

CLAUDIA PALAZZOLO

« DANSES-POP », DIVERTISSEMENTS DE LA CRÉATION CONTEMPORAINE ?

À la création de la pièce *Palerme Palerme*, à Palerme en janvier 1990, Pina Bausch sème le trouble dans l'assistance, laissant les danseurs en scène pour la quasi-totalité de la pause annoncée par un panneau portant l'écrit « Intermède », montré au public par le maître de cérémonies Jan Minarik. En effet, c'est aussi sur la durée de l'intermède qui se développe le morceau de la *tammurriata*, traitement de certains thèmes de la *tarantella* et de la *pizzica*, figure d'une danse populaire réinventée, entraînant tous les danseurs dans un rythme binaire et ternaire endiablés. Fort habituée à l'exercice du deuxième degré, la chorégraphe situe le morceau le plus rythmé, le plus dynamique, le plus spectaculaire, le plus « dansé » pour le bon sens commun, dans le temps l'intermède, de l'interruption de la pièce. Petite, discrète provocation vers ces spectateurs qui ont attendu de voir « danser » pendant tout le premier acte, et qui seront donc obligés de renoncer à leur pause pour pouvoir en profiter pleinement.

Sans pouvoir dans ce contexte prétendre développer une thématique si large, il s'agira d'aborder le divertissement en danse par les biais de ce qui, dans les œuvres, évoque certaines danses récréatives d'aujourd'hui ainsi que leurs qualités divertissantes. D'un point de vue théorique, cette contribution se situe dans le cadre d'une recherche plus élargie sur les figures de la danse dans la danse et s'appuie sur les recherches qui interrogent le caractère « intertextuel » de l'œuvre chorégraphique, questionnant ainsi l'existence, au sein de l'œuvre, de figures, de combinaisons de matériaux pré-existants à la création[1]. Les danses évoquées dans les pièces et dont il sera ici question – que je définirai « pop »[2], font référence aux danses récréatives, non formalisées, incarnant un rapport élémentaire à la pulsation rythmique. Elles sont filles de la globalisation, ordinaires, banales, anonymes, ne demandant pas, en principe, de compétences motrices complexes. Avant d'aborder les deux cas d'étude, un raccourci historique pourrait servir à évoquer, certains enjeux symboliques rentrant en jeu lorsque la danse s'interroge sur sa présumée fonction divertissante.

Notion évoquée par Blaise Pascal en 1670, en tant que, pause, interruption nécessaire des activités sérieuses, mais aussi manière d'oublier son infélicité, le « divertissement », envisagé comme format chorégraphique, intermède chorégraphique, dans l'action théâtrale, se répand en même temps dans les théâtres français. Le divertissement aurait en ce sens désigné à la fois le format chorégraphique et la finalité de la danse, occupation de la pause, relâchement après le labeur. Dans le livre, « Le désœuvrement chorégraphique, étude de la notion d'œuvre en danse »[3], Frédéric Pouillaude considère le divertissement et sa fonction comme le prix que la danse doit payer à l'âge classique afin de réintégrer l'espace citoyen et prouver son affranchissement de la sphère du sacré, dont l'intégration était inacceptable pour la moderne doctrine de l'église..

La notion de divertissement sera interrogée au sein de la théorie de la modernité où il se situe aux antipodes de l'art. Contrôlé, produit, engendré par le pouvoir de la société capitaliste, le divertissement est alors censé contribuer à perpétuer les lois de la production. Pour Théodor Adorno il est le prolongement du travail et sert pour permettre aux travailleurs en mesure de l'affronter [4]. Aux sources de la danse moderne on retrouvera à plusieurs reprises des références aux « modernes danses de salon », qui deviennent parfois de véritables contre-exemple pour certains pionniers. « Ce sont des danses qui avec leurs mouvements heurtés agitent les nerfs (...). Nous dansons avec les gestes saccadés des marionnettes »[5]. Pour Isadora Duncan puis pour Rudolf von Laban ces danses mondaines, produits divertissants d'une société que l'industrialisation a rendu malade, sont le signe d'un corps social aliéné.

La notion de divertissement et les modernes danses de salon, devenant parfois presque une contre-valeur de la modernité chorégraphique – ce que la danse moderne n'est pas – il semble ici d'autant plus pertinent de remarquer, dans le champ chorégraphique contemporain, la présence d'une multiplicité des standards renvoyant aux pratiques récréatives de la danse. Comment et pourquoi intégrer ces pratiques dans le cadre d'une démarche artistique ? Que peuvent-elles apporter ?

Sans vouloir prétendre à des réponses à cette question, c'est à partir de l'étude de deux cas, qu'il s'agit ici d'interroger la manière dans laquelle les œuvres questionnent ces pratiques.

Nuda vida (2010) qui inaugure la naissance de la compagnie réunissant les deux danseuses et chorégraphes, Caterina et Carlotta Sagna, quatre interprètes déclinent des jeux d'affirmations, pouvoir et affection dans un dispositif d'alliances familial. Ils sont frères, sœurs ou copain d'enfance, liés ou obligés à l'être, aimants pour des raisons qui se perdent dans le temps. Dans une atmosphère parfois morbide et ambiguë, s'éclaircissent les dynamiques d'affiliation, d'incorporation, d'association ainsi que celles qui déclinent l'isolement, l'émargination de certains d'entre eux. Les textes énumèrent petites tortures quotidiennes, postures sadiques, perpétuelles requêtes d'attention. Profondément égoïstes, les danseurs se situent dans un état de jeunesse éternelle, qui s'est cristallisé, arrêté, immobile dans le temps. Au milieu des bons sentiments, quelque chose est en ruine – il y a des morts, des cadavres cachés en putréfaction, un secret morbide de bonne famille – il pourrait s'agir juste de l'implacable décadence de la culture italienne qui les entoure, les encercle, comme un mal incurable. La danse se charge du propos, approfondissant par les gestes ce que les paroles ne peuvent dire, tout ce qui dans la pièce doit rester caché. Les danseurs semblent tisser une conspiration obscure à nos yeux, tant ils donnent l'impression de savoir où aller. Ils intriguent et s'organisent, changent de place, de rôle dans cette pavane, que l'on imagine mal devoir se terminer.

A plusieurs reprises, tout au long de la pièce, le groupe se compacte dans un endroit précis de la scène, à cour, éclairé par une lumière rouge, marque du *dance-floor*. Collé l'un à l'autre dans cet espace restreint, presque sur place, les danseurs se déchaînent, dans le naufrage de jambes et de bras, qui marque l'appartenance à un espace collectif. Balancements du poids, moindres changements d'appuis, mouvements d'aller et retour des bras et des avant-bras, abandon au dictat de la pulsation binaire, sont les éléments du schéma moteur de ces danses populaires à l'époque de la globalisation. Il n'y a aucune synchronie dans leur posture, ni identité dans les formes de leurs gestes, qui incorporent ces schémas selon leurs différentes morphologies et habitudes posturales. Le regard et l'orientation du corps, adressés vers le centre du groupe, forment pour ainsi dire un espace en mouvement. La danse s'établit entre les gestes de chacun, évacuant toute dimension d'exhibition, d'affirmation de soi, contre le groupe. Ces danses de tout le monde, pauvres, prosaïques, ordinaires tissent la seule portion d'espace qui, tout en étant dévoué au non-sens, à l'oubli, à la bêtise plus prosaïque, reste démocratique quant aux dynamiques de groupe. Dans l'impossibilité de trouver une entente, le *dance-floor* reste le lieu d'un partage, même s'il s'agit de celui de la bêtise. Dans la dramaturgie de la pièce, c'est un point de suspension, une attente, un intermède rythmique, le dévoilement d'une toile de fond, où la danse non chorégraphiée, renoue avec le plaisir de la pulsation.

Le deuxième exemple sera tiré de *The show must go on* (2001) où la logique de l'intermède, traverse la totalité de la pièce. La structure dramaturgique est basée sur les textes de 18 chansons pop – qu'un dj positionné derrière une régie fait passer l'une après l'autre – et que les interprètes ou le plateau illustrent. Dans la première partie de la pièce, une variation sur la danse, s'enchaînent « Let's dance » « I like to move it » « Balerina girl » « Private dancer » « Macarena ». Parmi les exemples dans « Let's dance », les danseurs immobiles, instupidis, ne se déchaînent qu'au refrain, comme manœuvrés par une force extérieure, dans « Macarena » où ils deviennent de sages petits soldats exécutant en synchronie des gestes futiles et imposés de l'extérieur – les danseurs sont obligés d'incorporer les gestes d'une danse pop, pauvre, normative et totalement dépourvue de plaisir. Dans ce dispositif où, dans la continuité du cliché, la danse pop ne figure que l'idiotie, *Private dancer*, assume le rôle d'un intermède parmi les intermèdes, utilisant cette fois singulièrement le registre des danses sociales. Après les promenades et adages romantiques de filles du groupe, – le dj saute de sa régie, pour monter et commencer à danser au son de *Private dancer*. Cette entrée en scène perturbe à la fois les frontières topographiques – scène et salle – et les statuts interprètes et techniciens. Le dj organise lui-même l'atmosphère de sa propre danse, il semble être son propre chorégraphe et metteur en scène, lorsqu'il s'approche de la console pour régler le son ou son propre éclairage.

La salle se vide, et le dj continue à danser, située plutôt vers le fond, sa silhouette est éloignée, opaque, mais adhérente aux pulsations de la musique. Son éloignement, par rapport à la salle, le protège des effets zoom, des effets sordides de l'exhibition privée, mais fait résonner sa présence sur tout le plateau. Sa solitude, éloignée, ordinaire, dessine un espace d'action privé. Sa danse, belle car ni bonne ni mauvaise, la danse de tout le monde, unique et intime est en complet décalage avec le dispositif infernal de la manipulation et renoue avec le principe du plaisir, violemment évacué de la première scène. La danse pop, idéalement située dans un espace à la fois concret et imaginaire, semble ici jouer la fonction d'intermède permettant de détourner de l'implacable engrenage sémiotique dans lequel elle avait été mise.

Dans les deux cas étudiés, la présence de ces danses ne semble pas tout simplement un résultat du processus de standardisation intégrant des schémas moteurs normalisés dans le champ de la création artistique, mais le résultat d'une réflexion qui se charge de prendre en compte de manière singulière le sens commun de la danse. Dans les deux extraits précisément pris en compte, les danses ne se chargent pas non plus d'assumer une fonction dramatique, ne représentent pas, ne dénoncent pas avec leur geste, un état du monde, elles n'incarnent pas un ailleurs et ses acteurs n'incarnent pas une « danse des autres » mais un moindre commun dénominateur de la danse, la pratique qui nous a tous traversés, chacun de manière singulière.

Ces figures dans les œuvres deviennent l'enjeu d'un dialogue entre les deux facettes de la danse, geste artistique et norme sociale, questionnant le réel à partir des modes de l'investissement du geste plus que de son registre ou origine culturelle. Dans les deux exemples ici pris en compte, ces danses pop sont « divertissements », dès lors qu'on envisage le divertissement en tant que détournement cyclique de l'écriture, sorte de lâcher prise ironique, retour épisodique à l'ordinaire permettant l'exercice d'une écriture à plusieurs degrés.

[1] Gérard Genette *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Seuil Paris 1982 ou *L'Intertextualité, Mémoire de la littérature*, Nathan, Paris, 2004, p. 5.

[2] L'expression anglo-saxonne de « pop-dance » définit de manière large toute pratique sociale de la danse qui s'exécute sur une musique pop.

[3] Frédéric Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique. Etude sur la notion d'œuvre en danse*, Vrin, 2009, pp.132-145.

[4] Théodor Adorno, « La production industrielle de biens culturels » in *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard 1974, p.147.

[5] Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, (Textes choisis et traduits par Sonia Schoonejans), *Territoire de la danse*, Editions complexe, 2003, p. 67.