



HAL
open science

Le corps pop de la danse contemporaine

Claudia Palazzolo

► **To cite this version:**

| Claudia Palazzolo. Le corps pop de la danse contemporaine. 2023. hal-01952429

HAL Id: hal-01952429

<https://hal.univ-lyon2.fr/hal-01952429v1>

Preprint submitted on 21 Sep 2023

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.

Claudia Palazzolo

Les corps pop de la danse contemporaine
Les Rois de la piste (2016) et Le Syndrome ian (2016)

Dans la langue française, les verbes *danser* ou le mot *danse* font référence à deux formes de pratiques dont les enjeux et les fonctions sont différentes. Les termes désignent à la fois la danse de scène, faite pour être regardée et intégrée à des projets artistiques, et les danses de société, dont la fonction est purement récréative. Cet article est une étape d'un chantier de recherche qui s'interroge sur la manière dont la danse théâtrale des années 2000 a représenté, mis en scène, figuré, parodié des pratiques récréatives de la danse, des danses ordinaires et anonymes, expérimentant ainsi des démarches s'apparentant à l'« allusion » dans la famille des pratiques intertextuelles¹ ou « inter-gestuelles »². Depuis quelques années, on voit se multiplier sur scène les références à des formes populaires de la danse, *disco*, *jeek*, *twerk*, *new ave*, proposé par des artistes aussi différents dans leur démarche que Mathilde Monnier, Jérôme Bel, Christian Rizzo, Alain Platel, Maguy Marin, François Chaignaud. La « popularité » et la globalisation des danses de société évoquées étant leur seul trait commun, elles nous ont semblé dégager l'image floue de ce que l'on pourrait appeler une « danse de tout le monde ». Danse « au degré 0 » au temps de la mondialisation, produit culturel orienté en partie par l'industrie discographique et dont certains aspects retrouvent partout dans le monde, elle peut être envisagée dans sa transposition scénique comme un cliché chorégraphique, un « chorétype », la cristallisation d'une représentation culturelle.

A défaut de pouvoir attribuer une identité à cet ensemble de danses auxquelles la création chorégraphique fait allusion, nous les définirons comme « pop »—par défaut, et cela pour trois raisons³. On parlera de figure d'une *danse pop* tout d'abord en référence au terme générique de « musique pop » qui les accompagne. On préfère aussi parler de danse « pop » que de danses « populaires », dans la mesure où, l'usage du terme « populaire » dans le champ de la danse renvoie assez vite à des danses rurales, traditionnelles, liées à des identités territoriales, tandis que ces danses font partie d'une culture globalisée, de masse⁴. Enfin l'utilisation du terme « pop », renvoie à son usage au deuxième degré, en référence aux artistes du *Pop-Art* et à leurs pratiques de récupération des produits de l'industrie culturelle.

Il va de soi, tout de même, que le geste de la danse sociale, dès son transfert en studio, décontextualisé, perd toute fonction propre et se transforme en matière de création. Selon Yves Guincher, spécialiste des danses de société traditionnelles

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Editions du Seuil, 1982, p. 7.

² Isabelle Launay, « Poétique de la citation en danse », in Isabelle Launay, Sylviane Pagès (sous la direction de), *Mémoires et histoires en danse*, L'Harmattan, 2010.

³ Le terme *clubbing*, largement employé en France pour définir ce type de danses présente des limites évidentes quant à son utilisation dans le cadre de cette recherche. Dans son étymologie même, ce terme [associe] le geste de la danse et à un lieu précis de la danse, le « club », la boîte. Or s'il est vrai que l'un des contextes d'émergence de ces pratiques sociales de la danse sont les boîtes, elles ne sont, heureusement, pas les seules : les fêtes privés, les repas où on danse, les boudoirs, les raves ou les mariages sont sans aucun doute des espaces de danse plus largement fréquentés et des lieux où l'appropriation des danses se manifeste davantage.

⁴ Cf. Christopher Lasch, *Culture de masse et culture populaire*, Climats, 2011.

« Mettre de tels répertoire sur scène, c'est les rendre passibles d'appréciations esthétiques auxquelles ils n'ont pas de compte à rendre. C'est aussi les spolier de leur fonction pour leur en imposer une autre. On remplace une communion par un voyeurisme (...). Les nécessités du spectacle conduisent à remplacer les dispositifs de la danse – peu spectaculaires – par des chorégraphies inévitables obéissant à des exigences qui ne sont pas celles de la danse de sorte que nous pallions une connaissance insuffisante par une invention délibérée. Quoi qu'on fasse, il y a donc toujours rapt suivi de viol, à tout le moins imposture. Quelles nécessité nous pousse à transférer sur scène des danses qui n'ont pas été conçues pour cela (...)⁵.

En effet, pour quelle raison ces artistes se confrontent-ils à ces gestes pauvres, bruts, produits souvent par l'industrie du disque, gestes globalisés et massifiés, gestes *pop* d'une danse de tout le monde ? La question nous apparaît d'autant plus pertinente qu'au début du XX^{ème} siècle, la danse moderne et contemporaine a justement constitué sa pensée, sa vocation émancipatrice, en opposition à ces pratiques sociales mondaines de la danse. Pour la danseuse Isadora Duncan : « Nos (modernes) danses (de salon) ignorent tout de (...) l'harmonie. Ce sont des danses qui, avec leurs mouvements heurtés, agitent les nerfs. Nous dansons avec les gestes saccadés des marionnettes⁶. » Evoquant ces danses de salon modernes, le *cake-walk*, le *shimmy*, le *charleston*, ou *black bottom* par exemple, et le flux énergétique « heurté », « saccadé », de leurs mouvements, Duncan, et Ruth Saint Denis les décrivent comme un symptôme de l'agitation des temps modernes... L'attitude de ces mères de la modernité par rapport aux danses de société de leur époque, et à leurs syncopes, ne manque pas de rappeler les mots de Théodor Adorno sur la musique jazz comme témoignage de « la décomposition ou [de] l'effondrement de l'art, [de] sa dissolution dans l'industrie culturelle⁷ ». Pour Adorno comme pour les pionniers de la danse contemporaine, le jazz et les danses qui s'y rattachent, deviennent de purs produits de l'industrie culturelle, des effets du devenir marchand de l'art. Pour quelle raison alors la danse contemporaine, peut-elle vouloir inscrire en son sein ces pratiques, pour ainsi dire antithétiques à son projet de fondation ?

Nous essayerons de répondre à cette question par l'analyse de deux cas d'études assez récents, *Les Rois de la piste* de Thomas Lebrun (2016) et *Le syndrome ian* (2016) de Christian Rizzo. En regardant ces deux pièces par le biais de la mise en scène de pratiques sociales de la danse, nous nous appuyerons d'un côté sur le discours des chorégraphes, de l'autre, sur la réception critique. Nous nous demanderons d'abord quelle représentation de réalités individuelles et collectives ces danses pop nous donnent à voir, donc quels sont les effets théâtraux de ce traitement. De quelle manière, les gestes et les postures de danses pop incarnent des aspects du monde contemporain ?

⁵ Guilcher Yves, « La danse traditionnelle entre manière d'être et façon de faire » in *Etre ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XX siècle* (sous la direction de Claire Rousier), 2003 pp. 313-319.

⁶ Duncan Isadora, *La danse de l'avenir*, Textes choisis et traduits par Sonia Shoonejans, Territoire de la danse, Editions complexe, 2003, p. 67.

⁷ Lacoue-Labarthe Philippe, « Remarque sur Adorno et le jazz (D'un désert obscur) », *Rue Descartes* n° 10 (juin 1994), p. 131-141.

Défilé de corps pop

Les Rois de la piste est une création de Thomas Lebrun, directeur du Centre Chorégraphique National de Tours depuis 2012. Ses pièces empreintes d'une forte théâtralité alternent une dimension burlesque avec des notes sombres. Prenant parfois ses distances avec la vogue conceptuelle⁸ de la danse, il renoue avec le plaisir de l'écriture chorégraphique et dialogue avec le modèle des grands spectacles populaires. Sa note d'intention pour *Les Rois de la piste* mentionne la série des danses auxquelles la scène fera allusion : disco, house, techno, vogue⁹. La pièce, dans toute la première partie, se construit sur un défilé de fêtards qui entrent en scène en solo, duo ou trio, accompagnés, par des musiques de tubes. Le dispositif scénique prévoit la mise en scène de cet espace. Il s'agit d'un podium restreint, de 2,50 environ et lumineux, évoquant le *dance floor*. Ici les 5 danseurs défilent à un rythme très rapide, chaque apparition durant deux ou trois minutes, et donnent ainsi l'impression d'être très nombreux. Même si la frontalité est, de ce fait, exacerbée, les danseurs semblent isolés, renfermés dans la bulle auto-affective et narcissique de leur propre danse.

Chaque danseur devient, par sa morphologie, sa posture, mais aussi grâce à des accessoires plus ou moins extravagants, une figure, un véritable type humain. Du plus simple au plus complexe, cette danse qui balance en marquant la pulsation, le fait de manière extrêmement diverse. Nous ne sommes pas tous égaux sur le *dance floor*, et au lieu de présenter cette danse comme ce qu'on a en commun, Thomas Lebrun en explore les différences. Il y a donc le transsexuel, la timide, le drogué, le couple érotique, la snob, la dragueuse, le gay, le go-go danser et la drag queen. On passe du maladroit imitateur de John Travolta se limitant à essayer le *step-tap*, aux ondolements sensuels de la fille image, des lancers de jambes qui font penser aux gymnastiques aérobics de Jane Fonda, à des danses *voguing* déclinant les poses plastiques des mannequins. Chaque personnage est créé à partir d'un geste clef autour duquel tout se construit. Pour tous, tout de même, la pulsion de danser vient du besoin de séduire à tout prix et sans peur du ridicule. La danse est ici appel sexuel, et les références en la matière sont plus qu'explicites – mouvements de bassin, érections mises en scène. Les approches ou les tentatives d'approche sont les seuls exemples de relations engendrées par le *dance floor*. Cependant, le travestissement par les costumes et les danses ne semble pas porteur d'un vrai plaisir d'invention : issus de modes et de goûts différents, ces gestes excessifs apparaissent comme des normes sagement apprises.

Dans l'une des critiques sur le spectacle on peut lire : « À la manière de Perec et de sa « Tentative d'épuisement d'un lieu parisien », Thomas Lebrun entreprend la description de la faune des night-clubs¹⁰. » Le dispositif, stressant pour la rapidité qu'il impose, les contraintes de l'espace scénique créent la suspicion que le paysage humain que Lebrun nous expose n'est qu'une « faune », dont on exposerait les étranges spécimens dans leur cage. C'est pourtant justement leur soif désespérée d'attention, ainsi que leur irréductible singularité, qui leur donne une réelle humanité. Et en effet, dans la note d'intention, Lebrun nous indique les possibles effets de la piste de sur ces individus, tout en suggérant des pistes de lecture.

Sur la piste, je suis le roi.

Exposition option-drague ou mise à nu inconsciente, se planter seul au milieu d'une piste entouré par tous, ce n'est pas que pour le plaisir de danser ! Mais aussi pour le plaisir d'être vu !

Sur la piste, je ne suis que moi.

8. Une des dénominations attribuée à une tendance de la danse des années 1990, qui n'identifie pas la notion de chorégraphie avec le mouvement dansé et qui a été pour cela qualifiée de « non-danse ».

9. Lebrun Thomas, *Les Roi de la piste*, Centre chorégraphique de Tour, <http://www.ccntours.com/diffusion/les-rois-de-la-piste>, consulté le 16.07.2018.

10. Gaydon Timothée, « Dans la boîte », *I/O*, 27.01.017.

Exposition option-j'essaye, ou mise à nu totalement retenue, se planter seul au milieu d'une piste entouré des autres, ce n'est pas que pour le plaisir de danser ! Mais aussi par besoin de se dépasser et dans l'espoir de « pêcher » !

Sur scène, je suis un individu.

Exposition option-performative ou mise à nu totalement consciente, se planter seul au milieu d'une scène devant tous, ce n'est pas que pour le plaisir de danser ! Mais aussi pour transmettre ses intimes pensées.

Sur le plateau, je suis joueur.

Exposition option-provocante ou mise à nu exclusivement mensongère, se planter seul au milieu d'un plateau devant tous, ce n'est pas que pour le plaisir de danser ! Mais aussi pour le plaisir d'être quelqu'un d'autre !¹¹

Dans le célèbre texte *Power and the Dancing Body*¹², la chercheuse Sally Banes questionne le rapport étroit de la danse au pouvoir et notamment la vocation qu'a la danse d'incarner les normes gestuelles imposées par la culture dominante. Ces danseurs de boîte peuvent sembler en effet les braves et tristes soldats d'une industrie du divertissement poussant à tout prix à la consommation, y compris sexuelle. L'image de la danse de société n'apparaît pas ici tellement éloignée de celle que les pionniers de la modernité l'avaient stigmatisée. Procédé métonymique désignant l'état du monde par celui de sa danse, le motif de la danse de société se confirme donc comme un puissant véhicule de théâtralité et de constitution de personnages dansant.

11. Lebrun Thomas, Les Roi de la Piste, Centre chorégraphique de Tour, <http://www.ccntours.com/diffusion/les-rois-de-la-piste>, consulté le 16.07.2018.

12. Banes Sally, « Pouvoir et corps dansant », *Danse et utopie, Mobiles n.1*, pp.27-40.

Danses crépusculaires

Passons maintenant à l'autre pièce, *Le syndrome ian* elle aussi créée en 2016. Artiste d'une rare sensibilité plasticienne, formé aux arts plastiques, Christian Rizzo est passé par diverses expériences avant de se consacrer à la danse. A partir de la fin des années 1990, il commence à proposer des performances en solo, et, en parallèle, il crée des costumes et des bandes son pour différents chorégraphes.

Le syndrome ian est le dernier volet d'une trilogie que le chorégraphe Christian Rizzo, directeur du Centre chorégraphique national de Montpellier depuis 2015, consacre aux danses de société, avec *D'après une histoire vraie* (2014), à partir des danses folkloriques turques, et *Ad Noctum* (2015) sur les danses de couple. Le chorégraphe remporte le Grand Prix danse du Syndicat de la critique pour *d'après une histoire vraie* et, de manière beaucoup plus inattendue étant donné la réaction parfois très réservée de la critique, *Le syndrome ian* est lauréat du Prix FEDORA-Van Cleef Arpels pour le Ballet 2016.

La troublante star des *Joy Division*, affilié au *post punk* (dit aussi *new wave*¹³ Ian Curtis, est évoquée dans le titre de la pièce¹⁴. Dans le discours du chorégraphe qui accompagne le spectateur et prépare sa réception, avec *Le syndrome ian*, Rizzo revient sur le souvenir de sa première sortie en boîte à Londres où cohabitaient à la fin des années 1970, deux pratiques sociales de la danse, deux cultures choré-musicales, qui semblent désigner deux manières différentes d'être au monde : la *disco* et le *post punk*.

[...] Ni hommage, ni reconstitution. 1979, première sortie en discothèque. Alors que la planète vibre sous le son du disco et de ses adeptes d'une danse ondulatoire et lancinante, l'Angleterre voit naître une musique sombre et poétique rythmée par des corps électriques, angulaires et saccadés. Entre solitude et communauté, quels vestiges de ces corps (peut-être) contradictoires me reste-t-il aujourd'hui [...] ? *Le syndrome ian* réunit neuf danseurs dans une vibration collective où le tempo se distribue entre physicalité des sub-bass et abandons mélodiques, en écho filtré à la poésie de Ian Curtis¹⁵.

Dans la pièce, les danseurs sont habillés de manière extrêmement simple, avec un haut blanc, et un pantalon noir. Le costume neutralise presque les différences entre garçons et filles. La lumière ne nous permet quasiment jamais de voir leur visage, et même leurs silhouettes apparaissent presque évanescences, sans chair. L'espace, défini par trois sculptures lumineuses stylisées dont s'échappent à intervalles réguliers de volatiles nuages de fumée, apparaît épuré, empêchant tout effet d'identification.

13. Il apparaît toujours compliqué d'identifier de chacune de ces tendances, que les musicologues ont tendance à distinguer : le post-punk étant une étiquette utilisée à partir de la fin des années 1980, définissant l'influence du punk et surtout du punk rock - Siouxsie and the Banshees, Devo, Wire, Joy Division - caractérisée en danse pourtant d'une posture très introvertie ; *New Wave*, nouvelle vague est un terme plus générique qui concerne toutes les productions qui, entre la fin des années 1970 et le milieu des années 1980, étaient à la fois influencées par la vague punk mais aussi par la disco ou la pop-music. Pour approfondir, consulter la riche bibliographie de Simon Reynolds qui aborde ces genres par le filtre de l'histoire culturelle : Simon Reynolds, *Rip it up and Start Again. Post Punk 1978-1984*, Edition Allia, 2007.

14. Suicidé en 1980, il était atteint par une grave forme d'épilepsie, dont sa danse, comme tirillée par des spasmes, semblait s'inspirer. Selon le critique anglais Simon Reynolds, la suspicion autour du groupe, motivée par son nom même - « Séparation de la joie » faisant référence à la séparation entre hommes et femmes des camps d'extermination nazis -, était justifiée aussi par l'« obsession germanique » de ce groupe intrigué par la psychologie de masse du fascisme et par la manière dont un leader pouvait ensorceler les masses (cf. Simon Reynolds, *Rip it up and Start Again. Post punk 1978-1984*, op. cit.).

15. Site du Centre Chorégraphique de Montpellier ici-ccn.com/pages/créations-et-tournées/pièces/le-syndrome-ian consulté le 9 Juillet 2018.

L'évocation des sonorités *disco* et *new wave* est si subtile dans la partition électronique du groupe Cercueil qu'elle se manifeste en effet seulement dans les accents rythmiques. La danse combine, sur le mode de l'épuration et de l'abstraction, des gestes et des pas disco – déhanchements, mouvement pelviens, petites contractions syncopées – et des postures plus introverties post-punk où la danse émerge quasiment sur place. Toute orientation frontale du danseur par rapport à la salle est évitée. Le groupe, qui ne bouge jamais à l'unisson, se défait souvent laissant un solo et plus souvent un duo ou un quatuor en scène. Malgré l'ambiance festive, une mélancolie semble résonner tout au long de la pièce, l'angoisse d'une possible « perte », qui se transforme en peur. En 1979 apparaissent les premiers signes d'une épidémie celle qui en 1982 sera désignée en 1982 sous le nom d'Acquired Immune Deficiency Syndrome puis *Acquired Immunodeficiency Syndrome*, AIDS (SIDA en France) qui, à la fin des années 1980, aura fait des ravages dans certains milieux, notamment celui de la musique, de la mode ou de la danse. L'apparition du SIDA « qui a jeté une ombre sur la liberté sexuelle »¹⁶ donnera lieu, sous couvert de santé collective, à une campagne souterraine de moralisation des coutumes. Mais le danger qui pèse sur la danse, la musique et le fait d'être ensemble, peut renvoyer à un large spectre de peurs liées à l'actualité.

Vers la moitié du spectacle le son intègre, de manière d'abord presque imperceptible, puis plus évidente, des voix, des hurlements de sirènes. Le mouvement devient plus accentué, cassé, spasmodique, on reconnaît des gestes, mais qui s'arrêtent à mi-parcours. La scène est sombre, l'atmosphère est métallique, quelqu'un est pris et emmené au dehors. Les contacts s'apparentent parfois à des manipulations. Comme attirés vers le sol, les corps y glissent, souvent. Une présence noire, entièrement masquée, s'approche de la scène. Depuis lors, immobile, elle contrôle le *dance floor*, vite suivie par d'autres. Un danger pèse sur le groupe. Enfin les présences noires, restées jusqu'alors au bord de la scène, l'envahissent entièrement.

Mais, dès qu'elles pénètrent sur le *dance floor*, ces silhouettes aux épaisses toisons synthétiques ont perdu tout leur aspect inquiétant, les ogres deviennent des nounours, dont la danse à l'unisson dérive en dérision, tandis que leurs figures se réduisent en tas de poussière noire.

Pièce sombre et crépusculaire, presque apocalyptique, « Une danse perpétuellement menacée d'extinction »¹⁷, où la fin semble arriver et où toujours le mouvement renaît, elle se sert de l'espace de ces danses, non pas comme d'un espace de normalisation, mais comme d'un véritable espace de liberté à défendre à tout prix. Ne sont mises en scène ni la société de masse, ni les aliénations qu'elle génère, mais ce qui est au fond le vrai enjeu des danses de société, la rencontre des individus autour d'un geste partagé. Cette pièce qui dit l'urgence de défendre les espaces de partage du geste contre toute sorte de menace, est donc une pièce de résistance, qui défolklorise la « danse de tous » afin que, comme dit le chorégraphe « nous tentions encore, quoiqu'il arrive, de danser sur les ruines d'une nuit à jamais dissipée »¹⁸.

Si ces deux exemples nous permettent de mettre en évidence l'usage dramaturgique du motif de la danse pop, je voudrais interroger aussi ce que ce motif détermine au niveau de la réception, donc sur le plan des variations dans le régime d'attention des spectateurs que ce dialogue instaure. Comme on sait, la réception de la danse se fonde en premier lieu sur la perception du mouvement, car, grâce aux compétences cérébrales activées par les neurones miroirs, le spectateur qui regarde danser active la mémoire de son propre mouvement¹⁹.

Regarder danser signifierait donc pour le spectateur en quelque sorte danser avec le danseur. On parle alors d'empathie kinesthésique. Comme le kinésologue Hubert Godard l'a, à plusieurs reprises, affirmé²⁰, à l'origine de l'empathie kinesthésique, se trouve la perception de

16. Courtine Jean Jacques, *Les mutations du regard. Le XXe siècle* (volume dirigé par) dans *Histoire du corps* (sous la direction de Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello), Editions du Seuil, 2006.

17. Beauvallet Eve, « Biennale de la danse, un club très ouvert », *Libération*, 3 octobre 2016

18. Site du Centre Chorégraphique de Montpellier ccn.com/pages/creations-et-tournees/pieces/le-syndrome-ian consulté le 9 Juillet 2018

19. Rizzolatti Giacomo, Sinigaglia Corrado, *Les neurones miroirs*, Éditions Odile Jacob, Paris 2007.

20. Voir par exemple Godard Hubert, « Le geste et le mouvement » in Michel Marcelle, Ginot Isabelle, *La danse au XXe siècle*, Larousse-Bourdas, 1996.

l'alternance des états de tonicité, et des intervalles entre les pulsations déterminant le rythme. Cette empathie, cet emportement, semble toutefois amplifiée si le regardant connaît, et en quelque sorte anticipe les caractéristiques motrices du mouvement exécuté devant lui²¹. Dans le transfert des danses pop sur le plateau, le spectateur se trouve face à un schéma moteur typique et identifiable construit sur un geste de balancement qui fait appel à des compétences motrices, à une idée de la danse basique, primaire, acquise pour la plupart des spectateurs.

Sans vouloir rendre systématique une réception qui, en art, dépend toujours d'un ensemble de facteurs, cela pourrait au moins en partie expliquer la raison pour laquelle certaines salles et certains spectateurs sortent de leur réserve face à des spectacles qui présentent ce type de danse. Le cas du célèbre *The show must go on* de Jérôme Bel par exemple, où, à la création, contrairement à toute prévision et intention de la part du chorégraphe, la musique et le corps pop ont pris le pouvoir, engendrant, une irrésistible envie de bouger chez le spectateur, le conduisant même à monter sur scène pour participer à la fête, est de ce point de vue exemplaire.

Si nous revenons à nos deux exemples : dans *Les Rois de la piste* il est arrivé que des spectateurs sifflent, commentent, se balancent. Le dispositif du défilé induit la dynamique de l'évaluation, auquel le spectateur se prête sans réserves, pas forcément conscient du rôle qu'on lui attribue. Plus qu'une critique sociale de la société de séduction, cette pièce fait exploser les contradictions que les corps pop catalyse, à la fois comme lieu d'inscription de la norme la plus consensuelle, et comme agent de possibles subversions de cette même norme, grâce au désir inattendu qu'il suscite.

Dans la deuxième pièce, *Le syndrome ian*, l'épuration musicale et gestuelle, et l'absence de frontalité interdisent tout emportement chez le spectateur qui voit la danse à distance. Cette mise à distance, certainement assumée par le chorégraphe, se révèle par contraste dans le dernier solo où l'éclairage change, révélant enfin le corps dans son épaisseur, sa tonicité, la suite de pulsations qui le traversent et tous les mouvements déjà vus s'articulant en un geste qui nous emporte pour un instant... Il semblerait que, hors de ce dernier solo, Rizzo, conscient de la violence des implications kinesthésiques de la danse pop, ait voulu, par tous les moyens faire de ces danses une pure matière plastique et chorégraphique, évitant ainsi toute séduction trop facile.

Utiliser les gestes de la danse pop semble donc faire courir au dispositif théâtral le risque de basculer vers l'alter ego du théâtre, le bal, déterminant de fait la déconstruction du théâtre en tant que lieu d'où on regarde. C'est justement le fait d'insister sur cette ambiguïté fondamentale de la danse située entre le bal et la scène, que le motif de la danse pop, d'une danse de tout le monde, prend tout son intérêt en devenant du même coup un formidable outil auto-réflexif.

On évoquera, pour conclure, le premier chapitre de *L'Invention du quotidien* où Michel De Certeau théorise la présence de l'homme ordinaire, de monsieur « tout le monde », dans la littérature. En le détournant et en appliquant sa réflexion au champ de la danse, on pourrait dire que :

[...] lorsque la *danse* élitiste utilise le danseur « vulgaire » comme travesti d'un métalangage sur elle-même, elle laisse également paraître ce qui la déloge de son privilège et l'aspire hors de soi [...]. L'égarement de la *chorégraphie* hors de son lieu propre est tracé par cette *danse* ordinaire, métaphore et dérivation du doute qui la hante, fantôme de sa vanité, figure énigmatique du rapport qu'elle entretient avec tout le monde, avec la perte de son exemption et avec sa mort²².

21. Cf. Calvo-Merino, B., Glaser, D.E., Grèzes, J., Passingham, R.E. and Haggard, P. (2005). Action observation and acquired motor skills: an fMRI study with expert dancers. *Cereb Cortex*, 15(8), pp. 1243–1249. doi: [10.1093/cercor/bbi007](https://doi.org/10.1093/cercor/bbi007), cit. in Sofia Gabriele, *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, con una prefazione di Eugenio Barba e una prefazione di Clelia Falletti, Roma, Bulzoni, 2013.

22. Michel De Certeau, *L'Invention du quotidien*, Folio Essais, 1999, p.14-15.

En abandonnant le mythe d'un corps vierge non corrompu par les maux sociaux, et en acceptant de négocier avec la danse de tous, le corps pop de la danse contemporaine démystifie la danse, lui permet de s'interroger sur elle-même et sur son pouvoir intrinsèque de séduction, mais suscite aussi des expérimentations fertiles où la construction identitaire se fabrique en oscillant dangereusement entre norme et invention.

