



**HAL**  
open science

## Rave, dystopie du populaire ?

Claudia Palazzolo

► **To cite this version:**

Claudia Palazzolo. Rave, dystopie du populaire ?. Recherches en Danse, 2020, 9, 10.4000/danse.3477 . hal-04090670

**HAL Id: hal-04090670**

**<https://hal.univ-lyon2.fr/hal-04090670>**

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.



## Rave, dystopie du populaire ?

Crowd, de Gisèle Vienne

**Claudia Palazzolo**

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/danse/3477>

DOI : [10.4000/danse.3477](https://doi.org/10.4000/danse.3477)

ISSN : 2275-2293

### Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

### Référence électronique

Claudia Palazzolo, « Rave, dystopie du populaire ? », *Recherches en danse* [En ligne], 9 | 2020, mis en ligne le 10 décembre 2020, consulté le 03 mai 2022. URL : <http://journals.openedition.org/danse/3477> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.3477>

---

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2022.

association des Chercheurs en Danse

---

# Rave, dystopie du populaire ?

Crowd, de Gisèle Vienne

Claudia Palazzolo

---

- Cet article poursuit un chantier de recherche traitant de la manière dont la création des années 2000 s'est approprié, a représenté, mis en scène, figuré et parodié certaines pratiques sociales de la danse, souvent définies comme « populaires<sup>1</sup> ». En effet, dans le champ de la danse, l'expression de « danse populaire » désigne le plus souvent les multiples façons de danser des sociétés traditionnelles<sup>2</sup>, régionales ou rurales, mais aussi les danses actuelles, *pop*, *clubbing* et *mainstream*, qui sont précisément les pratiques populaires auxquelles le spectacle, objet de notre étude, fait référence. Dans l'optique de cet article, le sujet se resserre sur l'analyse d'une œuvre et la mise en scène théâtrale de ces danses. En sociologie, Pierre Bourdieu et Michel de Certeau<sup>3</sup>, parmi d'autres, ont déconstruit le caractère idéologique de la notion de populaire, en désignant sa fonction dans la représentation de classe : distinguer une élite culturelle de tous ceux qui en sont exclus. Ainsi, si le « populaire » n'est qu'une invention de l'élite culturelle, qui n'existe qu'en tant que représentation, quels en sont les tenants ? Sur quels paradigmes se structurent ces représentations ? Et dans quelles mesures ces paradigmes actualisent-ils sans cesse des stéréotypes bien installés dans l'imaginaire collectif ? Sous le prisme de « l'inter-gestualité<sup>4</sup> » et à partir d'un cas d'étude, le spectacle *Crowd* (2017) de Gisèle Vienne, cet article interroge « la danse populaire » comme figure, discours et représentation, paradigme d'identités et d'altérités, toujours contextualisés par rapport à la scène.
- Ce texte s'inscrit à l'intérieur du large champ d'études consacrées au *reenactement*<sup>5</sup>, même si ce qui, dans l'exemple traité, est re-dansé, n'est pas une pièce, mais plutôt des pratiques de la danse véhiculant des pas, des gestes, des postures que chaque danseur réinvente et recompose. Quelle vision la pièce *Crowd* propose-t-elle alors d'une « danse populaire » ?

Notre hypothèse est que *Crowd*, qui met en scène la rave et ses danses, réactive un imaginaire collectif cristallisé autour de la danse populaire, envisagée à la fois comme mythique vecteur d'harmonie communautaire, ravivant une « sacralité » perdue, mais excitant aussi des comportements pulsionnels et antisociaux. Notre étude proposera

une analyse<sup>6</sup> du spectacle et de sa réception critique, orientée par un prisme de lecture spécifique, qui tient compte et se nourrit, sans par ailleurs s'y réduire, du discours de l'artiste. Nous présenterons en premier lieu l'artiste et les références évoquées par elle-même et par la presse, l'univers des raves et les pratiques de danse festive qui leurs sont associées. Nous articulerons ensuite notre propos autour de trois motifs discursifs et/ou iconographiques dominants, souvent associés aux figures traditionnelles de danse populaire et que *Crowd* nous semble décliner : le groupe, l'extase et la contagion.

## Sources et démarche

- 3 Gisèle Vienne est une artiste, marionnettiste et metteuse en scène franco-autrichienne. Son travail avec les danseurs et sa recherche d'un vocabulaire gestuel singulier l'ont également amenée à se définir comme chorégraphe, même si la danse ne fait pas partie de sa formation. Après des études de philosophie, elle intègre l'école Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette de Charleville-Mézière.  
*Crowd* de Gisèle Vienne (2017) est une pièce pour 15 danseurs, dont la dramaturgie est signée par Dennis Cooper, et le DJ set, la sélection et le mixage par Peter Rehberg<sup>7</sup>. Ce travail choral met en scène la fête techno, la rave, en permettant à la chorégraphe d'explorer les thèmes qui lui sont chers : la jeunesse, l'ambiguïté, la violence et l'érotisme. La pièce, qui a connu un énorme succès critique et public, a déjà été reprise une centaine de fois depuis sa création en 2017.
- 4 Dans l'entretien le plus conséquent que l'artiste ait donné au sujet de *Crowd*, sur lequel la communication des théâtres et la critique se sont appuyées de manière systématique, Gisèle Vienne présente ainsi l'enjeu de la représentation : « C'est un groupe de jeunes gens réunis dans un désir d'exaltation des sentiments, le contexte choisi étant celui d'une fête<sup>8</sup> ». Au début du spectacle les spectateurs se trouvent en effet face à une scène vide, dont le sol est entièrement recouvert de terre. Sur une *play-list* de musiques techno<sup>9</sup> des années 1990, tout au long de la proposition, sont donnés à voir les gestes et les attitudes d'un groupe de jeunes habillés en tenue décontractée – jeans, baskets, sweats – se rencontrant, se rapprochant, se dispersant, dansant. Outre le décor, les costumes et la musique, l'articulation de la durée participe à la représentation d'une fête. La dramaturgie de la pièce suit presque un schéma classique d'action théâtrale, avec un début, marqué par les premières rencontres avec salutations et embrassades, puis l'acmé de la fête, caractérisé par une exaltation plus palpable du groupe, des tensions et des pulsions qui s'expriment, et une fin, avec ses vestiges et ses survivants.
- 5 Le fait que les gestes dansants du spectacle évoquent des danses *pop*, *clubbing* ou populaires peut donc sembler banal, un simple ingrédient théâtral de la représentation de la fête. Et pourtant, le traitement de ces gestes n'est pas accessoire et deviendra la matière de l'écriture elle-même, autour de laquelle le motif de la fête s'articule. Mais de quelle manière l'artiste a-t-elle remis en acte et en scène ces danses festives ? Les informations qui nous indiquent les détails de son processus sont rares et concernent tout d'abord le recours à ses propres expériences, largement mises en avant par la presse, et à celles des jeunes danseurs évoqués par Gisèle Vienne elle-même<sup>10</sup>.  
En effet, l'adolescence, puis la jeunesse de l'artiste coïncident avec l'âge d'or des raves et free-parties, à Grenoble où elle raconte avoir fréquenté plusieurs raves en plein air, puis à Berlin. L'expérience de ces fêtes devient une ressource autobiographique dans

laquelle puiser et nécessite un détour historique sur le contexte et les danses qui y étaient effectivement pratiquées.

- 6 Le phénomène des raves – « *to rave* » signifie « délirer » ou « s'extasier » – a été le sujet d'une littérature sociologique, anthropologique et médicale qu'il ne serait pas pertinent de présenter dans le cadre de cet article. Il s'avère néanmoins utile de rappeler certaines de ses caractéristiques générales. Dans son ouvrage *Le Phénomène techno : club, raves, free-parties*, qui reste une référence importante dans la littérature sur le thème, Etienne Racine contextualise historiquement l'apparition de ces *rave-parties*, qu'il situe en 1992<sup>11</sup>. Selon l'auteur, une *rave party* est un rassemblement festif, en principe organisé illégalement, parfois en plein air ou dans des bâtiments isolés et désaffectés, usines, anciennes gares, hangars, où l'on danse sur des musiques technos. La revendication politique des raves (en particulier de la forme la plus subversive des raves, les *free-parties*, véritables lieux d'expérimentation sociale, parfois même politique) était de se situer en dehors du marché du loisir, des clubs et des discothèques, la volonté étant alors de construire des lieux hors-lieux. Ainsi que le souligne Lionel Pourtau :

« La *free-party* a développé tout un corpus de valeurs et de discours d'opposition à la commercialisation, de gratuité, appuyé sur une pratique de l'économie du don, de réorganisation du lien entre techniciens, musiciens, logisticiens, basés sur l'égalité et l'organisation en communauté. Elle permet donc, en particulier pour des jeunes, de construire une subculture dense, d'opposition et de différenciation<sup>12</sup>. »

- 7 Il y a, dans le rituel des ravers se préparant à la fête, cherchant des sites à travers des itinéraires à chaque fois inédits, la reconstitution d'une nouvelle topographie des possibles. L'histoire des raves et de la techno est aussi intimement liée à l'utilisation de substances psychotropes, notamment l'ecstasy, dénomination commune du MDMA Méthylènedioxyméthamphétamine, induisant énergie, exacerbation des perceptions et un fort sentiment d'empathie, nommée pour cela aussi « la drogue de l'amour ». Face à ce phénomène qui s'est très rapidement diffusé, le gouvernement anglais réagit durement avec le *Criminal Justice and Public Order Act* de 1994, par lequel les raves sont interdites. En France, dès 1995, le gouvernement réagit à l'ampleur du phénomène par une circulaire du ministère de l'Intérieur (Mission de lutte anti-drogue) de janvier 1995, « Les soirées-rave : des situations à hauts risques ». Cependant, un an plus tard, devant la popularité du phénomène rave, le gouvernement demande aux préfets de manifester une certaine tolérance à leur égard. Avec la circulaire interministérielle « Instruction sur les manifestations rave et techno », la fête rave est prise à l'intérieur d'un double mécanisme : d'un côté, elle est l'objet d'une véritable campagne de diabolisation, de l'autre, d'une domestication : certaines raves sont « autorisées » par les autorités et une série de dispositifs sont mis en place pour en garantir le contrôle.
- 8 Comme nous le mentionnions précédemment, le phénomène des raves a suscité nombre d'études qui réinterrogent les états modifiés de conscience, en lien avec les musiques<sup>13</sup>, mais la littérature sociologique ou médicale n'aborde que très peu la danse elle-même et la perçoit seulement comme un symptôme de la consommation de substances psychotropes<sup>14</sup>. Comment dansait-t-on alors pendant les raves dans les années 1990, dans la mesure où la rave de cette époque n'était pas liée à des pratiques de danses normées et identifiables ? Les termes de *House*, *Hard-core*, *Trance*, *Jungle*, associés au contexte des raves, indiquent plutôt des genres musicaux que des styles de danse. Quelques principes généraux peuvent être dégagés, dont certains sont liés à des

caractéristiques propres à la musique techno tandis que d'autres sont communs à maintes danses *pop* ou *clubbing*<sup>15</sup>.

- 9 La musique techno, qui prévoit une pulsation régulière binaire sur une mesure à 4/4 et plus de 120 battements par minute (BPM), est caractérisée par une dominance de la dimension rythmique sur la mélodie et par la présence d'une série de fragments de pistes sonores qui se répètent en boucle. Elle offre la possibilité de danser suivant des parcours différents, de suivre les basses comme les aigus, de danser sur la mélodie ou sur le rythme, de marquer la pulsation ou encore d'onduler sur les nappes mélodiques. Quant aux matériels gestuels, on trouve souvent un mouvement balancé, d'aller-retour répété, impliquant un changement d'appui, souvent effectué presque sur place, les genoux déverrouillés, les bras se levant en alternance, par petits coups ou avec ampleur, vers le haut, le devant, ou les côtés. Parfois, la dynamique se radicalise dans un style plus saccadé, robotique, comme celui dit du « *play-mobil* » par exemple, où le corps semble répéter frénétiquement le même geste, déplacer des objets d'un côté à l'autre, bouger par bloc, de manière fragmentée, comme dans une action mécanique. D'autres fois la danse se fait beaucoup plus fluide, introspective, avec de rares climax, où seul un mouvement swing est amplifié. La vibration du diaphragme, provoquée par les basses de la musique, prend alors une importance accrue, impulsant le mouvement dans le reste du corps, qui doit pour cela se trouver dans un état d'extrême disponibilité. Le caractère assez statique du mouvement, qui ne voyage pas dans l'espace, est aussi déterminé par la rapidité de la musique, qui rend parfois plus aisé de ne marquer la pulsation que par les bras, toujours très mobilisés. Comme toujours dans ces contextes festifs, d'autres danseurs marquent la pulsation techno en mixant, mélangeant, composant, des gestes totalement hétérogènes : reggae, afro, latino, rock, punk et même disco... Leur expression est toutefois souvent figée en un sourire, qui n'est pas adressé, mais reste plutôt introspectif et concentré, les interactions entre les danseurs étant rares. La diffusion de ces danses est en général, horizontale, c'est-à-dire, en principe non transmise par un maître ou un danseur professionnel, mais par imitation, de danseur à danseur.
- 10 Si Gisèle Vienne ne donne pas de détails sur l'origine spécifique des ressources qu'elle mobilise dans *Crowd*, ou sur les modes de transmission de celles-ci, elle revendique aussi, étrangement, des danses actuelles comme un modèle de référence dans sa chorégraphie :
- « Il est certain – et je suis surprise qu'on ne l'ait pas plus souvent souligné – que les différents types de danses urbaines sont finalement ce qu'il y a de plus proche de ma pratique chorégraphique depuis longtemps. Je ne fais pas du tout des spectacles de hip-hop ou de *krump*, ce que je produis est très digéré, je travaille normalement à partir de ces techniques, via par exemple des tutoriels sur Internet. [...] Quand j'ai commencé, il y a dix-sept ans, les danseurs contemporains n'avaient pas la même connaissance de ces danses-là, et un travail beaucoup plus long était nécessaire pour arriver aux qualités que l'on trouve dans le *krumping*, le hip-hop ou le *voguing* par exemple, et celles que je recherche. Pour *Crowd*, je travaille avec des danseurs plus jeunes, d'une autre génération, qui ont donc, en partie, une bien plus grande connaissance et pratique de ces danses-là, largement intégrées depuis dans le champ de la danse contemporaine<sup>16</sup>. »
- 11 Même si, les « danses urbaines », le *krump*, le hip hop, ne sont assurément pas des pratiques propres aux raves des années 1990, afin de mettre en scène et de réinventer ces dernières, l'artiste s'est référée aux danses festives diffusées aujourd'hui, pratiquées par les jeunes danseurs et circulant via les tutoriels You Tube. Dans ce

travail, la mise en scène de danses des raves serait donc issue du croisement de ressources situées dans des temporalités différentes : des souvenirs de danses techno des années 1990, avec l'expérience des danses urbaines d'aujourd'hui.

## Communauté et tribus

- 12 Dans un ouvrage de vulgarisation sur la danse de société, Henri Joannis Deberne consacre son dernier chapitre à la danse des années 1990, à l'électronique et aux danses qui y sont rattachées, des « danses tribales<sup>17</sup> » selon lui, en mettant l'accent à la fois sur la disparition définitive des danses de couple et sur l'excessive liberté accordée au danseur qui n'a ni pas ni figures précises auxquels se référer. Dans la doxa, en effet, on reproche souvent aux danses qui accompagnent la techno d'incarner l'individualisme de la société contemporaine : il n'y a ni figures communes, ni tempo commun. De surcroît, on les accuse de créer des sociétés closes, des « tribus », soudées par un esprit communautaire et totalement fermées par rapport au reste de la société.
- 13 À propos du motif du groupe et de son image souvent tiraillée entre idéal communautaire et « primitivisme tribal », Gisèle Vienne évoque une autre source de *Crowd*, le *Sacre du Printemps* de Nijinski (1913), sur la musique d'Igor Stravinski, le chef d'œuvre de la modernité, qui, à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, met en scène un rituel de la Russie archaïque, déclinant le motif de la représentation communautaire et de la dimension « sacrificielle » qu'elle peut impliquer.
- « Ce travail a commencé il y a six ans avec *Le Sacre du printemps* : j'avais beaucoup appris auprès de Dominique Brun sur le développement de sa reconstitution, en m'intéressant plus particulièrement à cette œuvre du point de vue de son lien avec les sociologues de l'époque<sup>18</sup>. Le fait, en particulier, de réinterpréter une fête païenne russe sur le plateau du Théâtre des Champs-Élysées m'intéresse beaucoup : ce déplacement me semble très signifiant quant au rôle à inventer, par une société laïque, pour un art affranchi de la religion... Très sincèrement et très profondément, j'ai l'impression d'avoir une mission sociale : si je fais des pièces comme les miennes, ce n'est certainement pas pour choquer, mais c'est pour servir la et les communauté(s) parfois très différentes auprès desquelles le travail est présenté<sup>19</sup>. »
- 14 La théâtralisation des danses de société implique souvent une prise en compte – en des termes consensuels ou critiques – de toute une tradition iconographique et picturale où la danse figure les différentes déclinaisons du lien social. Dans l'article « De la naissance d'un stéréotype à son internalisation », Georges Schadron lie l'émergence des stéréotypes aux représentations du groupe : « [...] les images que nous nous construisons au sujet des groupes sociaux [...], nous sont indispensables pour faire face à la complexité de notre environnement social ; elles nous permettent de simplifier la réalité pour nous y adapter plus facilement<sup>20</sup> ». Le stéréotype émerge dès qu'un ensemble de personnes est identifié comme un groupe et qu'apparaissent les raisons pour lesquelles ces personnes forment un groupe. Dans cette pièce, dont l'enjeu manifeste est de représenter un rassemblement festif, comment le groupe se présente-t-il ?
- 15 Selon France Schott-Billmann : « Les danseurs ont la tendance naturelle de reproduire les gestes des autres pour être semblables. La danse mimétique participe à un processus de désindividualisation : le danseur qui répète l'autre en l'imitant se décentre de lui-même, s'allège de soi<sup>21</sup> ». La première scène du spectacle est, en ce sens, significative et

incarne certains des partis pris sur lesquels la représentation va se constituer. Au son du morceau *The Illuminateur* de Mad Mike, une danseuse sort de l'ombre et apparaît, éclairée, au centre de la scène, bougeant très doucement. Puis, progressivement, les autres la rejoignent par petits groupes ou isolés. L'espace est alors éclaté, ses bords occupés, aucune disposition d'ensemble ne réunit le groupe. Le plateau est entièrement recouvert de terre, matière vivante qui interagira de manière continue avec les mouvements des danseurs, glissant sur leur peau, se soulevant en poussière, se transformant en boue. Cette matière primaire, organique, suggérant de manière concrète le contexte de l'action, apparaît cependant corrompue par la quantité de déchets dont elle est recouverte. Les costumes, jeans, shorts et T-shirt, baskets, situent les habitants de ce monde dans une époque non définie pouvant aller des années 1990 à aujourd'hui. À partir de cette première scène, la lumière va jouer un rôle essentiel pour sculpter l'espace et donner volume aux corps des danseurs, ou, au contraire, les rendre évanescents.

- 16 Cette première apparition des danseurs, éparpillés dans l'espace, permet de reconnaître immédiatement ces individus en tant que partie d'un groupe ayant ses propres règles clairement assumées. Il y a tout d'abord la jeunesse des participants à la fête, leurs physiques de danseurs, tous assez minces, tous de taille moyenne. L'exception que constitue la présence d'une femme d'âge à peine plus mûr, dans une tenue bourgeoise, introduit un élément d'étrangeté et ne fait que renforcer l'homogénéité de l'ensemble. Il y a surtout le choix de la construction des gestes qui rassemble les membres du collectif, en évitant tout procédé chorégraphique classique d'harmonisation. Chaque geste, ordinaire et quotidien (se saluer, boire, fumer...) est exécuté au ralenti, dilaté, raréfié, suspendu et dépourvu de tout accent. Il devient ainsi le vecteur d'un rituel étrange. Ces gestes deviennent identifiables en tant que mouvements de danse environ à la quinzième minute où apparaissent les balancements, les changements d'appui, les levés de bras, les ondulations, les petits déhanchements, les croisements de bras, les cambrés, les passages au sol et les chutes. Le ralenti de la danse, parti pris qui contraste avec la rapidité de la musique, change en outre la perception de la force de gravité, donnant l'impression que les corps sont sans poids, lévitant presque, comme des astronautes dans un paysage lunaire.
- 17 C'est principalement le caractère inhabituel de leur mouvement, et le décalage qu'il introduit avec la musique, avec la danse et même entre eux, qui nous poussent à reconnaître cet ensemble de personne en tant que groupe, malgré la relative diversité de leurs habits, gestes et trajets. Selon Lionel Pourteau :
- « En fait sur le *dance floor*, la communauté des danseurs en transe a créé une enveloppe psychique commune, un cocon dans lequel le rapport à soi, aux autres, à l'environnement a été bousculé. C'est cette construction psychique qui permet l'atteinte de l'état modifié de la conscience (ou EMC) propre à la fête *techno*<sup>22</sup> ».
- 18 Cette harmonie, paradoxalement déterminée par le décalage de leurs mouvements, est renforcée par des expressions d'empathie et de sympathie des participants : se prendre par les mains, par les bras, se caresser, s'embrasser, se sourire. Elle semble vite se dissiper par l'arrivée de gestes agressifs ou envahissants : pousser, tirer, toucher de manière insistante. La manipulation des uns par les autres prime alors sur le partage, certains attouchements semblent subis. Totalemment exaltés et épuisés, les participants incarnent enfin la violence et la jouissance qui les habitent<sup>23</sup>. Si Etienne Racine affirme : « L'espace de la fête techno n'est pas structuré selon une hiérarchie ou une construction sociale. En cela, elle diffère de la plupart des manifestations musicales »,



au-delà de l'horizontalité et de la neutralisation des rapports de domination qu'elle revendique, la fête déconstruit ici sa propre vocation unificatrice et fusionnelle. Selon Rosita Boisseau, elle se manifeste comme le récit de l'impossible utopie communautaire : « Sexe, violence, rivalité explosent comme autant d'éclats de canettes de bière dans cette rave exutoire au goût de mauvaise descente<sup>24</sup>. »

Dans *Dialectique de la pop*<sup>25</sup>, Agnès Gayraud soutient que la culture pop brise le mythe de la fête autant qu'elle contribue à le forger car elle engendre la figure du danseur isolé dans le constat de l'impossibilité d'être avec les autres. Le motif du *party's over*, de « la fête est finie », avec toute son iconographie apocalyptique, traverse l'univers de *Crowd*.

## Extases et marionnettes

- 19 Différents passages de *Crowd* semblent en effet exacerber l'isolement de chaque danseur, absorbé dans son propre mouvement, apparaissant en perte de contact avec la réalité, plongé dans une ivresse, comme possédé par la musique ou les substances psychotropes.

Nombreux, dans la littérature, sont ceux qui ont dénoncé l'artificialité de l'état d'enivrement associé à la pratique effrénée de la danse de société, l'assimilant à une « fausse transe », une « fausse extase », dissimulant une pulsion exclusivement hédoniste. Theodor Adorno démasque par exemple, un état similaire à l'extase, suscité par l'écoute de la musique « légère », état qui conduirait à une danse excentrique et furieuse, comme celle du *jitterbug*, où le danseur amateur de *swing* « saute, se renverse s'étire, s'étale », comme un « insecte<sup>26</sup> ». Déshumanisé par la danse, le *jitterbug* se métamorphose en créature kafkaïenne. Car, selon la lecture qu'en donne Agnès Gayraud, cet état de danse serait « un faux, une imposture, n'étant pas généré "naturellement", il serait le prix d'une impossible transe rituelle et musicale, le deuil d'une sacralité conduisant naturellement à l'extase<sup>27</sup> ».

- 20 C'est en effet ce qu'on pourrait penser à propos du mouvement marionnettique des danseurs de *Crowd*. Nous avons déjà évoqué l'effet de transformation du mouvement quotidien provoqué par le ralenti. Un autre procédé utilisé dans le traitement des danses dans *Crowd*, imite l'effet engendré par la perception des lumières stroboscopiques, qui ne permettent de voir que des « arrêts sur images », des instants des enchaînements gestuels du *dance-floor*. Les postures apparaissent alors comme des moments distincts du même enchaînement gestuel tandis que la rapidité de transition, le régime de tonicité, les mouvements souvent périphériques, accentuent chez le spectateur la perception d'un mouvement désarticulé, non-organique, déshumanisé, spasmodique, d'une perte de contrôle du geste dominé par une force mystérieuse.
- 21 Par ailleurs, renforçant la figure de l'extase, on trouve parmi les postures des danseurs certains gestes directement assimilables à une iconographie du sacré. Le plus présent d'entre eux est le renversement de la tête en arrière, parfois accompagné par les yeux fermés ou les regards figés. Cet élément, récurrent dans l'histoire de l'art pour figurer l'extase religieuse, de Bernini à Caravage, Isadora Duncan l'évoquera, quant à elle, comme l'une des postures les plus utilisées dans l'iconographie grecque, en la désignant comme « mouvement bachique<sup>28</sup> ». Elle attribuait une place spéciale, dans son vocabulaire gestuel, à cette posture qui incarnait l'extase dans l'iconographie sacrée et se retrouvait aussi chez les animaux, ainsi que dans certains mouvements de la nature, comme les vagues. Cette attitude « bachique » se répète à plusieurs reprises pendant

tout le spectacle, reprise par tous les danseurs. D'autres postures évoquent différentes traditions iconographiques religieuses : par exemple, la passion du Christ – avec des danseurs les bras en croix, les mains et la tête pendantes –, ou la posture liturgique de l'offrande, les bras levés vers le devant à la hauteur des côtes et la paume des mains vers le ciel. Même si les danseurs nous apparaissent en perpétuel décalage avec la musique, derrière l'apparente singularité de leurs danses, ces individus semblent être manipulés par des entités transcendantes, comme l'est la marionnette selon Kleist, laquelle, directement gouvernée par les dieux, est capable de vaincre la force de gravité, bien plus que le danseur<sup>29</sup>. Or, quelle est l'entité secrète qui gouverne les danseurs de *Crowd* ? Les dieux ? La réalité virtuelle ? Ou bien la contemplation de leurs propres images en mouvement ? La pulsation binaire commune ? Les psychotropes ?

## L'impossible contagion du mouvement

- 22 Comme on a déjà eu l'occasion de le remarquer, dans *Crowd* c'est le traitement des gestes qui fonde l'écriture dramaturgique « par les différentes formes de retouche gestuelle, celles qui sont rendues possibles dans le champ du film et de la vidéo que ce soit par le montage ou par les effets spéciaux<sup>30</sup> ». Cette distorsion temporelle offre au spectateur la possibilité de prendre le temps pour décortiquer un geste, analyser une expression, l'attitude d'un danseur, quasiment agrandis par un effet de zoom. Au décalage temporel, déterminé par le ralenti, ou à l'isolement de postures de la même phrase (sous l'effet de la lumière stroboscopique), s'ajoutent par ailleurs d'autres traitements de la temporalité, comme la répétition à plusieurs reprises du même mouvement, donnant l'impression d'un *bug* dans la transmission de l'image.
- 23 D'autres traitements produisent des effets similaires au *slow-motion*, déterminé par une phrase de mouvement très ralentie, interrompue cycliquement par une accélération soudaine ou un arrêt du mouvement. Même si, accessoirement, certains des accents de la danse peuvent se superposer avec ceux de la musique, l'organisation de ces danses est en décalage avec cette dernière, déjouant totalement l'horizon d'attente qui lui est lié. Cela donne l'impression qu'entre la musique et la danse, un écran s'est interposé, empêchant aussi toute empathie solidaire entre scène et salle, et empêchant surtout les spectateurs de céder à la force contagieuse de la pulsation binaire. Cela apparaît de manière claire dans les rares instants où le mouvement des danses raves se soustrait à la dictature du montage, notamment lors du solo déchaîné d'une femme dont le corps fait masse, enfin solidarisé avec la pulsation de la musique. Et en effet, la « contagion sensible du spectateur<sup>31</sup> » que Gisèle Vienne dit vouloir atteindre, ne semble passer que par la diffusion sonore qui est transmise en cinq points dans la salle, encerclant en quelque sorte le public. En revanche, l'esthétisation du geste sculptant des images d'une rare perfection, fabriquant une représentation lisse et sans fissures, totalement écrite et accomplie, semble renforcer le « quatrième » mur au lieu de le mettre en péril.
- 24 Si les pratiques de danses pop apparaissent filtrées à travers un traitement qui met en avant une dimension virtuose et hyper-technique, les faisant s'apparenter à des images traitées sur écran, altérant la perception habituelle que l'on peut avoir d'elles, leur étrange apparence les situe dans la distance absolue de la représentation d'une humanité obscure, où la pulsion conduit à la violence, où la domination règne et où le libre arbitre reste à éprouver. Le recours à ces gestes d'une danse populaire, s'il semble motivé par l'énergie partagée et commune que ces danses permettraient alors de

dégager, l'est sans doute davantage par les figures d'un imaginaire collectif qui leur sont liées, souvent cristallisées autour de l'inquiétante puissance d'un ensemble, de la proximité, de la contagion et de la fusion entre les individus qui le composent, de la perte de contrôle et de l'irrationnel qui l'habitent. La figure d'une danse populaire dans *Crowd* sculpte les formes de la jouissance, de la violence et du sacré que, selon l'artiste, le théâtre doit canaliser et dont ces danses festives permettent l'inéluctable remise en scène. Loin d'être détournée pour construire un discours critique, ou encore pour questionner l'espace de la danse au théâtre, la fascination pour le populaire, en principe réfléchi par Bourdieu et De Certeau apparaît, dans *Crowd*, intègre et immuable, ressuscitant toute une mythologie de l'archaïsme, de la vitalité primordiale, de la pulsion collective, en continuité avec une longue histoire des représentations du populaire et en suggérant, parfois, les idéologies qui les sous-tendent.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO Theodor W., *Current of music : éléments pour une théorie de la radio*, traduit de l'américain par Pierre Arnaux, Québec/Paris, Presse de l'université Laval/Édition de la Maison des sciences de l'homme, 2010.
- BENICHOU Anne (dir.), *Recréer / Scripter / Mémoires et transmission des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, Dijon, Les Presses du réel, 2015.
- BOISSEAU Rosita, « *Crowd*, la rave exutoire de Gisèle Vienne », *Le Monde*, 14 décembre 2017.
- BOURDIEU Pierre, « Vous avez dit "populaire" ? », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 46, mars 1983, pp. 98-105.
- CANDONI Christophe, « *Crowd* de Gisèle Vienne entre dans la transe », *Scènweb*, 10 décembre 2017, [en ligne], <https://sceneweb.fr/crowd-de-gisele-vienne>, page consultée le 7 janvier 2020.
- CERTEAU Michel de, DOMINIQUE Julia, REVEL Jacques, « La beauté du mort : le concept de "culture populaire" », *Politique aujourd'hui*, 1970, pp. 3-23.
- DEBERNE Henri Joannis, *Danser en société. Bals et danses d'hier et d'aujourd'hui*, Chamalière, Bonneton, 1999.
- DUNCAN Isadora, *La Danse de l'avenir*, Paris, Éditions Complexe, 2002.
- EPSTEIN Renaud, FONTAINE Astrid, « De l'utilité des raves : consommation de psychotropes et action publique », *Mouvements*, n° 42, vol. 2005/5, pp. 11-21, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2005-5-page-11.htm>, page consultée le 13 janvier 2019.
- FRANKO Mark, *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, The Oxford HandBook Online, 2018.
- GAYRAUD Agnès, *Dialectique de la pop*, Paris, La Découverte/Cité de la Musique, 2018.
- GUILCHER Yves, *La danse traditionnelle en France, d'une ancienne civilisation paysanne à un loisir revivaliste*, Parthenay, FAMDT Éditions, 2001.
- KLEIST Heinrich von, *Sur le théâtre des marionnettes [1810]*, Paris, Éditions Sillage, 2010.

LAUNAY Isabelle « Communauté et articulations, à propos du Sacre du Printemps de Nijinski », in *Être ensemble, Figures de la communauté en danse*, Pantin, CND, 2003, pp. 63-87.

LAUNAY Isabelle, « Poétiques de la citation en danse, à propos de d'un faune (éclats) du Quatuor A. Knust, avant-après 2000 », in LAUNAY Isabelle, PAGES Sylviane (dir.), *Mémoires et histoire en danse*, Mobiles n° 2, L'Harmattan, Collection Arts 8, 2010, pp. 23-72.

LAUNAY Isabelle, *Poétiques et politiques des répertoires : les danses d'après*, I, Pantin, CND, 2017.

LAUNAY Isabelle, *Cultures de l'oubli et citation : les danses d'après*, II, Pantin, CND, 2019.

LEPECKI André, « Le corps comme archive. Volonté de réinterpréter et survivances de la danse », *CROWD, Revue de presse*, Théâtre National de Bretagne, [en ligne], <https://www.t-n-b.fr/mediatnb/186549-crowd-revue-de-presse-mars-2018>, page consultée le 3 mai 2020.

PALAZZOLO Claudia, *Histoires et paradigmes d'une "danse populaire" sur la scène chorégraphique contemporaine (XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle)*, Dossier d'Habilitation à Diriger les recherches, soutenue le 15 octobre 2020, à l'Université Paris 8, sous la direction d'Isabelle Launay.

PALAZZOLO Claudia, « Le corps pop de la danse contemporaine » in HUBIEN Sébastien, TOUDOIRE Frédérique (dir.), *Le corps pop*, Publications Universitaires de Reims, 2019, pp. 231-245.

POURTAU Lionel, « La transe des fêtes techno, de l'expérience d'un corps collectif à la socialisation », *Les cahiers de psychologie politique*, n° 7, Juillet 2005, [en ligne], <http://lodel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=1155>, page consultée le 18 décembre 2019.

RACINE Etienne, *Le Phénomène techno. Club, raves, free-parties*, Paris, Imago, 2002.

SCHOTT-BILLMANN France, *Le Besoin de danser*, Paris, Odile Jacob, 2001.

SCHADRON Georges, « De la naissance d'un stéréotype à son internalisation », *Cahiers de l'Urmis*, n° 10-11, décembre 2006, [en ligne], <http://journals.openedition.org/urmis/220>, page consultée le 25 juillet 2018.

## NOTES

1. PALAZZOLO Claudia, *Histoires et paradigmes d'une "danse populaire" sur la scène chorégraphique contemporaine (XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle)*, Dossier d'Habilitation à Diriger les recherches, soutenue le 15 octobre 2020, à l'Université Paris 8, sous la direction d'Isabelle Launay ; Voir aussi PALAZZOLO Claudia, « Le corps pop de la danse contemporaine » in HUBIEN Sébastien, TOUDOIRE Frédérique (dir.), *Le corps pop*, Publications Universitaires de Reims, 2019, pp. 231-245.

2. Yves Guilcher fait remarquer comment, dans l'entre-deux guerres, le terme populaire est synonyme de régional et associé à des régions spécifiques, cf. GUILCHER Yves, *La danse traditionnelle en France, d'une ancienne civilisation paysanne à un loisir revivaliste*, Parthenay, FAMDT Éditions, 2001, p. 16.

3. BOURDIEU Pierre, « Vous avez dit "populaire" ? », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 46, mars 1983, pp. 98-105 ; CERTEAU Michel de, DOMINIQUE Julia et REVEL Jacques, « La beauté du mort : le concept de "culture populaire" », *Politique aujourd'hui*, 1970, pp. 3-23.

4. LAUNAY Isabelle, « Poétique de la citation en danse », in LAUNAY Isabelle, PAGES Sylviane (dir.), *Mémoires et histoire en danse*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 23.

5. Cf. LAUNAY Isabelle, *Poétiques et politiques des répertoires : les danses d'après*, I, Pantin, CND, 2017 et LAUNAY Isabelle, *Cultures de l'oubli et citation : les danses d'après*, II, Pantin, CND, 2019 ; FRANKO Mark, *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, The Oxford HandBook Online, 2018 ; LEPECKI

André, « Le corps comme archive. Volonté de réinterpréter et survivances de la danse », in BENICHO Anne (dir.), *Recréer / Scripter / Mémoires et transmission des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, Dijon, Les Presses du réel, 2015.

6. L'analyse se base sur la vision du spectacle *Crowd*, le 27 septembre 2019 au Centre Georges Pompidou, Paris, et sur la vision de la captation vidéo de DETOURNAY Caroline, PISAREK Paulina, *Crowd*, filmée au théâtre de Nanterre-Amandiers en décembre 2017 et à la MC2 de Grenoble en février 2018, prod. DACM, 2018, 91'.

7. Interprétation : Philip Berlin, Marine Chesnais, Kerstin Daley-Baradel, Sylvain Decloitre, Sophie Demeyer, Vincent Dupuy, Massimo Fusco, Remi Hollant, Oskar Landström, Theo Livesey, Louise Perming, Katia Petrowick, Jonathan Schatz, Henrietta Wallberg & Annatya Wigg. Musiques : Underground Resistance, KTL, Vapour Space, DJ Rolando, Drexciya, The Martian, Choice, Jeff Mills, Peter Rehberg, Manuel Göttsching, Sun Electric & Global Communication. Costumes : Gisèle Vienne en collaboration avec Camille Queval et les interprètes.

8. VIENNE Gisèle, « Entretien », propos recueillis par David Sanson, avril 2017, Dossier de presse Gisèle Vienne *Crowd*, Festival d'Automne 13 septembre – 31 décembre, 2017.

9. TNB Rennes, "[PLAYLIST] CROWD de Gisèle Vienne", déposée sur You Tube, [en ligne], [https://www.youtube.com/watch?v=Vz0npX\\_ajzc&list=PLIcVAd9cLapLF6E\\_erVEuiPjHYZwegkpi&ab\\_channel=imadouadani](https://www.youtube.com/watch?v=Vz0npX_ajzc&list=PLIcVAd9cLapLF6E_erVEuiPjHYZwegkpi&ab_channel=imadouadani), page consultée le 10 février 2020.

10. CROWD, Revue de presse, Théâtre National de Bretagne, [en ligne], <https://www.t-n-b.fr/mediatnb/186549-crowd-revue-de-presse-mars-2018>, page consultée le 3 mai 2020.

11. RACINE Etienne, *Le Phénomène techno. Club, raves, free-parties*, Paris, Imago, 2002.

12. POURTAU Lionel, « La transe des fêtes techno, de l'expérience d'un corps collectif à la socialisation », *Les cahiers de psychologie politique*, n° 7, Juillet 2005, [en ligne], <http://lodel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=1155>, page consultée le 18 décembre 2019.

13. EPSTEIN Renaud, FONTAINE Astrid, « De l'utilité des raves : consommation de psychotropes et action publique », *Mouvements*, n° 42, vol. 2005/5, pp. 11-21, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2005-5-page-11.htm>, page consultée le 13 janvier 2019.

14. France Schott-Billmann a été l'une des rares autrices à s'intéresser directement à la danse techno pratiquée dans le contexte des raves depuis le début des années 1990. SCHOTT-BILLMANN France, *Le Besoin de danser*, Paris, Odile Jacob, 2001, p. 16.

15. Ces remarques se fondent sur l'étude de vidéos d'époque, ainsi que sur des expériences kinesthésiques. Merci à Daniele Borgia, *raver* dans les années 1990, pour la description de certaines de ces caractéristiques.

16. VIENNE Gisèle, « Entretien », propos recueillis par David Sanson, avril 2017, Dossier de presse Gisèle Vienne *Crowd*, Festival d'Automne, 13 septembre-31 décembre 2017.

17. DEBERNE Henri Joannis, *Danser en société. Bals et danses d'hier et d'aujourd'hui*, Chamalière, Bonneton, 1999.

18. Gisèle Vienne fait peut-être référence plutôt au lien entre le spectacle et les études de l'époque autour du sacré dans le champ de l'ethnologie. Cf. LAUNAY Isabelle, « Communauté et articulations, à propos du Sacre du Printemps de Nijinski », in *Être ensemble, Figures de la communauté en danse*, Pantin, CND, 2003, pp. 63-87.

19. *Ibid.*

20. SCHADRON Georges, « De la naissance d'un stéréotype à son internalisation », *Cahiers de l'Urmis*, n° 10-11, décembre 2006, [en ligne], <http://journals.openedition.org/urmis/220>, page consultée le 25 juillet 2018.

21. SCHOTT-BILLMANN France., *op. cit.*, p. 16.

22. POURTAU Lionel, *art.cit.*

23. CANDONI Christophe, « Crowd de Gisèle Vienne entre dans la transe », *Scènweb*, 10 décembre 2017, [en ligne], <https://sceneweb.fr/crowd-de-gisele-vienne>, page consultée le 7 janvier 2020.
24. BOISSEAU Rosita, « Crowd, la rave exutoire de Gisèle Vienne », *Le Monde*, 14 décembre 2017.
25. GAYRAUD Agnès, *Dialectique de la pop*, Paris, La Découverte/Cité de la Musique, 2018.
26. Avant de désigner le danseur qui pratique cette danse, le terme *jitterbug*, rendu célèbre par Ella Fitzgerald qui lui a consacré une chanson en 1938, définissait les personnes en proie aux tremblements du *delirium tremens*.
27. GAYRAUD Agnès, *Dialectique de la pop*, Paris, La Découverte/Cité de la Musique, 2018, p. 97. Tous les textes sur la musique « légère », dont Agnès Gayraud propose la lecture, ont été réunis dans le volume ADORNO Theodor W., *Current of music: éléments pour une théorie de la radio traduit de l'américain par Pierre Arnaud*, Québec/Paris, Presse de l'université Laval/Édition de la Maison des sciences de l'homme, 2010.
28. DUNCAN Isadora, *La Danse de l'avenir*, Paris, Éditions Complexe, 2002, p. 52.
29. KLEIST Heinrich von, *Sur le théâtre des marionnettes* [1810], Paris, Éditions Sillage, 2010
30. VIENNE Gisèle, « Entretien », propos recueillis par David Sanson en avril 2017, *Dossier de presse Gisèle Vienne Crowd*, Festival d'Automne 13 Septembre – 31 décembre, 2017.
31. Gisèle Vienne, « J'essaie de trouver une contagion sensible avec le spectateur », [en ligne], <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/par-les-temps-qui-courent-lundi-11-decembre-2017>, page consultée le 20 janvier 2020.

## RÉSUMÉS

Cet article traite de la manière dont la création chorégraphique des années 2000 s'est approprié, a représenté, mis en scène certaines pratiques sociales de la danse, souvent définies comme « populaires ». À partir d'un cas d'étude, la pièce *Crowd* (2017) de Gisèle Vienne, cet article analyse la manière dont la pièce envisage « la danse populaire », par le biais de la représentation d'une rave et de ses danses. L'analyse s'articule autour de trois motifs discursifs et/ou iconographiques dominants, souvent associés aux figures traditionnelles de danse populaire et que la pièce nous semble décliner : « le groupe », « l'extase » et « la contagion ». *Crowd* semble ainsi ranimer toute une mythologie de l'archaïsme, de la vitalité primordiale, de la pulsion collective, qui s'inscrit dans la continuité d'une longue histoire des représentations du populaire.

This article discusses how the choreographic creation of the 2000s appropriated, represented and staged certain social practices of recreational dances, often defined as “popular”. Based on a case study, the piece *Crowd* (2017) by Gisèle Vienne, this article analyzes the way in which the piece considers “popular dance”, through the representation of a rave party and its dances. The analysis revolves around three dominant discursive and/or iconographic motifs, often associated with traditional popular dance figures and which the piece seems to decline : the group, ecstasy, and contagion. *Crowd*, thus seems to revive a whole mythology of archaism, of primordial vitality, of the collective drive, is part of the continuity of a long history of representations of the popular.

## INDEX

**Mots-clés** : analyse d'œuvre, Vienne (Gisèle), raves, théâtralité

**Keywords** : Raves, Vienne (Gisèle), Theatricality, Work analysis

## AUTEUR

### CLAUDIA PALAZZOLO

Claudia Palazzolo est enseignante-chercheuse HDR à l'Université Lumière-Lyon 2. Ses recherches portent principalement sur l'étude et l'histoire des représentations en danse et de la danse.

Depuis 2010 elle co-dirige des manifestations scientifiques accueillies et soutenues par la Biennale de la danse de Lyon. Parmi les plus récentes, *Les images de la danse* (2018) et *La danse, juste pour le plaisir ?* (2016). Elle a co-dirigé les publications collectives *Des Mains modernes : cinéma, danse, théâtre, photo*, l'Hamattan 2009, et *Mémoires de l'œuvre en danse*, Recherches en danse, n° 7, 2019.

Parmi ses ouvrages : *Mise en scène de la danse aux Expositions de Paris (1889-1937) : Une fabrique du regard*, L'œil d'or, 2017 ; *Lectures de Palermo Palemo. Figures de la tradition et construction du présent*, (à paraître en janvier 2021 chez L'œil d'or).