

Claudia Palazzolo

Danser la communauté comme une danse populaire. *Bit de Maguy Marin*

Bit de Maguy Marin

Cet article est une étape d'une recherche en cours sur la manière dont la danse théâtrale contemporaine représente, figure, parodie, certaines pratiques sociales de la danse. Il porte donc sur un certain type de «jeux de la danse sur elle-même», tels que Michèle Fevre les a définis¹, aux allusions², dans la création, à des gestes de danse déjà vus et «déjà dansés»³ issus d'un patrimoine collectif et dont la paternité créative semble latente ou douteuse. Il s'agira, dans ce contexte, d'aborder l'idée de communauté en danse par le biais de l'une de ses représentations théâtrales et chorégraphiques contemporaines, la figure de la danse populaire. Dans la présentation d'un séminaire organisé par Anne Creissels, la figure du geste dansé a été définie comme «marqueur d'identité, réceptacle, porteur de mythes et d'idéologies, d'histoires singulières et collectives, de formes et d'une histoire des formes»⁴. Parler de «figure de la danse» peut donc nous permettre d'envisager la mise en scène des pratiques sociales de la danse en relation à d'autres représentations de la danse sociale, iconographiques et discursives, et explorer donc les effets théâtraux, mais aussi culturels et réflexifs, de ces traitements. Enfin, pour ce qui concerne l'expression danse «populaire», sauf dans de rares cas, l'expression est généralement employée dans la littérature à propos de formes de danse de société soit localement inscrites – traditionnelles, folkloriques – soit très globalisées et pouvant donc s'inscrire dans la culture de masse. Consciente du caractère excessivement générique du terme «populaire» qui, comme Pierre Bourdieu l'a dénoncé⁵, désigne plutôt

1. Michèle Fevre, *Danse contemporaine et théâtralité*, Librairie de la danse, Art nomade, Paris 1995, pp. 87-90.

2. Parmi les figures d'une intertextualité l'«allusion» est celle qui convient davantage à notre cas. Cfr. Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Editions du Seuil, Paris 1982.

3. Isabelle Launay, *Poétique de la citation en danse*, in Isabelle Launay, Sylviane Pagès (sous la direction de), *Mémoires et histoires en danse*, L'Harmattan, Paris 2010, p. 23.

4. Anne Creissels, *Notes d'intention du séminaire*, CEHTA/EHESS, Paris 2011-2014.

5. Pierre Bourdieu, *Vous avez dit "populaire"?*, in *Actes de la recherche en sciences sociales. L'usage de la parole*, vol. 46, mars 1983, pp. 98-105.

une projection qu'une quelconque réalité objective, nous utiliserons ici l'expression «danse populaire» précisément en raison des représentations stéréotypées qu'elle autorise, du statut de figure en soi dont elle relève.

Nous étudierons donc ici une pièce, *Bit* (2014)⁶, de Maguy Marin, à partir d'un prisme de lecture, les représentations de la communauté qu'elle véhicule et la dimension discursive dont celles-ci sont porteuses. Ce prisme se veut à la fois relatif et singulier, et il n'envisage pas d'épuiser l'immense potentiel interprétatif de la pièce. Les sources sur lesquelles cette lecture s'appuie sont, d'un côté, les discours publics de la chorégraphe, l'apparat para-chorégraphique qui accompagne le spectacle et, de l'autre, l'étude de la réception critique. Essayant de connecter la représentation de la danse de communauté dans *Bit*, à des figures de la danse sociale désignant la communauté, nous nous appuyerons aussi sur des motifs iconographiques et picturaux, en rapportant à ces motifs certaines images du spectacle.

Pour commencer, quelques mots de Maguy Marin. Personnalité majeure et incontournable de la danse en France, elle fait partie de la génération des jeunes chorégraphes qui, dans les années 1980 ont fait la nouvelle danse française. Son background, c'est une formation de danseuse classique à Toulouse, puis l'intégration à l'école Mudra de Béjart, la fréquentation des groupes de l'avant-garde théâtrale, trois ans passés au sein du Ballet du XXe siècle, la création de *Nieblas de Niño* (1978) qui remporte le premier prix au Concours international de Bagnolet. Enfin, la création de *May B.* (1981) la pièce dédiée à l'œuvre de Samuel Beckett, qui sera intégrée de manière presque stable au répertoire de sa compagnie, puis transmise et reprise par des générations de danseurs dans les conservatoires et d'autres écoles. C'est avec cette pièce qu'elle pose ce qu'on peut définir comme les fondamentaux de son esthétique: une musicalité tellurique construite sur l'écriture minutieuse du geste, le traitement du poids, et la manière spécifique de se tenir debout, comme ancré dans la terre. Elle est l'une des très rares artistes qui aient su conserver ces principes de travail en aboutissant toutefois à des esthétiques très différentes. Mais, parmi ces fondamentaux, qui reviennent dans toute notice ou présentation consacrée à la chorégraphe, il y en a un autre qui émerge de manière systématique comme sa préoccupation fondamentale, interroger «l'en commun» «l'être ensemble».

À ses premières apparitions dans l'espace théâtral français et/ou européen Maguy Marin est identifiée comme la fille rebelle de Béjart, tant elle détourne l'usage des outils de la théâtralité du ballet néo-classique. Les chœurs de Maguy Marin semblent être le revers de ceux de Maurice Béjart, en ce qu'aucune idéalisation ne sous-tend leur émergence. Une humanité privée de moyens et réduite à ses pulsions primaires traîne dans la boue de *May B.* (1981); elle s'échappe, en courant perpétuellement,

6. Conception: Maguy Marin en étroite collaboration avec: Ulises Alvarez, Kaïs Chouibi, Laura Frigato, Daphné Koustafti, Mayalen Otondo/Cathy Polo, Ennio Sammarco; direction technique et lumières: Alexandre Béneteaud; musique: Charlie Aubry; éléments de décors et accessoires: Louise Gros et Laura Pignon; réalisation des costumes: Nelly Geyres assisté de Raphaël Lo Bello; son: Antoine Garry et Loïc Goubet; régie plateau: Albin Chavignon, dispositif scénique: la compagnie Maguy Marin.

de l'espace de danger dans les *Applaudissements ne se mangent pas* (2002); donne voix aux lamentations, qui résonnent, du fond de la mer, des morts anciens et modernes sur lesquels s'est fondée la noble civilisation de la Méditerranée dans *Description d'un combat* (2010).

Dans son riche parcours cependant, jamais cette quête d'un geste collectif ne l'avait menée vers le folklore, même si, dans des entretiens, accordés à divers moments de sa carrière, elle parle de son intérêt pour le flamenco par exemple, forme d'art totale mêlant l'expressivité de la musique et du chant⁷. Dans *Bit* en revanche, le motif de la farandole, d'une chaîne ouverte qui réunit tous les interprètes pendant la grande majorité du spectacle, détournée et interrompue pendant la partie centrale, constitue le noyau dramaturgique et le schéma chorégraphique d'où tout émerge. Voici comment la chaîne telle qu'elle est définie par l'un des plus grands experts français des danses populaires, Jean Michel Guilcher:

Nous entendons par chaîne un groupement des danseurs disposés en file ou en ligne à la suite les uns des autres chacun donnant la main aux deux voisins qui l'encadrent [...]. La chaîne peut se fermer en cercle, c'est la ronde au sens propre du terme, ou demeurer ouverte conduite par le danseur de l'une des extrémités. La chaîne ne caractérise pas une danse ou même un genre de danse. Elle est un dispositif de mouvement susceptible d'accueillir des contenus de mouvement infiniment variés [...] collective à double titre: par son dispositif d'ensemble qui soude les participants en bloc; par son organisation motrice qui fait vivre à tous exactement la même expérience [...]. Elle est le moyen d'expression normal d'une société unanime en même temps qu'un instrument à créer de l'unité.⁸

La chaîne (ouverte ou fermée) semble l'un des dispositifs de placement dans l'espace chorégraphique les plus répandus dans les pratiques sociales de la danse au point de devenir une sorte de prototype des danses sociales; elle semble aussi véhiculer des représentations puissantes concernant les fonctions de cette agrégation sociale. Mais quelles sont les pas de cette danse de *Bit* exécutée en chaîne et qui se répètent, comme un *leitmotiv* pendant toute la durée de la représentation? «Sardana», «Sirtaki», «Carmagnola», «Sevillanas»⁹, ce sont tous les noms que la presse a donné à cette danse, qui n'est aucune d'entre elles, tout en conservant certaines caractéristiques. Composée par la chorégraphe suite à un stage de danses grecques suivi par la compagnie, elle contient des patterns de ces danses sans pouvoir être identifiée à aucune d'entre elles. La danse que l'on voit défilier quasiment du début à la fin de la pièce c'est tout d'abord une «danse de pas», une danse qui semble mobiliser surtout la partie inférieure du corps, les jambes et les pieds. En réalité la mobilisation de la colonne et des omoplates est présente déjà dans la posture de base, qui prévoit de se tenir par la main placée en dessous ou en dessus des épaules. C'est un mouvement qui se déplace de manière latérale, d'abord de droite à gauche, de cour à jardin, mais qui, au fur et à mesure de l'avancée de la pièce alterne des déplacements latéraux dans les deux directions. Les pas, simples ou doubles, pointés, croisés, dégagés et même légèrement sautés

7. Luc Riolo, *Maguy Marin, le pari de la rencontre*, France 2, Diffusion France 2/Mezzo 1999

8. Jean-Michel Guilcher, *Danse traditionnelle et anciens milieux ruraux français*, Paris, L'Harmattan, 2009, p.

9. Marie-Christine Vernay, *Carmagnole binaire*, in «Libération», 5 novembre 2014.

surgissent d'un changement d'appui plus ou moins important. Susceptible de voyager beaucoup dans l'espace, cette danse peut aussi être répétée sur place, en amplifiant le balancement, et les allers retours, droite/ gauche, avant/ arrière.

Si on devait présenter la structure dramaturgique essentielle de la pièce, on pourrait dire que, comme toutes les pièces de la chorégraphie depuis 2004, *Umwelt* (2004), *Ha! Ha!* (2006), *Salves* (2010), *Nocturnes* (2012), elle est construite sur un motif – gestuel, verbal ou de mise en scène: entrées en scène, rires, coupures des lumières – qui se répète du début à la fin avec des variations, des interruptions, des détournements. Jamais toutefois, dans les pièces citées, le motif principal ne s'affiche en tant que geste dansé au point d'en devenir la citation. Dans le déroulement global du spectacle, on peut envisager trois grandes parties dont la première, ainsi que la troisième sont plutôt habitées par les mouvements de la farandole tandis que la partie centrale voit sa dissolution ou son atomisation et sa décomposition dans le pictural.

Après avoir évoqué certaines caractéristiques générales de la pièce, je construirai mon analyse autour de trois axes en essayant de repérer des figures issues d'une tradition iconographique et susceptibles de devenir des outils pour l'analyser: «chœur en chaîne: le corps d'une humanité harmonieuse et solidaire», «le déconstruction macabre du corps en chaîne» et «l'inquiétante contagion du mouvement, fantôme d'une danse populaire». Ces thèmes, qui n'apparaissent pas dans la pièce de manière conséquente, peuvent être lus comme les différents visages que *Bit* montre de l'être-ensemble d'une communauté, ici forgée par la danse.

Chœur en chaîne, le corps d'une humanité harmonieuse et solidaire

Pour interroger la dimension picturale de la danse dans *Bit* je m'appuierai sur le magnifique recueil d'images collectées et analysées dans différentes études par Marina Nordera¹⁰. *Allegorie et effets du bon gouvernement* (1338-1339), fait partie d'un cycle de fresques d'Ambrogio Lorenzetti conservé dans le Palazzo Pubblico di Siena. Au premier plan de l'image, presque en position centrale, des figures se tiennent par la main au milieu de la ville, leur avancée de droite à gauche occupant non seulement l'espace social, mais en quelque sorte le construisant par une marche commune et solidaire. Or les neuf danseurs représentés ne sont pas seulement les commanditaires de l'œuvre, mais aussi les neuf membres du gouvernement élu. Comme le dit Marina Nordera, il s'agit là «non pas d'une projection idéale d'un temps utopique de concorde à venir, mais plutôt de la représentation d'un projet politique dans sa réalisation concrète et actuelle»¹¹. Innombrables aussi sont les exemples où la peinture de la

10. Marina Nordera – Claire Rousier (sous la direction de), *La construction de la féminité dans la danse XVe-XVIIIe siècle*, CND, Pantin 2004; Marina Nordera, *Se prendre par la main*, in Marie Glon, Isabelle Launay (sous la direction de), *Histoires de gestes*, Actes Sud, Paris 2012.

11. Marina Nordera, *Se prendre par la main*, cit., p. 172.

Renaissance, souvent à l'imitation de la peinture antique grecque, représente par la danse un corps social, un chœur soudé à travers des gestes dont il maîtrise les formes et fonctions. Dans la pénombre obscure de la scène de *Bit*, structurée seulement par sept plans inclinés gris six individus apparaissent, l'un à la suite de l'autre, en se tenant par la main; ils avancent latéralement en diagonale, de droite à gauche, à petits pas, croisés devant, puis derrière, qui déplacent le poids. Ils avancent sans cesser de se balancer dans un mouvement dont la qualité paraît au début comme suspendue, leur geste semblant flotter dans l'espace. Bruits sourds, de ferraille. En même temps une voix off, la voix dissonante de Carmelo Bene, déclame en italien, d'abord de manière inaudible, puis plus clairement, enfin presque en criant, l'un des passages les plus célèbres du XXIII^{ème} chant du *Paradis* de la *Divine Comédie* de Dante Alighieri, évoquant la vision de Béatrice « *suspesa e vaga* », puis remarquant le ciel qui devient de plus en plus clair et enfin voyant les âmes des béates apparaître « *Ecco le schiere del trionfo di Cristo e tutto 'l frutto raccolto del girar di queste spere!*»¹². Le temps semble dilaté, ralenti, ouaté, pendant que le mouvement continu se poursuit de manière inéluctable. Car, dans cette pièce de Maguy Marin, les danseurs assument leur danse, et cette danse semble d'emblée à la fois inédite et étrangement familière.

La presse salue ainsi, ce «retour» à la danse de la chorégraphe: «La chorégraphe a choisi de revenir à la danse. Une farandole plutôt festive: six interprètes, liés en une chaîne humaine»¹³.

Bien qu'habillés en costume de ville et dansant une danse qui semble familière, ces hommes et ces femmes paraissent d'abord issus d'un autre monde. Des images de danse de la même époque que Dante semblent alors surgir, tresques, carolles, branles, des danses en chaîne qui sont toutes déclinées sur des pas de marche, simples et doubles, les bras et les mains équilibrant la posture et garantissant la transmission du contact, de l'énergie de l'un à l'autre¹⁴. Les danseurs sont, ou plutôt semblent synchrones, bougeant sur le même rythme, ils avancent, hommes et femmes ensemble, décrivant dans l'espace une serpentine mesurée, souple et agile, incarnant un geste collectif et harmonieux et construisant ainsi un espace social. Dans ces toutes premières images, et ailleurs dans la pièce, les gestes et les postures proches de ceux des pratiques sociales de la danse semblent incarner eux aussi une communauté soudée par la danse dans un geste commun. Après la dilution sonore du passage de la *Divine Comédie*, une vibration sourde accompagne la danse. Puis, un *beat* est esquissé, la partition de Charlie Aubry commence, et la danse se poursuit, de plus en plus débordante.

Comme toujours chez Maguy Marin, radicale dans l'approfondissement de sa recherche, l'écriture

12. Carmelo Bene – Salvatore Sciarrino – Davide Bellugi, *Lectura Dantis* (1981), Rino Maenza Produzioni, Warner music, 2017, et, pour le texte, Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Mondadori, Firenze 1966.

13. Anne O'Byrne, *Compagnie Maguy Marin*, *Bit: Farandole et viol*, in «*Res Musica*», online: <http://www.resmusica.com/2014/09/27/compagnie-maguy-marin-bit-farandole-et-viol/> (u.v. 27 septembre 2014).

14. Cfr. Alessandro Pontremoli, *La danza nelle corti di antico regime. Modelli culturali e processi di ricezione fra natura e arte*, Edizioni di Pagina, Bari 2012; Flavia Pappacena (sous la direction de), *Corte, teatro e danza popolare in Italia*, in «Chorégraphie. Rivista di ricerca sulla danza», nuova serie, n. 3, 2007.

dramaturgique de la pièce se développe autour de la répétition, ici de ces phrases du mouvement exécutées en chaîne, qui, comme l'indique Guilcher, «accueille en lui-même des contenus de mouvement infiniment variés»¹⁵ du point de vue de l'effort, de la tonicité musculaire, des vitesses, des hauteurs, mais aussi des époques, gestes et contextes que la danse convoque. Les danseurs montent sur les plateformes, forment des rondes, portent ou sont portés. Les phrases de base qui se répètent sans interruption aboutissent à un mouvement qui n'est pourtant pas identique, chaque danseur exécutant les pas à partir de sa propre posture, de son propre «fond tonique»¹⁶. Comme souvent en danse, la répétition de phrases relativement simples révèle de manière plus évidente les plus subtiles variations. Le geste paraît fluide et partagé, aucune hiérarchie n'organise le groupe, aucun décalage dans la dépense énergétique, les danseurs se regardent entre eux, se sourient, ont l'air d'être attentifs l'un à l'autre: «Les danseurs évoluent gaiement en farandole sur scène, trois hommes et trois femmes -comme par souci d'équilibre- en parfaite symbiose. L'ambiance est joyeuse dans ce doux cosmos»¹⁷. Les images de la communauté que ces danses donnent à voir pourraient être celles d'un âge d'or, ou d'un espace utopique, de la danse comme de la civilisation.

Dans son parcours, sans se référer à des danses populaires, la chorégraphe avait déjà à plusieurs reprises donné à voir – dans *Babel Babel* ou *Eden* – de ces gestes calmes d'un mouvement juste, ces efforts partagés à bâtir l'en commun. Mais ici, ces gestes sont perpétuellement perturbés et empêchés.

Le renversement macabre du chœur en chaîne

La figure de la danse comme pratique, ayant une très forte fonction sociale, soudant la communauté autour de gestes communs, cette figure incarnée dans les pratiques et représentée par la peinture et la littérature comme le défilé d'une humanité dansant au même rythme, allant vers l'avant et construisant par son geste l'espace commun, est interrompue ou trouve un renversement iconographique dans une autre série d'images, celles des danses macabres. La danse macabre est un motif iconographique ayant fonction de vanité, qui a connu une énorme diffusion en Europe du XIV^e au XVI^e siècle¹⁸. Le motif des squelettes qui mènent les vivants en est la caractéristique, tandis que le nombre des personnages et la composition de la danse dépendent du contexte culturel de la réalisation. La danse macabre prend le plus souvent la forme d'une chaîne ouverte, dont la Mort est le guide et où la mort tire, porte le

15. Jean Michel Guilcher, *Danse traditionnelle et anciens milieux ruraux français*, cit.

16. Loïc Touzé, *Fond/Figure. Un entretien avec Hubert Godard*, in *Pour un atlas de figures*, online: <http://www.pourunatlasdesfigures.net/element/fond-figure-entretien-avec-hubert-godard> (page consultée le 19/10/2018).

17. David Pauget, Bit, *un spectacle conçu par la compagnie Maguy Marin*, in «Alchimie du verbe», 23 mai 2016.

18. La plus ancienne danse macabre connue en France semble être la fresque du cloître des Saints Innocents à Paris datant de 1424, qui, détruite en 1600, est parvenue jusqu'à nous par l'intermédiaire de sa copie imprimée sur folio en 1485 par l'éditeur parisien, Guyot Marchand; Cfr. Hélène et Bertrand Utzinger, *Itinéraires des Danses macabres*, éditions J. M. Garnier, Chartres 1996; Wetjen Holger, *Cette mort qui nous fascine*, éditions Olivétan, Lyon 2016; André Corvisier, *Les Danses macabres*, Presses Universitaires de France, Paris 1998.

vivant sans effort, menant la farandole: les deux pôles du mouvement dansé, actif et passif sont souvent répartis de manière nette. Même si la danse macabre ressemble à la disposition de la danse en chaîne, elle en altère totalement le principe de distribution des forces, égalitaires dans la ronde, mais totalement déséquilibrées dans la danse macabre. Les vivants sont portés, traînés, parfois à leur corps défendant.

A partir des années 2000, le thème de la mort traverse toutes les œuvres de Maguy Marin. Ainsi, dans *Umwelt* (2004), le défilé incessant en fond de scène d'individus, de classe, âge, sexe différents, sollicite dans sa quasi bi-dimensionnalité le même régime d'attention que une danse macabre. *Turba* (2009) quant à elle, est une époustouflante nature morte inspirée du *De Rerum Natura* de Lucrèce. Et c'est de ces grises plateformes inclinées qui rappellent la deuxième partie de *Turba*, que la chaîne d'hommes et de femmes dansants surgit dans *Bit*, d'abord dans le silence, puis sur la musique techno de Charlie Aubry. Vers le milieu de la pièce, le groupe s'altère, des solitudes se créent: le groupe se scinde en morts et mortels, bourreaux et victimes, femmes et hommes. Un homme et une femme se parlent, l'homme s'approche, de plus en plus envahissant, de plus en plus agressif. Une femme reste seule, perdue, au centre de la pièce. Un homme de dos, au centre de la scène, ajuste sa braguette, tandis qu'une femme se cache. La farandole devient un déroulement de corps nus, bras et jambes mêlés, glissant lentement vers le bas, sur un tapis rouge sang déployé sur une des plateformes inclinées et plongée dans le noir. L'esthétique très picturale de cette scène pourrait évoquer entre autres *La Chute des Damnés* de Rubens (1620), avec sa spirale d'âmes damnées attirées vers les bouches de l'Enfer. Ensuite la farandole se déstructure par couple simulant des coïts implacables et obsessifs, pratiqués au rythme d'une pulsation binaire. La chaîne revient ensuite sous la forme d'une ronde de moines encapuchonnés qui violent tour à tour une femme.

L'éclatement du groupe entraîne la séparation des genres et une répartition déséquilibrée des forces, exactement comme dans la danse macabre, où la mort oblige le vivant à se mouvoir. Sortis de la farandole, émancipés de ses pas, une course à la satisfaction sauvage des pulsions commence, qui engendre et produit domination et inégalité. Apparaissent alors d'autres icônes de la mort: dans la pénombre trois femmes, des fils à la main comme les trois Parques, semblent s'apprêter à couper les fils de la destinée. Et des silhouettes aux faces desséchées surgissent en fond de scène. Le motif de la danse macabre, tout en *gardant* toutes les caractéristiques des vanités d'origine religieuse, contient aussi les éléments du renversement du comique grotesque dans l'art populaire, déformation du réel, excès de détails, laideur, ainsi que la conjonction entre des éléments incompatibles, comme ceux de la danse, apologie de l'être en vie, et de la mort absence définitive de toute vie.

La diffusion de la danse de couple dans le bal à partir du XVe cristallise, plus encore qu'elle ne le met en scène, une différenciation des rôles genrés¹⁹. Dans *Bit* la répartition des rôles qui suit les

19. Cfr., parmi d'autres, Claire Rousier (sous la direction de), cit.; Marina Nordera – Claire Rousier (sous la direction de), *La construction de la féminité dans la danse*, cit.

farandoles de la première partie de la pièce, semble directement connectée à la perte de sens du geste en commun. La chaîne de la danse se projette dans un âge obscur, pré-moderne où, avec la perte du lien social, c'est tout d'abord la soif de domination masculine, la violence faite aux corps des femmes qui émergent avec une violence extrême, comme resurgissant des plus atroces cauchemars. Jamais chez Maguy Marin les jeux de pouvoir, les logiques de domination, ne s'étaient focalisés sur le genre. Tout semble pourtant découler ici des logiques strictes de l'écriture dramaturgique, de la figure des danses sociales comme vecteur d'une représentation de la communauté, dans la mesure où la danse de société dans sa fonction historique même se fait le lieu privilégié de rencontre et de construction des genres, et cela sur un mode égalitaire ou plus ou moins déséquilibré. L'espace du bal comme espace de la rencontre entre les genres, devient un inquiétant espace de danger, de domination, de l'injustice. Dans cette danse macabre, la mort est, décidément, déclinée au masculin.

L'inquiétante contagion du mouvement: fantasme d'une danse «populaire»

La littérature suggère que, dans les traités de danse anciens et modernes²⁰, la figure de la danse populaire s'invente parfois, entre les lignes, en tant que contre-modèle théorique de la danse savante, désignant l'abandon à la musique plus que la maîtrise de la mesure, le débordement énergétique, la multi-directionnalité du geste, la perte de soi et la fusion avec les autres. La peinture, quant à elle, représente aussi ces soi-disant caractères des danses paysannes, populaires ou communautaires. Le motif iconographique, visible par exemple dans une *Danse des paysans* (1568) de Pierre Brueghel ou dans une *Ronde paysanne* (1633) de Pierre Paul Rubens, mais aussi dans la célèbre *Danse* (1909) d'Henri Matisse, prévoit un groupe de personnes courant, en général en farandole ouverte ou fermée, où chaque mouvement semble se communiquer de l'un à l'autre comme en une vague électrique qui se propage de corps en corps, une véritable contagion, une contagion kinesthésique, un état d'ivresse, une énergie débordante, incontrôlable. Cette «contagion» de la danse populaire, si souvent représentée, met en scène en effet un caractère fondamental de la perception de la danse tout court, l'empathie kinesthésique, validée en neuroscience, par l'existence des «neurones miroirs»²¹.

La réception de la danse dépend aussi de cette capacité, qui ne se mesure pas en termes quantitatifs, mais qui dépend fortement de la mémoire de nos compétences motrices. Comme le kinésologue Hu-

20. Cfr., parmi d'autres, l'anthologie de Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *Feuillets pour Terpsichore, La danse par les textes du XVe au XVIIIe*, L'Harmattan, Paris 2009; Isabelle Launay, *Sauter*, in Marie Glon, Isabelle Launay (sous la direction de), cit., pp. 94-111.

21. Cfr. Giacomo Rizzolatti – Corrado Sinigaglia, *Les neurones miroirs*, traduit par Marilène Raiola, Éditions Odile Jacob, Paris 2007.

bert Godard l'a, à plusieurs reprises, affirmé²², à l'origine de l'empathie kinesthésique, et du transport que la vision de la danse peut induire, se trouve la perception de l'alternance des états de tonicité entre tension et relâchement, et des intervalles entre les pulsations que détermine le rythme. Élément fondateur de l'écriture chorégraphique de Maguy Marin depuis toujours, le fait que le rythme soit énoncé dans les notes d'intention de *Bit* comme le thème même de la pièce a pu beaucoup surprendre ceux qui la suivent depuis longtemps. Il y aurait-il une seule pièce où la chorégraphe n'ait pas travaillé sur l'écriture mathématique, ciselée, du rythme, de la musicalité? La conception du rythme dont il s'agit dans cette pièce est pourtant spécifique. La pièce travaille sur un rythme primaire et binaire, le rythme régulier du battement du cœur des interprètes, puis la pulsation *beat* de la techno-pop de Charlie Aubry, transformant le branle en danse techno... La pulsation binaire, le *beat* pop et techno qui pulse avec le battement du cœur, semble pouvoir faire rentrer tout un chacun dans la danse – et cela même si chaque cœur bat sur des *beats* différents; elle se fait l'émergence du rythme (trop?) familier, de ce que nous avons tous en commun pour des raisons anatomiques – tout le monde a un cœur qui bat – ou culturelles – puisque nous vivons dans une société de masse où les *beats* nous entourent.

En se basant sur les mêmes pas et sur une même disposition dans l'espace, dans *Bit* la qualité du geste se transforme constamment. Cela tient à la décomposition de la farandole, mais aussi à la manière d'approfondir les pas davantage projetés dans l'espace, davantage frappés au sol, parfois sautés. La mobilisation du corps apparaît alors accrue, avec des changements d'appui qui traversent le corps, engendrent des déhanchements, épaulements, profonds cambrés, comme si la force de la pulsation n'était pas contrôlable. Comme dans les rondes de Rubens ou *La Danse* de Matisse, la force de la pulsation sature le groupe, l'excès de fusion semble provoquer son éclosion même, les danseurs s'entrechoquent, se projettent en l'air comme des ballons. Dans la pièce, la contagion du mouvement peut conduire au plaisir le plus effréné, au divertissement le plus oublié, à la fureur du groupe qui d'insouciant devient violent. Dans *Le Rythme du politique, démocratie et capitalisme mondialisé*²³, Pierre Michon fait une analyse de la dimension politique du rythme à partir du constat d'une société devenue fluide – faisant écho certes à la société «liquide» de Baumann²⁴, où le pouvoir ne s'incarne plus dans des structures stables, mais dans des fluctuations perpétuelles qui façonnent à la fois le groupe et l'individu. Dans ce monde que l'on ne peut plus penser en réalités ni en identités stables, le rythme est ce qui configure le processus d'individuation du groupe et des individus. Les altérations, les décompositions de la farandole évoquent au fond ces caractéristiques du monde d'aujourd'hui. *Bit* finit toutefois par questionner les fondamentaux de la danse davantage que ses représentations, c'est-à-dire l'empathie du mouvement,

22. Cfr. Hubert Godard, *Le geste et le mouvement*, in Michel Marcelle – Isabelle Ginot (sous la direction de), *La danse au XXe siècle*, Larousse-Bourdais, Paris 1996.

23. Pierre Michon, *Le rythme du politique, démocratie et capitalisme mondialisé*, Les prairies ordinaires, Paris 2007, p. 32.

24. Zigmunt Bauman, *La Vie liquide*, Le Rouergue/Chambon, Arles 2006.

le fait de sentir son propre mouvement à partir du mouvement de l'autre, son irrésistible puissance. Le *beat* contamine par le mouvement et entraîne dans cette danse à la fois extrêmement vitale et trouble. La danse de *Bit*, perpétuellement désagrégée, fissurée sur le plateau, qui lierait donc spectateurs et danseurs dans un seul mouvement, provoquerait-elle cette adhésion? Les notes d'intention du spectacle affirment pourtant le contraire:

Les interprètes [...] sont à contretemps du plaisir du public, de ce plaisir que le public éprouve à "être avec" les interprètes. Quand le public est décalé par rapport aux danseurs, c'est vécu comme une forme de violence. Car le réflexe, c'est toujours de se mettre au diapason des autres: être discordant demande du courage... La tendance est de dire "je vais avec", il y a une résistance à dire "je ne vais pas avec"; le public a envie "d'aller avec".²⁵

Souvent d'ailleurs, à bien y regarder, dans *Bit*, les danseurs ne dansent pas sur la musique, ni sur la pulsation binaire, ni tous ensemble, mais malgré tout ils en ont l'air, la puissance de contagion de la danse en groupe n'est pas évitée, au contraire. La perception simultanée d'un rythme binaire et d'une danse contenant des accents visibles, et même le simple fait d'associer danse et musique dans la même durée, semble fausser la perception: les danseurs ont donc l'air d'être ensemble, et de danser sur la musique même si ce n'est pas le cas. Pour éviter l'emportement immédiat d'une danse populaire associée à un rythme binaire, les danseurs portent en fait des oreillettes qui leur transmettent des cadences différentes. Cela ne se voit et ne se ressent pourtant pas: pour le public, ils dansent ensemble sur la musique. Jamais la dissonance, ou même la polyrythmie, tellement au cœur des pièces précédentes, n'est évoquée dans la réception critique: elle ne semble pas directement perceptible en tant que telle. Lorsque la farandole bouge, dialoguant avec la pulsion binaire, les spectateurs "dansent" avec elle ce qui peut expliquer dans la réception critique l'abondance d'adjectifs se référant à une danse festive. C'est peut-être l'une des raisons à la fois du grand succès public de cette pièce et des quelques réserves discrètes d'une partie de la critique, plus attachée à la dimension minimaliste de l'esthétique de Maguy Marin²⁶. Certains vont jusqu'à lire, dans cette danse "trop" dansée, une dépolitisation de l'art de Maguy Marin²⁷.

Complexes communautés

Qu'est ce qui génère alors la dimension critique, réflexive, de cette pièce en particulier par rapport à l'idée de communauté? Qu'est ce que nous empêche de simplement jouir de l'immense plaisir que semble susciter la pièce, de croire que «C'est un rassemblement. Un moment passé ensemble. C'est une

25. Maguy Marin, *Entretien avec Maguy Marin*, Propos recueillis par Bénédicte Namont et Stéphane Boitel, Théâtre Garonne, Toulouse, août 2014, online: <https://ramdamcda.org/creation/bit> (page consultée 19/10/2018).

26. Marie-Christine Vernay, *Carmagnole binaire*, cit.

27. Nicolas Roméas, *Maguy Marin, ça déménage*, in «L'insatiable», 1 novembre 2014, online: <https://www.franceculture.fr> (page consulté le 13/06/2018).

scène de fête, à 6 danseurs»²⁸ et même de croire à la puissance de la danse elle-même, comme vecteur de liens communautaires? Cette objective absence de synchronie fait en sorte que, tout en exécutant les mêmes phrases dans la même durée, le mouvement de groupe n'est jamais lisse, propre, parfait, virtuose, mais qu'il garde un aspect partiellement brut, inabouti comme peut l'être une danse improvisée. Aussi, c'est peut-être grâce aux pulsations qu'ils perçoivent de manière décalée que les danseurs peuvent habiter de manière singulière les phrases du mouvement.

Toutefois, dans cette pièce, c'est aussi le statut donné aux images, la dimension iconographique qui perturbe cette empathie sur la durée. C'est tout d'abord la dimension picturale de la farandole qui, avec sa forme fermée, la ronde, reste, comme l'on a dit, une véritable icône de la danse et de ses fonctions, et une figure hautement symbolique en art et en anthropologie. Mais cette figure picturale créée au moyen de la danse est mise en tension, tirillée par d'autres figures, elles aussi issues d'un réservoir d'images picturales, souvent sacrées, passées dans un l'imaginaire collectif.

L'image, restituant de manière picturale, donc chromatique et lumineuse, plus encore que plastique, des motifs – les cadavres nus amassés sur un tapis rouge sang, les moines violant les femmes, la vierge, les orgies, le combat sauvage entre deux hommes nus – migrés de la peinture vers l'imaginaire collectif à travers le cinéma, la photo et la publicité, peut en quelque sorte être conçue comme interruption, amenant vers un présent de l'histoire en éloignant du présent festif. Pour Walter Benjamin, l'interruption est un élément essentiel des processus esthétiques. Quoique propre au montage dans le cinéma, il l'étudie dans le fonctionnement du théâtre épique de Bertold Brecht, qui

[...] consiste plutôt à provoquer l'étonnement à la place de l'identification. Pour le dire d'une formule: au lieu de s'identifier au héros, le public doit plutôt apprendre à s'étonner des circonstances dans lesquelles il se meut. Il s'agit avant tout, au contraire, de commencer par découvrir les états de choses. (On pourrait aussi bien dire: de les distancier). Cette découverte (distanciation) des états de choses se fait par interruption des déroulements.²⁹

Dans une lecture et une analyse éclairante du dispositif de l'interruption selon Benjamin, on pourrait en effet trouver la description d'un dispositif qui ressemble à celui de *Bit*:

Le déroulement de l'action gelé en tableau, sorte d'arrêt sur image", dégage le regard empathique d'un événement qui semblait au contraire tout faire pour l'entraîner à sa suite. Il maintient l'esprit qui dirige ce regard "libre et mobile" en lui permettant de procéder à toute une série de petits "montages fictifs", ou plutôt fictionnels, qui "mettent hors circuit" les forces qui meuvent la société.³⁰

28. Emile Chaudet, *Fuir la nuit: Bit de Maguy Marin*, 9 février 2017, online: <https://www.franceculture.fr/emissions/les-petits-matins/fuir-la-nuit-bit-de-maguy-marin> (page consulté le 13/06/2018).

29. Walter Benjamin, *Qu'est-ce que le théâtre épique?* (2ème version), in Id., *Essais sur Brecht*, La fabrique Editions, Paris 2003, p. 43.

30. André Combes, *Un physionomiste de l'épique: Benjamin lecteur de Brecht*, in «Germanica» n. 18, 1996, online: <http://journals.openedition.org/germanica/1968>, p. 17 (page consultée 19/10/2018).

En mettant à l'épreuve du plateau, mais aussi, du pictural, une danse de société "populaire" car à l'appréhension facile, immédiate, cette pièce affirme tout l'intérêt du geste dansé réactivé de manière critique et utilise la puissance kinesthésique tout en questionnant le rituel communautaire qu'elle met en place. On partage, on est complice du mouvement dansé et cela rend de fait la prise de distance encore plus efficace. Si cette pièce subvertit les horizons d'attente envers la danse, elle le fait en travaillant sur un dispositif chorégraphique archétypal, la farandole, et sur une pulsation binaire à la fois universelle et globalisée, de masse. En même temps qu'elle met en scène le groupe accordant ses pas sur un rythme commun, elle expose ce que la quête de groupe – religieux, identitaire, de genre – peut vouloir dire. Confondant, dans le même dispositif, de manière irrévérencieuse, la vision idyllique de pratiques de la danse ancienne ou folklorique avec le balancement trivial du *dance-floor*, elle attente non seulement aux stéréotypes de la danse, et de la culture tout court – théâtrale/sociale, savante/populaire, traditionnel/clubbing, mais soulève aussi des questions fondamentales autour de l'être ensemble, du danser ensemble. Qu'est que s'accorder pour fabriquer un geste commun? Qu'est ce que la danse peut faire? La sempiternelle question que posent les œuvres de cette artiste, la question du vivre ensemble, est déclinée dans cette pièce sous une autre facette, en passant par un geste dansé devenu réflexif. Que signifie aller *avec* les autres? Comment trouver un rythme commun, savoir se laisser emporter par le groupe au-delà des quêtes transformant les communautés en espaces clos? Comment entrer et sortir du partage du rythme, en éprouver l'élan vital, garder la capacité de savoir «aller avec», mais aussi de résister, de se refuser à l'oubli des danses d'oppression, au plaisir de certains au risque de la torture des autres, savoir rester lucide sans toutefois devenir statique?

Enfermée seulement en apparence dans un système binaire, cette pièce nous confronte aux innombrables facettes d'une pulsion de liens sociaux, qui apparaît ici débordante, explosive, déflagrante, malgré l'obscurantisme terrifiant, moyenâgeux, les dangers auquel elle semble confrontée. *Bit* danse dans les cimetières tout en se moquant de la mort, et elle échappe aux chaînes de la danse par un magnifique et libérateur saut dans le vide. Traversant et employant les enjeux et matériaux propres au théâtre de Maguy Marin, la figure des pratiques sociales de la danse est déclinée dans *Bit* comme motif dominant, réactivant, sur un mode réflexif, le sens d'un spectacle ouvert et, en ce sens, «populaire», mais assumant aussi l'histoire des représentations de l'«en commun», pour aboutir ainsi à une inquiétante vision du monde.

Bibliographie

- Alighieri, Dante, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Arnoldo Mondadori, Milano, 1966.
- Bourdieu, Pierre, *Vous avez dit "populaire"?*, in *Actes de la recherche en sciences sociales. L'usage de la parole*, vol. 46, mars 1983, pp. 98-105.

- Chaudet, Emile, *Fuir la nuit: Bit de Maguy Marin*, émission de «France Culture», 9 février 2017, online: <https://www.franceculture.fr/emissions/les-petits-matins/fuir-la-nuit-bit-de-maguy-marin> (page consulté le 13/06/2018).
- Creissels, Anne (Séminaire coordonné par), *Notes d'intention du séminaire*, CEHTA/EHESS, Paris 2011-2014.
- Febvre, Michèle, *Danse contemporaine et théâtralité*, Librairie de la danse, Art nomade, Paris 1995.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Editions du Seuil, Paris 1982
- Godard, Hubert, *Le geste et le mouvement*, in Michel Marcelle – Isabelle Ginot (sous la direction de), *La danse au XXe siècle*, Larousse-Bourdas, Paris 1996.
- Glon, Marie – Launay, Isabelle (sous la direction de), *Histoires de gestes*, Actes Sud, Paris 2012.
- Guilcher, Jean-Michel, *Danse traditionnelle et anciens milieux ruraux français*, L'Harmattan, Paris 2009.
- Launay, Isabelle, *Poétique de la citation en danse*, in Isabelle Launay, Sylviane Pagès (sous la direction de), *Mémoires et histoires en danse*, L'Harmattan, Paris 2010.
- Louison-Lassablière, Marie-Joëlle, *Feuillets pour Terpsichore, La danse par les textes du XVe au XVIIIe*, L'Harmattan, Paris 2009.
- Nordera, Marina – Rousier, Claire (sous la direction de), *La construction de la féminité dans danse*, CND, Pantin 2004.
- Michon, Pierre, *Le rythme du politique, démocratie et capitalisme mondialisé*, Les prairies ordinaires, Pantin 2007.
- O'Byrne, Anne, *Compagnie Maguy Marin*, Bit: *Farandole et viol*, in «Res Musica», online: <http://www.resmusica.com/2014/09/27/compagnie-maguy-marin-bit-farandole-et-viol/> (page consultée le 27/09/2014).
- Pauget David, Bit, *un spectacle conçu par la compagnie Maguy Marin*, in «Alchimie du verbe», 23 mai 2016.
- Riolon, Luc, *Maguy Marin, le Pari de la rencontre*, France 2, Diffusion France 2/Mezzo 1999.
- Roméas, Nicolas, *Maguy Marin, ça déménage*, in «L'insatiable», 1 novembre 2014, online: <https://www.franceculture.fr> (page consulté le 13/06/2018).
- Rousier, Claire (sous la direction de), *Scène de bal. Bal de scène*, CND, Pantin 2011.
- Touzé, Loïc, *Fond/Figure. Un entretien avec Hubert Godard*, in *Pour un atlas de figures*, online: <http://www.pourunatlasdesfigures.net/element/fond-figure-entretien-avec-hubert-godard> (page consultée le 19/10/2018).
- Utzinger, Hélène et Bertrand, *Itinéraires des Danses macabres*, éditions J. M. Garnier, Chartres 1996.
- Vernay, Marie-Christine, *Carmagnole binaire*, in «Libération», 5 novembre 2014.