À l'écoute des forces.

Excursion anthropologique au pays des courants d'air

Martin Givors

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/danse/1675>

DOI : 10.4000/danse.1675

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Martin Givors, « À l'écoute des forces. », *Recherches en danse* [En ligne], 6 | 2017, mis en ligne le 15 novembre 2017, consulté le 12 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/danse/1675> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.1675>

Ce document a été généré automatiquement le 12 avril 2022.

association des Chercheurs en Danse

À l'écoute des forces.

Excursion anthropologique au pays des courants d'air

Martin Givors

- 1 Comment ma pratique du *qì gōng* colore-t-elle le travail de terrain que je mène au côté des artistes de la compagnie Yoann Bourgeois¹ ? Et comment ces expériences en viennent-elles à s'entrelacer et avancer ensemble au contact de problématiques pratico-théoriques communes ? À l'origine de ces questionnements, une même observation : celle d'une empathie kinesthésique qui se manifeste parfois en moi lors de mes observations de terrain, et qui littéralement met mon corps au travail en m'engageant dans une forme de pensée physique, musculaire, intensive. Je ne reviendrai pas ici sur les différentes théories neuroscientifiques et philosophiques qui se sont intéressées au phénomène même de l'empathie, mais je tenterai plutôt, à travers un tissage de récits, de descendre écouter ce qui est à l'œuvre dans le creuset d'un corps pensant. Cet article entend ainsi dérouler le fil d'un dialogue sous-cutané s'opérant entre ce que je nommerai des pratiques d'enchevêtrements et de fragilisations écologiques proposés d'une part par le *qì gōng*, un art énergétique chinois, et d'autre part par Yoann Bourgeois, un artiste pérégrinant à la recherche d'un point de suspension, au sein de ses spectacles *Celui qui tombe* (2014) et *Fugue Trampoline Variation n° 4* (2016).
- 2 La matière à partir de laquelle j'élaborerai ma réflexion puise dans les écrits de Tim Ingold et de François Laplantine les fondements de sa méthodologie anthropologique, laquelle entend, d'une part, porter attention aux processus de formation de l'œuvre chorégraphique², d'autre part entrer dans une relation de « correspondance non-descriptive³ » avec le terrain de manière à reconnaître le tissage du chercheur au sein de son environnement, et enfin laisser parler les récits⁴, détendre la poigne de la théorisation. Quoique non strictement chronologique, l'excursion que je propose débute par une journée d'été précédant de deux années les expériences de terrain auxquelles nous nous intéresserons. Nous sommes ici aux abords du lac d'Annecy, au cœur d'un séminaire de *qì gōng*.

Une sensorialité des forces ?

30 Juillet 2014, gymnase de Saint-Jorioz

- 3 Debout, les yeux clos, je tends mon oreille pour entendre la guidance du professeur Zhang Wen Chun⁵. « Posez votre attention dans le *dān tián* (丹田). » Noyé dans l'obscurité, je sens mon regard traverser mon épiderme et, comme le renard se lovant dans sa tanière, s'enrouler quelque part dans mes profondeurs. À son arrivée, c'est tout mon bas-ventre qui s'éveille : un foyer vient de s'allumer en son centre et projette déjà en périphérie, par radiations, des rayons de chaleur faisant crépiter l'air. J'entends à nouveau la voix du professeur qui, comme un souffle, s'engouffre maintenant jusqu'en moi : « Le *qì* (氣) est à l'intérieur de vous, vous êtes dans le *qì* ». Presque aussitôt, un léger tressaillement vient étirer les bords externes de mes yeux. L'espace au sein duquel mon attention venait de se lover se transforme à son tour. Radicalement. D'espace intérieur, il devient une sphère brûlante flottant dans les airs, diffusant ses traits dans un espace dont je ne peux évaluer l'étendue, mais que je parviens néanmoins à palper par l'intermédiaire de la respiration de la sphère.
- 4 Le professeur reprend. Dans un français qui, à défaut d'être orthodoxe, vaut néanmoins pour la clarté de ses images, il joue d'une question rhétorique : « Et le *qì* c'est comment ? *Kōng kōng dàng dàng huāng huāng hū hū* (空空荡荡恍恍惚惚). Vide, immense, flou flou, pas tellement visible ». Dans un même mouvement, mes yeux, toujours clos, s'écarquillent. Ils emportent avec eux mes sourcils, plissent mon front, et l'espace entier m'apparaît soudainement à vif, comme si quelques forces en avaient saisi les confins et l'étiraient de toutes parts. Je ne sais plus exactement où se trouve mon attention. Si la sphère flottante se distingue toujours par son éclat et sa densité, mon regard s'est dissous dans un espace dont j'ai l'impression d'habiter chacune des impossibles extrémités. Et cet espace semble remué, comme s'il était en fusion, comme si des vagues, ou plutôt des courants marins, déplaçaient des masses de part en part dans un grand fracas. Je lutte pour ne pas m'enfuir de cette tempête. Il me suffirait peut-être d'ouvrir les yeux, de regarder le professeur au milieu de l'air immobile et vide pour apaiser mes remous intérieurs. Mais la voix de Zhang Wen Chun reprend : « Regardez *bǎi huì* (百會). *Bǎi huì* suspendu dans le Ciel. Le *qì* du Ciel descend de *bǎi huì* jusque dans le *dān tián* ». Planté au sommet du crâne, *bǎi huì* est le point central de la porte du Ciel. Mon regard remonte le long de mon corps, passe à l'arrière de mes yeux, et s'installe à l'extrémité supérieure de ma tête dans ce qui s'apparente à un observatoire tendu vers les étoiles. Alors, la voûte céleste s'effondre, comme aspirée par *bǎi huì*. Je la sens descendre. Et le Ciel et ses astres s'écoulent à travers moi, se mêlent et attisent le foyer crépitant dans mon bas-ventre. Mon crâne, ma gorge, ma poitrine se sont faits les « vecteurs » d'une douce force qui, à la manière d'une pluie chaude, ruisselle agréablement en moi jusqu'à mon bas-ventre.
- 5 « Vecteur », c'est également le terme employé par l'artiste de cirque Yoann Bourgeois pour évoquer le rôle qu'il attribue à l'acteur⁶ au sein de ses créations. Pour la danseuse Marie Fonte, sa collaboratrice artistique, la pratique du cirque qu'ils développent ensemble se construit effectivement sur l'étude du « rapport entre [les] forces physiques et la manière dont les hommes deviennent vecteurs de ces forces⁷ ». Ainsi les artistes de *Celui qui tombe* tantôt glissent, chutent, se suspendent, flottent, sont projetés par une structure de bois ballante accrochée au grill du théâtre. La gravité, première interprète, ou grande invitée, se donne en spectacle (fig. 1). À mes oreilles de praticien

de *qì gōng* et jeune chercheur, une telle définition de « l'essence du cirque⁸ » ne manque pas d'éveiller certaines mémoires : celles d'infimes mouvements du visage, de crépitements de l'espace, de ruissellements et de ports de bras générés sous l'effet du souffle du *qì*. Un étrange rapprochement s'opère alors, et prend la forme d'une question : qu'est-ce que cette sensorialité des forces – de la gravité, de l'air comme d'un agrès – qui semble être au travail dans les pratiques du cirque de Yoann Bourgeois et du *qì gōng* de Zhang Wen Chun ?

Figure 1

Celui qui tombe, chutes. Répétitions à la Maison de la Culture de Grenoble (MC2), 10 juillet 2014. De gauche à droite : Elise Legros, Marie Fonte, Mathieu Bleton, Dimiti Jourde, Vania Vaneau, Julien Cramillet.

© Géraldine Aresteanu

- 6 En considérant un instant les épreuves rencontrées par Yoann Bourgeois lui-même et son équipe dans l'effort d'interprétation de ses spectacles, de même que les tempêtes agitant parfois mon être lors de la pratique du *qì gōng*, la question gagne en précision : pourquoi est-il si délicat de *jouer* avec des forces qui, pourtant, nous environnent quotidiennement ? Chaque pas que nous faisons n'est-il pas une négociation avec la gravité ? Chaque geste que nous traçons n'est-il pas une traversée dans l'épaisseur de l'espace au sein duquel nous baignons ? Ne nous méprenons pas, la question ici n'est pas de savoir si oui ou non notre environnement est un champ de force auquel nous sommes tissés. Elle est bien plutôt une interrogation technique, sensible, peut-être même éthique, portant sur les modalités de pratique de notre condition écologique.

Regarde autour de toi comme si tu étais seul au monde

- 7 4 Septembre 2016, studio du Centre Chorégraphique National de Grenoble. Yoann Bourgeois, en compagnie des artistes-interprètes Mathieu Bleton, Jonathan Guichard, Maxime Reydal et Lucas Struna, travaillent à la création de la *Fugue Trampoline Variation n° 4*. Cette courte forme de quinze minutes sera représentée le dimanche dix-

huit septembre, au stade de Gerland à Lyon, en conclusion du défilé de la Biennale de la Danse.

Figure 2

Fugue Trampoline Variation n° 4, structure. Répétitions au stade de Gerland, Lyon, samedi 17 septembre 2016. De gauche à droite : Jonathan Guichard, Lucas Struna, Maxime Reydel, Mathieu Bleton.

© Géraldine Aresteanu

- 8 Il est 14h30 quand je pénètre dans la salle de répétition, un filage est sur le point de commencer. Mon carnet de notes sorti, j'ai à peine le temps de griffer les bribes d'une phrase prononcée par Yoann Bourgeois à l'attention de Jonathan Guichard : « Regarde autour de toi quand tu arrives en haut », « genre "seul au monde" ». Les artistes gagnent ensuite leur position de départ en se faufilant, par différentes trappes et portes, à l'intérieur de l'imposante structure créée pour le spectacle. Il s'agit d'une plateforme en bois, circulaire, haute d'un peu moins de deux mètres, au centre de laquelle se trouve la toile d'un trampoline que je devine à peine depuis ma position (fig. 2). Un escalier de forme hélicoïdale, faisant partie intégrante de la structure, permet de monter sur la plateforme, et se poursuit en demi-cercle jusqu'à environ trois mètres au-dessus du trampoline. Le filage débute dès lors que le metteur en scène actionne la « tournette », le mécanisme entraînant la structure entière dans un mouvement de rotation dans le sens des aiguilles d'une montre.
- 9 Jonathan Guichard apparaît le premier, expulsé par une trappe située sur les flancs de la structure. D'abord à terre, il se relève progressivement, déroule sa colonne pour finir droit, tendu vers le ciel. La conclusion de ce mouvement coïncide avec l'arrivée à son niveau des premières marches des escaliers, sur lesquelles il s'engage alors. Marchant en sens inverse de celui de la tournette, et au même rythme qu'elle, l'acteur s'élève peu à peu sur la plateforme. Deux forces semblent ainsi s'annuler, alors même que l'artiste continue son ascension verticale. Il poursuit sa route en ne s'arrêtant pas au niveau du trampoline, le regard filant toujours dans les hauteurs. Il finit par s'immobiliser quelques marches avant le sommet des escaliers, détourne alors son regard pour sonder la béance de l'espace qui l'entoure, pour regarder autour de lui comme s'il était seul au monde. L'espace d'un instant. Puis il s'assoit sur les marches. Aussitôt arrêté, le voilà emporté au loin par la rotation de la structure, rendu pleinement à la force déployée par la tournette. Il disparaît un instant à ma vue. Lorsqu'il réapparaît, je ne distingue de lui plus que des bras, des jambes et une tête tendus vers le ciel. La structure, peu à peu, l'engouffre.

Agrès atmosphérique

- 10 N'être porté que par les airs, ne s'agirait-il pas là de l'état de corps recherché par Yoann Bourgeois au travers des « tentatives d'approche d'un point de suspension » auxquelles je suis en train d'assister⁹ ? Pour l'artiste, ce point représente en quelque sorte l'acmé de la trajectoire d'une balle lancée en cloche dans les airs. Il se situe après la conclusion de l'ascension et avant le commencement même de la chute, à l'instar de ce temps aussi bref que saisissant au cours duquel Jonathan, après avoir gravi les escaliers, et avant d'être avalé sous les marches, a considéré l'espace vide qui l'entourait. Curieusement, il m'apparaît que l'acteur s'est ici suspendu par le regard. « Curieusement », dans la mesure où cette suspension n'a rien d'un arrêt, d'une extraction, ni même d'une soustraction à l'environnement par annulation des forces qui y sont à l'œuvre. Elle opère au contraire par leur mise en exergue. Jonathan se suspend à l'air en développant à son égard une attention, mais une attention qui ne serait pas seulement « palpation par le regard¹⁰ », pour reprendre les termes de Merleau-Ponty, mais également *préhension* par le regard, comme si l'artiste se tenait à l'air par la vue comme il se tient au sol par les pieds, par confrontation et équilibrage de forces contraires. C'est presque par contraste que cette suspension à l'atmosphère m'est ici apparue. Une forme de rétention d'air, poumons pleins et presque immobiles, avant une longue expiration pour retourner à la terre, pressé par la douce force de la gravité. Mais pourquoi regarde-t-il autour de lui comme s'il était seul au monde ? Ou plutôt, en quoi l'observation de la béance de l'air serait-elle la clef, paradoxalement, de la (re-)matérialisation, ou (ré-)animation, de l'atmosphère ? De premières pistes de réponse me parviennent sous la forme de réminiscences de la voix de Zhang Wen Chun.
- 11 Je suis debout, les yeux grand ouverts face à une estrade de fortune sur laquelle se tient le professeur. « Regardez devant vous. Loin, très loin, dans le vide de l'espace. » Alors que mes yeux s'écarquillent, c'est tout mon visage qui s'ouvre, comme si mes sourcils et mes pommettes étaient saisies, étirées par quelques fils invisibles. Dans le même temps, ma vue se brouille, les contours de mes camarades et du professeur se floutent, alors même que je sens comme une excroissance invisible située entre mes sourcils pénétrer l'espace comme une aiguille d'acupuncture glisse parfois fiévreusement dans la chair. Tout se passe comme si les figures qui m'entourent se dissolvent au sein du paysage, redéfinissant ainsi les frontières du continu et du discontinu, du matériel et du fantomatique, du rigide et du malléable. « Ne clignez pas des yeux. » De fines larmes commencent à perler pour humidifier mes yeux ; comme embuées, mes perceptions visuelles et kinesthésiques prennent la forme de variations d'intensités, de pression, ou encore, pour reprendre les mots du chercheur en danse Michel Bernard, d'un « réseau matériel et énergétique mobile, instable, de forces pulsionnelles et d'interférences d'intensités disparates et croisées¹¹ ». « Ensuite, revenez, le regard proche de vous. » Agrippant toujours l'air, mon regard retourne peu à peu jusqu'à l'intérieur de mes yeux, alourdissant ces derniers du poids de l'espace, du *qì*, auquel il s'est mêlé. Après avoir séché mes larmes, je distingue à nouveau les surfaces et épidermes trop évidents du monde qui m'entoure, avec pourtant la sensation toujours pesante d'être comme un corps flottant à la surface de l'eau, dos au soleil, face contre les vagues : dans un équilibre respiratoire fait de dilatations et de rétractations, toujours prêt à m'engouffrer sous les eaux, à chuter en avant. Le poids de l'espace, la plénitude du poids de l'espace reposerait-elle dans ses interstices, dans ce que Zhang Wen Chun

appelle « le vide de l'espace », lequel ne se livrerait qu'au regard de celui qui tente de saisir l'épaisseur du paysage sous les figures, dans ses failles ? Peut-être le regard de Jonathan puise-t-il précisément sa force, sa puissance révélatrice, dans l'attention qu'il donne à ces mêmes failles du tangible qui renfermeraient des espaces *kōng kōng dàng dàng huǎng huǎng hū hū*, « vides, immenses, flous flous, pas tellement visibles ».

Un détour au nom du précarité

- 12 La suspension effectuée par Jonathan serait donc, en un sens, une forme de pratique, d'expression et de mise en pratique de ce que la philosophe Anna Tsing propose d'appeler notre « précarité¹² », c'est-à-dire notre condition d'interdépendance vis-à-vis de notre environnement, et ce dans la mesure où l'artiste semble rendre à l'espace un rôle à jouer dans son équilibre. Mais lui rend-il seulement son rôle ? Ou ne le rend-il pas tangible, pour lui-même comme pour le public, dans un geste qui serait à la fois technique, écologique et politique ? Pour la penseuse Anna Tsing, la lente oblitération de la précarité de l'être humain, de la conscience de son statut de dépendance vis-à-vis de l'environnement, serait la conséquence de la culture capitaliste. En considérant les « humains et les nonhumains à l'instar de biens d'investissement¹³ », elle aurait en quelque sorte « imposé aux gens et aux choses une aliénation, consistant en une habilité à tenir par soi-même [*the ability to stand alone*], comme si les enchevêtrements du vivant ne comptaient pas¹⁴ ». Ainsi donc, soustrayant les êtres à la toile du vivant, le régime de l'aliénation aurait développé le fantasme d'un équilibre interne, indépendant, dans une époque promouvant par la même le rêve d'une mobilité sans limite et, par extension peut-être, sans conséquence.
- 13 Or, à la vue du travail attentionnel mené par Jonathan, il m'apparaît que le dépassement de ce fantasme semble être l'un des défis majeurs dans la pratique de l'esthétique de Bourgeois, dans la mesure où la non-collaboration entre les acteurs et les forces déployées par l'espace et la scénographie signerait la mise en échec de la dramaturgie. Une plongée dans le spectacle *Celui qui tombe* permettra de comprendre pourquoi.

Tenir debout dans une centrifugeuse

14 Octobre 2016, grande salle de la Maison de la Culture de Grenoble (MC2).

- 14 Trois ans après sa création, j'assiste pour la première fois aux répétitions du spectacle *Celui qui tombe*. Pour la troisième année consécutive, il sera représenté à la MC2, sur le plateau où il a été créé et joué en avant-première le 13 septembre 2014. Il est quelque peu vertigineux pour moi d'intégrer les répétitions de ce spectacle, tant les gestes qui sont ici au travail ont d'ores et déjà été travaillés et polis par le temps, et que les mouvements tracés dans l'espace et les paroles énoncées me semblent véhiculer dans leurs sillons l'épaisseur de leurs mémoires. Or, il m'apparaîtra bientôt que c'est précisément le poids de cette mémoire qui s'apprête ici à faire l'objet d'un travail.
- 15 Aujourd'hui, les répétitions sont avant tout destinées à la réintégration de Francesca Ziviani, laquelle reprendra le rôle de Vania Vaneau au cours de quelques-unes des dates à venir. Suite aux différents retours sur la performance de la veille, les six acteurs, - Dimitri Jourde, Marie Fonte, Francesca Ziviani, Elise Legros, Julien Cramillet et Mathieu

Bleton -, gagnent la plateforme de bois située au centre du plateau, sur, contre et avec laquelle ils interagissent tout au long du spectacle (fig. 1). La plateforme, sous l'effet d'un système de tournette activé par un technicien, entame un mouvement de rotation dans le sens des aiguilles d'une montre qui va en s'accéléralant. Arpentant de part en part leur territoire instable, peut-être à la manière d'insulaires prenant la mesure de leur espace de jeu, les interprètes peu à peu vacillent, manquent de chuter, posent une main au sol. Leurs repères sont en crise, et la force générée par la rotation menace de les emporter. Autrement dit, de les perdre. La situation empirant, ils se tendent une main, un bras, une épaule. Ils enchevêtrent leur poids, réagencent leurs équilibres, deviennent des appuis les uns pour les autres. Les voilà maintenant tous les six regroupés dans un angle de la plateforme. Alors, comme confortés au sein de cette architecture humaine, les acteurs, lentement, appréhendent non plus les effets générés en eux par la force centrifuge, mais bien plutôt les rapports que leur corps entretient avec elle. Au sens de la lecture deleuzienne de Spinoza, par ailleurs chère à Bourgeois¹⁵, ils ne « barbotent¹⁶ » plus dans l'air, ni ne reçoivent ses courants comme des « effets de choc¹⁷ » qui les « giflent¹⁸ » et les « emportent¹⁹ », mais en viennent bien plutôt « à présenter [leur] corps sous des rapports qui se composent directement avec le rapport²⁰ » de la force centrifuge. Ainsi ne s'appuient-ils plus entre eux pour tenir debout, mais directement sur les courants agitant l'air, le corps formant ainsi avec le sol un angle environnant les 30° (fig. 3). Comme s'ils flottaient.

Figure 3

Celui qui tombe, avec la force centrifuge. Répétitions à la MC2, 18 septembre 2014. De gauche à droite : Mathieu Bleton, Vania Vaneau, Elise Legros, Dimitri Jourde, Julien Cramillet, Marie Fonte.

© Géraldine Aresteanu

L'art de se fragiliser

- 16 S'il est évident que les interprètes viennent d'exécuter avec la plus grande précision une chorégraphie nécessitant, dans son organicité même, des redistributions de poids et une collaboration avec les forces environnementales, les acteurs et Bourgeois ne se montrent pas totalement satisfaits par la répétition. Le metteur en scène, reprenant ses notes, invite ses compagnons à « mettre en place des choses vis-à-vis d' [eux-mêmes] et de l'écriture pour [se] rendre plus fragile ». Mathieu Bleton d'acquiescer, et d'ajouter

que s'ils ont su respecter les timings et les placements, la performance manquait de « spontanéité ». Ainsi donc, alors qu'une première lecture esthétique de cette séquence chorégraphique permettrait de développer un argumentaire sur sa dimension proprement écologique, en ceci qu'elle semble rendre hommage aux relations tissées entre les forces environnementales et les acteurs, une attention au vécu des interprètes même permet de faire affleurer une problématique opérant au cœur du travail du metteur en scène, à savoir l'horizontalité des relations liant les acteurs aux forces de leur environnement²¹.

- 17 Les déficits de fragilité et de spontanéité formulés ici par Yoann Bourgeois et Mathieu Bleton font à cet égard écho à ce qui, pour le metteur en scène, serait l'une des quêtes animant le travail d'interprète : la capacité de se (re)mettre en danger. Au centre de cette problématique, deux notions qui auront par ailleurs été à l'origine de certains conflits dans la création de la *Fugue Trampoline Variation n° 4* : la maîtrise technique et la répétition. Si l'interprète maîtrise son environnement, il peut le manipuler, l'utiliser, amoindrir considérablement toute prise de risque. Grâce au travail du temps et de son attention, lorsque la plateforme entame sa rotation, l'interprète peut ainsi feindre la chute, jouer les interactions, au sens d'en donner l'illusion, là où il n'y a (presque) que préméditation ; les forces sont alors mises à contribution, mais à peine écoutées. Une position aux antipodes du projet du metteur en scène, lequel aspire à proposer un cirque repositionnant les rapports de domination, un cirque à même de laisser à la balle l'espace pour jongler avec le jongleur autant que ce dernier jongle avec elle. Cet espace serait, précisément, l'espace du jeu, au sens mécanique de l'« espace laissé entre deux pièces pour leur permettre de se mouvoir librement²² ». Dès lors, comment entendre la proposition de Bourgeois consistant à « mettre en place des choses vis-à-vis de [soi-même] et de l'écriture pour se fragiliser » ? Quelles seraient ces « choses » ? Comment pourraient-elles « fragiliser » ? Et que peut-on entendre exactement par « fragiliser » ?
- 18 Pour Zhang Wen Chun, il n'y a pas de pratique de *qì gōng* sans une forme de dialogue. Il s'en réfère ainsi à la signification même du nom de la discipline : « *qì* », signifiant « énergie », « souffle », « force », et « *gōng* », « travail ». Le *qì gōng* serait cette science, ou cet art, du travail avec le *qì*. Pratiquer les mouvements sans ouvrir cet espace de dialogue revient, pour le professeur, à pratiquer de la gymnastique. C'est-à-dire, toujours selon lui, à n'user que de ses propres muscles, dans un effort d'aliénation peut-être, comme pour renforcer l'illusion que nous tenons seuls, plutôt que de s'en remettre aux forces qui nous entourent et d'entrer dans des processus de co-compositions avec elles. C'est pourquoi, dans toute la radicalité de son enseignement, il sait parfois rendre ces conversations avec le *qì* non pas souhaitables pour la bonne qualité de la pratique, mais essentielles à sa conduite même. Essentielles, dans le sens où sans elles, le mouvement ne peut se réaliser. Ainsi en est-il de la pratique de *zhàn zhuāng* (站桩), la posture de l'arbre (fig. 4).

Figure 4

Posture de l'arbre en qì gōng.

© Élise Allirand

- 19 Pour m'installer dans la posture, et y rester une heure environ, je visite dix-huit points d'attention : le point *yǒng quán* (涌泉) située sous la plante de mes pieds, l'espace sous mes talons, mes genoux écartés en direction de l'extérieur, l'arche formée entre mes cuisses, le point *huì yīn* (會陰) au niveau du périnée, le centre de mon *dān tián*, etc. Bien sûr, mes muscles n'attendront pas la fin des dix premières minutes pour me brûler. Les cuisses avant tout, puis les bras, les mollets, la nuque. C'est bientôt mon corps entier qui se tend, qui se tord de l'intérieur, qui s'asphyxie, en dépit de ma respiration profonde et continue. Du professeur, je n'entendrai désormais plus que quelques indications qu'il répétera, environ, trois fois : « détendez-vous », « posez votre attention dans le *dān tián* ». L'aridité, la sécheresse, les brûlures s'emparent toujours plus de mes entrailles, tandis que mes membres commencent à trembler. Pour « transformer en terrain de jeu, le plus aride des déserts », comme le dirait paraît-il Michel Leiris²³, il me faudra visiter en boucle chacun de ces points d'attention, y accueillir les flots du *qì*. Cet effort d'hospitalité aura un coût, incommensurable gain par ailleurs : libérer de l'espace à l'intérieur de mes membres. Pour ce faire, il me faut, par l'exercice du lâcher, de la visualisation de vents, voire de flots, détendre mes muscles rigidifiés par la posture, comme si défaire ces nœuds brûlant mes cuisses et mes épaules me permettrait, *in fine*, d'ouvrir l'espace se situant entre les fibres de mes propres muscles.
- 20 Presque paradoxalement, cette pratique de la posture semble faire écho à l'une des grandes composantes du travail de Bourgeois : la chute. Parce que tenir une posture, c'est se suspendre aux doux vents du *qì*, tout en laissant chuter ses propres muscles. Le geste est délicat, tant la peur de s'écrouler est importante. Lâcher les bras, les jambes, assseoir le bassin dans l'air, faire confiance à la composition des rapports entre mes os et

les vents, et renouveler l'opération dès lors qu'une nouvelle vague de crispations s'empare de mes muscles. Or, il m'apparaît que la fragilité recherchée par Bourgeois, une fragilité construite sur des relations d'horizontalité et de co-composition des rapports de force, se révèle précisément par ce double geste que l'on retrouve au cœur de la pratique posturale, et donc au bord de la chute : pour emprunter les mots de Jonathan, « se grandir » par l'attention et « s'abandonner » aux vents, ou pour le dire avec les mots de Maxime, jouer du « regard » et de la « suspension » pour « trouver des espaces » (fig. 5). Pour citer l'anthropologue américaine Sally Ann Ness, la chute est une expérience « brutal[e]²⁴ », engendrant un « sentiment et souvenir de co-appartenance²⁵ » à un environnement soumis à la force de la gravité. L'art de la chute semble ainsi se faire comme le vecteur d'un rapport de considération écologique, et donc, de « re-conscientisation²⁶ » de notre humble fragilité. Il l'effectue, notamment, en nous amenant à repenser notre propre équilibre, lequel apparaît comme étant une forme d'expression de notre modalité d'inscription dans notre environnement, sur les plans tant physique, énergétique qu'éthique.

Daydreaming : conversations sur le fil

- 21 L'excursion touche bientôt à sa fin. De gestes attentionnels en appuis, de ruissellements en lâchers, notre quête d'une sensorialité des forces a, peu à peu, pris les airs d'un pari. Parier que le corps ne tombera pas, parier qu'un ruissellement s'invitera dans nos entrailles, parier que l'on ne sera pas éjecté de la tournette, parier que l'air, cet agrès atmosphérique, répondra présent. Parier, donc, que nous ne serons pas seuls. Cette exposition n'est ni le fruit d'une inconscience, ni une évidence. Évanescente, elle se rétracte dès lors que l'on tente de la prendre en main. Ou, pour le dire autrement, dès lors que l'espace du jeu, qui n'est autre que l'espace de la conversation, voire de la négociation, est négligé.
- 22 Lorsque Bourgeois prétend chercher à « [laisser parler]²⁷ » les matières circassiennes, il me semble, en dépit des précautionneux guillemets, que l'artiste se rapproche d'une forme d'animisme. Un animisme qui ne serait, peut-être, qu'une forme d'attention donnée à ces courants d'air au travers desquels nous évoluons, et dont la présence nous surprend parfois, voire nous effraie, lorsqu'aux détours d'une chute elle se manifeste bruyamment. Un animisme dont la vitalité ne tient qu'à un fil : celui de notre écoute, sans laquelle l'acteur s'aliène et, pour paraphraser le philosophe David Abram, la Terre se tait²⁸.
- 23 C'est par provocation, sans doute, que j'emploie ici le terme de courant d'air, bien que la métaphore recèle de fertiles prolongations théoriques. Le mode de relation animiste au monde qui me paraît être à l'œuvre dans les pratiques étudiées au cours de cet article n'a cependant pas pour ambition de brasser de l'air, c'est-à-dire de servir de support métaphorique (au sens pauvre du terme) à l'élaboration d'un discours écologique. Il me paraît, au contraire, infiniment terre à terre. D'une de ces manières d'être terre à terre qui consiste à plonger sa tête sous le sol, non pas pour se voiler la face, mais pour sonder la vie « infra-ordinaire » de ce milieu qui nous paraît pourtant si familier. Communes mais sauvages, ces puissances s'approchent à pas feutrés, silencieusement, par un toucher fin, délicat. Elles disparaissent au trop rigide, au trop volontaire. À l'instar de l'air, les forces du *qì*, de la gravité, de la centrifugeuse de Yoann Bourgeois, telles qu'elles sont apparues au travers des différents exemples, mettent à

l'épreuve l'« [art] de l'observation²⁹ » du praticien. Un art de l'observation qui, comme en témoignent les invitations à la fragilité et les procédés de conversation avec le *qi* étudiés, se révèle également être un art de la redistribution de l'équilibre par la suspension, c'est-à-dire de préhension et de lâcher (fig. 5).

- 24 *Daydreaming*, c'est le titre du morceau de Radiohead que Yoann Bourgeois allait utiliser pour la représentation de la *Fugue Trampoline Variation n° 4* à Gerland, une représentation annulée en raison de la pluie. Rêver de jour, cette idée fait écho à cette formule répétée par le professeur Wei Qi Feng³⁰ au cours de la pratique : « dormir, mais ne pas dormir³¹ ». Peut-être ce titre illustre-t-il ce mode de relation au monde qui tente de conjuguer une tendance à ne voir dans l'air qu'un espace vide, avec une autre tendance qui y verrait, au contraire, un territoire peuplé d'entités plus anthropomorphiques les unes que les autres. Un espace « vide, mais pas vide³² ».

Figure 5

Fugue Trampoline Variation n° 4, chutes. Répétitions au stade de Gerland, Lyon, samedi 17 septembre 2016. De gauche à droite : Mathieu Bleton, Maxime Reydel, Lucas Struna.

© Géraldine Aresteanu

BIBLIOGRAPHIE

ABRAM David, *Comment la terre s'est tue : pour une écologie des sens*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Didier Demorcy et Isabelle Stengers, Paris, La Découverte, 2013.

BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Paris, Centre National de la Danse, 2001.

BOURGEOIS Yoann, « Yoann Bourgeois "L'acteur est un vecteur de forces" - Entretien réalisé par Laurent Goumarre pour la Biennale de la danse - Lyon », site de la Maison de la Culture de Grenoble [en ligne], http://www.mc2grenoble.fr/wp-content/uploads/2015/05/ITV_YoannBourgeois_LaurentGoumarre_s15-16.pdf, page consultée le 1^{er} novembre 2016.

DELEUZE Gilles, « La voix de Gilles Deleuze en ligne », site de l'Université Paris 8 [en ligne], http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=151, page consultée le 2 novembre 2016.

DOGANIS Basile, *La philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais, danse, théâtre, arts martiaux*, Paris, les Belles Lettres, 2012.

FONTE Marie, « Ecrire le cirque », *Agon*, dossier n° 6, 2013, [en ligne], page consultée le 2 novembre 2016.

Disponible en ligne : < <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2787> >

INGOLD Tim, *Marcher avec les dragons*, traduit par Pierre Madelin, Bruxelles, Zones sensibles, Le Kremlin-Bicêtre, les Belles lettres, 2013.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1947.

NESS Sally Ann, « Ecologies of Falling in Yosemite National Park », *A Journal of the Performing Arts*, vol. 18, n° 4, 2013.

TSING Anna Lowenhaupt, *The Mushroom at the End of the World : on the Possibility of Life in Capitalists Ruins*, Princeton, Princeton University Press, 2015.

« Présentation de la compagnie », site de la Compagnie Yoann Bourgeois [en ligne]. <http://www.cieyoannbourgeois.fr/compagnie/presentation/>, page consultée le 26 octobre 2016.

NOTES

1. La compagnie réunit principalement des artistes de cirque ainsi que des danseurs.
2. « Les scientifiques ne s'intéressent pas seulement aux formes finales des choses, ils cherchent à pénétrer au cœur de leurs processus de formation », INGOLD Tim, « Marcher avec les dragons », *Marcher avec les dragons*, traduit de l'anglais par Pierre Madelin, Bruxelles, Zones sensibles, Le Kremlin-Bicêtre, les Belles lettres, 2013, p. 354.
3. « Je soutiens au contraire que l'anthropologie – comme manière d'habiter le monde en s'interrogeant sur lui, comme être avec, caractérisée par les "regards en biais" de l'attitude comparative – est elle-même une pratique d'observation qui peut-être décrite comme une *correspondance* [...] [La pratique littéraire de l'ethnographe, au contraire de l'anthropologue] ne relève pas tant de la *correspondance non descriptive* que de la *description non correspondante* », INGOLD Tim, « L'anthropologie n'est pas l'ethnographie », *Marcher avec les dragons*, p. 327-328.
4. « C'est dans les *manières* de parler et d'écrire [...] que se joue en grande partie l'expérience et l'épreuve de la pensée. Cette dernière ne s'effectue pas indépendamment du langage ni même par

le langage [...] mais *dans* le langage, lequel est respiration, intonation, voix, c'est-à-dire corps en activité [...] Il y a quelque chose d'énergique et de vital dans le langage qui ne se laisse pas réduire à des "messages", à "décoder" », LAPLANTINE, François, *Le social et le sensible*, Paris, Téraèdre, 2005, p. 200.

5. Zhang Wen Chun est praticien de médecine chinoise, professeur à l'Université de Jiangxi et disciple du docteur Peng He Ming, fondateur du Zhi Neng Qi Gong.

6. Yoann Bourgeois utilise ici le terme d'acteur comme l'on utiliserait le terme anglais de *performer*, dans un flou volontaire qui se refuse d'afficher les frontières disciplinaires. Des frontières souvent brouillées, par ailleurs, par les parcours des artistes avec lesquels il travaille.

7. FONTE Marie, « Écrire le cirque », *Agon*, dossier n° 6, 2013, [en ligne], page consultée le 10 novembre 2016 : < <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2787> >

8. *Idem.*

9. « Tentatives d'approches d'un point de suspension » est le nom donné par Bourgeois à l'un de ses spectacles regroupant, sur le modèle de la constellation, un ensemble de numéros/dispositifs spectaculaires à travers lesquels il travaille la perception du point de suspension. Par extension, la *Fugue Trampoline Variation n° 4* peut être considérée comme l'une de ces tentatives d'approche, dans la mesure où l'une des principales qualités recherchées est celle de la *suspension*.

10. MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1947, p. 177.

11. BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Paris, Centre National de la Danse, 2001, p. 20.

12. Traduction de l'auteur, « precarity », TSING Anna Lowenhaupt, *The Mushroom at the End of the World : on the Possibility of Life in Capitalists Ruins*, Princeton, Princeton University Press, 2015, p. 20.

13. Traduction de l'auteur, « both humans and nonhumans into ressources for investment », *Ibid.*, p. 5.

14. Traduction de Yves Citton et Jacopo Rasmi, modifiée par l'auteur, « to imbue both people and things with alienation, that is, the ability to stand alone, as if the entanglements of living did not matter », *Ibid.*, p. 5.

15. Yoann Bourgeois, au cours de ses ateliers, fait parfois écouter les premiers paragraphes du cours sur les « régimes de connaissances » dispensé par Gilles Deleuze à l'Université de Vincennes de 17 mars 1981.

16. DELEUZE Gilles, « La voix de Gilles Deleuze en ligne », site de l'Université Paris 8 [en ligne], http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=151, page consultée le 2 novembre 2016.

17. *Idem.*

18. *Idem.*

19. *Idem.*

20. *Idem.*

21. BOURGEOIS Yoann, « Yoann Bourgeois "L'acteur est un vecteur de forces" - Entretien réalisé par Laurent Goumarre pour la Biennale de la danse - Lyon », site de la Maison de la Culture de Grenoble [en ligne], <http://www.mc2grenoble.fr/wp-content/>

uploads/2015/05/ITV_YoannBourgeois_LaurentGoumarre_s15-16.pdf, page consultée le 1^{er} novembre 2016.

22. « Présentation de la compagnie », site de la Compagnie Yoann Bourgeois [en ligne], <http://www.cieyoannbourgeois.fr/compagnie/presentation/>, page consultée le 26 octobre 2016.

23. « Présentation de la compagnie », site de la Compagnie Yoann Bourgeois [en ligne], <http://www.cieyoannbourgeois.fr/compagnie/presentation/>, page consultée le 26 octobre 2016.

24. Traduction de l'auteur, « brutality », NESS Sally Ann, « Ecologies of Falling in Yosemite National Park », *A journal of the Performing Arts*, vol. 18, n° 4, 2013, p. 15.

25. Traduction de l'auteur, « co-memembering », *Ibid.*, p. 18. L'auteure joue ici à la fois sur le préfixe "co", pour signifier le partage, mais elle travaille également le terme "re-memembering", dans ses sens de "se souvenir" et de "re-devenir un membre d'un même organisme".

26. Traduction de l'auteur, « re-minding », *Ibid.*, p. 18.

27. « Présentation de la compagnie », site de la Compagnie Yoann Bourgeois [en ligne], <http://www.cieyoannbourgeois.fr/compagnie/presentation/>, page consultée le 26 octobre 2016.

28. ABRAM David, *Comment la terre s'est tue : pour une écologie des sens*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Didier Demorcy et Isabelle Stengers, Paris, La Découverte, 2013.

29. Traduction de l'auteur, « Arts of noticing », Anna Lowenhaupt Tsing, *op. cit.*, p. 17.

30. Praticien de Zhi Neng Qi Gong, thérapeute, il est également l'un des disciples du docteur Peng He Ming dont il a traduit plusieurs ouvrages en anglais.

31. Traduction de l'auteur, « sleeping but not sleeping ».

32. Traduction de l'auteur, « empty but not empty ».

RÉSUMÉS

Avec la création de *Celui qui tombe* en 2014, l'artiste de cirque et danseur Yoann Bourgeois, accompagné de sa collaboratrice artistique la danseuse Marie Fonte, signent le manifeste performatif de l'acteur-vecteur. Un acteur invité à tanguer au gré de la gravité, autrement dit : à « devenir vecteur d'une force physique » (Fonte). Aux oreilles du praticien de Zhi Neng Qi Gong, une discipline énergétique chinoise contemporaine, de pareils questionnements font écho à la plus élémentaire, et sans doute à la plus complexe, des techniques : canaliser un flux énergétique. L'objet de cet article sera d'interroger les enjeux pratiques, techniques et écologiques de ces régimes de perception et d'interaction avec les forces qui maillent et travaillent notre environnement. A travers l'étude des pratiques d'attention, d'équilibre et de conversation avec ces « courants d'air », nous tenterons de comprendre comment se développe un art de la composition des rapports, au sens de Deleuze, entre un performer et l'espace au travers duquel il évolue.

When the circus artist Yoann Bourgeois created the performance *He who falls* in 2014 along with his artistic collaborator and dancer Marie Fonte, he made public the performative-manifesto of his theory of the performer-vector. A performer who tries to “become the vector of a physical force”, such as gravity, or centrifugal force. As a practitioner of Zhi Neng Qi Gong, a Chinese energetic art, my comprehension of Bourgeois’s concept of the performer-vector resonates with one of the most elementary and complex technique which is “channeling energy”. Considering that these two practices are connected the ways in which they invite the performer to work with the different forces that weave his environment, this paper aims to interrogate and compare the practical, technical and ecological issues of these two modes of perceiving and interacting with the environment. Through the study of attentional practices, exercises of balance research and conversations between the performers and air flows, I will propose to consider both Zhi Neng Qi Gong and Bourgeois’ circus as arts of composing power relations, in a foucault-deleuzien sense.

INDEX

Mots-clés : Bourgeois (Yoann), équilibre, espace, force, Qi Gong

Keywords : Balance, Bourgeois (Yoann), force, Qi Gong, space

AUTEUR

MARTIN GIVORS

Martin Givors est doctorant contractuel au laboratoire Litt&Arts (UMR 5316) de l’Université Grenoble Alpes, où il effectue une recherche sous la direction de Gretchen Schiller depuis septembre 2014. Recourant à une approche anthropologique, il effectue un travail de terrain auprès des danseurs et acrobates des compagnies Eastman/Sidi Larbi Cherkaoui et Yoann Bourgeois afin d’étudier le percept d’énergie. C’est en croisant cette expérience avec, notamment, les théories de l’anthropologue Tim Ingold et du théoricien de la danse Rudolf Laban qu’il tente de proposer une approche écologique, animiste et micro-politique du mouvement dansé.