



**HAL**  
open science

## Les danses du réel

claudia palazzolo

► **To cite this version:**

| claudia palazzolo. Les danses du réel. Vidéodanse , 2009, pp.5-10. hal-04082249

**HAL Id: hal-04082249**

**<https://hal.univ-lyon2.fr/hal-04082249>**

Submitted on 25 Jun 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

### Danses du réel

L'histoire de la danse des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles peut être lue de manière transversale et considérée par rapport à cette « passion du réel » qu'Alain Badiou considère comme l'un de traits les plus caractéristiques de notre époque<sup>1</sup>. *Réel* que toutefois il ne faut envisager ici que par défaut, dans ce qui semble résister à l'art(ifice) de la forme même.

Ancrée aux racines du mouvement dansé, cette dimension du réel – qu'il ne faut pas confondre avec une impression de réalité, « l'effet de réel »<sup>2</sup> dont parle Roland Barthes –, apparaît en effet comme une tension traversant le champ chorégraphique et nourrissant à la fois ses enjeux et les modalités de sa réception.

Ainsi, ce qui dans l'œuvre chorégraphique résiste à la fiction et à la représentation, c'est d'abord le corps du danseur en mouvement, avec sa dynamique interne, ses variations d'intensité, ainsi que les dialogues sensoriels qu'il entretient. Dans l'ouvrage *Dehors la danse* de Jean-Luc Nancy et Mathilde Monnier, la chorégraphe évoque ainsi cette dimension : « *Le réel de la danse, celui qu'on traverse au jour le jour ; l'expérience même de la danse, sa chimie, sa physique, la résistance du corps à l'action terrestre, la nécessité de la douleur, la recherche permanente de la maîtrise, la connaissance du mouvement comme quête et comme travail quotidien*<sup>3</sup>. »

La fatigue, les signes de l'effort dont parle Susan Sontag à propos de Pina Bausch dans *Primer for Pina* sont intégrés d'ailleurs au travail chorégraphique en tant que matériaux et propos : dans *Laughing hole* (2009) de La Ribot, par exemple, où trois performeuses agissent et chutent en riant constamment pendant six heures ; ou dans *Véronique Doisneau* de Jérôme Bel, qui expose l'envers du décor du ballet, les conditions de travail de la danseuse classique. Fondée comme elle l'est sur ce corps en vie du danseur, partage d'espace et de temps, la danse même pourrait être considérée déjà comme épreuve du réel.

#### Réel, authenticité, utopie

Chez les modernes, il faudrait chercher cette dimension du réel au cœur même des pratiques, construites autour du souffle et des fluctuations de tonus qui l'accompagne, et visant ainsi à renouveler à chaque fois l'expérience du mouvement vécu. Pour certains utopistes du XX<sup>e</sup> siècle, redécouvrir des logiques, des impulsions corporelles au travers de nouvelles pratiques, produit des changements effectifs dans la manière de vivre le présent et de se rapporter au monde. Une corporéité que les courants modernes ont fait émerger en puisant au cœur de son fonctionnement et où gravité et élan, souffles et énergies se donnent ainsi en représentation. Isadora Duncan, qui nommerait « nature » ce réel, se concentre sur le plexus, la partie du corps engendrant, selon elle, à la fois pulsions, émotions et mouvements. Sa recherche vise ainsi à épanouir la réalité effective et affective du sujet dansant.

La voie performative de la danse post-moderne et contemporaine a parfois donné une large place à l'improvisation, à l'immanence pure de la danse, au refus de l'écriture. Cela pour en préserver la spécificité, éviter d'en scléroser les formes.

---

1 Alain Badiou, *Le Siècle*, Paris, Le Seuil, 2005.

2. Voir R. Barthes, L. Bersani, Ph. Hamon, M Riffatière *Littérature et Réalité*, Le Seuil, pp. 81-90.

3. Mathilde Monnier, Jean Luc Nancy, *Dehors la danse*, Rroz 2001.

Dans l'investissement de la création artistique, ceci a signifié aussi le questionnement d'un certain nombre d'instances propres au champ de la danse théâtrale occidentale : les tentations d'une technicité virtuose et normative, ou l'adhésion acritique au champ théâtral conventionnel. Comment préserver l'urgence du geste en vie tout en intégrant le cadre théâtral et les raisons de la diffusion artistique ? Contre, ou plutôt grâce à l'écriture chorégraphique ? contre ou grâce à l'espace du théâtre et ses conventions ?

Certains éléments caractérisant les modernités du XX<sup>e</sup> siècle – retour à l'essentiel et aux fondamentaux des pratiques, émergence de la structure interne contre les carapaces techniques ou les habillages décoratifs, travail sur l'improvisation, refus de la mimesis et de la figuration comme critères préalables, élimination de la frontière entre processus et œuvre – peuvent être lus comme des démarches favorisant une perception aiguisée de l'événement en cours.

### Réel du mouvement

Pour certains artistes de la post-modernité, il s'est agi, avec des moyens et selon des enjeux et projets différents et spécifiques, d'ancrer l'art dans le réel, de limiter les écarts entre l'art et la vie. Les mouvements quotidiens, non artificiels donc perçus comme *réels* – marcher, courir, s'habiller, s'allonger, se déshabiller – deviennent le vocabulaire de base de cette recherche. Dans le but de donner à voir le mouvement, l'utilisation de matériaux banals, ordinaires, peut alors s'associer à des partitions simples, structurées en phrasés où les accents suivent les rythmes du souffle selon un régime énergétique ordinaire.

Le célèbre manifeste du refus de Yvonne Rainer, un des questionnements les plus radicaux des traditions de la danse théâtrale occidentale, prône une tension visant à réduire la danse à une neutralité du mouvement qui se donne à voir contre toute forme de spectaculaire : « *NON au grand spectacle non à la virtuosité non à la transformation et à la magie et au faire semblant non au glamour et à la transcendance de l'image de la vedette non à l'héroïque non à l'anti-héroïque non à la camelote visuelle non à l'implication de l'exécutant ou du spectateur non au style non à la séduction du spectateur par les ruses du danseur non au fait d'émouvoir ou d'être ému*<sup>4</sup>. » Recherchant l'essentiel, une sorte de « degré 0 » de l'écriture de la représentation, une esthétique du dépouillement s'élabore autour de déclinaisons posturales et gestuelles quotidiennes, tandis que sont questionnées la légitimité ainsi que l'instance normative de toute représentation. Dès lors, interroger le geste, l'analyser et le disséquer, conduit aussi à démasquer les représentations stéréotypées dont il fait l'objet et qui touchent à la cristallisation des idées de genre ou de race. Dans *Park* (2000), une performance-installation chorégraphique, Claudia Triozzi investit le geste domestique et les tâches ménagères, faisant ainsi apparaître le foyer comme machine de torture. Dans *Gustavia* (2008), Mathilde Monnier et La Ribot interrogent poses, postures et clichés des stars au féminin.

### Danses du réel

La quête d'un geste non artificiel, non conventionnel et dicté par sa seule nécessité peut amener à convoquer sur scène des présences non professionnelles ou dont la corporéité porte la marque, non pas d'une technique, d'une discipline, mais plutôt d'une histoire, d'un vécu, d'un savoir-faire plongé dans le tissu social. Dans *Kontakthof* de Pina Bausch, exécuté par des amateurs

---

4 Voir Sally Banes, « Yvonne Rainer. L'esthétique du refus », dans *Terpsichore in baskets. Post modern dance*, Chiron CND, Paris, 2002, p. 90.

de plus de 65 ans, la partition se nourrit d'une fragilité nouvelle, le geste se charge d'une singularité qui semble refuser tout artificiel. La référence à la vieillesse et à la maladie, en tant que thèmes, mais surtout à travers des présences marquées, produit un décalage dans la perception du mouvement dansé. Dans *The Cost of Living* de Lloyd Newson (DV8, 2004), la présence de David Tool, danseur sans jambes, et la riche texture de son mouvement interrogent la notion de conformité et remettent en cause les normes posturales associées à la verticalité.

D'autres modèles et pratiques corporels étrangers à la discipline s'immiscent ainsi dans la représentation chorégraphique en altérant ses équilibres. Danses populaires, commerciales, madisons, petites danses presque brutes nourrissent des écritures qui puisent au cœur des racines sociales de la danse, de ses enjeux, de mémoires communes, d'une pulsion de danser à partager. À l'intérieur de la représentation, ces danses font le lien entre les deux visages de la danse, comme pratique sociale et comme discipline artistique.

La théâtralité des pièces de Kurt Jooss *La Table verte* et *La Grande Ville* repose en partie sur les danses de salon dont le chorégraphe explore les enjeux, les fonctions, la typologie des liens qu'elles tissent dans leur contexte d'émergence. Les compétitions de danse, exhibitions des boîtes de nuit ou concours télévisés, font la matière de *Sorry do the tour !* de Marco Berettini (2001), dont la temporalité dilatée est construite sur l'alternance de figures posturales. Dans *Urlo* de Pippo Delbono (2004), les danses ludiques mettent en cause l'uniformisation sournoise des gestes et des postures.

Le mouvement sportif, sa dimension performative, son énergie, ses règles et ses enjeux investissent l'espace théâtral, distordent le cadre représentatif. Ainsi, *Every Adidas has a story - Trio pour un solo* de Ennio Sammarco et Jean-Emmanuel Belot (2006) traite le geste sportif en tant qu'icône sociale porteuse d'une mythologie de la modernité, tandis que *Surface de réparation* de Rachid Ouramdane (2007) explore la singularité de l'appropriation du geste sportif par de jeunes adolescents.

La présence sur scène d'amateurs de tous âges et conditions peut être aussi porteuse d'une qualité de mouvement particulière, générer le sentiment d'irruption d'une temporalité ordinaire dont le flux ne pourrait être prévu à l'avance, qui serait étrangère à la répétition ainsi qu'à la fiction. Ces présences dégagent une fragilité, suggèrent une mise en danger de la maîtrise, préconisent l'investissement de l'espace du théâtre, aire de risque, comme une véritable mise à l'épreuve.

Le recours à des animaux, leur interaction avec le déroulement du spectacle véhiculent aussi le sentiment d'une irruption du réel dans la représentation. Pour aborder le thème de l'autorité, Michel Schweizer, dans *Bleib* (2006), fait investir le plateau par une meute de six bergers malinois et leurs maîtres. Les chiens déstabilisent une partition qui se confronte à l'accident, le hasard d'une temporalité « réelle » pesant perpétuellement sur le tempo de la représentation, ce qui contribue à accentuer le climat menaçant de la pièce.

### Ancrage dans le réel : espaces, contextes, milieux

La scène contemporaine semble alors traversée par des processus qui amplifient la perception. Le plus souvent, ils passent par des motifs, thèmes ou démarches qui semblent agir contre le cadre théâtral et entraînent une appréhension singulière de l'espace-temps du présent. L'utilisation des technologies dans le contexte de la représentation chorégraphique a souvent pour effet de faire douter de l'image scénique ou d'en révéler des aspects inédits. Dans le film *Fractions I* de Merce Cunningham (1978), l'image dans le moniteur révèle des détails, points de vue, fragments de mouvement échappés du cadre. Chez Robyn Orlin, dans *Hey Dude* (2005) par exemple, la caméra s'aventure hors du cadre de la représentation, là où le regard du spectateur n'a

pas accès, et permet de suivre Vera Mantero dont la présence hors scène est alors relayée grâce à l'image filmée et diffusée en temps réel.

Pina Bausch a toujours évoqué le réel de la vie, y compris comme source de son théâtre. Tout en refusant toujours le terme d'« improvisation », peu adapté pour définir la recherche de matériaux effectuée avec les danseurs, elle a ponctué ses pièces de brèches, d'espaces vides, de marges, brisant toute linéarité dans la représentation, portes ouvertes à l'imaginaire. Dans *Le Sacre du printemps* (1975), le plateau est entièrement couvert de terre fraîche : part active du mouvement, intégrée aux sensations du danseur, elle se déplace, se met en suspension, colle, se transforme en boue, devient un terrain hostile. Forcément imprévisibles, les sols vivants de Pina Bausch, recouverts d'eau, de fleurs ou de feuilles, de matières douces ou collantes, engageant des corps à corps toujours nouveaux avec les danseurs, sont des bribes de nature morte, mais pourtant animée. « *Ce n'est pas une façon gratuite de leur rendre l'interprétation difficile : il s'agit de leur faire prendre conscience de la réalité. J'aime le réel. La vie n'est jamais comme un plateau de danse, lisse et rassurant*<sup>5</sup>. »

Aiguïser la perception sensorielle en détournant la lecture de certaines images est l'enjeu du film *Pa amb tomàquet (Still distinguished, 2000)* de La Ribot. On y voit en gros plan des détails du corps nu de la chorégraphe, que celle-ci tartine d'ail, d'huile et de tomate, révélant les dessous de l'imagerie publicitaire : une femme prête à être mangée. D'une manière plus conventionnelle, dans *Quand l'homme principal est une femme* de Jan Fabre (2004), le passage d'un imaginaire masculin au féminin, qui constitue le noyau dramaturgique de la pièce, est marqué par la transition de l'état solide à l'état liquide, du statique au flux, du ferme au glissant, et par une pluie d'huile envahissant le plateau et conditionnant le mouvement et sa perception.

L'espace de la danse, souvent comblé d'objets quotidiens, envahi par des matières, se construit ainsi en véritable milieu dans lequel le corps du danseur habite un entre-deux, à mi-chemin entre nature et culture. Comme dévoré, limité par une surabondance d'objets le plus souvent inutiles, empêché dans son amplitude, le geste se sclérose en automatisme dans *Allée der Kosmonauten* de Sasha Waltz (1999) ou se fige en pantomime mécanique dans *Gente di plastica* de Pippo Delbono (2002). Dans *Umwelt* de Maguy Marin (2004), les objets perdent leurs qualités propres au fur et à mesure qu'ils s'accumulent en déchets au centre du plateau, creusant de fait la distance entre scène et salle.

Dépasant toujours leur fonction purement figurative, interagissant avec le mouvement, les objets présents sur scène, devenus presque des reliques, peuvent dégager une véritable *aura*, la dimension sacrale du temps théâtral. Ainsi dans *La Chambre d'Isabella* de Jan Lauwers (2004), la collection d'objets d'art africain présentés sur scène, perçus comme authentiques et ayant appartenu au père du metteur en scène, rend immédiatement tangible l'émergence du récit. La théâtralité de la danse s'élabore à travers un détournement systématique des conventions du théâtre, en instaurant notamment des allers-retours de la représentation à la présentation, de l'interprétation à la présence, et finissant ainsi par perturber certains schémas de la réception.

### La danse à l'épreuve du réel

Dans la plupart des cas cependant, cette dimension du réel, évoquée parfois comme « irruption du réel » – que la danse partage avec les plasticiens et que nombre d'artistes à partir de Duchamp, ont interrogée – n'a pas entraîné dans le champ chorégraphique de refus frontal de la représentation. Elle a contribué plutôt à questionner les conditions de l'adhésion de la danse à

---

<sup>5</sup> « Pina Bausch. Entretien avec Philippe Noisette », in *Pina Bausch, Mot pour Mot*, Van Dieren Éditeur, Paris 2007.

l'espace du théâtre, à poser la nécessité d'une dialectique qui, évacuant la figuration conventionnelle, mobilise le sens.

Elle apparaît aussi, dans certains cas, comme une réponse à l'hyper-réalité médiatique contemporaine, qui l'emporte parfois sur l'expérience vécue, et invite à semer le doute sur toute représentation.

Il est alors légitime d'envisager la dimension critique de certaines œuvres chorégraphiques précisément à partir de ce souci du réel, d'adhésion au présent de la scène et du monde à la fois.