraphe/danseuse. Cette rencontre *in vivo* m'a permis de comprendre le rapport du geste aux autres éléments de la scène. La musique, la scénographie et la présence du public ont changé ma perception de cette danse qui, paradoxalement, était loin d'être un solo. En intégrant ces impressions au détail du geste, un autre type de description m'est apparu : une approche plus poétique ou fictionnelle qui m'a permis d'articuler mes différentes sources face à la danse, sans besoin de les fragmenter, mais comme plusieurs étapes de ma propre expérience de spectatrice. Pour cela, je me suis inspirée de l'« Interlude » de la thèse d'habilitation à diriger les recherches d'Isabelle Ginot, « Quelques exercices à l'usage du spectateur²⁷ » pour donner la possibilité à mon regard, à mon écoute, à ma perception de faire apparaître un imaginaire du geste sans aucune prétention démonstrative. J'ai voulu faire apparaître cette description, multiple et croisée, en italique, pour la distinguer des références ou des informations factuelles de l'œuvre et de son contexte. De plus, j'ai imaginé que je parlais directement à Pina Bausch et gardé donc l'emploi du tutoiement de mes premiers fragments de description, trouvés dans les notes de mon journal de bord (en 2011) d'après les vidéos-sources (celles du film de Wim Wenders et celui de Lee Yanor). Pendant l'écriture, je me suis rapprochée de l'écran et j'ai voulu garder cette proximité dans la description finale car elle m'a permis de percevoir les gestes de Pina Bausch d'une manière spécifique, différente de celle de la troisième personne.

Un nouvel espace, une nouvelle réalité, une nouvelle relation avec la pesanteur, avec un sol qui n'est plus le même, un sol qui disparaît. Pour la première fois, les images projetées ne sont plus fixes : elles bougent et me surprennent. De l'eau, des poissons, des poissons immenses, d'abord grisâtres, ensuite bleus et jaunes, argentés, oranges, roses, rouges. Je vais essayer de nommer ta danse. Tu m'es apparue et tout s'est réduit à ce nouvel espace qui transite entre tes gestes et le mouvement des poissons [...].

Les poissons t'entourent aussi. Devant les mouvements agiles des queues de certains poissons, tes gestes deviennent un contrepoint, comme si tu étirais le temps et l'espace. Tu construis ton geste dans la continuité d'un mouvement sans fin, sans impact. Il n'y a pas d'arrêts violents ni dans les images, ni dans la danse ni dans la musique. La pause ne trouve jamais sa place absolue, mais plutôt des moments de suspension : des micro-pauses, des instants entre l'inspiration et l'expiration qui n'interrompent jamais le flux des mouvements. Ton solo me semble devenir le cœur de toute la pièce, un noyau autour duquel j'arrive à construire ma propre lecture.

Je te regarde danser comme si je pouvais sentir chacun de tes gestes. Une multitude de mélodies me submergent dans une nostalgie spectatrice : des mélodies visuelles – dans les mouvements et les changements des différents poissons –, des mélodies sonores – dans la profondeur du fado –, et des mélodies gestuelles – avec lesquelles je me connecte davantage. Ces dernières naissent et s'épanouissent depuis l'intérieur. Dès que tu arrives à l'endroit où tu te poseras délicatement avant de commencer, tu portes un potentiel mélodique dans tes gestes. Tu tisses la succession de tes mouvements au niveau des bras, des mains, du torse et de ta tête : de toutes les parties de notre corps avec lesquelles on pourrait serrer quelqu'un dans les bras.

Tes gestes, la voix, la voix de tes bras, les cordes, et alors, les mouvements des poissons t'

accompagnent... Un poisson rouge m'hypnotise par les traces éphémères laissées avec sa queue. Parfois, j'ai la sensation que ce poisson danse lui-aussi. Depuis une trajectoire hélicoïdale, tes bras se déploient. Tes mains expirent. Je sens le poids de ta tête, avec le plaisir de te percevoir infinie, passagère, presque éphémère. Ton bras s'échappe, silencieux... et murmure à tes appuis de redescendre.

Mais si tu te relies ainsi à d'autres forces qui t'accompagnent, est-ce que tu danses vraiment toute seule ? Ces forces te permettent d'abord de danser debout. Ensuite, tu te connectes à elles pour diriger ton mouvement depuis tes poignets, tes mains, tes doigts, et par toutes les faces de tes bras.

Fine. Subtile. Infinie. Tes bras dansent dans le passage d'une étoile filante, mais à la vitesse d'un enfant qui prend un papillon par ses ailes. Je te regarde... je peux sentir la chaleur et la couleur de cette ligne courbe dessinée par tes doigts. Un trait qui reste, le temps qu'une photographie Polaroid prend pour apparaître, depuis le noir profond. Tes bras oscillent, une seule fois, perpendiculaires au sol, comme un pendule depuis tes épaules. Ils sont côte à côte, à ta droite, et glissent entre eux pour se retourner vers le point central, face à ton cœur. Et là, tes mains s'échappent par ton axe vers la surface.

Ta main droite reste près de ton visage, puis de ta poitrine, et ta main gauche saute... en caméra lente, en sortant de l'eau, pour retourner par toute sa périphérie, près de ton genou. Tu te plonges, entière, silencieuse, pour que ta main se pose sur ta tête, pour qu'ensuite elle arrive à ton menton, du bout des doigts. Pas à pas, sans forcer. Cette fois-ci, ta tête s'appuie, alors, ta main se réveille et pousse ta joue, décisive, mais jamais violente. Ton visage demeure, à nouveau. Ta main droite passe lentement sur tes lèvres et cherche refuge dans ta poitrine. Le geste y réside, dans tes mains, presque comme une réminiscence. Ta main gauche se repose sur ton front et tes doigts esquissent, depuis l'intérieur, un coquillage vers ton menton, quelques secondes avant de s'échapper par ta joue. Et ta tête... en suivant l'écho d'un geste qui ne finira pas.

Infinie.

Et tes bras se réveillent. Ils sautent vers leurs extrêmes, avant de se refermer pour reprendre l'élan, et continuer toujours à danser... Et moi... étrange sensation de se connecter si profondément avec une danse. J'ai l'impression que tout disparaît autour de moi lorsque je vois ce solo. Je me sens ailleurs, pas dans le théâtre, pas devant l'écran, ailleurs [...].

Une sorte de nostalgie m'envahit à nouveau et lorsque tu t'en vas, je reste, mais d'une manière très différente.

Les images que j'utilise pour décrire cette danse émergent comme des reliefs²⁸ et retentissements de ce que cette danse m'a fait... Elles sont la projection d'un imaginaire spécifique qui est à l'origine de mes propres sensations ; car, par les effets de l'empathie kinesthésique, elles deviennent une contemplation ou une imagination de moi-même. Ces images multi-sensorielles interagissent pendant toute la danse et ont été fondamentales pour la construction de ma lecture du solo, de ce geste et de ce style chorégraphique singulier.

Conclusion : Solo et solitude dans l'œuvre de Pina Bausch

« Qui percevrait toute la mélodie serait tout à la fois le plus solitaire et le plus lié à la communauté. Car il entendrait ce que nul n'entend, et ce pour l'unique raison qu'il comprend en son achèvement ce dont les autres, tendant l'oreille, ne saisissent que d'obscures bribes²⁹. »

(Rainer Maria Rilke)

Malgré la multiplicité des scènes, interprétées par différents types de groupe – soli, duos, trios, etc. – s'enchaînant les unes derrière les autres tout au long de cette pièce, Pina Bausch apparaît seule sur le plateau. Elle est la seule à danser, et à ce moment, toutes les danseur·ses disparaissent du plateau grâce aux effets de la scénographie. Ce solo relativement court – environ huit minutes – devient une sorte de noyau central de l'œuvre, en se différenciant de toutes les autres scènes : par le changement de scénographie, d'atmosphère, par la musique et parce que c'est le seul moment de la pièce où la chorégraphe est aussi danseuse.

Pina Bausch élargit le territoire corporel et crée une *danse-avec-les-autres*, malgré le fait d'un *être-tout-seul* sur le plateau. Cela inscrit d'importants éléments en ce qui concerne les rapports entre solo et solitude. D'abord par son format et sa relation au reste de la pièce, ensuite, parce qu'il fait émerger une forme de solitude très particulière. Elle est composée par un tissage entre les sentiments d'intimité, de séparation, de nostalgie, d'espoir, confondus dans la *saudade*³⁰ portugaise. Le solo de Pina Bausch est comme une « parenthèse » dans l'obscurité, au milieu de la pièce, dans laquelle ses gestes se fondent avec le lyrisme des *fados* de Coimbra³¹. Si dans le solo, la chorégraphie ne dépend pas exclusivement de la structure musicale, elle partage pourtant avec elle une cadence, une qualité et des affects. Elles émergent comme des mélodies parallèles qui se retrouvent et se séparent constamment. « Pour moi, c'est comme si elle faisait la musique dans ses mouvements. Si on n'entendait pas la musique, on l'entendrait quand même faire sa musique³² », explique la danseuse Barbara Kaufmann. Un *lien* émerge dans les interstices du son : le chant du *fado*, avec le sentiment de la voix masculine, la mélancolie de la *guitarra* portugaise et de la *viola* espagnole, dialoguent avec ses gestes et les mouvements des poissons. Et comme dans le rituel du *fado*, où « n'est pas *fadista* seulement celui qui chante, mais aussi celui qui écoute³³ », Pina Bausch est *fadiste* à travers sa danse.

Elle danse aussi « à l'écoute » de ses gestes et de la présence de son public. Notamment dans les gestes d'adieu à la fin du solo, lorsqu'elle lève doucement sa main droite directement au-dessus de sa tête, sans hâte, elle ouvre les yeux et s'adresse aux spectateurs. Un état de tendresse dans l'interprétation s'exprime aussi par son regard intime ainsi que par la qualité haptique de son geste. D'une part, en regardant son public pendant ces gestes d'adieu, elle franchit la frontière symbolique entre la scène et la salle. Elle regarde directement la présence des autres. Et ce regard calme et profond évoque ce « regard intime » qui selon François Jullien, « ne regarde pas tant qu'il se laisse regarder³⁴ ». D'autre part, la qualité haptique se manifeste à travers les gestes d'auto-contact, lorsque l'oscillement et le passage des bras effleurent le torse, pendant que le contact des mains se produit généralement près du visage et autour de la poitrine ; et aussi par l'effet de « sillage³⁵ » de ses gestes de bras, qui se fondent avec le mouvement des poissons, notamment les queues des énormes *goldfish*. L'effet sillage produit ce qu'on pourrait appeler une confusion perceptive : à travers la lenteur et la densité de ses gestes, Pina Bausch semble faire bouger l'espace.

En effet, la spatialité et la temporalité de cette danse ne semblent pas conçues comme une coupure, une absence et un isolement, mais plutôt comme une intention d'*allers*, tout en restant en soi-même. Cette forme de solitude pourrait se comparer à celle qu'Alain Delourme nomme « solitude initiatique [...] qui se trouve paradoxalement être une solitude qui relie³⁶ » où l'accent est mis sur le lien et le rapprochement. Ces

derniers me semblent être au cœur du solo de Pina Bausch qui, au-delà de sa présence solitaire sur le plateau, danse reliée à tout ce qui l'entoure.

Finalement, il ne s'agissait pas d'isoler le solo, mais de le penser « en situation » : de considérer le solo par rapport aux ensembles, et aussi dans le contexte de l'œuvre, avec tous les éléments scéniques – la musique, la scénographie, les costumes, le public – qui affectent et transforment le geste. C'était aussi la singularité d'une phrase de Peter Pabst qui m'avait beaucoup interpellée au tout début de mon travail, lorsqu'il parlait du petit poisson : celui-ci « fonce de-ci de-là et ensuite fait tourner et voler Pina [Bausch] dans l'espace alors qu'elle a les deux pieds sur terre³⁷ ». Dans cette perspective, lorsque j'ai eu la possibilité de travailler aux archives de la compagnie, l'outil vidéo est devenu un moyen précieux d'affiner mon regard de chercheuse. Mais je ne peux baser ma perception uniquement sur l'écran ni sur des conditions « exceptionnelles » qui favoriseraient mon rapport au geste, pour « mieux le voir ». L'outil vidéo est complémentaire au visionnage des pièces sur scène. Et c'est grâce à une intégration des sources et des contextes, que j'ai pu travailler les différentes modalités de mon regard, que j'ai pu établir les étapes de ma propre stratégie perceptive et descriptive, face à cette danse, à ce geste de solitude et d'être-ensemble.

BIBLIOGRAPHIE

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrille, 2012.

BERNARD Michel, « Sens et fiction, ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels », *Nouvelles de danse*, n° 17, Bruxelles, octobre 1993, pp. 56-54.

BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, 2001.

CORDEAU MORALES VALDES Valentina, *Une corporéité de la solitude. Pour une esthétique de la danse de Pina Bausch*, Thèse de doctorat en danse, sous la direction d'Isabelle Ginot, université Paris 8, soutenue au Centre national de la danse en juin 2019.

DELOURME Alain, *La Solitude initiatique*, Paris, L'Originel, 2016.

ENDICOTT Josephine Ann, *chez.pina.bausch.de*, Paris, L'Arche, 2015.

GINOT Isabelle, *La critique en danse contemporaine : Théories et pratiques, pertinences et délires, Texte de synthèse des travaux de recherche, 1996-2006*, Thèse d'habilitation à diriger des recherches, sous la direction de Mr. Jean-Paul Olive, université Paris 8 – Saint-Denis, septembre 2006.

GINOT Isabelle, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, Pantin, Centre national de la danse, 1999.

GODARD Hubert, « Le déséquilibre fondateur : Le corps du danseur, épreuve du réel », Entretien avec Laurence Louppe, in *Art Press* hors-série, n° 13, 1992, pp. 130-143.

GODARD Hubert, « Le geste et sa perception », in GINOT Isabelle, MICHEL Marcelle (dir.), *La Danse au XX^e siècle*, Paris, Bordas, 1995, pp. 224-239.

JULLIEN François, *De l'intime, Loin du bruyant amour*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2013.

LABAN Rudolf, *Espace dynamique. Textes inédits. Choreutique. Vision de l'espace dynamique*, Bruxelles, Contredanse, 2003.

LAUNAY Isabelle, *Poétiques et politiques de répertoire. Les danses d'après, I*, Pantin, Centre national de la danse, 2018.

LOURENÇO Eduardo, *Mythologie de la Saudade. Essais sur la mélancolie portugaise*, Paris, Chadeigne, 1997.

MERCY Dominique, « Grand entretien avec Dominique Mercy, par Rosita Boisseau », Site produit par INA, En Scènes, le spectacle vivant en vidéo, [en ligne], <https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes06003/dominique-mercy.html>, page consultée le 21 juin 2021.

PABST Peter, BENTIVOGLIO Leonetta, LETTOW Fabian, *Peter für Pina : Bühnenbildner : Arbeiten für Pina Bausch und das Tanztheater Wuppertal 1980-2009*, Wuppertal, Druck Verlag Kettler, Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, 2010.

PELLERIN Agnès, « Le fado ou l'incise du destin », *La pensée de midi*, n° 28, 2009, pp. 44-52, [en ligne], <https://doi.org/10.3917/lpm.028.0044>, page consultée le 21 juin 2021.

PERRIN Julie, *Figures de l'attention, Cinq essais sur la spatialité en danse*, Dijon, Les Presses du réel, 2012.

RILKE Rainer Maria, *Note sur la mélodie des choses*, Paris, Allia, 2016.

ROQUET Christine, *Vu du geste. Interpréter le mouvement dansé*, Pantin, Centre national de la danse, 2019.

ROUSIER Claire (dir.), *La danse en solo. Une figure singulière de la modernité*, Pantin, Centre national de la danse, 2002.

SALVATIERRA Violeta, « Micropolitique des affects somatiques », in GINOT Isabelle (dir.), *Penser les somatiques avec Feldenkrais. Politiques et esthétiques d'une pratique corporelle*, L'Entretemps, 2014, pp. 115-161.

WENDERS Wim, *Pina*, Kinostart, 2011, Film 3D, 103 minutes, DVD.

YANOR Lee, *Coffee with Pina*, Noga Communications, 2006, Vidéo Art Documentaire sur Pina Bausch, 52 minutes, DVD.

NOTES

1. CORDEAU MORALES VALDES Valentina, *Une corporéité de la solitude. Pour une esthétique de la danse de Pina Bausch*, Thèse de doctorat en danse, sous la direction d'Isabelle Ginot, université Paris 8, soutenue au Centre national de la danse en juin 2019. Ce travail a été financé par l'Agence nationale pour la recherche et le développement (ANID) / Programme de bourses / DOCTORAT BECAS CHILE/2013 - 72140162.

2. *Danzón* (1995). Direction et chorégraphie : Pina Bausch. Scénographie : Peter Pabst. Costumes : Marion Cito. Collaboration musicale : Matthias Burkert. Première : le 13 mai 1995, à l'Opernhaus Wuppertal. Durée : 1h45min. Distribution première : Regina Advento, Pina Bausch, Andrey Berezin, Antonio Carallo, Mechthild Großmann, Barbara Hampel, Daphnis Kokkinos, Marigia Maggipinto, Dominique Mercy, Jan Minarik, Cristiana Morganti, Aida Vainieri.

3. Pour la notion de solo en tant que figure chorégraphique, voir ROUSIER Claire (dir.), *La danse en solo. Une figure singulière de la modernité*, Pantin, Centre national de la danse, 2002.

4. LAUNAY Isabelle, *Poétiques et politiques de répertoire. Les danses d'après, I*, Pantin, Centre national de la danse, 2018, p. 15.

5. *Café Müller* (1978). Direction et chorégraphie : Pina Bausch. Scénographie et costumes : Rolf Borzik. Musique : Henry Purcell. Collaboration : Marion Cito, Hans Pop. Première : le 22 avril 1978, à Bochum ; le 20 mai 1978, à l'Opernhaus Wuppertal. Durée : 49 min. Distribution première : Malou Airaud, Pina Bausch, Meryl Tankard, Rolf Borzik, Dominique Mercy, Jan Minarik.
6. WENDERS Wim, *Pina*, Kinostart, 2011, Film 3D, 103 minutes, DVD.
7. YANOR Lee, *Coffee with Pina*, Noga Communications, 2006, Vidéo Art Documentaire sur Pina Bausch, 52 minutes, DVD.
8. 1) Répétition générale du 2 janvier 1995, au *Schauspielhaus* de Wuppertal : Seulement le solo, avec projection. 2) Spectacle du 31 mars 1996, au *Schauspielhaus* de Wuppertal : *Pina's Vorbereitungsband*, avec projection 3) Spectacle du 12 octobre 2007, au *Schauspielhaus* de Wuppertal.
9. PERRIN Julie, *Figures de l'attention, Cinq essais sur la spatialité en danse*, Dijon, Les Presses du réel, 2012, p. 41.
10. GINOT Isabelle, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, Pantin, Centre national de la danse, 1999, p. 187.
11. Pour la notion de kinesphère, je renvoie à la définition de Rudolph Laban dans *Espace dynamique. Textes inédits. Choreutique. Vision de l'espace dynamique*, Bruxelles, Contredanse, 2003, p. 90. La kinesphère décrit ainsi l'espace de mouvement proche au corps d'une personne, dans lequel il est possible de mobiliser toutes les extrémités sans avoir besoin de changer de place.
12. BERNARD Michel, « Sens et fiction, ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels », *Nouvelles de danse*, n° 17, Bruxelles, octobre 1993, p. 64.
13. GODARD Hubert, « Le geste et sa perception », in GINOT Isabelle, MICHEL Marcelle (dir.), *La Danse au XX^e siècle*, Paris, Bordas, 1995, pp. 224-239.
14. Voir notamment GODARD Hubert, « Le déséquilibre fondateur : Le corps du danseur, épreuve du réel », Entretien avec Laurence Louppe, in *Art Press*, hors-série, n° 13, 1992, pp. 130-143. Dans cet entretien, Hubert Godard se réfère à la question suivante : « Pourquoi sommes-nous émus quand quelqu'un danse, quand il engage des enjeux importants quant à la stabilité, qu'il commence à travailler sur l'axe gravitaire ? Parce que cela fait référence à cette histoire qui est complètement parquée dans notre corps, dans ces muscles qui nous dressent. Cette histoire, c'est ce qui a été enregistré du "dialogue tonique". C'est l'histoire éternelle de nos rapports avec le premier objet d'amour. » (p. 143).
15. GODARD Hubert, « Le déséquilibre fondateur... », *art. cit.*, p. 142.
16. « *...como el mosquito en la piedra ay si, si, si...* » (2009) en co-production avec le « Festival Santiago a Mil » au Chili.
17. Entretien inédit avec Silvia Farias, réalisé à Wuppertal, mardi 5 septembre 2017.
18. MERCY Dominique, « Grand entretien avec Dominique Mercy, par Rosita Boisseau », Site produit par INA, En scènes, le spectacle vivant en vidéo, [en ligne], <https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes06003/dominique-mercy.html>, page consultée le 21 juin 2021.
19. Surgi au XIX^e siècle, le *fado*, chant plaintif et passionné traditionnel du Portugal, est indissociable de son texte poétique. Malgré la grande variété des types de *fado*, ils sont constitués par des paroles qui évoquent le destin, les passions, l'absence, les bonheurs lointains. Dans le solo, les deux *fados* sont chantés par Germano Rocha, accompagné par l'ensemble de Coimbra. Le premier, « Os Teus Olhos » de Eduardo Melo, se répète deux fois – au début et à la fin du solo. Le deuxième correspond au *fado* « Senhor Poeta » de José Afonso, Barahona, M. Alegre.
20. ENDICOTT Josephine Ann, *chez.pina.bausch.de*, Paris, L'Arche, 2015, p. 59.
21. BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, 2001, p. 205.
22. ROQUET Christine, *Vu du geste. Interpréter le mouvement dansé*, Pantin, Centre national de la danse, 2019, p. 17.
23. Ces techniques sont plus spécifiquement issues de ma formation en danse au Chili (2004-2010) – développées principalement par Patricio Bunster et Joan Turner à partir de la

méthode Jooss-Leeder – mais aussi du master à Paris 8 – notamment dans les cours d'Analyse fonctionnelle du mouvement dansé donnés par Christine Roquet (2011-2013), et l'atelier d'Effort Shape, par Angela Loureiro, en février 2015.

24. SALVATIERRA Violeta, « Micropolitique des affects somatiques », in GINOT Isabelle (dir.), *Penser les somatiques avec Feldenkrais. Politiques et esthétiques d'une pratique corporelle*, Lavérune, L'Entretemps, 2014, p. 119.

25. Spectacle du 12 octobre 2007, au Schauspielhaus de Wuppertal. Interprètes : R. Advento, P. Bausch, S. Farias, M. Grossman, A. Seyama, A. Vaineri, A. Berezin, D. Kokkinos, D. Mercy, P. Merighi, F. Suels.

26. « Une fois sans poisson, » confesse Peter Pabst, « parce que le vidéo projecteur n'a pas fonctionné. Je n'étais pas présent à cette représentation. » PABST Peter, BENTIVOGLIO Leonetta, LETTOW Fabian, *Peter für Pina = Peter for Pina = Peter pour Pina : Bühnenbildner : Arbeiten für Pina Bausch und das Tanztheater Wuppertal 1980-2009*, Wuppertal, Druck Verlag Kettler, Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, 2010, p. 21.

27. GINOT Isabelle, « Quelques exercices à l'usage du spectateur » in *La critique en danse contemporaine*, Thèse d'habilitation à diriger les recherches, université Paris 8 – Saint-Denis, septembre 2006, inédit, pp. 84-86.

28. « L'image poétique est un soudain relief du psychisme, relief mal étudié dans des causalités psychologiques subalternes » BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrille, 2012, p. 1.

29. RILKE Rainer Maria, *Note sur la mélodie des choses*, Paris, Allia, 2016.

30. Pour la notion de *saudade*, voir LOURENÇO Eduardo, *Mythologie de la Saudade. Essais sur la mélancolie portugaise*, Paris, Chadeigne, 1997.

31. Le *fado* de Coimbra, chanté exclusivement par des hommes, est souvent reconnu comme étant plus « intellectuel » et romantique que le *fado* de Lisbonne. Il surgit principalement dans le milieu universitaire de Coimbra – l'une des villes universitaires la plus ancienne d'Europe (1290). Des groupes d'étudiants, accompagnés de leurs guitares et rigoureusement habillés par le *traje* de couleur noire, se déplacent jusqu'à aujourd'hui dans les rues et les places de la ville pour transmettre la poésie de l'âme portugaise.

32. «For me it's like she is making the music in her movements. If you wouldn't hear the music, you'd still hear her making her music». Entretien inédit avec Barbara Kaufmann réalisé à Wuppertal, vendredi 30 janvier 2015.

33. Diction évoqué par Agnès Pellerin in « Le fado ou l'incise du destin », *La pensée de midi*, n° 28, 2009, p. 47, [en ligne], <https://doi.org/10.3917/lpm.028.0044>, page consultée le 21 juin 2021.

34. JULLIEN François, *De l'intime, Loin du bruyant amour*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2013, p. 39.

35. J'appelle « sillage gestuel », l'impression que les gestes laissent une trace dans l'espace, comme si quelque chose « restait » et « suivait » la partie du corps qui initie le mouvement – notamment les doigts, les mains, les bras et la tête.

36. DELOURME Alain, *La Solitude initiatique*, Paris, L'Originel, 2016, p. 75.

37. PABST Peter, BENTIVOGLIO Leonetta, LETTOW Fabian, *op. cit.*, p. 21.

RÉSUMÉS

Lors d'une séance d'étude aux archives du Tanztheater Pina Bausch à Wuppertal, en janvier 2015, dans le cadre de ma recherche sur le solo de Pina Bausch dans *Danzón* (1995), dont les spectacles avaient lieu pendant ces mêmes jours, j'ai travaillé avec une vidéo de la pièce où elle dansait « sans les poissons » : les projections d'images immenses de poissons qui accompagnent sa danse étaient absentes, car exceptionnellement elles n'avaient pas fonctionné pendant la représentation. Cela m'a aidé spécialement à la visualisation des détails des gestes. Cependant, grande a été ma surprise lorsque plus tard, pendant un spectacle *in vivo*, les mouvements des poissons, leurs couleurs et leurs textures ont complètement transformé ma perception du geste et ainsi l'interprétation de ce solo qui finalement est devenu une danse du lien et du rapport à l'autre. À travers cet article je partage une expérience d'analyse dans laquelle, pour mieux comprendre le geste, il ne fallait pas l'isoler, mais le penser en relation aux autres éléments du spectacle – musique, scénographie, costumes, public – qui l'accompagnent et l'affectent.

During a study session at the archives of the Tanztheater Pina Bausch in Wuppertal, in January 2015, as part of my research on Pina Bausch's solo in *Danzón* (1995), whose performances took place during the same days, I worked with a video of the piece where she danced «without the fishes»: the projections of huge images of fishes which dance with here are absent, because exceptionally they did not work during the performance. It helped me especially in viewing the details of the gestures. However, my surprise was big when later, during the live performance, the movements of the fish, their colors and their textures completely transformed my perception of the gesture and thus the interpretation of this solo which finally became a dance of the relationship to the other. Through this article I share an analysis experience in which to better understand the gesture, it was not necessary to isolate it, but to think about it in relation to the other elements of the piece – music, scenography, costumes, audience – who accompany and affect it.

INDEX

Mots-clés : approches descriptives, Bausch (Pina), poétique du geste, solitude et être-ensemble, solo

Keywords : Bausch (Pina), descriptive approaches, poetics of gesture, solitude and being-together, solo

AUTEUR

VALENTINA MORALES VALDÉS

Valentina Morales Valdés est danseuse et chercheuse en danse. Formée à Santiago du Chili, à l'école Espiral (ex UAHC) fondée par Joan Turner et Patricio Bunster, elle obtient en 2010 le titre de Chorégraphe et Pédagogue en danse. En 2011, elle débute une recherche de master autour de Pina Bausch (1940-2009), au sein du département Danse de l'université Paris 8. En 2019, elle soutient une thèse intitulée *Une corporéité de la solitude. Pour une esthétique de la danse de Pina Bausch*, sous la direction d'Isabelle Ginot et devient chercheuse associée de l'université Paris 8, équipe « Danse, geste et corporéité ». En 2020, elle co-fonde avec Hugo Cordeau, « Pareidolia collectif - Art & écologie » (<http://pareidolia.site>) et intègre la compagnie « Entretemps »

(Wuppertal, Allemagne). Elle réalise actuellement le projet post-doctoral *Los tránsitos de un gesto* (MUSIDANSE, Paris 8, C ND, aCD) autour des transferts chorégraphiques entre le Chili et l'Allemagne ; et intègre le réseaux de chercheur·se·s en danse latino-américain·es « Descentradxs ».