

# Performativité du tube

## Théâtre, danse, cinéma

2 et 3 février 2027

Université de Caen Normandie

Robin Cauche, docteur en études cinématographiques, ATER à l'Université de Caen

Claudia Palazzolo, professeure en études en danse à l'Université Lyon 2

Floriane Toussaint, maîtresse de conférences en études théâtrales à l'Université de Caen

Un tube ou « un hit semble plus facile à définir par ce qu'il *fait* à l'auditeur, plutôt que par ce qu'il *est* » (Gayraud, 2018). Une fois le morceau de musique reconnu, la personne qui l'écoute est en effet tentée de battre le rythme, du bout des doigts ou à pleines mains, de chanter, du bout des lèvres ou à tue-tête, de retenir un mouvement irrépessible du talon ou du genou, d'esquisser un mouvement discret du bassin ou de danser de tout son corps. Cette capacité du tube à nous activer, cette performativité singulière que formule Agnès Gayraud, valable aussi bien pour la pop qu'elle étudie que pour des morceaux de musique classique, peut être doublement exploitée par le théâtre, la danse et le cinéma. Les morceaux de musique connus que de nombreuses œuvres convoquent mettent en mouvement et émeuvent le public, mais aussi parfois les artistes, qui redoublent l'effet produit par le tube en chantant et/ou en dansant.

Dans le sillage du chantier « Tubes en scène ! L'irruption du tube sur les scènes théâtrales contemporaines », paru sur le site de la revue en ligne *théâtre* (Curel, François-Denève, Toussaint, 2025), ce colloque souhaite se pencher sur la dimension performative des tubes, à la scène, à l'écran, en salle mais aussi après coup, sur les réseaux sociaux. Notre approche contemporaine et pluridisciplinaire nous semble dégager trois axes de questionnement pouvant permettre d'appréhender le caractère performatif des tubes : leur capacité à mettre en mouvement, à circuler et à émouvoir.

### 1. Interprétation des tubes : performativités ordinaires

À moins que les tubes accompagnent une pratique sociale de la danse codifiée et située dans le temps et/ou une culture gestuelle spécifique – auquel cas ils peuvent rendre familières ou populaires des danses qui ne le sont pas (*Majorettes*, Mickaël Phelippeau, 2023) –, ils suscitent en général une danse à la fois banale et très personnelle, qui ne se rattache pas à un style spécifique, fondée sur des paramètres simples (petits transferts de poids, balancements) parfois agrémentés par des figures de gestes codifiés par la pop-culture ou le star-système. Dans les spectacles, ces passages peuvent ouvrir la voie à une performativité brute, s'affichant parfois comme *ordinaire* en déclenchant des danses anonymes, « piétonnes », danses se voulant naïves qui composent avec peu de gestes et de figures hétérogènes, en une sorte de degré zéro de la danse. L'exemple le plus emblématique en ce sens reste *The show must go on* de Jérôme Bel

(2001), où la chorégraphie est fondée sur dix-huit tubes qu'un DJ fait passer l'un après l'autre. Pendant le refrain de « Let's Dance » de David Bowie, cette écriture de l'ordinaire, tellement écrite pour paraître spontanée, prévoit que chacun·e danse sur une unique micro phrase gestuelle qu'il·elle répète en boucle : bouger les hanches et/ou le bassin, sautiller, transférer le poids d'une jambe à l'autre, balancer les bras semi-pliés, le tout en marquant l'aller-retour du swing, suivant la pulsation.

Cette performativité ordinaire est sans doute étroitement liée à notre contemporanéité médiatique : la disponibilité des musiques sur les plateformes, conjuguée à la portabilité des appareils de diffusion, permet à tout un chacun d'être le DJ, ou le programmeur musical de sa propre vie. Au sein de cette « *iPod culture* » (Michael Bull, 2007), la performance du tube n'est plus l'apanage des artistes professionnels mais elle peuple les vies, souvent urbaines, d'hommes et femmes « du commun » – pour parler avec Jean Dubuffet théorisant l'art brut. Le parangon cinématographique de ce principe est sûrement Baby (Ansel Elgort dans *Baby Driver* d'Edgar Wright, 2017), qui chorégraphie tous les gestes de sa vie au son des tubes diffusés en continu, pour lui seul, par son iPod : les rituels de sa banalité quotidienne – préparer un sandwich, acheter un café – autant que ses spectaculaires courses-poursuites en voiture de sport. La course dansée de Denis Lavant dans *Mauvais sang* de Leos Carax (1986) offre un autre exemple des performances à la fois ordinaires et spectaculaires qu'inspirent les tubes à l'écran.

Au théâtre, ces performativités ordinaires paraissent parfois d'autant plus virtuoses – et mémorables – que leur caractère non professionnel est mis en évidence. C'est le cas de celles de Nicolas Bouchaud chez Jean-François Sivadier (dans *Le Misanthrope*, 2013, ou *Othello*, 2022), de Virginie Colemyn et Cécile Coustillac chez Stéphane Braunschweig (dans *Jours de joie*, 2022, et *À notre place*, 2026), ou de Thomas Gonzalez chez Aurore Fattier (*Le Dindon*, 2026). Est-ce justement parce qu'elles ne prétendent pas à la virtuosité, que ces performances produisent un effet spectaculaire ? Du côté des nombreuses scènes de karaoké qui ponctuent le cinéma contemporain, les tubes émeuvent tantôt par la faiblesse de la performance (Antoine Olivier Pilon massacrant « Vivo per lei » dans *Mommy* de Xavier Dolan, 2014), tantôt au contraire par leur surprenante justesse (Émilie Dequenne interprétant « I will survive » dans *Pas son genre* de Lucas Belvaux, 2014). Cette articulation paradoxale entre prouesse et amateurisme semble vouloir mettre l'accent sur l'opération de réappropriation du bien commun que constitue le tube, par l'artiste et/ou le personnage.

## 2. Circulation des tubes – sur scène, à l'écran, en salle et sur les réseaux sociaux

Par leur capacité à circuler dans différentes sphères de la vie, tout en revendiquant leur caractère hétérogène, les tubes s'apparentent à des objets prêts à l'emploi, des *ready made* disponibles à l'appropriation, vocale et physique. Ce pouvoir de circulation s'observe également dans la mise en jeu presque pulsionnelle des corps que provoque leur diffusion ou leur interprétation. À l'écoute de la musique, le public est activé comme malgré lui. Un spectacle peut alors prendre pour un temps la forme d'une fête, qui abolit les frontières entre scène et salle. Des artistes comme Vincent Macaigne ou Julien Gosselin exploitent volontiers cette capacité de la musique à instaurer une relation kinesthésique et énergétique avec le public. Plus

encore que les paroles, ce peuvent être des mélodies, des onomatopées, des rythmes, des gimmicks ou la répétition de mêmes phrases qui mettent en mouvement. Est-ce parce que ces différentes accroches sont si efficaces qu'elles peuvent constituer en tube, le temps d'un spectacle, des morceaux mal ou peu connus (comme la variété espagnole qu'utilise Angélica Liddell dans certains de ses spectacles) ?

Une telle activation des tubes sous forme de performance du public s'observe également au cinéma dans les cultures de fans. Les séances participatives du *Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975) ont depuis des décennies acquis un statut culte (Barnier, Haye) : volontiers costumés-es, les fans s'y réunissent pour reprendre en chœur les tubes et les chorégraphies du film, comme le « Time Warp ». En dehors de cet exemple aux airs d'hapax, qu'en est-il du débordement performatif des tubes au cinéma, et des socialités musicales cinématographiques ? Un spectre d'exemples récents montre la diversité de leurs modes d'existence, depuis le succès des soirées *Ciné-karaoké* et *Dance Party* de la société L'écran pop (sur les tubes de *Mamma Mia* ou de *Bohemian Rhapsody* par exemple), aux effusions de joie dansées dans les projections françaises de films indiens (comme le film Kollywoodien *Thunivu* de H. Vinoth en 2023).

À l'ère des réseaux sociaux, il convient aussi de considérer la dissémination des chorégraphies de films musicaux sur internet, sous forme de tutos, de concours de danse, ou de simples performances chorégraphiques filmées. La diffusion des danses accompagnées par des tubes et postées en ligne par les amateurs est en effet un phénomène impressionnant et relativement récent, surtout étudié dans le champ sociologique. Toutefois il engendre potentiellement des transformations majeures d'ordre esthétique, soit lorsque les danseurs inventent des chorégraphies originales sur des tubes, soit quand ils-elles reprennent les gestes des vedettes et se les réapproprient. Offrant un cadre d'exhibition alternatif, ce phénomène questionne les frontières entre pratique amatrice et professionnelle, influençant en retour la performativité individuelle sur le dancefloor. À ce titre – et sans être, bien sûr, le seul exemple pertinent – le récent succès mondial du film *KPop Demon Hunter* (Maggie Kang et Chris Appelhans, 2025) intéresse d'autant plus qu'ici c'est un film d'animation qui fait danser des fans, en chair et en os, à l'échelle planétaire.

### 3. L'émotion en question : dimension politique et critique de la question

Certaines œuvres en viennent ainsi à constituer ou reconstituer certains morceaux en tubes. Grâce à la série fantastique *Stranger Things*, les chansons de Metallica (« Master of Puppets ») et de Kate Bush (« Running up that Hill ») sont redevenus des tubes, notamment pour des générations jeunes qui les ignoraient encore – et qui se sont sans doute, en partie, reconnues collectivement dans l'atmosphère de désenchantement des deux morceaux. Ces phénomènes de circulation, voire de contagion, qui démontrent la « puissance de communication » des tubes (Gayraud, 2018), invitent à s'interroger sur la capacité de certains morceaux, classiques ou de variété, à produire l'effet d'hymnes. Le tube, immédiatement reconnu, réunit, fédère par-delà les antagonismes (mission confiée à « L'Hymne à la joie » par Emmanuel Macron lors de sa cérémonie d'investiture, morceau repris avec d'autres par Émilie Rousset dans *Playlist politique*, 2022). Cette capacité du tube à relier celles et ceux qui

l'écourent, à créer un moment d'unisson et susciter un sentiment d'appartenance à un groupe, pose question. L'émotion convoquée par l'interprétation (non-professionnelle) de morceaux de Purcell n'a-t-elle pas pour effet de congédier toute pensée critique dans les spectacles de Milo Rau, alors qu'il aborde la question de l'euthanasie (*Grief and Beauty*, 2021), ou qu'il orchestre un oratorio sur le procès Pélicot (2025) ?

Cette ambiguïté politique du tube peut encore être mise en valeur par des exemples tirés du cinéma récent. Si les performances de chansons populaires sont nombreuses dans les films de François Ruffin (dont plusieurs empruntent leurs titres à des tubes), celui-ci crée pourtant des dispositifs qui semblent saper le caractère communautaire de ces chansons : par exemple lorsqu'il quitte les mobilisations collectives des Gilets Jaunes pour aller réenregistrer, dans un studio, le tube éponyme du documentaire *J'veux du soleil* (François Ruffin et Gilles Perret, 2019). Qu'on pense encore aux tubes de la chanson populaire française réinterprétés par Juliette Armanet et les comédien·nes de *Partir un jour* (Amélie Bonnin, 2025), dans un récit nostalgique construit autour d'une transfuge de classe – figure dont Laélia Véron et Karine Abiven ont récemment montré les paradoxes politiques (2024).

C'est peut-être dans un rapport critique à cet usage des tubes qu'on peut observer une hyperspécialisation des références musicales dans les pièces chorégraphiques des dernières années, dans lesquelles on trouve moins de succès pop à très large diffusion. Alors que la réactualisation des pratiques sociales de la danse sur la scène s'est énormément banalisée, elle fait plutôt références à des danses singulières, porteuses d'identités culturelles précises (comme chez François Chaignaud, Nach, Amala Dianor, Via Katlehong, la Horde ou Katerina Andreou). La danse est alors accompagnée par les références musicales qui y sont associées, et qui ne sont des tubes que pour la communauté dont elles sont issues. Ce que ces danses incarnent n'est plus alors un corps piéton, « une danse de tout le monde », mais la spécificité de cultures invisibilisées. L'observation de cette mutation dans le champ de la danse invite à ouvrir nos perspectives et à porter un regard critique sur l'usage des tubes dans les arts de la scène.

\*

Ce colloque, qui se tiendra les 2 et 3 février 2027 à l'Université de Caen, aura pour objectif d'approfondir les questions ici soulevées. Les propositions de communication (500 mots) pourront s'inscrire dans les trois axes distingués. Accompagnées d'une notice bibliographique, elles sont à envoyer d'ici le 10 juillet 2026 aux adresses suivantes : [robin.cauche@unicaen.fr](mailto:robin.cauche@unicaen.fr) ; [claudia.palazzolo@univ-lyon2.fr](mailto:claudia.palazzolo@univ-lyon2.fr) ; [floriane.toussaint@unicaen.fr](mailto:floriane.toussaint@unicaen.fr).

### Comité scientifique :

Martin Barnier, professeur en études cinématographiques (Lyon 2).

Agnès Curel, maîtresse de conférences en littérature et théâtre (Université Jean Moulin Lyon 3).

Corinne François-Denève, professeure de littérature française XX-XXIe (Université Bourgogne Europe).

Mahalia Lassibille, maîtresse de conférences en anthropologie de la danse (Université Paris 8).

Jérôme Rossi, professeur en musicologie (Lyon 2).

### Bibliographie :

Sarah Andrieu, Laura Fanouillet et Betty Lefevre (dir.), « Danses et populaire », *Recherches en danse*, n.9, 2020.

Georges Banu, « La musique live et la fêlure des mots », le blog de la revue *Alternatives théâtrales*, 6 février 2017.

Martin Barnier, « “Chantons sous la toile” : Pour une socio-histoire des films cultes », dans Philippe Le Guern (dir.), *Les cultes médiatiques : culture fan et œuvres cultes*, Presses universitaires de Rennes, 2015, p.67-85.

Anne-Françoise Benhamou, *Patrice Chéreau. Figurer le réel*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015, p.68-69.

Michel Briand (dir.), *Corps (in)croyables. Pratiques amateur en danse contemporaine*, Pantin, Centre National de la Danse, 2018.

Michael Bull, *Sound Moves: iPod Culture and Urban Experience*, Routledge, 2007.

Agnès Curel, Corinne François-Denève et Floriane Toussaint, « Chantier #9 : Tubes en scène ! L’irruption du tube sur les scènes théâtrales contemporaines », *thaêtre*, mis en ligne le 15 janvier 2025 (<https://www.thaetre.com/2025/01/15/tubes-en-scene-sommaire/>)

Elina Djebbari, Mahalia Lassibille et Laura Steil (dir.), « (Dist)danses: une anthropologie des danses sur internet », *Émulation. Revue de sciences sociales*, n.46, 2026.

Agnès Gayraud, *Dialectique de la pop*, Paris, La Découverte, 2018.

Isabelle Ginot. « Du piéton ordinaire », dans Michel Briand (dir.), *Corps (in)croyables. Pratiques amateur en danse contemporaine*, Centre national de la danse, 2017, p.25-42.

Ralph Giordano, *Social dancing in America: A History And Reference. Lindy hop to Hip hop, 1901-2000*, Westport : Greenwood Press, 2006.

Erwin Haye, « Dans l’intimité d’une séance de minuit : *The Rocky Horror Picture Show* au Studio Galande », *Théorème*, n.32, septembre 2020.

Isabelle Launay, *Cultures de l’oubli et citation : les danses d’après, II*, Pantin, Centre National de la Danse, collection Recherches, 2018.

Claudia Palazzolo, *Danser pop. Une figure de la création contemporaine*, Pantin, Centre Nationale de la danse, Collection recherche, 2021.

Jérôme Rossi, *L'analyse de la musique de film: histoire, concepts, méthodes*, Symétrie, 2021.

Peter Szendy, *Tubes. La philosophie dans le jukebox*, Paris, Minuit, collection Paradoxe, 2008.

Carol Vernallis, *Unruly Media: YouTube, Music Video, and the New Digital Cinema*, Oxford University Press, 2013.