



HAL
open science

Déséquilibre des normes ? Stabilité du genre dans l'univers de Pina Bausch

Hélène Marquié

► **To cite this version:**

Hélène Marquié. Déséquilibre des normes ? Stabilité du genre dans l'univers de Pina Bausch. Hélène Camarade; Marie-Lise Paoli. Marges et territoires chorégraphiques de Pina Bausch, L'Arche, pp.98-111., 2013, 978-2-85181-804-1. hal-01120834

HAL Id: hal-01120834

<https://hal.science/hal-01120834>

Submitted on 25 May 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Déséquilibre des normes ? Stabilité du genre dans l'univers de Pina Bausch¹

Hélène Marquié Université de Paris 8

Les rapports sociaux de sexe et le genre – c'est-à-dire l'ensemble des processus qui construisent les différences hiérarchisées entre les sexes – sont des éléments incontournables dans l'œuvre de Pina Bausch. Ceci n'implique aucunement une perspective féministe de sa part. Pourtant, en lisant les commentaires, critiques et recherches sur son travail, on est frappé de la récurrence des allusions à un « féminisme », presque toujours d'ailleurs pour affirmer que Pina Bausch n'est pas féministe, mais que..., parfois qu'elle est féministe, bien que... quand elle n'est pas « féministe malgré elle » (Pillet).

Articuler une analyse de l'œuvre avec une analyse des discours qui accompagnent sa diffusion, conditionnent en partie sa réception et son inscription dans une histoire de l'art légitimée, permet de mieux cerner une problématique (ici celle du genre) et de saisir les sens délivrés par cette œuvre dans une historicité. Mon propos sera donc ici d'étudier, dans la perspective du genre, d'un côté ce que les œuvres nous donnent à voir et à penser, quelles conceptions du monde et quelles idéologies travaillent l'univers de Pina Bausch, qu'elles aient été délibérément ou non exposées par la chorégraphe ; et d'un autre côté, quelles idéologies travaillent la critique, ce qu'elle nous traduit de l'univers de Pina Bausch et les interprétations qu'elle tend à imposer.

1 Ce que l'on voit

Mon étude a porté sur les œuvres les plus spécifiques du Tanztheater de Pina Bausch, notamment celles créées avec le système de questions-réponses, excluant ses opéras ou le *Sacre du printemps*, d'une facture différente. Une analyse du genre consiste à repérer comment des différences entre les femmes et les hommes sont représentées, et construites par ces mêmes représentations. Ceci en posant un certain nombre de questions :

Quelle est la place de la différence des sexes ? Comment s'articulent sexes et genres ? Comment sont figuré-e-s les personnages féminins et masculins ? Quelles sont leurs actions ? Quels sont leurs états de corps et leurs mouvements ? Quelles sont leurs relations et interactions (contacts, regards, paroles, ...) ? Quelle est la place (en termes d'espace, de temps de parole ou de danse, etc.) donnée aux femmes, aux hommes, aux couples mixtes ou

¹ MARQUIÉ Hélène, « Déséquilibre des normes ? Stabilité du genre dans l'univers de Pina Bausch », in *Marges et territoires chorégraphiques de Pina Bausch*, Hélène CAMARADE, Marie-Lise PAOLI (dir.), Paris, L'Arche, 2013, pp.98-111.

homosexués, aux groupes ? etc. À chaque fois, il convient de se demander s'il y a une dissymétrie, si elle s'inverse parfois, et si elle traduit des rapports de pouvoir. On doit aussi se demander si, et comment, ces paramètres évoluent au cours du temps. Je ne pourrai évidemment que résumer ici les caractéristiques les plus saillantes.

La place de la différence des sexes

La différence des sexes est centrale dans les pièces de Pina Bausch. Elle catalyse très généralement les actions. Elle structure aussi la chorégraphie et l'espace, qu'il s'agisse d'opposer un groupe d'hommes à un groupe de femmes (*Barbe Bleue*), en les séparant dans l'espace ou en les convoquant alternativement, d'alterner les sexes dans une file, d'enchâsser en quelque sorte une femme dans un groupe d'hommes – plus rarement l'inverse – en jouant sur un contraste visuel portant sur la taille, les vêtements (une robe colorée contrastant avec l'uniformité de costumes masculins), etc. Enfin, il n'y a jamais d'ambiguïté sur les sexes : lorsque des hommes portent des costumes de femmes, ils apparaissent très clairement en hommes travestis.

Figures de femmes et d'hommes

La différence s'inscrit de façon évidente dans les costumes. Chez Pina Bausch, ils ne reflètent pas la réalité du monde extérieur, mais une esthétique située d'un point de vue social, et plus proche des années 1950 que des années 1970 à 2000. Ils sont surtout marqueurs de rôles sociaux stéréotypés. Les femmes sont fréquemment en robe de soirée ou chemise de nuit, tissus satinés et colorés, moulants la plupart du temps (et entravant parfois les mouvements), en petites robes d'été façon bon marché ou encore en sous-vêtements, maillots. Elles portent des talons hauts ou alors sont pieds nus, ceci beaucoup plus souvent que les hommes. Les cheveux longs et dénoués constituent une constante. Jo Ann Endicott écrit : « J'aimerais infiniment me couper les cheveux. Mais là aussi, Pina dira 'non'. Elle préfère de beaucoup les femmes aux cheveux longs. Il faut la permission de Pina, dès qu'on veut changer quelque chose. » (148-149). Ce signe de féminité sert à plusieurs reprises à clouer les femmes au mur (*Barbe Bleue, Nelken, Walzer, ...*). Les danseuses sont d'âges et de morphologies variées, à peine moins de diversité que chez les hommes. Les femmes sont maquillées pour être très pâles¹, leurs lèvres accentuées par un rouge vif, assez commun. Satin, couleurs voyantes, modèles de robe, les costumes donnent souvent aux personnages

¹ « Surtout, ne pas arriver à la répétition rouge ou bronzée. Pina nous préfère blanches » (Endicott 129).

féminins une connotation de luxe à bon marché, frôlant parfois la vulgarité.

Les personnages récurrents sont la femme enfant, celle aux rêves de midinette, la prostituée, la femme frustrée. Leurs propos et comportements sont majoritairement centrés sur elles-mêmes, sur le regard que les autres leur portent. Comparativement aux personnages masculins, les rôles féminins sont beaucoup plus stéréotypés, et s'ils se déploient largement à l'intérieur de ces stéréotypes – occasion de véritables performances d'actrices allant au bout des propositions –, ils offrent moins de subtilités psychologiques et corporelles. En résumé, les femmes ne s'affranchissent jamais du genre : ni par leurs vêtements, ni par leurs rôles, ni, j'y reviendrai, par leurs corps et leur danse. Quand les personnages semblent se révolter contre ce qui apparaît comme « condition », leur révolte demeure du registre théâtral de la « crise de nerfs », frôlant la parodie, sans jamais déboucher sur un affranchissement des codes.

Les hommes sont très souvent en costumes neutres, atemporels, parfois torse nu, parfois en costume de plage. Par leurs apparences et leurs interactions, ils font davantage groupe que les femmes. Mais les hommes peuvent être travestis. On l'a vu, cela n'entraîne aucune ambiguïté ni de sexe, ni de genre, car les comportements, et notamment envers les femmes, demeurent les mêmes, quel que soit l'habit. Pour les hommes, l'habit ne fait donc pas le moine, et sous le vêtement féminin, un homme reste un homme. Ceci va dans le sens d'une naturalisation du genre, Pina Bausch évoquant par ailleurs souvent ce qui constituerait des gestes ou des comportements « naturels ». Par contre, les femmes ne se travestissent pas (exceptionnellement dans *Les 7 péchés capitaux*), pas même de femme en pantalon. Elles demeurent consignées aux apparences féminines comme aux comportements féminins, comme si la transgression des codes leur était interdite, ou impossible, ou encore comme si elles étaient d'emblée travesties, ce travestissement opérant comme « nature ».

Étrangement, la dissymétrie du travestissement n'est jamais relevée par les commentateurs, qui l'évoquent soit comme jeu (Bentivoglio 84), soit comme transgression (Sanchez-Colberg 155), sans s'interroger pour savoir au profit de qui s'opère une transgression unilatérale. Le travestissement participe aussi à la critique du corps de la danse académique (*Bandoneon*, par exemple) ; c'est un lieu commun, la dépréciation de la danse académique passe bien souvent par la parodie de la danseuse en tutu, exécutée par des hommes. Indépendamment de la qualité émotionnelle et dansée des morceaux évoqués, on doit noter que l'acte subversif, si subversion il y a, est exécuté exclusivement par des hommes, au travers de la représentation féminine. La domination masculine est ainsi réaffirmée, notamment dans ses capacités à subvertir la norme, par la dissymétrie du travestissement.

États de corps et mouvements

Loin d'être en rupture, tant avec la danse classique qu'avec la danse moderne, la danse de Pina Bausch s'inscrit totalement dans leur tradition. Indépendamment de son exceptionnelle qualité et de celle des interprètes, la chorégraphie demeure marquée par le genre de façon tout à fait traditionnelle.

Pour résumer quelques grands traits, les danses des hommes, et notamment les solos, déploient davantage de possibilités que celles des femmes, conjuguant virtuosité, puissance, délicatesse, fluidité, etc. Les gammes féminines sont plus étroites, les mouvements davantage basés sur l'impulsion que sur l'impact, alors que les deux qualités sont équilibrées chez les danseurs. Tous les interprètes ont de larges mouvements fluides, notamment des bras, spiralés, ainsi que les flexions/extensions du buste, toutefois, les danseurs ont davantage de mouvements directs, arrêtés et saccadés. L'utilisation du sol est différente, globalement plus complexe et chorégraphiée pour les danseurs, elle est plus restreinte pour les femmes, qui s'y déplacent moins. Ainsi, bien que la danse de Pina Bausch offre de larges possibilités, soit porteuse d'une belle énergie et investisse largement l'espace, ce qui ouvre des possibilités extra-ordinaires aux corps féminins (comme d'ailleurs beaucoup de chorégraphies contemporaines), la dissymétrie des chorégraphies maintient un écart et une hiérarchie entre les sexes, entérinant une inégalité qui, non référée à une typologie sociale mais aux sexes, apparaît bel et bien naturalisée. En outre, les danseuses sont toujours portées et non porteuses, sauf dans le cas où elles prennent un homme sur leur dos et marchent courbées.

Les séquences de gestes sont souvent genrées, par exemple, dans *Arien*, sur la Sonate clair de lune, les hommes effectuent d'un côté une ronde en crachant, tandis que de l'autre les femmes dansent « hokey-cokey ». Dans certains défilés, les mouvements sont légèrement différents pour les femmes, notamment au niveau du bassin.

L'examen de plusieurs duos montre aussi que les appuis de l'homme sont plus larges, plus solides et qu'ils se déplacent davantage que les femmes (parfois autour d'elles), produisant ainsi un subtil déséquilibre chez ces dernières, qui contredit l'apparente réciprocité du comportement.

Il n'est pas possible de passer ici en revue différents états corporels et leurs connotations. Je prendrai juste l'exemple de la vulnérabilité, situation dans laquelle femmes et hommes se retrouvent assez souvent. Toutefois, lorsqu'il s'agit d'un homme, la situation fait presque toujours référence au genre ou au sexe féminin, comme dans cette scène où un homme manipule le corps d'un autre, qui adopte alors exactement la gestuelle « féminine » courante

chez Pina Bausch dans ce type de situation. On ne trouve pas de femme manipulant ainsi un corps d'homme.

Actions et interactions

Dans l'univers de Pina Bausch, les femmes agissent très souvent de façon hystérique, parfois de façon assez autodestructrice. Jo Ann Endicott (91) décrit ainsi son rôle dans *Barbe Bleue* « Il fallait rire, crier, glousser, tousser, sangloter. Se jeter contre le mur, tomber de sa chaise, les femmes et surtout Judith, étaient bousculées, écrasées, repoussées, sans arrêt. Il fallait se tirer les cheveux, [...] ». Elles sont encore plus souvent en situation de réagir à une action qui leur est plus imposée que proposée. Les verbes ordonner, manipuler, porter ne se conjuguent qu'au masculin.

En situation d'interaction, les hommes ont bien plus souvent l'initiative et les femmes dépendent d'eux : elles se laissent tomber, ils les retiennent ; quand ils les lâchent, elles tombent ; elles sont transportées comme des poupées ou des chiffons. Image exemplaire : une femme se déplace à l'aveuglette dans une forêt de chaises, et ne les évite que grâce à un homme (*Café Muller*). Les femmes ne sont pas autonomes, et il y a rarement de solidarité féminine. Cette dernière absence contraste avec le pôle masculin.

Les femmes sont aussi dépendantes psychologiquement des hommes, qu'elles suivent ou poursuivent, en demande d'amour, prêtes à toutes les bassesses, bien plus que les hommes. *Komm tanz mit mir* est la pièce emblématique. Jo Ann Endicott y décrit encore ses actions :

[...] je me jetais par terre en pleurant. [...] Ils me faisaient passer de l'un à l'autre et je hurlais comme un bébé qu'on écorche. [...] Humiliation. Humilité. Tu es tombée de plus en plus bas. Ses ordres : « Viens ici », « Couche-toi », « Lève-toi », « Dis que tu m'aimes », « Assieds-toi sur mes genoux », « Recommence tout, que je te croie », « Il faut que je puisse te croire, allez, dis-le ». Je l'avais dit depuis longtemps. *Ich liebe dich* – je t'aime. Je lui donnais tout, mon amour, mon corps, mon cœur. Ce n'était pas assez. Il était d'une brutalité avec moi... Quoi que je fasse, ça ne suffisait pas [...]. (111).

Elle ajoute : « Et avec ça toujours de belles vieilles chansons » (111) ; en effet, la musique contribue très souvent à dissoudre l'impact de la violence représentée dans une atmosphère nostalgique des années 1930-1950 à l'exemple de la chanson d'Édith Piaf *La Vie en rose* (1947), induisant une poétisation de la violence (voir aussi dans *Kontakthof*), j'y reviendrai. Notons aussi que des actions débutant dans la douceur, par la répétition et l'amplification deviennent actes de violence. Le contraste produit bien évidemment un effet esthétique fort, mais dans le même temps, en l'absence de faille ou de décalage critique, il désamorce ce qui aurait pu s'interpréter comme dénonciation.

La communication entre les sexes est basée sur un registre de tentatives de séduction et

rejet. Les femmes sont souvent victimes, les hommes ont des rôles d'agresseurs, poursuivent, contrôlent, punissent, dressent, habillent ou déshabillent, tripotent les femmes, jusqu'au viol. La métaphore de la chasse est très présente, à l'exemple des femmes poursuivies ou portées comme du gibier sur l'épaule. Violence et humiliation sont ressenties par le public et la critique qui évoque par exemple une « démonstration de cruauté et d'humiliation physique » (Bentivoglio et Carbone 68), et par les interprètes. Jo Ann Endicott (167) raconte : « En 1986, en tournée, j'ai dû donner *Les Sept Péchés capitaux* six jours de suite. Ce tripotage permanent par tous ces hommes. Après ça, pendant un moment, je ne pouvais plus voir un homme. »

Les couples sont très majoritairement hétérosexués. On note quelques couples d'hommes, qui cependant reproduisent exactement la relation des duos hétérosexués, fonctionnant sur le mode dominant-dominé. Une situation revient : une femme sert d'objet manipulé et médiateur (ou transitionnel), prétexte à une histoire entre deux hommes. Il n'y a pas de couple de femmes.

Un univers stable du point de vue du genre

En résumé, chez Pina Bausch, il y a une dissymétrie constante entre les sexes, qui fait de leur hiérarchie un élément structurant des contenus comme de la forme. Sur le plan thématique, les actions entre les sexes découlent très généralement de rapports de pouvoir, à sens unique, et débouchent souvent sur des relations de violence. La mise en forme chorégraphique et théâtrale redouble cet écart, en attribuant aux hommes une gamme gestuelle et émotionnelle plus large. Un troisième élément converge pour donner un sens à ce qui est donné à voir : la réitération des mêmes motifs, de pièce en pièce, pendant plus de trente ans. Même si les pièces les plus récentes présentent des relations moins violentes, la différence hiérarchisée demeure fondamentale et fondatrice.

Ainsi, l'univers de Pina Bausch « constate » la domination masculine, jusqu'à la violence, ainsi qu'une soumission, voir une adhésion des femmes à cette domination¹. S'agit-il, comme l'affirment certains commentateurs, d'une dénonciation de la réalité ? Sans aucun doute non, car l'univers de Pina Bausch ne reflète sur aucun plan une « réalité », qui a d'ailleurs bien évolué entre les années 1970 et les années 2000. Il est plutôt construit sur des situations stéréotypées, rapportées par les costumes et la musique davantage aux années 1930 à 1950 qu'aux années 2010 ; le caractère « intemporel » de cet univers, apparaît clairement avec la reprise à l'identique de *Kontakthof* par trois générations. De même, le fait qu'au sein des

¹ Brigitte Gauthier voit même dans le Tanztheater de Pina Bausch une reproduction « des émotions et des gestuelles présentes dans un récit comme celui du film *Portier de nuit* de Liliana Cavani. » (Gautier 149).

couples, les individus soient relativement interchangeables et ne modifient pas le mode relationnel homme/femme contribue à présenter la situation comme indépendante du contexte et des acteurs. S'agit-il alors de dénoncer, en exagérant et en répétant des situations stéréotypées, les inégalités entre les hommes et les femmes et la domination masculine ? Si l'on ne considérait qu'une seule œuvre, *Barbe Bleue* par exemple, on pourrait en faire l'hypothèse. Mais, sur l'ensemble de l'œuvre, trois arguments s'y opposent. La répétition et l'absence d'autres modalités de représentation des rapports entre les sexes : aucune alternative n'est jamais proposée ; la poétisation et l'aura nostalgique qui imprègne les scènes de violence, qui nous placeraient davantage dans le cadre d'une énonciation que d'une dénonciation ; enfin et surtout, le fait que ni la danse, ni la chorégraphie, ni la mise en scène ne subvertissent souterrainement les modes de représentation. Tout concourt à proposer une vision univoque, à mettre en scène des modalités de la domination masculine, les faire revivre aux interprètes et au public, sans qu'une déconstruction des codes de la représentation (théâtrale ou chorégraphique) concernant le genre permette l'ouverture d'un espace critique.

Que les rôles sociaux soient déterminés par la nature, comme semble dire Pina Bausch en insistant sur le naturel, ou par le social comme l'interprètent dans son travail certains critiques (Klein 236), finalement, ne change pas le sens et la portée du propos. La « nature sociale » reste tout autant fixée et immuable que la nature naturante, un destin, et l'essentialisme est bien affirmé. Les relations entre les femmes et les hommes apparaissent relever d'une inévitable incompréhension, qui ne peut déboucher que sur la violence des uns contre les unes et la frustration de tou-te-s. Et, paradoxalement, ce qui renforce et verrouille le dispositif, est précisément la transgression des normes de genre par les hommes, parce qu'elle leur est strictement réservée. La portée politique d'une rupture des codes qui ne se fait qu'au profit des hommes quand l'assignation des femmes est renforcée, est d'une part de renforcer l'écart et la hiérarchie qui les sépare, et d'autre part de dissoudre et dissimuler le problème, puisqu'il semble avoir été résolu pour le sexe qui fait référence.

2 Ce qu'il est prescrit de voir

Je m'intéresserai maintenant au discours critique dominant sur Pina Bausch, discours autorisé auquel participent intellectuels, universitaires autant que journalistes, tous considérés – à tort ou à raison – comme experts. Ce discours a un réel pouvoir, puisqu'il est prescripteur, oriente les lectures ultérieures du public, la constitution de la mémoire et de l'histoire de la danse, et légitime les « bonnes » interprétations des œuvres. J'ai été frappée par l'uniformité

des propos, largement hagiographiques, voire quasi religieux¹, et par la façon dont ils imposent une compréhension de l'œuvre de Pina Bausch, qui ne reflète pas toujours ce qui est donné à voir, ni la réalité d'un contexte de création ; sur ce dernier point, je donnerai seulement pour exemple l'insistance à nous présenter le travail de Pina Bausch comme en rupture totale avec la danse et le théâtre de son époque, sans jamais faire de lien avec la création des années 1960 et 1970 dans ces domaines. Mais mon propos est ailleurs.

Il y a réellement autour de la chorégraphe construction d'un mythe, récit des origines, récit fondateur qui réaffirme la rupture, la transgression, admet ainsi le postulat d'une « violation des normes libératrice » (Bentivoglio et Carbone 18), conforme à ce que l'on attend par définition de l'art contemporain. Ce mythe est redoublé par l'appréhension de son œuvre dans une dimension mythique. Dimension qui, avec la question du féminisme ou du non féminisme de Pina Bausch, sont bien souvent l'occasion de régler des comptes avec le féminisme et d'affirmer des positions naturalistes bien rétrogrades, prétendument justifiées par le travail de Pina Bausch.

Celui-ci est souvent mis en avant comme contre-exemple d'un féminisme qui serait revendicatif de façon primaire et surtout sans objet aujourd'hui. Chantal Aubry (36-38) écrit : « Pas d'amour heureux, mais pour autant pas de 'guerre des sexes', vieux cliché éculé indigne de Pina, juste bon pour les féministes américaines. » Cette remarque est d'autant plus étrange, que « la guerre des sexes » est un grand thème repéré par les critiques : « Son sujet de prédilection, c'est la guerre des sexes, un sujet qui traverse toutes les époques » (Gauthier 31). Pina Bausch aurait dépassé les revendications féministes supposées étroites, pour atteindre à un « universel » (tant genré que culturel)². « Elle s'attache à l'émancipation des êtres humains et non spécialement à celle de la femme. » (Schmidt 85) On oppose ainsi ce qui serait une lutte restreinte, émanciper LA femme, à une visée universelle plus large, émanciper les êtres humains. Il n'est jamais cependant précisé par quels procédés scéniques cette émancipation est suggérée, puisque, précisément, l'univers de Pina Bausch ne s'émancipe jamais des stéréotypes, qui constituent sa matière même. L'auteur ajoute : « D'ailleurs, Pina Bausch pense qu'il doit être plus difficile pour les hommes de s'émanciper, parce que ce qu'on attend d'eux, compte tenu des rôles sociaux, est beaucoup plus pesant. » (Schmidt 85) En l'absence de source, on lui laisse la responsabilité de ses propos, en relevant toutefois qu'à l'inverse, Pina Bausch montre les hommes beaucoup plus émancipés des rôles sociaux que les femmes.

¹ « Mon témoignage aimerait être avant tout une 'action de grâce' adressée en public à Pina Bausch. », écrit Edoardo Sanguineti (127). Ou encore : « Pina Bausch a su faire de son propre parcours un mythe et une référence absolument unique. [...] elle a acquis un statut quasi sacré. » (Gauthier 21).

² « La non-simultanéité souligne le caractère universel de ces accouplements. » (Gauthier 26).

Les relations entre les sexes sont bien perçues comme structurante de l'univers de Pina Bausch, mais présentées comme l'expression d'un schème mythique. La lutte entre les sexes est interprétée comme un affrontement nécessaire, inéluctable et sans fin, la violence étant poétisée comme dans une épopée. C'est sans doute ce que montre Pina Bausch, mais la critique franchit un pas supplémentaire, en posant qu'il s'agit non pas de la vision ou d'un choix de l'artiste, mais d'un reflet de la réalité, présenté comme vérité : « le public peut comprendre les rapports sociaux en regardant la façon dont les hommes se comportent. », écrit Norbert Servos (29), en regardant ce que « sont les choses » :

Dans *Barbe-Bleue*, Pina Bausch présente [...] l'implacable jeu auquel se livrent hommes et femmes, leur incapacité de s'aimer [...] Elle montre que ce jeu entre des êtres qui ne peuvent se comprendre est sans issue. Le spectateur sortira certainement déconcerté de cette pièce, mais saura où en sont les choses. (Servos 59-60).

Et encore :

Pina Bausch ne porte aucun jugement moral sur ce qui se produit entre les êtres. Elle montre ce que chacun connaît, en exagère et altère la forme et le contenu, pour mieux mettre en évidence leur nature. (Servos 60).

Ainsi, en faisant des situations proposées par Pina Bausch, à la fois l'expression d'une situation mythique, poétisée, et dans le même temps le reflet d'une nature ou réalité prétendument universelle, par là même renvoyée à un destin, l'exégèse du travail de Pina Bausch opère une dépolitisation des rapports sociaux de sexe et tend presque toujours à réaffirmer des positions essentialistes, avant tout celles des critiques. Comme écrit l'une d'entre elles : « Pina Bausch va au-delà des clichés du féminisme. La femme n'est pas perçue comme un objet, mais comme une matière à aimer et à maltraiter. Comme si sa nature même la prédestinait à ce destin, de tous temps et dans toutes les cultures. » (Gauthier 64). Pour la rédactrice, il ne fait aucun doute que cet « au-delà » d'un féminisme rapporté à des clichés est porteur d'une vérité universelle¹.

Les modalités mêmes du discours entérinent souvent l'essentialisation, comme dans l'exemple suivant, où la mise sur le même plan du descriptif (pour les hommes) et de l'interprétatif (pour les femmes) conduit à faire entendre que l'interprétation du comportement des femmes est de l'ordre de la description et non d'une interprétation de l'auteur : « 'Barbe-Bleue' met en scène le Masculin et le Féminin [on notera les majuscules]. Des hommes athlétiques, en shorts, gonflant leurs muscles. Des femmes emprisonnées dans un besoin d'amour et l'angoisse de s'enfermer dans un rapport de couple. » (Bentivoglio et Carbone 123).

¹ Voir aussi (Gauthier 158).

Les discours critiques sont paradoxaux. D'un côté ils valorisent l'absence de positionnement politique de la chorégraphe, par exemple : « Il n'y a rien d'idéologique dans le théâtre de Pina Bausch » (Bentivoglio et Carbone 112) – comme si ce qui apparaît comme non idéologique, n'était pas bien souvent le reflet de l'idéologie dominante. De l'autre, dans un contexte, celui de l'art contemporain, qui construit ses valeurs sur la rupture, la contestation et la transgression, il faut démontrer qu'il y a malgré tout subversion ; donc faire passer ce pseudo non engagement pour une posture subversive. L'absence de point de vue est présentée comme un engagement, Pina Bausch serait subversive précisément parce qu'elle refuse d'avoir un point de vue. Cette multiplicité des points de vue possibles (contredite par la répétition des mêmes schèmes à l'identique dans les œuvres de Pina Bausch), participe aussi à euphémiser la valeur politique de ce qui est montré :

Par exemple, dans ses mises en scène, il n'est pas rare que les hommes traitent les femmes comme des poupées, mais même cela on pourrait l'envisager sous des angles très différents. [...] On peut le voir d'une façon ou d'une autre. Ce n'est jamais que la manière dont on envisage soi-même la situation. Penser qu'il n'existe qu'un seul point de vue pour ce qu'on réinterprète alors, c'est cela qui est faux. Car (comme le dit Pina Bausch) : « On peut toujours voir l'inverse aussi ». (Hoghe 18)

D'autres commentateurs vont plus loin, par exemple en utilisant un procédé en trois temps pour requalifier les scènes de violence : 1 description de la scène, 2 interprétation comme violence, 3 réinterprétation poétique. Roberto Alonge (105) peut ainsi écrire, à propos d'une scène de *Kontakthof* qu'il expose longuement : « En réalité, nous sommes confrontés à une longue et cruelle scène de viol collectif ». Suit une nouvelle description dans le sens de son interprétation, qui s'achève par une conclusion sur l'œuvre de Pina Bausch : « Ce qui compte, c'est que, de cette œuvre, se dégage une poésie de l'amour et du non-amour qui existent entre un homme et une femme, une poésie grande, intense, variée et cadencée. » (Alonge 107) De son côté, Norbert Servos (55) réinterprète une scène de viol comme expression de l'incommunicabilité : « Il se jette sur elle, la viole, puis la repousse en soufflant bruyamment. Elle ne réagit pas. / Le symbolisme de l'opéra de Bartók disparaît chez Pina Bausch dans des actions concrètes et immédiates, qui expriment l'incommunicabilité de l'homme et de la femme. » La fascination pour la domination masculine et l'absence de révolte des femmes que montre Pina Bausch, est ainsi réinterprétée comme hymne à l'amour.

Là où on aimerait trouver une analyse de l'univers de Pina Bausch, de sa conception des rapports sociaux de sexe, de la façon dont elle la met en scène, peut-être encore de la façon dont elle les mythifie et simultanément les euphémise, on ne trouve qu'une surinterprétation et une sorte d'appropriation du travail de Pina Bausch pour justifier des prises de position qui

engagent davantage leurs auteurs que la chorégraphe, ne laissant guère d'espace à la distanciation critique.

On peut s'interroger sur l'insistance à évoquer le féminisme à propos de Pina Bausch, alors que ce n'est nullement le cas pour d'autres chorégraphes qui mettent tout autant en avant la différence des sexes ; est-ce pour insérer une connotation subversive malgré tout, quitte à la nier aussitôt après ? ou, plus probablement pour justifier des prises de position antiféministes ? À ce propos, on ne sort guère des affirmations primaires. L'une des rares analyses intéressantes de ce point de vue est celle d'Ana Sanchez-Colberg, qui tend à justifier un « féminisme » de Pina Bausch en comparant son travail chorégraphique et théâtral à celui du langage poétique chez Cixous, Irigaray et Kristeva. Si l'analogie se révèle productive sur le plan esthétique, elle échoue à démontrer ce « féminisme », en négligeant un élément essentiel : aucune des autrices citée n'a jamais esthétisé la domination, et surtout, à la différence de Cixous et Irigaray, Pina Bausch ne s'est jamais positionnée politiquement et de quelque façon que ce soit, sur des questions féministes. Elle s'en est même toujours défendue d'une façon qui ne permet guère de mettre en doute sa sincérité, en témoignant d'un manque d'intérêt et d'une méconnaissance totale du féminisme :

Le féminisme – peut-être parce que c'est devenu un mot tellement à la mode –, cela me fait rentrer dans ma coquille. Peut-être aussi parce que c'est souvent une façon de tracer une frontière très bizarre, que moi je ne trouve pas bien, en fait. Cela se manifeste parfois comme un antagonisme au lieu d'une union. (Hoghe 28-29).

Le plus souvent, elle élude la question, comme ici lorsque Philippe Noisette lance : « Certains vous accusent d'être féministe, d'autres de donner une piètre image de la femme » – où l'on peut noter qu'il est question d'une « accusation » de féminisme, et qu'elle répond :

Je travaille avec une compagnie, dans laquelle il y a des gens différents qui m'apportent une matière. Jamais il n'y a la volonté d'avilir l'un ou l'autre. Je suis un chercheur, toujours à la poursuite de découvertes chez les individus. Cela m'ouvre des voies, mais il n'y a pas de solution unique. Je veux comprendre les uns et les autres. Nous sommes ensemble, public et compagnie, pour ressentir, éprouver. Seuls, nous ne sommes rien. Et je ne crois pas que dans mes pièces, il y ait des moments où l'on puisse dire : « elle a voulu ceci ou cela. » Je ne donne pas d'avis arrêté, je présente mes recherches et mes découvertes. (*Pina Bausch, entretiens* 9).

Malgré le « statut quasi sacré » (Gauthier 21) qu'elle a acquis, et le caractère universel attribué à son travail, Pina Bausch n'échappe pas à l'idéologie essentialiste développée autour de son œuvre. En effet, elle-même est souvent renvoyée à la catégorie femme, et à une supposée spécificité féminine ; il n'est pas possible de le développer ici, mais les termes utilisés pour qualifier son travail sont particulièrement révélateurs, en comparaison avec ceux

utilisés pour des chorégraphes hommes. Son œuvre est, malgré tout, évaluée à l'aune du sexe de la créatrice :

Images, situations, descriptions du théâtre de Pina Bausch sont tout autres que les images de l'art et de la vie qui sont connues des hommes et qui portent leur marque. [...] Tout ce que je peux dire, c'est que j'avais découvert une vision et une attitude fondamentalement différentes vis-à-vis des êtres et des histoires : celle d'une femme. (Hoghe 27).

Si Pina Bausch était un homme, son univers serait-il interprété de la même façon ? et surtout, la référence au féminisme serait-elle si prégnante ?

Stéréotypes de genre et domination masculine constituent des motifs centraux dans le travail de Pina Bausch, traités dans une dimension exclusivement esthétique qui tend à leur conférer une existence poétique, indépendamment de toute résonance politique. Mises en scènes, scénographie, esthétique, et la qualité exceptionnelle des interprètes, femmes et hommes, font des questions politiques des thèmes, des matières artistiques. Elle nous présente un univers qui n'a rien d'universel, ni de fatal, mais qui correspond à un monde clos sur lui-même de relations qui la fascinent – entre attraction et répulsion –, par lequel elle fascine, et surtout dont elle tire les multiples ressorts de sa création. Mais la dimension artistique ne peut pas ne pas interférer avec le monde environnant, le propos esthétique devenant alors, précisément parce qu'il est abouti, un constat d'inéluctabilité et une légitimation de la domination masculine. Le refus d'engagement de Pina Bausch, souvent réaffirmé, est, bien entendu une forme d'engagement. Et c'est sur cet engagement qu'une majorité de la critique bâtit à son tour, de façon beaucoup plus ouvertement idéologique, un discours qui, s'appuyant sur son travail et son univers, interprète la réalité et délivre une vision des relations entre les sexes bien conservatrice.

Bibliographie

Alonge, Roberto. « Les mystérieux contacts entre l'homme et la femme ». *Pina Bausch : Parlez-moi d'amour – Un colloque*. Paris : L'Arche, 1995. 96-107.

Aubry, Chantal. « Une longue histoire d'amours fragiles ». *Danser* 311, juillet /août 2011. 36-38.

Bentivoglio, Leonetta. Francesco, Carbone. *Pina Bausch vous appelle*. Traduit par Leonor Baldaque. Paris : l'Arche, 2007.

Gauthier, Brigitte. *Le Langage chorégraphique de Pina Bausch*. Paris : l'Arche, 2008.

Endicott Jo Ann. *Je suis une femme respectable*. Traduit par Jeanne Étoré et Bernard

Lorthoray. Paris : L'Arche, 1999.

Klein, Gabriele. « Die Lust am Androgynen. Zur Überwindung des Weiblichkeitsdiskurses in der Tanzkunst ». *Begehren und Entbehren*. Ed. Gabriele Klein, Annette Treibel. Pfaffenweiler : Centaurus-Verlagsgesellschaft, 1993. 227-240.

Pillet, Soline. « Pina Bausch, féministe malgré elle ? ». <http://toutelaculture.com/2010/03/pina-bausch-feministe-malgre-elle/>, 07 mars 2010, consulté le 2 juin 2012.

Pina Bausch - entretiens avec Pina Bausch, Macha Makeieff, Maguy Marin, Jean-François Duroure, Christian Lacroix, Christian Trouillas, réalisés par Philippe Noisette. Sl. : Van Dieren éditeur, 1997.

Raimund, Hoghe. *Pina Bausch – Histoires de théâtre dansé*. Traduit par Dominique Petit. Paris : L'Arche, 1987.

Roland, Pascal. « Les images de la différenciation des genres : l'exemple de la danse contemporaine ». *Sociétés* 69, *Présences du corps*. Bruxelles : De Boeck Université, 2000. 43-50.

Sanchez-Colberg, Ana. « 'You put your left foot in, then you shake it all about...' : Excursions and Incursions into Feminism and Bausch's Tanztheater ». *Dance, Gender and Culture*. Ed. Helen Thomas. Houndmills, Basingstoke, Hampshire : Macmillan, 1993. 151-63.

Sanguineti, Edoardo. « Pina Bausch, un théâtre sans catégories ». *Pina Bausch : Parlez-moi d'amour – Un colloque*. Paris : L'Arche, 1995. 127-132.

Schmidt, Jochen. « De la *modern dance* au *Tanztheater* ». *Pina Bausch : Parlez-moi d'amour – Un colloque*. Paris : L'Arche, 1995. 77-95.

Servos, Norbert. *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge*. Paris : L'Arche, 2001.

Vassas, Claudine. « A propos de Café Müller », *Terrain* 49, *Toucher*, septembre 2007, 63-76.