

# Sans Pina... vie et survie d'une troupe

par

■ **Dominique Mercy** ■

Danseur

Ancien codirecteur du Tanztheater Wuppertal Pina Bausch

## En bref

C'était sa compagnie. Chaque danseur, chaque danseuse était là pour elle. Son travail était basé sur la personnalité de chacun d'entre eux, et elle les invitait à livrer une partie d'eux-mêmes pour créer les rôles qu'ils interprétaient. Pina Bausch, les danseurs de sa compagnie et les pièces de son répertoire s'entremêlaient inextricablement. La compagnie était son œuvre. Après le choc de sa disparition soudaine en 2009, c'est à Dominique Mercy et Robert Sturm qu'échoit la direction du Tanztheater Wuppertal. Pendant quatre ans, ils gèrent la transition malgré les tensions qui émergent dans cette troupe désorientée, privée de sa créatrice. La compagnie se sent dépositaire d'un héritage qu'elle continue d'entretenir, le répertoire. Mais après le temps du deuil vient celui de la renaissance et se pose inévitablement la question de la création. Une étape que la troupe semble être prête à franchir...

Compte rendu rédigé par Sophie Jacolin

*L'Association des Amis de l'École de Paris du management organise des débats et en diffuse des comptes rendus, les idées restant de la seule responsabilité de leurs auteurs. Elle peut également diffuser les commentaires que suscitent ces documents.*

Séminaire organisé avec le soutien de la Direction générale des entreprises (ministère de l'Économie, de l'Industrie et du Numérique) et grâce aux parrains de l'École de Paris (liste au 1<sup>er</sup> juillet 2015) :

• Airbus Group • Algoé<sup>1</sup> • ANRT • Be Angels • Carewan<sup>2</sup> • CEA • Chaire "management de l'innovation" de l'École polytechnique • Chambre de Commerce et d'Industrie de Paris • CNES • Conseil Supérieur de l'Ordre des Experts Comptables • Crédit Agricole S.A. • Danone • EDF • ESCP Europe • FaberNovel • Fondation Charles Léopold Mayer pour le Progrès de l'Homme • Fondation Crédit Coopératif • Fondation Roger Godino • Groupe ESSEC • HRA Pharma<sup>2</sup> • IDRH • IdVectoR<sup>1</sup> • La Fabrique de l'Industrie • La Poste • Mairie de Paris • MINES ParisTech • Ministère de l'Économie, de l'Industrie et du Numérique, DGE • NEOMA Business School • Orange • PSA Peugeot Citroën • Renault • SNCF • Thales • Total • UIMM • Ylios

1. pour le séminaire Ressources technologiques et innovation
2. pour le séminaire Vie des affaires

Je suis entré dans la compagnie de Pina Bausch dès sa création en 1973 et ne l'ai plus quittée, hormis durant deux brèves escapades. À 23 ans, j'avais trouvé l'artiste qui nourrirait ma vie de danse.

### Une vie de danse

Aussi loin que me portent mes souvenirs, j'ai toujours dansé. Tout jeune, le mouvement m'animait sans cesse, à tel point que ma mère a jugé bon de m'inscrire, à 6 ans, dans un petit cours de danse classique de notre quartier, à Talence, dirigé par Madame Dupradeau. J'y ai longtemps été le seul garçon. Je n'ai jamais trouvé que du plaisir dans cet apprentissage, et la danse a gagné une place grandissante dans ma vie.

#### *Premières reconnaissances*

À 11 ans, ma professeure m'a conseillé, si je voulais persévérer dans cette voie, de rechercher un établissement de plus grande envergure. Le Conservatoire de Bordeaux et d'autres cours de la ville m'ont opposé leur refus. Par l'intermédiaire du cercle de Ch'tis auquel il appartenait, mon père connaissait le baryton Michel Dens, qui a proposé de me présenter à l'épouse du directeur du Grand-Théâtre de Bordeaux, une ancienne danseuse. Cette femme merveilleuse, Germaine Lalande, m'a auditionné un après-midi et aurait eu ce verdict : « *Ce garçon est la danse incarnée.* » Elle était prête à s'occuper de moi, à moins que je ne souhaite partir me former à Paris – ce dont ma famille n'avait pas les moyens. Ce fut la première des rencontres miraculeuses qui ont émaillé ma vie.

Poursuivant des études en parallèle pour la forme et sans la moindre conviction, j'ai donc suivi les cours que dispensait Germaine Lalande dans un studio du théâtre, sans musique, accompagnés de son seul chant. Outre le plaisir de la danse, cette expérience m'a plongé dans la musique et l'opéra : je pouvais assister à ma guise à tous les spectacles, et abusais de ce privilège. À 15 ans, j'ai eu l'occasion de m'entraîner avec la compagnie de ballet du Grand-Théâtre, qui cherchait justement un danseur. Le maître de ballet m'a pris à l'essai, malgré mon jeune âge. J'avais davantage l'air d'un poupon que du guerrier que j'ai interprété pour ma première apparition sur scène, dans les *Danses polovtsiennes*... Mais l'expérience fut concluante. Je suis resté trois ans dans la troupe, jusqu'à ce que nous invitions une chorégraphe, Françoise Adret, pour régler un ballet et présenter ses créations. Elle avait notamment participé à la création du Ballet de l'Opéra d'Amsterdam. Immédiatement, nous avons noué une relation de grande confiance. Je me suis ouvert à cette femme qui apportait du neuf, une vitalité et de nouvelles connaissances. J'avais à peine 18 ans quand elle m'a suggéré de postuler dans une compagnie nationale dédiée à la création qui voyait alors le jour, le Ballet Théâtre Contemporain, hébergée par la Maison de la culture d'Amiens, et dirigé par Jean-Albert Cartier. L'appel était irrésistible, même s'il m'obligeait à briser les espoirs que le Grand-Théâtre de Bordeaux avait placés en moi. Comme l'a écrit son directeur à ma mère, j'étais comme « *un invité qui part avec les petites cuillers en argent* »...

#### *L'appel des découvertes*

J'ai rejoint cette nouvelle troupe en 1968 et y ai vécu cinq ans de découvertes et de rencontres passionnantes. Pour ses créations, en effet, Françoise Adret faisait appel à des musiciens contemporains comme Iannis Xenakis ou Pierre Boulez et à des plasticiens de renom (Alexandre Calder, Sonia Delaunay, Jesús-Rafael Soto...), sans compter les nombreux chorégraphes et danseurs qui y ont présenté leurs œuvres, parmi lesquels Brian Macdonald, Dirk Sanders ou encore Jean Babilée.

Le temps passant, et ma curiosité grandissant, j'ai aspiré à autre chose, sans trop savoir quoi. En 1971, le jeune danseur-chorégraphe Manuel Alum est venu nous dispenser un stage, s'appuyant fortement sur la technique de Martha Graham. Ce fut une nouvelle surprise enthousiasmante, une nouvelle porte qui s'ouvrait et dans laquelle je me suis engouffré.

L'été suivant, j'ai appris par une ancienne danseuse de la compagnie, Marie-Louise Airaud, grande amie qui allait devenir ma femme, que Manuel Alum souhaitait travailler avec moi dans le cadre d'une soirée qui lui était confiée à l'académie d'été de l'université de Saratoga. Quelle plus belle occasion de découvrir les États-Unis? À mon arrivée, trois personnes m'attendaient à l'arrêt du bus: Marie-Louise Airaud, Manuel Alum et une jeune Allemande qui avait été invitée pour danser, monter une pièce et donner des cours, Pina Bausch. C'était une danseuse étrange et captivante. Immédiatement, j'ai reconnu dans son travail la qualité de mouvement à laquelle j'aspirais. Elle ne parlait pas plus le français que moi l'allemand, mais nous sommes parvenus à tisser un lien avec nos bribes d'anglais. Quand elle a évoqué un hypothétique projet pour lequel elle pourrait faire appel à moi, je me suis spontanément dit intéressé.

Cette expérience américaine avait eu une telle force, en ce début d'années 1970 où soufflait un vent de liberté, que je ne pouvais reprendre ma place au Ballet Théâtre Contemporain comme si rien ne s'était passé. J'ai annoncé que ce serait ma dernière saison, causant là encore incompréhension et déception. Quelque temps après, Pina Bausch m'a proposé de la rejoindre à Wuppertal, où une compagnie venait de lui être confiée. J'y suis parti en août 1973.

### L'ascension d'une artiste singulière

Pina Bausch avait appris la danse à la Folkwang-Hochschule d'Essen-Werden dont le département de la danse était dirigé par Kurt Jooss, auteur d'un ballet qui avait marqué l'histoire de la danse dans les années 1930, *La Table verte*. Kurt Jooss avait monté une petite compagnie rattachée à l'école, et avait fait de Pina une interprète privilégiée et une proche collaboratrice. Celle-ci lui a échappé quelques années à l'occasion d'une bourse décernée par la Juilliard School à New York, lui permettant de rencontrer de nombreux chorégraphes et de danser avec le ballet du Metropolitan Opera. Kurt Jooss l'a néanmoins rappelée pour la nommer, cette fois, assistante officielle.

C'est ainsi que Pina Bausch a pu monter ses premières chorégraphies et être remarquée par le directeur du Théâtre de Wuppertal. Il a eu l'instinct et le courage de lui donner sa chance, d'abord le temps d'une saison, pour monter la Bacchanale du Venusberg du *Tannhäuser* de Richard Wagner, puis pour fonder et diriger une compagnie de danse.

Pour sa toute première programmation au Théâtre de Wuppertal, Pina Bausch avait composé une soirée de trois ballets: *La Table verte* de Kurt Jooss, *Rodeo* de l'américaine Agnes de Mille et enfin *Fritz*, première pièce dans laquelle elle livrait pleinement son art, dans toute son étrangeté. Nous avons frôlé la catastrophe avec cette création presque dépourvue de musique, brossant des scènes de famille sombres, brusques, fantasmatiques, et se concluant par une procession digne de la cour des miracles. Pour la première fois, j'ai eu le sentiment de m'exprimer vraiment sur scène. La chorégraphe avait en particulier imaginé une danse autour d'un tic que j'avais alors, une toux nerveuse, qui gagnait progressivement tous les personnages. Pour un public habitué à *Casse-Noisette* et *La Belle au bois dormant*, le choc était rude! Les strapontins ont claqué. Des spectateurs mécontents sont allés jusqu'à adresser des coups de téléphone injurieux et des menaces à Pina Bausch. Elle a tenu bon. Il n'était pas question pour elle de provoquer par plaisir, mais simplement de dérouler son art.

Durant cette même saison, le directeur du Théâtre lui a proposé de monter l'opéra de Gluck *Iphigénie en Tauride*. Portée par une musique et une trame narrative connues du public, la pièce était plus abordable – même si les chœurs et les solistes étaient placés dans les balcons, laissant les danseurs interpréter les rôles sur scène. Le spectacle a remporté un incroyable succès, renouvelé la saison suivante avec un autre opéra de Gluck, *Orphée et Eurydice*. Deux facettes de Pina Bausch se sont ainsi déployées, l'une relativement accessible et l'autre plus déconcertante.

### La création, une page blanche ouverte à tous

Dès l'origine, la compagnie formée par Pina Bausch a été très internationale. Ses vingt-trois danseurs venaient d'Australie, du Venezuela, d'Espagne, de France, de Pologne, de Hongrie, d'Allemagne, de Suisse... Autant de cultures et d'individualités dont l'artiste s'est imprégnée.

Nous nous sommes d'abord coulés dans l'organisation propre au Théâtre, en nous pliant aux horaires imposés par les syndicats: une heure et demie de classe le matin, deux heures de répétition en début d'après-midi, suivis d'une pause et de quatre nouvelles heures de répétition le soir... Très vite, Pina est parvenue à esquiver ces contraintes, en nous faisant répéter suivant nos besoins, incognito le dimanche ou travailler des solos dans son minuscule bureau quand les studios étaient fermés.

Son processus créatif s'est affiné peu à peu. Au début, comme la plupart des chorégraphes, elle s'efforçait de se préparer très en amont, afin de nous donner des indications abouties sans donner l'impression de tâtonner. Ce qui n'empêchait pas d'échanger constamment des propositions: elle nous suggérait une idée pour nous placer sur des rails, nous y répondions de façon décalée, elle y réagissait... Petit à petit, elle a pris conscience que c'étaient ces moments qu'elle n'avait pas préparés qui l'intéressaient le plus. Déjà pour *Fritz*, elle s'était rapidement écartée de sa source d'inspiration initiale, un conte de Grimm, pour se livrer à sa fantaisie qui s'avérait plus riche. Elle s'est peu à peu détachée des pièces reposant sur des récits ou des personnages identifiés, comme Iphigénie ou Orphée, et s'est rapprochée de la page blanche: les scènes naîtraient des échanges avec les danseurs, au fil des répétitions. Elle s'est de plus en plus intéressée à la personnalité de chacun d'entre nous pour s'en inspirer. Un équilibre délicat s'est dessiné: elle nous nourrissait de son vocabulaire chorégraphique et nous guidait, tout en nous laissant la liberté d'y instiller des éléments personnels, dansés ou théâtraux.

Progressivement, elle a laissé s'imposer la part accordée à nos personnalités et à notre inventivité. Sa méthode créative s'en est trouvée modifiée. Pina a ainsi entrepris de filmer les phases initiales de recherche chorégraphique. Quand elle jugeait le moment opportun, elle nous appelait individuellement pour que nous regardions ensemble les images et fassions une présélection des propositions les plus intéressantes. Chacun repartait travailler seul et inventait des petites "phrases", qui étaient à nouveau filmées et soumises à une sélection. Progressivement, un solo apparaissait, que Pina réajustait ou non.

Les années passant, les fidèles ont vieilli et de plus jeunes danseurs sont arrivés. Ces nouvelles recrues, qui n'étaient pas encore imprégnées du bagage et du répertoire, apportaient une nouvelle énergie à laquelle Pina Bausch était très réceptive, qui l'aidait à cheminer. Elle a aussi exploré la nouvelle "physicalité" offerte par des interprètes qui prenaient de l'âge. Nous avons vieilli au fil des créations, et la chorégraphe s'en est nourrie.

## Des satellites orphelins de leur astre

Pina Bausch est morte en juin 2009 d'un cancer foudroyant. Ce départ brutal, inattendu, a constitué un choc indescriptible pour les danseurs. Un gouffre s'ouvrait devant nous. Nous ne l'imaginions pas aussi malade. Elle-même n'avait pas pensé à sa suite – en tout cas, pas à notre connaissance. Quelques jours seulement après son décès, la ville de Wuppertal nous a certifié qu'elle maintenait son soutien. Il nous apparaissait à tous comme une évidence que la compagnie devait perdurer, ne serait-ce que pour préserver le répertoire.

Très vite, les regards se sont portés vers moi pour en prendre la direction. Pour ma part, j'étais accablé de chagrin et ne m'en sentais ni la force ni le courage. J'ai fini par accepter, à condition que ce soit en binôme. Robert Sturm, assistant de Pina Bausch depuis dix ans, a partagé cette responsabilité avec moi. La tâche fut d'une difficulté extrême. Depuis, j'ai d'ailleurs quitté cette fonction pour redevenir simple danseur.

La troupe a été traversée par des remous intenses, que ni Robert Sturm ni moi n'étions capables d'apaiser. Pina, elle, savait accorder les dissonances. Elle était le pôle autour duquel nous convergions tous, l'aimant qui nous rassemblait. Chacun avait rejoint la compagnie dans le seul but de travailler auprès d'elle. Elle avait noué avec ses danseurs des relations individuelles et singulières, si bien que chacun avait le sentiment d'occuper une place à soi dans le cœur et l'esprit de la chorégraphe. La compagnie était son œuvre, qui se déployait dans le temps. Cette continuité permettait de surmonter les conflits et d'éteindre les inévitables frustrations: quand vous n'étiez pas distribué dans une création, vous saviez que vous le seriez certainement dans la suivante. Pina Bausch laissait le temps faire les choses, tout en étant capable de prendre des décisions déterminantes. Elle m'a un jour confié qu'il fallait "avoir la peau épaisse". De fait, elle affrontait vents et marées en affichant une apparente passivité.

Après sa mort, les discordances ont commencé à se cristalliser, la troupe à se craqueler. Nous avons perdu notre épice. Chacun s'est senti personnellement dépositaire et légataire de la créatrice. Dès lors, pourquoi les responsabilités de la compagnie auraient-elles dû être confiées à un seul? Certains ont voulu instaurer un fonctionnement plus démocratique, les tractations ont battu leur plein... Avec le recul, il m'apparaît que je devais être le "mouton sacrifié", celui que l'on portait à la place périlleuse qu'était la direction de la troupe. Par le passé, j'avais souvent été le trait d'union entre la compagnie et Pina. Quand j'ai changé de bord, la confiance que je pensais avoir acquise de leur part s'est ébranlée. J'en étais désorienté.

Avec mon codirecteur, nous avons le sentiment qu'aucune décision n'était possible face à tous ces murs qui se dressaient, aux sensibilités qui s'exacerbaient. Nous étions sans cesse remis en question. Du reste, notre tandem ne fonctionnait pas: nous recherchions trop l'harmonie, sans savoir trancher. Le poids devenant trop fort, j'ai finalement quitté la codirection. Cette décision a jeté un froid, mais aussi les bases d'une situation plus constructive. Elle a suscité une prise de conscience de la part des danseurs: ils devaient se ressaisir.

## Débat



**Un intervenant :** *Par quelle alchimie Pina Bausch parvenait-elle à concilier la participation de chacun et l'imposition d'une volonté que l'on sent ferme?*

**Dominique Mercy :** Sans en avoir l'air et sous couvert de consulter les uns et les autres, c'était elle qui prenait les décisions dans presque tous les domaines. Elle s'impliquait dans la gestion de la compagnie, même si elle en faisait officiellement reposer la responsabilité sur l'administrateur. Lorsqu'elle sentait que c'était nécessaire à la troupe ou lorsqu'elle avait besoin de "prendre la température", elle nous réunissait pour échanger sur une question particulière. Cette façon de faire présentait l'avantage de nous tenir éloignés de toutes les préoccupations autres qu'artistiques de la compagnie. Je n'ai d'ailleurs jamais eu l'impression que celle-ci s'apparentait à une famille où nous aurions tout partagé, encore moins à une secte. Nous étions des adultes qui travaillions ensemble et qui avions par ailleurs une vie personnelle et familiale.

### La transmission, du répertoire à la création

**Int. :** *La recherche en gestion suggère que les organisations parviennent à surmonter la disparition de leur figure créatrice lorsque celle-ci a instauré des rituels, des façons de faire, des procédures qui lui survivent. Votre expérience n'en fournit-elle pas une illustration, d'autant que vous évoluez dans un monde de gestes extrêmement ritualisé?*

**D. M. :** Nous pourrions considérer le répertoire comme un rituel, en effet. Il nous a semblé incontournable de continuer à l'interpréter – à en reproduire les gestes – même après le décès de Pina Bausch. C'était la raison d'être de la compagnie, le premier motif pour lequel elle devait survivre. Malheureusement, le monde extérieur, les journalistes en particulier, nous a très vite demandé si nous entendions nous lancer dans une nouvelle création. La question était pertinente mais prématurée: nous avons besoin de temps pour nous retourner, pour comprendre ce qui nous arrivait. Aujourd'hui, la perspective d'une création est envisageable. Comme après une éruption volcanique, les cendres sont retombées et commencent à fertiliser le terrain créatif.

**Int. :** *Votre témoignage illustre les difficultés d'une transmission sans un héritier identifié comme tel.*

**D. M. :** Insensiblement, Pina Bausch nous a tout de même transmis les outils qui nous permettraient de prendre la relève. Elle l'a fait en nous imprégnant de son vocabulaire chorégraphique pendant les milliers d'heures où nous avons travaillé ensemble, mais aussi en prenant grand soin de son répertoire. Jusqu'en 1980, époque où elle a perdu son compagnon, également son scénographe et costumier – un autre génie –, elle créait deux pièces par saison. Elle n'en a ensuite proposé qu'une, assortie de la reprise d'une ancienne pièce. Cet effort d'entretien du répertoire a constitué un formidable vecteur de transmission. Nous sommes capables de le poursuivre même en son absence. Nous nous sentons dépositaires de son enseignement et de ses œuvres. Ce sentiment présente certes des travers, car chacun s'estime plus à même que ses camarades de savoir "ce qu'aurait fait Pina" – alors que celle-ci était imprévisible et nous surprenait sans cesse. Cela étant, c'est aussi ce sentiment qui a permis à la compagnie de perdurer. Nous devons protéger le trésor que nous avons dans les mains.

D'un point de vue plus formel, le fils de Pina Bausch, son légataire universel, a créé avec son père (le second compagnon de sa mère) une fondation qui gère ses droits et ses archives.

**Int. :** *Si une compagnie peut surmonter la mort de son créateur, peut-elle vivre sans création, sans être nourrie par un souffle artistique nouveau ?*

**D. M. :** La reprise du répertoire constitue déjà un travail de création, d'une certaine façon, car elle nous oblige à interpréter des rôles qui n'ont pas été créés pour nous, à nous confronter à des atmosphères et des qualités de geste différentes. Toutefois, peut-on demander à des danseurs, en particulier aux plus jeunes, de s'y cantonner ? Avant de mourir, Pina Bausch avait engagé trois interprètes qui n'ont travaillé avec elle que sur une création. C'est un miracle que deux d'entre eux soient restés parmi nous. L'un va nous quitter cette saison, mais il a tout de même passé cinq ans dans la compagnie sans Pina Bausch, alors qu'il était venu pour elle.

Le désir de création s'impose à nous comme évidence, sans que nous ayons encore trouvé la possibilité de le concrétiser. Le nouveau souffle créatif doit-il venir de l'intérieur ou de l'extérieur, d'un artiste issu de la danse ou du théâtre ? Avant que je quitte la direction de la compagnie, nous avons fait une tentative qui s'est soldée par un échec. Les divergences étaient trop fortes. Je ne suis plus mêlé aux décisions, mais elles s'acheminent vers une nouvelle production. Déjà, nous avons aménagé une "soupape" en permettant aux danseurs qui en ressentent le besoin de travailler seuls sur des petits objets créatifs, qui ne sont pas destinés à la scène mais pour des endroits différents... par exemple l'entrepôt d'une fabrique, l'espace des éléphants du zoo de Wuppertal, un parking... C'est très important, car si une compagnie peut survivre à la disparition de son créateur, elle ne peut survivre à l'absence de création.

■ Présentation de l'orateur ■

**Dominique Mercy**: est danseur du Tanztheater Wuppertal Pina Bausch; danseur depuis son plus jeune âge, il a intégré la troupe de Pina Bausch à sa création, en 1973, et en a été le codirecteur entre 2009 et 2013, après le décès de sa créatrice.

---

Diffusion Juillet 2015

---