



Colloque Pina Bausch – Université de Bordeaux 3 – 22 mai 2012
La terrasse, les lignes de gravité (image, contact).

Pierre Baumann



Pina...¹

1 – La pensée plastique

Le cadre courant de ma recherche se situe généralement dans le champ de la sculpture influencé par les modes numériques de diffusion de ses images. Il tente de questionner le dilemme qui s'énonce par la production d'un objet sculptural tangible aux prises avec le réel qu'on rencontre aussi bien dans l'intimité de l'atelier que dans l'espace public. Faire une sculpture aujourd'hui, c'est penser son protocole comme élément constitutif de l'œuvre. C'est interroger tout aussi bien le geste qui conduit à son apparition que le contexte de son incarnation (en un espace et un temps donnés). L'autre élément du dilemme se formule autour de la nécessité (apparente) de produire des images autour de cette incarnation sculpturale, image fixe ou animée et diffusée sur nos multiples écrans (de cinéma, d'ordinateurs, de tablettes numériques, de smartphone, etc.). L'argument de ce dilemme est de défendre l'idée que la sculpture n'échappe pas à une quête de préservation du contact, de conservation de la sensation physique, quand bien même elle se soumettrait à la dissolution de ses aspérités par l'image.

¹ Les légendes des images sont précisées en fin d'article.



Pina... (image renversée)

2 – Une façon de voir

Le deuxième point de méthode s'organise autour d'une friction constante entre la nécessaire prise de recul scientifique et la mise en jeu expérimentale d'une pratique artistique. Il s'agit en somme de forger dans le temps une figure particulière de l'artiste-chercheur dans le cadre spécifique de la recherche en art en France (que nous ne développerons ici). Pour le dire plus simplement : ce deuxième point de méthode assume une forme d'insouciance spéculative qui invite à jouer plastiquement avec les formes sculpturales, mais aussi formes littéraires, filmiques ou iconographiques. Assumer une telle portée spéculative convie en un sens à prendre le jeu de l'analyse des œuvres comme une expérience intertextuelle à part entière.



Pina...

Le travail de Pina Bausch s'avère être dans ce cadre de recherche une découverte poignante et nous devons accepter, aussi lapidaire soit-il, ce caractère intertextuel (au sens apporté par Kristeva) de sa déambulation parmi ses images. Je ne prétendrai pas « toucher » juste dans ma façon de voir l'œuvre de Pina Bausch, mais d'exposer sobrement une façon de voir.



3 – Le film/les images

Ce parcours dans l'œuvre de Pina Bausch prend appui sur le film exceptionnel de Wim Wenders. Quelles traces sensibles subsiste-t-il de Pina Bausch ? Quel regard porter sur son travail ? Assumer le principe de la mise à distance par le film, c'est en un sens poser sa découverte au creux d'une incompatibilité, celle de sa disparition. C'est assumer que le document et les témoignages s'imposent comme une fiction du réel plus vraie que nature. C'est aussi assumer que l'image fait sens là où l'on reste sans voix, là où on ne peut pas décrire les choses. Le film de Wenders prend en somme le relais de la danse pour communiquer l'indicible. Pina dit cette indicibilité incarnée dans la danse :

« Bien sûr, il y a parfois des situations où on ne peut rien dire, où on est sans voix. Il n'y a plus qu'à faire deviner. Même avec les mots, il ne s'agit pas des mots, mais de faire deviner quelque chose. Et c'est là que reprend la danse². »

4 – Vivre et filmer

Ce chapitre s'inscrit dans la simplicité d'une fiction qui prend appui sur la connivence des images. Il s'agit de tisser le récit autour de quelques affinités et émotions suscitées dans *l'entre* des corps dansants et des images qu'ils motivent. Je dirais que le sujet même de ce récit, c'est le poids, le poids comme contrainte physique, mais plus encore comme conditionnement du mouvement et comme transcendance des sentiments.



Le Mépris...

² Pina Bausch dans *Pina Dansez dansez sinon nous sommes perdus*, Wim Wenders, 2011, 12'.



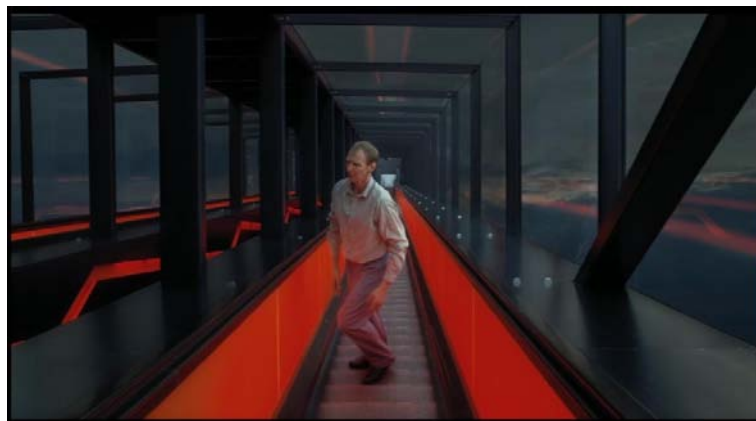
J'essayerai seulement de nommer quelques traits caractéristiques de ces jeux de gravités par l'emprunt de quelques références artistiques. Ces correspondances agissent plus comme des réseaux de familiarités que comme des principes historiques.

Très tôt ont résonné à propos de Pina Bausch deux phrases de Godard qui soulignent deux nécessités : retrouver le sentiment d'exister...



Le Mépris...

et filmer la vie.



Pina...

Le travail de Pina Bausch exacerbe ces expressions. Godard dit ces deux choses :

D'abord à une question posée par *Les Cahiers du Cinéma* :

« *Les Cahiers* : *Indépendamment de leur traitement, presque tous vos films sont sur l'esprit d'aventure.*



Le Mépris...

Godard : Exactement ! L'important est de sentir qu'on existe. Dans la journée, les trois quarts du temps on oublie cette vérité qui resurgit, en regardant les maisons ou un feu rouge, tout à coup on a le sentiment d'exister dans le moment³. »



Le Mépris...

Et à propos du *Mépris* il écrit :

« Film simple et sans mystère, film aristotélien, débarrassé de ses apparences, *Le Mépris* prouve, en 149 plans, que dans le cinéma, comme dans la vie, il n'y a rien de secret, rien à élucider, il n'y a qu'à vivre – et à filmer⁴. »

5 - La terrasse

³ Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 1 1950-1984, Paris, éd. Cahiers du cinéma, 1998 (1985), à propos de *Pierrot le Fou*, p.266.

⁴ Ibid, p.249.



La terrasse de Corbusier...

En 1956, Agnès Varda prend cette photographie : *La terrasse de Corbusier*. Un homme et une femme se passent un enfant sous l'œil d'une photographie de famille en train de se faire. À quelque distance en arrière-plan, deux autres figures gravissent les quelques marches d'un promontoire. Autour, au loin le panorama d'une ville (Marseille) écrasée par la lumière et un pan de mur massif qui dessine les limites de ce paysage.

La terrasse borde l'étendue par le vide. Elle renverse l'espace scénique tout en conservant la délimitation de son espace.





Pina...

On est presque au bout du monde et c'est à la limite que se joue alors, sous la cruauté naturelle de son éclairage, la conclusion ultime et dramatique d'un temps courbé. Le temps est courbé parce que le corps bascule inlassablement de gauche à droite, à l'instar de ces mouvements récurrents des danseurs de Pina Bausch.



La terrasse de Corbusier...

L'enfant passe d'une main à l'autre sans laisser savoir de quel ordre il s'agit. Ni début ni fin, la boucle, la répétition d'une séquence rythmique, fréquemment utilisée par Pina Bausch, peut être perçue comme une réponse à la pulsation incertaine d'une image fixe à la temporalité suspendue que représente, par exemple, celle de Varda.



Ceci est l'histoire d'un homme
marqué par une image d'enfance.

La jetée...

Or c'est bien cette propriété temporelle qui fonde aussi toute la structure du film roman-photo de Chris Marker dans *La jetée* (une autre terrasse).



La jetée...

Dans *La jetée*, la scène à laquelle assiste l'enfant qui vient admirer le dimanche les avions qui partent et atterrissent - un homme qui meurt - n'est rien d'autre que sa destinée. L'image fixe favorise cette torsion du temps, tout comme l'expression du corps dansant, qui se renverse par déséquilibre et gravité chez Pina Bausch, incarne probablement (c'est une hypothèse) l'insaisissable temporalité de la danse.





La jetée...

Le poids des choses est aussi le poids du temps.

En 2007, Agnès Varda rejoue sous un autre angle et par l'image filmique l'histoire de cette scène qu'elle a vécu cinquante ans plus tôt en faisant un récit elliptique sur les origines de cet instant photographique.

« Qu'est-ce qu'une image ? écrit Varda. Et qu'est-ce qu'un film sur une image⁵ ? »



Pina...

volonté de remonter le fil du temps, de cerner l'histoire d'un geste par un autre mouvement, tout comme Wenders remonte le temps de la danse en faisant sortir la danse de son cadre scénique et linéaire. En déplaçant la danse dans l'espace public (une place, une station de tram, un bord de rivière, etc.), dans un espace ouvert - physiquement et métaphoriquement représenté par la figure de la terrasse -, le mouvement de la danse s'incarne à même la vie. En rentrant dans la fiction documentaire la danse garde vie⁶.

⁵ Agnès Varda, *Y'a pas que la mer*, catalogue d'exposition du Musée Paul Valéry, éd. Au fil du temps, 2011, p.42.

⁶ En 1989, Pina Bausch avait déjà filmé ses danseurs en extérieur, laissant à Wim Wenders la possibilité d'aller en ce sens.



Pina...

6 – Les lignes de gravité : poids et contact

Si la photographie de Varda donne à penser le statut de l'image, elle souligne également l'importance du mouvement de bascule. Cette image n'est rien d'autre que l'histoire d'une transmission de masse et cette masse transporte des sentiments. Le film de Wim Wenders donne à décoder un décryptage fructueux de quelques principes fondamentaux du rôle du poids des corps dansants chez Pina Bausch. Tout, ou beaucoup d'eux, semble vouloir dévier la gravité. La gravité, c'est la force de gravitation exercée par un astre sur un corps quelconque. La gravitation, c'est le phénomène selon lequel tous les corps s'attirent réciproquement de façon proportionnelle à leur masse et inversement proportionnelle au carré de leur distance. (Épargnons-nous le « proportionnelle au carré de la distance »). Le centre de gravité, c'est le point d'application de la résultante des actions de la pesanteur sur toutes les parties du corps.

Certes, ces définitions générales paraissent quelque peu barbares là où on cherche à extraire quelques figures poétiques de la danse. Ce sont pourtant ces lois universelles de la gravitation qui construisent mon hypothèse de lecture : Comment Pina Bausch déplace-t-elle l'inexorable force d'attraction terrestre dominante sur tous les corps qui la parcourent ? Comment dévie-t-elle les centres de gravité ? Comment trace-t-elle de nouvelles lignes gravitationnelles qui renversent la verticalité centrifuge de l'attraction terrestre ? Plus encore comment donne-t-elle tout son sens, immanent et transcendant, à la gravitation qui agit sur l'ensemble des corps ? Selon les lois générales de la physique, deux danseurs s'attirent, tout comme le danseur et les objets qu'il fréquente s'attirent. Comment Pina Bausch aime-t-elle les



dynamiques des corps, comment courbe-t-elle la trajectoire linéaire des forces d'attraction ? Il est possible d'observer quatre points de contact qui favorisent le renversement des gravités.



Pina...

7 – L'abandon du poids, la confiance

Premier point, indépendamment de la parodie d'une structure classique de la danse (faire les pointes), la danse n'est pas une lutte verticale, semble nous dire avec facétie Pina Bausch à travers ces images.

La viande n'est pas là pour amortir les coups et les souffrances, le corps du danseur n'est pas de la viande. Il n'est pas *indiscernable*. « Pitié pour la viande ! Tout homme qui souffre est de la viande⁷ », écrit Gilles Deleuze.



Pina...

L'inertie du corps chancelant ne s'inscrit pas dans ce registre. Le corps se donne à son poids, il dessine une rigidité élémentaire pour lâcher prise. Le corps est mu par sa propre masse sans opération apparente du muscle.

⁷ Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, Paris, éd. De la différence, 1981, pp.20-21.



Pina...

Le corps vacillant exprime avec intensité le temps suspendu d'une chute qu'on pourrait espérer sans fin parce qu'elle donne à vivre toute la pureté du corps mis en mouvement par la force de gravité. La compréhension ne va pas sans le soutien et la réception d'un partenaire. Cet abandon de son propre poids passe également par un don de confiance envers l'autre danseur. Peut-on considérer que cette attirance est à l'origine du vacillement, comme on aime à être aimanté ? Nous accepterons de le penser ainsi.

On dirait le geste comme parfaitement gravé dans les gènes du corps qui les réalise. Il est brut et naturel.



Pina...

Dans la simplicité de ces actions, sobres d'abandon et en confiance, s'exprime l'habileté. Habileté d'une chute parfaite, d'une prise de distance exacte, d'une mesure interne de l'ensemble des gestes qui conditionnent la chute : appui des pieds, rigidité du corps, souffle, plongeon et pivot. « L'habileté, écrit Michel Guérin dans la *Philosophie du geste*, est d'abord art de continuer. [...] Telle apparaît l'habileté consommée : un juste dosage de mouvement inspiré et de savoir calculé, l'équilibre entre le mouvement du corps, spontanément



lancé, et la connaissance analytique des solides. Est-il besoin d'ajouter que l'habitude, au meilleur de son sens, construit et conforte l'habileté⁸ ? »

Autant dire encore que cette habileté n'est pas le signe d'une prouesse acrobatique, mais plutôt d'une connivence approfondie avec le corps toujours aux aguets parfaitement conscient de la dimension dynamique que représente la soumission au poids.



Pina...

Une séquence (parmi d'autres) vient compléter l'idée : le corps semble conçu en parties indépendantes les unes des autres. La main vient prendre et déplacer chacune de ces parties, la tête (prise par les cheveux) ou les jambes. C'est comme si ces organes avaient perdu toute énergie mécanique, comme s'ils étaient devenus une partie inerte qu'on place et déplace pour à l'envie.

8 - L'appui et le levier

Deuxième forme possible de déviation des lignes de gravité. A l'instar de Richard Serra, il s'agit là de tirer profit des propriétés du poids. Pour Richard Serra, « La gravité a toujours été un problème de sculpture. La façon dont ce problème est résolu fait partie de toute définition de la sculpture⁹. »

Tout le travail de Serra est guidé par le poids. Un texte fameux publié pour la première fois en 1988 dans le catalogue de l'exposition *Neues Skulpturen in Europa* décrit le rôle fondamental du poids dans son travail.

Serra dit : « Le poids est pour moi une valeur, non qu'il soit plus contraignant que la légèreté, mais j'en sais seulement davantage sur le poids que la légèreté, et j'ai par conséquent plus à en dire. J'ai plus à dire sur l'équilibre du

⁸ Michel Guerin, *Philosophie du geste*, Arles, éd. Actes Sud, 2011, p.33.

⁹ Richard Serra, *Ecrits et entretiens 1970-1989*, Paris, éd. Lelong, 1990, p.220.



poids, la réduction du poids, sur l'ajout et le retrait de poids, la concentration de poids, le levage de poids, l'appui du poids, le placement du poids, le verrouillage du poids, les effets psychologiques du poids, la rotation du poids, le mouvement du poids, la direction du poids, la forme du poids. J'ai plus à dire sur les ajustages perpétuels et méticuleux du poids, plus à dire sur le plaisir qui provient de l'exactitude des lois de la gravité. J'ai plus à dire sur le traitement du poids de l'acier, plus à dire sur la forge, le laminoir et le four à sole. Il est difficile de communiquer les idées du poids des objets de la vie quotidienne, car ce serait une tâche sans fin ; il y a une immensité impondérable de poids¹⁰. [...] »

La série des *Props* (appuis) et celle des *Stacked* (empilements) donne tout particulièrement sens à ces paroles.



Pina...

Sans faire dire à l'œuvre de Pina Bausch ce qu'elle ne voudrait pas impliquer, la transposition des propos de Serra vers son travail nous paraît opportune : Danser, c'est sculpter, danser c'est ajuster les masses à la psychologie de l'espace. Nous écrivons *psychologie* parce que l'espace comme le corps sont matières à penser. Danser c'est abstraire le corps de ses représentations au profit de ses réalités. Danser, c'est trouver les lois exactes des appuis, des empilements et des leviers qui donnent à voir un renversement quasi surnaturel des forces gravitationnelles. Le poids du corps contre un mur agit comme un corps aimanté. Les corps noués construisent sans fin un édifice passionnel qui se destine à s'effondrer.

¹⁰ Richard Serra, *Op. cit.* p.248



Pina...

Par conséquent, envisager ainsi les dispositions (presque formelles) des déplacements et des verrouillages du poids ne consiste pas à trouver des dispositifs durables mais au contraire à assumer le caractère inéluctablement éphémère d'un poids suspendu toujours en mouvement. La matière vivante des corps dansants de Pina Bausch se substitue à la matière inerte de l'acier chez Serra. Et ça change tout. La danse est mouvement, portée par l'endurance et la résistance physique.

9 – Le renversement et la courbure

Troisième point, la danse transcende la gravité en renversant le corps. Le corps renversé désaxe l'ensemble de l'espace. D'une certaine façon, haut et bas sont déviés et c'est l'environnement tout entier qui s'en trouve déstabilisé. Rodin en son temps avait expérimenté le jeu des renversements des gravités pour créer de nouvelles tensions corporelles dynamiques. *Je suis belle* (1882) était ainsi le fruit d'un assemblage et d'une bascule de deux sculptures modelées séparément (*L'homme tombe* et *La femme accroupie*).



Pina... (image renversée)

C'est une des forces des images de Wim Wenders que de donner à penser ce renversement éventuel et l'intensité de ces incertitudes spatiales.



Pina...

Alors, tout espace est ouvert et l'attraction peut être renversée. La corde ici tendue ne l'est que par traction constante du corps, comme si le corps n'était plus attiré vers le bas, mais renvoyé à la périphérie d'une ligne circulaire qui se dessine par le mouvement courbé du danseur. On ne sait plus exactement si le corps tire pour maintenir le fil tendu et s'échapper ou s'il est projeté hors centre, la force centrifuge dessine une nouvelle ligne de gravité qui défie la pesanteur.

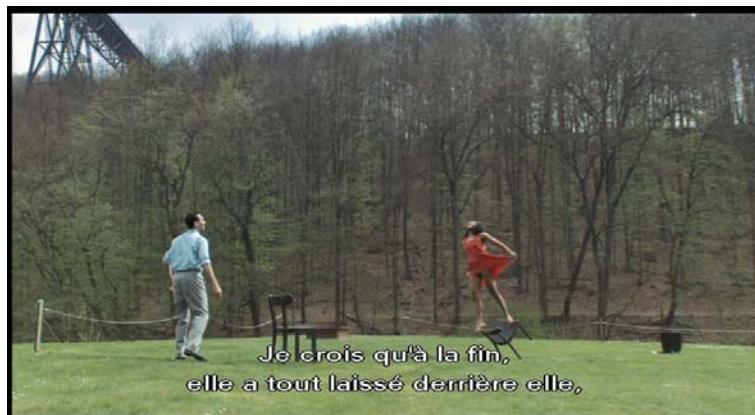


10 – La rotation, le vacillement et la bascule : l'apesanteur



Pina...

Quatrième point, force centrifuge, vacillement et bascule dessinent une dernière ligne de gravité, inscrite dans la courbure et le pivot autour d'un axe central. C'est bien, dans ce cas, la dynamique du mouvement qui contribue à l'équilibre des masses.



Pina...

La bascule n'est pas seulement une forme d'acceptation de la pesanteur comme nous avons pu l'observer en début d'analyse. Elle est aussi la continuation du saut, la courbure gravitationnelle élémentaire. J'entends par là que la vitesse qui permet à la masse de s'élever (je dirai presque de se satelliser) cherche son apesanteur dans la figure elliptique. Cette ligne de gravité auréolaire dessine l'incommensurable de la danse, le non-mesurable de la danse. Cet incommensurable, par définition ne se mesure pas, il ne se pèse pas, il ne se quantifie pas. C'est un mystère qui se vit physiquement.



Pina...

11 – Conclusion : Le temps de l'image¹¹



Pina...

Le film de Wenders s'achève par un début, celui d'une scène vide, non pas désertée, mais il est le lieu du théâtre de la vérité.

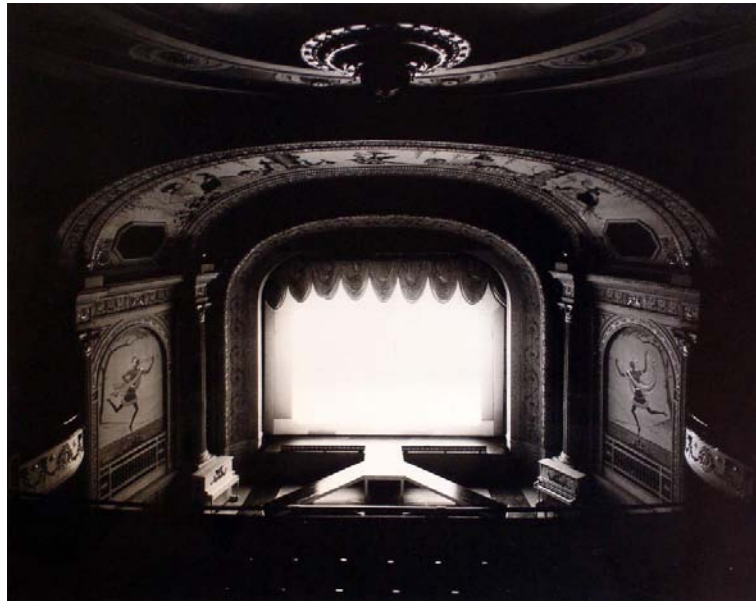
« Dansez, dansez, sinon nous sommes perdus » dit Pina Bausch.

Cette scène filmée par Wenders, c'est la terrasse à l'horizon d'azur du *Mépris*. C'est le point de mire vers l'autre rive. C'est aussi le belvédère duquel et sur lequel on se regarde vivre d'Agnès Varda, c'est encore là que se superpose, se sature et s'illumine un poids sans pesanteur. Chez Pina Bausch, la somme de ces corps soumis à la gravité incarne la légèreté, la dissolution progressive de la contrainte au profit d'un absolu épuré. La scène n'est pas noire, elle est la terrasse (levée de terre). Elle est blanche, parfaitement blanche, d'une monochromie absolue. Je concède, l'image est abstraite, on la voit grise.

¹¹ La formule est un emprunt au titre du livre de Régis Durand, *Le temps de l'image, essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, Paris, éd. La différence, 1995.



Disons que la somme de tous ces mouvements imprime sur notre corps sensible la légèreté absolue.



Cabot Street Cinema, Massachusetts...

Une image du photographe Hiroshi Sugimoto de la série des Theaters, intitulée *Cabot Street Cinema, Massachusetts* (1978), incarne chimiquement cette saturation des images : on y voit un écran blanc dans une salle de cinéma. Ce blanc, c'est la somme de toutes les images du film que Sugimoto a enregistré sur sa pellicule photographique par un temps de pose aussi long que la durée du film. Synthèse additive. C'est peut-être par cette conscience du temps que l'image rend palpable la densité physique de la danse. Vivre la danse les yeux fermés, regarder dans la bonne direction pour trouver les bons sentiments et déjouer la gravité. C'est l'enseignement de Pina Bausch.



Légendes des images :

Pina Dansez Dansez : photogrammes extraits du film de Wim Wenders, *Pina Dansez dansez sinon nous sommes perdus*, Wim Wenders, 2011.

Le Mépris : photogrammes extraits du film de Jean-Luc Godard, *Le Mépris*, 1963.

La terrasse de Corbusier : photographie d'Agnès Varda, 1956, 106,2x165cm.

La jetée : photogrammes extraits du film de Chris Marker, *La jetée*, 1962.

Cabot Street Cinema, Massachusetts : photographie d'Hiroshi Sugimoto, *Cabot Street Cinema, Massachusetts*, 1978, 50,7x63,2 cm, galerie Sonnabend, New York.

Pierre Baumann est artiste, agrégé et maître de conférences en Arts Plastiques et Sciences de l'art, membre du laboratoire CLARE (EA4593) / Artes de l'Université de Bordeaux 3.

Son travail artistique et ses recherches actuelles interrogent la relation de la sculpture à ses images colportées.

Il a publié notamment en 2008 *Brancusi et Duchamp, les hommes-plans, sur l'inframince et les Colonnes sans fin* (PUP) et *L'Indolence de l'obscurité* (Appendices) et des articles récents sur haptique et création.

A exposé récemment au centre d'art Axeneno7 à Gatineau (Canada, 2010) et à la MAAC à Bruxelles (2011).

<http://pierrebaumann.com>