Skén&graphie

Coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes

6 | 2019

Voyages des cultures et des mémoires dans les arts de la scène

Penser le voyage des gestes : François Chaignaud ou l'aventure d'une corporéité hypergestuelle

Aurore Després

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/skenographie/2953>

DOI : 10.4000/skenographie.2953

ISSN : 2553-1875

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2019

Pagination : 119-139

ISBN : 978-2-84867-673-9

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Aurore Després, « Penser le voyage des gestes : François Chaignaud ou l'aventure d'une corporéité hypergestuelle », *Skén&graphie* [En ligne], 6 | 2019, mis en ligne le 01 juin 2021, consulté le 27 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/2953> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/skenographie.2953>

Ce document a été généré automatiquement le 27 septembre 2021.

Presses universitaires de Franche-Comté

Penser le voyage des gestes : François Chaignaud ou l'aventure d'une corporéité hypergestuelle

Aurore Després

Comment éviter le piège, comment surseoir au questionnement, aux fossilisations, à la négativité ? Comment rester en contact avec l'écume, sans singer, sans naïveté¹ ? François Chaignaud

- 1 Le geste ne s'envisage que dans la pluralité. Il n'existe aucun geste qui ne sorte pas d'ailleurs, qui ne soit pas traversé, dérivé, tissé ou bouturé d'autres gestes. En cela, et comme une sorte de précipité d'instant et de durée, de singulier et de collectif, un geste est toujours et à la fois *événement*, *trace* de gestes et *germe* pour d'autres gestes.
- 2 Le geste a en effet cette propension étonnante – ou du moins qui saisit mon propre étonnement de chercheuse au regard des gestes – de se diffuser, de se propager, de circuler, de voyager et ainsi de ne pas connaître véritablement de frontières sur lesquelles il pourrait buter. Qu'il soit enkysté comme expérience personnelle habituelle, de la routine à la manie, qu'il soit logé dans le champ d'une société ou d'une communauté comme geste traditionnel, geste technique ou plus évasivement comme *habitus* culturel, qu'il soit incrusté dans une figure, un symbole, un archétype, ou à l'inverse qu'il soit l'exceptionnelle invention d'une composition artistique ou l'accident d'une idiosyncrasie singulière, n'est-il pas étonnant que le geste porte, se reporte, se colporte, se transporte de quelques manières, entre humains mais aussi entre humains et non-humains, animaux, végétaux, objets techniques, par contact certes mais aussi à distance voire même en coexistant à distance ? Ainsi, ce geste – ou plutôt comme nous le dirons cet « hypergeste » – de l'art préhistorique de dessiner des êtres de la faune, des humains et des signes sans jamais représenter les paysages, les arbres, les pistes, le sol ou la ligne d'horizon, quels que soient les divers lieux sur la planète où il apparaît. Topique et hétérotopique, un geste aurait-il lui-même la forme d'un écho improbable ?
- 3 Ce sont ces échos, ces transports, ces transferts, ces migrations, ces contagions ou ces *lignées de gestes*² dans le temps comme dans l'espace, entre personnes, groupes, communautés, cultures ou sociétés que l'on pourrait constater encore davantage dans

le champ d'une histoire culturelle ou d'une anthropologie esthétique des danses ; là où on y reconnaît de manière plus flagrante le geste lorsqu'il se retient, se condense, se contracte, se cristallise, se fossilise ou plus largement s'identifie et se définit dans des processus d'histoire et de géographie, d'identification imageante ou de folklorisation au sein de communautés, de nations, de cultures ou de traditions, ou encore au sein de techniques, de courants artistiques, de signatures d'artistes ou d'individus.

- 4 Ce sont bien ces voyages des gestes que nous nous proposons de donner à voir au sein de ce que nous avons appelé une « archéologie sauvage des gestes ». Par cette démarche, il s'agit d'insister sur la circulation incessante et tourbillonnaire des gestes dans le temps comme dans l'espace, de faire apparaître l'étendue de *palimpsestes gestuels non-stratifiées* qui constituent les mémoires des corps, plus exactement de donner à voir ces échos, ces transports, ces voyages des gestes comme fomentés dans des contrées *hypergestuelles* invisibles. Nous posons alors l'hypothèse qu'une part du geste que nous nommons *hypergeste* assure ses voyages. Appareillé au geste, l'*hypergeste* serait alors cette part *médiale*, *hétérotopique*, *hétérochronique*³ ou *virtuelle*⁴ d'un geste qui, comme délié de son actualité ou désolidarisé de son contexte (ou de son *con-geste*), partirait en voyage dans les temps et les espaces, rejoignant l'état de *traces* ou de *germes* de gestes, d'échos, de *gestes-particules* ou de gestes *non-formés* que composeraient alors ces contrées hypergestuelles invisibles. En somme, il s'agit, dans cette archéologie des gestes, de dé-serrer le maillage des textures gestuelles des corporités conçues comme « échevelées »⁵ pour en faire apparaître les espacements dans le tressage, l'épaisseur dans les textures, l'hétérogénéité des fils, l'improbabilité des plis, l'instabilité des points de couture ou des coupes qui déracinent, à la mesure de la dynamique des rythmes, des tonicités et des pneumatiques que ces corporités soulèvent, ou dit, plus simplement, de *relâcher les gestes* à l'air profond et sensible de la durée, des temps et des espaces.
- 5 À l'heure où cette circulation des gestes s'opère aussi via le numérique et internet, mon propos se voudrait plus local, puisqu'il s'agirait de circonscrire le voyage des gestes à un seul corps ou plutôt dans un seul corps : comment un performer, danseur, chanteur, poète, historien tel qu'est en même temps François Chaignaud, porte-t-il par ses gestes des milliers d'autres gestes venus de tous les temps, des plus anciens aux plus actuels, et de lieux aussi divers de la planète ? Quelle est cette opération d'inter-prétation inouïe que de s'approprier, voire de digérer aussi, toutes ces danses, ces chants et ces théâtres du « monde » ? Comment un seul corps que nous qualifierons comme particulièrement *hypergestuel*, mais aussi un seul geste, peut-il se donner à voir comme événement d'une aventure entre des gestes ? Et, parce que le point de vue de la réception y est directement engagé, comment encore, en tant que spectatrice et chercheuse en danse, puis-je donner à voir tous ces gestes contenus dans un seul geste sans entrer dans un tourbillon devenu ici complètement vertigineux ? Peut-on tracer la *carte* ici « mondiale » d'une aventure sans perdre l'aventure ?
- 6 En écho de plusieurs pièces de François Chaignaud, pièces solo réalisées entre 2004 et 2017 ou pièces collectives chorégraphiées avec Cécila Bengolea, nous voudrions quelque peu déplier l'*hypergestualité* à l'œuvre, tenter de trouver une forme qui puisse faire apparaître ces palimpsestes gestuels qui nous apparaissent tellement hétérogènes, denses et touffus, en même temps que de déplacer le propos sur la qualification de la démarche de François Chaignaud où les termes d'« hybridation », de « métissage » ou d'« appropriation » nous apparaissent inadaptés. Car, si le geste apparaît comme

l'événement d'un voyage entre des gestes au point de pouvoir être considéré par Agamben comme la « médialité »⁶ même, il semble vraiment que François Chaignaud le porte à la quintessence d'un pur *médium*, et par là au point d'orgue d'une aventure gestuelle sans précédent.

Le geste comme aventure. Relevés archéologiques

- 7 François Chaignaud étudie la danse depuis l'âge de 6 ans. Diplômé du Conservatoire national supérieur de danse de Paris en 2003, il a traversé les techniques de danse enseignées, celle de la « danse classique », de la « danse contemporaine », celle aussi de l'Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé (AFCMD) dispensée par Odile Rouquet⁷. D'emblée, il rejoint, en tant qu'interprète, des chorégraphes – Alain Buffard, Boris Charmatz, Emmanuelle Huynh, Gilles Jobin, Mark Tompkins –, qui interrogent ces « formations » du corps en les déformant, en les transformant et, nous dirons plus exactement, en les per-formant, dans ce sens étymologique, de « traversées intensives des formes » et ici des « corps ». Là et diversement, dans que d'aucuns appellent la non-danse, les gestes s'exposent, se critiquent, se rejouent dans le cadre d'une réflexion sur le corps.
- 8 En créant en 2004 sa première pièce, *He's One that Goes to Sea for Nothing but to Make him sick*, qui prend d'emblée les formes d'un « récital » où il danse et chante en même temps les poésies baroques, métaphysiques et érotiques de John Donne, il pose directement le champ d'une aventure : « il est celui qui va à la mer pour rien et se rendre malade ». Là, prenant le contrepied aussi bien du « Corps-sans-Organe » d'Artaud-Deleuze ou du corps-avec-organes de la *Naissance de la clinique* de Foucault, il expose un corps baroque traversé par une mer de gestes, ces gestes ayant cette particularité de se dire aussi bien du corps que de la voix, du chant, du poème, de la musique, de la littérature et de l'histoire. *Gester* donc, et par là exactement même, rencontrer l'aventure.
- 9 L'aventure pour Giorgio Agamben est précisément cette opération où, comme dans les poèmes chevaleresques, sous le signe des forces cosmiques de *Daïmon*, de l'amour (*Eros*), de la nécessité (*Ananké*) et de l'espérance (*Elpis*), les événements et les récits, les faits et les mots arrivent en même temps : « l'aventure ne se situe ni seulement dans un texte, ni seulement dans un récit d'événements, mais dans leur coïncidence – c'est-à-dire au sens étymologique du terme, dans le fait de tomber ensemble »⁸. Notons combien, dans cette « coïncidence indiscernable entre récit et événement », l'aventure est faite non pas simplement de récits, de mots mais bien aussi de gestes.
- 10 Au pied de l'aventure gestuelle de François Chaignaud, ce que nous voyons « tomber ensemble » est précisément la danse et le récit-al, le geste et la poésie chantée. Relevons le fait, peut-être pas si anecdotique, que l'aventurier, né à Rennes, soit « de Bretagne » et qu'il geste les poètes médiévaux, de John Donne (1572-1631), pour cette première pièce en 2004, aux chants polyphoniques de Guillaume de Machaut (1300-1377) pour *DFS* en 2016, en passant par la vaste histoire des chants grégoriens : ces poètes pour qui « composer de la poésie » (ou « trouver », d'où est issu « trouvère », mais aussi certainement le verbe « trouver ») est d'abord rencontrer l'aventure, cette aventure qui sera dépréciée à la fin du Moyen-Age pour marquer le début de l'époque moderne. Au-delà de ces poèmes savants, il y a donc surtout ce fait aventureux de faire tomber ensemble les gestes et les mots, ce « rêve » écrit-il, de « danser et de chanter simultanément », opération où, à ce point de virtuosité et d'étrangeté pour les styles et

les techniques de chants/danses qu'il juxtapose ensemble, bien peu se sont aventurés. Car, en effet, si danser et chanter en même temps peut paraître commun, voire banal, à l'échelle de l'histoire de l'humanité, le programme ressort d'une histoire occidentale des arts disciplinaires peu fréquentée, voire fréquentable, tant elle est l'histoire parcourue des destins marginaux, des pratiques dites « traditionnelles » du théâtre, de la musique et de la danse réunis dans des rituels ou des pratiques dites sociales ou populaires, des figures faibles de l'art, des danseuses et des chanteuses de surcroît, des excentriques, des théâtres de foire, des musiques-danses-théâtres exotiques, des rituels liés aux arts premiers, des cabarets, des théâtres érotiques, des théâtres du music-hall, des musiques populaires, des clips ou plus récemment des musiques-danses dites « urbaines ».

- 11 C'est cette vaste histoire de forme de danse chantée (qui reste à construire), qu'en tant qu'étudiant en histoire et historien de certaines luttes féministes⁹, François Chaignaud va ouvrir en ses gestes et en son corps, reliant et questionnant les frontières qui séparent les arts savants des arts dits « populaires », défaisant aussi les stéréotypes qui viennent des uns ou des autres.
- 12 En 2005, il rencontre Cecilia Bengolea (diplômée de l'*Odin Teatret* d'Eugenio Barba) avec qui il va mener une sorte d'aventure anthropologique des gestes par les gestes. De *Mimosa* (2011) à *DFS* (2016) en passant par *Altered natives' say yes to another excess - Twerk* (2012) et *Tour du monde des danses urbaines en dix villes* en collaboration avec Ana Pi (2014), ils vont se prêter corps-à-corps à la rencontre d'une hétérogénéité de danses et de rythmes historiques et actuelles : *Danses libres* (2011) recréant les danses des années vingt du danseur-pédagogue duncanien F. Malkowski transmises par Suzanne Bodak, mais aussi s'adonner aux pratiques de « clubbing », en fréquentant les clubs, les boîtes, les battles, les balls, les gens, les danseurs et danseuses qui les pratiquent : le Dancehall à Kingston (Jamaïque) qui compose plus spécialement *DFS* (2016), le Twerk du Bronx, le Krump de Los Angeles ou le Grime de Londres qui composent *Twerk* (2012), ou bien le Voguing qu'ils croisent dans une sorte de fiction historique avec les danses « artistiques » de la Judson Church qui émergent à la même époque à New York pour *Mimosa* en 2011 avec Trajal Harrel et Marlen Monteiro-Freitas¹⁰.
- 13 « Travailler avec des danseurs qui porteraient en eux des cultures et des histoires de la danse qu'on n'aurait pas, mettre en œuvre une espèce de grand processus d'anthropophagie chorégraphique où on viendrait s'entre-dévorer nos savoirs, nos danses, nos gestes¹¹ », tel est le point de départ de ces aventures. Ainsi, les deux artistes entourés ou non d'autres danseurs, vont, de voyages en rencontres, de rencontres en danses, de danses en lieux où on les danse, parcourir la planète, capter, intégrer, copier, des gestes, des postures, des rythmes, des regards, des voix, des relations, les retravailler en studio, les transmettre au besoin à d'autres danseurs¹², les re-composer dans des créations chorégraphiques elles-mêmes re-transportées par leurs tournées internationales. Le voyage des gestes mais aussi les questions que posent ces « métissages », ces « hybridations » ou « croisements » semblent à leur comble : comment en effet, se demande François Chaignaud, « embrasser toutes ces danses, toutes ces inspirations qui sont pour nous d'égales importances... égales importances aussi au regard de l'histoire de la danse, en termes de gestes, de rythmes et d'inventions de corps »¹³ ? Dans une certaine réévaluation de l'histoire de la danse occidentale, la démarche consiste à restituer du « savant » et de « l'art » aux savoirs populaires, de comprendre ces danses dans leurs précis « savoir-faire » et leur

« capacité d'invention »¹⁴, et globalement à réaliser des croisements ou superpositions des genres, des techniques, des pratiques, des rythmes, des gestes, des voix dans un même spectacle ou dans un même corps.

- 14 Déployant l'étendue du palimpseste gestuel-vocal tissé spécialement par Chaignaud, *DFS* travaille particulièrement ces juxtapositions d'hétérogènes : danse classique-contemporaine/dancehall jamaïcain/chants a capella de G. de Machaut, dans l'espace et dans le temps, à travers le groupe des interprètes (dont deux venus de Kingston¹⁵) ou dans un seul corps : ainsi les interprètes en *battles* combinent leurs voix médiévales aux rythmes déhanchés d'un Dancehall sur pointes sous le regard attentif du chien de François Chaignaud que ni la polyphonie a cappella ni la techno ne semblent surprendre.
- 15 C'est, empli de ces gestes multiples que François Chaignaud construit la performance-solo *ДУМИ МОЇ-Dumy Moyi* (2013) d'une trentaine de minutes où il danse et chante habillé de l'imposant costume chamarré d'éléments naturels de Romain Bruau. *Dumy Moyi* a pour point de départ, la fascination qu'a eue François Chaignaud pour les cérémonies du *Theyyam* vues en Inde du Sud dans le Kerala en 2010-2011 : « ma perplexité et à la fois mon désir, ma fascination, mon envie de m'en approcher, presque enfantin, mon envie de leur ressembler et en même temps la naïveté impossible : comment métaboliser cette fascination et comment faire de cette pièce le lieu de convergences de questions anthropologiques et historiques que cela pose¹⁶ ? ». Revêtu de son serpent et achalandé de ce magnifique costume, François Chaignaud nous présente alors un incroyable kaléidoscope visuel, gestuel, vocal : entre gestes de transe, du rituel antique jusqu'à ceux des danses urbaines, en passant par le théâtre médiéval, le cabaret, la comédie musicale, la danse moderne, le folklorique, le militaire, convoquant tous ces hétérogènes dans la « simplicité »¹⁷ d'un geste. En une série de *cuts* successifs mais aussi en superpositions dans cet épais palimpseste gestuel-vocal, cette performance traversée par mille et une danses du monde fait résonner véritablement toute la *corporéité* en une sorte d'*Atlas Mnemosyne* qui aurait été fabriqué seulement de gestes, de voix et d'apparats, revenus ici pour crier leurs actualités ; corps traversé et habité à ce point qu'il semble porter et transporter virtuellement mille et un autres gestes et traverser, en un instant, le tourbillon de l'épaisseur des temps. C'est que la nature du palimpseste gestuel, comme la nature même de la mémoire gestuelle, n'est pas celle de couches stratifiées accumulant des strates matérielles des plus anciennes aux plus nouvelles mais bien, comme le repère l'archéologue G. Bailey, celle d'un « palimpseste véritable »¹⁸ dont la caractéristique est l'instabilité de la matière dans le temps au point de ne pouvoir distinguer les traces nouvelles des anciennes et ainsi, la coexistence simultanée d'états matériels successifs. Ainsi, comme pour « brouiller la provenance, la localisation des inspirations de cette pièce » comme les époques des « sources », François Chaignaud intitule cette performance *Dumy Moyi*, d'un jeu de mot ukrainien signifiant « mes pensées mélodieuses »¹⁹.
- 16 En 2017, François Chaignaud poursuit en solo l'aventure sur les chemins du récital dansé épaississant encore l'étendue de ses palimpsestes gestuels, mais ici les sources des pièces apparaissent moins hétérogènes et les palimpsestes semblent traversés plus spécialement par des « fils » de gestualités ou des « lignes » qu'il semble tirer. Avec *Récital* (2017), il déploie ce fil de la danse dite moderne : des danses d'Isadora Duncan (transmises par Elisabeth Schwartz), de François Malkowski, de Vaslav Nijinski au travers d'une variation autour du solo de l'Élue dans le *Sacre du Printemps* (1913) issue

de *Sacre#197* (2012) de Dominique Brun que François Chaignaud a dansé à la création. Accompagné du pianiste Adriano Spampinato, il danse et chante dans le coin d'un salon de la fondation Louis Vuitton. Bernard Rémy, spectateur, écrit :

Chaignaud en dansant plonge dans le temps. Il passe devant le passé établi, il passe devant des dates. Avec quoi se lance-t-il ? Avec une *ligne*. Une ligne qui le traverse et qui traverse le passé sans s'y arrêter définitivement. [...] Dans le passé, la ligne rêve et veille à la fois, c'est un rêve rigoureux : elle se suspend à hauteur du paysage Isadora Duncan, du paysage Malkovsky, du paysage Nijinski et contemple. [...] La ligne Chaignaud contemple et emporte avec elle tout ou partie de ce paysage. Vers où ? Vers un nouveau présent, un présent qui n'a pas encore été vécu ? Pour qui ? Pour nous le public, pour moi ravi d'être surpris dans la réalité même²⁰.

- 17 Avec la dernière pièce, *Romances inciertos, un autre Orlando* (2017), mise en scène avec Nino Laisné, la ligne suit le fil des effluves d'un fleuve débouchant sur un « delta impur » : celles des « mélodies espagnoles qui du XVI^e-XVII^e siècle, de l'art du romance, du chant sépharade ou de la jota » s'introduisent autant « dans la musique baroque, le flamenco andalou ou encore les cabarets travestis de la Movida ». Si le delta est « impur », c'est que l'on ne perçoit plus, du savant au populaire, du nouveau à l'ancien, de la femme à l'homme, et peut-être de l'Espagne à l'Afrique en passant par l'Inde, ce de quoi, malgré le repérage de « figures », ce palimpseste gestuel et musical est encore véritablement fait. Car les figures, celle de *La Doncella Guerrera*, celle du *San Miguel* porté lors des processions ritualisées de la Semana Santa décrit par Lorca, celle de la gitane andalouse androgyne *Tarara*, sont elles-mêmes ces figures d'un « mouvement perpétuel de métamorphose, d'ambiguïté, d'imposture entêtée, et d'indécision embrasée ». La danse ici, écrit François Chaignaud « s'impose comme un art de l'impur » : « les gestes s'engouffrent dans l'écart laissé entre les danses « traditionnelles » et leurs avatars académiques – suivant la trace de ces mutations chorégraphiques, dont l'histoire oscille entre pillages et inspirations ». Plutôt que de pillages et d'inspirations, ne s'agirait-il pas d'« attraper » les gestes de l'aventure, ou plus précisément de capter les *hypergestes* mélodieux du désir qui flottent dans les airs ou reviennent en spirale par le dessous ? À moins que François Chaignaud n'ait justement saisi le *duende* : ce « charme mystérieux et invisible », cette force « obscure » de « combat » qui, s'exprimant de façon privilégiée « dans la musique, dans la danse et dans la poésie déclamée » dépasse les formes et s'avance comme « la moelle des formes » qu'exprime Garcia Lorca en 1933²¹ – *duende* que nous comprenons ici précisément comme l'expression d'un *hypergeste* ? Encore une fois, même si cette pièce semble suivre ce fil hispanisant, son titre, faisant surgir la figure de l'Orlando de Virginia Woolf dont le roman s'étale aussi sur quatre siècles, entend comme *Dumy Moyi* brouiller les pistes trop tracées. Par cette référence, cette pièce semble être aussi « la plus longue lettre d'amour de l'histoire »²² des gestes et des êtres en mutation.

- 18 Au terme de ces relevés d'aventure, notons combien encore cette aventure ne tient ici que dans cette coïncidence d'une gestualité qui (se) récite. Entre 2005 et 2011, « sur la route », François Chaignaud ouvre ce blog intitulé « relief souterrain » : fleuve de textes construits d'écheveaux de pensées, de relevés, d'expériences, de correspondances, d'amours, d'amitiés, de listes, de bibliographies, d'images, de poèmes, de notes d'intentions, d'invitations pour ces performances, sans que tout cela ne soit expressément discernable. C'est que, au sens médiéval, l'aventure « ne reste jamais extérieure au chevalier qui la vit, [...] elle pénètre jusqu'au fond de son cœur et s'identifie avec le texte même qu'il est en train d'écrire »²³. Dans ces mots et au travers d'un trop court extrait glané ici, en lien avec son expérience de « macération », on

notera ici combien l'aventure est celle qui pénètre jusqu'au fond de son « corps », combien l'aventure puisse particulièrement ici s'écrire *en* corps et gestes, *par* corps et gestes, *de* corps et gestes, et par là, dans cette coïncidence entre l'événement et le dire d'un geste, ces propos d'un danseur-chanteur aventureux du corps qui ne sont pas tout à fait des délires ou des fantasmes :

Après ces fièvres préparées, après toute cette publicité, je n'ai pas cherché à m'isoler ou à me retirer, j'ai juste laissé la lésion chaleureuse atteindre l'organe volumineux et j'ai transpiré, sué. Je suis devenu un simple muscle en sueur, un héros l'écume à la bouche, le regard défait et les jambes croisées. J'ai enfin sécrété des toxines. J'ai produit des herpès, des croûtes, des dermatoses, ma peau s'est asséchée autant que mes muscles se sont activés. J'ai écrasé mes os contre mes muscles ; j'ai créé de nouveaux tissus, non pas hybrides, encore moins mutants, juste des tissus-intervalles entre mes os aigris et mes muscles expansifs²⁴.

L'hypergestualité à l'œuvre. De la carte impossible des gestes dans l'écume

- 19 À l'issue de ces quelques relevés archéologiques en bataille, énonçons rapidement notre difficulté de formalisation du palimpseste gestuel que la corporéité de François Chaignaud actualise. Car, en effet, si nous voulions considérer les différentes cultures gestuelles imbriquées non seulement dans son aventure corporelle et gestuelle, mais aussi dans un seul de ses gestes au présent, ne serait-ce que des seuls points de vue de la géographie et de l'histoire impliquées, nous verrions apparaître, dans l'espace et dans le temps, d'illisible tourbillons. Reporter les lieux où ces danses sont investies et réinvesties sur une carte du monde, et la carte serait maculée de lignes, sans pour autant nous parler des franchissements des territoires et des lieux qui s'y opèrent. Reporter sur une frise, les épaisseurs historiques et archéologiques des chants et des gestes, et la frise déborderait les échelles entre l'actuel d'un geste et les remontées de couches historiques ancestrales, médiévales certes, antiques aussi, préhistoriques encore. Il n'empêche que c'est bien dans ces dimensions d'espaces et de temps de cultures hétérogènes, dans cet espace-temps interculturel, discontinu, tourbillonnaire et, comme le dirait Michel de Certeau, d'espace et de récit « délinquant²⁵ » qu'a lieu l'aventure gestuelle habitée de François Chaignaud et qu'a lieu tout autant notre réception, au ras de terre, des gestes de ses danses. C'est là aussi où notre discours archéologique pourrait tomber en défaut d'aveuglement, car le voyage des gestes ou même le voyage d'un seul geste ne peut se déployer dans l'accumulation d'espaces et de temps, de lieux et d'époques, aussi conjoints ou distants, aussi proches ou lointains soient-ils ; ne peut même consister dans la tentative de mes petits récits, abusant de la formule signant le trajet « de-à-en passant par-et par » ; ni encore véritablement dans une liste – quoique la play-list en ligne de François Chaignaud²⁶ pourrait, justement parce qu'elle est datée et commentée, nous donner quelques aperçus d'aventurier. Cette délinquance ou sauvagerie de l'espace-temps des gestes, portée ici par excellence par la corporéité échevelée, polygestuelle et particulièrement « chorale » de François Chaignaud, dévoile finalement combien une pratique historique, archéologique, esthétique des gestes ne peut être elle-même que sauvage et délinquante, ne peut user et enfanter elle-même que du rebond et du tourbillon, jouant expressément du/des gestes qui la rendent possible.

- 20 Pour cela, il nous importe d'introduire ici une dimension du geste qui permette d'intégrer cette dimension plurielle, tourbillonnaire, réticulaire, circulatoire et mutationnelle des gestes dans l'espace-temps. Car en effet, si le geste doit bien être compris dans sa dimension actuelle et réelle, pour relever d'une topologie, d'une écologie et d'une dynamo-logie²⁷ relative à la dynamique spatiale, rythmique et tonique singulière d'un corps dans un milieu, il n'empêche que tout geste (« simplexe »²⁸ comme l'énonce Alain Berthoz) contient en son sein des dimensions d'espaces-temps invisibles, non-formées, virtuelles et complexes. Ce sont ces dimensions que nous nommons comme « hypergestuelles » et dont nous voudrions faire relever particulièrement la démarche et la corporéité singulière de François Chaignaud. Plus largement, nous dirons alors que tout geste n'est pas *seulement* un fait isolé, topique, ponctuel, actuel ayant lieu dans un corps à un moment donné, mais aussi qu'il porte avec lui des sortes de dimensions gestualisantes virtuelles et invisibles, de contrées hypergestuelles venues d'ailleurs, d'antan ou même simplement du *milieu* ou *bain intergestuel* (culturel, esthétique, idiosyncrasique) duquel il émerge. Au croisement de la notion d'« hypergeste »²⁹ construite par Guerino Manzola pour désigner les « schémas » gestuels qui connectent les différents gestes des musiciens de jazz entre eux – alors même que les « gestes » des musiciens, de ceux de bouche du trompettiste à ceux de pieds et de bras du batteur, diffèrent complètement –, et de celle aussi de la notion d'« hypertexte »³⁰ développée par Gérard Genette pour désigner le caractère d'un texte dérivé d'autres textes au terme de transformations, on entendra alors l'*hypergeste* comme l'émergence d'un *geste-milieu* en tant qu'il émerge au milieu de plusieurs gestes et puisse s'avancer comme un *point de passage*, dans l'espace et dans le temps, entre différents milieux-êtres gestuels. Susceptible de se capter au milieu des gestes et de se décliner en une multiplicité de gestes différents liés à leurs contextes, l'hypergestualité peut catalyser une sorte de « geste de gestes » (Manzolla) ou une « classe générique » de gestes (Genette). Pour nous ici, elle désigne avant tout les dimensions virtuelles et invisibles, hétérotopiques et anachroniques qui réside au sein des gestes, en même temps que leur plasticité, leur historicité, leur mémoire, leur durée en ce qu'ils ne cessent de se transformer et de se propager au présent.
- 21 Comme le « diagramme » l'est pour Deleuze-Foucault, ce que nous appelons la « contrée hypergestuelle » n'est finalement « un lieu que pour les mutations ». En cela, comme la plasticité et la mémoire gestuelle, à l'instar aussi du « véritable palimpseste » (Bailey), elle procède du « dehors des strates, des enchainements par continuité mais plutôt par ré-enchainement *par-dessus* les coupures et les discontinuités (mutation) »³¹. Ainsi, cette dimension *médiale* de l'hypergeste assure le passage entre des effectuations différentes, permet de faire communiquer des gestualités convergentes ou divergentes, proches ou disparates, dans l'espace ou dans le temps.
- 22 Si nous conceptualisons l'hypergeste, c'est pour mieux comprendre l'actualité et la localité d'un geste que d'être littéralement *habité* de gestes, que d'être aussi formé de rythmes, de formes, de tonicités, de gravités, de relations sensorielles à l'état d'esquisse, de potentiel, tacite ou latent, dans les mémoires de corps et de gestes, où les palimpsestes gestuels, en incessante mutation tourbillonnaire, ne cessent de se réécrire. Dessinant des espèces de *gestosphères* dans lesquelles les gestualités viendraient puiser dans la simplicité d'un geste au présent, les contrées hypergestuelles sont alors composées de gestes *non-formés* : traces ou germes de gestes, gestes post-formés ou pré-formés, sortes de gestes-particules, de gestes-poussières, de

gestes-écumes. En tant que face invisible, hétérotopique, hétérochronique, hétérorythmique (renvoyant à plusieurs lieux, temps et rythmes), nous pourrions aussi faire relever l'hypergeste de l'« imaginaire » (si tant est que par ce mot, on n'ôte pas ainsi son lieu d'être inextricablement lié au réel du geste et qu'on n'assimile pas l'hypergeste à de l'image).

- 23 Nous voudrions alors situer les danses, la corporéité comme la démarche de François Chaignaud, comme relevant non seulement d'un travail gestuel mais expressément aussi d'une démarche, d'un travail du corps et d'expérience *hypergestuels*. Quelle est alors cette opération ? Calquée sur l'expérience diagrammatique chez Deleuze et Guattari, on pourrait dire que l'expérience hypergestuelle consisterait à prendre des « régimes de gestes en extrayant des *gestes-particules* non-formalisés combinables les uns avec les autres. C'est là le sommet de l'abstraction mais aussi le moment où l'abstraction devient réelle : tout y passe en effet par des machines abstraites-réelles (nommées et datées)³² ». C'est cette opération spiralée de l'actuel au virtuel, du virtuel à l'actuel que François Chaignaud nous donne à voir. L'opération qu'il réalise consiste à ouvrir ces chemins de la forme dansée-chantée à l'étendue de palimpsestes gestuels d'étendues inouïes faits d'histoires impures et de géographies hétérogènes et, sur ces chemins, il en saisit, non pas spécialement des gestes liés à leurs contextes, mais bien plutôt des hypergestes qu'il renvoie à notre perception. C'est en cela que la corporéité gestualisante de François Chaignaud est hypergestualisante car elle laisse entrevoir au spectateur les traces et les germes de gestes, les particules des contrées hypergestuelles que le danseur-chanteur traverse, dans le coin d'un salon, dans un jardin ou au centre de la scène, en réinventant le réel.
- 24 C'est pourquoi parler de métissage, d'hybridation, d'appropriation, ne nous paraît pas approprié. La démarche, en effet, ne travaille pas bien spécifiquement sur les *contextes* (ou *con-gestes*) des gestes, lieux ou époques qu'il transporterait en un mélange composite sur la scène. De même, il nous semble que nous n'avons pas ici vraiment à faire à un phénomène de déplacement, ni encore d'acculturation pouvant être celui de la spectacularisation de chants-danses sociales ou traditionnelles historiques et/ou actuelles. L'« ambiguïté » nous paraît bien plus profonde tant l'hypergestualité de François Chaignaud sur ce paradigme dansée-chantée s'opère par gestes-particules et ne connaît pas de frontières. Car, c'est bien un point notable que l'hypergestualité s'entend comme une dimension virtuelle qui *décontextualise* ou, on pourrait dire, qui *décon-gestionne* les gestes. Ainsi, lorsque les danseurs venus de Kingston viennent danser sur le plateau de DFS, nous avons été frappés de constater combien leurs gestes, même recontextualisés ici dans le cadre d'une pièce chorégraphique, portent la trace et les forces vives des contextes d'où ils sont issus ; gestualités très différentes des danseuses classiques-contemporaines pour lequel le Dancehall intervient en leurs corps en une sorte de couches formelles et rythmiques superposées à leur mémoire et formation corporelle ; très différente encore l'interprétation de François Chaignaud qui ne semble danser, ni cette danse, ni cette autre, ni ce geste-là, ni celui-ci, superposés ou mélangés, mais bien une danse qui s'invente encore autrement que d'intégrer hypergestuellement mille danses et de les faire résonner entre elles. Ce que nous donne à voir François Chaignaud, ce sont moins des gestes issus ou copiés de telle ou telle danse ou tel ou tel chant, qu'un tourbillon de tous les gestes-particules qu'il porte, constituant un halo de gestes qu'il lance au présent en des sortes de précipités ou de catalyses simplexes. Ainsi, nous pouvons prendre à la lettre et au corps ces assertions écrites sur son blog au sujet de son premier solo en 2005 : « Comment rester en contact

avec l'écume, sans singer, sans naïveté ? [...] Être dans l'histoire, connaître les mythes mais ne pas s'arrêter à ces connaissances sommaires. Tenir à la fois l'influence, la plasticité, la critique, ET la pratique, l'engagement inédit, l'ailleurs sincère. Ne pas croire à la troisième voie, au neutre, au non-marqué, au creux du paradigme³³ » et surtout cette assertion relative spécialement à son travail corporel : « j'ai créé de nouveaux tissus, *non pas hybrides, encore moins mutants, juste des tissus-intervalles* »³⁴.

- 25 En considérant une sorte de *tension du temps* entre l'actuel et le virtuel, nous dirons plutôt que François Chaignaud, ce d'autant plus aujourd'hui, *relâche* les gestes de leur contexte, dans la vastitude de l'écume de leurs hypergestes, plutôt qu'il ne les *contracte* à leurs contextes réels. Ce serait donc plutôt à un phénomène de *décontextualisation-textualisation-recontextualisation*, de *décondensation-densation-recondensation* ou de *décongestion-gestion(gestation)-recongestion* singulière qu'on aurait à faire. S'il y a une méprise à comprendre les danses de François Chaignaud comme des métissages de cultures, de lieux, d'époques, de temps différents, c'est aussi parce que les gestes de François Chaignaud, en criant leur actualité, ont bien d'abord *lieu* et avant tout dans un *seul* contexte, sur un seul sol et non pas plusieurs (même s'il se porte au *mi-lieu* de mille), contexte qui est bien celui du spectacle savant occidental, plutôt lié d'ailleurs au marché de l'art contemporain. Comme l'exprime autrement Bernard Rémy, la plongée dans le « temps pur » ne vaut que « pour y découvrir du nouveau » : « Quand la ligne amorce sa courbe, remonte vers le présent, elle a changé. *La ligne de rêve devient ligne de réalité*. En elle se sont glissés des *schémas, des esquisses de danse et du temps pur* »³⁵.
- 26 C'est au sein de cette spirale actuelle-virtuelle ou, autrement dit, de la vastitude sensible de ses (hyper)gestes que se déploie l'aventure gestuelle de François Chaignaud qu'il nous expose : ni survols touristiques, ni pillages, ni hybridations, ni métissages, ni appropriations, ses (hyper)gestes renvoient d'abord à la fragilité de l'événement gestuel de surgir au milieu des temps et des espaces. Peut-être devrions-nous parler simplement d'opération d'inter-prétation in-ouïe au sens propre des termes, tant il se *prête* littéralement à une mer des gestes qu'il nous *inter-prête*, telle que lui et nous n'avions jusque-là pas entendu le bruit.
- 27 Nous pourrions discuter sur ce que peut être cette « figure » dansante et chantante dans le cadre politique et esthétique de la « mondialisation » culturelle dont il pourrait être le chancre ou le symptôme : cosmopolitisme post-moderne mondain, universel et global, récupération commerciale des formes défaits des forces et des rapports de force d'où elles surgissent ; mixage et trans- tout azimut comme ouverture sur le planétaire à tous vents ; réactions communautaires « hors-sol » et contre-réactions aux déracinements en mouvements divers de reterritorialisation, ce à la mesure des problématiques contemporaines soulevées par Bruno Latour dans son dernier ouvrage avec cette brûlante question : Où atterrir ?³⁶. Les (hyper)gestes (in)actuels du danseur-chanteur-poète François Chaignaud, comète des corporéités échevelées, n'ouvriraient-ils pas bien plutôt, par leur portée et leur médialité même, une autre voie comme une autre piste d'atterrissage ? Cette voie très « terrestre » des gestes que d'être redécouverts, des gestations aux gestions, comme des manières de (se) porter et de (se) comporter en relation avec des sols, avec des airs et avec d'autres gestes comme conditions de leur-notre existence ?

NOTES

1. François CHAIGNAUD, « he's one that goes To sea for nothing but to make him sick », mercredi 11 février 2005, blog relief souterrain, http://reliefsouterrain.blogspot.com/2005_01_01_archive.html, consulté le 8 mars 2017.
2. Selon l'expression du mathématicien Gilles CHATELET, *Les Enjeux du mobile, Mathématiques, physique, philosophie*, Paris, Seuil, 1993.
3. L'hétérotopie, concept forgé par Michel FOUCAULT à partir d'une réflexion sur l'utopie, renvoie à des espaces concrets hébergeant mille lieux imaginaires comme l'est une cabane d'enfant ou un théâtre. Toute hétérotopie comprend une hétérochronie en ce qu'elle contient aussi des temps ou époques hétérogènes. Voir Michel Foucault, *Des Espaces autres* [1967], « Hétérotopies », *Dits et écrits*, t. IV (1980-1988), Paris, Gallimard, 1984, p. 752-762.
4. Nous faisons référence ici à la dimension virtuelle que définit Bergson dans *Matière et mémoire* [1896], analysant la « virtualité » du souvenir et son actualisation. Conçu comme inséparable de l'actuel, « tout actuel s'entoure d'un brouillard d'images virtuelles » in Gilles DELEUZE & Claire PARNET, *Dialogues*, Flammarion, 1996, p. 179.
5. Aurore DESPRÉS, « Performer avec les morts. Des corporéités échevelées dans la danse-performance », in Guy FREIXE (dir.), *Le Corps, ses dimensions cachées - Pratiques scéniques*, Paris, éd. Deuxième époque, « À la croisée des arts », 2017, p. 15-34.
6. Giorgio AGAMBEN, *Moyens sans fins, Notes sur le politique*, Paris, Éd. Rivages, 1995, p. 69.
7. Voir Odile ROUQUET & Marie-Hélène Rebois, *Le Geste créateur*, Paris, CNSMDP, 2008, où Odile Rouquet relève particulièrement les « grandes capacités d'anticipation » dans la manière de danser du jeune Chaignaud et en quoi peut-elle dire ici que le geste est particulièrement « créateur » (*Le Geste créateur extrait*, <https://vimeo.com/54658357>)
8. Giorgio AGAMBEN, *L'Aventure*, Paris, Éditions Payot et Rivages, Rivages Poche, 2016, p. 36.
9. François CHAIGNAUD, *L'Affaire Berger-Levrault : le féminisme à l'épreuve [1897-1905]*, Rennes, PUR, 2009.
10. Voir site de la compagnie Vlovajobpru, <https://vlovajobpru.com>.
11. Interview de François CHAIGNAUD sur *Altered natives' say yes to another excess - Twerk* (2012) de Cécilia Bengolea et François Chaignaud, Poitiers, TAP, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=I6TzPUL-WzM>
12. Ainsi, François Chaignaud et Cécilia Bengolea ont fait partie des tous premiers chorégraphes invités à créer pour le Tanztheater Wuppertal depuis la mort de Pina Bausch. Sous leur direction, la troupe a créé la pièce *The Lighters' Dancehall Polyphony* (2015) saluée par la critique internationale.
13. Entretien avec François CHAIGNAUD, Festival Montpellier Danse, 2 juillet 2013, https://www.youtube.com/watch?v=P_yumIr4VA.
14. Ainsi le Twerk, explique François Chaignaud est « un mot qui désigne un type de mouvement où les fesses sont engagées, de manière suggestive mais aussi de manière très détaillée, très complexe, très variée » (voir l'interview de François Chaignaud sur *Altered natives' say yes to another excess - Twerk* (2012), *op. cit.*)
15. Les deux interprètes de *DFS* venus de Jamaïque (Kingston) sont Damion BG Dancer et Joan Mendy.
16. Entretien avec François CHAIGNAUD, Festival Montpellier Danse, *op. cit.*
17. Alain BERTHOZ, *La Simplexité*, Paris, Odile Jacob, 2009.
18. Geoff BAILEY, « Time Perspectives, Palimpsests and the Archaeology of Time », *Journal of Anthropological Archaeology* 26, n° 2, 2007.

19. Entretien avec François CHAIGNAUD sur *ДУМИ МОЇ-Dumy Moyi* (2013), Poitiers, TAP, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=T3EUFQwgTak>
20. Bernard Rémy, « François Chaignaud à la Fondation Louis Vuitton », 16, 17 février 2017, Revue *Danser Canal Historique*, <https://dansercanalthistorique.fr/?q=content/francois-chaignaud-la-fondation-louis-vuitton>
21. Voir Federico GARCIA LORCA, *Jeu et théorie du duende*, [1933], Paris, Essai Poche, 2008 et Carolane Sanchez, « Pathos de la fête et survivances des corps-palimpsestes flamenco » dans ce volume, *infra* p. 145.
22. Virginia WOOLF, *Orlando*, [1928], Le livre de poche, 2002. Dédié à la poétesse Vita Sackville-West, avec laquelle Virginia Woolf a entretenu une relation amoureuse, le fils de Vita, Nigel Nicolson a défini *Orlando* comme « la plus longue lettre d'amour de l'histoire » in Nigel NICOLSON, *Portrait d'un mariage* [1973], Paris, Stock, 1994.
23. Giorgio AGAMBEN, *L'Aventure*, *op. cit.*, p. 44.
24. François CHAIGNAUD, « épiphanies-extraits-CoS », mardi 3 mai 2005, blog *relief souterrain*, *op. cit.*
25. « Si le délinquant n'existe qu'en se déplaçant, s'il a pour spécificité de vivre non en marge mais dans les interstices des codes qu'il déjoue et déplace, s'il se caractérise par le privilège du parcours sur l'état, le récit est délinquant », Michel DE CERTEAU, *L'Invention du quotidien, I. Arts de faire*, chap. IX « Récits d'espace », Paris, Gallimard, Folio, 1990, p. 189-190.
26. Marie OTTAVI, « La playlist de François Chaignaud », *Libération*, 22 mars 2013, http://next.liberation.fr/musique/2013/03/22/la-playlist-de-francois-chaignaud_888784
27. Nous référons ici à la « dynamosphère » qui, appareillée à la « kinesphère », consigne toutes les variations rythmiques et toniques d'« espace, de temps, de poids et de flux » conçue par le théoricien du mouvement Rudolf Laban (1879-1958). Voir Rudolf Laban, *Espace dynamique*, Bruxelles, 2003, Nouvelles de Danse, p. 100-110.
28. Alain BERTHOZ, *La Simplexité*, *op. cit.*
29. « Les gestes ne sont pas des faits, ils peuvent créer des faits mais ils persistent avant et en dehors de la facticité. [...] Nous verrons que, dans le free-jazz, les gestes apparaissent selon diverses complexions, qu'ils sont hautement articulés, comme les corps humains, qu'ils peuvent être agrégés en *hypergestes* (en gestes de gestes), qu'ils manifestent un schéma squelettique ainsi qu'une corporéité dans un espace topologique, et qu'ils ne sont pas seulement des gestes physiques mais peuvent déployer leurs corps dans des espaces entièrement abstraits », Guerino MAZZOLA, *Flow, Gesture, and Spaces in Free Jazz. Towards a Theory of Collaboration*, Berlin, 2009 (trad. Yves Citton), in Yves CITTON, *Gestes d'humanités*, Armand Colin, 2012, p. 55.
30. Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 14-16.
31. Gilles DELEUZE, *Foucault*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986, p. 91-92.
32. Assertion adaptée pour notre propos de la citation suivante : « elle [l'expérience diagrammatique] consiste à prendre les régimes de signes ou les formes d'expression pour en extraire des signes-particules qui ne sont plus formalisés, mais constituent des traits non-formés, combinables les uns avec les autres. C'est là le sommet de l'abstraction mais aussi le moment où l'abstraction devient réelle : tout y passe en effet par des machines abstraites-réelles (nommées et datées) » (Gilles DELEUZE & Félix GUATTARI, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 181).
33. François CHAIGNAUD, « he's one that goes To sea for nothing but to make him sick », *op. cit.*
34. François CHAIGNAUD, « épiphanies-extraits-CoS », *op. cit.*
35. Bernard RÉMY, *op. cit.* Soulignées par nous.
36. Bruno LATOUR, *Où atterrir ? Comment s'orienter en politique*, Paris, La Découverte, 2017.

AUTEUR

AUORE DESPRÉS

Maîtresse de conférences en Arts du Spectacle à l'université de Bourgogne-Franche-Comté, membre d'ELLIADD (EA 4661) et chercheuse associée d'EsPAS de l'Institut ACTE de Paris 1-Panthéon-Sorbonne. En lien avec sa pratique de danseuse et de chorégraphe, ses recherches portent sur le geste et sa perception, le temps et l'archive dans le champ de l'art chorégraphique contemporain, qu'elle développe au sein d'une « archéologie des gestes ». Conceptrice du fonds d'archives audiovisuelles en ligne FANA Danse & Arts vivants, responsable du Diplôme Universitaire Art, danse et performance (2011-2014), elle a dirigé l'ouvrage collectif Gestes en éclats, Art, danse et performance, Presses du réel, 2016