Les virtuoses du déséquilibre

Une exploration des pratiques acrobates, à l'écoute des interprètes

Agathe Dumont

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/391>

DOI : 10.4000/danse.391

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Agathe Dumont, « Les virtuoses du déséquilibre », *Recherches en danse* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 01 septembre 2013, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/391> ; DOI : 10.4000/danse.391

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

association des Chercheurs en Danse

Les virtuoses du déséquilibre

Une exploration des pratiques acrobates, à l'écoute des interprètes

Agathe Dumont

- 1 Lorsqu'en 1918, Jean Cocteau collabore avec les Ballets Russes de Diaghilev pour *Parade* il écrit cette sentence ô combien visionnaire : « Le danseur de demain sera un acrobate. Alors ce qu'on lui fera faire lui paraîtra simple et facile. L'ancien danseur plié à l'école neuve grimace. »¹ En effet, les danseurs russes de la célèbre troupe, arrivés à Paris quelques années plus tôt, en 1909, impressionnent voire dérangent l'académisme français, notamment par la hauteur de leurs sauts et leurs qualités athlétiques. Outre ces considérations esthétiques, la remarque de Cocteau laisse aussi entrevoir un enjeu fondamental : pourquoi poser la question d'un état transitoire entre le danseur et l'acrobate ? Quelle est la nature de cet état ? À travers quel(s) gestes prend-t-il corps et en quoi peut-il produire une nouvelle forme de virtuosité ?

Enquête sur un geste virtuose : du danseur à l'acrobate

- 2 Au départ de cette enquête sur le geste virtuose à travers les pratiques acrobatiques, il est un constat. Face à une interdisciplinarité grandissante sur la scène chorégraphique contemporaine, et à la lumière de spectacles diffusés principalement en France dans les années 2000, on exige de plus en plus de l'interprète des compétences physiques et artistiques parfois extrêmement éloignées. L'un des symptômes de cette greffe des pratiques étant la confrontation de pratiques acrobatiques au sein d'un même corps, qu'elles relèvent de la danse contemporaine, du cirque, ou de la danse hip hop. Petit à petit, en dégagant des problématiques propres à ces croisements nous avons établi une typologie d'interprètes à laquelle répondent les figures du danseur, de l'acrobate, de la ballerine, ou du *break*eur. Or, dans leurs multiples rencontres, c'est la question de la virtuosité qui semble faire sens pour penser leurs interrelations. Par pratiques acrobatiques, nous entendons un ensemble de gestes mettant le corps de l'interprète en situation de déséquilibre, imposant le développement de nouvelles coordinations motrices dans le maintien de la posture et un travail sur la variété des points d'appuis aux

extrémités du corps, permettant de le désorienter dans l'espace et ainsi de détourner la posture orthostatique, debout, verticale, en appui sur les deux pieds. Dans cette variété de possibles et de mises en jeu de l'équilibre du corps sur un appui ou un autre, nous en retiendrons deux qui organiseront cet article : l'équilibre sur un pied et l'équilibre sur les mains.

- 3 Les *performers* auxquels nous nous intéressons ont pour point commun de se situer à des frontières entre les genres spectaculaires, posture qui suppose dans leur pratique quotidienne autant que dans les spectacles dans lesquels ils se produisent, l'existence de nouvelles formes de virtuosité². Plus particulièrement, tous développent un travail sur le geste acrobatique. Adopter le point de vue de l'interprète et s'intéresser à la construction de son geste permet d'affirmer que l'interdisciplinarité au quotidien, dans le travail du studio, n'est pas l'interdisciplinarité de la scène et que le travail acrobatique, dont la virtuosité n'est pas contestée tant elle est visible, se construit, en fait, dans l'infiniment petit du geste. C'est donc de cet invisible dont nous souhaitons discuter ici, en relayant la parole des danseurs et acrobates sur leur geste de (dés)équilibre. Les interprètes ont été interrogés deux à trois fois dans le cadre d'une tournée, d'un spectacle ou du travail en studio, utilisant les méthodologies de l'entretien compréhensif³. Tous ont accepté de parler de leur formation, de leur entraînement quotidien, du travail de répétition et ont mis des mots sur les sensations, les états de corps très particuliers qu'ils éprouvaient dans ce travail acrobatique. Jeunes danseurs ou acrobates, ils ont été formés dans les années 1990 et leur parcours professionnel débute dans les années 2000. En donnant la parole à ces *performers* de l'entre-disciplines nous avons voulu faire entendre la singularité du geste virtuose de chacun contre tous les discours, souvent dogmatiques, produits sur cette notion dans les champs de la danse, mais aussi de la musique, ou des autres arts, ainsi que dans la sphère sociale et politique. Nous l'avons dit, il ne s'agit pas de s'intéresser ici à ce qui est le plus spectaculaire dans le geste acrobatique et admis comme tel dans les discours de la *doxa* (la prise de risque, l'excellence technique, le dépassement de la norme) mais plutôt à une virtuosité « en creux », moins visible depuis le fauteuil du spectateur mais tout aussi complexe pour l'interprète, celle qu'Hubert Godard définit, par exemple, comme la maîtrise extrême des coordinations, celle de la capacité à emprunter le geste d'un autre et à l'incorporer, celle de la construction minutieuse d'un geste qui ne repose pas sur une exécution excellente au sein d'un cadre, mais qui vient plutôt défier l'académisme, obligeant l'interprète à bousculer sa technique (l'équilibre sur les mains pour un acrobate ou les équilibres sur pointes pour une danseuse de formation classique, par exemple). Pour penser et décrypter ce geste, pour décentrer le regard des discours admis, la subjectivité de l'interprète devient un relais essentiel, elle révèle une virtuosité du sentir que nous pouvons rendre palpable et décrire en nous intéressant au (dés)équilibre.

Le performer doit-il être virtuose ?

- 4 L'aveu de virtuosité peine à s'affirmer dans le discours des interprètes. Le témoignage le plus éblouissant est sans doute le solo du danseur Dominique Mercy dans *Nelken* (1982) de Pina Bausch, souvent cité comme mise en abîme ou mise en crise de la virtuosité⁴. Après une séquence de groupe, le danseur, seul face au public se lance dans un grand discours qui tout en ayant l'apparence d'une critique virulente du tout virtuose n'en est pas moins l'une de ses expressions. « Qu'est-ce que vous voulez voir ? » lance-t-il au public avant de

se lancer dans une série de pirouettes, puis d'entrechats et de grands jetés, « Vous voulez voir ça ? » Entrecoupant sa performance d'adresses au public, il "performe" devant ses yeux ce que, précisément, il veut ou ne veut pas voir. Dominique Mercy est ainsi virtuose en deux endroits, en ce qu'il agit et met à profit ses compétences de danseur au service d'une excellence qui semble dérisoire et en ce qu'il déplace le code, la représentation et la réception de la virtuosité. Il substitue à la virtuosité tant attendue et applaudie par le public à chaque tour ajouté et chaque entrechat sauté plus haut, une virtuosité "en creux"⁵, duelle, tant sur la forme que sur le fond. Si le solo de Dominique Mercy nous paraît aujourd'hui emblématique pour définir ou même résumer les débats sur la virtuosité, c'est sans doute qu'en Europe, les années 1980-1990 sont celles des errements de la virtuosité. Si le *performer* ne doit pas être virtuose, il existe un discours incorporé, intrinsèque au corps sur la virtuosité en danse que les interprètes relaient, malgré eux, révélant une vision d'un « corps idéal » (*ideal body*), tel que le définit Susan Foster (dans l'article « dancing bodies » en 1997). Ce que la théoricienne américaine qualifie de corps idéal, est le corps auquel le danseur aspire au sein d'une technique, le corps construit par la technique, le corps qui se façonne jour après jour et cours après cours. En témoigne cet acrobate :

« En fait, je ne me suis jamais vraiment posé la question de savoir si j'étais plus acrobate ou danseur. En fait, c'est plus l'extérieur qui m'a amené à me poser cette question : « il faut que vous vous définissiez ». Au début c'est une question presque manichéenne, c'est un peu « choisis ton camp » ! Tu n'es plus tout à fait artiste de cirque, tu n'es pas encore tout à fait danseur. Cela me mettait dans un grand écart d'être qualifié de danseur mais de ne pas forcément en avoir eu la formation et les capacités, tout en essayant de m'en approcher. » Jean-Baptiste, acrobate-danseur, équilibriste sur les mains et clown, ancien élève de l'école du Centre National des Arts du Cirque.

Si elles relèvent d'une technique et sont virtuoses en ce sens (une fois encore, l'appui tendu renversé ou équilibre sur les mains nécessite un apprentissage long et rigoureux, de même que le travail sur pointes), les pratiques acrobatiques telles que nous les comprenons ici ébranlent tous les modèles, créant de forts déséquilibres, pertes d'identités dans la manière dont l'interprète se perçoit.

Interprètes funambules et contorsionnistes : « c'est l'autre qui est virtuose »

- 5 Si le spectateur considère comme *a priori* virtuoses certains danseurs et acrobates, se dire et se décrire comme tel est autrement plus compliqué. Pour les interprètes, se dire virtuose ou même se poser la question de la virtuosité est difficile et relève d'un véritable exercice funambulesque ou de contorsion : la litote, le détour sont légion pour essayer de mettre des mots sur une sensation, sans tenir compte d'un jugement extérieur. Les interprètes se cachent souvent derrière un jugement de valeur (« c'est l'autre qui est virtuose ») alors que nous cherchons à les interroger sur leurs sensations, qui vont alors révéler des expériences de la virtuosité. Soit parce que « se dire » ou « être dit » virtuose semble relever du jugement esthétique ou de valeur, soit parce que la virtuosité est associée, une fois encore, à un corps idéal tel que Susan Foster le définit.

« Je situe la virtuosité plutôt dans la technique et aussi dans l'endurance. Moi, je ne dirais pas que je suis une virtuose, mais vingt-deux fouettés après une variation très difficile, un adage avant très difficile, un pas de deux, une coda avec trente-deux fouettés pour terminer un spectacle qui est monstrueux, oui, là c'est de la

virtuosité ! » Gwenaëlle, danseuse du corps de ballet de l'Opéra national de Paris et interprète de Myriam Gourfink.

Assimiler la virtuosité à ce corps idéal, participe forcément d'une association entre la figure du virtuose et la discipline voire le disciplinaire. Ainsi, deux catégories de virtuosité se dessinent à travers la parole de ces interprètes. L'une renvoie à une norme (technique, corporelle), elle est « monodisciplinaire » et suppose l'excellence au sein d'un cadre identifié par le danseur et l'acrobate (la danse classique, la danse contemporaine, l'équilibre sur les mains, la *breakdance*...). L'autre est « transdisciplinaire » et renvoie au contraire au dépassement de ce cadre, dans l'expérience intime qu'en fait chaque interprète, formulant plutôt ce que Foster décrit comme le « corps perçu » (*perceived body*).

Au risque du déséquilibre. Les virtuosités complexes

« Je veux chercher le mouvement jusqu'à la limite, comme un funambule, marcher sur le fil. Cette sensation du vide : où est-ce que je ne suis plus rien ? Je le recherche, peu importe avec qui je travaille. » Louise, danseuse, ancienne interprète de la compagnie Lalala Human Steps.

- 6 Plus que de créer ou d'imposer des règles, le geste virtuose peut les détiiser et imposer un état d'instabilité. Nous pensons même que le geste virtuose est sciemment mis en jeu par l'interprète pour se déstabiliser, au sens propre comme au sens figuré. En nous centrant sur le geste du (d)é(s)équilibre, notre tâche consiste en l'exploration d'une virtuosité comme défi gravitaire. Le geste virtuose se dessinerait sur un fil, dans une tension qui irait de l'équilibre au chaos, à la fois défi physique, cognitif et symbolique, tendant constamment vers le projet utopique que le chorégraphe Edouard Lock prophétisait en 1991 : « Un jour, on fera des chorégraphies sans gravité et on se demandera comment on arrivait autrefois à créer des chorégraphies où chaque saut entraînait une chute. »⁶
- 7 L'acrobatie est « punctiforme », remarque Myriam Peignist. C'est-à-dire que son art repose essentiellement sur une organisation dynamique du corps entre des points sensibles dans un flux du mouvement interrompu : « Pour conserver l'équilibre, le souffle acrobatique longe les extrémités sensibles en accompagnant le geste sans "points durs" ». ⁷ La virtuosité réside donc dans une faculté d'équilibration constante, mais invisible, à l'œuvre, dans le hip hop, dans les danses acrobatiques et leurs dérivés en danse contemporaine, comme dans les techniques les plus académiques d'équilibre sur les mains ou d'équilibre sur les pieds. Pour décrire ces processus, nous mettrons face à face deux postures, l'une en équilibre sur les mains, l'autre en équilibre sur les pieds, deux états acrobates où l'interprète met en jeu son équilibre et joue sur les extrémités de ses appuis et sur la perturbation de ses repères dans l'espace. Se déséquilibrer, brouiller ses repères, les inverser : les mains autant que les pieds jouent un rôle dans cette perturbation des repères que nous identifions comme l'un des modes opératoires d'une virtuosité complexe. Entre enjeux cognitifs, inhibition, prise de risque, déplacement de la perception, perte de la posture orthostatique et de la figure anthropomorphe, défier la gravité relève d'une expertise corporelle certaine. Comment le geste virtuose engendre-t-il des phénomènes d'acculturation gravitaire qui modifient complètement le travail de l'interprète ?

Les danses acrobatiques des mains

- 8 Commençons par explorer la posture d'équilibre sur les mains. Rappelons que le terme "acrobate" est hérité du grec "marche des extrêmes". En dehors des différents agrès ou prothèses qui transportent le corps hors de ses repères spatiaux et posturaux habituels, il faut considérer le premier geste de l'acrobate : le renversement. L'équilibre sur les mains, ou appui tendu renversé, est une figure gymnique et circassienne. En termes moteurs, perceptifs et cognitifs, le simple fait de se tenir debout est un geste complexe, nécessitant un mouvement de réajustement constant mais invisible. En effet, afin de nous maintenir à la verticale, les muscles antigravitaires qui maintiennent la posture sont sans cesse sollicités. En équilibre sur les mains le corps redouble donc d'efforts pour se maintenir. « La première phase est dynamique. [...] Durant cette phase, ont lieu, par contrôle visuel, digital et des segments corporels, des micro-adaptations au contexte : qualité du sol, durée, perturbations liées à l'environnement. »⁸ Ainsi, dans l'acrobatie, la virtuosité de l'équilibre n'est jamais acquise. Cette sensation se construit également à travers la prise de conscience du détail de chaque appui. Pour Myriam Peignist l'importance des extrémités du corps dans le travail sensoriel de l'acrobatie donne accès à la sensation verticale :

« Les extrémités du corps sont dynamiques, ce ne sont jamais des membres anatomiques statiques, des zones fixes. [...] Elles détaillent le corps, ciblent les points-clés de jonction ou de frottements des zones subtiles et tactiles. Elles focalisent l'enjeu qualitatif du geste en pointant le détail qui maintient et façonne l'ensemble. [...] Les points critiques, les points-clés d'équilibration, les points pivots de coordination et de sensibilité sont plus subtils. Ce sont des micro-points, des points discrets. »⁹

Jean-Baptiste est équilibriste sur les mains. Dans son travail, plutôt que l'équilibre maximal dans une figure, il recherche le déséquilibre maximal *entre* deux figures. Peut-être pour attirer l'attention du spectateur sur l'importance des appuis, le *performer* leur offre un gros plan à la fin de l'un de ses solos¹⁰. Il place ainsi une caméra *live* devant ses mains. Debout, bien ancré sur ses deux pieds, il danse devant la caméra avec ses mains. Comme des pieds, les mains se déroulent au sol, se hissent sur la pointe des doigts. Sans pour autant se mettre en équilibre l'acrobate montre tout le travail perceptif des mains dans leur contact avec le sol et la construction de son équilibre.

- 9 « Je suis capable d'être virtuose dans certaines figures, capable de faire un salto arrière, même s'il n'y en a pas forcément dans le spectacle, je suis capable de le faire, peut-être qu'à un moment donné je pourrai m'en servir. [...] Je fais un parallèle entre ma pratique physique des équilibres et l'histoire de la gravité, l'histoire de l'attraction physique du sol, de l'inversion, du renversement. La question des repères est aussi très importante. Il y a une sorte de quête initiatique, de quête identitaire. Ce sont des choses qui me touchent très personnellement, il y a des résonances. » Jean-Baptiste.

Les mains sont donc le capteur sensible de ces déplacements, tandis que les pieds font surgir l'espace vertical et pointant vers le haut. Aussi, le travail acrobatique est-il moins virtuose dans l'accomplissement spectaculaire de la figure que dans la construction point d'appui par point d'appui de l'équilibre. C'est le poids qui construit la verticalité, la suspension, la sensation d'élévation. L'enjeu est ensuite de chorégraphier cette poétique du vacillement, cette « danse malicieuse »¹¹, cet ordre inhabituel propre à la figure inversée. La figure sur les mains met donc aussi en jeu une virtuosité transgressive en ce

qu'elle franchit les lignes d'équilibre. Dans ce transfert acrobatique, les repères de l'interprète s'en trouvent modifiés et c'est toute son identité qu'il repense en s'interrogeant à travers l'équilibre sur les mains.

Défis acrobatiques en équilibre sur un pied

- 10 Le corollaire de la suspension sur les mains est l'équilibre sur les pieds. Équilibre sur un pied, sur demi-pointe, axé ou non, ces mouvements composent une nouvelle fois un vocabulaire qu'il est possible d'engager vers les extrêmes. Les jambes, tout d'abord, sont fondamentales pour la dynamique motrice de ce mouvement car elles induisent un rapport spécifique à l'espace. Dans *Rendez-vous sur les barres flexibles*, Wilfride Piollet note les différences de jeu de jambe entre l'ère baroque et le classico-romantisme en danse, en expliquant le passage d'une danse ancrée dans le sol à une danse tournée vers un idéal d'élévation servi, entre autre, par la hauteur des jambes dans l'arabesque. Les jambes servent la virtuosité des danseurs et deviennent peu à peu l'un des éléments les plus visibles de leur plasticité : hauteur, tension des muscles, solidité des appuis. En reprenant le fil de la réflexion de Wilfride Piollet, nous allons nous intéresser à l'arabesque. Dans ce mouvement dont la forme canon est définie par la danse classique, le danseur en appui sur une jambe développe l'autre jambe derrière lui. Voici son analyse :

« A l'heure actuelle, le buste s'est redressé à la verticale, donnant un autre sens à l'arabesque, mettant l'accent sur le croisement de forces verticales et horizontales. Cette arabesque est en somme plus éloignée de l'imaginaire et du dynamisme de l'envol. Si l'on poussait les choses à l'extrême et que la motivation d'une arabesque soit la hauteur maximale de la jambe, comme on peut l'observer dans les compétitions de gymnastique rythmique, elle perdrait tout son sens initial et ne signifierait rien d'autre qu'une performance [...] L'arabesque à l'origine impose la direction, le mouvement ; en indiquant le futur, la projection de sa ligne dans l'espace suggère le temps qui passe. »¹²

Interrogeons-nous donc sur l'équilibre à partir du travail d'une danseuse de formation classique, tout en déplaçant notre regard sur une autre mise en jeu de cette technique. Gwenaëlle est danseuse à l'Opéra de Paris. En 2004, elle danse avec Myriam Gourfink dans *Corbeau*, solo de trente minutes consacré à l'équilibre, dansé pieds nus, sans arrêts. Rentrant dans l'approche particulière du geste de Myriam Gourfink et éprouvant notamment son travail de yoga, la danseuse évoque le différentiel perçu entre ce travail d'équilibre et les techniques d'équilibre travaillées en danse classique, constatant le travail d'acrobate auquel elle se livre, révélant une virtuosité invisible, très loin de la virtuosité visible de la technique classique.

« J'avais déjà fait un peu de yoga mais pas du tout le même, donc c'était très différent. Au début, c'est tellement différent qu'on a l'impression qu'on ne va pas y arriver. C'est un autre univers. Quand on rentre dans l'univers et qu'on commence à avoir des sensations un peu différentes, c'est génial. On a l'impression d'être en lévitation. Mais, le corps retrouve toujours son naturel. À un moment donné, il y a toujours un mouvement qui est trop rapide. À force d'être toujours en danse classique, sur ses jambes, qui doivent être dures dans le sol, droites dans tous les cas et tout le temps, dans l'action. Mais, tenir sur des équilibres pendant trente minutes, c'est de la virtuosité aussi. C'est une autre forme de virtuosité, bien sûr. » Gwenaëlle.

- 11 Dans sa chute constante vers l'avant, le corps lutte contre la gravité en imposant au mouvement de déséquilibre naturel du corps une force vers l'arrière. Dans un mouvement d'arabesque, soit un équilibre sur un seul pied (qu'on appelle la "jambe de

terre”), la jambe libre joue le rôle d’un balancier, en appui sur l’air, pour lutter contre la force gravitaire, quelle que soit la configuration du mouvement. Cet état nous rappelle l’analyse d’Ushio Amagastu dans son *Dialogue avec la gravité*. Interprétant la construction gravitaire dans l’espace, il affirme la puissance du pied et de ses appuis dans ce défi :

« Mais il est une cinquième face : le plan du plateau. Élément concret de la construction, il présuppose les plans imaginaires que les œuvres les plus diverses établiront à partir de lui. Il est le plan horizontal apparu quand l’homme s’est redressé, s’est mis à marcher sur deux jambes, quand il a découvert la verticalité, il est l’archétype de l’horizontalité qui se rencontre en tout lieu de la vie, il est l’assise où s’essaie, à travers le contact de nos pieds, le dialogue avec la gravité. »¹³

Des pieds aux mains ou inversement, la virtuosité de nos danseurs se dessine constamment dans le déplacement perceptif. Outre les aspects moteurs et physiologiques que nous avons soulignés, l’état psychique influe aussi largement sur l’état gravitaire : peurs, inhibitions, fragilités. Cette virtuosité complexe et invisible pose la question du transfert du geste acrobatique dans le geste dansé ou de tout autre transfert perceptif qui impliquerait une remise en cause de son équilibre. Ainsi, le geste virtuose, dans son défi obstiné à la gravité terrestre, opère de nouvelles modélisations du corps et de nouvelles façons de se percevoir.

De la sensation du vide à la sensation du vol

- 12 Explorer les possibles du geste au-dessus/au-delà du code éveille donc de nouvelles sensations, « ces états où ma conscience du corps et la perception intime du mouvement sont troublées »¹⁴. Nous irons donc plus loin dans l’idée d’une virtuosité du sentir pour voir comment elle perturbe le *performer* au plus profond des structures de son geste, de la perception de son corps dans l’espace, de ses sensations internes. Face à ce constat, le mouvement virtuose est double. D’une part, l’exploration du défi gravitaire conduit à une expansion du geste. D’autre part, il agit sur la perception en vue de la quête d’un autre corps possible ou d’un corps impossible. La question de la sensation est ici absolument centrale. En ce sens, le travail de Myriam Peignist sur le corps acrobatique apporte un éclairage singulier. S’opposant à la vision d’un corps extrême, elle propose d’explorer une acrobatie du sentir. « Quelle est l’intensité d’une acrobatie vécue dans sa présence sensible et charnelle, dans ses subtilités gestuelles et sa dynamique de désir ? »¹⁵ Le travail d’orfèvre que la virtuosité opère sur les corps des interprètes provoque parfois l’émergence de l’une des sensations rares, rendues possibles par un travail sur la perte des repères.

- 13 La première de ces sensations rares est celle du vide. Le travail sur l’équilibre induit cette sensation, physiquement pour l’interprète, et par empathie kinesthésique pour le spectateur. Mais elle est également liée à la manière dont l’interprète appréhende l’espace vide, peuplé de ses attentes, des fantasmes, de tous les gestes et de tous les événements à venir. C’est dans cet espace vide qu’il se remodèle, s’inspirant d’une nouvelle narrant des expéditions en Antarctique, pour son dernier spectacle, *Qu’après en être revenu* (2010) :

« Jack London, a écrit une petite nouvelle qui raconte l’histoire d’un homme qui part retrouver un refuge dans le grand Nord canadien. À un moment donné, il longe la rivière et son pied traverse la glace. Il fait -60°C et il sait qu’il va mourir et qu’il faut qu’il se réchauffe. C’est ça qui a ouvert toute cette thématique : le froid, la glace, le blanc. Visuellement, je suis fasciné par le blanc mais aussi par les étendues. J’ai commencé à m’intéresser aux explorations polaires et à en découvrir les aspects

historiques. Ce qui me fascine est pourquoi ces hommes ont été dans ces régions polaires, ce qui les a poussés à être dans des extrêmes de température, de survie, d'isolement, de sort, de danger. Ce qui les a poussés à rester. « Qu'après en être revenu » est la phrase d'un explorateur Jean-Baptiste Charcot, qui a été sur plusieurs navires en Antarctique : « D'où vient l'attirance pour les régions polaires, qu'après en être revenu on n'éprouve que l'envie d'y retourner ? » Jean-Baptiste.

Les différentes sensations que l'interprète éprouve dans le travail d'équilibre sont remises en jeu dès qu'il quitte un territoire de pratiques pour un autre. Ainsi, une sensation de reconstruction émerge, de même que celle d'un geste étranger, qu'il faudrait alors reconquérir pour combler un vide. Cette sensation s'enrichit alors de nouveaux savoirs (sortir de ses habitudes posturales) et conduit à un élargissement de la perception, c'est-à-dire la sensation que le geste produit par le danseur ne lui appartient pas ou plus. Faire l'expérience de cette perte des repères dans un travail d'équilibre, c'est souvent chercher à explorer les limites de son corps, de sa capacité de coordination et d'organisation, avec toutes les difficultés que le passage d'une pratique à une autre ou d'un état de corps à l'autre engendre, cognitivement et physiquement :

« Ce qui est difficile, c'est de passer du rythme de l'Opéra à *Corbeau*. Par exemple, en plein *Casse-Noisette*, partir pour *Corbeau*. Déjà, il faut revoir toute la partition, faire un travail personnel, retrouver toutes les sensations du yoga. Cela se prépare quand même, on n'arrive pas comme ça. C'est une concentration extrême, parce que *Corbeau*, n'est pas une pièce improvisée, tout est écrit. Mais dans l'écriture, je choisis les mouvements. J'ai la partition, mais ensuite c'est moi qui choisis ce que je vais faire dans la partition. C'est une remise en question à chaque fois. Ce qui est difficile dans le fait d'avoir plusieurs représentations d'affilée, ce sont les crampes. Le premier jour, cela va toujours. Le deuxième, j'ai déjà les muscles des jambes qui sont remontés et qui s'atrophient avec la lenteur. Quand il y en a quatre, à la fin, j'ai beaucoup de tremblements, la quatrième est assez compliquée ! » Gwenaëlle.

- 14 C'est dans leur rapport à l'équilibre et au déséquilibre, au sens propre comme au sens figuré, que les interprètes, à la croisée des disciplines, construisent un geste singulier. Pour verbaliser cette sensation intime, l'interprète propose une nouvelle lecture de son geste, admettant sa nature virtuose cherchant à sortir d'un discours formel. Nous restituerons donc ici, la manière dont ses sensations de perte de repères, de remodelisation du corps sont évoquées par les interprètes. Ce qui transporte ou perturbe dans le déséquilibre est en fait la part inconnue du geste. Même notre corps au quotidien peut-être amené à sortir de ses *habitus* gravitaires : quelque chose qui nous échappe des mains, le fait de rater une marche ; du plus petit degré de déplacement au plus grand. Il semble que nos *performers* soient constamment dans une recherche de la suspension en déplaçant systématiquement le geste de leurs perceptions habituelles et de leurs habitudes. Des *performers* perturbateurs de l'équilibre, *volateurs*, à la manière de Dominique Dupuy :

« Quittant sa prétention à se tenir debout sur la verticale, qui a fait de lui l'homme que l'on sait, le volateur abandonne son corps à l'espace, dans un double plongeon, où l'ascension est un précipité à l'envers et la descension une escalade inverse, et dans une immersion quasi sans limites. Il faut, pour y réussir, que la station debout ne soit pas le seul apanage de la gravité, mais que chaque élément du corps puisse y être à tout moment confronté par lui-même, dans son vol propre. »¹⁶

Outrepasser la danse, comme semble l'indiquer le titre de l'article de Dominique Dupuy, n'est-ce pas aussi, pour l'interprète, à travers cette sensation du déséquilibre, redéfinir les contours de sa pratique ? Les ouvrir, sans forcément en connaître la limite ? Si c'est bien là le projet du virtuose, n'est-il pas dans la recherche du déséquilibre maximal, là où il n'aurait plus de repères, dans un espace qu'il doit inventer ? Ces interprètes, jouant

avec leurs (dés)équilibres, évoquent des sensations qui font tout à fait écho au témoignage de Dominique Dupuy. Des sensations à la fois très concrètes, dans l'organisation posturale du corps, mais qui prennent aussi corps de manière plus invisible, lorsque le potentiel du geste s'ouvre, à l'infini, à l'épreuve d'autres perceptions et d'autres sensations.

L'équilibre ou la face cachée du virtuose

- 15 Lorsque la virtuosité devient uniquement synonyme d'excellence, elle se réfère à un seul modèle de corps. Les corps de métier se séparent ainsi peu à peu entre les danseurs et les acrobates, générant des modalités virtuoses différentes selon les contextes. Mais il existe aussi un corps virtuose qui se déplace, migre et s'échappe de ce contexte posé par la norme. C'est pourquoi, à rebours des figures traditionnelles du virtuose, on repère l'émergence de nouveaux interprètes virtuoses dans ce geste *entre* danse et acrobatie et dans les multiples gestes qui le composent. Un observateur extérieur ne percevrait pas forcément le caractère exceptionnel ou étrange de cette virtuosité car elle existe mais est le plus souvent inconsciente dans le travail de l'interprète. Une sensation rare, car cachée derrière le geste le plus visible. S'intéresser à une virtuosité invisible force à démêler les nœuds du geste virtuose, à identifier les chemins ou les détours que l'interprète emprunte. Entre le montré et le caché, ce qui se joue en équilibre sur un pied ou sur une main, réunit les deux ennemis irréductibles de la virtuosité, technique et expressivité. Christine Roquet, dans sa thèse de doctorat, soulignait que « c'est seulement lorsque la virtuosité technique réserve une place à la virtuosité du sentir qu'elle trouve sa légitimité. »¹⁷. Ainsi, pour dépasser l'opposition binaire entre technique et expressivité / visibilité de l'exploit et invisibilité du sentir qui régit le débat sur la virtuosité en danse, ne faudrait-il pas penser la virtuosité comme sensation rare, telle que la décrit Myriam Peignist ? Exceptionnelle, non pas parce qu'elle en appelle à un corps hors-normes, mais parce qu'elle ouvre des perspectives motrices et sensorielles d'exception, non connues, non prévues à l'interprète. Ce dernier, *entre* la danse et l'acrobatie, *entre* les disciplines, hybride, polyvalent, doit apprendre à être surpris par cette virtuosité invisible, affiner ses sensations et développer l'infiniment petit d'un geste dont c'est avant tout la plasticité, la faculté à réagir à ce non prévu, qui est virtuose. Cet interprète de l'*entre-deux* réinvente, à sa manière, la virtuosité.

BIBLIOGRAPHIE

AMAGATSU Ushio, *Dialogue avec la gravité*, traduit du japonais par Patrick De Vos, Arles, Actes Sud, coll. « Le souffle de l'esprit », 2000.

BERNARD Michel, « Prendre un risque (1) » et « Dérives et réfraction de la théâtralité dans le réseau interartistique », in *Cahiers de Partages*, n° 1, publication de l'ODIA Normandie, avril 2003.

CLIDIÈRE Sylvie et DE MORANT Alix, *Extérieur Danse. Essai sur la danse dans l'espace public*, Paris, Editions L'Entretemps / Hors les Murs, 2009, coll. « Carnets de rue », p. 56.

- COCTEAU Jean, « Le coq et l'Arlequin » [1918], in. *Notes sur la musique*, Paris, réédition Stock/Musique, 1978.
- DUPUY Dominique, « Danser outre. Hypothèses de vol », *Io, revue internationale de psychanalyse*, n° 5, « Etats de corps », Ramonville Saint-Agne, Editions Erès, premier semestre 1994, pp. 45-55.
- FOSTER Susan, « Dancing Bodies », in DESMOND Jane C., *Meaning in motion*, Duke University Press, p. 235-258.
- GOUDARD Philippe, *Le cirque entre l'élan et la chute. Une Esthétique du risque*, St Gely-du-Fesc, Espaces 34, 2010, p. 28-29.
- LAPIOWER Alain, « Une façon de bouger malicieuse... », *Rue des Usines*, n° 32-33, hiver 1996, p. 16-26.
- PEIGNIST Myriam, « Acrobaticus et corps des extrémités », source : Directory of Open Access Journals, URL de référence : <http://www.doaj.org/doi/func=abstract&id=460456>. PEIGNIST Myriam, « Pour une anthropologie de l'akros », *Cultures et Sociétés*, n° 6,, Téraèdre, Avril 2008, p. 95-101.
- PERRIN Julie, « Du quotidien, une impasse critique », in FORMIS Barbara, *Gestes à l'œuvre*, Paris, L'Incidence, 2008, p. 87-97.
- PONTBRIAND Chantal, « Le corps flou, entretien avec Edouard Lock », *Parachute*, n° 64, Montréal, octobre, novembre, décembre 1991, p. 6-13.
- PIOLLET Wilfride, *Rendez-vous sur les barres flexibles*, Paris, Sens & Tonka, 2006.
- ROQUET Christine, *La scène amoureuse en danse ; codes, modes et normes de l'intercorporéité dans le duo chorégraphique*, doctorat en Esthétique, sciences et technologies des arts, spécialité : théâtre et danse sous la direction de Philippe Tancelin et Hubert Godard, Université Paris 8 - Vincennes Saint-Denis, octobre 2002. [En ligne], http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bibliographie.php?cc_id=4&ch_id=15, page consultée le 1 septembre 2013.

NOTES

1. COCTEAU Jean, « Le coq et l'Arlequin » [1918], in. *Notes sur la musique*, Paris, réédition Stock/Musique, 1978. Cité par GINOT Isabelle et MICHEL Marcelle dans, *La danse au vingtième siècle* [1998], « La danse classique confrontée à la modernité », Paris, Larousse, 2002, p. 37.
2. Ces exemples sont issus d'un travail de terrain mené dans le cadre d'une thèse de doctorat, *Pour une exploration du geste virtuose en danse. Passage XX^{ème}-XXI^{ème} siècles. Danseurs, breakers, acrobates au travail*, Thèse de doctorat en arts du spectacle sous la direction de Christine Hamon-Sirejols, Université Paris3-Sorbonne Nouvelle, 2011.
3. KAUFFMAN Jean-Claude, *L'entretien compréhensif*, Paris, Armand Colin, deuxième édition, 2007.
4. PERRIN Julie y fait référence dans un article intitulé, « Du quotidien, une impasse critique », in FORMIS Barbara, *Gestes à l'œuvre*, Paris, L'Incidence, 2008, pp.87-97. Voici son analyse : « N'attendons-nous pas du danseur un engagement démonstratif, une technique irréprochable, une virtuosité impressionnante ? Dominique Mercy qui harangue le public se vantant de pouvoir faire un grand jeté, tourne en dérision les défis que les danseurs se lancent à eux-mêmes comme les attentes du public, mais il n'en provoque pas moins les applaudissements... », pp. 90-92.
5. Julie Perrin parle de « virtuosités discrètes », *art.cit.*
6. PONTBRIAND Chantal, « Le corps flou, entretien avec Edouard Lock », *Parachute*, n° 64, Montréal, octobre, novembre, décembre 1991, pp. 6-13.

7. PEIGNIST Myriam, « Acrobaticus et corps des extrémités », source : Directory of Open Access Journals, [En ligne], <http://www.doaj.org/doi?func=abstract&id=460456>, page consultée le 1^{er} septembre 2013.
 8. GOUDARD Philippe, *Le cirque entre l'élan et la chute. Une Esthétique du risque*, St Gely-du-Fesc, Espaces 34, 2010, pp. 28-29.
 9. PEIGNIST Myriam, *art. cit.*
 10. *Intérieur Nuit (2004) et comme en plein jour (2006)*.
 11. LAPIOUER Alain, « Une façon de bouger malicieuse... », *Rue des Usines*, n° 32-33, hiver 1996, pp. 16-26.
 12. PIOLLET Wilfride, *Rendez-vous sur les barres flexibles*, Paris, Sens & Tonka, 2006, pp. 94-95.
 13. AMAGATSU Ushio, *Dialogue avec la gravité*, traduit du japonais par Patrick De Vos, Arles, Actes Sud, coll. « Le souffle de l'esprit », 2000, p. 42.
 14. à propos de Kitsou Dubois dans CLIDIERE Sylvie et DE MORANT Alix, *Extérieur Danse. Essai sur la danse dans l'espace public*, Paris, Editions L'Entretemps / Hors les Murs, 2009, coll. « Carnets de rue », p. 56.
 15. PEIGNIST Myriam, « Pour une anthropologie de l'akros », *Cultures et Sociétés*, n° 6, Téraèdre, Avril 2008, p. 95-101. L'auteure cite dans ses références deux articles de Michel Bernard, « Prendre un risque (1) » et « Dérives et réfraction de la théâtralité dans le réseau interartistique », in *Cahiers de Partages*, n° 1, publication de l'ODIA Normandie, avril 2003.
 16. DUPUY Dominique, « Danser outre. Hypothèses de vol », *Io, revue internationale de psychanalyse*, n° 5, « Etats de corps », Ramonville Saint-Agne, Editions Erès, premier semestre 1994, p. 47.
 17. ROQUET Christine, *La scène amoureuse en danse ; codes, modes et normes de l'intercorporéité dans le duo chorégraphique*, doctorat en Esthétique, sciences et technologies des arts, spécialité : théâtre et danse sous la direction de Philippe Tancelin et Hubert Godard, Université Paris 8 - Vincennes Saint-Denis, octobre 2002. [En ligne], http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bibliographie.php?cc_id=4&ch_id=15, page consultée le 1^{er} septembre 2013.
-

RÉSUMÉS

Cet article propose d'explorer les pratiques en mutation sur la scène chorégraphique et interdisciplinaire contemporaine et s'intéresse à l'incorporation d'un geste virtuose chez plusieurs interprètes à la croisée entre la danse et l'acrobatie. En s'interrogeant sur leurs habitudes de travail et sur leur perception du geste, ces interprètes révèlent, qu'entre danse et cirque, se dessinent de nouvelles formes de virtuosités, reposant sur le déséquilibre, le questionnement identitaire et une perte des repères, qu'ils soient physiques, cognitifs, expressifs ou symboliques, envisagés du point de vue de l'interprète.

This article researches practices currently mutating on today's choreographic and interdisciplinary stage, focusing on the way various performers incorporate a virtuosic movement into their interpretation. Interviewing them on their working habits and their perception, we aim to show how new forms of virtuosity emerge between dance and circus. It mainly focuses on imbalance and the loss of references; investigated from the point of view of the performer.

INDEX

Keywords : dancier, acrobat, virtuosity

Mots-clés : danseur, acrobate, virtuosité

AUTEUR

AGATHE DUMONT

Agathe Dumont est danseuse et chercheuse. En parallèle à ses activités artistiques, elle soutient en 2011 une thèse en arts du spectacle (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3) intitulée « Pour une exploration du geste virtuose, danseur, *breakers*, acrobates », sous la direction de Christine Sirejols, et poursuit des recherches de terrain sur le travail de l'interprète en danse, cirque et hip-hop. Elle enseigne la théorie et les pratiques de la danse et des arts du cirque dans des établissements d'enseignement supérieur (Université Lyon 2, EAC, Université Paris Ouest-Nanterre) à destination d'étudiants danseurs, sportifs ou futurs médiateurs culturels, ainsi que comme animatrice pour des établissements culturels (Parc de la Villette), dans le cadre d'atelier au collège et au lycée. Elle écrit régulièrement pour diverses revues spécialisées : *Repères-cahiers de danse*, *Stradda*, *Agôn*, *Recherches en danse* ou la *Revue Staps*.