



HAL
open science

**Transmettre un spectacle, transmettre une présence ?
Analyse de la transmission du spectacle Les Fugues par
la compagnie Yoann Bourgeois à quatre jeunes
circassiens**

Martin Givors

► **To cite this version:**

Martin Givors. Transmettre un spectacle, transmettre une présence? Analyse de la transmission du spectacle Les Fugues par la compagnie Yoann Bourgeois à quatre jeunes circassiens. Sciences de l'Homme et Société. 2014. dumas-01022126

HAL Id: dumas-01022126

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01022126>

Submitted on 11 Jul 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Transmettre un spectacle, transmettre une présence ?

**Analyse de la transmission du spectacle *Les Fugues* par la
compagnie Yoann Bourgeois à quatre jeunes circassiens**

Givors

Martin

UFR Langage, lettres et arts du spectacle, information et communication (LLASIC)
Département Lettres et arts du spectacle

Mémoire de master 2 recherche - 30 crédits – Mention Très Bien

Spécialité : Arts du spectacle – Théâtre Européen

Sous la direction de Gretchen Schiller



Transmettre un spectacle, transmettre une présence ?

**Analyse de la transmission du spectacle *Les Fugues* par la
compagnie Yoann Bourgeois à quatre jeunes circassiens**

Givors

Martin

UFR Langage, lettres et arts du spectacle, information et communication (LLASIC)
Département Lettres et arts du spectacle

Mémoire de master 2 recherche - 30 crédits – Mention Très Bien

Spécialité : Arts du spectacle – Théâtre Européen

Sous la direction de Gretchen Schiller

Remerciements

Tout d'abord, et cela va sans dire, je suis extrêmement reconnaissant à ma directrice de recherche, Gretchen Schiller, pour avoir travaillé tant à questionner mes affirmations, qu'à nourrir mes questionnements.

Je tiens également à remercier Yoann Bourgeois et Marie Fonte pour m'avoir permis d'assister aux répétitions et représentations des *Fugues*. La présence d'un observateur n'est jamais anodine au sein de tout travail, elle est nécessairement une transformation, aussi subtile puisse-t-elle être, de la configuration, de l'intimité, de ces moments parfois délicats que sont les répétitions, les pauses, les attentes précédant l'entrée du public.

Pour m'avoir intégré amicalement, et avoir accepté de répondre à mes interrogations et mes curiosités, je remercie aussi sincèrement Béatrice Acuña, Bastien Dausse, Jean-Baptiste Diot, Damien Droin, Marie-Lise Naud et Neta Oren, mais également Christine Prato, administratrice de la compagnie, et l'ensemble de l'équipe technique. Je suis bien sûr reconnaissant à la Maison de la Culture de Grenoble, et plus particulièrement à Marie-Claude Gondard du service décentralisation, pour m'avoir permis de me rendre aux répétitions en co-voiturage, et de partager un repas avec l'équipe à la suite des représentations.

Pour sa générosité et ses coups de crayon, je remercie sincèrement Élise Allirand d'avoir accepté de reprendre, et nettement améliorer, l'intégralité de mes illustrations.

Enfin, pour leur patience et leur intérêt, je suis tout particulièrement reconnaissant à mon père et à ma compagne pour avoir participé à l'ingrate mission de relecture !

Table des matières

Introduction.....	8
I - Une habileté, l'attentivité.....	21
1.1 - L'ivrogne cherche ses clefs au pied du lampadaire, « parce qu'ici du moins, on a de la lumière pour chercher... ».....	24
1.1.1 - Esquisse d'une habitude.....	26
1.1.2 – Travailler à l'émergence.....	29
1.1.3 - L'action, un processus entre mémoire et sensation.....	33
1.2 – Au contact de l'infra-ordinaire.....	35
1.2.1 - Hiérarchisation du réel : entre catégorisation et discernement.....	37
1.2.2 - Dilater le monde vécu.....	39
1.2.3 – L'œuf et la poule.....	44
1.3 – La compétence du tisserand.....	49
1.3.1 – La répétition comme broderie.....	52
1.3.2 – Les échelles de conscience.....	56
1.3.3 – L'instant présent n'est-il qu'une succession de catastrophes ?.....	61
Évoluer dans une toile d'araignée.....	66
II – Transmettre une présence wu wei ?.....	70
2.1 – Entrer en relation avec le mouvement.....	76
2.1.1 – Théorie d'une éducation de l'attention des interprètes.....	79
2.1.2 – Points d'attention, points d'encapacitation.....	83
2.1.3 – Semer le mouvement ?.....	86
2.2 – Potentialiser, ou être potentialisé.....	92
2.2.1 – Relation aux objets : de la théorie des affordances à la non-manipulation.....	95
2.2.2 – Entre les interprètes, une question d'empathie.....	104
2.2.3 – L'espace, premier et dernier partenaire.....	110
2.3 – Rythmer la présence ?.....	116
2.3.1 – Le rythme comme élément cohésif.....	121
2.3.2 – Un cosmos musical ?.....	126
2.3.3 – « L'écologie acoustique ».....	130
Wu wei, ou la voie de la déformation sincère.....	134
Conclusion.....	138
Bibliographie.....	145
Table des annexes.....	154
Table des illustrations.....	183

Avant-propos

En préambule à cette recherche, tâchons brièvement de comprendre dans quelle mesure elle s'inscrit comme une prolongation, mais également comme une remise en question, du geste de recherche initié il y a de cela un an.

Le travail précédent, intitulé « Trajectoires pour un acteur uni et unificateur – Yoshi Oida et Christian Gariat », portait, globalement, sur les *interrelations* à l'œuvre entre les travaux *pédagogiques* et les conceptions *esthétiques* portés par les interprètes, metteurs en scène et pédagogues Oida et Gariat. Si nous tâchions aujourd'hui de synthétiser la posture de ces artistes, nous évoquerions l'hypothèse selon laquelle la valorisation de la connaissance expérimentale et le développement de la conscience corporelle des acteurs serait une méthode permettant de favoriser les processus empathiques des spectateurs, une méthode permettant de les engager « corps et âme » au sein de la représentation.

La présente recherche, désormais, s'emploiera à analyser de manière plus *critique* ce que serait l'objet de ces processus de transmission pédago-esthétiques, à travers l'analyse de la reprise des *Fugues* de la compagnie Yoann Bourgeois par quatre jeunes interprètes, dont trois sont en dernière année de formation au sein d'une école. S'agit-il, pour les artistes de la compagnie, de transmettre aux jeunes interprètes une seule technique chorégraphique ? Une seule philosophie de la création ? Ou, à l'entrecroisement peut-être de l'esprit et de la lettre : une *présence* ?

Introduction

« Mon expérience est définie par ce à quoi je porte attention », disait William James, l'un des pères de la psychologie moderne. Faire attention à un objet, à une scène ou à un être, c'est le faire exister dans le champ de son expérience sensible, c'est lui donner vie.¹

Pourquoi s'intéresser à l'attention ? Parce qu'elle détermine notre perception du monde, notre rapport à ce qui nous entoure et à nous-mêmes. Elle éclaire le monde et nos pensées, nos sensations et nos sentiments comme une torche.²

La présence, telle que nous l'entendrons au cours de cette recherche, traduira le principe même de la relation : *faire attention* à un objet, de quelque nature soit-il, équivaudra à *être présent* à cet objet. En nous inspirant des recherches de l'anthropologue Tim Ingold³, nous oserons la métaphore suivante : la présence est une *toile*, dont les fils sont tracés par l'attention, laquelle n'est autre que l'outil dont se sert la *conscience* pour se *mettre en relation*, pour se *mêler*, à son environnement. Ainsi, ce à quoi nous sommes, nous voulons, nous pouvons, être présents, définit notre expérience, et par la même, notre identité et notre créativité. En d'autres termes : s'il n'avait été « d'humeur contemplative »⁴ en son jardin lorsqu'une pomme tomba, Isaac Newton aurait-il eu/reçu *l'intuition* de « l'idée de la gravitation » ?

Venons-en désormais à l'objet de notre recherche : transmettre un spectacle à de jeunes interprètes, est-ce transmettre un tissu de présences ? Autrement dit : la transmission peut-elle se penser à la manière d'une archéologie de la relation ? Nous pourrions alors définir cette-dernière à l'image d'un travail de fouilles, une recherche des logiques relationnelles à l'origine de la création de la chorégraphie ; ainsi que d'une tentative de transmission de ces mêmes logiques à de jeunes interprètes.

Ne nous y trompons pas, ce processus n'est en rien anodin. Transmettre un tissu de présences, c'est transmettre une partie de soi, de son expérience. Aussi, recevoir un tissu de présences revient nécessairement à s'ouvrir, à décadénasser sa propre identité. La

1 LACHAUX, Jean-Philippe. *Le cerveau attentif*: contrôle, maîtrise et lâcher-prise [2011]. Paris : Odile Jacob, 2013, pp.9-10, pour cette citation et la suivante.

2 *Idem*.

3 INGOLD, Tim. *Une brève histoire des lignes* [2007], traduit de l'anglais par Sophie Renaut. Bruxelles : Zones Sensibles, 2011.

4 STUKELEY, William. *Memoirs of Sir Isaac Newton's life*, ORTOLI, Sven, WITKOWSKI, Nicholas, *La baignoire d'Archimède : petite mythologie de la science*. Paris : Seuil, 1996, p.44.

« migration d'un geste »⁵ chorégraphique doit alors se penser comme une transformation en *profondeur* pour celui qui le reçoit, dans la mesure où il viendra nécessairement infléchir ses systèmes de perception, d'action, mais également son rapport au monde. Effectivement, nous postulerons que la présence, *qualitativement*, pourrait être définie par le positionnement de la conscience vis-à-vis de son environnement. L'interprète subit-il les forces à l'œuvre autour de lui ? Ou cherche-t-il à s'en faire le *vecteur* ? C'est à partir de ces pistes, de ces interrogations, que notre recherche s'emploiera à mettre en lumière les enjeux du travail de la présence de l'interprète au sein d'une reprise.

Ces considérations sont nées, et nourriront l'analyse, d'un travail de terrain mené sur quatre journées au contact de la compagnie Yoann Bourgeois, alors que cette dernière procédait à la transmission de son spectacle *Les Fugues* à quatre jeunes interprètes. Notre rencontre avec la compagnie débuta en vérité en qualité de spectateur, il y a de cela deux ans, lors de la représentation du spectacle *Wu-Wei* à la Maison de la Culture de Grenoble. En juin 2013, nous assistions à leur *Art de la fugue*. Puis, en novembre de la même année, nous fîmes connaissance plus directement avec les membres de la compagnie au cours d'une session de l'Atelier du Joueur⁶, session qu'ils menèrent avec des étudiants de master dans le cadre du séminaire de suivi de création théâtrale mené par la chorégraphe et professeure Gretchen Schiller à l'Université Stendhal. Intéressé par les méthodes de développement de l'attention et de l'action proposées par la compagnie, nous rencontrâmes le mois suivant Bourgeois de manière informelle, et décidâmes d'un commun accord qu'il nous sera possible de mener un travail de terrain auprès de la compagnie au cours du premier semestre 2014. Ainsi, l'observation des répétitions, des représentations, la réalisation d'entretiens plus ou moins formels avec les différents membres de l'équipe artistique, *etc*, entre le vingt-cinq février et le trente mars, formeront le socle et le territoire de notre étude⁷.

Cette compagnie transdisciplinaire, créée en 2008 par le jongleur, acrobate et danseur Yoann Bourgeois, épaulé par sa collaboratrice artistique la danseuse Marie Fonte,

5 Expression tirée de l'ouvrage *Migrations du geste* de Carrie Noland et Sally Ann Ness.

6 « Par des démarches collectives et partagées, il s'agira de développer son instinct : d'aiguiser l'acuité, d'affiner la présence aux choses et aux autres, de se laisser traverser par un flux, de réagir, d'être prêt. », « L'atelier du joueur », *CieYoannBourgeois*. [en ligne]
Disponible en ligne : < <http://www.cieyoannbourgeois.fr/fr/index.php?page=atelier> >

7 Plus précisément : les observations des répétitions et représentations ont été effectuées le 25 février et les 27, 28 et 29 mars. Les entretiens se sont prolongés jusqu'au 30 mars.

pourrait se définir, *tant esthétiquement qu'éthiquement* (et même, nous le verrons, *pédagogiquement*), par l'obsession suivante : « toutes nos écritures cherchent ce rapport d'équilibre entre l'homme et l'objet »⁸. Cette relation d'équilibre, à la lisière entre abandon et contrôle, laisser-aller et volonté, nous choisirons de la nommer, pour reprendre la terminologie taoïste, de la manière suivante : la présence *wu wei*⁹. Contrairement à ce que laisse trop aisément entendre la traduction française de « non-agir », le *wu wei* n'est en rien l'expression d'un abandon total de l'individu aux fluctuations du monde. En vérité il se voudrait, à l'inverse, être le ressort d'une puissance d'agir supérieure. Pourquoi ? Parce qu'il est établi qu'un navire, fut-il équipé de rameurs, avancera toujours plus aisément en suivant les courants et les vents qu'en leur faisant face. *Wu wei* est donc, brièvement, une modalité de relation fondée sur les principes d'*écoute* et d'utilisation optimale de son environnement, ainsi que d'*économie* de soi (aux niveaux physiques et psychiques). *Les Fugues*, cet ensemble de courtes danses pour un interprète et un objet, monté avec la compagnie en 2008, est précisément une œuvre cherchant à « laisser parler »¹⁰ les matières circassiennes, - les balles de jonglage, le trampoline, la musique, *etc.* -, afin d'en *révéler* le potentiel, plutôt qu'une œuvre cherchant à *contrôler* ces-dernières. Par ailleurs, si ces pièces sont le fruit d'une recherche éthico-esthétique, elles sont également porteuses d'une ambition de création d'un *répertoire* circassien, et interrogent par la même le principe d'*écriture* :

Marie Fonte : Comment créer du jeu avec un objet, de l'espace entre l'objet et soi, ou bien chercher à être autant manipulé par lui que nous le manipulons ? Ces questions rejoignent des désirs d'intention. Mais les indications d'intention font-elles parties de l'écriture ? Je ne sais pas, mais elles ne sont pas toujours évidentes à formaliser.¹¹

8 FONTE, Marie. «Écrire le cirque», *Agôn*, 2014, dossier n°6. [en ligne]

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

9 L'explicitation de ce choix terminologique viendra ultérieurement, mais précifions d'ores et déjà que, dans le cadre des *Fugues*, Bourgeois ne mentionne jamais le concept de *wu wei*. Néanmoins, il en fit le titre de sa création éponyme de 2012 : « Pour les acteurs de la troupe de Dalian et le Balkan Baroque Band, [Bourgeois] crée Wu-Wei, inspiré par la pensée taoïste du "non-agir". », « Yoann Bourgeois », *CieYoannBourgeois*. [en ligne]

Disponible en ligne : < <http://www.cieyoannbourgeois.fr/fr/companie/membre/1> >

10 « Présentation de la compagnie », *CieYoannBourgeois*. [en ligne]

Disponible en ligne : < <http://www.cieyoannbourgeois.fr/companie/presentation/> >

11 Marie Fonte, *art. cit.* [en ligne]

En proposant à la compagnie de participer à sa saison décentralisée¹², la Maison de la Culture de Grenoble donnait l'occasion à Bourgeois et Fonte d'approfondir leurs recherches autour de l'écriture, dans la mesure où la reprise des *Fugues* allait devenir un laboratoire de transmission. Effectivement, à l'interrogation « pourquoi la compagnie transmet-t-elle sa pièce ? », nous serions tentés, au vu des propos tenus par Fonte, de répondre en deux temps. Il s'agit tout d'abord, simplement, de permettre aux spectacles de tourner sans mobiliser Bourgeois et Fonte, lesquels sont ainsi en mesure de continuer leur travail d'expérimentations esthétiques : « nous nous sommes dit qu'il pourrait être intéressant d'expérimenter la transmission d'une partie du répertoire de la compagnie pour que les spectacles puissent tourner sans nous. Et parallèlement, cela ouvrirait la possibilité pour nous de retrouver du temps de création et de respiration pour penser à la suite des projets »¹³. Toutefois, de manière contiguë, le travail de la transmission vient également interroger une problématique forte pour la compagnie : l'élaboration d'un répertoire circassien. Quelle forme prendra ce répertoire ? Comment se transmet-t-il ? Autrement dit : qu'est-ce que l'écriture ?

Avec la complicité de l'académie Fratellini et de jeunes artistes, le C.I.R.C que conduit Yoann Bourgeois (Centre international de recherche circassienne) entame un processus inédit de transmissions de pièces courtes de la compagnie : *Les Fugues*. De jeunes artistes se prêtent donc ici à ce jeu nouveau de l'interprétation dans les arts du cirque.¹⁴

Procédons succinctement à la présentation des quatre jeunes interprètes, et tâchons d'explicitier les spécificités de leurs pratiques, spécificités qui infléchiront, bien sûr, les démarches de transmission. Le premier binôme, présent sur les deux tiers de la tournée, est composé de Jean-Baptiste Diot et Bastien Dausse, tous deux en dernière année de formation à l'école Fratellini de Saint-Denis. L'un est jongleur, « sa spécialité est le nombre, c'est-à-dire qu'il cherche à jongler avec le plus de balles possible »¹⁵, l'autre est acrobate au sol. Le deuxième binôme est formé par Neta Oren et Damien Droin. La première est jongleuse, spécialisée dans les chutes, et termine actuellement sa formation au Centre des Arts du Cirque de Toulouse (LIDO). Le second fait quelque peu figure d'exception, dans la mesure où il a terminé sa formation au Centre National des Arts du Cirque de Châlons-en-Champagne (CNAC) en 2009. Il est aujourd'hui directeur

12 cf. Annexes n°11 : « Plaquette MC2 »

13 Marie Fonte, *art. cit.* [en ligne]

14 « Tournées dans le département », *MC2Grenoble*. [en ligne]

Disponible en ligne : < <http://www.mc2grenoble.fr/Mc2/Territoires/En-isere/p4s49o53.html> >

15 Marie Fonte, *art. cit.* [en ligne]

artistique de la compagnie Hors Surface, et ses disciplines de prédilection sont le trampoline, l'acrobatie et le funambulisme. Effectuons d'ores et déjà une première remarque, dont le lecteur ne saisira peut-être la portée qu'ultérieurement : si Bourgeois a suivi une formation *circassienne* au CNAC, il a également été formé à la *danse* au Centre National de la Danse Contemporaine d'Angers. Il y rencontra Fonte, laquelle suivait le même cursus. Cette-dernière disposait alors également, soulignons-le, d'une solide formation musicale. Par ailleurs, les deux répétitrices de la compagnie, Béatrice Acuña et Marie-Lise Naud, sont également danseuses, et non pas circassiennes. Observons ainsi un premier écart aux conséquences pédagogiques importantes : les quatre jeunes interprètes ont une formation de cirque, quand trois des transmetteurs, Bourgeois étant un cas particulier, ont une formation de danse.

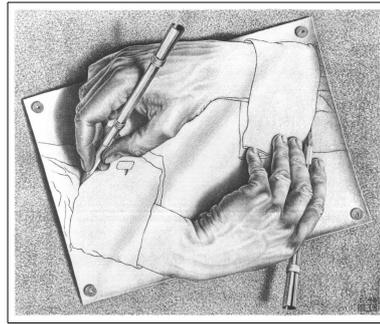
S'il fallait commenter brièvement les détails logistiques des transmissions, nous pourrions noter que le travail a été effectué sur des périodes relativement courtes : environ deux semaines discontinues de répétitions. La recherche autour de la transmission des *Fugues*, ainsi, est à ce jour ébauchée, dans la mesure où « il est (...) difficile de reprendre [un] spectacle à moins de se donner les moyens de pouvoir retraverser entièrement le processus de création »¹⁶. Pour plus d'informations concernant la biographie des interprètes, la scénographie et la structure des *Fugues*, le lecteur est invité à consulter les annexes une, deux et trois.

Pour parvenir à analyser les enjeux de la présence au sein du processus de transmission, notre méthode de recherche s'appuiera sur une logique transdisciplinaire, mettant ainsi en discussion les éclairages venus de trois horizons différents : les sciences cognitives et sociales, les sciences de la méditation et la recherche en arts du spectacle. Avant de procéder à l'explicitation de nos orientations méthodologiques, révélons d'ores et déjà que nos outils, en dépit des apparentes disparités, nourriront tous une *approche phénoménologique* de la présence. C'est-à-dire que nous envisagerons sans cesse les rapports liant le sujet à l'objet à l'image d'un *chiasme*. Pour reprendre l'hypothèse du neuroscientifique Pierre-Marie Lédou, tenue au cours d'une conférence sur la plasticité cérébrale¹⁷, disons que si le cerveau permet d'agir et de façonner le monde, le cerveau *est* également agi et façonné *par* le monde.

16 *Idem*.

17 *cf.* Annexes n°12 : « Programme de la semaine du cerveau à Grenoble : être plastique, c'est fantastique ? »

Illustration n°1 – *Mains se dessinant* (1948), de Gustave Escher



À la faveur de théories et de concepts extraits de différents courants des sciences cognitives et sociales, et plus spécifiquement des neurosciences, de la psychologie et de l'anthropologie, nous explorerons les *mécanismes*, les *logiques* de l'attention, et donc de la présence. Nos principaux appuis seront alors les recherches menées par le neuroscientifique Jean-Philippe Lachaux, auteur de l'ouvrage *Le cerveau attentif* (2011), mais également les vastes champs d'étude dédiés tant à l'*économie de l'attention*¹⁸ qu'à l'*éducation de l'attention*.¹⁹ Par ailleurs, en interrogeant les interrelations des systèmes perceptifs et moteurs, de la perception et de l'action, de l'attention et de l'intention, les recherches du neuroscientifique Alain Berthoz nous aideront à comprendre comment les sensations captées par l'attention peuvent être, finalement, source de mouvements. À ce premier *corpus* viendra se greffer, plutôt dans un second temps, un ensemble d'enseignements issus de trois écoles de méditation : la méditation bouddhiste à travers les écrits du cognitiviste Francisco Varela, la méditation tantrique de Bagwan Shree Rajneesh, et la méditation de Jiddu Krishnamurti. L'intérêt pour nous de ces trois sciences empiriques de la conscience tiendra au fait qu'elles travaillent, toutes trois, à la recherche d'une présence *wu wei* :

Cet état attentionnel [*wu wei*] potentiellement optimal s'apparente à ce que certaines traditions bouddhistes appellent la « présence attentive » ou « pleine conscience » - *Mindfulness*. [...] La personne remarque, ou surveille, les sensations qui émergent en elle, quelle que soit leur nature, *sans s'y attacher et sans chercher à les contrôler*. Elle

18 Actes du colloque « L'économie de l'attention : au carrefour des disciplines », organisé à l'Université Stendhal les trois et quatre octobre 2013 par Martial Poirson et Yves Cutton, en collaboration avec Pierre Le Quéau de l'Université Pierre-Mendès-France. CUTTON, Yves (dir.), *L'économie de l'attention : remède ou symptôme ?*. (à paraître aux Éditions de La Découverte)

19 INGOLD, Tim. « From the transmission of representations to the education of attention » (1999), *Laboratory of Comparative Human Cognition* [en ligne].

Disponible en ligne : < <http://lchc.ucsd.edu/mca/Paper/ingold/ingold1.htm> >

ne lutte pas avec ses sensations, mais glisse sur elles, comme un marin expérimenté sur les vagues et le vent.²⁰

Spécifions, en outre, que nous recourons parfois à l'emploi d'outils issus du *qì gōng*, une pratique énergétique orientale tenant tant de la science méditative que de la discipline chorégraphique. En nous inscrivant dans une optique « pratique-théorique » (Ingold), « où *participation* et *interprétation*, sujet et objet sont inséparablement mêlés »²¹ (Varela), nous ne prétendons pas étudier la transmission de la présence au sein la compagnie Yoann Bourgeois depuis un « point de vue de nulle part »²². Il nous est ainsi nécessaire d'annoncer que ce travail s'inscrit dans le lit de recherches pratiques et théoriques personnelles auxquelles nos prochains développements doivent grandement. Ces recherches sont menées, principalement, à travers l'étude du *qì gōng* et de sa pédagogie à l'École de Médecine Chinoise et de Qi Gong²³, étude au sein de laquelle les notions de transmission de la présence, d'attention, d'intention, de rythme et de créativité sont constamment travaillées.

Parallèlement à ces deux *corpus*, l'un mettant en lumière les mécanismes de la présence, l'autre étant un travail de ces mécanismes pour parvenir à l'état *wu wei*, nous nous appuyerons également sur les recherches effectuées par les acteurs du spectacle vivant. Elles nous permettront d'une part de comprendre les logiques de pédagogie de la présence telle que pratiquées au sein des arts de la scène : présence de l'interprète à son propre corps chez le chorégraphe et théoricien Rudolf Laban, mais aussi présence de l'interprète à la rythmicité musicale pour le compositeur et pédagogue Émile Jacques-Dalcroze. D'autre part, cet ancrage au cœur des arts de la scène nous permettra également de penser les spécificités du travail de la présence au sein d'une *reprise*, dans la lignée, entre autres, des travaux menés par la chercheuse en arts du spectacle Diane Taylor :

Le répertoire requiert la présence : les individus participent à la production et à la reproduction du savoir en « étant présents », en étant une part de la transmission. Par

20 Jean-Philippe Lachaux, *op. cit.*, p.334.

21 VARELA, Francisco. *Autonomie et connaissance : essai sur le vivant* [1988], traduit de l'américain par Paul Bourguin et Paul Dumouchel. Paris : Édition du Seuil, 1989, p.29.

22 VARELA, Francisco. *L'inscription corporelle de l'esprit*, traduit de l'anglais par Véronique Havelange. Paris : Seuil, 1993, p.59.

23 « Qi Gong », *MTC-QiGong*. [en ligne]

Disponible en ligne : < <http://mtc-qigong.fr/formations-promotion-2013/qi-gong/> >

opposition aux objets supposément stables des archives, les actions, qui sont le répertoire, ne restent pas identiques à elles-mêmes. Le répertoire, à la fois, conserve et transforme le sens chorégraphies.²⁴

Néanmoins, signalons d'ores et déjà que la littérature des arts du spectacle sera, à l'inverse de notre travail de master 1, volontairement moins représentée au cours de cette recherche. Cela s'explique par le désir, et peut-être la nécessité, d'appréhender une notion aussi *mystifiée* que la présence par le prisme d'un corpus transdisciplinaire, lequel nous permettra de découvrir cette notion de manière autrement féconde. Soulignons donc d'ores et déjà que l'objet de notre travail ne sera pas, en conséquence, une mise en perspective historique de la spécificité du travail de la compagnie vis-à-vis des différentes démarches de transmission que connaissent les arts du spectacle.

À l'aide de l'ensemble de ces outils, nous interrogerons la migration du spectacle de la manière suivante : la transmission des *Fugues* à de jeunes interprètes, par la compagnie Yoann Bourgeois, peut-elle se comprendre à la manière d'une *pédagogie de la présence* ? Entendons donc les questions sous-jacentes : la présence peut-elle faire l'objet d'une transmission ? Si oui, quelles sont les techniques, les moyens mis en œuvre pour y parvenir ? Et sur quels concepts clefs – mise en relation, agentivité²⁵, rythmicité, etc. – reposent-ils ?

Réalisons qu'étudier la présence comme objet potentiel d'une pédagogie revient à postuler, en amont, l'existence d'une « mécanique » de la présence, au sens où cette dernière devrait obéir, si ce n'est à des lois, du moins à des tendances de fonctionnement. Le processus de transmission consisterait alors, précisément, au travail de ces tendances dans une certaine direction pour obtenir un certain résultat. Or, la présence, et notamment dans les arts de la scène, est peut-être justement l'une des propriétés²⁶ d'un acteur les plus incompréhensibles, les plus subtiles, sur lesquelles nombreux sont ceux qui voudraient avoir prise. Pourquoi ? Parce que si la présence est

24 TAYLOR, Diana. *The archive and the repertoire : performing cultural memory in the Americas*. Durham : Duke University Press, 2003, p.20. Citation traduite de l'anglais par Martin Givors.

25 « Le fait de se vivre *auteur* de nos propres actions », BULOT, V., THOMAS, P., DELEVOYE-TURELL, Y. « Agentivité : se vivre ou se juger agent ? », *ElsevierMasson*, 2007. [en ligne]
Disponible en ligne : < <http://www.em-consulte.com/article/137713/agentivite%C2%A0-se-vivre-ou-se-juger-agent%C2%A0%C2%A0%C2%A0> >

26 Une propriété ou plutôt, semble-t-il, une co-propriété, dans la mesure où la présence est une affaire de relations. La propriété de l'acteur, s'il en est une, sera davantage sa *capacité à entrer en relation*.

relation, elle est aussi la racine de la « fascina[ti]on »²⁷ (Yoshi Oida), de la « séduction »²⁸ (Eugenio Barba). C'est elle qui happe le spectateur, qui le fait acteur en décuplant les pouvoirs de l'empathie. Caricaturalement, « on l'a ou on l'a pas ». Pour ceux bénéficiant d'une présence intermittente, les mauvaises représentations sont l'œuvre d'un mauvais tour du « Tout Puissant » : « Ce soir, le dieu n'est pas descendu »²⁹. Pour d'autres enfin, à l'image du metteur en scène et pédagogue Eugenio Barba, la présence est un *artisanat*, aux ressorts plus ou moins flous, aux logiques souvent retorses, mais avant tout, un objet de travail ne devant (presque ?) rien aux grimaces et aux plastiques. Une pseudo-science pour les sceptiques, une science mystique pour ses chercheurs. Notre recherche n'endossera nullement la mission de démystifier le sujet, mais seulement de creuser, à l'aune des éclairages venus de notre *corpus* transdisciplinaire, les recherches menées empiriquement par les acteurs du spectacle vivant.

Aussi, si la matière de notre étude est un véritable *laboratoire* de transmission, - une « expériment[ati]on de la transmission »³⁰ pensée comme un « enjeu pédagogique » pour reprendre les mots de Fonte -, notre *étude elle-même* se pensera à la manière d'un laboratoire *méthodologique* d'analyse d'une transmission par le prisme de la présence (une présence comprise à l'aide d'un *corpus* transdisciplinaire). Cela signifie que le travail de la compagnie Yoann Bourgeois, en ceci qu'il explicite les enjeux de la présence, est un objet de choix pour le travail méthodologique que nous mènerons, mais que ce-même travail méthodologique n'aurait sans doute pas vu le jour sans les observations menées au sein de la compagnie³¹.

En outre, il nous incombera également de réfléchir aux problématiques liées à tout processus de transmission : comment les *Fugues* migrent-elles ? Autrement dit : selon quelles logiques la pédagogie de la présence, par son recours à l'attention, entraîne-t-elle, ou non, une transformation des *Fugues* ?

27 OIDA, Yoshi. *L'acteur rusé*, traduit de l'anglais par Valérie Latour-Burney. Arles : Actes Sud, 2008, p.16.

28 BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola. *L'énergie qui danse : un dictionnaire d'anthropologie théâtrale* [2005], traduit de l'italien par Éliane Deschamps-Pria. Montpellier : L'Entretemps, 2008, p.40.

29 *Op. cit.*, p.180.

30 Marie Fonte, *art. cit.*, pour cette citation et la suivante. [en ligne]

31 Il s'agit, presque « logiquement » au vu de la démarche scientifique, d'une imbrication phénoménologique entre objet de la recherche et terrain du chercheur...

Il n'est pas bien décidé que le poète, dont les peintures vous ravissent par la nouveauté des détails et leur vérité singulière, soit né avec plus de talent que vous pour imiter la nature : *vous l'auriez peinte comme lui si vous l'aviez étudiée avec la même attention que lui.*³²

Existe-t-il une *écriture de la présence* ? et quelle en serait la fiabilité, – notion à problématiser s'il en est –, du point de vue de l'*esprit* comme de la *lettre* d'une œuvre ? Finalement, il s'agira pour nous de déceler et d'analyser les *écarts* entre les différentes *Fugues*, et, si possible, de comprendre l'*origine* de ces écarts.

Pour répondre à notre questionnement, notre réflexion s'organisera en deux temps, selon la logique suivante. La première partie de notre plan consistera à réfléchir sur l'éventuelle existence d'une *compétence sous l'égide de laquelle s'effectuerait le travail de la présence* au sein de la compagnie Yoann Bourgeois. Notre travail consistera donc à tracer les contours de ce que le professeur et philosophe Yves Citton, en écho au terme anglais *attentiveness*, nous suggéra de nommer l'« attentivité ».

Cette habileté, brièvement, pourrait se définir comme la capacité d'un interprète à dépasser, à suspendre une présence au monde de type ordinaire, gérée principalement de manière automatique, dont les modalités de perception et d'action seraient schématiquement régies et limitées par les habitudes et la mémoire. Cette suspension permettrait alors à l'interprète de « complexif[ier] »³³ son rapport au monde, pour reprendre les termes de Berthoz, de manière à se rendre sensible aux informations sensorielles qui, d'une part, n'avaient pas leur place dans son expérience ordinaire, et d'autre part, conformément à notre objet, seront nécessaires à la compréhension du *nexus*³⁴ relationnel que sont *Les Fugues*. Enfin, nous montrerons comment l'attentivité pourrait être entendue comme la compétence du tisserand, dans la mesure où, par la spécificité de son processus de répétition³⁵, la compagnie Yoann Bourgeois en use avec

32 MARMONTEL, Jean François. « Attention », *Mélange de littérature* [1787]. Paris : Desjonquères, 2005, p.183.

33 Alain Berthoz, *art. cit.*, p.393.

34 « Ensemble complexe. *L'homme angoissé n'ose bouger –ni son corps ni sa pensée (...). Le mouvement rend la sensibilité plus vive. Après un choc, on n'ose bouger. C'est un nexus étrange où les idées, les mouvements, la variation de la sensibilité se brouillent curieusement* (Valéry, *Tel quel II*, 1943, p.253) »

« Nexus »: *CNRTL* [en ligne]

Disponible en ligne : < <http://www.cnrtl.fr/definition/nexus> >

35 Spécificité au sens des caractéristiques particulières que nous mettrons en évidence, et non pas au

ses interprètes pour tisser des gestes, des séquences, créer consciemment des habitudes. Ce travail s'effectuera, nous l'étudierons, au service d'une représentation plus organique, c'est-à-dire plus crédible, et inscrite « dans le temps présent »³⁶, pour paraphraser Christine Prato, administratrice de la compagnie. Ce premier travail, s'il peut dérouter en raison de ses nombreux appuis conceptuels dans le domaine des sciences cognitives, est néanmoins crucial pour identifier *ce qu'est le travail de mise en relation, de mise en présence* ; ceci à partir, bien sûr, de la rencontre entre les observations issues du travail de terrain et le corpus théorique des neurosciences.

Nous essaierons alors, à la lumière des constats issus de notre première partie, de procéder à l'analyse du processus de transmission des *Fugues* dans sa dimension *qualitative*. S'il s'agissait dans une première partie de comprendre *comment* les jeunes interprètes sont amenés à *entrer* en relation avec le monde sensible des *Fugues*, ce second temps portera sur l'analyse des *logiques relationnelles*. Autrement dit, nous nous demanderons quelles techniques, quels chemins, la compagnie a empruntés afin de transmettre une présence *wu wei*. L'étude que nous mènerons suivra un itinéraire presque chronologique du point de vue des conditions d'apprentissage des *Fugues*. Presque, car il est évident que nous n'avons pas eu accès à l'intégralité du processus, et que les différents temps qui le composent ne sont nullement étanches, mais s'interpénètrent.

Le premier point consistera en l'étude de la transmission des logiques formelles et qualitatives des chorégraphies. Aussi nous demanderons-nous comment l'apprentissage d'un mouvement, s'il a été initialement la transmission d'une représentation, peut ensuite s'affiner pour devenir une transmission de points d'attention. Cette éducation de l'attention sera analysée à la manière d'une archéologie du mouvement : quelles relations sont à l'origine d'un geste ? Comment, en se liant avec un espace particulier du corps, la conscience peut-elle retrouver la source d'un mouvement, et ainsi l'effectuer de manière génétique ? Et enfin, dans quelle mesure un tel processus de transmission entraîne-t-il la mutation des gestes en fonction des corps dans lesquels ils s'inscrivent ? Nous poursuivrons notre itinéraire en questionnant le principe de pédagogie de la présence au niveau des relations unissant l'interprète à son environnement. Comment entretenir une relation équilibrée avec ses balles de jonglage, avec son partenaire, avec l'espace qui nous environne ? Comment croire, comment faire en sorte, voire même

sens de l'unicité de leur modèle de répétition sur terre...

36 cf. Annexes n°6 : « Observations du 28 mars 2014 à La-Tour-du-Pin »

comment accepter, de ne pas être seul maître à bord, de devoir *com-poser* avec l'autre ? Cette étude nous conduira enfin à l'analyse d'un élément prégnant des *Fugues*, au grand dam parfois des jeunes interprètes : la *nécessaire* attention à la rythmicité musicale. Le rythme, élément cohésif s'il en est, est aussi le tyran des circassiens solitaires. Porteur ou géolier, notre recherche proposera une étude des relations travaillant le rythme et l'écriture chorégraphique, l'interprète et le paysage sonore³⁷, l'individu et le monde au sein duquel il évolue, de manière à comprendre pourquoi l'on peut dire, finalement, que l'interprète des *Fugues* doit tendre à se laisser interpréter par les fluctuations rythmiques.

Par cet ultime développement, nous clôturerons une étude dont l'objectif pourrait se définir, finalement, comme une tentative de compréhension des enjeux d'une pédagogie de la présence des interprètes au sein de ce processus archéologique que se révèle être la transmission d'une chorégraphie.

37 « Murray Schafer a forgé la notion de paysage sonore pour désigner notre environnement acoustique, la gamme incessante de sons au milieu desquels nous vivons », « Le Paysage Sonore », *FranceCulture*. [en ligne] Disponible en ligne :
< <http://www.franceculture.fr/oeuvre-le-paysage-sonore-de-r-murray-schafer.html> >

Partie 1

-

Une habileté, l'attentivité

I - Une habileté, l'attentivité

La présence. Concrètement, de quoi parle-t-on ? Comment *fonctionne*-t-elle ? Comment se *travaille*-t-elle ? Quelles aptitudes, quelles pratiques, quelles manifestations regroupe-t-elle ?

Le projet de notre première partie sera de comprendre par quels moyens la présence peut être un objet d'étude, pour nous en tant que chercheurs, comme pour les interprètes de la compagnie Yoann Bourgeois au plateau. Ce travail effectivement s'impose, dans la mesure où analyser la *pédagogie* de la présence ne peut se faire sans comprendre les *mécaniques* de la présence, mécaniques sur lesquelles la pédagogie travaillera.

La présence est-elle une attention ? Postulons que oui, dans la mesure où cette dernière pourrait être considérée à l'image d'une « flamme »³⁸ (Krishnamurti), d'une « torche »³⁹ (Lachaux), ou encore d'un « lampadaire »⁴⁰ (Bougnoux). La récurrence des métaphores lumineuses n'est en rien étonnante, dans la mesure où l'attention éclaire des phénomènes et les rend ainsi apparents à *la conscience*. La pédagogie de la présence, par conséquent, devra nécessairement passer par une méta-prise de conscience, par les interprètes, de la manière dont ils usent eux-mêmes de leur propre attention, de leur propre système d'éclairage, et ce d'un point de vue tant quantitatif que qualitatif.

Explicitons cela en recourant à la présentation de deux situations. La première fois que Dausse monte les grands escaliers du dispositif, son mouvement s'organise globalement de la manière suivante⁴¹. D'un pas « léger »⁴², au rythme du métronome, l'interprète gravit les marches une à une. Lorsqu'il parvient à la plate-forme finale, il se penche en

38 KRISHNAMURTI, Jiddu. *La flamme de l'attention* [1983], traduit de l'anglais par Jean-Michel Plasait [1987]. Paris : Ed. du Seuil, 1996, p.7.

39 Jean-Philippe. Lachaux *Le cerveau attentif* : contrôle, maîtrise et lâcher-prise [2011]. Paris : Odile Jacob, 2013, p.10.

40 BOUGNOUX, Daniel. « L'ivrogne et le réverbère », *Les cahiers de la médiologie*, 2000, n°10, p.41. [en ligne]
Disponible en ligne : < http://mediologie.org/cahiers-de-mediologie/10_lux/bougnoux.pdf >

41 cf. Annexes n°1 : « Scénographie des *Fugues* »

42 « L'élément d'effort "touche légère" ou doux consiste en une *faible* résistance au poids et en une sensation motrice *légère*, une impression d'apesanteur », LABAN, Rudolf. *La maîtrise du mouvement* [1988], traduit de l'anglais par Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien. Arles : Actes Sud, 1994, p.108.

avant, effectue une rotation à 90° et regarde en contrebas sur sa droite, puis revient en position initiale et se penche à nouveau, puis effectue une rotation à 90° et regarde en contrebas sur sa gauche, puis regarde en arrière à 180° par rapport à la position initiale, se retourne un instant à 90° sur sa gauche, puis finit par se retourner complètement et s'assoit en haut de la dernière marche. Telle est, grossièrement, la mécanique directionnelle de ce segment du spectacle. Néanmoins, la problématique émergente au cours des répétitions, et sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir, a été la suivante : le jeune interprète ne savait pas *quoi* regarder.⁴³ Autrement dit, il ne savait pas avec quel élément de l'espace il avait à se mettre en *relation*, ce qui impactait sensiblement la qualité de son geste, dans la mesure où basculer le buste et la tête en avant n'est pas synonyme, qualitativement parlant, de regarder en contrebas pour prendre la mesure de sa situation (distance le séparant du vide, absence de chemin, ...). Le deuxième exemple concernera Diot. Le vingt-cinq février, à l'occasion des retours, Naud, danseuse chorégraphe et répétitrice, signalait au jeune interprète que ses regards avec le public étaient incorrects, trop joueurs et trop joués. La réflexion ne souleva pas de débat, mais revint sur le devant de la scène lorsque plus tard, au cours des répétitions, l'interprète exprima quelque chose comme : « je croyais que je n'avais pas le droit de regarder le public ». Ici se noue le second enjeu de la présence. « La vision est palpation par le regard »⁴⁴ écrira le philosophe Maurice Merleau-Ponty, et Diot n'avait pas saisi la différence entre *quoi* regarder et *comment* regarder, Fonte lui déclarant alors que ce qu'il devait éviter était plutôt un « type d'adresse »⁴⁵, « un type de présence » et non pas le contact visuel en lui-même.

Suite à la brève présentation de ces deux situations, il nous incombe de poser deux constatations : d'une part, la pertinence et l'importance d'un point de vue qualitatif pour un spectacle du travail de la présence, et d'autre part, l'apparente nécessité pour les interprètes de développer leur *attentivité*, l'attention qu'ils portent à leur présence, aux relations qu'ils entretiennent, en se posant les questions suivantes : *à quoi et comment* suis-je attentif ? Ou encore, *avec quoi et comment* suis-je en relation ?

Notre esquisse de définition de l'attentivité, - construite sur la mise en relation des recherches cognitives, sociales, théâtrales et méditatives avec les pratiques de la compagnie Yoann Bourgeois -, s'organisera en trois étapes, que nous présenterons

43 cf. Annexes n°4 : « Observations du 25 février 2014 à Engins »

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

45 cf. Annexes n°4 : « Observations du 25 février 2014 à Engins »

maintenant succinctement.

Lorsqu'il était question de savoir si la présence était une attention, nous faisons état, de manière globale, d'un certain nombre de métaphores issues de divers courants de pensée : la flamme, la torche et le lampadaire. Considérons, à présent, que ces trois images revêtent, pour leurs auteurs, trois versants de l'attention très différents. La « torche »⁴⁶ de Lachaux est l'instrument des découvertes, l'allié de l'explorateur sans lequel les profonds tombeaux n'auraient été que de vastes pénombres où l'intrépide aurait tôt fait de mordre la poussière. Avec le « lampadaire »⁴⁷ du médiologue Daniel Bougnoux, il est évident que nous changeons de registres, tant imaginaire que conceptuel. Cette métaphore traduit à son tour l'idée que l'attention, si elle est éclairante, ne révèle rarement plus que ce qu'elle connaît déjà.

Le regard est projection des préperceptions sur le monde, visée (au sens de Husserl) dans laquelle le but, l'intention, les hypothèses sur le monde s'expriment.⁴⁸

Autrement dit : *quid novis sub sole* ? Si l'attention est l'alliée de l'explorateur, elle est aussi celle du *chercheur cherchant ce qu'il sait déjà*. S'agit-il alors d'une geôlière ? Potentiellement. Mais comme de nombreuses geôlières, nous dira Krishnamurti, l'attention détient également les clefs du pénitencier ; la « flamme » de l'attention, pour le penseur, est en réalité la capacité de l'attention à reconnaître l'existence même des barreaux derrière lesquels nous évoluons d'ordinaire, cette reconnaissance occasionnant alors la « fonte » de ces mêmes barreaux et offrant, entre autres, la possibilité d'errer librement à travers les différentes cellules. Seulement à travers les différentes cellules, car l'attention étant sélective et réductrice par nature, son royaume sera toujours celui des cellules.

Tel sera donc le parcours de notre recherche : comment la pédagogie de la présence est-elle confrontée au diktat des habitudes perceptrices et motrices des jeunes interprètes ? Comment, par un travail de dilatation des perceptions, les interprètes parviennent-ils à entrer au contact de l'« infra-ordinaire »⁴⁹ de l'écrivain Georges Perec, au sein duquel ils trouveront les partenaires sensoriels avec lesquels re-construire *Les*

46 Jean-Philippe Lachaux *op. cit.*, p.10.

47 Daniel Bougnoux. *art. cit.*, p.41.

48 BERTHOZ, Alain, « Merleau Ponty, le corps et les espaces à l'aulne des neurosciences cognitives », ANDRIEU, Bernard (dir.), BERTHOZ, Alain (dir.), *Le corps en acte : centenaire Maurice Merleau-Ponty 1908-2008*. Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 2010, p.12.

49 PEREC, Georges. *L'infra-ordinaire*. Paris : Éditions du Seuil, 1989.

Fugues ? Puis, enfin, nous nous demanderons dans quelle mesure le travail de l'attentivité peut-être envisagé comme le tissage d'une toile – une prison comme une autre ? – par les interprètes eux-mêmes, en vue de la représentation.

1.1 - L'ivrogne cherche ses clefs au pied du lampadaire, « parce qu'ici du moins, on a de la lumière pour chercher... »

Nous passons le plus clair de notre temps à accomplir des routines motrices, émotionnelles et cognitives répétées des centaines de fois au cours de notre vie, si bien que le système exécutif du lobe frontal, qui sert à adapter le comportement de façon flexible en brisant ces routines, est finalement beaucoup moins utilisé qu'on pourrait le penser.⁵⁰

Si l'on en croit Lachaux, interroger notre capacité à conduire notre attention revient pour une part à interroger notre *adaptabilité*. Cette dernière caractéristique, s'il est postulé par le chercheur qu'elle fait défaut au commun des mortels, n'en demeure pas moins centrale dans tout processus de transmission. Explorons quels en sont les enjeux pour les interprètes.

La créativité des artistes de la scène, et plus spécifiquement des circassiens, est grandement assujettie à leurs propres schémas perceptifs et moteurs. Perceptifs, car le trampoliniste apprend à mesurer et diriger son vol au gré d'une multiplicité de données inaccessibles au novice (élasticité du trampoline, point de chute, vitesse de chute, contraction des muscles, ...). Moteurs, car ce même trampoliniste, en développant une acuité toute particulière à certaines sensations, développe à son tour toute une *gamme* de mouvements, de figures, qui signeront sa spécificité. Au sein des arts du cirque, le processus d'apprentissage, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir au cours de notre seconde partie, se caractérise pour Fonte par la sur-spécialisation des interprètes. La collaboratrice artistique de la compagnie entrevoit les choses de la manière suivante :

Marie Fonte : Parfois quand je discute avec des circassiens je sens que le développement de la singularité de leur pratique est très important, et permet une émancipation individuelle, peut-être moins encouragée dans le champ de la danse. De ce que j'en observe, la performance « technique » ne s'acquiert que jusqu'à un certain âge, et que dans des conditions d'entraînements extrêmement soutenues. Ils essayent donc d'explorer leur potentiel dans le temps de l'école car ensuite ils n'auront plus cet espace de pratique quotidienne. Peut-être qu'un jongleur peut le retrouver, mais un trampoliniste par exemple beaucoup moins. Ils cherchent donc à atteindre la maîtrise d'un certain niveau, et ensuite c'est ce niveau-là qui sera exploité et décliné dans la vie

50 Jean-Philippe. Lachaux *op. cit.*, pp.331-332.

professionnelle. Ce mouvement est très singulier, dans la danse au contraire, j'ai la sensation que lorsqu'on sort de l'école c'est le début d'une expansion des possibles.⁵¹

Ainsi, il semblerait que la modalité d'enseignement même du cirque joue un rôle tout particulier dans le processus de spécialisation des perceptions et des capacités motrices des jeunes interprètes, et influe donc par la même en défaveur du développement de toute flexibilité des pratiques.⁵²

Ces réflexions mettent précisément en lumière l'enjeu de notre prochain développement : la pédagogie de la présence, en ce qu'elle se veut être une transmission des relations, est une véritable épreuve pour le jeune interprète saisi en plein processus de spécialisation, dans la mesure où le processus de transmission nécessite, si ce n'est un dés-apprentissage, du moins une suspension de ses spécialisations perceptives.

Pour en revenir aux propos de Lachaux, nous pourrions schématiser les choses de la manière suivante : la formation (le terme est curieusement approprié) des jeunes interprètes, notamment en dernière année, sollicite avant tout les capacités d'« exploit[ation] »⁵³ de l'attention : il faut produire à partir des matériaux (informations sensorielles, compétences physiques, ...) glanés au cours des précédentes années de formation. À ce titre, Oren nous faisait part au cours d'un entretien informel qu'au sein de son école, le LIDO de Toulouse, il est demandé aux élèves de créer une courte forme *tous les mois*⁵⁴, ce qui implique un temps de *recherche*, d'« explor[ation] » relativement court, et donc une *sur-« exploit[ation] »* des compétences acquises *au préalable*. L'« exploit[ation] », par analogie, correspondrait à la métaphore du réverbère développée par Bougnoux. À l'inverse maintenant, le processus de transmission des *Fugues* demande quant à lui de revenir aux capacités d'« explor[ation] » de l'attention, dans la mesure où les jeunes interprètes ne disposent pas des informations sensorielles

51 FONTE, Marie. «Écrire le cirque», *Agôn*, 2014, dossier n°6. [en ligne]

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

52 Il est bien sûr entendu que ces réflexions ne prétendent traduire que des *tendances*, et ne prétendent nullement avoir valeur de vérité générale.

53 « C'est bien un problème d'économie de l'attention qui se pose incessamment au cerveau appelé à faire face à toutes ces tâches, potentiellement importantes, à accomplir en même temps. Ce problème relève de ce qu'on appelle *le dilemme du chercheur d'or* : à chaque moment, vaut-il mieux explorer ou exploiter ? Lorsque je suis en train de faire une tâche, est-ce que je ne suis pas en train de passer à côté d'informations importantes ailleurs ? », LACHAUX, Jean-Philippe, « L'économie cérébrale de l'attention », CITTON, Yves (dir.), *L'économie de l'attention : remède ou symptôme ?*. (à paraître aux Éditions de La Découverte)

54 cf. Annexes n°5 : « Observations du 27 mars 2014 à Voreppe »

leur permettant de reprendre *précisément* le spectacle. Il ne s'agit bien sûr que d'une première étape, avant d'impulser une nouvelle « exploit[ation] » de ces nouvelles informations sensorielles, mais une première étape cruciale dans le cadre d'un processus de transmission rigoureux sur les aspects tant formels, attentionnels et intentionnels qu'est celui mené par la compagnie Yoann Bourgeois :

Aurélie Coulon : Est-ce que vous cherchez nécessairement à faire en sorte que Jean-Baptiste ait la même façon de saisir les balles que Yoann ?

Marie Fonte : À certains moments nous lui avons donné des indications en ce sens, en revanche nous n'avons pas cherché à tout prix à ce que la forme de la prise de la balle soit identique, mais plutôt qu'elle révèle quelque chose de juste par rapport à cette idée de ne pas être dans la maîtrise et la manipulation de l'objet, mais de faire en sorte que l'objet affecte celui qui travaille avec, cherchant par là un rapport équilibré entre lui et l'objet.⁵⁵

La recherche que nous allons à présent initier cherchera dans un premier temps à caractériser, de manière pré-sentuelle, la nature d'une habitude perceptrice. Puis, par l'analyse d'un travail de *training* mené par Naud⁵⁶, nous montrerons comment les interprètes sont amenés à exercer leur *adaptabilité attentionnelle*, leur *flexibilité*. Nous terminerons en montrant comment ce travail tend à re-travailler, à ré-équilibrer peut-être, le jeu de forces associant mémoire et sensation dans la prise de décision, autrement dit dans l'action, en rendant à cette-dernière une genèse plus sensible que mémorielle.

1.1.1 - Esquisse d'une habitude

Quels sont les grandes caractéristiques, d'un point de vue cognitif, d'une habitude ? Au cours de la conférence « Jouvence du cerveau adulte ! »⁵⁷, le neuroscientifique Pierre-Marie Lédou empruntait à l'imaginaire routier la métaphore suivante : une habitude, d'un point de vue neuronal, « c'est un peu comme une autoroute ». Autrement dit, il s'agit des plus spacieuses et fluides voies de circulation de l'information, dont la création est due à l'importante et récurrente fréquentation du réseau. En ce sens, les habitudes sont, du point de vue présentiel, extrêmement économiques, dans la mesure où : l'information circulant librement et sans obstacle⁵⁸, elle ne nécessite pas d'être soutenue par un

55 Marie Fonte, *art. cit.* [en ligne]

56 *cf.* Annexes n°4 : « Observations du 25 février à Voreppe »

57 *cf.* Annexes n°12 : « Programme de la semaine du cerveau à Grenoble : être plastique, c'est fantastique ? »

58 Bien sûr, en cas d'affluence, les problématiques se révèlent nombreuses, et feront justement l'objet de notre étude en 1.3.

quelconque effort *conscient* ; c'est pourquoi Lachaux définit l'habitude comme un « temps comprimé »⁵⁹, et Bourgeois une absence aux choses⁶⁰.

Sur le plan attentionnel, l'habitude se manifeste par le biais de ce que Berthoz, professeur au Collège de France à la chaire de physiologie de la perception et de l'action, identifie comme le « patron attentionnel »⁶¹ :

Mais pour répondre à notre intérêt particulier sur l'aspect intentionnel de l'attention, nous avons aussi examiné des travaux portant sur le concept de « patron attentionnel » ou d'attente ou « expectation » produit par le cerveau en fonction de l'intention perceptive.

Ce processus d'expectation, en ce qu'il est assimilable à une anticipation perceptrice fondée sur la mémoire, est le principal frein à toute démarche d'exploration. Si l'on se réfère à la théorie des régimes d'attention proposée par le sociologue Dominique Boullier, l'habitude serait en quelque sorte la conséquence d'une forte « immunité »⁶² du système attentionnel : l'individu, quelque soit les circonstances, ne se laisse pénétrer que par un nombre restreint de *stimuli* reconnus. Néanmoins, il ne s'agit que d'un frein à l'exploration, et non pas d'un ennemi à abattre du travail de la pédagogie présenteielle, car nous serons amenés à étudier l'importance du principe même de l'habitude dans le processus de répétition tel qu'il est envisagé par la compagnie. Toutefois, dans le cadre du temps que serait celui de l'étude, de l'apprentissage – à différencier de la pratique scénique, mais aussi de la répétition en elle-même –, la démarche menée par les artistes relève explicitement d'une dissolution des habitudes. Nécessairement, car les *Fugues* sont le fruit des *habitudes* de Bourgeois et Fonte, et les jeunes interprètes se retrouveront nécessairement en inadéquation, aux niveaux tant techniques qu'intentionnels, avec celles-ci :

Jean-Baptiste Diot : La fugue en elle-même est extrêmement simple mais le type de jonglage était vraiment très éloigné du mien. J'ai dû m'adapter au style de quelqu'un qui a 10 ans de moins que moi et en jonglage cela joue beaucoup. Car comme dans

59 Jean-Philippe Lachaux *Le cerveau attentif* : contrôle, maîtrise et lâcher-prise [2011]. Paris : Odile Jacob, 2013.

60 cf. Annexes n°4 : « Observations du 25 février 2014 à Engins »

61 BERTHOZ, Alain, « Regard, Attention et Intention », *Collège de France* [en ligne], p.398. Disponible en ligne :

< http://www.college-de-france.fr/media/alain-berthoz/UPL17175_UPL9798_res0304berthoz.pdf >

62 BOULLIER, Dominique. « Composition médiatique d'un monde commun à partir du pluralisme de régimes d'attention », CHARDEL, Pierre-André, *Conflit des interprétations dans la société de l'information*. Paris : Hermès, 2012, p.46.

beaucoup d'autres arts, il y a des modes dans le jonglage, des modes qui caractérisent une génération de jongleurs par rapport à une autre. Des figures que l'on faisait plus il y a un certain temps... Les figures de base des années 90 ne sont pas les mêmes que celles de 2010. Car tout simplement le jonglage évolue, et il évolue vite. Chaque jongleur en travaillant développe ce que j'appellerais des « tic » dans le sens de petits mouvements que l'on aime et qu'on fait assez souvent et facilement. La fugue contient beaucoup de ces mouvements propres à Yoann et donc s'approprier ces mouvements a été une des choses les plus dures. Je fais normalement plus du jonglage de nombre (5 balles et plus) et la fugue est une pièce de 3 balles.⁶³

Dans les faits, et d'un point de vue pédagogique, cette recherche s'exerce à deux échelles : d'une part, il est l'objet d'un travail de *training* très spécifique, proposé uniquement au binôme incluant Diot et Dausse par Naud, et d'autre part, la recherche de la dissolution des habitudes se manifeste également ponctuellement à l'occasion des retours énoncés par les répétiteurs aux interprètes à la suite, ou au lendemain, d'une représentation.

Notre étude, à présent, se portera plus spécifiquement sur l'analyse du *training*, dans la mesure où il s'agit là d'une pratique étendue dans le temps, construite de manière complexe, et dont l'analyse est par conséquent particulièrement féconde pour la pensée.

Pour reprendre les termes de Naud, nous nommerons cet élément de *training* « la danse de l'échauffement »⁶⁴. Voici la présentation d'un extrait de cette pratique : les deux jeunes interprètes et la répétitrice sont au plateau. Peu à peu, suivant les consignes énoncées par Naud, les trois interprètes entament une danse continue, dénuée d'interruption, et sans aucune contrainte formelle. Parmi le lot des différentes consignes que nous serons amenées à étudier, l'une d'entre elles retiendra notre attention pour l'heure : les deux interprètes sont invités à « faire ce qu'ils ont envie de faire », et ce de manière totalement « libre ». Rapidement, pour l'observateur de la scène, il semble évident qu'en dépit de toute la liberté qui leur était accordée, Diot et Dausse exécutaient des mouvements formellement et qualitativement très similaires, introduisant peu de variations, de fluctuations, dans leur manière de développer leur corps dans l'espace. L'espace de libre expression devient espace de libre expression des habitudes. Une étape pour le moins courante dans tout processus de dé-construction des actions spontanées, dont notre explication du mécanisme devra beaucoup aux propos de Moshé Feldenkraï, figure majeure du courant somatique :

63 Par souci de lisibilité, les quelques erreurs et fautes de frappe de l'entretien avec Diot ont été corrigées.

cf. Annexes n°8 : « Entretien réalisé par écrit avec Jean-Baptiste Diot »

64 cf. Annexes n°4 : « Observations du 25 février 2014 à Engins »

Chacun a une impression de sa propre manière de parler, de marcher et de se maintenir, personnelle et immuable – la seule possible – et chacun s'identifie avec cette image. Notre appréciation des relations spatiales et des mouvements de notre corps semble innée.

Si vous regardez les choses de plus près, ce que nous entendons par spontanéité n'est ni plus ni moins qu'une attitude stupide. Mais comment un acteur peut-il être spontané ?

C'est-à-dire qu'ils veulent maintenir « l'illusion de la première fois ». Ils veulent se sentir libres, comme ils disent.

Mais ils ne le peuvent pas, s'ils ne sont pas conscients de ce qu'ils font. Les acteurs qui prétendent le contraire vont jouer un jour de façon exécration, et le lendemain admirablement. Mais si l'acteur est bien préparé, conscient de son corps, de sa bouche, de ses yeux, de ses désirs, et s'il a un contact parfait entre l'extérieur et l'intérieur, il peut faire tout ce qu'il veut.⁶⁵

Au cours de cet extrait de la danse de l'échauffement, nous pourrions dire dans une certaine mesure que Diot et Dausse évoluaient dans un état proche de la spontanéité vertement critiquée par Feldenkraï, ce qui expliquerait la nature pour le moins répétitive de leurs mouvements.

Cette spontanéité pourrait alors, peut-être, s'interpréter à la manière d'une absence, c'est-à-dire d'une absence de relation consciente entre l'individu et sa propre gestualité : « ainsi Dewey⁶⁶ conclut sur ce paradoxe : "La vraie spontanéité n'est donc pas un droit de naissance mais le dernier terme, la conquête absolue d'un art – l'art du contrôle conscient" au travers d'une prise de conscience plus aiguë de notre corps. »⁶⁷.

65 Moshé Feldenkraï, « "Image-mouvement" chez l'acteur : restitution de la potentialité », GIVORS, Martin. « Trajectoires pour un acteur uni et unificateur : Yoshi Oida & Christian Giriat ». Mémoire sous la direction de Gretchen Schiller : Université Stendhal, 2013.

66 John Dewey est un sociologue et psychologue pragmatiste américain. Voué à l'étude et à l'élaboration d'une nouvelle pédagogie, il est une figure importante du *hands-on-learning*, c'est-à-dire de l'apprentissage par l'action, que l'on appelle également : la pédagogie du projet.

67 SHUSTERMAN, Richard. « Le corps en acte et en conscience », Bernard Andrieu (dir.), Alain Berthoz (dir.), *Le corps en acte : centenaire Merleau-Ponty 1908-2008*, p.213.

1.1.2 – Travailler à l'émergence

Poursuivons à présent notre analyse du *training*. Nous avons clairement identifié, dans un premier temps, combien les premières consignes avaient pu déclencher chez les interprètes la mise en œuvre de certaines routines perceptives et motrices par la simple invitation au mouvement continu (difficilement planifiable) et libre (habituel, en l'occurrence). À présent, étudions les techniques *via* lesquelles Naud a tenté de réveiller le système de démantèlement des habitudes évoqué précédemment par Lachaux.

La première clef du travail, et peut-être la plus révélatrice de la démarche, est la consigne suivante de la répétitrice : « investissez toutes vos actions ». Pour le dictionnaire du Centre National Ressources textuelles et Lexicales, investir revient à : « mettre en possession de »⁶⁸, « accorder », « doter », et pour terminer, « mettre son énergie psychique dans ». L'intégralité de ces éléments de définition met en scène la situation suivante : une chose vient se mêler à une autre, donner d'elle-même à une autre, que ce soit un objet, un pouvoir, un droit, ou de l'« énergie psychique ». Pour reprendre les images de Jérémy Damian proposées à l'occasion de sa soutenance de thèse, investir un geste pourrait s'entendre comme « mêler sa conscience » à ce geste, et par la même, occasionner une rencontre. Naud enjoint les jeunes interprètes à ne laisser aucun mouvement en dehors du *champ de la conscience*, mais au contraire, à travailler la présence de chacun d'entre eux. Ce-faisant, la répétitrice vient suspendre la mécanique routinière en rétablissant de la relation liant la conscience au mouvement ; l'habitude, en quelque sorte, se dissout dans le champ de la conscience, et le mouvement réintègre le monde sensible.

Pour autant, le recours à cette seule consigne, aussi théoriquement parfaite soit-elle, se révèle parfois insuffisamment efficace à l'épreuve de la pratique. Pour quelle(s) raison(s) ?

À partir de l'étude d'une anodine leçon de piano donnée à un enfant, Lachaux tire les conclusions suivantes : « pour un enfant comme pour un adulte, la consigne de simplement "faire attention" est extrêmement imprécise. Le cerveau de l'enfant est bombardé d'informations de toute nature [...] Parmi toutes ces sources d'informations, laquelle, lesquelles, doit-il privilégier, et à quel moment ? »⁶⁹. La problématique rencontrée lors de la danse de l'échauffement de Naud pourrait s'interpréter de manière

68 « Investir » : *CNRTL* [en ligne].

Disponible en ligne : < <http://www.cnrtl.fr/definition/ubiquitaire> >

69 Jean-Philippe Lachaux, *op. cit.*, p.321.

identique : comment peut-on investir *toutes* les actions ? L'objectif, s'il est louable et en partie opérant, est également vertigineux. Les artistes ne savaient plus « où donner de la tête », pour reprendre l'expression populaire, ou de l'attention, tout simplement.

Par conséquent, il est capital de relever le nouveau tournant que prirent les consignes : « pliez la hanche, les genoux, les coudes »⁷⁰, etc... À cet instant s'est opéré un recalibrage du *niveau de détail de l'attention* dont la compréhension est capitale dans le cadre d'une pédagogie de la présence. Il ne s'agissait plus d'être présent à son propre corps de manière globale, mais au contraire de venir tisser de nouvelles ramifications d'un ordre plus subtil avec certains espaces du corps ; une trajectoire depuis une perception macroscopique du corps vers une perception microscopique. Ce travail pourrait s'entendre à la manière d'une découverte des potentialités des différents terrains dont serait composé le corps de l'interprète, une conjugaison de ces espaces, et avant tout chose, peut-être, leur exploration. En cela, il semble que nous ayons effectivement affaire à une pratique travaillant les capacités d'adaptabilité attentionnelle dans la mesure où, de manière presque virtuose, l'interprète est invité à instaurer de la *variation* au sein de ses points d'attention, de ses lieux de présence, et ainsi faire opposition à la formation de routines attentionnelles.

Toutefois, jusqu'à présent, nous n'avons fait qu'état d'un travail de dissolution des habitudes sous leur aspect purement attentionnel. Or, le travail de *training* proposée par Naud envisage également, à l'image d'un point d'acmé, une recherche de conscientisation de l'intention, et plus spécifiquement du *tropisme* d'un mouvement. De quoi s'agit-il ? Et en quoi cela concerne-t-il la pédagogie de la présence ?

« Continuez, mais à présent, donnez tous vos mouvements au plafond »⁷¹, « dirigez votre intention vers le plafond », « entrez en relation avec le plafond ». Plus tard, le plafond laissera sa place au « sol ».

La toile, désormais, se complexifie. Il s'agit pour les interprètes, non seulement de prêter toujours de l'attention à leurs gestes, mais également de leur donner une direction intentionnelle, un tropisme, qui ne sera pas nécessairement celui du geste physique. S'instaure alors une distinction entre la direction spatiale d'un geste et sa direction intentionnelle. Ce nouveau démembrement, occasionnant bien sûr quelques incompréhensions parmi les jeunes interprètes, nous laisse entrevoir la chose suivante : peut-on considérer que le tropisme est une sorte de dédoublement de l'attention, portée

70 cf. Annexes n°4 : « Observations du 25 février 2014 à Engins »

71 cf. Annexes n°4 : « Observations du 25 février 2014 à Engins »

pour une part sur le geste, et pour une autre part en direction de sa cible ? En ce sens, notons que les regards, eux, étaient presque constamment dirigés en direction des cibles intentionnelles, ce qui signifie que la prise de contact, l'entrée en relation, ne se faisait pas seulement pas la seule imagination, mais transitait par une stimulation visuelle. Cet aspect visuel, pour la compréhension de cette pratique, est primordial, si l'on considère ces propos de Berthoz : « si je dirige le regard vers une cible, j'essaie en même temps d'agir sur cette cible. Le mouvement est partie intégrante de la perception »⁷². Cette pratique, aux allures presque paroxystiques en matière d'*adaptabilité* attentionnelle, est néanmoins extrêmement représentative d'une pratique de pédagogie de la présence, car elle est en tout point comparable à un travail de tissage, de mise en relation de différents éléments plus ou moins intérieurs, plus ou moins extérieurs, au sein d'un espace infiniment poreux que serait celui de la conscience d'un individu.

Cette première analyse de la danse de l'échauffement effectuée, il nous est nécessaire de nous interroger sur la nature même des capacités qui y sont travaillées. Varela, à propos des travaux engageant le travail de la conscience, écrit :

Les pratiques impliquées dans le développement de l'attention/conscience ne sont quasiment jamais décrites comme la formation à une virtuosité méditative [...] mais plutôt comme l'abandon d'habitudes d'inattention, comme un désapprentissage plutôt que comme un apprentissage.⁷³

Ainsi, la réintégration des mouvements dans le champ de la conscience, l'instauration de la variation des points d'attention par le changement du niveau d'attention, et l'exploration des différentes formes de conjugaison de l'attention avec l'intention ne seraient-elles pas des capacités à construire, mais davantage, pour le cognitiviste, des outils de déconstruction, de dissolution des « habitudes d'inattention ».

Dès lors, pourrions-nous analyser ce processus de désapprentissage comme une voie permettant de faire de l'interprète l' « espace vide »⁷⁴ théorisé par le metteur en scène Peter Brook ? Un espace débarrassé de ses « obstacles », des « mauvaises herbes » que seraient ces mêmes habitudes d'inattention ? Dans le cadre d'une pédagogie de la présence s'inscrivant dans un processus de transmission, une telle interprétation est

72 BERTHOZ, Alain. *Le sens du mouvement* [1997]. Paris : Odile Jacob, 2013, p.204

73 VARELA, Francisco. *L'inscription corporelle de l'esprit*, traduit de l'anglais par Véronique Havelange. Paris : Seuil, 1993, p.61.

74 « [Le rôle du metteur en scène est] de créer un espace vide où les obstacles seront nettoyés. Il fera le travail du jardinier, enlever les mauvaises herbes », BROOK, Peter. *Le diable c'est l'ennui : propos sur le théâtre*. Arles : Actes Sud-Papiers, 1989, pp.98-99.

manifestement une hypothèse intéressante, mais qui nécessite néanmoins d'être nuancée.

Nuancée tout d'abord, parce qu'il serait bien sûr trompeur d'utiliser des métaphores radicales tel que l'arrachage des mauvaises herbes dans notre situation. La danse de l'échauffement semble davantage travailler une aptitude à *suspendre les routines attentionnelles*, ou tout au plus à infléchir ces mêmes tendances habituelles, qu'à les éliminer d'une manière ou d'une autre. Par ailleurs, il convient également de s'entendre sur les termes d' « obstacles » et de « mauvaises herbes ». Le caractère mauvais d'une herbe, la gêne causée par une habitude d'inattention, sont des concepts pertinents à condition de clarifier le contexte et le point de vue qui les pensent, et certainement s'agit-il d'un aspect capital à entendre dans le cadre d'un travail sur les habitudes.

Si les patrons attentionnels des jeunes interprètes ont à être *suspendus* au cours du travail des *Fugues*, cela est dû à leur *incompatibilité*, à leur *inadéquation* avec les exigences sensorielles propres au spectacle de la compagnie Yoann Bourgeois. Ces considérations nous portent à nouveau interroger le concept d'« espace vide » de Brook. Travailler la malléabilité de l'attention, ne serait-ce pas, fondamentalement, favoriser les possibilités d'émergence de nouvelles sensations à la conscience de l'interprète, et donc de nouvelles pratiques artistiques ?

1.1.3 - L'action, un processus entre mémoire et sensation

Si l'hypothèse est intéressante, encore nous faut-il comprendre sur quel principe de fonctionnement de la conscience se fonde l'acception suivante : développer l'émergence de nouvelles sensations revient à donner leur chance à de nouvelles pratiques d'émerger.

Nous choisirons, pour cela, de recourir aux hypothèses actuellement au travail dans le domaine des neurosciences :

L'attention n'est pas seulement un mécanisme de filtrage sélectif, d'amplification, c'est une véritable fonction cognitive et motrice ancrée dans l'action et qui participe, de plein droit pourrait-on dire, à l'élaboration des décisions concernant l'action [...] Si l'attention est liée à la décision elle dépend aussi de la mémoire des expériences passées.⁷⁵

La théorie énoncée par Berthoz voudrait donc que tout processus de prise de décision, comme celui d'une décision motrice, est le fruit de la conjugaison d'un certain état sensoriel, déterminé par l'attention, avec les éléments de mémoire, les connaissances préalables d'un individu. Il est également dit que, lorsque les perceptions sensorielles

75 Alain Berthoz, « Regard, Attention et Intention », *art. cit.*, p.402.

sont récurrentes, habituelles, leur traitement en vue d'une prise de décision s'effectue plus rapidement, mais avec une flexibilité nécessairement moindre.

Pour illustrer cette thèse, Pierre-Marie Léo, au cours de sa conférence, faisait part d'une anecdote devenue tristement célèbre dans le domaine des neurosciences. Il s'agit de l'histoire d'un vigile de nuit, accompagné de son chien. Au cours de sa ronde, il pénètre dans un wagon de marchandises afin d'en surveiller le contenu. Seulement, une fois le seuil franchi, l'homme entend la porte claquer derrière lui. Il essaie d'abord de tourner la poignée, avant de constater que la porte est verrouillée de l'intérieur. Il sort alors son téléphone de service pour joindre son équipier. L'appel est un échec, et bientôt le vigile se rend compte que le wagon dans lequel il se trouve est un wagon réfrigéré dont les parois empêchent toute communication téléphonique. Deux jours plus tard, notre homme est retrouvé mort. Or, le wagon n'était pas en état de fonctionnement. L'autopsie révélera que la cause du décès est un arrêt cardiaque survenu quelques temps seulement après l'heure estimée de son enfermement. Pourquoi l'homme est-il mort et le chien a-t-il survécu ? L'hypothèse soutenue par Berthoz et Léo serait la suivante : le vigile serait décédé en raison de la terreur provoquée par *l'idée de mourir frigorifié*, le chien, lui, parce que ses capteurs sensoriels ne lui indiquaient aucun danger, aurait résisté en se fiant à ses sens, ou simplement parce qu'il n'avait aucune connaissance préalable de ce qu'est un wagon réfrigérant.

Dans une certaine mesure, la créativité toute singulière d'un interprète, l'organisation et les potentialités de son activité au plateau sont elles aussi directement dépendantes de cette délicate combinatoire de connaissances préalables et de sensations. L'enjeu de la malléabilité attentionnelle sera alors, précisément, de permettre de court-circuiter la normalisation du processus de décision par la connaissance préalable, en soumettant cette dernière à tout un champ sensible auquel elle ne pourra répondre de manière ordinaire. En cela, les actions qui naissent d'un tel processus pourront échapper à *l'ordinaire chorégraphique d'un interprète*, et voire même, peut-être, surprendre ce dernier. Si cette démarche a connu un certain nombre d'antécédents dans le domaine du spectacle vivant, à l'image du travail mené par le metteur en scène et pédagogue Jerzy Grotowski, - « je voudrais aussi vous conseiller, si vous voulez créer un vrai chef-d'œuvre, de toujours éviter les clichés [...] ne suivez pas la route la plus facile des associations [...] l'homme est beaucoup plus compliqué »⁷⁶ -, notons qu'elle n'en

76 GROTOWSKI, Jerzy. *Vers un théâtre pauvre* [1968], traduit par Claude B. Levenson. Lausanne : L'Âge d'homme, 1971, p.192.

demeure pas moins inédite et déroutante pour de jeunes interprètes portant en eux une approche plutôt traditionnelle de l'écriture circassienne :

Jean-Baptiste Diot : Tout d'abord l'idée même de transmission d'un numéro m'a surpris. Je viens du cirque traditionnel où la singularité de l'artiste est comme une marque de fabrique qui ne doit surtout pas être imitée. Alors il m'a fallu d'abord comprendre et accepter la demande.⁷⁷

1.2 – Au contact de l'infra-ordinaire

Ne nous y trompons pas, nous restons ici dans le cadre d'un travail de transmission. Aussi établissons que Naud ne travaille pas uniquement l'adaptabilité attentionnelle de ses deux interprètes dans l'optique de co-participer à leur formation artistique (peut-être devrait-on d'ailleurs parler de déformation artistique ?). La malléabilité attentionnelle, au sein du travail de la compagnie Yoann Bourgeois, est en réalité un mécanisme de la conscience sollicité pour favoriser l'entrée en relation des interprètes avec le monde sensible propre aux *Fugues*. À propos des exercices de « prise de conscience », Diot dira d'ailleurs : « avec Yoann et Marie le travail était plus concret parce qu'on avait une finalité qui était la fugue. Quel que soit l'exercice il était toujours concret pour nous parce qu'on savait où ça devait nous mener »⁷⁸.

Ce monde sensible, ce *nexus* relationnel tel que nous le définissons en introduction, nous renvoie aux origines mêmes des *Fugues*. Comme précisé en introduction, en raison du parti-pris phénoménologique dans le lit duquel s'inscrit cette recherche, nous postulons que le spectacle est issu de la rencontre entre deux artistes et certaines propriétés ténues des objets (balles, trampoline, table), des corps (le leur, celui de leur partenaire), de l'environnement, et plus particulièrement de la musique. Ces propriétés ténues du sensible, auxquelles le novice ne prêterait sans doute pas attention dans la mesure où ses capteurs, ses schémas perceptifs, seront inadaptes, vont relever de ce que nous nommerons, en référence à Perec, *l'infra-ordinaire*.

Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ?

Interroger l'habituel. Mais justement, nous y sommes habitués. Nous ne l'interrogeons pas, il ne nous interroge pas, il semble ne pas faire problème, nous le vivons sans y penser, comme s'il ne véhiculait ni question ni réponse, comme s'il n'était porteur d'aucune information. Ce n'est même plus du conditionnement, c'est de l'anesthésie.

77 cf. Annexes n°8 : « Entretien réalisé par écrit avec Jean-Baptiste Diot »

78 cf. Annexes n°8 : « Entretien réalisé par écrit avec Jean-Baptiste Diot »

Nous dormons notre vie d'un sommeil sans rêves. Mais où est-elle, notre vie ? Où est notre corps ? Où est notre espace ?

Comment parler de ces " choses communes ", comment les traquer plutôt, comment les débusquer, les arracher à la gangue dans laquelle elles restent engluées, comment leur donner un sens, une langue : qu'elles parlent enfin de ce qui est, de ce que nous sommes.⁷⁹

Arracher à la gangue les fluctuations mélodiques et rythmiques toutes particulières d'une fugue de Bach, la densité du point de suspension⁸⁰, la puissance de la gravité. Pour les jeunes interprètes, parvenir à la captation de cet infra-ordinaire propre aux *Fugues* va faire appel à un nouveau versant de l'attentivité, un principe à l'honneur au sein de la *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975) de Perec : le « discernement »⁸¹ (François Laplantine), ou encore la « complexification de la perception »⁸² (Berthoz). Ce processus, s'il est intimement lié, il est vrai, à la suspension des habitudes étudiée dans une première partie, doit néanmoins faire l'objet d'une analyse à part entière. Effectivement, le discernement de « l'infra-ordinaire » des *Fugues* exige une forme de suspension des habitudes perceptives, mais la suspension des habitudes perceptives ne conduit pas nécessairement à percevoir « infra-ordinaire » des *Fugues* dans toute sa subtilité. Elle y donne accès. Le discernement, quant à lui, permet d'y pénétrer. *Discerner* est un verbe dont le sens semble être à la jonction entre « séparer »⁸³ et « percevoir ». Il s'agit donc d'une action d'affinement de la perception par *différenciation*, dont voici la définition qu'en fournirait l'anthropologue François Laplantine :

Le jade (*yu*), dont le pictogramme évoque ce qui est rare, précieux et travaillé par le temps, est d'autant plus apprécié en Chine qu'il est non seulement légèrement brouillé, mais encore patiné, altéré et parfois presque bourbeux. C'est la pierre par excellence qui suscite l'observation minutieuse de l'œil et la concentration de l'esprit. Elle a l'aptitude d'engendrer ce que les textes attribués à Confucius appellent le discernement : l'acte qui consiste à discerner des lignes, des nervures, des flexions.⁸⁴

79 Georges Perec, « Interroger l'habituel », *L'infra-ordinaire*. [en ligne]

Disponible en ligne : < <http://escarbille.free.fr/vme/?txt=ih> >

80 « À l'origine c'est une notion de jongleur qui désigne le sommet de la parabole, l'instant avant que la balle ne retombe. », Marie Fonte, *art. cit.* [en ligne]

81 LAPLANTINE, François. *Une autre Chine : gens de Pékin, observateurs et passeurs de temps*. Le Havre : De l'incidence éditeur, 2012, p.13.

82 Alain Berthoz, *art. cit.*, p.393.

83 « Discerner » : *CNRTL* [en ligne].

Disponible en ligne : < <http://www.cnrtl.fr/definition/discerner> >

84 François Laplantine, *op. cit.*, pp.12-13.

S'il l'enjeu du discernement dans un processus de transmission est à présent évident – possibilité à l'interprète d'aller à la rencontre, dans les profondeurs du monde sensible, de nouveaux partenaires de jeu –, demandons-nous plutôt si, et comment, la compagnie Yoann Bourgeois procède à une pédagogie de la présence à l'infra-ordinaire ?

Pour ce faire, notre développement commencera en proposant une brève analyse du regard que portent les neurosciences et la médiologie sur le principe même de discernement, lequel devra se penser finalement en complémentarité avec le mouvement inverse de catégorisation. Nous procéderons par la suite à l'analyse de quatre séquences de répétition pour montrer comment le principe de discernement est d'une part un outil de travail qualitatif de la présence agissant par dilatation du vécu⁸⁵ de l'interprète, mais également un processus absolument évolutif au terme indéfini, tant son utilisation dans les retours se fait de plus en plus subtile. Enfin, nous étudierons comment l'entrée en relation des interprètes avec l'infra-ordinaire des *Fugues* se fait au service du processus archéologique de transmission. Nous procéderons pour ce faire à une analyse du travail de la modalité visuelle en tentant d'éclairer les propos suivants d'Alexandre del Perugia, acteur, circassien et formateur important dans la carrière de Bourgeois : « *aïn* en hébreu et en arabe signifie à la fois l'œil et la source »⁸⁶.

1.2.1 - Hiérarchisation du réel : entre catégorisation et discernement

Chaque sensation peut se décomposer en sensations plus élémentaires, jusqu'à atteindre une limite qui est fixée par la résolution des récepteurs sensoriels les plus élémentaires.⁸⁷

Pour les neurosciences, et Lachaux plus spécifiquement, toute sensation pourrait s'entendre comme une composition, comme la résultante d'une construction. Par conséquent, toute sensation serait également décomposable en sous-sensations, ou plutôt en briques de sensation. La trajectoire ainsi décrite par le discernement sera justement celle d'un enfoncement dans la matière, et fera écho au chemin reliant tout objet aux atomes qui le constituent⁸⁸.

85 Le vécu renvoie à la notion phénoménologique de « lebenswelt », de corps vécu, opposée à la notion de corps objectif, dont fait état Francisco Varela dans son ouvrage *L'inscription corporelle de l'esprit*.

86 DEL PERUGIA, Alexandre. « Les règles du jeu », MÜLLER, Carol (éd.). *Le training de l'acteur*. Arles / Paris : Actes Sud-Papiers / Conservatoire national supérieur d'art dramatique, 2000, p.138.

87 Jean-Philippe Lachaux, *op. cit.*, p.321-322.

88 Si le neuroscientifique prend soin d'exposer la limite du processus de segmentation des sensations, nous n'en ferons peu cas. Nous partirons effectivement du principe qu'il serait illusoire de penser ces

À l'image de nombreux mécanismes physiologiques (et relationnels), le discernement agit de pair avec une fonctionnalité dynamique opposée : la catégorisation. Cette dernière, que l'on pourrait classer dans l'ensemble des mécanismes inhibiteurs, avec le concours du discernement, hiérarchise la perception du monde. Ensemble, elles donnent une forme au monde, et ajustent le niveau de détail de chaque ensemble de *stimuli* en fonction du régime de vie de chacun. L'action inhibitrice de la catégorisation est donc, entre autres, « à l'origine de mécanismes perceptifs de filtrage et de sélection »⁸⁹.

Finalement, retenons que les activités conjointes du discernement et de la catégorisation travaillent « à chaque embranchement »⁹⁰ du processus de perception d'une sensation : l'image serait alors celle d'un promeneur arpentant un chemin, et à chaque division du chemin, ce dernier pourrait choisir d'affiner sa perception en continuant, ou de s'arrêter à l'embranchement en catégorisant tout le trajet déjà effectué.

À présent, qu'ajouterait à notre compréhension du discernement l'éclairage médiologique ? Au sein de ce cadre de pensée, nous pourrions peut-être rapprocher l'activité de discernement de celle de la reconnaissance des *media*. Les *media*, s'il est nécessaire de les re-définir, sont pour les médiologues ces « invisible[s] support[s] »⁹¹ par lesquels transitent les messages. Reconnaître un *media* revient en quelque sorte à faire le travail de distanciation, un travail d'identification des intermédiaires par lesquels circulent les informations que, d'ordinaire, nous percevons comme *immédiates*. En nous appuyant sur la trilogie phare des frères Wachowski, *Matrix*, le discernement correspondrait à l'extraction du personnage de Neo de la Matrice. À cet instant, il lui est permis de considérer le « tout fait »⁹², le monde de la Matrice, comme un « se-faisant », un ensemble de lignes de codes à l'écran, sur lequel il est possible d'agir.

En somme, nous pourrions peut-être proposer de penser *l'effort* de discernement, parce qu'il sera bel et bien question d'une *amplification* des capacités de discernement, comme l'effort du novice en passe de devenir expert, au sens d'Ingold :

Ainsi, dans une perspective gibsonienne, si le savoir de l'expert est supérieur à celui d'un novice, c'est [...] parce que son système perceptif est conditionné à (*attuned to*,

mêmes limites au cours de notre recherche, dans la mesure où il paraît presque impossible d'en faire l'expérience empiriquement.

89 Alain Berthoz, *Le sens du mouvement*, *op. cit.*, p.210.

90 Alain Berthoz, « Regard, Attention et Intention », *art. cit.*, p.397.

91 DEBRAY, Régis. « Histoire des 4 M », *Les cahiers de la médiologie : une anthologie*. Paris : CNRS éd., 2009, p.13.

92 *Art. cit.*, p.19, pour cette citation et la suivante.

ndt) capter les caractéristiques critiques de son environnement que le novice ne parvient simplement pas à remarquer.⁹³

Autrement dit : le discernement pourrait se penser comme un sur-déploiement des capacités d'attention, dont l'objectif serait de réformer/infléchir les patrons attentionnels d'un individu de manière à les ouvrir à de nouvelles sensations. Cet effort requerrait alors, de manière conjointe à la maximalisation de l'investissement, ce que Jean-Marie Scheffer nomme justement « le retard de catégorisation »⁹⁴, à propos du régime attentionnel esthétique des lecteurs de poésie. Gardons toutefois bien en tête qu'il s'agit là d'un effort travaillant le novice en passe de devenir expert. Ultérieurement, ainsi que nous le constaterons, l'expert fondera également sa pratique sur un principe d'économie attentionnelle, ceci car il saura voyager plus librement entre différents points d'attention et différents niveaux de focal.

Concluons ces premières considérations pour le moins généralistes en les ramenant à une anecdote survenue au cours du travail avec les jeunes interprètes le vingt-cinq février à Engins. Alors que la session de répétition touchait à sa fin, Dausse et Diot manifestaient tous deux un certain mécontentement vis-à-vis de ce qu'ils avaient produit au cours de l'après-midi⁹⁵. À leur surprise, Fonte leur signala qu'il n'y avait rien d'alarmant dans cette colère. Au contraire, elle signalait certainement le développement de leur propre *acuité*. Parce qu'ils *discernaient* à présent la complexité chorégraphique, les deux jeunes interprètes étaient à présent en mesure de mesurer les écarts entre la grossièreté (dans le sens de : « caractère de ce qui manque de finesse »⁹⁶) de leur performance vis-à-vis de la subtilité de l'écriture.

1.2.2 - Dilater le monde vécu

Susciter l'émergence de nouvelles relations sensibles liant un interprète à son environnement, du point de vue du *lebenswelt*, c'est-à-dire du monde vécu, est comparable à un mouvement de *dilatation* du monde sensible. Un gain de volume, un élargissement, et même, ainsi que nous le verrons, un étirement du temps (vécu, lui aussi). Pour imaginer ce phénomène de densification du perçu, nous pourrions prendre la

93 Tim Ingold, *art. cit.* [en ligne] Citation traduite de l'anglais par Martin Givors.

94 SCHAEFFER, Jean-Marie, extrait de *Petite écologie des études littéraires*. Paris : Marchaisse, 2011, p.113.

95 cf. Annexes n°4 : « Observations du 25 février 2014 à Engins »

96 « Grossièreté » : *CNRTL* [en ligne]

Disponible en ligne : < <http://www.cnrtl.fr/definition/grossièreté> >

situation suivante : deux individus sont face à un tableau, l'un lui *jette* brièvement un coup d'œil, l'autre le *scrute* plusieurs dizaines de minutes parce que, malgré tout, la facture de cette œuvre est particulièrement *fine*.

Dans le cadre de la pédagogie de la présence à l'œuvre dans la transmission des *Fugues*, nous pourrions dire qu'un objectif de Bourgeois et Fonte serait d'inviter les jeunes interprètes à prêter attention à la finesse des différents éléments chorégraphiques composant le spectacle.

Au cours d'un fragment de répétition de la *Fugue / Table* sur lequel nous aurons l'occasion de revenir ultérieurement, Acuña, danseuse, chorégraphe et répétitrice, propose à Oren, alors couchée sur la table, de se *gainer*⁹⁷ de manière à faciliter sa prise de vitesse lorsque son partenaire, Droin, la fera tourner⁹⁸. À l'issue du travail, la répétitrice demande à l'interprète quelque chose comme : « t'as senti ce que ça t'apportait de *gainer* ? ». Ces propos, anodins en apparence, sont bien sûr essentiels dans le cadre de notre réflexion. Sentir, se rendre compte de l'intérêt de quelque chose, sont des actions traduisant l'inscription dans le monde sensible d'un individu d'une ou plusieurs sensations, et sous-tendent par la même la *distinction* préalable de ces sensations. Ainsi, le souci de la répétitrice pourrait s'entendre comme le contrôle de l'efficacité de la répétition du point de vue sensible, laquelle serait considérée comme réussie en cas d'inscription d'un nouvel élément dans le champ de la conscience de l'interprète, un nouvel élément auquel elle fera désormais attention et avec lequel elle pourra donc composer. Le premier aspect de l'utilisation du discernement dans le processus de pédagogie de la présence serait donc le suivant : être présent aux enjeux sensibles d'une séquence du spectacle. Les expressions courantes sont par ailleurs extrêmement significatives de ces enjeux là. Lorsque l'interprète *saisit où se joue* une séquence, nous pouvons dire, littéralement, qu'il se relie physiquement à l'espace d'une sensation. Complexifions notre analyse en procédant à l'analyse des situations suivantes.

L'écoute de la musique, au sein d'un spectacle intitulé *Les Fugues*, animé plus du trois quart du temps par différentes pièces musicales, l'on s'en doute, ne sera pas une activité facultative au cours des répétitions. Et ce d'autant plus, nous aurons l'occasion d'y

97 « Mouler, envelopper étroitement à la façon d'une gaine ». L'action s'effectue ici par le biais des muscles du tronc (et notamment la sangle abdominale)

« Gainer » : *CNRTL* [en ligne].

Disponible en ligne : < <http://www.cnrtl.fr/definition/gainer> >

98 cf. Annexes n°7 : « Observations du 29 mars 2014 à Saint-Laurent-du-Pont »

revenir longuement, que le projet artistique originel relève davantage d'une mise en forme de la musique que du soutien d'une forme par la musique :

Marie Fonte : Nous avons commencé par la *Fugue / Balles*, et nous avons cherché à transposer par le jonglage le motif musical de *L'Art de la Fugue*, avec trois balles. C'était aussi le désir de donner à voir la musique, de faire en sorte qu'elle se dessine visuellement.⁹⁹

Concrètement, l'établissement des connexions interprète/musique s'est opéré par « un travail d'écoute musicale pour essayer de leur faire entendre ce que nous entendions, et qu'ils perçoivent à leur tour cette analogie que nous avons cherché entre l'écriture musicale et l'écriture physique ». Ainsi se formèrent les ponts reliant la forme chorégraphique aux *stimuli* auditifs. Le travail d'observation mené fournit par ailleurs un exemple qui, s'il n'est pas nécessaire de le développer, mérite néanmoins d'être mentionné¹⁰⁰ : le jeudi vingt-sept mars, les interprètes répétaient la première séquence des *Fugues* au cours de laquelle Droin traverse le devant de la scène, de jardin à cour, au rythme d'une marche militaire, sa chaise en main, avant de l'installer sur la demi-sphère et de tenter de s'y asseoir. À cette occasion, en raison d'un désaccord rythmique interprète/musique, Acuña demande à la régisseuse générale de diffuser à nouveau le morceau de marche militaire de manière à ce que le circassien, d'une certaine manière, s'en imprègne, et en discerne mieux la rythmicité (très particulière, car légèrement irrégulière en raison des coupes du morceau lui-même).

Ce type de pratique, avec le travail d'écoute des fugues et sarabandes de Bach, peu à peu, à force d'un travail de discernement pourrait on dire, permet aux interprètes d'entrer en relation avec l'espace-temps d'une note, ainsi que l'exprime Fonte :

Marie Fonte : Une note n'est pas un instant mais déjà un temps, une durée. Nous avons insisté sur cette idée. Au début les interprètes nous disaient qu'ils n'entendaient rien, que tout allait trop vite mais petit à petit, en s'imprégnant de la matière, on sentait qu'ils entendaient les durées, et que le temps devenait autrement signifiant. Une durée a une valeur, c'est un espace-temps et je crois que lorsqu'on comprend cela et qu'on le ressent, alors le champ de l'interprétation s'ouvre.¹⁰¹

Il est particulièrement intéressant pour nous de relever la progression suivante : au début ils n'entendaient rien, et, avec le travail, ils se sont mis à entendre les durées. Nous retrouvons ici une progression correspondant exactement aux mécanismes de

99 Marie Fonte, *art. cit.* [en ligne]

100 cf. Annexes n°5 : « Observations du 27 mars 2014 à Voreppe »

101 Marie Fonte, *art. cit.* [en ligne]

développement de la conscience par le discernement, exposés ultérieurement.

Nous pouvons dès maintenant saisir l'enjeu créatif d'un tel processus : considérer une note non plus à l'image d'un « tout fait »¹⁰² (Debray¹⁰³) / « instant » (Fonte), mais comme un « se faisant » (Debray) / « durée » (Fonte), pour reprendre l'expression médiologique de Debray, donne la possibilité à l'interprète d'*interagir* avec les multiples durées apparaissant à sa conscience. Diot aura par ailleurs ces mots : « tout le travail d'écoute musical avec Marie m'a ouvert un champ artistique immense aussi. Pouvoir entendre chaque note et y mettre une intention physique »¹⁰⁴. L'inscription spatio-temporelle d'une note se connecte alors à l'espace-temps d'un mouvement, et il est dès lors compréhensible que la nouvelle densité de l'une affecte la densité de l'autre. Ces considérations nous mènent alors à considérer cette notion émergente de densité, de plénitude d'une action, d'une présence, que nous allons explorer dès à présent.

Pour ce faire, nous allons nous appuyer sur l'analyse d'une situation au cours de laquelle Oren travaillait la *Sarabande / Balle avec Acuña*¹⁰⁵. Cette pièce de jonglage, antérieure à la création des *Fugues* et dont une version proche¹⁰⁶ est consultable sur internet, se compose d'un mouvement au cours duquel la jeune interprète se courbe en avant, et décrit comme un demi-cercle avec son bras gauche, balle en main, partant à peu près au niveau de son épaule gauche jusqu'à son épaule droite, rasant le sol. Au cours du spectacle de la compagnie Yoann Bourgeois, ce mouvement s'effectue sur une fin de phrase au violon, dans un temps comme suspendu, retenu.

Au cours du travail de cette séquence, la répétitrice demanda à la jongleuse de « rendre le mouvement plein », d'en « profiter ». Concrètement, qu'est-ce que cela signifie ? Établissons d'ores et déjà qu'un mouvement n'est pas plein ou vide en lui-même, cela n'a aucun sens. En revanche, et le terme « profiter » nous conduit sur cette piste de réflexion, un mouvement peut être *vécu* de manière plus ou moins dense. Profiter signifie « tirer quelque chose de »¹⁰⁷, et plus communément « trouver du plaisir à ». Nous voici face à une indication d'ordre absolument présenteielle : densifier le

102 Régis Debray, *art. cit.*, p.13.

103 Régis Debray est médiologue, co-fondateur des *Cahiers de la médiologie*.

104 cf. Annexes n° 8 : « Entretien réalisé par écrit avec Jean-Baptiste Diot »

105 cf. Annexes n°6 : « Observations du 28 mars 2014 à La-Tour-du-Pin »

106 OREN, Asi, OREN, Neta. *Let them come*, Youtube, 2012. [en ligne]

Disponible en ligne : < <http://www.youtube.com/watch?v=d77D2JroXQs> >

107 « Profiter » : CNRTL [en ligne].

Disponible en ligne : < www.cnrtl.fr/definition/profiter >

mouvement revient peut-être, finalement, à densifier le réseau de relations connectant l'interprète avec la courbe du geste et la musique. Il est probable que ce processus soit en certains points assimilable à celui de dilatation du corps de l'acteur tel qu'il est pensé par Barba :

Le corps dilaté est un corps chaud, mais pas au sens sentimental ou émotif [...] C'est avant tout un corps à chaleur rouge au sens scientifique du terme ; les particules qui composent le comportement quotidien ont été excitées et produisent plus d'énergie, leur mouvement a été accéléré, elles s'éloignent, s'attirent, se repoussent, avec plus de force, plus de vitesse, dans un espace plus grand.¹⁰⁸

Cela signifie deux choses pour Oren : la nécessité de développer l'écoute de cette séquence de musique afin d'en saisir la suspension, et celle d'*accorder* l'intégralité du *développement* de son mouvement à cette suspension. Il est également évident que cette dilatation du geste entraînera, et entraîna effectivement, un ralentissement de l'action. Néanmoins, il serait trompeur d'envisager le commentaire de la répétitrice comme une invitation au ralentissement. Il semble toutefois que ce dernier ne soit que la résultante d'une optimisation de l'écoute de la sarabande, la conséquence et non pas la cause.

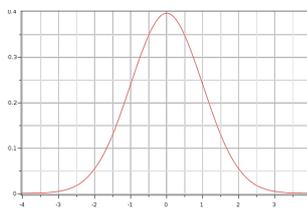
Enfin, ainsi que nous l'exposions précédemment, le discernement est une activité bornée uniquement par les limites des capacités perceptrices des individus. Aussi pouvons-nous remarquer, au cours de l'évolution des répétitions, combien le travail de retours peut devenir extrêmement subtil, voire même peut-être chimérique aux yeux du seul intellect, mais toutefois sensiblement prégnant pour le simple observateur attentif. Concrètement ? Acuña, au cours de la représentation du vingt-huit mars à la Tour du Pin, a ainsi noté dans son carnet de retours : « chute Damien 1sec de + »¹⁰⁹. Cette note rythmique aux allures sibyllines, s'il faut la re-contextualiser, concernait une séquence au cours de laquelle Droin, en déséquilibre sur la dernière marche du dispositif, se laisse tomber en arrière. Bien évidemment, ne nous figurons pas qu'à la suite de ce retour le trampoliniste chercha à décompter mentalement une seconde supplémentaire avant de chuter. Encore eut-il fallu qu'il décomptât les secondes. Et quand bien même il soit assez doué pour le faire, les décompter occasionnerait certainement un retard faussant l'action. Peut-être serait-il plus intéressant de saisir cette note de la répétitrice comme un élément de recherche du point de suspension, du point d'acmé du déséquilibre ; une

108 BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola. *L'énergie qui danse : un dictionnaire d'anthropologie théâtrale* [2005], traduit de l'italien par Éliane Deschamps-Pria. Montpellier : L'Entretemps, 2008, p.50.

109 cf. Annexes n°7 : « Observations du 29 mars 2014 à Saint-Laurent-du-Pont »

indication permettant même de dilater ce dernier. Nous pourrions utiliser, pour nous représenter cette recherche, l'image d'une courbe de Gauss :

Illustration n°2 – Courbe de Gauss



L'utilisation du discernement, dans le cas présent, est à entendre comme un affinement de la perception de la zone toute supérieure du graphique. Il s'agit principalement pour l'interprète de ne pas basculer en arrière trop volontairement, de manière à laisser se déployer le mouvement de suspension dans toute sa *durée*, encore une fois. Ce travail rythmique est évidemment au service du travail qualitatif traversant l'écriture entière des *Fugues* : la recherche du point de suspension, ou plutôt, la tentative d'approche de plus en plus contiguë du point de suspension. Par analogie avec la tradition taoïste, ce point représente un des grands principes du Yīn et du Yáng appelée la transmutation mutuelle¹¹⁰ : un phénomène, une fois développé à son extrême, est susceptible de muter en son opposé : ainsi dit-on que le froid extrême brûle, ou encore que trop à l'ouest, on revient à l'est. Artistiquement, et même peut-être humainement, il existe au sein de cet espace là de transition une *qualité présentielle* dont la recherche fondera en quelque sorte tout l'effort de pédagogie relationnelle étudié ici.

Si nous tâchions de synthétiser l'ensemble des processus étudiés au cours de cette approche pratique du principe de discernement, nous pourrions évoquer l'image d'un interprète sculptant le sensible. Le discernement correspondrait en cette capacité à aller travailler en finesse les détails, creuser les nervures, esquisser les flexions, pour reprendre les termes de François Laplantine exposés initialement.

110 « Le maximum d'une chose ou d'un phénomène provoque la chose opposée, le phénomène opposé : le YIN à son extrême peut se transformer en YANG, le YANG à son extrême peut se transformer en YIN », « Le Yin et le Yang », *acupuncture-medecinechinoise*. [en ligne]
Disponible en ligne : < <http://www.acupuncture-medecinechinoise.com/le-quotidien/le-yin-et-le-yang/> >

1.2.3 – L'œuf et la poule

À présent, ainsi que commençait à nous le rappeler le conflit entre écoute et ralentissement à propos de la *Sarabande / Balles* de Oren, revenons-en à notre hypothèse selon laquelle la transmission d'un *nexus* relationnel se pense au service d'un processus *archéologique* de transmission.

Ainsi, après avoir montré comment le travail de dilatation du réel par le discernement semblait s'apparenter dans un premier temps à un travail de sculpture du sensible, nous allons maintenant ré-orienter notre regard et considérer le postulat suivant : le monde sensible *fournit* les matériaux aux interprètes permettant l'élaboration du spectacle, et non l'inverse. Nous procéderons pour ce faire à l'étude du travail de la modalité visuelle tant au cours du *training* qu'à l'occasion des répétitions, en tâchant de comprendre comment la fonction de captation des informations sensorielles se fait source d'actions.

Naud, au cours de la danse d'échauffement, énonça à chaque interprète la recommandation suivante : « regarde bien avec quoi tu te mets en relation »¹¹¹. Si cette invitation fait bien sûr écho au principe même de pédagogie de la présence, nous l'entendrons à présent comme révélateur de l'importance de l'acte perceptif *en vue de l'action*. Cette relation liant perception et action se traduirait, si l'on employait la terminologie des théories en neurosciences de Berthoz, par la relation liant les effets « bottom-up » et « top down ». Effectivement, si notre perception dépend en partie de la nature de notre intention (*top down*), elle est également, bien sûr, grandement tributaire des potentialités offertes par l'espace (*bottom up*)¹¹². Aussi est-il courant d'entendre, de la part des artistes de la scène, pareilles considérations :

Pour l'acrobate, comme pour le comédien, il est essentiel de capter ce qui l'entoure avant d'agir, de prévoir afin d'agir.¹¹³

Il nous incombe alors de consacrer notre développement à l'analyse du travail du regard¹¹⁴ au sein du processus de pédagogie de la présence, et de montrer ce que son maniement traduit du couple perception/action.

111 cf. Annexes n°4 : « Observations du 25 février 2014 à Voreppe »

112 Nous pourrions en revenir à l'origine même de notre recherche. Est-ce une sur-interprétation des pratiques de la compagnie Yoann Bourgeois en raison de nos accointances avec les enjeux attentionnels et présentsiels ? Ou notre recherche est-elle née de nos observations de la compagnie ?

La réponse, ainsi que le suggère Berthoz, ne peut être unilatérale. Cette recherche est une rencontre.

113 Alexandre del Perugia, *art. cit.*, p.138.

114 La vue étant le sens le plus travaillé au cours des épisodes d'observation des répétitions.

Nous allons tout d'abord soumettre la danse de l'échauffement à une première brève analyse introductive¹¹⁵. Suite au travail des intentions dirigées tantôt vers le plafond tantôt vers le sol, une nouvelle séquence de travail s'est développée autour de la consigne suivante : « ne quittez plus de votre regard les yeux de votre partenaire », consigne délicate agrémentée, bien sûr, d'un : « il faut que vous maîtrisiez votre regard ». Car effectivement, maintenir le regard dans les yeux d'un autre, aussi amical soit-il, s'est rapidement révélé difficile pour Diot et Dausse. La raison de cette difficulté est peut-être à l'origine de l'expression suivante : se noyer dans les yeux de quelqu'un, autrement *se perdre* dans le regard. Phénoménologiquement, cet élément de langage est extrêmement révélateur, et ne pourrait-on pas considérer que le travail de Naud avait pour objectif de *mêler*, en quelque sorte, les consciences des deux jeunes interprètes ? Elle dira d'ailleurs à ce propos, au terme du *training*, avoir cherché à intensifier la relation liant les artistes. Si l'on en revient à présent au sujet de notre développement, nous pourrions interpréter cette pratique de la manière suivante : le travail de maîtrise et de soutien du regard, en ce qu'il densifie la relation des interprètes, accroît la présence de l'un à l'autre, a peut-être pour objectif d'optimiser la qualité d'*inter-action* entre Diot et Dausse. Autrement dit : optimiser les capacités d'*écoute* pour stimuler celles de *réaction*, et parvenir ainsi à rendre un épisode comme la *Fugue / Table* plus crédible, plus vivant, pour en faire un véritable *jeu de forces* et non pas une simple succession de gestes chorégraphiques.

Ces premières considérations effectuées, procédons à la poursuite de notre analyse du travail du regard, mais à présent, au sein des répétitions mêmes, et voyons comment l'enjeu de *training* relevé par Naud venait en réalité soutenir un travail extrêmement fort du processus de transmission.

De manière presque intuitive, entendons que l'écriture du regard à l'œuvre dans les *Fugues* relève également, presque nécessairement, d'une écriture de l'intention de ce même regard. Et revenons-en ainsi à l'exemple évoqué en introduction¹¹⁶. La situation que nous évoquions, rappelons-le, traduisait l'incompréhension de Diot vis-à-vis de l'utilisation qu'il pouvait faire de son regard, et notamment du regard au public. Il lui avait été fait remarquer que ses adresses étaient de nature trop joueuses, c'est-à-dire qu'il cherchait à *agir* sur le spectateur (le faire rire peut-être), alors qu'il lui était demandé, au contraire, d'entrer en relation avec lui de manière plus neutre, déchargée de toute

115 cf. Annexes n°4 : « Observations du 25 février 2014 à Voreppe »

116 cf. Annexes n°4 : « Observations du 25 février 2014 à Engins »

volonté d'action – un regard davantage *bottom-up* que *top down* pour reprendre la terminologie de Berthoz.

Une telle consigne pourrait entrer en conflit avec une certaine acception monolithique de l'adage phénoménologique suivant : la perception est action¹¹⁷. Si la perception est toujours action, il nous apparaît absolument nécessaire d'apporter de la nuance à ce constat, car tous les regards, par exemple, n'agissent pas *identiquement*. Certains sont assassins, d'autres amoureux, absents, vifs, perçants, parfois malicieux, *etc.* Bref, nous ne pouvons que constater l'existence de toute une véritable *gamme* de regards au sein de laquelle les modalités de présence, les modalités de relation, sont extrêmement variées, et n'impliquent pas le même type et la même qualité d'agentivité du sujet sur l'objet. Si nous nous tentions, empiriquement, à traduire notre réalité du regard assassin, nous évoquerions : comme un fil droit, tendu vers sa cible, dont le point de départ, les racines, seraient peut-être une sensation de contraction dans la poitrine, une plénitude (et pourquoi pas une chaleur) au niveau du visage. Nous pourrions ajouter à cette ébauche de *nexus* toute une imagerie mentale dont nous laisserons le soin au lecteur de trouver les couleurs, d'imaginer les saynètes. Ceci pour dire qu'il est nécessaire de considérer le regard à l'image d'une toile, et que l'ensemble des connexions créées par cette-dernière définit en quelque sorte la qualité du regard lui-même.

Forts de ce constat, nous sommes à présent plus à même de considérer la recommandation suivante, énoncée tant au cours du *training* qu'au cours des différentes séquences de répétition : « le regard doit diriger le mouvement »¹¹⁸. Lorsque Dausse exécute l'élément de chorégraphie évoqué en introduction – monter les escaliers, puis effectuer plusieurs rotations du buste, pour finalement se retourner et s'asseoir sur la dernière marche du dispositif –, le mouvement recherché n'est pas une simple rotation du buste avec une inclinaison de la tête en contrebas, il s'agit plus fondamentalement de chercher à *entrer en relation* visuellement avec ce qu'il y a (ou plutôt, compte tenu de la situation, ce qu'il n'y a pas) en contrebas. L'un est uniquement motivé par une écriture musculaire mécanique, l'autre est à l'inverse *animé, généré, porté* par l'intention d'une

117 Alva Noë, professeur de philosophie à l'Université de Californie – Berkeley, est l'auteur d'un ouvrage entier consacré à ce sujet : « In *Action in Perception*, Noë argues that perception and perceptual consciousness depend on capacities for action and thought - that perception is a kind of thoughtful activity. Touch, not vision, should be our model for perception », « Action in perception : Overview », *MITPress*. [en ligne]

Disponible en ligne : < <https://mitpress.mit.edu/books/action-perception> >

118 *Idem*.

mise en relation. Qualitativement, ces deux mouvements se révélaient être extrêmement différents. Il semble donc que nous puissions désormais saisir la complexité du propos suivant de Perugia : « *ain* en hébreu et en arabe signifie à la fois l'œil et la source »¹¹⁹ : l'objet du regard est, dans cette situation, à la « source » de la qualité de l'action.

Mais effectuons un pas de côté, potentiellement déstabilisant, pour un instant seulement. Au cours de notre introduction générale, lorsque nous évoquions une certaine mysticité de la présence de l'acteur, nous citions des propos rapportés par Barba. Ce dernier rapportait en réalité les paroles que tenaient ses acteurs à l'issue d'une représentation au cours de laquelle ils n'avaient pas, ou ne s'étaient pas sentis, présents : « ce soir, le dieu n'est pas descendu »¹²⁰, mais également, et de manière bien plus intéressante pour nous, « Dieu, que j'ai mal joué, je ne sentais pas le public »¹²¹. Constatons alors combien ces propos, finalement, postulent l'existence d'un *lien* associant acteurs et spectateurs dans l'exécution d'une représentation. Revenons alors à notre propos, et corrérons ce constat à cette consigne énoncée par Naud : « allez chercher l'autre par le regard, surtout si vous le sentez un peu absent »¹²². Bien sûr, si le partenaire de l'interprète est le premier support de son action, le public, lui, tient également une place prépondérante dans la composition du *nexus* relationnel des *Fugues*, voire même, de tout un pan de la création scénique. Aussi peut-on considérer que la « fascination »¹²³ (Yoshi Oida), la « sédu[ction] »¹²⁴ (Barba) qu'exercent les artistes – sans nier l'impact des éléments de notoriété, de plastique, et de tout autre affinité influant la hiérarchisation de l'attention du spectateur –, malgré tout, est partie prenante de la manière dont celui-ci parvient à prendre appui sur le public, à aller le chercher si nécessaire. Il n'est pas rare d'entendre qu'une salle à l'écoute porte, presque énergétiquement, les interprètes au plateau. L'air de rien, il ne s'agit peut-être là que de la conséquence de l'implication attentionnelle et physique du spectateur dans le processus de co-création du spectacle.

Bien sûr, si le regard est l'outil privilégié de la mise en relation interpersonnelle, il est nécessaire de penser la présence interprète/spectateur comme relevant de liens plus invisibles encore que la prise de contact visuelle, ainsi qu'en témoigne Diot :

119 Alexandre del Perugia, *art. cit.*, p.138.

120 Eugenio Barba, Nicola Savarese, *op. cit.*, p.180.

121 L'image de Dieu fera l'objet d'une analyse au cours du II.

122 cf. Annexes n°4 : « Observations du 25 février 2014 à Engins »

123 Yoshi Oida, *L'acteur rusé*, *op. cit.*, p.16.

124 Eugenio Barba, Nicola Savarese, *op. cit.*, p.40.

Jean-Baptiste Diot : Yoann et Marie avaient une idée précise du rapport qu'ils voulaient que j'ai [avec le public], et j'ai mis longtemps à la comprendre et à l'assimiler. J'ai pour habitude de créer un contact visuel très vite et de manière régulière avec les gens alors passer 30 min sans regarder le public était une sensation nouvelle que je ne saurais pas vraiment décrire *car les gens se sentaient étonnamment proches de nous*.¹²⁵

En conclusion, s'il est établi que la création est le fruit d'une synergie de forces, par l'utilisation des « cercles »¹²⁶ reliant l'interprète à son environnement, émettons l'hypothèse que l'attentivité, par le biais de ses capacités d'adaptabilité attentionnelle et de hiérarchisation de la perception, se révèle être le premier outil d'une pédagogie, d'une écriture et d'une transmission de la présence.

1.3 – La compétence du tisserand

Pourrait-on considérer l'attentivité, finalement, comme l'habileté permettant de tisser les processus synergiques eux-mêmes ? Dans l'optique de fournir de premiers éléments de réponse à cette interrogation, nous allons à présent analyser son rôle au cœur du processus de *répétition*, tel qu'il est pensé par la compagnie Yoann Bourgeois. Pour ce faire, nous émettrons l'hypothèse de départ selon laquelle la répétition serait un acte de *tissage*, pensé dans l'optique d'une représentation. Un acte de tissage qui serait le fruit du mariage des deux versants de l'attentivité étudiés précédemment : la *malléabilité* du *sujet* de l'attention (suspension des habitudes perceptives), et la *malléabilité* du *niveau* d'attention (discernement/catégorisation). Cette troisième partie proposera, en outre, une étude de certains extraits des représentations, afin de mesurer les écarts présents entre le temps de *l'étude* et le temps du *spectacle*.

Dans la mesure où les objets du maillage à l'œuvre au cours des répétitions ne sont autres que les relations unissant la conscience des interprètes avec le monde sensible, il nous importera tout particulièrement d'étudier l'intérêt, et les modalités, du travail de réflexion somato-esthétique (un concept théorisé par Richard Shusterman) au cours du travail des interprètes. Explicitons la raison de ce choix.

125 cf. Annexes n°8 : « Entretien réalisé par écrit avec Jean-Baptiste Diot »

126 « Autant que pour l'acrobate, cette notion « d'être avec » est essentielle pour le comédien. [...] Parce que certains acteurs jouent avec leurs partenaires, avec l'espace, avec le décor, avec les lumières. Ils sont conscience des cercles imaginaires qui les relient aux êtres et aux choses. », Alexandre del Perugia, *art. cit.*, p.138.

Intuitivement, comment pourrait-on définir, simplement, la répétition ? Il s'agit de faire et refaire un certain nombre d'actions (gestes, pensées, ...). En cela, nous pourrions dire que ce processus s'apparente à un travail de création, de fabrication plutôt volontaire, d'habitudes : les actes, à force d'être répétés – à peu près – à l'identique, tendent naturellement à devenir des automatismes ; métaphoriquement les autoroutes se créent, et s'en suit donc de drastiques économies d'un point de vue attentionnel. Ces mêmes économies s'avèrent, semble-t-il, être l'objectif même du processus de répétition, car ce sont elles qui permettent de tendre à une certaine *efficacité* des actions :

Merleau-Ponty lui aussi est un défenseur du corps en philosophie qui pourtant rejette la valeur de la réflexion soma-esthétique. Comme James, il soutient que la spontanéité et l'appréhension perceptuelle non réflexive nous rendront toujours les meilleurs services dans la vie quotidienne, tandis que la réflexion somatique et les images représentationnelles sont (pour les gens normaux) non-nécessaires et constituent mêmes des obstacles au bon fonctionnement. Le corps, dit-il, ne « nous guide parmi les choses qu'à condition que nous cessions de l'analyser » pour en faire usage. « A condition que je ne réfléchisse pas expressément sur lui, la conscience que j'ai de mon corps est immédiatement significative » et il est d'une merveilleuse *efficacité* dans l'action spontanée.¹²⁷

Néanmoins, l'efficacité dont il est question doit être définie. Celle-ci est, avant tout, à entendre au niveau *attentionnel* : les actions sont plus efficaces car, à la manière des réflexes, elles peuvent être sollicitées extrêmement rapidement, et nécessitent un appui minimal, si ce n'est inexistant, de la conscience.

Entendons donc, en creux, la conclusion suivante : l'efficacité de l'action habituelle en elle-même n'est *qu'attentionnelle*. Sa qualité présente, son optimalité physique, sa justesse chorégraphique, *etc*, eux, dépendent uniquement des conditions à l'œuvre au cours de son intégration. Voilà qui explique pourquoi il est possible d'élaborer certaines habitudes absolument inefficaces, non-optimales, à de nombreux points de vue, comme manger en travaillant ou effectuer un geste inexact au cours d'une chorégraphie. Ce constat est à l'origine des nombreuses contestations formulées, entre autres par Shusterman, à l'encontre des éloges de la non-réflexivité somatique formulés par Merleau-Ponty :

Ce que nous appelons action spontanée est un produit de l'habitude, pas une volonté pure et libre, et il est dans la nature d'une habitude d'incorporer certains aspects des conditions de son acquisition. Comme ces conditions sont souvent loin d'être optimales [...], nous sommes susceptibles d'acquiescer sans y penser de mauvaises

127 Richard Shusterman, « Le corps en acte et en conscience », Bernard Andrieu (dir.), Alain Berthoz (dir.), *Le corps en acte : centenaire Merleau-Ponty 1908-2008*, p.211.

habitudes autant que de bonnes. Pour corriger nos mauvaises habitudes, nous ne pouvons pas simplement compter sur notre spontanéité, qui, étant le produit de l'habitude, constitue justement une partie du problème.¹²⁸

Nous l'aurons compris, c'est ici que la réflexion somato-esthétique intervient. Ce concept, dans une certaine mesure, résume ce que nous pourrions appeler la conscience corporelle – la relation de la conscience au corps, voire même aux parties du corps. Shusterman propose de définir cette conscience selon quatre critères, formant une boussole, que nous définirons brièvement : le premier axe est ordonné par les pôles « explicite » et « non-explicite » qui indiquent le degré de présence à la conscience d'une sensation, et le deuxième axe est quant à lui polarisé par « réflexif » et « non-réflexif » qui indiquent si l'individu a conscience d'avoir conscience d'une sensation. Dans la mesure où les propos de Shusterman seront longuement débattus au cours de notre développement, il nous importe, exceptionnellement, d'en fournir une rapide biographie.

Philosophe, chercheur en philosophie somatique, praticien de la méthode Feldenkraï's, « une discipline éducative et thérapeutique cherchant à accroître la prise de conscience corporelle et les performances »¹²⁹, Shusterman est notamment l'auteur de *Conscience du corps : pour une soma-esthétique*. Barbara Formis, maître de conférence à l'université de Paris I, dira que « la visée explicite de [cet] ouvrage consiste à dépasser le cadre de l'analyse théorique pour proposer une méthode somatique permettant l'amélioration de notre expérience corporelle »¹³⁰. Ce dépassement d'une forme trop théorique de la pensée du corps s'effectue à travers l'élaboration du concept de *soma-esthétique*, dont voici une esquisse de définition proposée par Formis :

La soma-esthétique n'est donc pas une banale amélioration du corps centrée sur la représentation, mais plutôt une expérience du corps permettant le façonnement de soi, tant au niveau somatique qu'au point de vue de la conscience subjective. Ainsi, l'expérience directe d'une discipline corporelle centrée sur la compréhension somatique des actes moteurs et des postures, et l'étude d'une approche théorique foncièrement ancrée dans l'expérience sont donc des outils centraux pour la soma-esthétique. À partir de cette vision du corps, on ne s'étonnera pas que la

128 *Art. cit*, p.212.

129 « Richard Shusterman - Biography », *Florida Atlantic University* [en ligne]. Citation traduite de l'anglais par Martin Givors.

Disponible en ligne : < <http://www.fau.edu/humanitieschair/bio.php> >

130 FORMIS, Barbara. « Richard Shusterman, Conscience du corps. Pour une soma-esthétique », *Mouvements*, 2009, n° 57, pp.155-157. [en ligne]

Disponible en ligne : < <http://www.cairn.info/revue-mouvements-2009-1-page-155.htm> >

« conscience », dont ce corps fait l'objet, ne puisse plus être considérée comme un état subjectif purement abstrait et intellectuel, mais au contraire comme un état de « prise de conscience » (*awareness*), comme une dimension du vécu qui peut à la fois être ressentie physiquement et analysée rationnellement.¹³¹

C'est cette « prise de conscience », cette « amélioration de notre expérience corporelle », ardemment défendue par l'auteur au sein d'un article paru dans l'ouvrage collectif *Le corps en acte*, co-dirigé par Bernard Andrieu et Berthoz et réalisé à l'occasion du centenaire de Merleau-Monty, qui fera en partie l'objet d'une mise en débat. Conjointement à Shusterman, nous serons amenés à travailler l'interrogation suivante : « dans quelle mesure la perception et la réflexion soma-esthétiques sont-elles véritablement utiles pour l'amélioration de notre usage de soi et de notre pratique ? »¹³² Les conclusions du philosophe, sur lesquelles nous aurons l'occasion de revenir, défendront une conception forte des pratiques somatiques, animée par une volonté de maîtrise consciente et précise perpétuelle du corps.

Ces repères établis, procédons à présent à la description du parcours de recherche que nous nous apprêtons à mener. Nous initierons ce développement en étudiant les grandes caractéristiques des répétitions de la compagnie Yoann Bourgeois. Nous verrons ainsi comment ces dernières procèdent à un travail de tissage par le biais d'un régime attentionnel de l'étude, caractérisé par un niveau de détail extrêmement élevé, par une conscience « explicite »¹³³ et « réflexive », pour reprendre les termes de Shusterman. Nous constaterons ensuite combien les indications de répétition semblent sous-tendre, finalement, un processus de transition du niveau d'attention entre le temps de l'étude et le temps de la représentation. S'il est commun de commencer l'étude d'un mouvement de manière macroscopique, pour ensuite procéder à son exploration microscopique, ainsi que nous l'avons d'ores et déjà démontré en 1.2, il semble que Bourgeois et Fonte, par leurs indications, proposent comme ultime étape du travail un retour à l'échelle macroscopique, un retour à une conscience *a priori* « non-réflexive ». Cet écart fera l'objet d'une mise en débat de plusieurs points de vue, et principalement ceux de Shusterman, prônant le maintien d'une attention détaillée, et de Lachaux, invitant, au contraire, à opter pour une attention globale. Nous en viendrons finalement à l'étude du déroulement des représentations, et ce à la lumière du travail de tissage mis en évidence. Nous nous demanderons dans quelle mesure le présent est, ou ne peut être, qu'une

131 *Idem*.

132 Richard Shusterman, *art. cit.*, p.209.

133 *Art. cit.*, pp.208-209, pour cette citation et les suivantes.

succession de catastrophes (au sens deleuzien de « mode d'existence de la différence »¹³⁴).

1.3.1 – La répétition comme broderie

Comme énoncé précédemment, nous considérerons le temps de la répétition, majoritairement, comme un temps d'étude, suivant la définition proposée par Shusterman :

Bien que l'action spontanée non-réflexive soit généralement la plus efficace, même ses défenseurs admettent généralement que pendant les étapes d'apprentissage d'une compétence sensorimotrice (jouer d'un instrument, droper une balle d'un coup de batte, faire du vélo, apprendre un pas de danse) nous avons souvent besoin de porter une attention critique soutenue à ce que nous faisons avec les parties de notre corps impliquées dans cette action.¹³⁵

Synthétiquement, il s'agit de requérir à l'usage d'une attention extrêmement micro (discernement important), et ce de manière soutenue (temps de la répétition). La conscience des interprètes sera alors alimentée par des indications de nature extrêmement précise, suivant le principe que nous évoquions précédemment :

Pour un enfant, comme pour un adulte, la consigne de simplement « faire attention » est extrêmement imprécise.¹³⁶

Procédons alors à trois études de cas, afin de confronter ces premiers points théoriques à la réalité pratique de la compagnie Yoann Bourgeois.

La première situation est celle d'une répétition au cours de laquelle Oren travaille le segment suivant¹³⁷ : à l'issue de la *Sarabande / Balles*, la jeune interprète s'assoit sur sa chaise, enfle ses chaussettes, puis ses chaussures, une après l'autre, toujours dans le même ordre. Ce travail, en apparence anodin, fait néanmoins partie intégrante des notes de la répétitrice « travailler mise chaussettes » et traduit un enjeu évoqué par Diot : « les intentions de jeu qui paraissaient bénignes ont été celles qui nous ont donné le plus de fil à retordre »¹³⁸.

Il est effectivement dommageable, pour la qualité de précision du spectacle, qu'une séquence de jonglage se conclue par une laborieuse et incertaine mise de chaussettes,

134 Dominique Boullier, *art. cit.*, p.49.

135 *Art. cit.*, p.215.

136 Jean-Philippe Lachaux, *op. cit.*, p.321.

137 *cf.* Annexes n°5 : « Observations du 27 mars à Voreppe »

138 *cf.* Annexes n°8 : « Entretien réalisé par écrit avec Jean-Baptiste Diot »

c'est pourquoi même, et peut-être surtout ?, différentes séquences ordinaires des *Fugues* ont dû faire l'objet d'un court, mais récurrent, travail de répétition. Ce travail de répétition, en quoi consistait-il ? En la mise répétée des chaussettes et des chaussures, certes, mais avant tout peut-être en un *traçage dans la conscience* de l'interprète des chemins à emprunter pour que l'action se déroule de manière « fluide et sans grumeaux »¹³⁹, pour reprendre une expression de Lachaux. De plus, dans la mesure où cet exemple traite d'une action ordinaire, les propos de Shusterman à propos de l'infléchissement, par la réflexion critique, des habitudes font d'autant plus écho à la pratique de la compagnie Yoann Bourgeois. Néanmoins, nous ne percevons à travers ce premier cas qu'un exemple de recherche avant tout formelle de tissage de relations. Oren, bien sûr, trace le parcours attentionnel de son action, et la répétition participe en cela d'une pédagogie de la présence pour elle. Néanmoins, le travail de l'attention au cours du processus n'est pas clairement explicité, le traçage du parcours semble se faire *à partir* de la forme du geste lui-même.

Il est des situations relevant d'une autre logique¹⁴⁰. Revenons-en à l'étude de cette séquence concluant la *Fugue / Table* au cours de laquelle Diot, après avoir scindé la table en deux, a pour consigne de chercher où déposer le fragment d'objet qu'il tient entre les mains. À l'occasion du travail de répétition le vingt-cinq février, l'interprète faisait état de la difficulté suivante : il ne parvenait pas à jouer *la recherche* du lieu où entreposer le fragment de table. Lors de l'exécution de la séquence, son regard errait dans l'espace, sans but. Bien sûr, face à un tel type de difficulté, il n'était pas possible aux répétiteurs de résoudre le problème de Diot de manière chorégraphique, et l'indication « ouvrir le regard » n'avait aucune signification pour lui. Fonte eut alors la réaction suivante : elle endossa le rôle de l'interprète depuis la fracture de la table en deux, et expliqua quelque chose comme « tu cherches en une ou deux/trois attentions ». Dans le cadre de l'étude d'une pédagogie de la présence, cette indication apparaît véritablement comme le dessin d'un parcours attentionnel. L'action était alors entrevue sous un angle génétique attentionnel, et la justesse de mise en relation de l'interprète avec l'espace allait donner la précision du *jeu*.

Il s'agit là d'une occasion pour nous d'insister sur le terme de « précision ». Si Fonte et Bourgeois semblent ouverts à une *légère* malléabilité chorégraphique, il est en revanche primordial, au vue des retours, qu'aucune action ne soit « floue », « entre deux ». Les

139 Jean-Philippe Lachaux, *op. cit.*, p.327.

140 cf. Annexes n°4 : « Observations du 25 février à Engins »

intentions (et attentions) doivent être claires. Et l'on retrouve fréquemment le champ sémantique suivant : ce qui est incorrect est « mou », « flou », « bave »¹⁴¹ (au sens pictural bien sûr), et le correct est « incisif », « tranchant », « net ». Il s'agit là bien sûr d'un élément d'esthétique, mais essentiel à relever tant il travaille le processus de pédagogie de la présence, dans la mesure où la netteté chorégraphique doit passer par la précision relationnelle des interprètes.

Aussi, le principe central du processus de répétition, tel qu'il est envisagé par cette compagnie, nous apparaît comme étant le « marquage », pour reprendre une expression de Acuña couramment utilisée dans le milieu du spectacle vivant¹⁴². La mention de ce terme survint à la fin d'une répétition de la *Fugue / Table* dont l'objectif était de retravailler l'aspect technique suivant : comment Oren, au moment où elle est soulevée par Droin, peut éjecter correctement sa chaise afin qu'elle ne perturbe pas l'exécution de la séquence. Ainsi observons le processus suivant : une fois la difficulté technique résolue par un premier travail d'exploration, les interprètes sont invités à marquer, enregistrer, inscrire, en eux, le nouveau chemin qu'il leur faudra maintenant emprunter. Cette inscription, entendons-le, relève précisément de ce que nous nommerons l'acte de tissage : il s'agit d'une démarche de *mise en relation d'un mouvement avec certaines sensations*, la *mise en relation de l'acte d'éjecter la chaise avec la conscience corporelle d'une section précise du mollet*, dans le cas présent.

Relevons toutefois qu'au regard des conditions de répétition, de telles pratiques ont bien sûr rencontré un certain nombre d'obstacles, à commencer par le facteur *temporel*.

Jean-Baptiste Diot : Le temps de travail a été dur aussi nous avons eu très peu de temps avec Yoann et Marie. Donc la plupart du temps il fallait travailler seul en essayant de se rappeler au maximum des corrections faites lors de la dernière répétition avec Yoann et Marie. ¹⁴³

Nous pourrions à présent en revenir à Shusterman en constatant l'élément suivant : la brièveté des épisodes de répétition a nécessairement été un frein à l'optimalité des conditions de répétitions, d'intégration des mouvements, dans la mesure où les jeunes interprètes ne pouvaient toujours bénéficier de la précision d'un regard extérieur expérimenté. De la même manière, d'un point de vue très technique, les efforts de dé-spécialisation/re-spécialisation des interprètes n'auront pu être qu'ébauchés en raison des

141 À l'exception des autres termes utilisés par Yoann Bourgeois, Marie Fonte et Marie-Lise Naud le 25 février 2014, ce terme est issu de l'Annexe n°5 : « Observations du 27 mars 2014 à Voreppe »

142 cf. Annexes n°7 : « Observations du 29 mars 2014 à Saint-Laurent-du-Pont »

143 cf. Annexes n°8 : « Entretien réalisé par écrit avec Jean-Baptiste Diot »

délais nécessaires à de tels processus :

Marie Fonte : On pourrait dire qu'il y a une technique singulière qui appartient à chaque auteur de cirque ou à chaque individu qui pratique le cirque. Elle est difficilement transmissible de ce fait, parce qu'elle demande une pratique très approfondie. Or dans le cadre d'une reprise il est difficile de se spécialiser à ce point-là.¹⁴⁴

Ceci-dit, nous terminerons ce développement en soumettant à la réflexion une dernière situation¹⁴⁵. Le vingt-neuf mars, Oren répétait la *Fugue / Balles*, lorsque, tout à coup, elle dit à Acuña : « je n'arrive plus à faire une figure ». Pour reprendre une métaphore usuelle : le mouvement ne *passait* plus. Tout se déroulait donc comme si le chemin, suite à un éboulement, un glissement, ou quoique ce soit d'autre, était devenu impraticable. Or, l'heure de la représentation approchant, il était nécessaire de résoudre prestement la situation. Avec l'aide d'Acuña, Oren parvint à trouver un mouvement très similaire, engageant une balle de moins, qui lui était possible d'exécuter sans difficulté. En peu de temps, l'interprète a travaillé à tisser ce nouveau mouvement, et l'a par la suite accompli sans difficulté lors de la représentation¹⁴⁶. Cette anecdote pour souligner la pertinence d'envisager l'attentivité comme un *skill*¹⁴⁷, au sens d'Ingold, accordant à l'expert les capacités de malléabilité et d'adaptation, et lui permettant ainsi de venir lui-même travailler à l'entretien et aux transformations de ses propres chemins, de ses propres réseaux :

Le mouvement de l'expert (*the skilled practitioner*, ndt), par contraste, est continuellement et fluidement sensible aux perturbations de l'environnement perçu (Ingold 1993a : 462). Cela est rendu possible par le fait que le mouvement corporel du praticien est, dans un même temps, un mouvement de l'attention.¹⁴⁸

1.3.2 – Les échelles de conscience

Si, comme le soulignait Shusterman, s'il y a consensus sur la nécessité de mener le travail d'étude des répétitions à partir d'un niveau de conscience micro, l'échelle de conscience mobilisée à l'heure de la représentation fait quant à elle débat. Au cœur de ce

144 Marie Fonte, *art. cit.* [en ligne]

145 *cf.* Annexes n°7 : « Observations du 29 mars 2014 à Saint-Laurent-du-Pont »

146 Si les contraintes logistiques avaient été autres, il aurait été intéressant d'observer la représentation de la *Fugue / Balles* lors du dernier spectacle afin d'observer quelle version de la figure était exécutée.

147 Au sein de la pensée d'Ingold, le terme de *skill* s'oppose à ceux de *capacity* et *competence*, aussi, afin d'éviter tout contre-sens, éviterons-nous de le traduire simplement par « compétence ».

148 Tim Ingold, *art. cit.* [en ligne] Citation traduite de l'anglais par Martin Givors.

débat se terre, en partie, la problématique de l'adaptabilité de l'interprète aux événements (réactions du public, stress, échec d'une figure, ...). Parce que l'adaptabilité conditionne grandement la vitalité de la représentation, et donc sa capacité à se régénérer, à se vivre au présent, il est capital pour l'interprète d'être en mesure de « bien définir la cible de son attention »¹⁴⁹, c'est-à-dire « à *quel niveau* la situer ».

Du point de vue de Shusterman, le travail de l'adaptabilité doit absolument passer par une conscience très focalisée, toujours à même de reconfigurer en détails l'organisation d'un mouvement, de manière à pouvoir effectuer ce dernier dans de multiples conditions : fatigue, blessure, émotions, ...

La position que je défends, avec des théoriciens du corps comme Alexander¹⁵⁰ et Feldenkraïs ainsi que des philosophes comme Dewey, est qu'il y a également besoin d'une attention à soi critique une fois que le processus d'apprentissage est considéré comme terminé. En effet, le processus d'apprentissage n'est jamais complètement terminé.¹⁵¹

Toutefois, à un pareil positionnement pourrait être rétorqué les arguments suivants :

Une volonté de contrôle trop forte, guidée par un souci exagéré de bien faire, aboutirait à une crispation générale du cerveau et à un niveau d'attention trop local, causant ainsi une perte de coordination et de vitesse. Au contraire, en relâchant la contrainte du système exécutif sur les procédures routinières, le cerveau éviterait ce piège et gagnerait en fluidité.¹⁵²

Schématiquement, Lachaux propose à son tour de faire de l'*efficacité* du geste automatique mentionnée précédemment un outil de travail permettant de libérer la conscience, ainsi que le cerveau, d'une certaine crispation. Cette dernière agirait, si l'on en revient à notre métaphore routière, à la manière d'un engorgement des autoroutes : les relations ne s'opèrent plus en raison de difficultés de circulation des informations.

La position que prônera en réalité le neuroscientifique sera celle d'un état de conscience dont il fournit les multiples dénominations : *wu wei*/action sans effort

149 « Bien définir la cible de son attention, c'est aussi et surtout définir à *quel niveau* la situer. La maîtrise de l'attention passe donc par l'acquisition d'une certaine fluidité dans les déplacements d'un niveau à un autre, pour la placer à chaque fois *au bon niveau*. », Jean-Philippe Lachaux, *op. cit.*, p.322.

150 Frédérick Matthias Alexander est un acteur et pédagogue australien reconnu aujourd'hui pour avoir élaboré une technique d'éducation somatique, la technique Alexander, travaillant à l'optimisation de l'utilisation du corps. Il créa cette-dernière lorsque, devenu aphone, il se mit en quête d'une technique expérimentale permettant de recouvrer l'usage de sa voix.

151 Richard Shusterman, *art. cit.*, p.215.

152 Jean-Philippe Lachaux, *op. cit.*, p.333.

(tradition taoïste), *open monitoring*/surveillance ouverte (neurosciences), *mindfulness*/pleine conscience (tradition bouddhiste) :

Étant donné l'efficacité de la plupart de nos routines comportementales, les conclusions d'Olivers et Nieuwenhuis incitent à penser qu'il vaut mieux « laisser faire » c'est-à-dire laisser ces routines suivre leur cours, plutôt que d'essayer de les contrôler à tout prix. [...] Le mode d'attention est alors un mode global, qui évite de se focaliser sur un détail en particulier, pour ne pas briser la coordination de nos routines. Nos actions restent sous le contrôle du système exécutif, mais ce contrôle est léger, juste suffisant pour vérifier que « tout se passe bien ». Il s'agit d'une forme de contrôle que la littérature taoïste désigne sous le nom de *Wu-Wei*, parfois traduit par « action naturelle » ou « action sans effort ». Le système exécutif veille sur le fonctionnement général du cerveau comme un jardinier sur son arbre, en n'intervenant que par petites touches, quand cela est nécessaire. Il s'agit donc d'un état intermédiaire entre une crispation volontaire qui paralyserait nos actions, et la prise de contrôle totale du comportement par les habitudes et l'environnement, telle qu'elle est observée chez les patients frontaux. Un juste milieu, en quelque sorte.¹⁵³

Cette conscience serait donc avant tout globale, et son relâchement serait celui d'un linge retenu à son étendage par une ou deux pinces : ni virevoltant au gré du vent, ni tiré à quatre épingles.

Bien sûr, la réussite d'une telle ambition dans le cadre d'une représentation tient particulièrement à la qualité des exercices *d'étude* (conscience micro) menés auparavant, lesquels travaillent sans cesse *en vue* du spectacle. Ce sont eux, en ce qu'ils préparent le terrain, balisent et nettoient les pistes, qui permettront aux interprètes d'ajuster leur performance globalement, de se rattraper si nécessaire à l'intérieur même d'un numéro. Diot, à propos du travail de « prise de conscience » d'une manière générale, écrit :

Jean-Baptiste Diot : Généralement on nous sensibilise à cela en école de manière à être conscient au maximum de ce qu'on est en train de faire. *Mais avec Yoann et Marie le travail était plus concret parce qu'on avait une finalité qui était la fugue.* Quel que soit l'exercice il était toujours concret pour nous parce qu'on savait ou ça devait nous mener.

S'il est dès lors presque intuitif de penser que Bourgeois et Fonte cherchent à accompagner les jeunes interprètes vers cette conscience globale au cours des représentations, procédons tout de même à l'étude des quelques indications des artistes accréditant cette intuition.

Interrogé par Diot sur la nature de ce que serait la « maîtrise d'un mouvement »¹⁵⁴,

153 Jean-Philippe Lachaux, *op. cit.*, pp.333-334.

154 cf. Annexes n°4 : « Observations du 25 février 2014 à Engins »

Bourgeois répondit par l'exposition de deux principes. Le premier, schématiquement, serait la capacité d'exécuter un mouvement « en toutes circonstances ». Nous rejoignons ainsi une des préoccupations majeures de Shusterman, mais en apparence seulement, dans la mesure où ce premier principe s'accompagne rapidement du second : « pouvoir jongler en faisant autre chose ».

En quoi cette indication entre-t-elle en contradiction avec la position défendue par Shusterman ? Tout d'abord, et principalement, en ce qu'elle suppose que l'attention de l'interprète ne soit non plus portée de manière réflexive et critique sur l'action en cours, mais sur un autre objet. Dans ces circonstances, il ne semble pas envisageable pour l'individu de maintenir un niveau de conscience très focalisé sur deux objets *dans un même temps* :

De façon générale, l'expert peut réaliser le même geste avec moins d'attention, ce qui laisse le cortex préfrontal libre de prendre en compte d'autres éléments que le novice, complètement débordé, doit laisser de côté. Un pianiste professionnel, par exemple, peut lire une partition tout en répétant à haute voix un message prononcé à la radio, ce dont un débutant est parfaitement incapable.¹⁵⁵

En ceci, l'échelle de conscience promue par Bourgeois, dans le temps qu'est celui de la pratique, de la représentation, est nécessairement de type *wu wei*. Cette conclusion, à corrélérer avec l'indication suivante que l'artiste donnait à Oren : « il faut que tu sois spectateur de toi quand tu jongles »¹⁵⁶, implique que le rapport de l'interprète à son propre corps est, lui aussi, global, et remarquons combien ce principe a travaillé plusieurs séquences de répétition.

Nous tirerons le premier exemple de la danse de l'échauffement proposée par Naud à Diot et Dausse, et plus particulièrement des deux indications suivantes¹⁵⁷ : tout en effectuant la danse, « gérez votre énergie », puis, au cours du travail des regards, « soyez présents à vous et à l'autre ». Dans un premier temps, remarquons que gérer son énergie peut difficilement s'interpréter comme une relation locale de la conscience : on ne *gère* pas l'énergie de son bras, mais la tonicité du corps entier, ce qui implique nécessairement d'opter pour un regard englobant sur soi. Ensuite, à travers la seconde indication se retrouve très clairement un aspect évoqué par Lachaux : la démultiplication des points d'attention. Prêter de l'attention à soi *et* à l'autre implique, nécessairement, soit de la répartir plus équitablement entre différents objets, soit de

155 Jean-Philippe Lachaux, *op. cit.*, p.327.

156 *cf.* Annexes n°5 : « Observations du 27 mars 2014 à Voreppe »

157 *cf.* Annexes n°4 : « Observations du 25 février 2014 à Engins »

varier fréquemment son objet. L'attention est alors *mobile*, car en perpétuelle adaptation, et le discernement *ne peut être* important, en raison de la démultiplication des objets.

Dans le cadre des répétitions maintenant, nous pourrions étudier encore deux situations. Suite aux retours concernant les manques de clarté des intentions et d'engagement des interprètes, Fonte et Bourgeois proposèrent la chose suivante aux interprètes : « rassemblez-vous à la fin d'une action »¹⁵⁸. En l'occurrence, les actions dont il était question concernaient l'introduction de la *Fugue / Table*, c'est-à-dire la mise en place par les interprètes de la table et des chaises. Ainsi, chaque déplacement, chaque mouvement (soulever une chaise, la reposer) être le fruit d'un mouvement global des interprètes, un peu à la manière des techniques de la biomécanique de Meyerhold et du théâtre pauvre de Grotowski :

La loi fondamentale de la biomécanique est très simple : le corps entier participe à chacun des mouvements, même le plus infime.¹⁵⁹

Ce que l'acteur accomplit doit être [...] un acte total ; ce qu'il fait, il doit le faire avec son être entier.¹⁶⁰

La seconde situation, plus complexe encore, engage Droin¹⁶¹. À chaque fois que ce dernier s'assoit en haut du dispositif, un segment chorégraphique, les « casse-gueules », lui permet de rejoindre Oren à l'avant du dispositif par une succession de déséquilibres/chutes/acrobaties au sol. Il s'agit, fondamentalement, d'une dégringolade initiée et plutôt maîtrisée par l'interprète. Ce mouvement en lui-même est extrêmement intéressant dans le cadre de notre étude dans la mesure où, par l'action d'un segment du corps, le corps entier est amené à se reconfigurer. Dans le cadre d'une pédagogie de la présence, l'on peut remarquer le rôle central de l'attentivité dans ce processus dans la mesure où l'on constate que l'attention de l'artiste est en mesure d'effectuer ce qui s'apparenterait à un aller-retour du micro au macro, du détail à la structure globale, ce qui conditionne grandement le mariage des aspects désarticulé (micro) et fluide (macro) de l'action dans son ensemble :

Une fois le geste appris, celui-ci est considéré par le cerveau expert comme un tout et comme une cible unique de l'attention. L'expert peut encore, s'il le souhaite, porter son attention sur l'une de ses composantes, mais il court alors le risque de perdre en

158 cf. Annexes n°4 : « Observations du 25 février 2014 à Engins »

159 Eugenio Barba, Nicola Savarese, *L'énergie qui danse*. p.133.

160 Jerzy Grotowski, *op. cit.*, p.91.

161 cf. Annexes n°7 : « Observations du 29 février 2014 à Saint-Laurent-du-Pont »

fluidité et en efficacité.¹⁶²

Il nous sera à présent nécessaire, pour conclure ce développement, de faire appel à notre propre malléabilité, et d'entrevoir le temps d'une citation de terme de *présence* sous un jour différent :

L'« attention » se fixe sur une chose, exclusivement. La prise de conscience, est très différente ; elle n'est pas exclusive. [...] Vous êtes conscient quand vous êtes « inclusivement » conscient. [...] La conscience est inclusive, l'attention est exclusive. Et au début, vous ferez attention.¹⁶³

Ces propos de Bagwan Shree Rasjnesh, figure importante de l'enseignement de la méditation tantrique, est peut-être riche d'informations pour notre compréhension de ce que serait, finalement, « ce "temps plein" de la présence »¹⁶⁴. Inclusif plus qu'exclusif, spectateur plus qu'acteur, l'état de conscience – dans le cadre d'une représentation – travaillé par la pédagogie de la présence se caractérise vraisemblablement par une compréhension relâchée – c'est-à-dire *remise dans son axe*, en langage des oiseaux – de la perception comme de l'action. Autrement dit : une compréhension englobante, malléable, mais solidement ancrée dans la toile travaillée par l'étude.

En portant naturellement l'attention à des structures globales, nous simplifions la perception que nous avons du monde, de « notre monde ». Ce monde devient moins complexe et peut-être moins riche, mais plus gérable, avec une conséquence non-négligeable sur notre humeur du moment : plusieurs études montrent que, lorsque nous nous sentons heureux, nous évoluons dans un monde d'attention plus global ! C'est ce que les Anglo-Saxons appellent *The Big Picture*, une image globale du monde et de nos actes, obtenue grâce à un mode d'attention lui-même global.¹⁶⁵

1.3.3 – L'instant présent n'est-il qu'une succession de catastrophes ?

Si nous comprenons à présent comment le processus de répétition peut être analysé à la manière du tissage d'une toile, il nous incombe d'effectuer le simple constat suivant : les conditions d'une répétition ne sont pas les conditions d'une représentation. En conséquence, tout conditionnement issu d'un temps d'étude ne peut se prétendre infaillible en de nouvelles circonstances. Shusterman exprime cela à travers l'image d'un

162 Jean-Philippe Lachaux, *op. cit.*, pp.327-328.

163 SHREE RAJNEESH, Bagwan. *Le livre des secrets*, traduit de l'anglais par Swami Shantideva et Martine Witnitzer. Paris : Albin Michel, 1983, p.103.

164 POUILLAUDE, Frédéric. *Le désœuvrement chorégraphique : étude sur la notion d'oeuvre en danse*. Paris : Vrin, 2010, p.155.

165 Jean-Philippe Lachaux, *op. cit.*, p.330.

archer talentueux déstabilisé au bord d'un précipice¹⁶⁶, et Droin l'exprimait un jour à Oren afin de diminuer le stress de sa partenaire : « au bout d'un moment, ça sert à rien de trop répéter »¹⁶⁷. Cette incertitude, extrêmement prégnante au cours d'un travail de pédagogie de la présence, doit néanmoins lui être considéré comme *inhérente*, ainsi que le souligne le philosophe et danseur Frédéric Pouillaude :

Car, en parlant de présence, nous ne sommes nullement en train de projeter quelque horizon théologique ou théophanique. Nous ne visons en réalité rien d'autre que ce phénomène de risque et d'imprévu propre à toute action présente : jouer au présent, « performer » comme disent les anglais, c'est toujours affronter la possibilité d'une panne, d'une fausse note, la possibilité de se casser la figure ou d'oublier sa réplique.¹⁶⁸

La toile tissée par l'interprète n'est pas à considérer comme une formule permettant la reproduction exacte d'une même trajectoire relationnelle. La toile, semble-t-il, relève davantage d'un *chemin* à parcourir au présent (nécessairement). Ceci implique qu'au cours d'une représentation, pour des raisons diverses (environnementales, émotionnelles, ...), le parcours du chemin peut être altéré, mis à l'épreuve des éléments. Il est donc nécessaire de distinguer deux choses : il y a d'une part *l'itinéraire présentiel*. Il est l'objet même de la transmission que nous étudions, laquelle cherche justement à l'inscrire au sein de la conscience des jeunes interprètes. Cet itinéraire est à différencier de son *parcours* par un interprète, lequel, comme toute performance pour Peggy Phelan, professeure au département des *Performance studies* à l'Université de New-York, est éphémère et voué à la *disparition* :

L'existence de la performance, à l'image de l'ontologie de la subjectivité proposée ici, ne se réalise qu'à travers la disparition.¹⁶⁹

Ainsi, si « la seule vie de la performance réside dans le présent », et, par conséquent, « ne peut être sauvegardée, enregistrée, documentée »¹⁷⁰, le projet d'une pédagogie de la présence fera pour sa part le pari que l'itinéraire présentiel pourrait, *quant à lui*, faire l'objet d'une transmission.

Il est néanmoins évident que des éléments comme la finesse de la toile et l'optimalité des conditions de répétition jouent un rôle important dans sa flexibilité. Intéressons-

166 Richard Shusterman, *art. cit.*, p.217.

167 *cf.* Annexes n°5 : « Observations du 27 mars 2014 à Voreppe »

168 Frédéric Pouillaude, *op. cit.*, p.155.

169 PHELAN, Peggy. *Unmarked : The politics of performance*. New York : Routledge, 1993, p.146.

Citation traduite de l'anglais par Martin Givors.

170 *Idem*.

nous à cet extrait d'entretien avec Diot pour comprendre ce phénomène :

Martin Givors : Enfin : d'une manière générale, à quoi pensez-vous au cours du spectacle ? Êtes-vous concentré de manière globale sur vos mouvements ? sur le mouvement suivant ? sur la musique ? sur rien du tout ? ou un peu de ces quatre propositions ?

Jean-Baptiste Diot : Un peu des 4 oui je pense. Au maximum j'essayais d'être dans l'émotion de ce que j'étais en train de faire. De laisser les sensations venir sans les jouer. Mais les soirs où c'est un peu plus dur, là la concentration se dirige plus sur les mouvements, la physicalité et le côté figural de la pièce. La musique fait toujours du bien car elle vous dicte quoi faire exactement. Mais le mieux reste les parties en duo où l'interaction est toujours pour moi plus vivante que la solitude.¹⁷¹

Effectuons deux constats. Quand tout semble aller pour le mieux, le jeune interprète dit se laisser guider, traverser, par les sensations. Cette situation semble correspondre, au vue de nos développements précédents, au déroulement optimal d'une représentation tel que souhaité par Bourgeois et Fonte. Maintenant, « les soirs où c'est un peu plus dur », l'attention aux sensations devient plus largement une attention aux mouvements, à la physicalité des *Fugues*, d'où la nécessité d'un travail formel important. Ce dernier, qui occupera notre développement 2.1, semble agir à la manière d'un *appui* en cas de défaillance de l'attention aux sensations. Ces deux premières remarques semblent accréditer une vision *stratifiée* du tissage, laquelle pourrait partiellement expliquer les mécanismes de flexibilité d'une toile.

Mais à présent, ré-orientons notre regard, et considérons que ce qui rend le résultat d'une pédagogie de la présence incertain en fait, par la même, une source de *vitalité* pour la représentation :

Cette force de l'acteur, nous l'appelons souvent « présence ». Ce n'est pas quelque chose qui est présent devant nous, mais une modification constante, une éclosion qui se produit sous nos yeux.¹⁷²

Ainsi que le formule l'auteur du *Traité d'anthropologie théâtrale*, le travail de la présence, en ce qu'il est comparable au tracé puis au parcours d'un chemin, ne peut être qu'une constante modification, une lente éclosion. Par conséquent, il revient à l'interprète de suivre assidûment le chemin, d'y rester comme accroché, afin, pour reprendre une expression commune, de ne pas *décrocher*.

Quand l'interprète se maintient au parcours, – quand il se main-tient main-tenant –, la

171 cf. Annexes n°8 : « Entretien réalisé par écrit avec Jean-Baptiste Diot »

172 Eugenio Barba, Nicola Savarese, *op. cit.*, p.40.

vitalité occasionnée semble être à l'origine d'une pareille remarque de la part de la répétitrice : « à chaque fois c'est beau ». Dégageons rapidement les explications stériles qui attribueraient une telle remarque à la seule affection d'Acuña pour les jeunes interprètes, et tâchons de l'analyser autrement.

Pour quelles raisons la pédagogie de la présence *pourrait-elle* être garante de la vitalité d'une œuvre ? De sa *constante* attractivité ? À la faveur des développements précédents, il semble que l'inscription des actions dans un *nexus* relationnel sensible, donc nécessairement immédiatement vécu, soit à l'origine de la « beauté » (entendue comme « charme ») des *Fugues*. Dès lors, l'on peut aisément imaginer combien le principal obstacle à ce charme serait le *présupposé*, l'*anticipation*. Ces-derniers seraient alors assimilables à des décrochages ; le marcheur ne prête plus attention à son cheminement, mais ne pense qu'au prochain refuge qu'il va rencontrer.

L'ennemi de l'artiste est le présupposé, ce qui est peut-être à l'opposé de l'intérêt. La première chose qui peut tuer le travail de l'artiste est le présupposé selon lequel vous savez où vous mettez les pieds [...]¹⁷³

Ainsi que le suggère Anne Bogart, le présupposé agit à l'inverse de l'intérêt. Il répond là où l'intérêt questionne. C'est en ce sens que Acuña fit un retour à Oren au sujet de sa *Sarabande / Balles*. Son jonglage, par moment, était trop anticipé, c'est-à-dire trop explicitement assuré, maîtrisé, or le présent échappe par nature à tout contrôle trop volontaire. Dans le cadre d'une pédagogie de la présence, il semble, au vue des retours de la répétitrice, que toute action doit être vécue jusque dans son incertitude. Barba dira que l'acteur doit « nier » son mouvement. Il nous est toutefois permis de questionner ce terme, dans la mesure où la négation peut apparaître comme un effort conscient à réaliser par l'interprète, alors qu'elle ne devrait être que la conséquence de l'investissement de la conscience dans les sensations.

En ce sens, nous pourrions nous reporter à la représentation des *Fugues* du vingt-huit mars à La-Tour-du-Pin. L'analyse qui va suivre étant pour partie construite à partir du ressenti de l'observateur, sa valeur sera celle que le lecteur voudra bien lui accorder.

Notre étude portera sur la seconde partie de la *Fugue / Table*. À la suite d'une première séquence au cours de laquelle les interprètes, assis chacun sur une chaise, accolés à la table, se livrent à un premier *jeu* chorégraphié, le fragment évolue vers une séquence de déséquilibres. Le principe est le suivant : Oren, du haut de la table, du haut des marches,

173 BOGART, Anne, « Six choses que je sais à propos de la formation des acteurs », Josette Féral, *L'école du jeu*, p.48.

ou encore tout simplement debout sur le tapis de danse, se laisse tomber, droite, en avant ou en arrière, et Droin se précipite sans cesse pour la rattraper et la relever. Au cours de la représentation de La-Tour-du-Pin, l'intégralité de cette séquence semblait mue par *une sensation de catastrophe* (au sens Deleuzien de « mode d'existence de la différence »¹⁷⁴), comme si chaque déséquilibre laissait entrevoir la chute de Oren, comme si chaque déplacement de Droin était un surgissement, une action naissant de l'urgence de la situation.

Désormais, si l'inscription de la représentation dans l'incertitude, le risque, l'incessante catastrophe du présent, semble en effet garantir la *vitalité* de l'œuvre, en ceci qu'elle apparaît véritablement comme *s'écrivant au présent*, comment pourrions-nous analyser les mécanismes sous-tendant le maintien en haleine des spectateurs ?

En raison de nos accointances avec la phénoménologie et les neurosciences, nous pourrions aisément imaginer que le charme des déséquilibres serait le fruit des rouages *méta-kinesthésiques* :

Au sein de ses écrits théoriques sur le développement de la danse moderne américaine dans les années 1930, le critique de danse américain, John Martin, invoqua à nouveau le concept de « metakinesis » des anciens grecs afin d'expliquer le processus par lequel performer et voir de la danse moderne en particulier, devient une expérience unifiée. A la fin du XXème siècle, les neuroscientifiques européens découvrirent que les aires du cerveau activées par la perception visuelle d'actions étaient les mêmes que celles utilisées en performant les mouvements.¹⁷⁵

Autrement dit : *seeing is doing*. Néanmoins, si les grands principes empathiques de la *metakinesis* travaillés par Theodor Lipps et John Martin ne manquent plus aujourd'hui d'être soutenus par les découvertes des neurosciences, et notamment celles relatives aux neurones-miroirs – « les neurones de l'empathie »¹⁷⁶ –, dont la découverte est attribuée à Giacomo Rizzolatti¹⁷⁷, ceux-ci n'explicitent en rien le rôle tout particulier que viendrait

174 Dominique Boullier, *art. cit.*, p.49.

175 GORDZIEJKO, Tessa. « Seeing is Doing (and Believing?) », *Cloleadership*, 2007, [en ligne], GIVORS, Martin, « Trajectoires pour un acteur uni et unificateur – Yoshi Oida et Christian Gariat », *Dumas*, 2013, p.121. [en ligne] Citation traduite de l'anglais par Martin Givors. Disponible en ligne : < http://dumas.ccsd.cnrs.fr/docs/00/85/66/70/PDF/GIVORS_Martin_M1_RECH_2013_DUM.pdf >

176 Expression proposée par Pierre-Marie Lédou au cours de la conférence « Jouvence du cerveau adulte ! », cf. Annexes n°12 : « Programme de la semaine du cerveau à Grenoble : être plastique, c'est fantastique ? »

177 RIZZOLATTI, Giacomo. « Les systèmes de neurones miroirs », *Académie des sciences*, 2006. [en ligne]

Disponible en ligne : < http://www.academie-sciences.fr/academie/membre/s121206_rizzolatti.pdf >

jouer une pédagogie de la présence dans la mécanique méta-kinesthésique.

Une nouvelle fois, il nous faudra oser une analyse plus nuancée des mécanismes de l'empathie. Effectivement, si la seule mise en mouvement d'un interprète au plateau suffisait pour mettre en branle l'activité des neurones-miroirs de tout un public, et ainsi en susciter l'empathie, le public de nos théâtres ne serait pas qui il est. Il nous apparaît donc nécessaire d'envisager la *metakinesis* non plus comme une qualité monolithique intrinsèque au spectacle vivant, mais davantage à l'image d'un principe empathique dont la puissance se décline en une gamme importante de modalités.

Si l'on se réfère à la liste des indications de répétition suivante, prononcée par Acuña : « il faut que tu tombes vraiment, sinon ce n'est pas crédible », « on ne peut pas tricher avec la gravité », « si tu tombes vraiment, le spectateur tombe avec toi »¹⁷⁸, nous pourrions émettre l'hypothèse selon laquelle la pédagogie de la présence, telle que menée par la compagnie Yoann Bourgeois, semble faire le pari d'un lien unissant puissance empathique à l'organicité, au sens d'inscription dans le monde sensible, d'un mouvement.

Dans le théâtre et dans la danse, le terme organique est utilisé comme synonyme de vivant ou de crédible. Il fut introduit dans la langue de travail théâtral par K. S. Stanislavki. Pour le réformateur russe, *organichnost* (organicité) et *organicheski* (organique) étaient les qualités essentielles des actions d'un acteur, la condition pour qu'un spectateur puisse affirmer nettement « je te crois ». L'organicité est étroitement liée à la présence et au bios scénique.¹⁷⁹

L'interprète, dès lors, apparaîtrait comme le médiateur entre le monde sensible des *Fugues* et le spectateur. La pédagogie de la présence, en ce qu'elle propose un tissage du spectacle dans le monde sensible, pourrait alors être considérée comme un outil permettant de travailler l'organicité de la représentation, et travaillerait dès lors à l'implication du spectateur dans cette toile qu'est la représentation.

Évoluer dans une toile d'araignée

En guise de synthèse de mi-parcours, nous allons tâcher de mettre en lumière l'intérêt du travail de l'attentivité au cœur du processus de transmission d'un spectacle en effectuant un parallèle avec la pensée de l'acteur et théoricien du théâtre Antonin Artaud. À propos du *Théâtre et son double*, le philosophe Jacques Derrida écrit que « nous

178 cf. Annexes n°6 : « Observations du 28 mars 2014 à La-Tour-du-Pin »

179 Eugenio Barba, Nicola Savarese, *op. cit.*, p.176.

touchons à ce qui paraît être l'essence profonde du projet d'Artaud »¹⁸⁰ : « la répétition était pour lui le mal ». Comprenons cet aphorisme à travers ces propos du théoricien lui-même :

Un spectacle qui se répète tous les soirs suivant des rites toujours les mêmes, toujours identiques à eux-mêmes, ne peut plus emporter notre adhésion. Nous avons besoin que le spectacle auquel nous assistons soit unique, qu'il nous donne l'impression d'être imprévu et aussi incapable de se répéter que n'importe quel acte de vie, n'importe quel événement amené par les circonstances.¹⁸¹

Ainsi, d'après Artaud, la répétition serait un « mal », en ceci qu'elle ôterait en quelque sorte l'unicité d'un spectacle, c'est-à-dire son organicité et sa malléabilité, et donc son attrait pour un public en quête de sensations¹⁸². Cette perte serait causée par un processus de ritualisation, d'habituation des interprètes, faisant de l'exécution d'un spectacle l'exécution d'un « tout fait » (Debray)¹⁸³, d'une « représentation » (Ingold)¹⁸⁴. Or, le travail de l'attentivité, en ceci qu'il envisage le spectacle à l'image d'un parcours, d'un « se faisant » (Debray), d'une « redécouverte guidée » (Ingold), *tente* ainsi *d'enrayer* le mécanisme traditionnel de répétitions tant décrié par Artaud. La pédagogie de la présence s'inscrit ainsi dans la veine d'idées proposées par le philosophe indien Jiddu Krishnamurti, lequel suggère de penser que « quand vous faites vraiment attention, complètement, il n'y a pas de mémorisation et pas d'action basée sur la mémoire »¹⁸⁵. Si la proposition est plutôt extrême, comprenons en quoi elle répond aux inquiétudes d'Artaud : une action générée par une synergie de sensations plutôt que par la mémoire¹⁸⁶ est nécessairement un « événement amené par les circonstances ». À l'inverse, « si vous vous concentrez, que vous faites un effort, vous agissez toujours à partir de la mémoire – tel un tourne-disque qui répète »¹⁸⁷.

Il semble que nous puissions à présent résumer l'implication de l'attentivité dans le travail de pédagogie de la présence en reprenant les propos suivant de Varela :

180 DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil, 1967, p.361, Frédéric Pouillaude, *op. cit.*, pp.188-189, pour cette citation et la suivante.

181 ARTAUD, Antonin, « Théâtre Alfred Jarry, saison 1926-1937 », Frédéric Pouillaude, *op. cit.*, p.189.

182 Et non pas de sensationnel.

183 Régis Debray, *art. cit.*, p.13.

184 Tim Ingold, *art. cit.* [en ligne]

185 Jiddu Krishnamurti, *La flamme de l'attention*, pp.36.

186 Une différence serait sans doute à creuser entre mémoire et sensations. La mémoire est-elle une sensation comme une autre ? *etc.*

187 Jiddu Krishnamurti, *La flamme de l'attention*, pp.37.

Nous pouvons développer des habitudes dans lesquelles le corps et l'esprit sont pleinement coordonnés. Il en résulte une maîtrise connue non seulement de l'individu méditant lui-même, mais visible pour les autres – nous pouvons facilement reconnaître par sa précision et sa grâce un geste exécuté par une pleine conscience. Nous associons typiquement cette présence aux actions d'un expert, tel un athlète ou un musicien.¹⁸⁸

Nous pourrions également renchériser et ouvrir cette première synthèse par une brève étude des propos suivants, lesquels nous permettront de mieux appréhender la distinction proposée par Krishnamurti entre l'attention, action sans effort, et la concentration, l'action avec effort :

L'importance de la distinction entre aptitude et lâcher-prise deviendra graduellement apparente à mesure que nous poursuivrons notre parcours.¹⁸⁹

Comment pourrions-nous interpréter cette distinction ? Si l'on considère l'aptitude comme une capacité consciente volontariste, impliquant principalement l'agentivité du sujet, elle pourrait s'assimiler à une attention portée à la technicité d'un mouvement. Le lâcher-prise, dès lors, serait à entendre comme l'attention portée au facteur génétique sensible d'un mouvement. En cela, il s'agirait d'un principe moins volontariste, basé sur une économie tant physique que psychique de l'individu. Par ailleurs, afin d'éviter toute compréhension excessive de nos propos, reconnaissons qu'il n'est pas dit si le lâcher-prise vient nécessairement *après* l'acquisition de l'aptitude, ou si le processus peut exister en lui-même. Il s'agira là d'une des limites imposées par le terrain de notre mémoire, lequel ne nous permet pas d'assister aux *premiers temps* de la transmission.

Néanmoins, la trajectoire vers le lâcher-prise, en ceci qu'elle est extrêmement similaire à la démarche de recherche d'une modalité relationnelle de type *wu wei* menée par la compagnie Yoann Bourgeois, va désormais faire l'objet de notre seconde partie.

188 Francisco Varela, *op. cit.*, p.60.

189 *Op. cit.*, p.62.

Partie 2

-

Transmettre une présence *wu wei* ?

II – Transmettre une présence *wu wei* ?

Dans quelle mesure le processus de transmission des *Fugues*, tel qu'il est pensé par la compagnie Yoann Bourgeois, pourrait-être considéré à la manière d'une pédagogie de la présence *wu wei* ? Quelles seraient les caractéristiques de cette modalité de présence ? Et par le biais de quelles techniques s'effectueraient la pédagogie *qualitative* de la présence ?

En préambule à notre réflexion, il nous incombe de revenir sur le choix même du terme *wu wei*. Ainsi que nous l'annoncions en introduction, Bourgeois et Fonte ne font jamais référence explicitement au principe de non-agir à propos des *Fugues*. Néanmoins, en 2012, soit quatre ans après la création de la première *Fugue / Balles*, « [Bourgeois] crée *Wu-Wei*, inspiré par la pensée taoïste du "non-agir". »¹⁹⁰. Il s'agit d'un spectacle « pour les acteurs de la troupe de Dalian et le Balkan Baroque Band ». Ceci, tout d'abord, pour établir que la référence taoïste n'est pas totalement étrangère au cadre philosophique et esthétique explicite de la compagnie. Mais à présent, argumentons l'intérêt de ce rapprochement par la mise en perspective des propos tenus par Fonte avec les écrits tantriques de Shree Rajneesh et neuroscientifiques de Lachaux à propos du *wu wei*. Commençons donc, naturellement, par reprendre les propos de Fonte, et procédons à l'analyse des trois principes au cœur, semble-t-il, de l'écriture des *Fugues* :

Marie Fonte : Toutes nos écritures cherchent ce rapport d'équilibre entre l'homme et l'objet et dans la *Fugue / Table* l'autre devient l'objet, il s'agit de manipuler sans imposer, de trouver une justesse entre l'énergie qu'on donne et l'énergie de l'autre. Il y a aussi toujours cette idée de devenir vecteur d'une force physique. Dans notre travail c'est souvent lié d'ailleurs à l'émergence d'une théâtralité qui ne serait pas produite et forcée par l'acteur mais qui viendrait du dessous, du rapport entre les éléments qui composent la scène. [...] Pour que cela reste ouvert et que des sens multiples puissent émerger j'ai l'impression qu'il faut être vide à l'intérieur, un peu marionnettique, encore une fois vecteur plutôt que producteur d'une interprétation.¹⁹¹

Le premier principe serait celui du « rapport d'équilibre » entre l'interprète et son partenaire, qu'il s'agisse d'une balle, d'un trampoline ou d'un être humain. Ce rapport d'équilibre, tel que défini par Fonte, pourrait s'entendre comme une *modalité* de relation caractérisée par l'équitable répartition de l'agentivité, de la dépense d'énergie, entre les différents acteurs d'un fragment du spectacle. Relevons d'ores et déjà que la notion

190 « Yoann Bourgeois », *CieYoannBourgeois*. [en ligne]

Disponible en ligne : < <http://www.cieyoannbourgeois.fr/fr/companie/membre/1> >

191 Marie Fonte, *art. cit.* [en ligne]

d'équilibre sera à nuancer : est-il question rechercher un équilibre parfait entre les partenaires ? ou simplement d'éviter la trop grande domination de l'un sur l'autre ?

Le deuxième principe apparaîtrait avec cette notion d'une « théâtralité qui ne serait pas produite ni forcée par l'acteur mais qui viendrait du dessous, du rapport entre les éléments qui composent la scène ». Il semblerait qu'il soit ici question de la promotion d'une créativité d'ordre « constructiviste », telle que décrite par Bourgeois à propos de *L'art de la Fugue* : « je n'en ferai pas une généralité, mais j'ai eu dans ce spectacle une démarche "constructiviste". J'avais envie de présenter les choses séparément et de voir ensuite comment on pouvait agencer chaque élément »¹⁹².

Le troisième, enfin, se résumerait à travers les propos suivants : « être [...] vecteur plutôt que producteur d'une interprétation ». Travailler la vacuité de l'acteur, ou encore, « comme dit Claude Régy »¹⁹³, en faire un « passeur », renvoie à une certaine éthique de l'effacement de soi (de son *ego* ?), dont Lachaux cerne précisément les enjeux lorsqu'il décrit, à propos d'une attention de type *wu wei*, qu'il s'agit d'« une attitude de réceptivité *non biaisée* à sa propre expérience consciente »¹⁹⁴.

Si nous cherchions à synthétiser ces trois principes en définissant une qualité de présence, nous pourrions peut-être évoquer l'idée d'une relation en perpétuelle *co-construction*, naissant de la coopération équilibrée entre différents acteurs, tous vecteurs d'une interprétation, d'une expressivité, générée non pas au niveau individuel, mais bien plutôt au niveau environnemental.

À présent, mettons en corrélation cette analyse des propos de Fonte avec, dans une toute autre tonalité culturelle, un extrait de l'ouvrage *Créativité* de Shree Rajneesh esquissant une définition de la présence *wu wei*. L'intérêt de ce parallèle réside principalement dans le fait suivant : l'auteur, penseur et praticien de la méditation tantrique, mène empiriquement une recherche vers un état de non-agir, et nous livre ici sa perception de ce que serait cet état.

Avant de procéder à l'étude du fragment, peut-être est-il nécessaire de revenir brièvement sur son auteur et le cadre conceptuel dans lequel il s'inscrit. Shree Rajneesh, également appelé Osho, est une figure majeure du développement de la tradition

192 BOURGEOIS, Yoann. « Entrer en relation », *Agôn*, 2012, dossier n°5.

Disponible en ligne : < <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2361> >

193 POTIRON, Jean-Michel. « Réflexion 11 : Claude Régy », *TheatreAToutPrix*. [en ligne]

Disponible en ligne :

< <http://www.theatreatoutprix.fr/Theatreatoutprix/Creations/Laboratoire/reflex11.htm> >

194 Jean-Philippe Lachaux, *op. cit.*, p.334.

tantrique au vingtième siècle, en Orient comme en Occident. Toute référence à « Dieu », en raison de l'ancrage philosophique de l'auteur, ne devra pas véritablement renvoyer le lecteur au Dieu des religions judéo-chrétiennes, en ceci que le tantrisme se pense comme une philosophie amorale, et exclue donc de ses théories toute référence au bien ou au mal. Ainsi, dépouillé de son infinie bonté, le « Dieu » de Shree Rajneesh semble finalement renvoyer au concept de *wu* de la tradition taoïste : le Vide, l'espace de *toute potentialité*, « l'état créatif »¹⁹⁵.

Ces éléments contextuels établis, procédons à l'observation et à l'extraction des concepts clefs définissant le *wu wei* pour cet auteur, et mettons les en relation avec les propos précédents de Fonte.

C'est cela l'état de créativité. On peut dire que c'est sa qualité fondamentale – être en harmonie avec la nature, être en accord avec la vie, avec l'univers. Lao Tseu lui a donné un beau nom, *wei-wu-wei*, l'action par l'inaction. C'est le paradoxe de la créativité.

La créativité, c'est plier devant un pouvoir qui n'est pas le vôtre, c'est s'abandonner à un pouvoir qui vous dépasse. La méditation est créativité.

L'ego est votre mort et la mort de l'ego est le commencement de votre vraie vie.

La vraie vie est la créativité. [...]

Chacun peut être créatif, si chacun est méditatif et sans ego : dieu coule à travers lui.

Dieu se met à prendre forme selon ses capacités, selon son potentiel.¹⁹⁶

Le premier concept sera le suivant : « être en harmonie avec la nature, être en accord avec la vie, avec l'univers ». Autrement dit : ne pas aller à l'encontre des vents, mais travailler *avec*. Ou encore, « trouver une justesse entre l'énergie qu'on donne et l'énergie de l'autre » (Fonte). Cette justesse dont fait état la collaboratrice artistique de Bourgeois renvoie précisément à l'optimalité du rapport individu/environnement recherché dans la tradition tantrique. Au sein de la *Fugue / Table*, ce concept correspond, par exemple, à la situation suivante¹⁹⁷ : afin qu'il n'ait pas à *jouer* lui-même son déséquilibre en avant (un mouvement couramment effectué lorsque l'on manque de chuter), Droin avait besoin de recevoir une *véritable* pression de Oren dans le dos. Le choc ainsi provoqué, à lui seul,

195 KRISHANMURTI, Jiddu, cité par, GOURHANT, Alain, « Krishnamurti intègre la créativité dans la spiritualité », *Psychothérapie intégrative*. [en ligne]

Disponible en ligne : < <http://www.psychotherapie-integrative.com/creation/krishnamurti.htm> >

196 SHREE RASJNEESH, Bagwan. *Créativité*, traduit de l'anglais par Sumitra et Uttama, Genève : Almasta, 2006, cité par GOURHANT, Alain, « Osho intègre méditation et créativité », *Psychothérapie intégrative*. [en ligne]

Disponible en ligne : < <http://www.psychotherapie-integrative.com/creation/osho-creativite.htm> >

197 cf. Annexes n°7 : « Observations du 29 mars 2014 à Saint-Laurent-du-Pont »

pouvait générer le déséquilibre de l'interprète, et ainsi éviter à ce dernier de *rajouter* une quelconque intentionnalité. Il s'agit donc bel et bien d'un principe d'économie fondée sur une utilisation adéquate des forces à l'œuvre dans l'environnement. La qualité d'une relation dépendra donc, nous l'étudierons longuement, du degré de *perméabilité* de l'individu au monde, ainsi que de la répartition de l'*agentivité* entre les différents acteurs d'une relation (entre un interprète et un objet, entre deux interprètes, *etc.*), l'*agentivité* pouvant être définie comme : « le fait de se vivre auteur de nos propres actions »¹⁹⁸.

Le second concept développé par Shree Rajneesh découle directement du précédent. Si être en harmonie avec la nature implique une drastique réduction de l'*agentivité*, de l'investissement énergétique de l'individu, ce concept sous-tend nécessairement quelque chose comme une « mort de l'*ego* », que Bougnoux nommera, non sans un certain humour, la « blessure narcissique »¹⁹⁹. Mais qu'est-ce que la mort de l'*ego* ? Et pourquoi la méditation profonde est-elle surnommée, par un certain nombre de praticiens, la « petite mort »²⁰⁰ ? L'*ego*, pour la pensée tantrique entre autres, renvoie à cette partie individualisante de la conscience ; celle dont la charge, finalement, serait d'opérer une distinction entre l'individu et son environnement. Travailler à la « mort de l'*ego* » revient en réalité, simplement, à travailler à l'abolition de la barrière séparant l'individu du monde. Une barrière trompeuse, pour Shree Rajneesh, qui considère l'individu comme une entité tissée *du même fil* que la toile de l'univers. Dans le cadre du travail de la compagnie Yoann Bourgeois, la petite mort serait à relier à la tentative de faire de l'interprète un *vecteur*, plus qu'un producteur, dans la mesure où cela nécessite, de la part de l'interprète, de suspendre un temps son activité productrice d'interprétations, laquelle est intrinsèquement liée à sa constitution en tant qu'individualité unique. Concrètement, nous pourrions dire que Diot et Dausse ont peut-être eux-mêmes vécu leur petite mort lorsqu'ils comprirent, à force des retours de Bourgeois, Fonte et Naud, que leur jeu devait être dépouillé de toute expressivité trop figurative²⁰¹. En réalité, la réunion même

198 V. Bulot, P. Thomas, Y. Delevoye-Tuell. « Agentivité : se vivre ou se juger agent ? », *ElsevierMasson*, 2007. [en ligne]

Disponible en ligne : < <http://www.em-consulte.com/article/137713/agentivite%C2%A0-se-vivre-ou-se-juger-agent%C2%A0%C2%A0%C2%A0%C2%A0> >

199 BOUGNOUX, Daniel. « Si j'étais médiologue », *Les cahiers de la médiologie : une anthologie*. Paris : CNRS éd., 2009, p.25.

200 Non. Si l'expression « petite mort » renvoie effectivement à une forme de perte de connaissance de soi, elle ne fait nullement référence à celle advenant suite à l'orgasme masculin...

201 cf. Annexes n°4 : « Observations du 25 février 2014 à Engins »

des deux jeunes interprètes autour d'une table, le regard dans le vide mais l'attention épiait le moindre geste du partenaire, est une situation aux allures clownesques, tant leur complicité peut amuser et renvoyer, quelque part, au couple formé par Laurel et Hardy. D'autant plus si l'on relève que l'un fait entre vingt et trente centimètres de plus que l'autre. Cette expressivité « apparaissante »²⁰² (Fonte), tangible pour l'observateur, relève exactement de ce que Barba nommera la « pré-expressivité »²⁰³. Celle surgissant, toujours selon les termes du metteur en scène, « presque malgré lui (l'acteur) », renvoyant toute « psychotechnique » ou « vouloir exprimer » par le fond, occasionnant par la même la « petite mort » de la figure de l'*interprète*, au sens littéral et égotique du terme, pour lui préférer celle de l'*interprété*. Fonte dira en ce sens :

Marie Fonte : Dans notre écriture nous mettons en place les conditions nécessaires pour que quelque chose advienne malgré soi et j'ai l'impression que ce n'était pas simple à comprendre pour eux.²⁰⁴

L'on en vient alors, presque logiquement, à la présentation du troisième concept définissant le *wu wei* : « chacun peut être créatif, si chacun est méditatif et sans *ego* : dieu coule à travers lui. Dieu se met à prendre forme selon ses capacités, selon son potentiel. ». De la métaphore aquatique, retenons deux éléments. Le premier est intimement lié au développement précédent sur la mort de l'*ego*, aussi sera-t-il traité brièvement : « dieu coule à travers lui », c'est-à-dire que la circulation de l'eau n'est pas entravée. Comprendons : l'*ego* ne fait pas *barrage*. Il ne *retient* pas, il ne *s'approprie* pas, et permet ainsi le *renouvellement continu* de la créativité. Le second élément tient à la propriété suivante de l'élément aquatique : l'adaptation au contenant. La mise en forme de « Dieu », pour Shree Rajneesh, est effectivement intimement liée au contenant, c'est-à-dire à l'organisme corps/esprit traversé. Aussi, nuanceons d'ores et déjà toute conception rigide du non-agir qui consisterait en une négation de la singularité du créateur. Il ne s'agit peut-être pas tant d'une négation de sa singularité que d'une tentative d'abolition de son processus de singularisation, que l'on pourrait nommer une *sur-singularité* générée par son *ego*.

Il est particulièrement intéressant de relever combien la métaphore aquatique est extrêmement prégnante dans de nombreux champs réfléchissant la notion de *wu wei*, ainsi qu'en témoignera une dernière citation, issue des travaux de Lachaux en

202 Marie Fonte, *art. cit.* [en ligne]

203 Eugenio Barba, Nicola Savarese, *op. cit.*, p.198.

204 Marie Fonte, *art. cit.* [en ligne]

neurosciences, entérinant pour ainsi dire les multiples connexions entre le travail de la compagnie Yoann Bourgeois et la transmission d'une présence *wu wei* :

Cet état attentionnel [*wu wei*] potentiellement optimal s'apparente à ce que certaines traditions bouddhistes appellent la « présence attentive » ou « pleine conscience » - *Mindfulness*. Cet état est souvent décrit comme une attitude de réceptivité non biaisée à sa propre expérience consciente. Les chercheurs en neurosciences cognitives qui se sont récemment intéressés à cet état utilisent aussi le terme de *Open Monitoring*, que l'on pourrait traduire par « surveillance ouverte ». La personne remarque, ou surveille, les sensations qui émergent en elle, quelle que soit leur nature, *sans s'y attacher et sans chercher à les contrôler*. Elle ne lutte pas avec ses sensations, mais glisse sur elles, comme un marin expérimenté sur les vagues et le vent. Ces sensations peuvent provenir du monde extérieur ou de l'imagination, peu importe ; seuls comptent leur présence et le fait de ne pas les laisser captiver l'attention.²⁰⁵

Suite à notre première esquisse de définition de ce que serait une présence *wu wei* par le croisement des propos de Fonte, Shree Rajneesh et Lachaux, consacrons-nous désormais à l'étude des *techniques de transmission* du *wu wei*. Ce travail, auquel l'intégralité de notre seconde partie sera consacrée, suivra schématiquement la logique suivante.

Nous étudierons dans un premier temps la notion de *wu wei* dans la relation de l'interprète au mouvement même, et en particulier à sa génétique. Comment la pédagogie de la présence de Bourgeois et Fonte s'emploie, finalement, à semer métaphoriquement un geste dans le terreau que serait le jeune interprète, de manière à ce que les éventuelles mutations chorégraphiques soient *induites*, et non pas *produites*. Puis nous déploierons notre étude du *wu wei* aux champs plus vastes que sont les relations de l'interprète avec l'objet, le partenaire humain puis l'espace. Par le prisme des logiques relationnelles travaillées en arts martiaux et en *qì gōng*, nous explorerons les nuances de ces différentes modalités de relation, et analyserons leur alchimie toute particulière en matière d'agentivité et d'équilibre. Nous terminerons, enfin, par l'étude de la connexion liant l'interprète au cadre au sein duquel se déroulent ces différentes rencontres : la musique. De Bach au tic-tac du métronome, nous questionnerons le lieu-commun selon lequel le cadre peut être source de liberté et de force. Autrement dit, comment la rythmicité musicale, si elle est parfois perçue comme une entrave, peut aussi se faire le socle des *impulsions* des interprètes. En quelque sorte, cette partie sera l'occasion pour nous d'étudier les « aspects qui ne sont pas sous l'égide de la pensée humaine mais qui travaillent de concert avec des éléments prédéterminés tels que la gravité, l'entropie, ainsi qu'un univers de faits contingents qui interviennent et affectent

205 Jean-Philippe Lachaux, *op. cit.*, p.334.

inévitablement la performance de tout geste en elle-même »²⁰⁶.

2.1 – Entrer en relation avec le mouvement

Il n'y a pas de bibliothèque du mouvement, de lieu où les œuvres chorégraphiques trouveraient à se conserver, identiques à elles-mêmes et offertes à tous. C'est un fait. Rien qu'un fait. Mais qui engage énormément.²⁰⁷

Par ces propos, Pouillaude émet, semble-t-il, l'hypothèse suivante : le mouvement n'étant qu'éphémère, ou plutôt, n'existant qu'au présent de son exécution, sa seule bibliothèque serait la mémoire, – du danseur comme du spectateur –, une bibliothèque infidèle donc, en ceci qu'elle ne conserverait pas le mouvement à l'identique. Un tel constat entraîne dès lors la considération suivante : le mouvement, s'il ne peut être conservé à l'identique, ne pourra être que l'objet de reprises, et donc de transformations. Dans le cadre de nos travaux, nous ne chercherons pas à mettre en débat, comme il se devrait, cette citation de Pouillaude en nous demandant par exemple si l'idée même d'une bibliothèque conservant un élément à l'*identique* n'est pas une illusion, dans la mesure où l'identité d'un élément est toujours partie prenante du contexte dans lequel il s'inscrit. Ceci dit, l'hypothèse de Pouillaude sera à présent à considérer comme le point de départ de notre réflexion, dans la mesure où interroger la conservation d'un mouvement questionne, nécessairement, sa transmission.

Comment entrer en relation avec un mouvement, avec une chorégraphie, dans le cadre d'une *reprise* ? Évidemment, les mouvements exécutés par les jeunes interprètes ne seront pas identiques, au sens strict du terme, à ceux de Bourgeois et Fonte. Toutefois, il est capital d'entendre que le phénomène de migration d'un mouvement, s'il est une fatalité, peut en revanche se réaliser selon différentes logiques, aux résultats potentiellement très divers.

L'approche de la transmission, au sein de la compagnie Yoann Bourgeois, se pense avant tout comme une transmission d'une *logique d'écriture*, ainsi qu'en témoigne cet extrait d'entretien avec Fonte :

Marie Fonte : Nous avons commencé par leur transmettre l'écriture en essayant d'insister sur les choix que nous avons faits, et notamment l'idée que tout part d'un

206 NESS, Sally Ann. « The inscription of gesture : inward migrations in dance », NESS, Sally Ann (éd.), NOLAND, Carrie (éd.), *Migrations of gesture*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2008, p.26. Citation traduite de l'anglais par Martin Givors.

207 Frédéric Pouillaude, *op. cit.*, p.9.

motif, en analysant avec eux le développement de ce motif pour qu'ils en ressentent la logique.²⁰⁸

Oui, mais le terme de logique, si l'on en croit les propos de Diot, n'est *pas* à entendre au singulier :

Jean-Baptiste Diot : Avant d'attaquer le travail de la pièce à proprement parler, nous avons fait tout un travail sur les fondements de la recherche qui ont mené à cette forme. Rythme, explication du point de suspension, qualité de mouvement...²⁰⁹

La transmission pourrait dès lors se penser comme une archéologie d'un *ensemble de logiques*, autrement dit, d'un *nexus* relationnel. Au cours du prochain développement, nous allons tâcher d'étudier le processus de pédagogie de la présence comme un procédé de transmission tant *formel* que *qualitatif* du mouvement. Pour quelles raisons est-il intéressant d'opérer une pareille distinction ?

La forme et la qualité d'un geste, évidemment, sont intimement liées. Le mardi vingt-cinq février, en fin de répétition, Bourgeois travaillait avec Dausse la *Fugue / Trampoline*²¹⁰. Au cours de ce fragment du spectacle, l'interprète monte les escaliers du dispositif, se laisse chuter en contrebas sur le trampoline et, dirigeant la puissance de ce dernier, revient debout sur les marches. Bourgeois demanda alors au jeune artiste de conclure ses remontées en ne reprenant contact avec les marches qu'avec un seul pied. Une consigne extrêmement formelle, *a priori*. Néanmoins, cette-dernière transforma nettement la qualité du mouvement, le rendant sensiblement plus *léger*. Pour autant, n'en concluons pas qu'il suffise de transmettre la forme d'une chorégraphie pour en transmettre la qualité avec précision, et procédons à l'analyse d'une anecdote survenue au cours du travail d'observation²¹¹. La représentation du vingt-neuf mars, intéressante coïncidence, était exceptionnellement précédée d'une présentation, par une association locale de danse, d'un extrait de la chorégraphie de Jean-Claude Gallotta *Des gens qui dansent* (2006). Il faut savoir que ce dernier, dans le cadre de la célébration prévue en septembre 2014 de la réouverture MC2, procède actuellement à un vaste travail de *transmission* de ses chorégraphies en Isère. Cette congruence d'événements nous donna donc l'occasion d'assister aux répétitions du fragment *Des gens qui dansent*. La directrice de l'association n'étant pas une danseuse de Gallotta, ni une collaboratrice

208 Marie Fonte, *art. cit.* [en ligne]

209 *cf.* Annexes n°8 : « Entretien réalisé par écrit avec Jean-Baptiste Diot »

210 *cf.* Annexes n°4 : « Observations du 25 février 2014 à Engins »

211 *cf.* Annexes n°7 : « Observations du 29 mars 2014 à Saint-Laurent-du-Pont »

artistique comme peuvent l'être Acuña et Naud, il nous a semblé constater combien la transmission formelle n'est pas nécessairement une transmission qualitative. L'analyse qui va suivre ne prétend nullement comparer le travail de Gallotta à celui de Bourgeois, comme s'ils relevaient tous deux de processus *identiques*, réalisés dans des conditions identiques. Elle servira seulement à mettre en lumière l'aspect suivant : si les mouvements des jeunes danseuses étaient sus et exécutés, ces derniers nous paraissaient par moments comme inhabités, comme s'ils étaient, pour reprendre un terme de Dalcroze, des « imitation[s] »²¹². Le propos suivant du pédagogue concerne en réalité la relation génétique liant le mouvement à la musique, toutefois, nous montrerons au cours de cette partie combien il est également valable pour toute relation génétique liant un mouvement à champ de sensations :

Si l'expression [des sentiments qui animent la musique] n'a pas une action directe sur nos facultés sensorielles et qu'il ne s'établisse pas un mouvement de rapprochement entre les rythmes sonores et nos rythmes corporels, entre leur force expulsive et notre sensibilité, notre extériorisation plastique deviendra une simple *imitation*.²¹³

Ainsi, émettons l'hypothèse selon laquelle la transmission formelle semble grandement relever de ce que Varela nommait l'« aptitude » : les jeunes danseuses *exécutaient* une chorégraphie. La transmission qualitative, en revanche, chercherait quant à elle le « lâcher-prise », la germination, à *travers* les interprètes, de mouvements organiques. S'il est évident que ces deux processus co-existent certainement au sein de toute transmission, ils ne relèvent pas d'une même pédagogie, des mêmes mécanismes.

L'outil conceptuel dont nous nous servirons pour étudier le processus de transmission du mouvement mené par la compagnie Yoann Bourgeois est celui de l'éducation de l'attention, théorisée par le psychologue James J. Gibson et Ingold.

Ce principe pédagogique, que nous allons désormais étudier, se fonde sur la mise en relation de l'étudiant/du novice/du jeune interprète avec un certain nombre de points d'attention, de sources d'informations sensorielles en quelque sorte. La considération de ces points, de ces canaux d'informations, de même que l'archéologie ou la génétique, permettrait alors de *comprendre* un mouvement, par exemple, de manière génétique, pour reprendre un terme cher à Ingold. Ce dernier aspect fera l'objet de notre ultime développement, dans la mesure où l'on émettra l'hypothèse selon laquelle l'acte de

212, JACQUES-DALCROZE, Émile. *Le rythme, la musique et l'éducation* [1920]. Lausanne : Foetisch Frères, 1965, p.132.

213 *Idem*.

transmission d'un mouvement serait comparable à un acte d'essaimage.

2.1.1 – Théorie d'une éducation de l'attention des interprètes

Penser, c'est faire des sélections [...] Je choisis donc je suis.²¹⁴

Ces propos du professeur Berthoz, issus d'un article concernant la physiologie de la perception et de l'action, nous permettent à présent de résumer un certain nombre d'hypothèses formulées depuis notre introduction jusqu'aux développements concernant l'attentivité. Des sélections effectuées par l'individu, de ses choix de mise en relation, naissent une créativité toute singulière. Utilisons désormais ce postulat comme porte d'entrée pour analyser les enjeux et les rouages d'une théorie de l'éducation de l'attention.

L'article d'Ingold « From the transmission of representations to the education of attention », en son titre même, indique clairement son intention de repenser les logiques du processus même de transmission du savoir, de la « connaissance »²¹⁵. De manière peut-être un peu péremptoire, l'anthropologue britannique s'emploie à contester les théories de son confrère, l'anthropologue Dan Sperber, selon lesquelles l'acte pédagogique est un acte de transmission des *représentations*. Une représentation équivalant, si l'on se réfère à nouveau à la médiologie, à un « tout fait »²¹⁶, une *forme* plutôt définitive. L'éducation de l'attention élabore un autre système de pensée dont nous allons développer et analyser les fondements théoriques : « pour le dire crûment, les novices de Gibson sont accordés, ceux de Sperber sont informés. »²¹⁷. Il y aurait ainsi d'une part la connaissance dynamique, issue d'une mise au point du novice pour capter certains *stimuli*, et d'autre part une connaissance perçue comme l'emmagasinement d'un certain nombre de représentations. L'approche défendue par Gibson, reprise par Ingold, propose donc pour sa part d'envisager l'acte pédagogique comme la transmission d'un « se faisant », c'est-à-dire d'un parcours d'écriture, ponctué de points d'attention, dont l'analyse des informations sensorielles qu'ils transmettent permet d'élaborer une forme.

214 Alain Berthoz, « Regard, Intention et Attention », *art. cit.*, p.392.

215 Tim Ingold, « From the transmission of representations to the education of attention », *art. cit.* [en ligne]

216 Régis Debray, *art. cit.*, p.13, pour cette citation et la suivante.

217 Tim Ingold, *art. cit.* [en ligne] Citation traduite de l'anglais par Martin Givors.

Les hypothèses de Sperber sont, spécifiquement, que la connaissance est information, et que les êtres humains sont des machines à traiter l'information. Je soutiendrai, au contraire, que notre connaissance consiste, avant tout, en compétences (*skills*, ndt), et que chaque être humain est un centre de conscience et d'agentivité au sein d'un champ de pratiques.²¹⁸

La connaissance, pour Ingold, ne serait pas réductible à une somme d'informations. Il s'agirait plutôt de capacités, d'habiletés à discerner consciemment certaines informations sensorielles et à agir en conséquence. Dans une certaine mesure, nous pourrions supposer que l'anthropologue britannique propose d'opter pour une conception *dynamique* du savoir. Une conception selon laquelle la transmission, d'un mouvement par exemple, ne serait pas la transmission d'un savoir figé, mais une *redécouverte*, *guidée* par un expert, le pédagogue.

Cuisiner, d'après les théories de Sperber, n'est pas copier, mais l'expression de copies déjà inscrites dans l'esprit du cuisiner [...] Le processus de copie, ainsi que je l'ai montré auparavant, n'est pas une transmission d'informations mais une redécouverte guidée.²¹⁹

Il semble toutefois, au regard de nos expériences pédagogiques peut-être, que ces deux formes de transmission existent, voire même parfois, coexistent. Notre étude ne cherchera donc nullement à accréditer l'une en défaveur de l'autre, mais utilisera seulement la plus adaptée aux modalités pédagogiques étudiées. Si l'on se réfère un instant à l'histoire de l'enseignement du Qi Gōng, la distinction entre transmission des représentations et éducation de l'attention a longtemps été lourde d'enjeux, dans la mesure où de nombreux maîtres/experts (Ingold) cherchaient, et parfois cherchent encore, à contrôler, souvent pour limiter, le processus de transmission. À titre d'exemple, si l'on serait parfois tenté de considérer les larges pantalons traditionnels comme d'exotiques pièces de décorum, leur utilisation permet également de *masquer la direction des pieds* de l'expert effectuant le mouvement²²⁰. Dans un même ordre d'idée, la transmission des arts martiaux a également été tributaire de nombreuses omissions. Ainsi de nombreux adeptes ne seront jamais arrivés à déployer la puissance caractéristique de leurs enseignants dans un impact. La raison, semble-t-il, est extrêmement simple : leur pratique était limitée par leur ignorance d'un *point d'attention*, un maillon de la genèse du mouvement. Un point d'attention équivalant

218 *Idem*.

219 *Idem*.

220 Ces informations sont tirées des cours de Qi Gōng données par l'Institut de Recherche en Ethnopratiques de Grenoble : < <http://lirethno.free.fr/> >

alors, dans le jargon folklorique, à un *secret*.

Au novice, à l'inverse, l'expert cherche à transmettre l'intégralité du parcours relationnel constituant une connaissance :

Le processus d'apprentissage par redécouverte guidée transparaît plus clairement à travers la notion de monstration. Montrer quelque chose à quelqu'un revient à le rendre présent pour cette personne, afin que lui ou elle puisse l'appréhender directement, que ce soit en le regardant, en l'écoutant ou le touchant. Ici, le rôle du tuteur consiste à disposer des situations au sein desquelles il est permis au novice de vivre des expériences sans médiation. Placé dans une situation d'un tel genre, le novice est préparé à être attentif à tel ou tel aspect de ce qui peut être vu, touché, ou entendu, afin qu'il puisse obtenir la « sensation » de celui-ci pour lui – ou elle-même.²²¹

Si l'on se réfère aux éléments développés dans notre première partie, nous pourrions appréhender le processus d'éducation de l'attention comme l'élaboration consciente d'un certain nombre de patrons attentionnels, mobilisant tant l'effet *bottom up*, – le novice apprend où porter son attention –, que l'effet *top down*, – le novice apprenant également quoi attendre de ses observations. Métaphoriquement, nous rejoignons à présent l'idée selon laquelle un processus de transmission pourrait s'envisager à la manière de la transmission de l'itinéraire d'une traversée, de sa *genèse*.

La démarche de la compagnie Yoann Bourgeois, bien sûr, et ce sera l'objet de nos prochains développements, est avant tout celle d'une éducation de l'attention. Pourtant, il est tout de même intéressant de relever l'usage qu'elle fait de la transmission des représentations, que seraient les captations vidéos :

Aurélie Coulon : Comment utilisez-vous la vidéo ? Est-ce que vous travaillez avec dès le début des répétitions ?

Marie Fonte : Nous l'utilisons rarement, et seulement comme mémoire de l'écriture. À la fin de la dernière période de répétition nous leur avons donné une vidéo mais nous ne commençons jamais par là.²²²

L'utilisation de l'expression « mémoire de l'écriture », sans invalider la cohérence de la démarche de la compagnie, renvoie indubitablement aux questions concernant la *définition même* de l'écriture chorégraphique : est-ce seulement l'inscription de certains gestes, de certaines trajectoires dans l'espace ou le temps, ou est-ce également la présence qui lui est associée ? Le fait est, néanmoins, que nous pourrions sans grand risque analyser l'utilisation de la vidéo comme un soutien à la seule mémoire formelle des interprètes. Aussi, il n'est pas surprenant que cette dernière soit *peu* utilisée, voire

221 Tim Ingold, *art. cit.*. [en ligne] Citation traduite de l'anglais par Martin Givors.

222 Marie Fonte, *art. cit.* [en ligne]

même, ne puisse *pas* constituer un commencement, dans la mesure où le processus de transmission de la compagnie porte avant tout des ambitions qualitatives. À ce sujet, mentionnons également que chaque interprète dispose parallèlement d'une mémoire extrêmement différente du travail de la compagnie : Dausse et Diot, par exemple, n'ont jamais vu d'autres spectacles de Fonte et Bourgeois, à l'inverse de Droin et Oren.

Jean-Baptiste Diot : Avant d'attaquer le travail de la pièce à proprement parler, nous avons fait tout un travail sur les fondements de la recherche qui ont mené à cette forme. Rythme, explication du point de suspension, qualité de mouvement... Ça a donné une dimension au travail qui m'était étrangère auparavant. Dans le même sens on a beaucoup discuté des sources d'inspiration et du fondement même de la compagnie : le jeu. Notion de construction de spectacle que j'ai retrouvé dans d'autres créations, d'autres compagnies par la suite mais que j'ai découvert à ce moment là. Et tout un travail vraiment différent de l'idée que je me faisais de la création où j'avais tout à y apprendre.²²³

Pour quelles raisons la considération des fondements d'une écriture, des différentes logiques la sous-tendant, a-t-elle transformé l'idée que se faisait Diot de l'acte créatif ? L'hypothèse que nous avancerions proposerait de penser le travail de transmission comme une découverte *empirique* que la création est, initialement, une affaire de croisements, d'entrées en relation. Nous sommes peut-être plus à même désormais de comprendre pourquoi la démarche de transmission opérée par la compagnie Yoann Bourgeois est venue alimenter un certain nombre d'interrogations concernant la nature même de l'écriture, et comment la pédagogie présentielle s'est présentée, peut-être, comme une voie permettant de cheminer vers l'élaboration d'un spectacle « qui tient par l'écriture seule »²²⁴ (pourrait-on parler de dramaturgie présentielle ?) :

Marie Fonte : Là encore se pose la question de savoir jusqu'où va l'écriture, ou peut-être de la frontière de l'écriture au sens où pour moi elle est ce qui permet de faire « tenir » une œuvre sans les interprètes. Je trouve que *May B* est une pièce intéressante à suivre de ce point de vue²²⁵, elle a été jouée et reprise par tellement d'interprètes différents, et j'ai la sensation que malgré ces changements, l'essence de la pièce ne se perdra pas, que quelque chose tient par l'écriture seule. J'ai l'impression que c'est cet endroit d'acuité qui nous intéresse : préciser l'écriture pour que l'œuvre tienne debout toute seule.

Dès à présent, étudions les techniques employées dans cette quête d'une transmission génétique des *Fugues*, faisons état des principales difficultés et des problématiques soulevées par la démarche. Pour ce faire, en accord avec les théories avancées par

223 cf. Annexes n°8 : « Entretien réalisé par écrit avec Jean-Baptiste Diot »

224 Marie Fonte, *art. cit.* [en ligne]

225 Bourgeois a été danseur pour Maguy Marin dans *May B*.

Ingold, nous tâcherons d'étudier la transmission chorégraphique comme une mise en présence des interprètes à certains points d'attention, lesquels pourraient constituer les clefs permettant l'exécution qualitativement escomptée, pour ne pas dire juste, d'un mouvement.

2.1.2 – Points d'attention, points d'encapacitation

Qu'est-ce qu'un point d'attention ? Dans le cadre de l'éducation de l'attention, il s'agit, ni plus ni moins, que d'un *canal* d'informations sensorielles auquel le novice se connecte. Ou encore, si l'on se réfère aux propos de Berthoz « je choisis donc je suis »²²⁶, nous pourrions comparer un point d'attention à un *filtre* perceptif particulier.

La proposition d'Ingold, selon laquelle le tissage de points d'attention permettrait l'élaboration de *skills*, pourrait s'analyser à la lumière des propos suivants de Diot : « tout le travail d'écoute musicale avec Marie m'a ouvert un champ artistique immense aussi. Pouvoir entendre chaque note et y mettre une intention physique »²²⁷. Entrer en relation avec un point d'attention, en ce qu'il s'agit d'un processus de *dilatation* de la perception (*cf.* 1.2.2), ouvre – et la métaphore spatiale n'est pas anodine – le champ des possibles de l'interprète. Cela signifie en réalité qu'un point d'attention détiendrait quelque chose comme un *potentiel* d'actions, que la conscience, en s'y raccordant, serait à même de déployer. Aussi proposerons-nous de nommer les points d'attention des points d'encapacitation (qui donnent la capacité de), « encapacitation » étant un récent néologisme faisant écho au terme anglais *empowerment*.

Passons désormais à l'étude des différentes utilisations des points d'attention au sein du processus de transmission mené par la compagnie Yoann Bourgeois. Le premier objet de notre analyse est une pratique proposée à Diot par Bourgeois dans le cadre de son apprentissage chorégraphique de la *Fugue / Balles* : il s'agit d'un *éducatif*²²⁸. Il nous sera malheureusement impossible de retranscrire avec précision l'éducatif lui-même, mais établissons schématiquement qu'il s'agit d'une figure de jonglage contenant un certain nombre d'enjeux : ici, un travail sur les diagonales et l'accentuation. Dans le domaine musical, un éducatif correspondrait, à peu près, à une *étude* : « morceau de musique, composé dans un dessein didactique »²²⁹. Au sein d'une pédagogie de la

226 Alain Berthoz, *art. cit.*, p.392.

227 *cf.* Annexes n°8 : « Entretien réalisé par écrit avec Jean-Baptiste Diot »

228 *cf.* Annexes n°4 : « Observations du 25 février 2014 à Engins »

229 « Étude » : *Larousse* [en ligne]

présence, la transmission d'un éducatif pourrait être analysée comme une étape préliminaire à l'exploitation d'un point d'attention. Il s'agit plutôt, en quelque sorte, d'un procédé d'inscription du point dans le champ de conscience de l'interprète. En ceci que la forme proposée contient, du fait de sa chorégraphie, un certain nombre d'enjeux bien déterminés, elle pourrait être considérée à la manière d'un *espace de rencontre privilégié* entre l'interprète et un certain nombre de points d'attention, ou encore comme un microscope sensible.

L'éducation de l'attention, cependant, se déploie bien au-delà du temps de l'étude précédant la représentation. Pour les acrobates trampolinistes (Dausse, Droin et Bourgeois), l'identification des points d'attention semble être une étape inhérente à la réalisation même de tout mouvement. Pour comprendre cet aspect là, il faut en revenir, une dernière fois, à la citation suivante de del Perugia :

Ain en hébreu et en arabe signifie à la fois l'œil et la source. En acrobatie, l'œil est le moteur du mouvement. De l'envol à l'atterrissage, l'acrobate suit un rail imaginaire, qu'il trace dans l'espace avec son regard, et qui l'emporte.²³⁰

Cette-fois ci, comprenons ces propos de manière extrêmement concrète. La direction du regard de l'acrobate, au cours de son vol, détermine en grande partie sa trajectoire dans l'espace. Bien sûr, ce phénomène est observable dans de nombreuses activités impliquant un déplacement : la marche, la course, la conduite d'un véhicule, *etc.* Activités au sein desquelles, néanmoins, l'on apprend/tente fréquemment de dissocier le regard de la direction globale du corps. Ceci dit, dans le cadre de pratique du trampoline, il n'est pas envisageable de ré-orienter constamment son déplacement au cours d'un vol, comme ce peut être le cas au cours de la marche. En conséquence, la précision du regard apparaît comme un élément capital dans le tracé même de la trajectoire d'un rebond. Le travail d'observation a permis de mettre en évidence de procédé au cours de la situation suivante : Dausse, au cours des répétitions de la *Fugue / Trampoline*, éprouvait certaines difficultés à effectuer un rebond à la technicité, si l'on en croit également Droin, toute particulière²³¹. Ce rebond s'exécute en réalité dans l'angle droit (au lointain et à cour) du trampoline et permet à l'acrobate, par un changement directionnel, de monter sur les premières marches. Sa difficulté tient à la faible amplitude du rebond : l'espace du trampoline aux premières marches étant court,

Disponible en ligne : < <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9tude/31591> >

230 Alexandre del Perugia, *art. cit.*, p.138.

231 *cf.* Annexes n°7 : « Observations du 29 mars 2014 à Saint-Laurent-du-Pont »

il est nécessaire aux interprètes d'aborder le rebond de manière extrêmement précise afin de pouvoir se remonter sans accroc et proprement sur les marches. Dans cette optique, Fonte suggéra à Dausse d'opter pour certaines orientations de regard qui l'aidèrent, elle, à appréhender le mouvement²³². Avec une pareille indication, il nous est plus aisé de comprendre pourquoi Merleau-Ponty, au sein de sa phénoménologie de la perception, écrivait : « la vision est palpation par le regard »²³³. Elle est tant un outil de repérage qu'une possibilité d'action.

Jusqu'à présent, nous avons évoqué le travail de transmission des points d'attention au sein du temps de l'étude, avec les éducatifs, au cours de l'apprentissage même d'un mouvement, avec le travail du regard de l'acrobate. Étudions désormais leur rôle dans la transmission qualitative d'un segment chorégraphique. Pour ce faire, il nous sera nécessaire d'appréhender les points d'attention sous leur aspect de *déclencheurs* du mouvement, et ce à travers le travail de la séquence des « casse-gueules », précédemment évoqués en 1.3.2²³⁴. La dégringolade de l'acrobate, de la position assise en haut des escaliers du dispositif à la position à plat ventre sur l'avant-scène, n'est bien évidemment pas monochromatique. Si le mécanisme physique global entraînant la chute est toujours le même, un déséquilibre de l'interprète provoquant un effondrement, ses déclencheurs sont extrêmement variés : le poids du coude tombe sur le genoux et déstabilise la jambe entière, le pied glisse sur une marche et entraîne avec lui le reste du corps, le poids de la tête en avant entraîne la bascule et la roulade de l'interprète, *etc.* Cette compréhension des logiques génétiques du mouvement permettra entre autres à l'interprète, suivant les demandes de sa répétitrice²³⁵, d'instaurer de la *variation* au sein même du fragment des « casse-gueules », lequel est effectivement amené à se répéter deux fois. Finalement, chaque segment de cette chorégraphie naît d'une attention portée à des variations d'équilibre, à des variations de la répartition du poids de l'interprète, laquelle va déterminer l'organicité, au sens du Barba, du mouvement. Notre développement consacré à la relation interprète/gravité en attestera : la perception du déséquilibre génère la chute. Ainsi que le fera signaler Acuña à Droin au cours du travail de la *Fugue / Trampoline*, toute tentative de suspendre un temps l'écoute de la gravité, de manière à retenir la chute quand l'interprète est trop en avance sur la musique, pourra

232 cf. Annexes n°4 : « Observations du 25 février 2014 à Engins »

233 Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p.177.

234 cf. Annexes n°7 : « Observations du 29 mars 2014 à Saint-Laurent-du-Pont »

235

potentiellement *décrédibiliser* le mouvement, donner l'impression que l'interprète exécute une chute plutôt que cette-dernière est entraînée par la gravité²³⁶.

Notre développement ayant analysé comment l'étude des points d'attention travaillait la transmission tant formelle que qualitative d'un mouvement, il nous faut désormais souligner l'aspect suivant : un point d'attention peut être mental. Une pensée, au même titre qu'un parfum, peut être considérée comme une sensation captée par l'attention. Comprenons cela à travers les deux exemples suivants : lorsque Diot exposait ses difficultés au cours d'un segment particulièrement rapide de la *Fugue / Balles*, Bourgeois lui proposa de « ralentir intérieurement », afin de ne pas « s'emballer »²³⁷. Cette consigne, plutôt répandue dans le domaine musical, fonctionne peut-être de la manière suivante : à l'évocation de l'idée de « ralentir intérieurement » naissent un certain nombre de sensations, perceptibles à la conscience de l'interprète, permettant d'aider ce dernier de gérer plus efficacement l'exécution de la *Fugue*. De la même manière, lorsque Bourgeois propose à Oren de jongler en étant « spectateur de soi », la sensation de distanciation qu'il en ressort, au même titre que la sensation de gravité, exerce une action déterminante sur la qualité du jonglage de la jeune interprète²³⁸. Il s'agit donc, finalement, de se connecter à des sensations générées par des processus de pensée.

Les principaux obstacles rencontrés au cours d'un tel processus d'éducation de l'attention, l'on pourrait s'en douter, sont ceux constituant le travail de l'attentivité évoqué en première partie. La difficulté d'un interprète à entrer en relation avec un point d'attention, semble-t-il, apparaît comme étant le principal frein au processus pédagogique de la compagnie Yoann Bourgeois. En cela, nous comprenons mieux pourquoi Bourgeois, Fonte et les répétitrices insistent tant auprès des jeunes interprètes pour demander s'ils ont, ou non, senti ce que ces-derniers voudraient qu'ils sentent.

2.1.3 – Semer le mouvement ?

Naïvement, une compréhension trop simpliste de l'éducation de l'attention pourrait laisser penser que les mouvements, s'ils sont le fruit d'une recherche archéologique, et donc génétique, devraient être reproduits *à l'identique* par les jeunes interprètes : « vous auriez peint [la nature] *comme lui* si vous l'aviez étudiée avec la même *attention* que

236 cf. Annexes n°6 : « Observations du 28 mars 2014 à La-Tour-du-Pin »

237 cf. Annexes n°4 : « Observations du 25 février 2014 à Engins »

238 cf. Annexes n°5 : « Observations du 27 mars 2014 à Voreppe »

lui »²³⁹. Demandons nous donc à présent *pourquoi* et *comment* se transforment les fragments chorégraphiques.

Le principal schéma de transformation d'un mouvement, et certainement le plus fréquent, naît de l'impasse de la technicité. En vérité, pour Fonte, l'aspect technique d'une chorégraphie n'est pas en lui-même une impasse, au sens fort du terme. Il s'agit plutôt d'un obstacle dont le franchissement nécessite précisément ce qui leur faisait défaut : du temps

Marie Fonte : Par exemple dans la *Fugue / Balles* il y a une difficulté qui pourrait sans doute être dépassée si Jean-Baptiste la travaillait quotidiennement [...] Pour Bastien la difficulté est aussi de nature technique mais c'est davantage lié au fait qu'il est acrobate au sol et découvre le trampoline avec cette fugue. Il aurait besoin de temps pour pouvoir reprendre exactement l'écriture.²⁴⁰

Ce temps correspond simplement à celui du temps de l'étude au cours duquel les jeunes interprètes apprennent à composer de nouveaux parcours physiques permettant l'accomplissement d'une gamme gestuelle propre aux chorégraphies de Bourgeois et Fonte. Lorsqu'une impasse technique se révèle trop difficilement surmontable, les interprètes mettent en place des stratégies de contournement que nous pourrions diviser en deux types. Le premier, le plus évident, consiste en une *réduction* de la technicité d'une figure²⁴¹. Il s'agit de la stratégie employée par Oren dans le cadre de la *Fugue / Balles*. Le jonglage de Bourgeois se caractérise, et la vidéo suivante en est l'exemple même, par une utilisation récurrente de la surface de la peau comme espace de jeu des balles. Elles roulent sur l'épiderme de l'interprète, rebondissent dessus, *etc.* La jeune interprète, n'étant pas exercée à ce type de technique, a donc décidé de transformer certains rebonds de la balle sur la peau en des figures plus abordables pour elle. Cette première stratégie transforme donc véritablement la chorégraphie, mais elle s'impose également en ceci qu'elle maximalise les chances d'exécution « fluide et sans grumeaux »²⁴² de la chorégraphie. En quelque sorte, la qualité globale du numéro prime sur l'exactitude formelle. Le deuxième type de contournement relève davantage d'une *dilatation* de la technicité.

Marie Fonte : Nous avons fait quelques petits ajustements temporels : certains motifs

239 Jean François Marmontel. *art. cit.*, p.183.

240 Marie Fonte, *art. cit.* [en ligne]

241 cf. Annexes n°7 : « Observations du 29 mars 2014 à Saint-Laurent-du-Pont »

242 Expression utilisée au sujet de l'attention *wu wei* : « une attention fluide et sans grumeaux », Jean-Philippe Lachaux, *op. cit.*, p.327.

acrobatiques sont censés se succéder mais [Dausse] ajoute un rebond dans la toile pour pouvoir mieux se placer et assurer cet enchaînement de motifs.²⁴³

Le rajout d'un rebond, en ceci qu'il octroie à l'interprète un temps de préparation supplémentaire, vient comme espacer les difficultés techniques, donne de l'air à Dausse afin de les envisager plus sereinement. Quelque part, nous pourrions dire que ce rebond supplémentaire pallie à l'espace intérieur qu'il n'a pas encore ouvert. Contrairement à la stratégie précédente, cette-dernière n'évacue pas à proprement parler l'exécution d'un motif, mais en transforme le rythme : il est plus lent et sans doute moins spectaculaire. Toutefois, à nouveau, il n'en est que plus fluide aux yeux du jeune interprète. Les mutations techniques des *Fugues* relèvent ainsi davantage de mutations de la lettre au profit d'une conservation de l'esprit, ce qui témoigne à nouveau de la prégnance de l'enjeu qualitatif de la transmission vis-à-vis de l'enjeu formel.

Ce dernier, néanmoins, n'est pas non plus l'objet d'un quelconque laxisme, si l'on en croit les interprètes. Pour Droin et Oren, la plus grande difficulté des *Fugues* résidait effectivement dans la précision de leur écriture²⁴⁴. Tous deux habitués à des spectacles construits à l'image de canevas laissant libre cours à de nombreuses séquences d'improvisation, la rigueur chorégraphique de la compagnie Yoann Bourgeois s'est révélée aussi difficile que formatrice. Droin citait à titre d'exemple un infime mouvement de la *Fugue / Trampoline* : l'interprète, dos au public, sur l'escalier, est amené à descendre une marche en exécutant quelque chose comme un décroché : son pied gauche passe derrière sa jambe droite, laquelle vient alors se repositionner. Ce mouvement, aussi subtil soit-il, témoigne néanmoins du travail de légèreté parcourant toute la chorégraphie. Les séquences d'étude entre les trampolinistes et Bourgeois dont il a fait l'objet semblent rendre compte de la manière dont, malgré tout, les enjeux formels et qualitatifs sont fréquemment intimement liés²⁴⁵. Aussi, toute transformation ne semble devoir advenir qu'en dernier recours, à l'image d'une ultime solution permettant de sauvegarder la fluidité globale de l'exécution d'un mouvement.

Ceci étant dit, constatons à présent qu'au-delà des stratégies de contournement, et au-

243 Marie Fonte, *art. cit.* [en ligne]

244 cf. Annexes n°9 : « Entretien réalisé avec Damien Droin et Neta Oren le 30 mars 2014 »

245 « Pour pouvoir discerner les mécanismes moteurs dans le mouvement vivant où fonctionne le contrôle intentionnel des événements physiques, il est utile de nommer la fonction intérieure créant un tel mouvement. Le mot utilisé, ici, dans ce sens est *l'effort*. Chaque mouvement humain indissolublement lié à un effort qui en constitue assurément l'origine et l'aspect intérieur. », Rudolf Laban, *op. cit.*, p.49.

delà même de toute rigueur formelle, existe un espace de variation chorégraphique échappant pour ainsi dire à la maîtrise des artistes. Ce territoire n'est autre que celui de l'adaptation des mouvements aux corps des interprètes, à leurs particularismes anatomiques, ces-derniers agissant à la manière de derniers remparts de la singularité, en ceci qu'ils sont les témoins du processus d'évolution datant d'un peu plus d'une vingtaine d'années :

Jean-Baptiste Diot : Et puis l'adaptation car Bastien et moi avons des corps radicalement différents de ceux de Yoann et Marie donc ça a demandé du temps aussi de trouver notre rapport à l'écriture et aux mouvements.²⁴⁶

Marie Fonte : Pour la *Fugue / Table* c'est très différent, l'ajustement est lié au corps de chacun. Jean-Baptiste est très grand, avec Bastien à côté ce n'est pas du tout le même rapport de taille que Yoann et moi. Il a fallu faire le genre d'adaptations dont on a l'habitude en danse, non pas sur le plan de l'écriture mais sur le plan du placement d'une main, d'un pied, du regard.²⁴⁷

Ces adaptations là, à la fois, s'imposent et se proposent. Elles s'imposent, en ceci qu'elles ne sont pas du ressort des interprètes eux-mêmes. Si l'éducation de l'attention menée par Bourgeois et Fonte permet de transmettre, avec une efficacité certes variable, les filtres attentionnels à l'origine des *Fugues*, elle ne peut avoir emprise sur les particularismes des corps au sein desquels s'exprimeront les mouvements. Ici s'opère donc une variation chorégraphique *induite*, et non pas produite, aux dépends de toute volonté. Ces transformations, cependant, se proposent également à Bourgeois et Fonte de la manière suivante :

Marie Fonte : Mais c'est aussi l'aventure de la transmission : le corps de Bastien qui regarde la tête à droite ne produit pas du tout le même effet que mon corps qui regarde la tête à droite. C'est étrange, parfois c'est plus juste pour Bastien de ne pas reproduire mes orientations de regard. Nous avons fait deux ou trois choix en les observant et nous avons essayé de sentir ce que ces corps-là racontaient par rapport à ce que nous avons voulu avec cette *Fugue / Table*, sans se satisfaire de la reproduction de ce qu'on a écrit avec nos corps.²⁴⁸

Nous rejoignons dès lors certains enjeux du *wu wei*, dans la mesure où les deux chorégraphes vont avoir la possibilité d'adapter leurs écritures aux terrains singuliers que sont les interprètes : « vous ne pouvez décrire une danse qu'en parlant de qui la

246 cf. Annexes n°8 : « Entretien réalisé par écrit avec Jean-Baptiste Diot »

247 Marie Fonte, *art. cit.* [en ligne]

248 *Idem.*

danse » (Merce Cunningham)²⁴⁹. Nous parlerons métaphoriquement de terrains singuliers là où, par simplicité, nous aurions pu parler d'essence ou de nature des interprètes, ce qui ne serait pas sans poser problème. En réalité, deux enjeux sont ici à l'œuvre. Ce que nous nommons le terrain singulier s'apparente, plus exactement, à l'état actuel du développement des jeunes interprètes. Leur organisme corps/esprit présent est né, et porte ainsi en lui, un processus génétique, une histoire, des mémoires, nécessairement singulier auxquels toute transmission va nécessairement devoir s'adapter. L'influence de ce processus sur la chorégraphie est maintenant à distinguer, aussi subtilement que possible, des transformations *décidées* par les interprètes, ou plus précisément, les *ego* des interprètes, ces puissances de singularisations. Les premières sont induites, de l'intérieur, malgré les interprètes eux-mêmes, quand les secondes sont le fruit de la volonté des ces-derniers. La migration profonde des *Fugues*, c'est-à-dire celle qui n'est pas seulement due aux contraintes temporelles, si l'on se réfère à la citation précédente, naît de la confrontation d'une chorégraphie aux terrains singuliers des interprètes. En ceci, elle *se propose* aux chorégraphes, et il leur revient, à eux et non pas aux interprètes, d'opérer quelques transformations formelles afin d'adapter quelque chose comme l'essence des *Fugues* aux terrains où elle s'exprimera : les interprètes. Nous pourrions dès lors oser une première reformulation des propos de Shree Rajneesh : « [l'esprit des *Fugues*] coule à travers [l'interprète]. [Il] se met à prendre forme selon ses capacités, selon son potentiel »²⁵⁰.

Il est enfin un ultime modèle de transformation des *Fugues* qu'il nous reste à évoquer. Ce dernier se situe quelque part à la lisière entre les deux processus précédemment décrits : il s'agit de l'adaptation du mouvement aux conditions environnementales de son exécution. Qu'il s'agisse de la réduction de l'amplitude d'une roulade pour respecter les dimensions de la scène, du ralentissement d'une chute pour attendre la fin des applaudissements ou de la réorientation du regard pour pallier à un état nauséux : toutes ces mutations se tissent à l'interface entre la chorégraphie et le contexte de son exécution. Cette entrée en relation de l'écriture avec le contexte de la représentation pourrait également se penser comme un espace de jeu, un *imprévisible chorégraphique*.

Son existence, toutefois, est également intimement liée au travail de l'attentivité et de

249 CUNNINGHAM, Merce. *Le danseur et la danse : entretien avec Jacqueline Lesschaeve*, traduit de l'anglais par Jacqueline Lesschaeve. Paris : Belfond, 1980, p.29.

250 Bagwan Shree Rajneesh,. *Créativité, op. cit.*. [en ligne]

Disponible en ligne : < <http://www.psychotherapie-integrative.com/creation/osho-creativite.htm> >

l'éducation de l'attention. Effectivement, dans la mesure où ces techniques permettent de penser la représentation non pas comme un « tout fait »²⁵¹ mais comme un « se faisant », elles portent en elles l'idée que tout spectacle est nécessairement un parcours unique. À propos des *skills*, Ingold écrira justement :

Nous avons vu que le performeur compétent des sciences cognitives est limité à l'exécution mécanique d'un plan prédéterminé. Pris au sein d'une série d'actions à effectuer, le performeur n'est donc pas en mesure de modifier cette-dernière sans interrompre son exécution afin de reconfigurer le plan à la lumière des nouvelles données dont il dispose. Le mouvement de l'expert (*the skilled practitioner*, ndt), par contraste, est continuellement et fluidement sensible aux perturbations de l'environnement perçu (Ingold 1993a : 462). Cela est rendu possible par le fait que le mouvement corporel du praticien est, dans un même temps, un mouvement de l'attention ; parce qu'il regarde, écoute et touche en même temps qu'il travaille. C'est cette réactivité qui sous-tend les qualités de soin (*care*, ndt), de jugement et de dextérité qui sont la marque des ouvrages d'expert (*the skilled workmanship*, ndt). Nicholai Bernstein écrivait il y a de cela une cinquantaine d'années, que l'essence de la dextérité ne reposait pas dans les mouvements corporels eux-mêmes mais dans « l'accord des mouvements avec une tâche émergente », dont les conditions environnantes ne sont jamais exactement les mêmes d'un moment à l'autre.²⁵²

En somme, la relation des interprètes aux mouvements, mais également de Bourgeois et Fonte à leur chorégraphie entière, pourrait s'entendre comme un premier acte de ré-équilibrage de l'agentivité. Les gestes, au contact du niveau de technique des interprètes, de l'état de leur développement organique et des conditions de représentation, se transforment, s'adaptent, s'expriment différemment, en dépit de toute volonté, en dépit de toute volonté d'archivage que serait une bibliothèque du mouvement anonyme, du mouvement dépourvu d'organisme au sein duquel se développer. La pédagogie de la présence *wu wei* de l'interprète au mouvement, conformément à une interprétation possible de l'étymologie de l'éducation, - de *ex ducere*, tirer hors de -, pourrait se penser à la manière d'un accompagnement de la germination du geste, depuis les entrailles de l'interprète à sa manifestation.

S'opère donc une alchimie dont au sein de laquelle, finalement, l'on ne sait plus toujours qui, du mouvement ou de l'interprète, joue avec l'autre. Or, la quête de cet effet de *flou*, au cours duquel l'observateur est amené à confondre, c'est-à-dire à « mêler si étroitement qu'il n'est plus possible de distinguer »²⁵³, le sujet et l'objet, l'interprète et

251 Régis Debray, *art. cit.*, p.13.

252 Tim Ingold, *art. cit.* [en ligne]

253 « Confondre » : *CNRTL* [en ligne]

Disponible en ligne : < <http://www.cnrtl.fr/definition/confondre> >

l'interprété, est précisément l'objet d'une présence *wu wei*, dont nous allons étudier maintenant le travail à différents niveaux.

2.2 – Potentialiser, ou être potentialisé

Le maître taoïste prétend être si uni en lui-même et avec la nature qu'il ne remarque pas par quels organes sensoriels il perçoit quelque chose et si c'est son corps ou la nature qui dirige son activité. « Je ne sais si je l'ai perçu grâce aux sept orifices de ma tête et à mes quatre membres ou si j'en ai pris connaissance par mon cœur, mon ventre et mes organes internes. C'est simplement la connaissance de soi » (L., p.77). « J'ai dérivé au gré du vent vers l'Est ou l'Ouest comme une feuille [...] et je n'ai jamais su si c'était le vent qui me guidait ou si je guidais le vent »²⁵⁴

Au cours du développement précédent, nous avons montré comment la relation liant l'interprète au mouvement ne relevait pas uniquement d'une démarche volontaire d'adaptation, mais témoignait parfois d'un processus plus subtil, plus souterrain, involontaire, avec lequel Bourgeois et Fonte avaient, semble-t-il, choisi de *composer*. Ce-faisant, ils passaient d'une acception rigide de l'écriture à une acception rigoureuse. Il s'agissait donc d'une forme de non-agir s'exerçant au niveau même de la transmission chorégraphique. Désormais, progressons, presque chronologiquement du point de vue des interprètes, et étendons notre étude de la transmission d'une présence *wu wei* aux relations liant l'interprète à l'environnement, et ce à trois échelles : interprète / objet, interprète / interprète et interprète / espace.

L'un des grands principes du *wu wei* défini en introduction consistait en l'idée d'exécuter une « action sans force », pour reprendre les termes de Lachaux. Pour reprendre notre métaphore, il s'agit de naviguer avec les vents plutôt qu'à leur rencontre. Si nous tâchions de synthétiser brièvement ce principe, nous pourrions dire qu'il s'agit d'une perception *écologique* des rapports liant l'individu à son environnement. Concrètement, la distinction entre une action *sans* force et une action *avec* force, pour reprendre les propos de Droin, serait celle entre les équilibres gymniques et les équilibres circassiens. Dans les deux cas, la figure, communément appelée le poirier, est la suivante : l'interprète se tient droit, la tête en direction du sol et les pieds au ciel, en s'appuyant sur ses mains, bras tendus²⁵⁵. La différence tient au fait que l'équilibre gymnique s'effectue par la force musculaire, contrairement à l'équilibre circassien qui recherche un agencement particulier du corps permettant à la structure de tenir par elle-

254 Richard Shutserman, *art. cit.*, p.214.

255 illustration nécessaire ou pas ?

même²⁵⁶. Ainsi, l'un relève d'un passage en force et l'autre d'une co-construction. L'intérêt de l'équilibre circassien ne tient pas seulement à l'économie qu'elle génère, il est également d'ordre qualitatif, dans la mesure où l'engagement musculaire infléchit grandement le caractère d'un mouvement (sa légèreté et sa fluidité, principalement).

L'engagement écologique de l'interprète, outre l'économie et les transformations qualitatives qu'il génère, vient nécessairement reconfigurer la répartition de l'agentivité entre l'interprète et ses différents partenaires environnementaux. Dans cet esprit, Barba écrit :

On dit « être décidé », « essere deciso », « to be decided ». Et l'on n'entend pas signifier par là que quelque chose ou quelqu'un nous décide, que nous subissons une décision ou bien que nous en sommes l'objet. Mais par ailleurs on n'entend pas non plus signifier que nous sommes en train de décider, que c'est nous qui menons l'action de décider. Entre ces deux conditions opposées, un souffle de vie passe, que la langue ne semble pas pouvoir saisir et sur lequel elle voltige avec des images.²⁵⁷

Ainsi, être décidé, selon la terminologie de Barba, pourrait se définir comme un état à la conjonction de l'actif et du passif, un brouillage digne de celui décrit par le maître taoïste et rapporté par Shusterman : « j'ai dérivé au gré du vent vers l'Est ou l'Ouest comme une feuille [...] et je n'ai jamais su si c'était le vent qui me guidait ou si je guidais le vent »²⁵⁸. Il semble qu'il s'agisse, finalement, du « rapport équilibré » dont Fonte fait état au cours de son entretien avec la doctorante Aurélie Coulon.

L'étude que nous allons à présent mener travaillera deux questionnements : comment l'interprète peut-il établir une équilibre relationnel avec son environnement ? Et n'est-il pas nécessaire de *complexifier*, de *nuancer* notre perception de cet équilibre des jeux de force liant l'interprète à l'environnement ? Pour reprendre les termes de Barba : la balle de jonglage décide-t-elle autant l'interprète que l'interprète décide la balle ? L'interprète décide-t-il autant la gravité que la gravité décide l'interprète ? *Etc.* Pour mener cette étude, nous nous référerons en partie au travail relationnel tel qu'il est pratiqué en *qi gōng* et dans certains arts martiaux. Nous nous servirons de trois modèles de relation, inspirés de schémas de répartition du poids du corps entre les deux jambes : 70/30, 51/49 et 30/70. Les différents équilibres nous intéresseront en ceci qu'ils déterminent la relation du praticien avec son environnement (prêt à se déplacer, stabilité), la qualité dynamique de ses relations (déplacements lents et puissants, ré-équilibrages rapides et

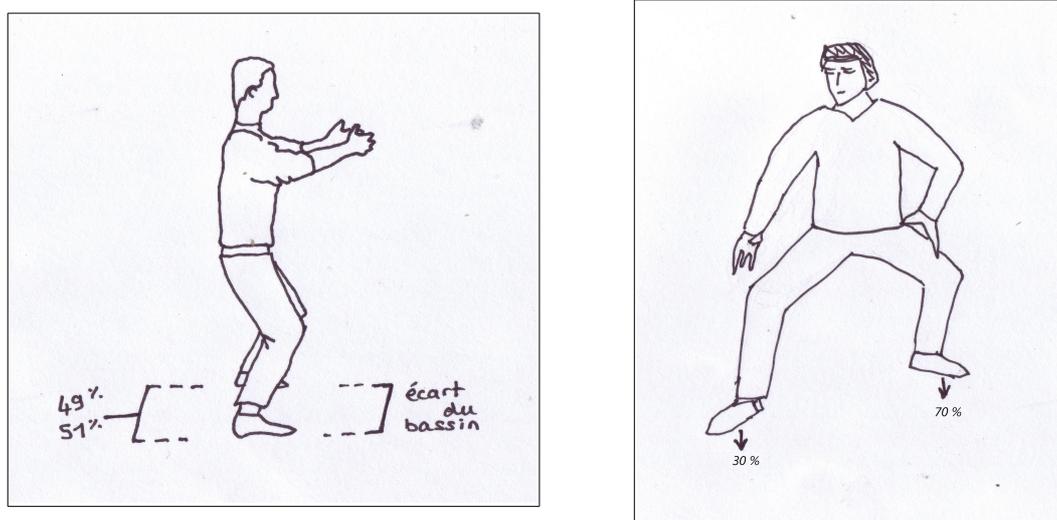
256 cf. Annexes n°6 : « Observations du 28 mars 2014 à La-Tour-du-Pin »

257 Eugenio Barba, Nicola Savarese, *L'énergie qui danse*, p.24.

258 Richard Shusterman, *art. cit.*, p.214.

perpétuels), ainsi que son *agentivité* (action, réception).

Illustration n°3 – *Zhan zhuang gōng* et Chevaucher le tigre (Élise Allirand)



Le premier modèle, 70/30, correspond au travail de la posture « Chevaucher le tigre », issue du *da cheng quan*. Il s'agit, globalement, d'une position asymétrique où le praticien, en appui sur jambe arrière, se prépare à l'attaque. Le second modèle, 51/49, renvoie quant à lui à la posture de l'arbre, issue du *zhan zhuang gōng*. Le corps, cette fois ci, est disposé symétriquement, et ne prépare aucun déplacement. L'immobilité qui la caractérise, pour reprendre une métaphore usuelle, est celle de la surface d'un lac. Autrement dit, une immobilité constituée de micro-mouvements.

À partir de ces outils, nous étudierons les relations entretenues par l'interprète avec les différents éléments de son environnement en tâchant de comprendre, et peut-être de dépasser, le seul concept de « rapport équilibré » proposé par Fonte. Il s'agira finalement pour nous d'analyser dans quelle mesure l'interprète potentialise son environnement et l'environnement potentialise l'interprète, et ceci en recourant à différents concepts selon la nature des partenaires : la théorie gibsonienne des *affordances*²⁵⁹ pour la relation aux objets, le principe empathique avec les autres interprètes, et l'impact de la gravité dans le rapport liant le circassien à l'espace.

²⁵⁹ Le terme d'*affordances* est un néologisme anglais proposé par Gibson. Il est issu du verbe *to afford*, qui signifie en français « permettre ».

2.2.1 – Relation aux objets : de la théorie des *affordances* à la non-manipulation

Au cours de ce premier développement, nous chercherons à comprendre par quels outils pédagogiques Bourgeois et Fonte essaient de transmettre une présence *wu wei* avec les objets utilisés au cours des *Fugues* : les balles de jonglage, le trampoline, la table et les deux chaises. Pour ce faire, nous partirons de cet extrait d'entretien entre Fonte et Coulon :

Aurélié Coulon : Est-ce que vous cherchez nécessairement à faire en sorte que Jean-Baptiste ait la même façon de saisir les balles que Yoann ?

Marie Fonte : À certains moments nous lui avons donné des indications en ce sens, en revanche nous n'avons pas cherché à tout prix à ce que la forme de la prise de la balle soit identique, mais plutôt qu'elle révèle quelque chose de juste par rapport à cette idée de ne pas être dans la maîtrise et la manipulation de l'objet, mais de faire en sorte que l'objet affecte celui qui travaille avec, cherchant par là un rapport équilibré entre lui et l'objet.²⁶⁰

Concrètement, si la justesse d'un mouvement évoquée par Fonte réside d'abord dans sa qualité relationnelle interprète/objet, *que peut bien signifier* entretenir un rapport équilibré avec une balle jonglage ? Se laisser affecter par elle ? Intuitivement, nous pourrions rapidement contester le fondement d'une telle démarche en proposant quelque chose comme : « si je ne lance pas la balle, elle ne bougera pas ». Effectivement. Et l'on pourrait même être tenté d'ajouter : « si je lance la balle dans les airs, je n'ai pas besoin de son avis, l'action ne dépend que de moi ». Ce qui, cette-fois ci, ne se révélerait être que partiellement exact. Sans elle, évidemment, l'interprète ne pourrait lancer la balle dans les airs. Ainsi, établissons que cette-dernière permet (*afford*, Gibson) à l'interprète de l'envoyer dans les airs. En raison de ce premier renversement, nous proposerons de penser les rapports interprète/objet à travers la théorie des *affordances* élaborée par Gibson, que nous allons à présent mettre en relation avec la démarche artistique de la compagnie Yoann Bourgeois.

Une *affordance*, pour le psychologue américain, est une *possibilité* d'interaction offerte par un élément de l'environnement. Concrètement, pour reprendre la terminologie gibsonienne, une chaise *afford*, entre autres, de s'asseoir dessus. Pour comprendre au mieux cette théorie, il est nécessaire d'entendre qu'elle propose, finalement, de redéfinir la notion même d'objet. Pour Gibson : « vous ne devez pas

260 Marie Fonte, *art. cit.* [en ligne]

classer et nommer les choses si vous souhaitez percevoir ce qu'elles permettent²⁶¹ ». Ce à quoi il rajoute : « percevoir une *affordance* n'est pas classifier un objet ». L'auteur en vient, finalement, à proposer de penser l'objet non plus comme une somme de caractéristiques, mais bien plutôt comme un ensemble d'*affordances* :

La psychologie orthodoxe affirme que *nous percevons certains objets dans la mesure où nous discernons leurs propriétés ou leurs qualités [...]* Mais je suggère à présent que ce que nous percevons lorsque nous regardons des objets, ce sont leurs *affordances*, et non leurs qualités.²⁶²

En proposant cette théorie, à l'instar d'Ingold luttant contre les théories de Sperber, Gibson lutte contre les problématiques soulevées par une compréhension trop *compartimentée* et étanche de la notion d'objet :

La théorie des *affordances* nous sauve du désordre philosophique causé par les classifications rigides des objets, chacune définie par ses caractéristiques générales et le nom qui lui a été donné.²⁶³

À nouveau, il semble que nous rencontrions une problématique similaire à celle posée par l'étude des théories d'Ingold au cours du développement précédent. Peut-être ne s'agit-il pas de déterminer si, en toute occasion, l'on perçoit les *affordances* ou les propriétés d'un objet, mais plutôt : comment parvenir à une disposition mentale permettant de percevoir les *affordances* plutôt que les qualités d'un objet.

Linguistiquement, la théorie gibsonienne se traduit par le glissement suivant : un objet *n'est plus fait* pour quelque chose, mais il *permet de faire* quelque chose. Le passage de la forme passive à la forme active traduit précisément l'objet de la recherche présente menée par la compagnie Yoann Bourgeois : l'objet doit affecter, au sens *actif*, l'interprète, et non plus seulement *être manipulé* passivement²⁶⁴. La répartition de l'agentivité entre l'interprète et l'objet s'en voit dès lors reconfigurée, ré-équilibrée. Au sein du travail mené par la compagnie, un tel renversement pourrait se traduire à travers l'exemple suivant. Ordinairement, nous pourrions être tentés d'affirmer que la chaise, sur laquelle nous reposons actuellement, *est faite* pour s'asseoir. Or, au sein de la

261 GIBSON, James Jerome. *The ecological approach to visual perception*. Hillsdale/London : L. Erlbaum, 1986, p.134. Citation traduite de l'anglais par Martin Givors.

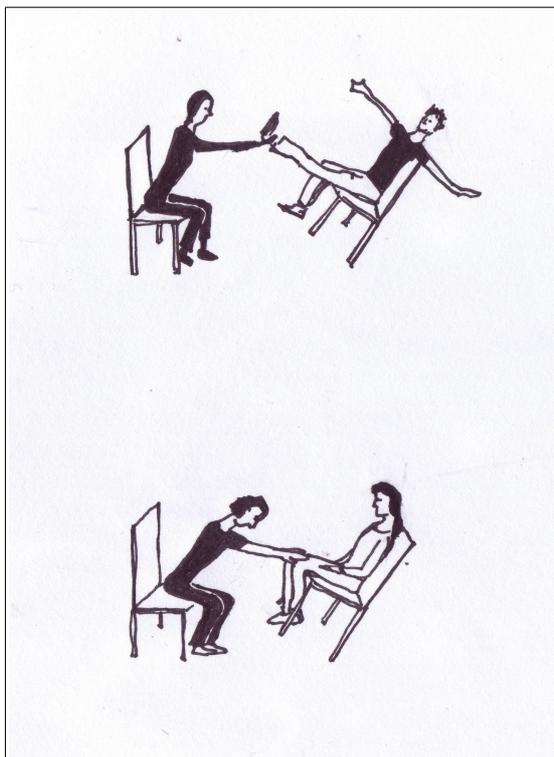
262 *Idem*

263 *Idem*

264 « faire en sorte que l'objet affecte celui qui travaille avec, cherchant par là un rapport équilibré entre lui et l'objet », Marie Fonte, *art. cit.* [en ligne]

Fugue / Table, comme au sein de l'atelier du joueur proposé en fin de spectacle²⁶⁵, la chaise est un objet *permettant* de rechercher le point de suspension, un point d'équilibre approchable lorsque l'on est en équilibre sur les deux pieds arrières, (re)tenu en avant par un partenaire :

Illustration n°4 – Recherche du point de suspension avec les chaises – *Fugue / Table* et Atelier du joueur (Élise Allirand)



Considérons à présent que l'habileté à percevoir et exploiter les *affordances* d'un objet est inextricablement lié, finalement, aux capacités de déconstruction des habitudes perceptrices et motrices évoquées à propos de l'attentivité. Ainsi que le souligne Gibson : « Le fait qu'une pierre soit un missile n'implique pas qu'elle ne puisse être autre chose »²⁶⁶. Pourtant, ce pourrait être là l'avis d'un individu dont les patrons attentionnels ne perçoivent en une pierre qu'un objet pouvant être lancé, et non pas, à titre d'exemple, un objet permettant de sculpter le bois. Bourgeois dira à ce sujet :

Yoann Bourgeois : Je trouve très périlleux de tenter de faire croire qu'une balle en plastique n'est pas une balle. En l'assumant comme telle il est possible qu'elle devienne plus abstraite et représente dans sa trajectoire des lignes mélodiques, par exemple, mais entrer en scène en essayant de faire croire que la balle est un œuf de poule je trouve cela dangereux !²⁶⁷

265 cf. Annexes n°3 : « Structure des *Fugues* »

266 James J. Gibson, *op. cit.*, p.134. Citation traduite de l'anglais par Martin Givors.

267 Yoann Bourgeois, *art. cit.* [en ligne]

Par ces propos, l'artiste tisse en quelque sorte une continuité entre son rapport aux objets et la théorie des *affordances* de Gibson. Effectivement, faire passer une balle en plastique pour un œuf reviendrait, en quelque sorte, à jouer sur une *propriété* commune aux deux objets : ce sont de petites sphères. À l'inverse, en choisissant de considérer cette balle en tant que simple balle, l'artiste se permet, et permet au spectateur, d'y percevoir un objet traçant des lignes dans l'espace, faisant ainsi écho aux lignes mélodiques tracées dans le temps par les musiques de Bach.

À présent, comment une présence *wu wei* avec les objets peut-elle se transmettre ? À l'évidence, ainsi que nous l'avons démontré, il s'agit avant tout d'une disposition mentale de l'interprète envers l'objet : il doit considérer ce qu'il *permet*, et non pas ce pour quoi il *est fait*. Par conséquent, la transmission opère-t-elle par une explication théorique auprès des jeunes interprètes de ce que représente le concept de la « non-manipulation »²⁶⁸ ? D'après nos observations, il n'en est rien, dans la mesure où Oren, le vingt-sept mars, n'en avait encore jamais entendu parler. Émettons alors l'hypothèse selon laquelle la transmission d'une présence *wu wei* avec les objets serait, finalement, induite par l'apprentissage même de la chorégraphie. Une telle proposition naît du constat suivant : les *Fugues* ont été écrites dans un esprit de non-manipulation. Aussi ferons-nous le pari qu'il existe, au cœur de l'écriture, deux qualités propres à cet esprit de non-manipulation, que les interprètes devront nécessairement *acquérir* pour exécuter les *Fugues*. Ces deux qualités, que nous nous apprêtons à analyser, sont : le constructivisme, – entendu comme la conjugaison des *affordances* de différents objets –, et une certaine idée de la simplicité, – une idée proche, en réalité, du concept de « simplicité » théorisé par Berthoz²⁶⁹.

Le constructivisme, tel que nous l'entendrons au cours de ce développement, définira le procédé d'écriture suivant : utiliser le potentiel d'un objet afin d'entrer en relation différemment avec un autre objet. Concrètement, au sein de la *Fugue / Trampoline* : utiliser le trampoline afin de découvrir de nouvelles manières d'entrer en relation avec la structure scénique, et plus particulièrement les escaliers. Pour comprendre la manière dont le trampoline va infléchir les relations de l'acrobate à la scénographie, il nous faut

268 Expression tirée du site web de la compagnie : « La question qui met en mouvement mon travail est la question des rapports, ce que Spinoza, appelle le second genre de connaissance, et la recherche d'un type de rapport particulier : "la non-manipulation" »

Disponible en ligne : < <http://www.cieyoannbourgeois.fr/spectacles/fabrication/> >

269 BERTHOZ, Alain. *La simplicité*. Paris : Odile Jacob, 2010.

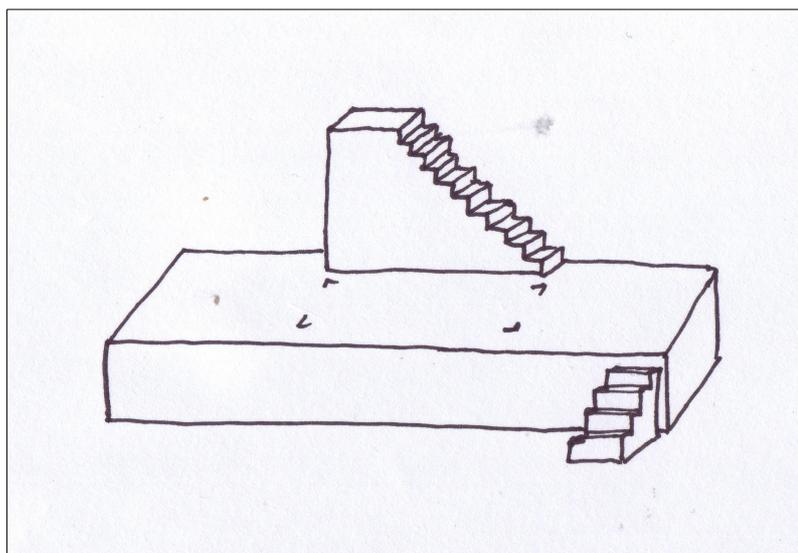
revenir sur quelques considérations de Gibson, au sujet des *affordances* :

J'ai déjà mentionné le fait qu'une surface horizontale, plate, étendue et rigide permet le support. Il autorise (*permits*, ndt) l'équilibre et le maintien d'une posture par la prise en compte de la gravité, celle-ci étant une force perpendiculaire à la surface [...] L'équilibre et la posture sont les pré-requis aux autres comportements tels que la locomotion et la manipulation.²⁷⁰

Une surface verticale, plate, étendue et rigide, comme un mur ou une falaise, est une barrière pour la locomotion pédestre.²⁷¹

En somme, selon le psychologue américain, la surface horizontale, – comme la plateforme en haut des escaliers, ou encore celle entre l'escalier et le trampoline –, permettrait l'équilibre, donc le maintien d'une posture, donc le déplacement. La surface verticale, quant à elle, empêcherait le déplacement pédestre. Analysons la structure du dispositif des *Fugues* depuis ces considérations :

Illustration n°5 – Surfaces horizontales et verticales du dispositif scénique (Élise Allirand)



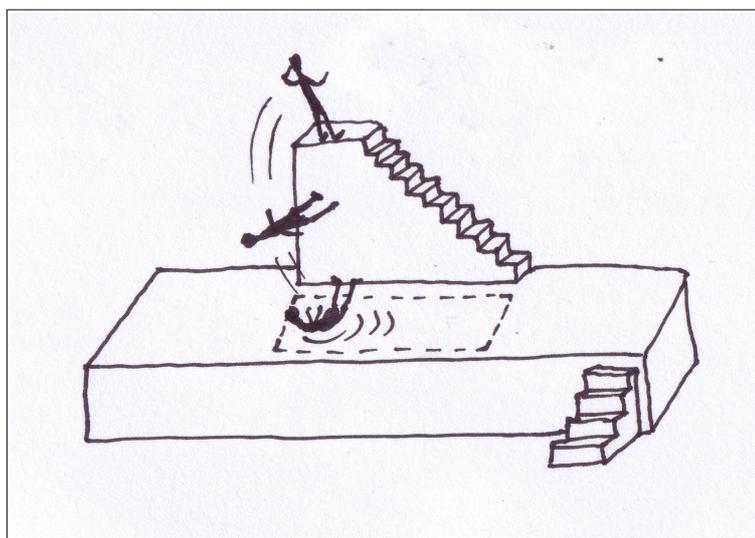
Étudions maintenant comment, par l'utilisation du trampoline, cette cartographie des *affordances* va être amenée à se transformer. La séquence qui retiendra notre attention fait directement suite à la *Fugue / Trampoline*, laquelle se termine de la manière suivante : l'acrobate, après un dernier rebond, se tient droit, de dos, sur la plus haute marche des escaliers. Quand les applaudissements cessent, il se laisse tomber en arrière, toujours dos au trampoline, et entame une descente au cours de laquelle, peu à peu, il

270 James J. Gibson, *op. cit.*, p.131. Citation traduite de l'anglais par Martin Givors.

271 *Op. cit.*, p.132.

réduira l'amplitude de ses rebonds en posant les pieds contre la structure. Le mouvement se conclue lorsque l'acrobate se dresse, finalement, sur la mince plate-forme séparant la structure de l'escalier du trampoline, en contrebas. Puis, après un temps, l'interprète se laisse à nouveau tomber en arrière, et entame une remontée en se servant des trois éléments suivants : la force du trampoline bien sûr, sa propre action musculaire lui permettant d'amplifier son rebond, et enfin l'appui contre la surface verticale des escaliers sur laquelle il va *marcher* (un phénomène facilité, entre autres, par les semelles de ses chaussures, et le nettoyage de la surface par la régisseuse générale). Recourons à nouveau à un schéma afin de mieux visualiser ce segment chorégraphique, et d'en appréhender les enjeux différemment :

Illustration n°6 – Marcher à la verticale grâce au trampoline (Élise Allirand)



Il s'agit donc, au cours de cette séquence, d'infléchir les possibilités offertes par la surface verticale *via* l'utilisation du trampoline, transformer cette « barrière à la locomotion pédestre »²⁷² en un espace permettant, certes brièvement, l'équilibre et la marche. La relation de l'interprète au trampoline peut donc nous apparaître, à cet instant, comme une conjugaison de forces, *une conjugaison des potentiels*, et révéler très concrètement ce que serait une présence *wu wei* avec un objet.

Analysons à présent cette autre qualité chorégraphique : la simplicité. Tel que la définit Berthoz, elle serait similaire à une « la troisième voie »²⁷³ permettant d'échapper au dualisme opposant la sur-complexification (et les jeunes jongleurs de la compagnie

272 *Op. cit.*, p.132.

273 « La simplicité, un ouvrage d'Alain Berthoz », *Youtube*, 2009.

Disponible en ligne : < <http://www.youtube.com/watch?v=2898sXZmEPQ> >

aient la complexité²⁷⁴) à la sur-simplification, laquelle ne serait qu'un leurre. Le jonglage de Bourgeois pourrait s'apparenter, dans une certaine mesure, à un art simplexe, si l'on en croit ces propos de Fonte :

Marie Fonte : [Jean-Baptiste Diot] a une pratique très particulière, sa spécialité est le nombre, c'est-à-dire qu'il cherche à jongler avec le plus de balles possible, or ce qu'on lui proposait était tout à fait contraire : revenir à trois balles et simplifier les formes, ne plus être dans la performance ou la surenchère mais dans l'infiniment petit et dans une écriture répétitive. C'était très intéressant car il s'est rendu compte finalement de la complexité et de la dextérité qu'il fallait alors qu'il n'y avait que trois balles.²⁷⁵

Parvenir à discerner la complexité de l'infiniment petit, la subtilité du banal, ne s'agirait-il pas, finalement, d'une quête d'un « rapport équilibré » avec les objets ? Expliquons-nous les choses de cette manière : si le jonglage simplexe pourrait se définir comme une exploration/exploitation du vaste potentiel qu'offrent trois simples balles, alors nous pouvons l'interpréter comme un effort de ré-équilibre des forces au sein du couple interprète/balle. L'interprète n'a plus à accomplir d'exploits mettant en valeur sa propre technicité, mais il doit au contraire parvenir à exprimer au mieux les potentiels enfouis de ses partenaires. Ce qui n'est pas pour autant, nous allons le comprendre, une entreprise plus aisée. La séquence *Métronome / Balles* de Diot avait cela d'unique qu'elle comportait un épisode au cours duquel l'artiste, sur le tic-tac du métronome, devait utiliser le son provoqué par le choc de ses balles contre le sol pour créer une sorte d'accompagnement rythmique, à la manière finalement d'un musicien percussionniste. Certaines balles endossaient donc le rôle de noires, certaines tombaient dans le temps et d'autres en contre-temps, et de temps à autre, une balle effectuait même une série de quatre double-croches en utilisant les rebonds suivants : sous la chaise, contre le siège de la chaise, sous la chaise, dans la main du jongleur. Cette séquence, extrêmement stressante pour le jeune interprète, était bien sûr d'une simplicité trompeuse en quelque sorte, dans la mesure où elle nécessitait la prise en compte par le jongleur d'une multitude d'éléments : poids des balles, gravité, hauteur du lâcher de balle, rythme du métronome, pour ne citer que les principaux²⁷⁶.

274 Jean-Baptiste Diot en témoigne à travers sa spécialisation dans le jonglage de nombres (cf. Annexes n°8 : « Entretien réalisé par écrit avec Jean-Baptiste Diot ») et Neta Oren nous le confiait au cours d'un entretien informel (cf. Annexes n°5 : « Observations du 27 mars 2014 à Voreppe »)

275 Marie Fonte, *art. cit.* [en ligne]

276 cf. Annexes n°4 : « Observations du 25 février 2014 à Engins »



Nous sommes dès lors à même de comprendre pourquoi la chorégraphie des *Fugues*, en elle-même, nécessite l'établissement d'une présence *wu wei* avec les objets, en vue de son exécution. Les objets co-construisent les segments chorégraphiques, et les jongleurs, parfois habitués à la recherche des exploits techniques (une recherche induite par le système de formation circassien) sont comme invités à se faire « tuer » leurs *ego* par trois balles de plastique et un métronome. Finalement, entretenir une relation équilibrée avec les objets revient à se soucier de la richesse du *nexus* relationnel dont ils font partie : leur potentiel (*affordances*) et ce qu'ils véhiculent (leur imaginaire), pour reprendre l'idée de Bourgeois.

Yoann Bourgeois : Ce qui m'intéressait n'était pas l'objet du trampoline mais plutôt la chute, la suspension. J'ai essayé de l'effacer, en sachant très bien que malgré tout il reste présent. C'est à partir des objets de cirque que les choses se construisent. Il faut les prendre en considération dans toutes leurs dimensions, car ils charrient un imaginaire.²⁷⁷

Si l'on se réfère à présent aux outils d'analyse présentés en introduction, issus du *zhan zhuang gōng* et du *da cheng quan*, il nous reste à analyser brièvement les différentes modalités de répartition de l'agentivité au sein des rapports interprète/objet. À propos de « Chevaucher le tigre » (70/30), nous écrivions que la posture préparait au mouvement. Dans le cadre du jonglage, nous pourrions dire que l'agentivité relève, schématiquement, d'un rapport 70 interprète / 30 balle, dans la mesure où le jongleur, sans être non plus le « manipulateur d'objets », est la source de la force permettant

277 Yoann Bourgeois, *art. cit.* [en ligne]

d'exprimer le potentiel des balles²⁷⁸. À l'inverse, pour l'acrobate, il revient au trampoline de fournir la puissance permettant à l'interprète d'effectuer certaines figures. Ce dernier n'en est pas pour autant inactif, puisque, comme nous l'avons démontré, il dirige l'expression de la puissance du trampoline par son regard. La répartition de l'agentivité serait donc 30 interprète / 70 trampoline.

Marie Fonte : Dans la *Fugue / Trampoline* chaque chute produit une énergie qu'il s'agit juste de conduire, il n'y a pas à être volontaire pour revenir de la chute et descendre les escaliers. Il s'agit de trouver un équilibre entre « laisser-faire » et accompagner le mouvement produit. Pour moi cela a beaucoup à voir avec la danse, et renvoie même plus explicitement à certaines approches. Je pense à la danse contact ou contact improvisation notamment.²⁷⁹

Constatons dès lors combien le rapport équilibré avec les objets, s'il est animé globalement d'un même esprit de co-construction, de co-créativité, que traduit la relation 70/30, il peut en revanche manifester différents modèles de répartition de l'agentivité, de répartition des rôles que seraient, métaphoriquement, le cheval et le cavalier. En guise de conclusion à ce long développement, faisons corroborer nos derniers constats avec l'observation suivante. Au cours de l'atelier du joueur proposé à la fin du spectacle, il a toujours été demandé aux acrobates (agentivité 30/70), – Dausse et Droin –, de servir de modèle du joueur manipulé. Pourquoi ? Parce que les deux jongleurs (agentivité 70/30) vivent tous deux difficilement la sensation de chute, le nécessaire lâcher-prise sollicité par cette pratique²⁸⁰. Coïncidence ?

2.2.2 – Entre les interprètes, une question d'empathie

À présent, qu'advient-il lorsque l'objet, au sens de l'élément distingué par un sujet, est doté d'une conscience humaine ?

Marie Fonte : Toutes nos écritures cherchent ce rapport d'équilibre entre l'homme et l'objet et dans la *Fugue / Table* l'autre devient l'objet²⁸¹

« L'autre devient l'objet » (Fonte), peut-être, mais l'autre n'est pas un objet ; l'autre

278 « Il paraît qu'on nomme aussi les jongleurs "manipulateurs d'objets" et je vois bien que nous essayons d'une certaine manière, par notre travail, de déconstruire cette idée du jonglage » Marie Fonte, *art. cit.* [en ligne]

279 Marie Fonte, *art. cit.* [en ligne]

280 cf. Annexes n°4 : « Observations du 25 février 2014 à Engins »

cf. Annexes n°7 : « Observations du 29 mars 2014 à Saint-Laurent-du-Pont »

281 Marie Fonte, *art. cit.* [en ligne]

dispose d'une conscience sensiblement similaire. Concrètement, qu'est-ce que cela signifie ? Qu'est-ce que cela transforme, d'un point de vue relationnel, dans le processus pédagogique de la compagnie ? À l'instar des objets, chaque organisme corps/esprit permet, *afford*, un certain nombre d'actions. Au cours de notre étude, nous retrouverons également des systèmes de relation de type 70/30 au sein desquels un interprète impulse une force que l'autre sera amené à diriger, comme avec les objets. Ce qui caractérisera les relations d'interprète à interprète se résumerait plutôt, semble-t-il, à travers la notion d'empathie : l'inévitable processus de reconnaissance de *soi* en *l'autre*. Une balle de jonglage n'a pas besoin de lâcher-prise pour se faire le relais de la force du jongleur. De même, le trampoline n'hésite pas à expédier l'acrobate dans les airs. L'interprète, quant à lui, « n'a pas trop l'habitude de [se] faire manipuler »²⁸². Et lorsque cela advient : « ça a été une sacrée expérience mais pas la plus agréable pour ma part » (Diot). Bien sûr, en tant qu'individu unique, il ne peut se permettre de *s'abandonner*, de *se perdre*, de *s'oublier* entre les mains d'autrui. Parallèlement, et à l'inverse du trampoline, l'interprète craint parfois de blesser autrui, d'attenter à son *intégrité*, aussi évitera-t-il de lui faire mal.

Bref. Si nous tâchions de synthétiser ces considérations, nous dirions que l'empathie perturbe tant la prise en charge d'un importante attentivité que l'abandon de cette même attentivité. Au cœur de ce processus intervient l'*ego* au sens tantrique : la part individualisante de la conscience, dont l'empathie représente, finalement, l'antithèse. L'un cherche à s'isoler du monde, l'autre à s'y fondre²⁸³. Le jeu entre ces deux forces, par conséquent, fera l'objet du travail de pédagogie de la présence *wu wei* entre interprètes.

Notre étude se divisera en trois temps selon la progression suivante. Nous initierons notre réflexion en nous intéressant au dernier fragment de la danse de l'échauffement proposé par Naud ; une séquence de *contact improvisation*²⁸⁴ qui nous permettra d'entrer

282 cf. Annexes n°8 : « Entretien réalisé par écrit avec Jean-Baptiste Diot »

283 À ce sujet, il est intéressant d'écouter ce que la philosophie tantrique dit de l'amour : « L'amour est le véhicule fondamental pour communiquer la sagesse tantrique. Dans notre expérience, on peut dire que seul l'amour peut aller au-delà de la dualité. Quand deux personnes s'aiment, plus elles s'enfoncent dans leur amour, et plus elles perdent leur caractère individuel pour ne former plus qu'un », Bagwan Shree Rajneesh, *Le livre des secrets*, op. cit., p.21.

284 Discipline créée par le danseur américain Steve Paxton dans les années soixante-dix : « le contact improvisation (CI) pourrait se définir comme une danse-sport qui naît de l'écoute et du contact physique entre deux ou plusieurs partenaires », « Le contact improvisation. », *Chorescence*.

Disponible en ligne : < <http://www.chorescence.org/le-contact-improvisation/> >

en relation avec le concept de *souplesse* de l'agentivité. Nous continuerons avec l'analyse de la *Fugue / Table* comme une « gymnastique des relations »²⁸⁵, une mécanique d'actions/réactions impliquant un incessant transfert d'agentivité entre les deux partenaires. Puis nous porterons notre attention sur l'avant-dernier fragment des *Fugues* dont nous n'avons pas encore fait état au cours de notre recherche : la séquence de la demi-sphère. Une séquence qui fait appel à une répartition plus subtile de l'agentivité, et que nous analyserons par conséquent à travers le schéma 49/51 proposé par le *zhan zhuang gōng*.

La séquence de *contact improvisation* menée par Naud se déroula à peu près comme suit²⁸⁶ : les deux jeunes interprètes ainsi que la répétitrice formèrent tout d'abord un cercle en se tenant les uns aux autres, mains dans les mains, bras tendus. La première consigne était de « s'étirer », ce qui revenait finalement à faire osciller la répartition du poids de manière à ce que certaines parties du corps des interprètes se retrouvent étendues, tandis que d'autres servaient de soutien à l'extension.

La répétitrice s'extirpa ensuite du plateau, les consignes devinrent : « transférez le poids de votre corps », « sentez le transfert du poids », « regardez comment vous laissez le poids de votre corps » ou encore « jouez avec l'équilibre ». Le contact entre les deux jeunes interprètes évolua alors continuellement jusqu'à la fin de la séquence. Du point de vue relationnel, nous pourrions considérer cette pratique comme une véritable *exploration* des différentes modalités de répartition de l'agentivité. Non pas de l'ensemble des modalités, car deux, en quelque sorte, sont exclues de ce type de travail. Le premier schéma, 50/50, est évité dans le sens où il entraînerait l'immobilisation des deux partenaires. Les deux forces, naturellement, s'annuleraient. Or, il était stipulé par Naud que le mouvement ne devait jamais cesser. Le second schéma évité, 100/0, correspond à la maîtrise totale d'un interprète sur l'autre. Il se produisit au cours du *training* lorsque Diot, – « je suis porteur »²⁸⁷ –, soutenait entière Dausse sur son dos. Naud demanda alors aux jeunes interprètes de changer de configuration afin de ré-équilibrer la distribution du poids. Dans une certaine mesure, nous pourrions considérer une telle pratique comme un travail de *souplesse* de l'agentivité. Elle serait en quelque sorte le *pendant qualitatif* des pratiques de souplesse attentionnelle étudiées en première partie.

285 Eugenio Barba, Nicola Savarese, *L'énergie qui danse*, p.114.

286 cf. Annexes n°4 : « Observations du 25 février à Engins »

287 cf. Annexes n°8 : « Entretien réalisé par écrit avec Jean-Baptiste Diot »

Si cet élément de *contact improvisation* constituait un élément de *training*, venons-en désormais à l'étude de la présence *wu wei* entre interprètes au cours de la *Fugue / Table*. La particularité de ce fragment, du point de vue chorégraphique, repose dans sa rigueur mécanique. Qu'entendons-nous par là ? Que la *Fugue / Table*, dans sa composition même, repose essentiellement sur une logique d'actions/réactions, dont la traduction en terme de répartition de l'agentivité serait un aller-retour constant entre 70/30 et 30/70. En quelque sorte, chaque action naît du souffle laissé par l'action précédente, ainsi qu'il se fait au sein du travail d'improvisation mené par Yoshi Oida :

Mon partenaire fait « quelque chose » et comme il la fait cette action, je suis amené à faire « autre chose ». Ensuite, comme j'ai fait « ceci », mon partenaire peut réagir par « cela ». Les actions découlent de ce qu'a fait le partenaire.²⁸⁸

À nouveau, constatons combien la langue et ses métaphores elles-mêmes sont pour nous riches d'informations : pour l'artiste japonais, les actions *découlent*. Ce retour à la métaphore aquatique n'est évidemment pas anodin, dans le sens où cette-dernière traduit l'idée de l'écoulement fluide, continu, sans interruption, par ailleurs extrêmement prégnant dans la chorégraphie de la *Fugue / Table*. Dans un autre registre, nous pourrions citer Barba afin de nous nourrir de son concept de « gymnastique du dialogue physique », et considérer ce fragment du spectacle à la manière d'une « boxe », tant retrouve-t-on, dans le jeu des mains par exemple, les principes « d'attaque », de « riposte » et de « feinte »²⁸⁹.

La pédagogie d'une présence *wu wei*, au sein de ce fragment, travaillera principalement les deux aspects suivants, évoqués précédemment : apprendre à l'interprète actif à donner de véritables *impulsions* de manière à concrètement affecter l'autre, et permettre à l'interprète passif de lâcher-prise en établissant une relation de *confiance* avec l'autre. Le premier aspect correspond à un travail déjà évoqué ultérieurement dont nous rappellerons succinctement les circonstances²⁹⁰. Oren, allongée

288 OIDA, Yoshi. *L'acteur invisible* [1997], traduit de l'anglais par Isabelle Famchon. Arles : Actes Sud, 2008, p.104.

289 « Le théâtre est un art de relations qui se manifestent à travers un dialogue, avec ou sans paroles.[...] Les sports basés sur la lutte deviennent une gymnastique du dialogue physique. La dynamique de l'attaque, de la feinte, de la parade et de la riposte est un entraînement à la logique de l'action-réaction appliquée non pas à des fictions, mais à des circonstances réelles. Dans ce contexte, la boxe apparaît, non pas comme un exercice de la force, mais comme le niveau élémentaire du dialogue physique. » Eugenio Barba, Nicola Savarese, *L'énergie qui danse*, p.114.

290 cf. Annexes n°7 : « Observations du 29 mars 2014 à Saint-Laurent-du-Pont »

ventre contre la table, gaine son corps en contractant ses muscles. Puis Droin lui donne de l'élan pour qu'elle effectue une rotation. Alors qu'elle s'apprête à terminer son tour, ses jambes bousculent le dos de Droin et génèrent le déséquilibre de ce dernier. Ce fragment, extrêmement représentatif de l'aspect mécanique de la *Fugue / Table*, a toutefois nécessité le travail du gainage et de la puissance de l'élan donné par Droin pour que le déséquilibre final ne soit pas feint. Effectivement, si Droin ne donne pas assez d'élan à sa partenaire, les jambes de cette-dernière le frapperont pas assez fort pour le déséquilibrer. Par ailleurs, si cette dernière ne gaine pas son corps, elle sera moins apte à se laisser emporter par l'élan de Droin, et, encore une fois, ne le bousculera pas assez. Le travail pédagogique relevait dans ce cas précis d'un renforcement, de l'affermissement de l'agentivité d'un interprète. Un renforcement de l'agentivité qui, dans le cadre du travail de Oren, avait toutefois la particularité de passer par une augmentation de sa capacité à *recevoir* l'élan donné par Droin. Nous voyons donc comment, en raison de la structure mécanique de ce fragment chorégraphique, la justesse relationnelle de chaque action importe. Si nous souhaitions donner un exemple de travail plus particulier de confiance, de lâcher-prise, nous pourrions citer le travail de la deuxième séquence de la *Fugue / Table*, les déséquilibres²⁹¹. Oren, lorsqu'elle chutait, avait tendance à incurver le haut son corps en pliant légèrement le buste et les cervicales. Or Acuña lui demanda, par souci esthétique principalement, de se tenir droite, ce qui nécessitait alors une plus grande confiance en Droin, dans la mesure où l'acte de se recourber traduit entre autres un mécanisme de protection automatique. Ceci étant dit, il n'y a pas eu de travail spécifique de la confiance au cours des répétitions observées, dans la mesure où les jeunes interprètes sont amis et habitués à ce genre de pratiques. Néanmoins, le seul travail de la confiance ne pourrait résumer à lui seul les techniques de réduction de l'agentivité dans la relation d'interprète à interprète. Il a également été complété, au cours des répétitions entre Dausse et Diot, par un travail de réduction de l'investissement énergétique des interprètes, lequel découlait, si l'on croit Fonte, d'un travail préalable d'écoute entre les deux circassiens :

Marie Fonte : Par exemple dans [la *Fugue / Table*] il y a un moment de jeu, où l'enjeu est de taper les mains de l'un puis de l'autre et ils n'arrivaient jamais à jouer cette séquence. Ils étaient tellement dans une volonté de faire, de saisir, qu'il y avait toujours une incohérence à cet endroit-là, comme s'ils étaient dépassés par le vouloir-faire, et la seule maîtrise de l'écriture. Cette fugue nécessite une sorte de rapidité et de dextérité qu'ils avaient tendance à confondre avec le déploiement d'une action

291 cf. Annexes n°6 : « Observations du 28 mars 2014 à La-Tour-du-Pin »

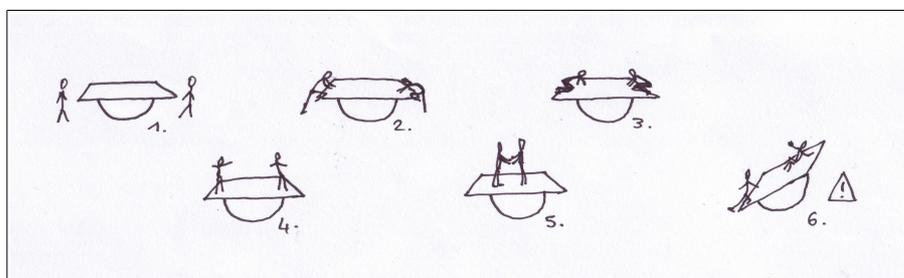
musculaire non nécessaire en réalité. Il a fallu appréhender que pour avoir cette dextérité il est nécessaire de créer de la disponibilité, et donc de soustraire plutôt que d'ajouter, d'enlever le trop-plein d'énergie et d'aiguiser une qualité d'écoute.²⁹²

Si notre étude de la répartition de l'agentivité au cours de la *Fugue / Table* s'est axée sur la mécanique 70/30 – 30/70, il nous incombe de faire également part d'un travail effectué spécifiquement avec Dausse et Diot²⁹³. Quelques instants avant le commencement de la *Fugue / Table*, les interprètes installent en musique la table et les deux chaises, déplacent le métronome hors du plateau. Pour ce court épisode, Bourgeois et Fonte ont choisi de demander aux jeunes interprètes d'effectuer toutes les actions de placement des objets *ensemble*. C'est-à-dire que, au moment de poser la table comme au moment de poser chacun leur chaise, les deux artistes se regardaient dans les yeux et agissaient ensuite « comme un seul homme ». Dans ce cadre là, la notion même de répartition de l'agentivité en est comme brouillée, dans la mesure où il est difficilement, si ce n'est impensable, pour l'observateur de déterminer lequel des deux a initié l'action. Les deux agents sont alors comme indissociables, co-présents l'un à l'autre, en écho peut-être à ces propos du metteur en scène Claude Régy :

Parler de soi et de l'autre à la fois, être soi et l'autre à la fois, être soi et plusieurs autres, ne plus savoir, soi, où on s'arrête, et où commence le monde, où commence l'autre et où commencent les autres, c'est peut-être ça accéder à un état de lucidité qui n'est pas celui du monde commun.²⁹⁴

Par cette lyrique description d'un « état d'incertitude » de l'individualité, entamons notre dernière analyse d'une présence *wu wei* entre interprètes. Ainsi que nous l'annoncions, nous étudierons à présent l'avant-dernier fragment du spectacle, celui, plus précisément, précédant l'atelier du joueur. Schématiquement, la séquence avec la demi-sphère se déroule ainsi :

Illustration n°8 – Demi-sphère (Élise Allirand)



292 Marie Fonte, *art. ci.* [en ligne]

293 cf. Annexes n°4 : « Observations du 25 février à Engins »

294 REGY, Claude. *L'état d'incertitude*. Besançon : les Solitaires Intempestifs, 2002, p.158

La principale technique relationnelle permettant d'exécuter entièrement cette séquence repose dans de perpétuels et courts réajustements, un perpétuel léger déséquilibre de type 49/51 – 51/49. Dès lors qu'un interprète viendrait à trop *s'engager*, à s'extraire du temps et du rythme de son partenaire, la sphère bascule. Le modèle de répartition de l'agentivité, dans cette situation, est légèrement malléable en fonction des morphotypes des interprètes. Si Oren et Droin sont plutôt de même gabarit, il en va différemment entre Dausse et Diot. Aussi, pour un pas de Diot fallait-il compter, grossièrement, un pas et demi de son partenaire, afin que l'équilibre du poids ne fût pas rompu. Avec la pratique, en raison de la familiarisation des interprètes avec les jeux de gravité et de répartition du poids, ces contraintes peuvent être sensiblement outrepassées, sinon Fonte n'aurait jamais pu monter sur la demi-sphère avec Diot au cours des répétitions²⁹⁵. À cette technique relationnelle du perpétuel réajustement correspond une consigne, une contrainte créative, que Bourgeois donnait aux jeunes interprètes au cours des répétitions : ne jamais équilibrer la demi-sphère, chercher constamment l'instabilité. Ainsi, la relation entre les interprètes est nécessairement *souple* et vivante ; vivante, car en cas d'équilibre, chaque interprète encourrait le risque de se replier sur lui-même, dans le sens où le déséquilibre *impose* de collaborer avec le partenaire.

En somme la pédagogie de la présence, pour ce qui est de la relation entre interprètes, consiste en un effort de réunion des consciences des interprètes, d'initiation à une « co-conscience de soi en interaction avec les autres, une conscience qui est à l'interface du sens de soi et du sens des autres »²⁹⁶.

2.2.3 – L'espace, premier et dernier partenaire

Le troisième volet de notre développement sur les rapports interprète/environnement va maintenant concerner les liens unissant l'interprète à l'espace. Nous entendrons par « espace », simplement, le volume permettant la représentation. Comme avec tout partenaire, l'interprète peut *entrer en relation* avec l'espace, et ainsi jouir de ses *affordances*, dans la mesure où « l'espace n'est pas le milieu (réel ou logique) dans lequel se disposent les choses, mais le moyen par lequel la position des choses devient *possible* »²⁹⁷. Cet espace du possible, ce territoire d'expérimentations, a en outre ceci de

295 cf. Annexes n°4 : « Observations du 25 février 2014 à Engins »

296 ROCHAT, Philippe. « Le sens de soi et de l'Autre au début de la vie », Bernard Andrieu, Alain Berthoz, *Le corps en acte : Merleau-Ponty 1908-2008*, p.66.

297 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p.281.

particulier qu'il est, chaque jour, similaire et différent. S'il s'agit effectivement d'un volume aux dimensions variables selon les scènes, aux atmosphères souvent contrastées (la chaleur de la salle de spectacle montagnarde de Saint-Laurent-du-Pont, le gymnase sportif de La-Tour-du-Pin avec son mur d'escalade, *etc.*), il n'en demeure pas moins un partenaire de jeu à travailler, et plus spécifiquement à *investir* d'attentions et d'intentions, comme un partenaire travaillant l'interprète, par le biais notamment de la *force gravitationnelle*.

Afin de comprendre ce que signifierait, pour l'interprète, entretenir un rapport équilibré avec l'espace, nous tâcherons d'analyser dans un premier temps comment l'espace potentialise l'interprète, comment il lui permet de se dépasser. Nous étudierons alors la relation privilégiée des interprètes avec la gravité, laquelle est une de ces « forces naturelles »²⁹⁸ (presque) invariablement à l'œuvre au sein de tout champ kinesthésique²⁹⁹. S'il s'agit effectivement d'une relation obligée, évidente, il s'agira pour les pédagogues d'apprendre aux interprètes à ne plus *subir* la gravité, mais à travailler *avec*. Dans un second temps, nous analyserons comment la recherche du point de suspension, capitale au cours de l'écriture des *Fugues*, pourrait s'analyser comme une tentative d'annulation finalement de la gravité. Puis, nous nous demanderons comment l'interprète lui-même est en mesure de potentialiser l'espace, et plus particulièrement, comment il peut, par le travail du regard, en faire un joueur, un interprète à part entière.

Le premier aspect de la relation interprète/gravité concerne directement le travail des chutes, et est partie prenante de leur organicité. S'il est évident qu'une chute, en définitive, sera toujours causée par la gravité, l'intention initiale peut varier de : « je décide de tomber » à « je me laisse tomber ». Ce glissement sémantique, économique également du point de vue de l'engagement psycho-physique de l'interprète, est le premier recherché par le travail d'une présence *wu wei* à l'espace. Pour reprendre les termes de Shree Rajneesh cités en introduction : il s'agit de « plier face à une force supérieure »³⁰⁰, ou encore, se laisser porter par les vents. Une fois de plus, le travail

298 SCHILLER, Gretchen. « The Kinesfield : a study of movement-based interactive and choreographic art ». Thèse sous la direction de Roy Ascott : University of Plymouth, 2003, p.17. Citation traduite de l'anglais par Martin Givors.

299 Le champ kinesthésique (*kinesfield*) étant une notion développée par la chorégraphe et professeure Gretchen Schiller : « The kinesfield is not a "frame" for the body-medium as is the kinesphere, but an experiential-based conceptual description which highlights kinaesthetic transactions among the body and the environment. », *art. cit.*, p.134.

300 Bagwan Shree Rajneesh, *Créativité, op. cit.* [en ligne]

pédagogique se situe au niveau de la conscience de l'interprète, et de sa disposition mentale. Pourquoi *forcer* une chute, lorsqu'il suffit pour l'accomplir de s'abandonner ? Pourquoi agir pour effectuer une action nécessitant simplement l'abandon des forces maintenant le corps droit ? Encore une fois, une clarification s'impose : le lâcher-prise du *wu wei* n'est pas un laisser-aller. Toute chute, aussi organique soit-elle, est préalablement paramétrée, configurée par l'interprète lui-même. Néanmoins, et Acuña insista régulièrement sur cet aspect : lorsqu'un processus de chute est entamé, il ne doit pas être arrêté, comme il le fit Droin lors de la représentation du vingt-sept mars³⁰¹. La perte de l'organicité que cela occasionnerait, en termes dalcroziens, pourrait finalement s'interpréter comme la rupture de l'unicité d'une phrase chorégraphique. Effectivement, si, « dans la plastique animée, nous dirons de même que "tout ensemble de gestes logiquement enchaînés constitue une phrase" »³⁰², alors « il suffit qu'il y ait une interruption, si courte et imperceptible soit-elle, entre ces deux gestes pour qu'ils ne constituent plus une mais deux phrases ». Néanmoins, l'interprète, s'il est en avance sur la musique, n'en est pas pour autant démuné. La répétitrice enjoignait ainsi Droin à retarder, ralentir sa chute, en modulant le transfert du poids de son corps. Il ne s'agissait donc pas d'un arrêt brutal du processus de chute, mais simplement de l'allongement de la suspension précédent la chute. Dalcroze exprime justement l'idée qu'une interruption, si « [elle] n'implique pas un repos et que le corps reste pour ainsi dire en suspension »³⁰³, ne peut être considérée comme une rupture du phrasé chorégraphique, en ceci que l'engagement organique de l'interprète demeure. La distinction, finalement, pourrait se comprendre sous l'angle de l'agentivité : le maintien, en ceci qu'il est une « interruption du mouvement » pour Dalcroze, nécessite « une volonté pour recommencer à se mouvoir », « [une volonté] ayant pour caractère principal d'être indépendante des mouvements précédents ». Il s'agit donc d'une sensation de *main mise* totale de l'interprète sur son action. La suspension, à l'inverse, demeure la résultante d'un *jeu de forces*, d'un échange physique explicite entre l'interprète et la gravité. Aussi, la recherche de l'organicité de la chute semble-t-elle faire partie intégrante de la transmission d'une présence *wu wei* liant le circassien à l'espace : l'action ne peut advenir seule, mais doit « [se préoccuper] du mouvement précédent », « [en être] le résultat nécessaire ».

301 cf. Annexes n°6 : « Observations du 28 mars 2014 à La-Tour-du-Pin »

302 Émile Jacques-Dalcroze, *op. cit.*, p.146, pour cette citation et la suivante.

303 *Op. cit.*, p.146, pour cette citation et les suivantes.

Toutefois, si la relation interprète/gravité traduit exemplairement l'idée de « devenir vecteur d'une force physique »³⁰⁴, la « jouissance du vide »³⁰⁵ recherchée par Bourgeois, semble-t-il, outrepassé largement la quête d'une relation de type 30 interprète / 70 gravité. Le vide, s'il peut s'entendre, ainsi que nous venons de le faire, comme la chute de l'interprète dans l'espace, pourrait également renvoyer au « point mort » de la pensée tantrique :

Pour conduire, il faut savoir changer de vitesse. A chaque fois que vous changez de vitesse, il faut passer par le point mort, qui n'est pas une vitesse. De la première vous passez en seconde, ou de la seconde à la troisième, mais il faut toujours passer par le point mort. Ce point mort est la plaque tournante. C'est là que la première devient la seconde, et la seconde devient troisième. Quand l'inspiration commence à devenir expiration, l'air est au point mort. Sans cela, il ne peut pas se transformer. Il faut qu'il passe par ce terrain neutre. Dans cette neutralité, vous n'êtes ni corps ni âme, vous n'appartenez ni au physique ni au mental [...] A ce point mort, vous êtes, tout simplement : vous êtes une existence – pure, simple, immatérielle.³⁰⁶

Pour comprendre la logique de ce rapprochement, il est nécessaire de revenir un instant sur un aspect génétique capital des *Fugues* : la quête du point de suspension.

Marie Fonte : La quête de ce point de suspension traverse le processus de travail des Fugues et l'ensemble des pièces de la compagnie. Nous cherchons sans cesse autour de ce point, et tentons de le rendre perceptible et si possible même, de l'amplifier par nos outils scéniques, nos objets et les mises en scènes que nous en proposons. Dans la Fugue / Trampoline c'est l'endroit d'absence de poids dans le retour de la chute, à l'apogée de la courbe, juste avant que le corps retrouve sa verticalité. À l'origine c'est une notion de jongleur qui désigne le sommet de la parabole, l'instant avant que la balle ne retombe.³⁰⁷

Le point de suspension, quelque part, traduit la *parfaite relation équilibrée* entre l'interprète et l'espace. Il est l'endroit où la gravité, luttant avec une force opposée (générée par le trampoline, par exemple), *s'annule*. Ce court espace de transition pourrait renvoyer, finalement, au point mort de Shree Rajneesh : un espace neutre de transformation, un « espace vide », pour reprendre les propos de Brook. Toutefois, si cette quête alliant « la physique à la métaphysique »³⁰⁸ porte intimement le travail de Bourgeois, nous n'en aurons eu que de très rares échos lors du processus de répétition.

304 Marie Fonte, *art. cit.* [en ligne]

305 Yoann Bourgeois, *art. cit.* [en ligne]

306 Bagwan Shree Rajneesh, *Le livre des secrets*, pp.76-77.

307 Marie Fonte, *art. cit.* [en ligne]

308 Propos de Christine Prato, administratrice de la compagnie, présente lors des répétitions : cf. Annexes n°6 : « Observations du 28 mars 2014 à La-Tour-du-pin »

Ce n'est qu'au cours des divers entretiens que les jeunes interprètes l'auront mentionné, et ce uniquement sous son versant physique : Oren et Diot ont tous deux dit l'avoir étudié lors du travail de recherche autour des logiques d'écriture, et Droin le mentionna pour signaler que son propre travail était également empreint d'une recherche autour du point de suspension³⁰⁹. Constatons alors que si la relation interprète/espace, du point de vue génétique des *Fugues*, a fait l'occasion d'une recherche de type 50/50 (du moins, une « tentative d'approche » du rapport 50/50³¹⁰, l'enjeu reposant dans l'aspect éphémère de cet équilibre), ce travail ne transparaissait que très peu au cours du processus de répétitions. Deux hypothèses s'offrent à nous : nous pourrions d'abord considérer que le travail concret du point de suspension a toujours été mené en dehors de nos séances d'observation. Toutefois, nous serions également tentés de dire que la pédagogie *wu wei* en elle-même, telle qu'elle est menée par la compagnie Yoann Bourgeois, comporte son lot de consignes/instructions *induites souterrainement*, implicites, qui octroient aux interprètes un espace vide dans le processus de formation des interprètes. Cette interprétation se nourrit en vérité d'un entretien effectué avec l'artiste en décembre 2013, au sujet des « ateliers du joueur » mené par la compagnie³¹¹. À cette occasion, Bourgeois témoigna de sa méfiance vis-à-vis d'un modèle pédagogique trop « imposteur » pour reprendre ses termes, c'est-à-dire une posture au sein de laquelle le pédagogue serait tenté d'*imposer* ses règles, ses lois, ses schémas, à des gens pourtant différents. Il fit également part de son refus de mentionner l'horizon métaphysique abordé par le travail du point de suspension. Un refus dû, dans doute, à la crainte d'une forme d'ingérence de l'artiste dans l'intimité des participants. Cette logique à l'œuvre au sein de l'atelier du joueur s'est, peut-être, immiscée au sein des rouages pédagogiques de la transmission des *Fugues*.

Venons-en à présent au dernier schéma de relation liant l'interprète à l'espace que nous aborderons : le modèle 70 interprète / 30 espace. Comment l'interprète peut-il potentialiser l'espace ? Comment peut-il jouer avec, et inverser ainsi la traditionnelle

309 Damien Droin effectue un processus de recherche autour d'un dispositif alliant un trampoline au-dessus duquel est tiré une corde, permettant d'allier acrobatie et funambulisme. Le dernier spectacle de la compagnie Hors-Surface, *BOAT*, en témoigne : < <http://vimeo.com/71094024> >

310 Expression inspirée du sous-titre du dernier spectacle de la compagnie Yoann Bourgeois : « Minuit : Tentative d'approche d'un point de suspension ».

Disponible en ligne : < <http://www.cieyoannbourgeois.fr/fr/spectacles/creation/45> >

311 cf. Annexes n°10 : « Entretien effectué avec Yoann Bourgeois en décembre 2013 à propos de l'atelier du joueur »

relation faisant de l'interprète le seul vecteur d'une force de l'espace ? En nous référant à l'étude de la répétition du vingt-cinq février, nous tâcherons de comprendre comment l'interprète, à son tour, est en mesure de potentialiser l'espace. Combien de fois nous arrive-t-il de regarder une parcelle de l'espace uniquement parce qu'un individu, présent dans notre environnement, y prête soudainement attention ? Dans un même esprit, représentons-nous l'élément de répétition suivant : quand Dausse, à la suite du *Métronome / Balles*, monte une première fois les escaliers du dispositif. Que fait son regard ? Au cours du premier filage, le jeune interprète, simplement, regardait ses pieds. Fonte intervint alors, lui demandant de regarder en haut des escaliers, au loin : « il faut que tu aies l'impression que le paysage monte devant toi »³¹². Lorsqu'il prit en compte ces remarques, il parut sensible à l'observateur que l'espace habité par l'intention de l'interprète se *densifiait*, qu'il était en quelque sorte *révélé* par le jeune artiste. Ainsi, nous émettrons l'hypothèse selon laquelle en *sculptant* l'espace par le regard, l'interprète en fait le vecteur de ses propres intentions, le rendant ainsi apparent à la conscience des spectateurs. Aussi, la pédagogie de la présence de l'interprète à l'espace nous enjoint-elle, semble-t-il, à reconsidérer la proposition de Laban selon laquelle « la puissance de construction de l'espace induit le rapprochement des parties du squelette sur lesquelles sont attachées les muscles, le balancement vers l'extérieur (*swinging out*, ndt) et l'exécution de l'ensemble des mouvements permis »³¹³. Il semble en réalité, d'après notre analyse des répétitions, que l'espace n'est pas réductible à « une caractéristique cachée du mouvement »,³¹⁴ et que le mouvement n'est pas non plus uniquement « un aspect visible de l'espace ». Du moins, pas si l'on considère uniquement le mouvement comme ce qui est réalisable, avec notre squelette, nos articulations, nos tendons et nos muscles, au sein de cette *bulle* méthodiquement circonscrite que serait la « kinesphere »³¹⁵. Le seul exemple du traçage de lignes mélodiques dans l'espace par le biais des balles de jonglage en témoigne, de même que celui de la densification de l'espace reliant parfois les *regards* de deux interprètes au sein de la *Fugue / Table*. Allons plus loin : le dessin de l'espace, suggérons-le, est également le fruit d'un simple *investissement attentionnel*, ici explicitement formulé par l'adresse du regard en direction de cet espace vide

312 cf. Annexes n°4 : « Observations du 25 février 2014 à Engins »

313 LABAN, Rudolf. *Choreutics*. Londres : Macdonald and Evans, 1966, p.54. Citation traduite de l'anglais par Martin Givors.

314 *Op. cit.*, p.4.

315 *Op. cit.*, p.54.

surmontant les escaliers du dispositif scénique. Il s'agirait alors d'un processus de mise en présence de la conscience des spectateurs, par le biais de celle de l'artiste, avec certains *lieux*, voire même, comme le suggère le travail intentionnel et imaginatif proposé par Fonte, avec l'*imaginaire* du lieu *convoqué* par l'interprète³¹⁶.

Finalement, si l'on s'essayait à synthétiser les grands principes de la transmission d'une présence *wu wei* avec l'environnement, nous pourrions évoquer la chose suivante : pour obtenir une relation de qualité *wu wei*, Bourgeois et Fonte ne s'emploient finalement qu'à aider les jeunes interprètes à *redistribuer* l'agentivité au sein des fragments chorégraphiques. Cette redistribution advenant, généralement, par la *prise de conscience* des forces à l'œuvre ou en sommeil dans l'environnement, ainsi que par l'établissement d'un rapport de *confiance*, de *familiarité* entre l'interprète et l'environnement, lequel permet, métaphoriquement, aux *ego* de mourir plus sereinement. Constatons alors combien ce travail est inextricablement lié à celui de l'attentivité : s'il est évident que le processus de prise de conscience dépend grandement des capacités d'adaptabilité et de discernement de l'attention, cette exploratrice de la conscience, relevons que l'instauration de la confiance est-elle aussi le fruit du long travail de tissage, de filature et de consolidation du vaste réseau de relations que sont les *Fugues*.

2.3 – Rythmer la présence ?

À l'orée de ce dernier chapitre, il convient, afin d'en saisir la pertinence logique, de revenir un instant sur le parcours que nous venons d'effectuer. Jusqu'à présent, nous avons présenté la pédagogie de la présence comme le développement d'une capacité à tisser une toile, à tramer un ensemble de relations. Ces mêmes relations sont ensuite travaillées qualitativement par des techniques de ré-équilibre, de re-distribution de l'agentivité, dans la perspective de parvenir à un « rapport équilibré » entre les différents éléments mis en relation, un rapport au cours duquel les différents partis s'entresupportent, s'entre-manipulent. En deux mots : se confondent. De ces rencontres, entre la conscience et des sensations, entre un interprète et les différents acteurs de son environnement, naissent des mouvements.

Désormais, il nous incombe d'ajouter une nouvelle dimension à cette recherche. Notre attention va ainsi venir se porter sur le rôle du *temps* au sein du processus de pédagogie de la présence. Car effectivement, si l'on a évoqué jusqu'à présent la reprise d'un

316 L'imaginaire du lieu : une *affordance* de l'espace ?

spectacle comme la transmission d'un chemin relationnel à emprunter, de modèles d'interaction entre le marcheur et son environnement, nous n'avons aucunement fait cas de la temporalité dans laquelle s'inscrit ce parcours. Demandons-nous alors : dans quel temps s'effectue la traversée des *Fugues* ? Un peu grossièrement, nous pourrions être tentés de regarder la plaquette d'informations fournie par la Maison de la Culture de Grenoble, et de répondre : cinquante minutes. Néanmoins, nous constaterions rapidement que cet outil de décompte du temps se révèle inadapté, en ce qu'il ne renvoie à rien de palpable, de tangible, pour les interprètes. Quel élément structure alors temporellement les *Fugues* ? La rythmicité musicale. De Bach au tic-tac du métronome, c'est à l'allure de la musique que s'écoulent les *Fugues*. L'objet de notre développement se résumera, alors, à la question suivante : la présence se rythme-t-elle ? La présence *résiste-t-elle* au cadre rythmique ?

Barba, à propos de la notion même de rythme dans les arts de la scène, écrit :

L'acteur ou le danseur est celui qui sait « sculpter » le temps.
Concrètement : en dilatant ou en syncopant ses actions, il « sculpte » le temps en lui donnant un rythme. À l'origine nous trouvons le mot grec *rythmos* dont la racine *réos* signifie « flux, courant », de *réin* « couler ». Rythme signifie littéralement « manière particulière de s'écouler ».³¹⁷

De cette citation retenons deux éléments. D'une part, relevons que le rythme, pour Barba, est un écoulement particulier du temps. Si nous retrouvons encore les notions de flux, de courant, celles-ci se voient à présent complexifiées à la lumière du concept de « manière particulière de s'écouler » : certains courants sont rapides, peut-être tumultueux, et d'autres, encore, sont à la limite de l'immobilité. Il en sera de même du rythme auquel la représentation sera parcourue : les fugues de Bach ne sont pas les sarabandes, de mêmes que les sarabandes ne s'écoulent pas de la même manière que le rythme du métronome. Nous pouvons ainsi d'ores et déjà supposer qu'à chaque pièce musicale correspondra une qualité rythmique et son lot de difficultés particulier pour les interprètes. D'autre part, Barba définit clairement l'acteur-danseur comme le sculpteur du temps. Or, notre analyse des *Fugues* nous enjoindra fortement à remettre en question ce postulat au sein cette étude. Est-ce l'interprète qui sculpte le temps, ou le temps qui sculpte l'interprète ? La musique qui soutient la chorégraphie, ou la chorégraphie qui soutient la musique ? En raison de l'état de notre développement, certains éléments de réponse s'offrent d'ores et déjà à nous :

317 Eugenio Barba, Nicola Savarese. *L'énergie qui danse*, p.223.

Marie Fonte : Nous avons commencé par la *Fugue / Balles*, et nous avons cherché à transposer par le jonglage le motif musical de *L'Art de la Fugue*, avec trois balles. C'était aussi le désir de donner à voir la musique, de faire en sorte qu'elle se dessine visuellement.³¹⁸

Ainsi que Fonte l'expose au cours de l'entretien, la musique, génétiquement, est première. La chorégraphie est une *transposition* des airs de Bach. De même, le métronome sculpte les séquences de jonglage, impose sa cadence et la qualité tranchante de son rythme aux chorégraphies qui en *naissent*. Ce primat de la musique n'est pas sans conséquences importantes du point de vue de la présence, d'autant plus si l'on se remémore un instant les enjeux du *wu wei*. Notre hypothèse sera que la musique est à l'interprète ce que, dans la pensée tantrique, le *cosmos* est à l'individu : le monde au sein duquel il va évoluer, soumis, dépendant, peut-être désireux de se défaire de cet ancrage, peut-être heureux d'en exploiter les potentiels.

Afin d'effectuer notre analyse, et en raison de l'importance de la musique et de l'écoute, nous nous emploierons à étudier le processus de répétition par le prisme d'un article du compositeur, pianiste et chercheur Henry Torgue sur la spécificité du régime sonore :

Le domaine sonore est un révélateur particulièrement pertinent d'au moins trois dimensions de notre « être au monde » : la corporéité, l'émotion et l'altérité.³¹⁹

Si Torgue est aussi enclin à penser l'influence du sonore sur les dimensions de notre « être au monde », c'est en raison de son caractère *immersif*. Pour l'auteur, nous baignons dans un *paysage sonore* (notion de *soundscape* théorisée par le théoricien et compositeur Murray Schaeffer), lequel constituerait, exactement à la manière des fugues chez la compagnie Yoann Bourgeois, la toile de fond au sein de laquelle nous évoluons : « [le paysage sonore est] notre environnement acoustique, la gamme incessante de sons au milieu desquels nous vivons »³²⁰. Ces considérations nous permettront de mettre en lumière un certain nombre d'enjeux relevés au cours du travail de répétition : influant sur notre « corporéité » comme sur notre rapport à l'« altérité », le régime sonore interroge les frontières que nous établissons entre notre monde et le monde d'autrui, nos tolérances et intolérances vis-à-vis des bruits extérieurs. En cela, les propos de Torgue nous fourniront certaines clefs permettant de mieux comprendre pourquoi le métronome

318 Marie Fonte, *art. cit.* [en ligne]

319 Henry Torgue, *art. cit.*, p.165.

320 « Le Paysage Sonore », *FranceCulture*. [en ligne]. Disponible en ligne :

< <http://www.franceculture.fr/oeuvre-le-paysage-sonore-de-r-murray-schafer.html> >

(un bruit parasite comme un autre ?) était, pour Dausse, Diot et Oren, à la source de nombreux accès de colère ou de stress³²¹. Droin fera à nouveau figure d'exception dans notre analyse des relations interprète/cadre rythmique, dans la mesure où les créations de la compagnie Hors-Surface, dont il est le co-fondateur avec le compositeur Fabrice Bouillon, mêlent sans cesse musicalité et cirque.

En interrogeant les dimensions de l'être au monde, le domaine sonore vient interagir, nécessairement, avec un certain nombre de principes du *wu wei*. Lorsque nous évoquons l'idée que le rythme était à l'interprète ce que le *cosmos*, dans la pensée tantrique, est à l'homme, nous évoquons l'aspect suivant : il est son *monde*, le *territoire* au sein duquel adviendront toutes les relations travaillées précédemment. Cela signifie que toutes les rencontres seront assujetties aux climats, c'est-à-dire aux rythmicités particulières des fugues, sarabandes et autres métronomes (répétitions, variations, contrepoints).

Bien que Torgue soit fréquemment tenté de parler des spécificités du régime sonore, notre inscription dans le sillage d'une pensée phénoménologique (Merleau-Ponty, Gibson, Varela) nous amènera également à considérer les propos suivants d'Ingold :

Un symptôme de cette manœuvre se révèle être la multiplication des « environnements » (*scapes*, ndt) de toutes sortes. Si les yeux nous rapportent le monde comme image visuelle, conçue dans la terminologie de l'histoire de l'art comme un paysage (*landscape*, ndt), alors les oreilles nous révèlent un paysage sonore (*soundscape*, ndt), la peau un paysage tactile (*touchscape*, ndt), le nez un paysage olfactif (*smellscape*, ndt), et ainsi de suite. En réalité, bien sûr, l'environnement que les individus habitent n'est pas scindé en divers segments délimités par les voies sensorielles par lesquelles ils y accèdent. Il s'agit du *même* monde, qu'importe le chemin qu'ils empruntent. Mais ces multiples « environnements » ne font pas référence au monde pratiquement et productivement habité.³²²

Ces propos semblent nous proposer d'envisager les choses de la manière suivante : la rythmicité musicale n'est en rien propre au régime sonore. La rythmicité musicale s'inscrit dans le monde, dans son unicité, jusque dans la chair des interprètes. Un bruit désagréable ne « casse » pas seulement les oreilles, il s'agit d'une véritable *intrusion* sur les territoires de l'être, et pas uniquement sur une parcelle bien délimitée que serait le

321 cf. Annexes n°4 : « Observations du 25 février 2014 à Engins »

cf. Annexes n°5 : « Observations du 27 mars 2014 à Voreppe »

322 INGOLD, Tim. « Worlds of sense and sensing the world : a response to Sarah Pink and David Howes », 2011, *Monoskop*, p.316. [en ligne] Citation traduite de l'anglais par Martin Givors. Disponible en ligne :

< http://monoskop.org/images/b/b9/Ingold_Tim_2011_Worlds_of_Sense_and_Sensing_the_World.pdf >

paysage sonore. Aussi, notre étude des relations liant l'interprète à la rythmicité musicale, et des techniques pédagogiques employées par la compagnie pour tisser ce lien, s'appuiera également généreusement sur les travaux menés par Dalcroze, synthétisés dans l'ouvrage *Le mythe, la musique et l'éducation* (1920). Ce dernier, en analysant le rythme à la croisée de la musique et de la danse, émettra le postulat suivant : « c'est grâce aux mouvements du corps *tout entier* que nous pouvons réaliser et percevoir les rythmiques »³²³. Autrement, la conscience rythmique n'engage pas seulement l'ouïe, mais le « jeu musculaire et nerveux de l'*organisme tout entier* »³²⁴.

Notre développement s'organisera comme suit. Tout d'abord, reprenant les propos de Torgue, nous tâcherons d'envisager la rythmicité musicale comme un facteur cohésif. Un facteur cohésif entre les différents acteurs des *Fugues* (les interprètes, les balles, ...), mais également entre les structures des différents fragments du spectacle, tous organisés par un rythme musical particulier. Nous tâcherons par la suite de mettre en débat un poncif extrêmement prégnant dans la pensée de la compagnie Yoann Bourgeois : pourquoi les jeunes interprètes vivent-ils le cadre rythmique comme une prison, quand leurs aînés y perçoivent un espace de liberté ? En passant de l'existentialisme de Sartre perçu au travers du tantrisme de Shree Rajneesh, nous analyserons la chose suivante en réfléchissant sur le positionnement de l'interprète vis-à-vis de son *cosmos*. Enfin, nous poursuivrons notre étude en montrant comment la pédagogie de la présence semble chercher à accorder au rythme musical le rôle de grand marionnettiste, de grand organisateur, de « Dieu »³²⁵ (au sens tantrique) des *Fugues*. L'idéal étant, pour reprendre les termes des interprètes eux-mêmes, de parvenir à se laisser « dict[er] » par la musique « quoi faire exactement », et atteindre ainsi un état de grâce, de fluidité, de simplicité. Il s'agira, en fin de compte, de penser le rythme comme un point d'appui : à la fois ancrage et source de puissance.

2.3.1 – Le rythme comme élément cohésif

À propos du rôle de la musique traditionnelle au sein de différentes tribus africaines, Paul Matharan, conservateur du musée d'Aquitaine, émet l'hypothèse selon laquelle cette-dernière peut être « source de cohésion »³²⁶ :

323 Émile Jacques-Dalcroze, *op. cit.*, p.37.

324 *Op. cit.*, p.6.

325 Bagwan Shree Rajneesh, *Créativité, op. cit.* [en ligne]

326 MATHARAN, Paul. « Musique Africaine source de cohésion », *Afiavi* [en ligne].

Le groupe prend conscience de lui-même, de son unité grâce à la musique et à la danse qui entraînent l'exaltation collective où chacun se fond dans le tout de la communauté.

La raison de la fonction cohésive de la musique viendrait donc, selon lui, de ce que cette dernière permet le dépassement de la conscience individuelle au profit d'une conscience communautaire. Le groupe, à l'*unisson*, ferait ainsi corps, à l'image du chœur de citoyens des tragédies antiques. Pour Henry Torgue, la raison de ce phénomène tiendrait à la dimension ubiquitaire (« qui est partout »³²⁷) du sonore : la musique, en ce qu'elle se manifeste à l'intérieur d'un milieu, d'un *paysage sonore*, envelopperait métaphoriquement l'ensemble des individus évoluant au sein de ce milieu.

Beaucoup plus que la vue qui extériorise et distancie le décor, l'ouïe est vraiment le sens par lequel est ressentie la plongée corporelle dans le milieu ambiant. Les métaphores de l'eau abondent : le sonore nous submerge, nous porte ou nous noie, nous stresse ou nous apaise, réactivant toujours la conscience de notre échelle corporelle. Le corps producteur et récepteur de sons nous situe comme membres à part entière de l'environnement urbain : maîtres d'une situation par le contrôle acoustique ou, au contraire, exaspérés par des flux sonores subis. La sensation physique de la proximité environnementale et de certaines de ses qualités passe par les relations sons-corps. D'une part, parce que les oreilles n'ont pas de paupières pour interrompre l'écoute ; et d'autre part, parce que le son, de nature ubiquitaire, se diffuse comme un enveloppement, même si nous en localisons les sources.³²⁸

Procédons à présent à l'étude des implications de la nature ubiquitaire du sonore dans le cadre du travail de la compagnie Yoann Bourgeois. Précédemment, nous faisons état du constat suivant : les fragments chorégraphiques des *Fugues* ont tous comme origine un élément de rythmicité musicale. La pédagogie de la présence, entendue rappelons-le comme une archéologie des relations, semblera dès lors chercher à faire apparaître ce lien génétique à la conscience des jeunes interprètes. Ce premier travail de mise en relation s'effectue, semble-t-il, selon deux modalités. La première, dont Fonte fait état au cours de l'entretien mené par la revue *Agôn*, s'apparente en réalité à une forme de dramaturgie, une approche des logiques musicales sous-tendant la composition chorégraphique :

Marie Fonte : Ensuite, nous avons ajouté [à la transmission de l'écriture] un travail d'écoute musicale pour essayer de leur faire entendre ce que nous entendions, et qu'ils perçoivent à leur tour cette analogie que nous avons cherchée entre l'écriture

Disponible en ligne : < http://afiavi.free.fr/e_magazine/spip.php?article792 >

327 « Ubiquitaire » : *CNRTL*

Disponible en ligne : < <http://www.cnrtl.fr/definition/ubiquitaire> >

328 Henry Torgue, *art. cit.*, pp. 165-166.

musicale et l'écriture physique.³²⁹

Il s'agissait finalement de rendre aux *Fugues* leurs origines musicales par le biais d'une pédagogie essentiellement *attentionnelle* : le travail consistait à faire apparaître à la conscience des jeunes interprètes les éléments musicaux déclencheurs du geste d'écriture chorégraphique. Ce travail se poursuivait bien sûr selon une modalité plus pratique au cours des répétitions. Ainsi, au cours des répétitions, les membres de la compagnie Yoann Bourgeois effectuaient fréquemment des réajustements rythmiques de plus en plus subtils tout au long de la tournée³³⁰ : le vingt-huit mars, au cours de la représentation, Béatrice Acuña inscrit ainsi sur son carnet « rythme : 1sec en + ». En ce qui concerne la *Fugue / Trampoline* de Droin, il s'agissait le plus souvent d'un travail autour des suspensions séparant deux segments chorégraphiques. Ces suspensions correspondaient, généralement, aux conclusions de phrases mélodiques, et de leur justesse rythmique dépendait non seulement la justesse rythmique du fragment qui leur succédait, mais également la justesse du mouvement appréhendé dans sa globalité : « l'arythmie musicale »³³¹ étant étroitement liée, pour Dalcroze, à « l'arythmie globale ». La prégnance du primat rythmique sur la chorégraphie était néanmoins la plus saillante à l'occasion des ratés, des oublis, des chutes intervenant au cours des représentations. Si l'expression « the show must go on » était toujours de rigueur, Acuña soulignait néanmoins le vingt-sept mars l'importance pour les jeunes interprètes de se rattraper en *rythme*³³². Aussi, lorsqu'un jongleur manquait une figure, plusieurs segments chorégraphiques pouvaient ne pas être exécutés, selon le temps que mettait l'artiste à récupérer une nouvelle balle. À partir de telles situations, il nous est possible de comprendre plus finement l'importance de la notion de *skill* au sein du processus d'éducation de l'attention : si l'interprète n'avait intégré la chorégraphie qu'à l'image d'une représentation figée, il ne serait en mesure d'effectuer de telles *adaptations*, lesquelles sont justement rendues possibles par le travail de tissage que nous ne cessons d'évoquer³³³. Ainsi, la continuelle adéquation chorégraphie/rythmicité musicale serait

329 Marie Fonte, *art. cit.* [en ligne]

330 *cf.* Annexes n°4 : « Observations du 25 février 2014 à Engins »

cf. Annexes n°7 : « Observations du 29 mars 2014 à Saint-Laurent-du-Pont »

331 Émile Jacques-Dalcroze, *op. cit.*, p.6.

332 *cf.* Annexes n°5 : « Observations du 27 mars 2014 à Voreppe »

333 « We have seen that the competent performer of cognitive science is bound to the mechanical execution of a predetermined plan. Once set upon a course of action, he cannot therefore alter it without interrupting the execution in order to reconfigure the plan in the light of new data. The

ainsi la première, et la plus évidente, manifestation de la fonction cohésive de cette dernière au sein du processus de transmission des *Fugues*, suivant la logique suivante proposée par Dalcroze :

La représentation du rythme, image reflétée de l'acte rythmique, vit dans tous nos muscles. Inversement, le mouvement rythmique est la manifestation visible de la conscience rythmique.³³⁴

Intéressons-nous à présent à trois éléments contestant, ou du moins complexifiant, notre analyse. Le premier concerne les fragments chorégraphiés *sans musique* par les jeunes interprètes : dans quelle mesure peut-on encore considérer la musique comme génétiquement première lorsque la chorégraphie lui précède ? Afin de répondre à cette interrogation, référons-nous à un entretien informel réalisé avec Droin et Oren au sujet du déroulement de ces processus d'écriture³³⁵ : au jeune trampoliniste, Bourgeois demanda, en un peu plus d'une heure, de composer lui-même une courte chorégraphie en mêlant des figures qu'il connaissait à de nouvelles. Pour ce qui est de Oren, Fonte lui proposa quant à elle de lui montrer un numéro de son répertoire. Ces deux écritures extérieures à la compagnie, ensuite, furent l'objet d'une *mise en musique*. Bourgeois et Fonte, semble-t-il, les adaptèrent en quelque sorte à deux sarabandes composées par Bach, de manière à, finalement, tisser un nouveau réseau de relations entre ces deux entités auparavant disjointes. Il ne s'agissait donc pas de générer une rencontre hasardeuse, au sens noble du terme, entre musique et chorégraphie comme le firent le chorégraphe Merce Cunningham et le compositeur John Cage³³⁶, mais bien plutôt de saisir *comment* des écritures pouvaient, en en modifiant le *rythme* et la *structure*, servir à dessiner une musique. Dans le cadre de la *Sarabande / Balles* par exemple, si l'on se réfère à la version du court-métrage³³⁷, l'on peut remarquer les deux transformations

movement of the skilled practitioner, by contrast, is continually and fluently responsive to perturbations of the perceived environment (Ingold 1993a: 462). », Tim Ingold, « From the transmission of representations to the education of attention », *art. cit.* [en ligne].

334 Émile Jacques-Dalcroze, *op. cit.*, pp.41-42.

335 cf. Annexes n°9 : « Entretien réalisé avec Damien Droin et Neta Oren le 30 mars 2014 »

336 « L'utilisation des processus de hasard mis au service de la composition chorégraphique (une idée que Cunningham a reprise de John Cage), comme plus tard le recours aux potentialités d'un logiciel informatique, Life Forms – devenu ensuite **Dance Forms** –, n'avaient d'autre objectif que d'aller chercher des mouvements non prémédités. Quitte à court-circuiter les réseaux habituels du "pouvoir" et du "vouloir" », ADOLPHE, Jean-Marc. « Merce Cunningham », *FranceInter*. [en ligne]

Disponible en ligne : < <http://www.franceinter.fr/evenement-merce-cunningham> >

337 Asi Oren et Neta Oren, *Let them come*. [en ligne]

suivantes : d'un point de vue structurel, certains mouvements ont pris la place de motifs musicaux et se voient donc répétés ; et sur le plan rythmique, le geste de demi-cercle partant de l'épaule gauche à l'épaule droite effectué par l'interprète, alors courbée en avant, s'est vu ralenti au cours des répétitions, afin de pouvoir exprimer la suspension de la fin d'une phrase mélodique. Ainsi, par un phénomène de renversement, la matière chorégraphique s'est déformée au contact du rythme, affirmant par la même la primauté hiérarchique de ce dernier sur les aspects spectaculaires des numéros.

Si les différents fragments des *Fugues* sont *menés* par différents rythmes musicaux, qu'en est-il des intermèdes, des interstices entre deux chorégraphies ? Au sein du spectacle, nous pourrions classer ces intermèdes en deux catégories : les musicaux et les non-musicaux. Les premiers, sans grande surprise, fonctionnent selon la même logique que les fragments chorégraphiques, à la différence suivante. Les actions exécutées par les interprètes au cours de ces intermèdes, – apporter la table au devant du dispositif, poser une chaise sur la demi-sphère –, ne sont pas écrites avec autant de précision que le reste du spectacle. Il s'agit plutôt, finalement, de courtes séquences légèrement improvisées. En témoigne l'épisode de mise en place de la *Fugue / Table*, au cours duquel les jeunes artistes font mine d'être particulièrement attentifs au positionnement des chaises par des mouvements vifs et précis de la tête de gauche à droite. Néanmoins, il ne s'agit bien sûr, métaphoriquement, que d'espaces de liberté conditionnelle, dans la mesure où la *conclusion* de leurs mouvements doit correspondre à la *conclusion* d'une phrase rythmique. Ainsi, quand le rythme musical ne conduit pas l'intégralité d'un segment du spectacle, il en définit néanmoins les bornes. Les intermèdes non-musicaux, quant à eux, sont moins nombreux. Intéressons-nous au suivant : à l'occasion des seconds « casses-gueules »³³⁸ de Droin, Oren doit mettre ses chaussettes et chaussures, mais elle ne peut agir que lorsque son partenaire est en mouvement. Ainsi, à chaque pause entre différents épisodes de la chute, la jongleuse s'arrête. Nous retrouvons ici un processus au sein duquel le bruit des « casse-gueules », une matière musicale comme une autre ?, devient un *repère rythmique* pour Oren.

En somme, le travail de la dimension cohésive de la rythmicité pourrait s'analyser à la manière d'un développement des capacités d'observation et de synthétisation des interprètes, dans la mesure où il engage ces-derniers à effectuer d'incessants réajustements (moteurs, perceptifs, ...). En cela, il serait sans doute à relier aux

Disponible en ligne : < <http://www.youtube.com/watch?v=d77D2JroXQs> >

338 cf. Annexes n°3 : « Structure des *Fugues* »

recherches menées par la compagnie Yoann Bourgeois autour des mécanismes d'*adaptabilité attentionnelle* (objet de l'attention) et de *discernement/catégorisation* (échelle de l'attention) des l'interprète, des mécanismes par ailleurs au cœur tant du travail de l'attentivité que du *wu wei*. Or, l'adaptabilité dont il est ici question a ceci de particulier que, à l'image des rythmes biologiques chez l'humain, l'interprète y est *astreint*. Au sein du processus pédagogique présentiel de la compagnie Yoann Bourgeois, le *régime d'attention* liant l'interprète à la musique serait, si l'on reprenait la terminologie de Boullier, celui de l'« immersion »³³⁹. D'une part, le sociologue définit ce dernier par sa forte « irréversibilité » : c'est-à-dire que l'attention se déploie dans le temps, « être attaché, dans ce cas, revient à "être pris" de façon durable »³⁴⁰. D'autre part, son « immunité »³⁴¹, quant à elle, est extrêmement faible, du fait de la fusion à l'œuvre entre l'individu et son environnement : « en effet, les sociétés non modernes sont par définition des sociétés immersives, pourrait-on dire, puisque toute leur ontologie est basée sur cette appartenance au cosmos qui veut dire attachements de toutes parts avec les entités les plus variées »³⁴². Notre prochain développement, partant de ce constat, tâchera d'en évaluer les conséquences. Car si Dalcroze se montre parfois virulent envers « la danse théâtrale telle qu'elle sévit [...] sur les scènes lyriques »³⁴³ de son époque, sous couvert que « [les mouvements corporels] ne s'harmonisent que rarement avec la musique qui est censée les susciter et les animer », cet effort d'*harmonisation*, c'est-à-dire d'adaptation, voire de fusion, entre l'interprète et la rythmicité « censée » le porter n'est pas sans soulever un certain nombre de difficultés pour le circassien solitaire. Les jeunes interprètes, parfois, nourrissent un certain froid constrictif avec le milieu musical qui les entoure, et rechignent donc à s'y adapter.

2.3.2 – Un *cosmos* musical ?

Car si la musique a le pouvoir de libérer l'énergie et les rêves, elle peut être aussi l'instrument de l'asservissement et de la discipline. La fonction agrégative du sonore est loin d'être neutre dans l'espace urbain : en rassemblant les individus et en amplifiant le collectif, il unifie les voix, les clameurs, les applaudissements, jusqu'à révéler le groupe à ses membres eux-mêmes, confirmant et légitimant son existence. « Sans ces trois moyens de propagande, l'automobile, l'avion et le haut-parleur, nous

339 Dominique Boullier, *art cit.*, p.46, pour cette citation et la suivante.

340 *Art. cit.*, p.44.

341 *Art. cit.*, p.46.

342 *Art. cit.*, p.45.

343 Émile Jacques-Dalcroze, *op. cit.*, p.121, pour cette citation et la suivante.

n'aurions pu finalement écraser nos adversaires », déclarait Hitler dès octobre 1935, reconnaissant l'importance du sonore dans la manipulation des foules [Guérin, 1997].³⁴⁴

Par ces propos, Henry Torgue soulève toute l'ambiguïté de l'instauration d'un cadre cohésif tel que la rythmicité musicale. Si le sonore, en raison de sa nature ubiquitaire, peut prétendre emplir une fonction agrégative, tel qu'évoqué précédemment à propos des musiques africaines, il peut tout aussi bien être le germe d'une rébellion, d'une révolte de la part des individus investissant *malgré eux* un certain *paysage sonore*. Pour les interprètes, le paradoxe serait le suivant : si Oren aurait parfois souhaité faire taire le métronome, elle n'en admirait pas moins l'effet généré par la concordance d'une trajectoire de balle avec un mouvement mélodique³⁴⁵. Au cours de cette étude, nous émettrons l'hypothèse selon laquelle la conflictualité des rapports interprète/rythme est en partie dépendante du positionnement de l'artiste vis-à-vis de l'environnement rythmique. Si « "s'entendre", c'est à la fois s'écouter et se mettre d'accord. »³⁴⁶, quelle est la voie pédagogique empruntée par la compagnie Yoann Bourgeois permettant de favoriser l'entente entre interprète et rythme musical ?³⁴⁷

Selon Fonte, l'origine des difficultés rencontrée par les interprètes serait à chercher dans la formation des interprètes :

Aurélie Coulon : Je suppose que contrairement aux danseurs, [les jeunes circassiens] n'ont pas de formation musicale ?

Marie Fonte : Non, et j'ai l'impression que généralement l'action de cirque impose son propre temps et que c'est très ancré dans leur apprentissage. Quand on lance une balle, c'est le temps de sa chute qui donne le rythme à la forme qui est en train de s'écrire alors qu'en danse on apprend très vite à être dans un cadre temporel objectif et souvent à compter la musique.³⁴⁸

Les circassiens, semble-t-il, ont l'habitude de ne se fier qu'aux rythmes qu'ils sculptent eux-mêmes avec leurs objets : vitesse de propulsion d'une balle, d'une chute, d'un rebond, *etc.* Interrogée sur le sujet, Oren confiait à titre d'exemple qu'elle aimait d'ordinaire composer des « musiques intérieures » par le jonglage³⁴⁹. Curieusement, cet

344 Henry Torgue, *art. cit.*, p.167.

345 *cf.* Annexes n°6 : « Observations du 28 mars 2014 à La-Tour-du-Pin »

346 Henry Torgue, *art. cit.*, p.169.

347 Relevons que ce projet pédagogique d'entente entre l'interprète et le rythme est, quelque part, celui qui anima profondément l'œuvre de Dalcroze. Aussi, de nombreux parallèles s'imposeront.

348 Marie Fonte, *art. cit.* [en ligne]

349 *cf.* Annexes n°5 : « Observations du 27 mars 2014 à Voreppe »

élément ne peut qu'entrer en relation avec notre analyse de la séquence *Métronome / Balles* de Diot, décrite en 2.2.1, au cours de laquelle le jeune interprète compose un rythme avec le bruit des rebonds de ses balles³⁵⁰. Dans une certaine mesure, la démarche est extrêmement similaire. Seul l'origine du cadre rythmique varie : l'un est intérieur, l'autre, le métronome, est extérieur. Or, cette subtile variation sera à l'origine de nombreuses difficultés, de colère et d'anxiété, dans la mesure où, comme l'écrit Torgue, « la musique des uns est aussi le bruit des autres »³⁵¹ :

Le sonore fait entrer autrui dans notre existence sous deux modalités : la première s'exprime par la pensée que le sonore est « autre ». En dehors du domaine musical, c'est souvent par la gêne que s'introduit la conscience de l'environnement sonore (voisinage, circulation, activités intempestives...). Le « bruit » ressenti provient alors du champ externe à la sphère propre de l'auditeur. Il envahit, il agresse, il incarne ce qui bouscule une identité. Il est « autre » en ce qu'il ne m'appartient pas, en ce qu'il n'a pas de lien avec mes propres actes, en ce qu'il révèle le monde extérieur comme une menace [...] Le bruit est donc doublement « autre » : comme étranger et comme barbare.

Étranger et barbare, il semble que, lors des répétitions du vingt-cinq février, Dausse aurait pu caractériser le métronome en ces termes³⁵². Le segment chorégraphique problématique pour le jeune interprète, déjà présenté en I, se déroule comme suit. D'un pas léger, au rythme du métronome, l'acrobate gravit les marches une à une. Lorsqu'il parvient à la plate-forme finale, il se penche en avant, effectue une rotation à 90° et regarde en contrebas sur sa droite, puis revient en position initiale et se penche à nouveau, puis effectue une rotation à 90° et regarde en contrebas sur sa gauche, puis regarde en arrière à 180° par rapport à la position initiale, se retourne un instant à 90° sur sa gauche, puis finit par se retourner complètement et s'assoit en haut de la dernière marche. Le jeune acrobate, à l'instar de Diot et Oren³⁵³, insistait sur l'aspect suivant : la difficulté des séquences menées par le métronome est rythmique, et non pas technique. La séquence de mouvements ne lui présentait aucune difficulté en elle-même, les problématiques survenaient dès lorsqu'il s'agissait de faire coïncider chaque mouvement de pas ou du regard avec le rythme du métronome. Nous pourrions décrire cette

350 cf. Annexes n°4 : « Observations du 25 février 2014 à Engins »

351 Henry Torgue, *art. cit.*, pp.167-168.

352 cf. Annexes n°4 : « Observations du 25 février 2014 à Engins »

353 Jean-Baptiste Diot dira « [avoir] toujours eu plus d'appréhensions sur le métronome » (cf. Annexes n°8 : « Entretien réalisé par écrit avec Jean-Baptiste Diot ») et Neta Oren nous confiait ce paradoxe fort stress/faible technicité au cours d'un entretien informel (cf. Annexes n°5 : « Observations du 27 mars 2014 à Voreppe »)

situation de blocage de l'interprète en empruntant ces termes à Diot : « oui le rythme des fugues pouvait sembler par moments comme étouffant tellement tout était écrit au millimètre »³⁵⁴. La métaphore respiratoire, dans notre étude, est particulièrement significative, en ceci que le cadre rythmique semble exercer comme une compression de la cage respiratoire. Le mouvement du jeune interprète s'en retrouve bloqué, saccadé, comme s'il n'était plus libre de s'épanouir, de se dilater.

Pour faire face aux difficultés générées par l'imposition d'une cadence au parcours du chemin que serait la chorégraphie, l'axe pédagogique emprunté par la compagnie Yoann Bourgeois pourrait se synthétiser ainsi : « essayer de leur montrer que ce n'est pas parce qu'il y a un cadre extérieur strict, une musique, qu'il y a moins de liberté et qu'on ne peut plus jouer »³⁵⁵ :

Marie Fonte : J'en étais convaincue et Yoann l'avait aussi expérimenté avec Maguy Marin. Avec son expérience de *May B* en particulier, Yoann parle souvent de cela : comment le fait d'avoir un cadre temporel très précis et *a priori* contraignant, ouvrait une liberté de jeu finalement plus vaste que lorsque l'objectivité donnée par une musique ou un tempo était absente.

La proposition de Fonte serait donc la suivante : parce que la musique et le tempo sont un gage d'objectivité, ils offrent une liberté de jeu plus vaste. Afin de comprendre les logiques sous-tendant un tel raisonnement, appuyons-nous sur un récent article du professeur et philosophe Yves Citton traitant de l'« objectivité mécanique »³⁵⁶ dans la pensée cinématographique de Straub et Huilet.

La souveraineté illusoire de nos petites vanités, de nos programmes et de nos imaginations doit être (momentanément) suspendue pour arrêter d'interposer nos petits problèmes pré-formatés. La sincérité objectiviste est une forme d'ascèse, d'effacement de soi, de non-agir.

Pour ces réalisateurs, finalement, l'objectivité n'est rien d'autre qu'une forme de malléabilité attentionnelle. La capacité de *suspendre* les schémas perceptifs, et donc interprétatifs, *via* lesquels nous interagissons d'ordinaire avec le monde. Cinématographiquement parlant, cela signifie : s'ouvrir à l'inattendu, ne pas censurer ce qui advient au sein du cadre. Autrement dit, d'un point de vue présentiel : ne plus se

354 cf. Annexes n°8 : « Entretien réalisé par écrit avec Jean-Baptiste Diot »

355 Marie Fonte, *art. cit.* [en ligne]

356 CITTON, Yves. « Le retour de l'objectivité ? », *LaRevueDesLivres*, n°9, 06/06/2013. [en ligne]

Disponible en ligne : < <http://www.revuedeslivres.fr/le-retour-de-l%E2%80%99objectivite-par-yves-citton/> >

limiter à ce que l'on pense savoir faire, mais s'ouvrir à ce que la musique nous *permet* de faire. La logique est celle décrite par Shree Rajneesh dans la citation suivante :

Quand Sartre dit que l'homme est un être « jeté là », la formulation même montre que l'homme n'appartient pas au monde. On l'a jeté là, on l'a obligé, on ne lui a pas demandé son avis. Dans ce cas, le monde ne peut que lui être hostile et l'angoisse qu'il éprouve n'est qu'une conséquence logique. Il peut en être autrement si, au lieu d'être jeté dans le monde, vous croissez comme une partie de lui, une partie organique.³⁵⁷

L'objectivité de la musique serait ainsi une voie dérobée permettant de briser la frontière entre les notions de rythmes intérieur et extérieur. Dans la pensée de Dalcroze, il s'agit là de considérer que « le Rythmicien est à la fois celui qui crée (ou recrée) l'émotion artistique, et celui qui l'éprouve [...] En le laboratoire de son organisme s'opère une transmutation qui fait du créateur à la fois l'acteur et le spectateur de son œuvre »³⁵⁸. Dès lors la musique, loin d'être un élément *exogène*, pourrait être considérée comme un élément *constituant* la conscience de l'individu lui-même, et donc, un élément constituant son identité, ainsi que proposerait de le penser Krishnamurti :

Il n'y a aucune division, telle que l'extérieur et l'intérieur, c'est un mouvement continu. Pour comprendre ce mouvement nous devons examiner ensemble notre conscience, ce que nous sommes.³⁵⁹

L'objectivité à présent définie, comment comprendre qu'elle puisse se faire source de liberté ? Pour répondre à cette interrogation, nous émettrons les deux hypothèses suivantes concernant ce que semble être la « liberté de jeu » dont fait état Fonte. D'une part, semble-t-il, l'objectivité de la rythmicité musicale libère en ceci qu'elle implique une dé-formation, et donc une suspension des contraintes habituelles, de l'interprète. Mais d'autre part, il semble également que l'on puisse définir la « liberté de jeu » de Fonte comme la capacité de trouver des points d'appui, des possibilités d'impulsion, à l'intérieur de son milieu. La liberté serait ainsi similaire à la connaissance des mécaniques permettant d'évoluer dans un environnement spécifique. Dans le cadre d'une pédagogie de la présence au rythme, il s'agirait de l'habileté à trouver, au sein du *cosmos* musical, les appuis permettant l'exécution rythmée des chorégraphies. En d'autres termes : il serait ici question d'une forme d'« écologie acoustique »³⁶⁰.

357 Bagwan Shree Rajneesh, *Le livre des secrets*, p.224.

358 Émile Jacques-Dalcroze, *op. cit.*, p.133.

359 Jiddu Krishnamurti, *op. cit.*, p.93.

360 « Ecology is the study of the relationship between living organisms and their environment. Acoustic ecology is therefore the study of sounds in relationship to life and society. », Raymond Murray

2.3.3 – « L'écologie acoustique »

Au cours des répétitions du vingt-cinq février, Fonte fit fréquemment remarquer aux interprètes qu'elle trouvait le filage « globalement un peu mou », parfois même « flou » dans certains fragments³⁶¹. Les mouvements, si l'on reprenait la terminologie qualitative de Laban, étaient globalement « flexibles »³⁶², c'est-à-dire qu'ils n'allaient pas droit au but, mais également plus « soutenus »³⁶³ dans le temps qu'à la normale. Les deux problématiques relevées par Fonte furent donc les suivantes : d'une part, trop indirects, les mouvements ne marquaient pas assez puissamment les *accents* rythmiques, et d'autre part, trop soutenus, ils perdaient légèrement en justesse rythmique (retard sur le temps). Il serait à présent intéressant de comparer ces indications de répétitions avec les retours que fit Acuña à Oren et Droin à la suite de leur première représentation³⁶⁴. Pour la répétitrice, le spectacle était trop « serré », en raison du stress occasionné par cette première rencontre avec le public. Les problématiques qualitatives du mouvement étaient alors inversées : les actions étaient peut-être trop « directes »³⁶⁵, mais également trop « soudaines »³⁶⁶. En résultait à nouveau un léger décalage rythmique (avance sur le temps), et les accents rythmiques souffraient presque d'anticipation. Par conséquent, si l'on considère avec Walter Peretti, professeur de *qi gōng*, que « la tension appelle la mollesse et la mollesse appelle la tension »³⁶⁷, ces deux états se manifestent tous deux, ou sont tous deux causés, par décalage rythmique, une inadéquation du temps de l'interprète avec le temps de la musique.

Pour parvenir à résoudre ces problématiques, le principe pédagogique reposait sur la

Schafer, p.205.

361 cf. Annexes n°4 : « Observations du 25 février 2014 à Engins »

362 « L'élément d'effort "flexible" consiste en une ligne de direction *onduleuse* et en une sensation motrice de développement *souple* dans l'espace, une impression d'immensité », Rudolf Laban, *op. cit.*, p.108.

363 « L'élément d'effort "soutenu" consiste en une vitesse *lente* et en une sensation motrice de *longue* période de temps, une impression d'éternité », *Idem*.

364 cf. Annexes n°6 : « Observations du 28 février 2014 à La-Tour-du-Pin »

365 « L'élément d'effort "direct" consiste en une ligne de direction *droite* et en une sensation motrice de développement *effilé* dans l'espace, une impression d'exiguïté », Rudolf Laban, *op. cit.*, p.108.

366 « L'élément d'effort "soudain" consiste en une vitesse *rapide* et en une sensation motrice de *brève* période de temps, une impression d'éphémère », *Idem*.

367 PERETTI, Walter. « Qi et tonicité musculaire », *QiGongReims* [en ligne].

Disponible en ligne : < <http://qigongreims.com/qigongarticle/article4.html> >

logique suivante : en restaurant sa présence au rythme, l'interprète sera en mesure de réajuster la qualité de ses mouvements, de réajuster, pour reprendre la terminologie de Laban, les « efforts »³⁶⁸. C'est ainsi que les jeunes interprètes furent amenés, selon les fragments chorégraphiques, à mieux « tracer », « dessiner musicalement », « ciseler », « découper » leurs gestes, « comme une flèche », pour gagner en tonicité et précision, mais également à « ralentir intérieurement », à « se détendre », lorsque leur interprétation était trop pressée³⁶⁹. Ces consignes pouvaient également parfois se résumer par ces mots de Fonte : « laissez vous traverser par la musique ». Autrement dit : « le tonus appelle la détente et la détente appelle le tonus »³⁷⁰. Finalement, pour comprendre ce processus pédagogique, nous pourrions émettre l'hypothèse selon laquelle la présence à la musique, au cosmos musical, permettrait d'y trouver les impulsions nécessaires à l'exécution qualitativement juste³⁷¹ des *Fugues*. En réalité, plus que d'impulsions, le rythme musical pourrait peut-être se percevoir comme une source de points d'appui, dont les impulsions seraient le fruit. Qu'est-ce qu'un point d'appui ? Une base solide, un ancrage, permettant l'exécution de certains mouvements avec tonicité. Toutefois, en plus de pouvoir garantir du tonus, considérons que le cosmos musical intervient également, de manière peut-être consubstantielle, au niveau de la qualité des mouvements. Autrement dit, postulons que les points d'appui contiennent en eux-mêmes certains schémas *qualitatifs* d'évolution du mouvement, certaines prédispositions d'« efforts ». En médecine chinoise, il existe un proverbe prétendant que celui qui vit *en accord* avec les saisons, vivra longtemps et en bonne santé. Cela signifie d'une part, que le cosmos pourrait s'entendre comme une source d'énergie à laquelle il est intéressant de se raccorder, par souci d'économie de soi. Mais le proverbe, par la mention des saisons, nous conduit d'autre part à considérer qu'à chaque saison

368 « Pour pouvoir discerner les mécanismes moteurs dans le mouvement vivant où fonctionne le contrôle intentionnel des événements physiques, il est utile de nommer la fonction intérieure créant un tel mouvement. Le mot utilisé, ici, dans ce sens est *l'effort*. Chaque mouvement humain indissolublement lié à un effort qui en constitue assurément l'origine et l'aspect intérieur. », Rudolf Laban, *op. cit.*, p.49.

369 Florilège de citations issues des répétitions menées tant par Yoann Bourgeois, Marie Fonte et Marie-Lise Naud que par Beatriz Acuña.

cf. Annexes n°4, 5, 6 et 7.

370 Walter Peretti, *art. cit.* [en ligne]

371 justesse = une question de ressenti, tant des interprètes que de Yoann Bourgeois et Marie Fonte. En général, il y a accord quand ça réussit et accord quand ça marche pas.

correspond une qualité d'énergie différente. Dans le cadre de la transmission des *Fugues*, si l'on file le parallèle entre musique et cosmos, cela signifierait qu'à chaque rythme, qu'à chaque musique, correspondraient des qualités chorégraphiques particulières, selon le principe suivant établi par Dalcroze :

La Rythmique a pour but la représentation corporelle des valeurs musicales [...] Celle-ci n'est que l'extériorisation spontanée d'attitudes intérieures dictées par les sentiments mêmes qui *animent* la musique.³⁷²

Au cours de l'entretien, Diot nous indiqua effectivement que les répétitions avaient « vraiment séparé le travail de la fugue de celui du métronome »³⁷³. De manière caractéristique, rapprochons deux métaphores témoignant de ces différences qualitatives. La première, proposée par Bourgeois à propos des séquences au métronome, est celle de l'automate : les gestes sont tranchants, sans jamais, toutefois, être trop caricaturaux³⁷⁴. La deuxième métaphore, plus surprenante nous en conviendrons, est issue d'un travail de collecte d'impressions auprès du public des *Fugues*, lorsque ces dernières étaient exécutées par Yoann Bourgeois et Fonte sur le campus universitaire de Grenoble, dans le cadre du festival Kaléidoscope. Suite à la *Fugue / Balles*, un homme compara le jongleur à « un bonhomme de neige qui se mettrait à bouger »³⁷⁵, tandis que sa voisine de table avait pour sa part été sensible à la « fluidité » de l'interprétation. De l'automate au bonhomme de neige, du tic-tac mécanique et répétitif aux variations baroques du piano et des violons, c'est à peine masqué que se dessine le rôle du cosmos musical dans la transmission chorégraphique. Il semble donc que nous puissions aisément saisir combien la relation de l'interprète à la rythmicité musicale, à son énergie et à ses qualités, est une voie fondamentale dans le processus de pédagogie de la présence de la compagnie Yoann Bourgeois. Cette dernière, en effet, permet d'une part de complexifier la toile relationnelle de la représentation, et d'autre part de réduire l'investissement psycho-physique de l'interprète au profit d'une relation plus équilibrée avec le *cosmos* musical. En somme, cette logique pédagogique se révèle peu à peu de plus en plus proche des logiques pédagogiques pour danseurs/« rythmiciens » développées par Dalcroze :

372 Étienne Jacques-Dalcroze, *op. cit.*, p.133.

373 cf. Annexes n°8 : « Entretien réalisé par écrit avec Jean-Baptiste Diot »

374 « Faut que ça dessine sans être caricatural », propos tenus par Marie Fonte lors des répétitions.

cf. Annexes n°4 : « Observations du 25 février 2014 à Engins »

375 Observations effectuées de manière informelle.

L'éducation pour par et pour le rythme cherche avant tout à provoquer chez les élèves une sensibilité psycho-physique telle, qu'elle éveille en eux le besoin et crée le pouvoir spontané d'extérioriser les rythmes musicaux ressentis, de les interpréter n'importe comment, à l'aide de moyens quelconques, mais tous inspirés par une connaissance parfaite des rapports de l'espace, du temps et de la pesanteur. Le danseur conventionnel *adapte* la musique à sa technique particulière et à un nombre, en vérité très restreint, d'automatismes ; le rythmicien *vit* cette musique, la fait sienne, et ses mouvements la traduisent tout naturellement.³⁷⁶

Nous en reviendrions presque à Citton, Straub, Huillet, Krishnamurti et Shree Rajneesh : la pédagogie de la présence *wu wei* de l'interprète au *cosmos* musical est une invitation à briser la frontière séparant l'individu du rythme, voire même, à considérer sa propre conscience comme un agrégat formé par nos diverses relations au monde (dont notre relation à la musique). Aussi, laisser le rythme s'exprimer *à travers soi* reviendrait quelque part, *à s'exprimer soi-même*³⁷⁷.

Néanmoins, une dernière problématique demeure irrésolue par notre analyse. Pourquoi les jeunes interprètes craignent-ils davantage le métronome que Bach ? Autrement dit, pourquoi Diot écrit : « j'ai toujours eu plus d'appréhensions sur le métronome que sur la fugue car la musique emporte plus facilement qu'un « tic-tac »³⁷⁸ ? La réponse que nous proposerons sera la suivante : le cadre musical instauré par le métronome est plus pauvre en terme de points d'appui que les compositions de Bach, en ceci que le métronome n'offre qu'un *tempo*, c'est-à-dire une pulsation mesurée en battements par minute, tandis que la musique de Bach est *animée par un rythme*, lequel correspond à la structuration dans le temps des notes. Les séquences menées par le métronome, quelque part, pourraient s'analyser comme des champs d'explorations chorégraphiques : le cadre rythmique, en ce qu'il est seulement constitué du battement régulier du tempo, simple et répétitif, ne constitue finalement qu'un territoire de jeu imposant ses qualités. Les logiques d'enchaînement des figures, quant à elles, sont purement chorégraphiques. Dans le cadre des fugues et sarabandes, à l'inverse, le territoire de jeu est balisé. Les mutations chorégraphiques dépendent des mutations musicales, des mutations rythmiques, lesquelles sont autant d'appuis facilitant la tâche de l'interprète. Ainsi, ne nous étonnons pas de constater que Diot dit préférer la fugue au

376 Étienne Jacques-Dalcroze, *op. cit.*, p.133.

377 Ce qui n'évacue, finalement, aucune difficulté.

378 *cf.* Annexes n°8 : « Entretien réalisé par écrit avec Jean-Baptiste Diot »

métronomie parce qu'elle lui « dict[e] »³⁷⁹ ce qu'il faut faire. L'interprète est dès lors porté par la musique, dans un esprit d'*économie* identique à celui du *wu wei*.

Si nous n'avons eu cesse, au cours de ce développement, de parler de musique, accordons-nous à présent un court espace pour penser les relations liant la présence *wu wei* au silence. Les répétitions des *Fugues* nous offrirent-elles l'occasion d'observer un travail spécifique autour de ce dernier ? Non. Nécessairement, dans la mesure où le spectacle n'est que très occasionnellement, et pour de très courtes durées, silencieux. Cela pourrait donc signifier que, dans notre contexte d'étude, il ne serait peut-être pas pertinent de réfléchir le silence *en opposition* avec la musique. Dès lors pourrait-on imaginer que, dans la mesure où elle est vouée à « dicter » à l'interprète quoi faire, la musique tend à instaurer, finalement, un *silence* au cœur de la conscience des interprètes ? Un silence de la *pensée* ? Si nous laisserons aux lecteurs le soin d'examiner la curiosité de cette proposition, il nous revient d'en partager l'origine, laquelle vient de la pratique méditative suivante : les yeux ouverts, essayer d'ouvrir totalement sa conscience visuelle de manière à percevoir tant l'extrême gauche que l'extrême droite du champ de vision. En raison de l'immensité du champ sensoriel à recouvrir par l'attention, celle-ci est presque invariablement amenée à se détourner totalement du flux de pensées. La même pratique peut être effectuée avec les oreilles : la conscience auditive grande ouverte, à la manière du *wu wei* décrit par Lachaux, *noyer* son attention au sein du paysage sonore sans jamais focaliser son écoute sur un son particulier. Il s'agit là, entre autres, d'une technique de relaxation agissant par l'apaisement du mental.

***Wu wei*, ou la voie de la déformation sincère**

Au terme de cette seconde partie, essayons de synthétiser, en trois points, ce que serait et comment se transmettrait une présence *wu wei*. Le non-agir, l'action sans force, pourrait se définir comme un état de créativité stimulé par la contrainte : la contrainte étant ici à entendre, simplement, comme la force exercée sur le sujet par l'objet avec lequel il entre en relation. Néanmoins, cette description serait incomplète, imprécise, et nous aurions tôt fait de rétorquer quelque chose comme : « quelle créativité ne naît pas de la contrainte ? ». Ainsi, définissons la présence *wu wei*, plus spécifiquement, comme un état de créativité stimulé par la *prise de conscience* des contraintes à l'œuvre dans l'environnement, lesquelles régissent les productions (la créativité) des artistes. De cette prise de conscience de la contrainte émergerait, si l'on se réfère à la pensée de

379 cf. Annexes n°8 : « Entretien réalisé par écrit avec Jean-Baptiste Diot »

Krishnamurti, un « mécontentement profond » :

L'important est d'être mécontent de fond en comble car ce mécontentement global est le début de l'initiative qui devient créative à mesure qu'elle mûrit.³⁸⁰

Et l'auteur de continuer :

La plupart des mécontents sont mortellement ennuyeux : ils se plaignent sans cesse du manque de justesse de telle ou telle chose, ou bien ils souhaiteraient avoir une meilleure situation, ou bien ils voudraient que les circonstances soient autres, car leur mécontentement reste très superficiel. Quant à ceux qui ne sont pas du tout mécontents, ils sont déjà morts.³⁸¹

Car pour ce penseur, le mécontentement profond se distingue du mécontentement superficiel de la manière suivante : le premier ne s'obtient qu'à travers un processus de « connaissance de soi », qu'il faut entendre comme « un mouvement dans lequel le "moi", le "mien" n'est pas là », tandis que le second serait précisément une simple manifestation d'un *ego* « jeté là »³⁸², dans un monde « hostile ». Expliquons les choses autrement : le mécontentement profond génère de la transformation parce que l'individu connaît les forces qui le traversent et sait les conduire, tandis que le mécontentement superficiel, dans la mesure où l'individu se pense séparé et victime de son monde, génère de la frustration. Dans le cadre de la transmission des *Fugues*, cette « connaissance de soi », cette petite mort de l'*ego*, ne se veut en rien une posture de vie, ainsi que le défend Krishnamurti. Il s'agit bien plutôt d'un état de *suspension* du processus de sur-singularisation de l'individu, au profit de l'émergence de cette « sincérité objectiviste »³⁸³ évoquée par Citton :

Le défi de l'objectivité mécanique s'enrichit ici de la notion de *sincérité*, que les poètes américains dépsychologisent pour en faire un effort d'authenticité respectant les formes propres du matériau enregistré ou transposé : « *l'originalité de la théorie objectiviste de l'art, c'est d'affirmer qu'abstraction (objectivation) et figuration (sincérité) ne sont pas deux mouvements antagonistes, mais complémentaires: que la sincérité est nécessaire à l'objectivation, mais aussi, en retour, que l'objectivation seule permet l'exactitude – le détail – qui est le cœur même de la sincérité* ». ³⁸⁴

Cette sincérité, en ceci qu'elle est une recherche d'authenticité, traduit finalement le concept de l'observation tel que pensé par Krishnamurti : « l'observation sans distorsion, c'est voir clairement sans que ce soit à partir d'un point de vue personnel ou

380 Jiddu Krishnamurti, *art. cit.* [en ligne]

381 *Idem.*

382 Bagwan Shree Rajneesh, *Créativité, op. cit.* [en ligne]

383 Yves Citton, *art. cit.*, *LaRevueDesLivres*.

384 *Idem.*

idéologique »³⁸⁵. Or, il semble que cette *disposition mentale* corresponde précisément à la description fournie par Bourgeois du personnage, ou plutôt, pour reprendre ses termes, du « mode d'être », présenté dans les *Fugues* :

C'est aussi l'étude physiologique d'un « personnage neutre », qui me paraît d'ailleurs moins un personnage qu'un mode d'être. Caractère sans caractère, désinvolte en cela qu'il n'aspire qu'à suspendre toutes les arrogances.³⁸⁶

« Suspendre les arrogances ». Autrement dit : suspendre l'action de s'arroger, étymologiquement, de « s'attribuer »³⁸⁷, toute sorte d'éléments (pensée, objet, pouvoir, ...). D'un point de vue tantrique, il s'agit bien sûr d'une suspension de l'*ego*, du mécanisme d'*individualisation* par *appropriation*, et donc d'une libération du flux créatif à travers l'individu. Ces considérations ne sont pas à entendre seulement comme une extrapolation théorique suggérée par notre corpus oriental. Il suffira pour s'en convaincre de les mettre en relation avec ces propos de Fonte : « la question de la sensation est aussi très présente ; il s'agit de ne pas se laisser absorber par elle, simplement de se laisser traverser »³⁸⁸. Autrement dit : les jeunes interprètes n'ont pas à *s'attacher* aux sensations, n'ont pas à faire un effort d'*appropriation* égotique, mais, au contraire, à laisser librement *circuler* les sensations à travers eux. Toutefois, ne nous y trompons pas : la sincérité objectiviste n'a (presque) rien en commun avec le concept d'objectivité en danse développé par la chorégraphe Yvonne Rainer au sein du « No Manifesto » de mille neuf cent soixante-cinq, dont nous retiendrons deux aphorismes : « non à l'engagement de l'interprète et du spectateur [...] non au fait d'émouvoir ou d'être ému »³⁸⁹. Si la « psychotechnique »³⁹⁰ rejetée par Bourgeois³⁹¹ fonctionne par le mouvement égotique d'*appropriation* d'une émotion, l'objectivité de Rainer fonctionne quant à elle sur le mouvement égotique de *rejet* d'une émotion. Le premier retient, le second rejette. La sincérité objectiviste, pour sa part, propose seulement de « se laisser

385 Jiddu Krishnamurti, *op. cit.*, p.92.

386 « Les Fugues », *CieYoannBourgeois*. [en ligne]

Disponible en ligne : < <http://www.cieyoannbourgeois.fr/fr/spectacles/creation/3> >

387 « Arroger » : *Littre* [en ligne]

Disponible en ligne : < <http://www.littre.org/definition/arroger> >

388 Marie Fonte, *art. cit.* [en ligne]

389 RAINER, Yvonne. Brigitte, « No Manifesto », GAUTHIER, Brigitte. *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*. Paris : l'Arche, 2009, p.50.

390 Eugenio Barba, Nicola Savarese, *op. cit.*, p.198.

391 *cf.* Annexes n°4 : « Observations du 25 février à Engins »

traverser ». À l'aide de cette métaphore, l'on est amené à comprendre, bien sûr, pourquoi Lachaux définit le non-agir comme « un juste milieu, en quelque sorte ».³⁹²

Nous en venons donc au constat suivant : la présence *wu wei* est une présence « pré-express[ive] »³⁹³. Les interprétations, les émotions, ne sont pas générées par un « vouloir-faire », mais *adviennent, surgissent*, de la mise en présence d'un interprète sincère, au sens dé-psychologisé de Citton, avec une situation particulière : la rencontre sur le tic-tac d'un métronome d'une jongleuse avec trois balles, la rencontre sur un air de Bach d'un acrobate avec un trampoline, la rencontre par une soirée d'été entre Isaac Newton et la chute d'une pomme³⁹⁴. Curieusement, ainsi qu'en témoignent les différences interprétatives entre les *Fugues* clownesques de Diot et Dausse et les *Fugues* teintées d'un subtil désir de Droin et Oren³⁹⁵, la pédagogie d'une présence *wu wei*, en ce qu'elle tend à suspendre tant le sur-jeu que le sur-je, apparaît finalement comme une voie permettant une reprise aussi sincèrement fidèle que profondément singulière des *Fugues*. Une voie de la déformation sincère.

392 Jean-Philippe Lachaux, *op. cit.*, pp.333-334.

393 Eugenio Barba, Nicola Savarese, *op. cit.*, p.198, pour cette citation et la suivante.

394 Ces formulations sont inspirées par ces célèbres propos du poète Isidore Ducasse, connu sous le pseudonyme de Lautréamont, qui illustrent bien en un sens la démarche *constructiviste* de Bourgeois, la touche presque surréaliste en plus. : « la rencontre fortuite sur une table de dissection d'un parapluie et d'une machine à coudre ». LAUTRÉAMONT, *Les chants de Maldoror*, SASTRE, Danièle, « Lautréamont : rencontre fortuite », *BellesPlumes*, 2007. [en ligne]
Disponible en ligne : < <http://bellesplumes.blogs.courrierinternational.com/archive/2007/09/30/lautr%C3%A9amont.html> >

395 cf. Annexes n°6 : « Observations du 28 mars 014 à La-Tour-du-Pin »

Conclusion

À l'orée de notre conclusion, il est temps pour nous de revenir au questionnement initial de cette recherche, afin, *a posteriori*, d'examiner la pertinence, celle de notre réponse, mais également de mesurer les éventuels déplacements occasionnés par l'étude. Commençons, peut-être, par le rappeler : la transmission des *Fugues* à de jeunes interprètes, par la compagnie Yoann Bourgeois, peut-elle se comprendre à la manière d'une *pédagogie de la présence* ?

En vérité, plutôt que de fournir une réponse affirmative ou négative, ainsi que le requiert maladroitement notre questionnement, infléchissons notre problématique. Orientons là franchement sous versant *methodologique*, et demandons-nous quel(s) principe(s) nous permettrai(en)t dorénavant, simplement, de caractériser la transmission des *Fugues* comme une pédagogie de la présence. La réponse que nous proposerons sera la suivante : elle semble en être une, en ceci qu'elle met trois aspects de la *conscience* des interprètes au centre du travail, de manière *explicite* et *critique* : l'attention, l'agentivité et l'*ego*. Cela signifie qu'une partie de l'activité de la conscience, l'activité attentionnelle de tissage de fils reliant l'individu à l'environnement, n'est pas considérée comme un pré-acquis, comme un mécanisme allant de soi, comme un « tout fait »³⁹⁶. Elle est au contraire le *sujet* même du processus de transmission, lequel pourrait finalement se synthétiser à travers les mots suivants de del Perugia (ancien formateur de Bourgeois, rappelons-le) :

Le cheminement sensoriel à l'écoute du corps, du désir et de l'environnement conduit en effet à réinventer le mouvement, dans sa justesse et sa singularité.³⁹⁷

Si la conscience est d'abord stimulée dans son rapport avec l'attention, elle est également l'espace où se joue la répartition de l'agentivité, « le fait de se vivre auteur de nos propres actions »³⁹⁸, où se joue donc, finalement, la qualité de la présence. Notre développement autour de l'établissement d'un rapport équilibré avec les objets par l'observation de leurs *affordances* en est le plus caractéristique : le travail de la qualité

396 Régis Debray, *art. cit.*, p.13.

397 Alexandre del Perugia, *art. cit.*, p.142.

398 V. Bulot, P. Thomas, Y. Delevoye-Tuell. « Agentivité : se vivre ou se juger agent ? », *ElsevierMasson*, 2007. [en ligne]

Disponible en ligne : < <http://www.em-consulte.com/article/137713/agentivite%C2%A0-se-vivre-ou-se-juger-agent%C2%A0%C2%A0%C2%A0%C2%A0> >

présentielle, semble-t-il, n'est finalement qu'un travail de *prise de conscience*. S'il n'est pas rare d'entendre parler du *wu wei* comme d'un état, l'état de non-agir, nous pourrions, dans le cadre de notre étude, le considérer comme une *disposition* de la conscience : une disposition à l'observation et au moindre effort, en quelque sorte.

Enfin, constatons que la conscience est également la *matrice* permettant l'élaboration de l'*ego* au sens tantrique³⁹⁹, mais aussi, peut-être, au sens médiologique⁴⁰⁰ : un agrégat, un lieu de circulation des informations issues de l'environnement, dont celles qui s'inscrivent contribuent à la formation de l'identité, de la différence. Par conséquent, nous pourrions dire que le travail de la compagnie Yoann Bourgeois, en ceci qu'il formule et qu'il exige parfois la suspension de l'*ego*, s'appuie explicitement sur cet aspect de la conscience.

À quelle fin établir cette triangulation attention/agentivité/*ego* ? Serions-nous en train de postuler que, finalement, la pédagogie de la présence pourrait se caractériser par le fait qu'elle implique *en profondeur* l'interprète lui-même ? Par le fait qu'elle serait une *mise au travail de l'intimité* ? Exigerait-elle alors, à la manière de la migration du geste pour Sally Ann Ness, une transformation « au sein de notre compréhension de nous-mêmes et, plus profondément encore, au sein des mondes dans lesquels nous vivons » ?⁴⁰¹

Peut-être. Mais cette définition exige d'être nuancée, affinée. Aussi proposerons-nous d'ores et déjà une spécification, conformément au principe de recherche suivant : il n'y a pas une pédagogie de la présence, mais *des* pédagogies de la présence, voire même, des pédagogies de modalités de présence. Partant du principe énoncé par Mario Raimondo selon lequel « il n'y a pas de pédagogie qui ne repose sur des fondements éthiques »⁴⁰², comment, à la faveur de nos développements précédents, pourrions-nous caractériser l'apprentissage d'une présence *wu wei* mené par la compagnie ? Notre réponse se trouve peut-être au sein d'un concept de « mise au service » de l'interprète, du novice en quelque sorte, proposé par Diot :

399 « Y a-t-il un moi ? Le moi a-t-il une substance ou n'êtes-vous qu'une combinaison d'éléments ? », Bagwan Shree rajneesh, *Le livre des secrets*, p.112.

400 « Une médiologie pour comprendre ce qui fait qu'un message circule, quelles machines nous entraînent et comment marchent nos idéaux... - avec le risque de les envoyer *par le fond*. », Daniel Bougnoux, *art. cit.*, *Les cahiers de la médiologie : une anthologie*, p.27.

401 Sally Ann Ness, *art. cit.*, p.26. Citation traduite de l'anglais par Martin Givors.

402 RAIMONDO, Mario. « N'existent ni le devoir d'apprendre ni le droit d'enseigner », Josette Féral (dir.), *L'école du jeu : former ou transmettre... les chemins de l'enseignement théâtral*, p.73.

Martin Givors : Avez-vous eu le sentiment que le travail avec Yoann et Marie vous demandait de « délaissé » une partie de votre spécificité artistique (pour adopter la leur ?), dans la mesure où il s'agissait d'une reprise ? était-ce difficile pour vous (au point de vue technique, mais aussi sur des points comme l'expressivité de vos « personnages »), et si oui pourquoi ?

Jean-Baptiste Diot : Complètement, le travail différait tellement de mes habitudes que avant une période de travail avec la compagnie je devais mettre de côté ma singularité pour recevoir au mieux les demandes qui allaient m'être faites. Bien sûr cela n'est pas possible à 100% mais me mettre au service de la création a été un vrai travail à part entière.⁴⁰³

En réalité, il semble que ce processus de mise à disposition du jeune interprète relève tout autant d'une posture de réception d'un savoir, ici les *Fugues*, que d'une *voie pédagogique* s'appuyant, entre autres, sur les techniques de déconstruction des habitudes étudiées en première partie. Aussi, l'*immunité* des interprètes, c'est-à-dire leur résistance à l'intrusion (d'un agent pathogène comme d'un savoir), s'en retrouve pour ainsi dire court-circuitée, et le processus pédagogique peut, métaphoriquement, pénétrer en profondeur. Autrement dit : les jeunes interprètes apprennent à *intégrer* la chorégraphie selon des logiques génétiques, et non pas prosélytiques : « parce que ce que vous recevez ne doit pas être enregistré comme une connaissance morte. Cela doit croître en vous, devenir chair et sang en vous, partie intégrante de votre être [...] Et cette croissance vous changera, vous transformera – vous êtes le réceptacle »⁴⁰⁴ (Shree Rajneesh). La notion de « m[ise] au service » des jeunes interprètes nous permet ainsi de proposer la métaphore suivante : le processus pédagogique de la compagnie relève plutôt⁴⁰⁵ d'une genèse que d'une greffe, en ceci qu'il opère par une « redécouverte guidée »⁴⁰⁶ des *Fugues*.⁴⁰⁷

Parce qu'elle est une remise en question profonde, il n'est sans doute pas étonnant que la transmission ait généré son lot d'appréhensions, d'incompréhensions, et parfois même de colères :

403 cf. Annexes n°8 : « Entretien réalisé par écrit avec Jean-Baptiste Diot »

404 Bagwan Shree Rajneesh, *op. cit.*, p.18.

405 N'ayant pu assister à l'intégralité du processus de transmission, gardons-nous de généraliser nos conclusions !

406 Tim Ingold, « From the transmission of representations to the education of attention », *art. cit.* [en ligne]

407 Ces considérations nous amènent par ailleurs à effectuer une mise au point terminologique : la transmission de la présence équivaut à au principe d'archéologie des relations liant l'individu à l'environnement suggéré en introduction.

Jacqueline Lesschaeve : Se dégager de ce qu'on croit savoir ne doit pas être aisé ?

Merce Cunningham : Absolument pas. Cette sensation de perte est terrible en soi, à cause des habitudes et de l'éducation. Mais pour les danseurs c'est encore plus terrifiant, car ils pensent que s'ils ne font plus ce qu'on les a entraînés à faire, ils vont vraiment tout perdre. Alors qu'en réalité, j'ai toujours eu le sentiment qu'il y a autre chose, qu'il y a plus.⁴⁰⁸

En fin de compte, nous pourrions dire que la pédagogie de la présence proposée par la compagnie, à l'inverse semble-t-il de certains apprentissages académiques, exerce davantage l'aptitude à déconstruire/reconstruire des systèmes de fonctionnement que celle permettant l'accumulation de connaissances. Il s'agit finalement d'un travail de *souplesse*, dans le sens où cette dernière pourrait être comprise comme la capacité à se *déformer sans se briser*. Ce constat est particulièrement intéressant si l'on relève que trois des jeunes interprètes sortent, ou plutôt vont bientôt sortir, d'un processus de *formation*, et donc, potentiellement, de *rigidification* de leurs pratiques. Ils auront peut-être vécu, le temps de cette transmission, une initiation au *vertige* du dés-apprentissage, lequel pourrait également s'entendre comme une jouissance de la catastrophe et de la reconstruction.

Nos éléments de conclusion étant établis, tâchons à présent, autant que nous le pouvons, de prendre un certain recul afin d'examiner les limites de notre réflexion. La première, simplement, serait le manque de temps d'observation. Effectivement, en raison des nombreux contretemps et difficultés logistiques auxquelles cette recherche fut astreinte, il n'a pas été possible d'observer le déroulement des répétitions sur un temps plus important. Ainsi, il aurait été particulièrement intéressant d'observer les débuts du processus de reprise, afin de mesurer plus justement si l'archéologie de la relation faisait suite à une première transmission des représentations, ou si elle était un processus se suffisant à lui-même. Autrement dit : la démarche d'archéologie de la relation, que nous pourrions à présent qualifier de démarche génétique, peut-elle être une méthode de transmission à part entière ? De même, en saisissant le processus à son commencement, nous aurions également pu observer plus abondamment les différents *freins*, les *épreuves* de la transmission, dans un contexte différent de celui des répétitions *précédant de quelques heures* les représentations, comme ce fut le cas chaque soir. Si notre première barrière renvoie au travail de terrain en lui-même, les suivantes concernent quant à elles nos appuis théoriques. En premier lieu figure la découverte trop

408 Merce Cunningham, *op. cit.*, p.45.

tardive de la récente thèse *Peut-on enseigner la présence scénique ?*⁴⁰⁹ (2013), laquelle revêt un intérêt évident dans notre démarche. Néanmoins, elle présente également une différence majeure d'ordre méthodologique avec notre propos : son *corpus* permettant d'analyser la présence vient *majoritairement* des recherches menées par les acteurs des arts du spectacle eux-mêmes (ces artisans de la présence que nous mentionnions en introduction, à l'image de Barba). Dans le même esprit, nous pourrions également mentionner le *Presence project*⁴¹⁰ mené à l'université de Stanford entre 2005 et 2007, lequel proposait plus spécifiquement une analyse de la présence à travers des dispositifs particulièrement médiatisés (au sens médiologique) : télé-présence, réalité virtuelle, vidéo, *etc.* Une troisième étude mériterait enfin d'être citée : il s'agit des recherches au sujet de la *co-présence* scène/salle conduites actuellement par la professeure Bénédicte Boisson, à la suite de sa thèse : *Co-présences : les nouvelles mises en jeu du corps dans le théâtre contemporain. 1950-2005 : Réflexion basée sur l'étude de spectacles de Rodrigo Garcia, Jan Lauwers, Denis Marleau et Claude Régy*⁴¹¹ (2007). Ces-dernières intéresseraient sans doute notre propos, dans la mesure où la pédagogie de la présence, telle que nous l'avons abordée, nous mène de temps à autres à questionner les principes de *meta-kinesis*, d'empathie, centraux dans une compréhension des relations scène/salle, en ce qu'ils permettent d'analyser comment les interprètes, s'ils sont vecteurs de forces, sont également des *charnières* pour l'expérience sensible des spectateurs.

Pour autant, gardons en tête que toute limite n'est qu'une frontière invitant à être franchie, et procédons donc, pour conclure, à la présentation de trois pistes de recherches suggérées par notre développement. Il s'agirait, d'une part, de porter notre attention sur les rapports de l'acte de *composition*, - qu'il soit temporel, c'est-à-dire rythmique, ou spatial, donc scénographique -, avec le travail de la présence de l'interprète. Dans une logique constructiviste pareille à celle de Bourgeois, dans quelle mesure pourrait-on envisager l'élaboration d'un dispositif scénique comme la

409 IRUBETAGOYENA, Keti. « Peut-on enseigner la présence scénique? Delphine Eliet, une pédagogue à la croisée des théories de l'art du jeu qui ont marqué le XXème siècle théâtral ». Thèse sous la direction de Jean-Loup Rivière : ENS Lyon, 2013.

410 « News and events », *ThePresenceProject*. [en ligne]

Disponible en ligne : < <http://traumwerk.stanford.edu/presence/> >

411 BOISSON, Bénédicte. « Co-présences : les nouvelles mises en jeu du corps dans le théâtre contemporain. 1950-2005 : Réflexion basée sur l'étude de spectacles de Rodrigo Garcia, Jan Lauwers, Denis Marleau et Claude Régy ». Thèse sous la direction de Marie-Madeleine Mervant-Roux : Paris 3, 2007.

composition d'un jeu de forces auxquelles seront confrontés les interprètes ? Nous nous inscrivons en cela dans la lignée des travaux menés par la scénographe et chercheuse Céline Schmitt, auteure d'une thèse intitulée *Aux rythmes du regard et de l'espace, pour une approche scénopoiétique du processus de représentation*⁴¹². La seconde piste, quant à elle, nous serait inspirée par ces propos de Régy :

Ne plus percevoir le monde dans ses manifestations, c'est-à-dire depuis l'utopie d'un point idéal, qui organise toute chose, mais recevoir toute chose en elle-même, pour elle-même, à partir de là où l'on se tient par nécessité : soi-même. C'est là, placé au centre de soi-même que tout objet, tout espace, tout corps, tout être nous devient, non pas simplement proche, mais nous-mêmes.⁴¹³

Au cours de cette recherche, nous avons fréquemment mentionné le concept de souplesse, que nous définissions en conclusion comme la capacité de se déformer sans se briser. Or, cet élément ne devant être brisé, s'agit-il de ce même « centre de soi-même » ? La problématique posée par Régy porterait sur l'aspect suivant : quel serait le rôle, et comment pourrions-nous le comprendre, des techniques de relaxation⁴¹⁴ au sein du travail la présence des interprètes ? À la lumière des propos suivants de Yoshi Oida, - « ce qui soutient [la recherche de Brook] c'est le désir d'éveiller chez l'acteur son être profond »⁴¹⁵ -, nous nous demanderions où situer, finalement, la frontière séparant l'art de l'interprète de ce que la psychologie appelle, aujourd'hui, le développement personnel ?

Notre troisième ouverture, pour sa part, serait une aventure méthodologique. En affinant les outils extraits de notre *corpus* aussi transdisciplinaire que transculturel, il serait particulièrement fécond de mener une étude des enjeux de la présence au sein d'un *processus de création* même. Il s'agirait, par exemple, d'étudier l'exploration, la recherche de parcours présentiels menée conjointement par les interprètes et le metteur en scène, ainsi que les logiques présidant au traçage de ces mêmes parcours par les interprètes : logiques d'économie, logiques esthétiques, justesse (mais qu'en est-il au juste, d'un point de vue présentiel, de la justesse ?). Ce travail, afin de parfaire la pertinence et le potentiel de son approche pratique-théorique, nécessiterait également un travail plus approfondi de captation (vidéo, sonore, ...), de réalisation méthodique

412 SCHMITT, Céline. « Aux rythmes du regard et de l'espace, pour une approche scénopoiétique du processus de représentation ». Thèse sous la direction de Guy Chapouillé : Toulouse 2, 2010.

413 REGY, Claude. *Espaces perdus*. Besançon : les Solitaires intempestifs, 1998, p.25.

414 La relaxation : une remise dans l'axe de l'action ?

415 Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, p.103.

d'entretiens tant avec les artistes au plateau qu'avec les regards extérieurs du plateau (présence vécue, présence perçue ?), et participerait ainsi à faire de la présence, au sein de la compagnie suivie, un sujet explicite et démystifié, afin de conduire plus intelligemment la nécessaire (re)mise en question du concept lui-même.

Bibliographie

L'intégralité des liens présentés a été consulté au cours du premier semestre 2014. Au sept mai de la même année, tous sont encore valides.

I. Autour de la compagnie Yoann Bourgeois

BOUILLON, Fabrice, DROIN, Damien. *Teaser BOAT Transe poétique – Cie Hors Surface, Vimeo*, 2013. [en ligne]

Disponible en ligne : <http://vimeo.com/71094024>

BOURGEOIS, Yoann. « Entrer en relation », *Agôn*, 2012, dossier n°5. [en ligne]

Disponible en ligne : < <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2361> >

FONTE, Marie. « Écrire le cirque », *Agôn*, 2014, dossier n°6. [en ligne]

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

OREN, Asi, OREN, Neta. *Let them come, Youtube*, 2012. [en ligne]

Disponible en ligne : < <http://www.youtube.com/watch?v=d77D2JroXQs> >

« Beatriz Acuña », *BeatrizAcuña*. [en ligne]

Disponible en ligne : < <http://beatriz-acuna.e-monsite.com/pages/presentation.html> >

« Compagnie Yoann Bourgeois », *CieYoannBourgeois*. [en ligne]

Disponible en ligne : < <http://www.cieyoannbourgeois.fr/fr/accueil/> >

« Direction artistique », *CieAdelante*. [en ligne]

Disponible en ligne : < <http://www.cieadelante.com/compagnie.php#direction> >

« Les apprentis de l'école Fratellini 2013 - 2014 », *Academie-Fratellini*. [en ligne]

Disponible en ligne : < <http://www.academie-fratellini.com/index.php?idSite=2&idMenu=9&idSsMenu=0&idPage=53> >

« Tournées dans le département », *MC2Grenoble*. [en ligne]

Disponible en ligne : < <http://www.mc2grenoble.fr/Mc2/Territoires/En-isere/p4s49o53.html> >

II. Phénoménologie et Neurosciences

ANDRIEU (dir.), Bernard, BERTHOZ, Alain (dir.). *Le corps en acte : centenaire Maurice Merleau-Ponty (1908-2008)*. Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 2010. (Coll. « Épistémologie du corps »)

BERTHOZ, Alain. *Le sens du mouvement* [1997]. Paris : Odile Jacob, 2013,

BERTHOZ, Alain, « Regard, Attention et Intention », *College de France* [en ligne].

Disponible en ligne :

< http://www.college-de-france.fr/media/alain-berthoz/UPL17175_UPL9798_res0304berthoz.pdf >

GIBSON, James Jerome. *The ecological approach to visual perception*. Hillsdale/London : L. Erlbaum, 1986

LACHAUX, Jean-Philippe. *Le cerveau attentif : contrôle, maîtrise et lâcher-prise* [2011]. Paris : Odile Jacob, 2013.

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

RIZZOLATTI, Giacomo. « Les systèmes de neurones miroirs », *Académie des sciences*, 12/12/2006. [en ligne] Disponible en ligne :

< http://www.academie-sciences.fr/academie/membre/s121206_rizzolatti.pdf >

VARELA, Francisco. *Autonomie et connaissance : essai sur le vivant* [1988], traduit de l'américain par Paul Bourguine et Paul Dumouchel. Paris : Édition du Seuil, 1989. (Coll. « La couleur des idées »)

VARELA, Francisco. *L'inscription corporelle de l'esprit*, traduit de l'anglais par Véronique Havelange. Paris : Seuil, 1993. (Coll. « La couleur des idées »)

« La simplicité, un ouvrage d'Alain Berthoz », *Youtube*, 2009.

Disponible en ligne : < <http://www.youtube.com/watch?v=2898sXZmEPQ> >

III. Économie de l'attention

BOUGNOUX, Daniel. « L'ivrogne et le réverbère », *Les cahiers de la médiologie*, 2000, n°10. [en ligne]

Disponible en ligne :

< http://mediologie.org/cahiers-de-mediologie/10_lux/bougnoux.pdf >

BOUGNOUX, Daniel. « Si j'étais médiologue », *Les cahiers de la médiologie : une anthologie*. Paris : CNRS éd., 2009.

BOULLIER, Dominique. « Composition médiatique d'un monde commun à partir du pluralisme de régimes d'attention », CHARDEL, Pierre-André, *Conflit des interprétations dans la société de l'information*. Paris : Hermès, 2012.

CITTON, Yves (dir.), *L'économie de l'attention : remède ou symptôme ?*. (à paraître aux Éditions de La Découverte)

DEBRAY, Régis. « Histoire des 4 M », *Les cahiers de la médiologie : une anthologie*. Paris : CNRS éd., 2009.

INGOLD, Tim. « From the transmission of representations to the education of attention » (1999), *Laboratory of Comparative Human Cognition* [en ligne].

Disponible en ligne : < <http://lchc.ucsd.edu/mca/Paper/ingold/ingold1.htm> >

INGOLD, Tim. *Une brève histoire des lignes* [2007], traduit de l'anglais par Sophie Renaut. Bruxelles : Zones Sensibles, 2011.

INGOLD, Tim. « Worlds of sense and sensing the world : a response to Sarah Pink and David Howes », 2011, *Monoskop*, p.316. [en ligne]

Disponible en ligne : < http://monoskop.org/images/b/b9/Ingold_Tim_2011_World

MARMONTEL, Jean François. « Attention », *Mélange de littérature* [1787]. Paris : Desjonquères, 2005.

SCHAEFFER, Jean-Marie, extrait de *Petite écologie des études littéraires*. Paris : Marchaisse, 2011.

IV. Sciences de la méditation

KRISHNAMURTI, Jiddu. *La flamme de l'attention* [1983], traduit de l'anglais par Jean-Michel Plasait [1987]. Paris : Ed. du Seuil, 1996.

KRISHANMURTI, Jiddu, cité par, GOURHANT, Alain, « Krishnamurti intègre la créativité dans la spiritualité », *Psychothérapie intégrative*. [en ligne]

Disponible en ligne :

< <http://www.psychotherapie-integrative.com/creation/krishnamurti.htm> >

PERETTI, Walter. « Qi et tonicité musculaire », *QiGongReims* [en ligne].

Disponible en ligne : < <http://qigongreims.com/qigongarticle/article4.html> >

SHREE RASJNEESH, Bagwan. *Créativité*, traduit de l'anglais par Sumitra et Uttama, Genève : Almasta, 2006, cité par GOURHANT, Alain, « Osho intègre méditation et créativité », *Psychothérapie intégrative*. [en ligne]

Disponible en ligne : < <http://www.psychotherapie-integrative.com/creation/osho-creativite.htm> >

SHREE RAJNEESH, Bagwan. *Le livre des secrets*, traduit de l'anglais par Swami Shantideva et Martine Witnitzer. Paris : Albin Michel, 1983.

V. Arts du spectacle

BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola. *L'énergie qui danse : un dictionnaire d'anthropologie théâtrale* [2005], traduit de l'italien par Eliane Deschamps-Pria. Montpellier : L'Entretemps, 2008.

BROOK, Peter. *Le diable c'est l'ennui : propos sur le théâtre*. Arles : Actes Sud-Papiers, 1989.

BOISSON, Bénédicte. « Co-présences : les nouvelles mises en jeu du corps dans le théâtre contemporain. 1950-2005 : Réflexion basée sur l'étude de spectacles de Rodrigo Garcia, Jan Lauwers, Denis Marleau et Claude Régy ». Thèse sous la direction de Marie-Madeleine Mervant-Roux : Paris 3, 2007.

CITTON, Yves. « Le retour de l'objectivité ? », *LaRevueDesLivres*, n°9, 2013. [en ligne] Disponible en ligne :
< <http://www.revuedeslivres.fr/le-retour-de-l%E2%80%99objectivite-par-yves-citton/> >

CUNNINGHAM, Merce. *Le danseur et la danse : entretien avec Jacqueline Lesschaeve*, traduit de l'anglais par Jacqueline Lesschaeve. Paris : Belfond, 1980.

DIAK VERBEKE, Maroussa. « Théorie du Cirque, librement inspiré de 'La Théorie du Cinématographe' de Lev Kouléchov (juillet 2010)' », *Dramaturgie du cirque* [en ligne], 2010.

Disponible en ligne : < <http://dramaturgieducirque.blog4ever.com/theorie-du-cirque-librement-inspire-de-la-theorie-du-cinematographe-de-lev-koulechov-juillet-2010> >

FÉRAL, Josette (dir.). *L'école du jeu : former ou transmettre... les chemins de l'enseignement théâtral*. Saint-Jean-de-Védas : L'Entretemps, 2003. (Coll. « Les voies de l'acteur »)

FORMIS, Barbara. « Richard Shusterman, Conscience du corps. Pour une somesthétique », *Mouvements*, 2009, n° 57, pp.155-157. [en ligne]

Disponible en ligne : < <http://www.cairn.info/revue-mouvements-2009-1-page-155.htm> >

GAUTHIER, Brigitte. *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*. Paris : l'Arche, 2009.

GIVORS, Martin. « Trajectoires pour un acteur uni et unificateur : Yoshi Oida & Christian Gariat ». Mémoire sous la direction de Gretchen Schiller : Université Stendhal, 2013.

GROTOWSKI, Jerzy. *Vers un théâtre pauvre* [1968], traduit par Claude B. Levenson. Lausanne : L'Âge d'homme, 1971.

IRUBETAGOYENA, Keti. « Peut-on enseigner la présence scénique? Delphine Eliet, une pédagogue à la croisée des théories de l'art du jeu qui ont marqué le XXème siècle théâtral ». Thèse sous la direction de Jean-Loup Rivière : ENS Lyon, 2013.

JACQUES-DALCROZE, Émile. *Le rythme, la musique et l'éducation* [1920]. Lausanne : Foetisch Frères, 1965.

LABAN, Rudolf. *Choreutics*. Londres : Macdonald and Evans, 1966.

LABAN, Rudolf. *La maîtrise du mouvement* [1988], traduit de l'anglais par Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien. Arles : Actes Sud, 1994. (Coll. « L'art de la danse »)

LEMAIRE, Véronique (dir.), LESAGE, Daniel (dir.). *Qu'est-ce que la scénographie ?*. Vol. I, processus et paroles de scénographes. Louvain-la-Neuve : Centre d'études théâtrales, 2012.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. *Claude Régy : les voies de la création théâtrale*. Paris : CNRS Éditions, 2008.

MÜLLER, Carol (éd.). *Le training de l'acteur*. Arles / Paris : Actes Sud-Papiers / Conservatoire national supérieur d'art dramatique, 2000. (Coll. « Apprendre »)

NESS, Sally Ann (éd.), NOLAND, Carrie (éd.), *Migrations of gesture*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2008.

OIDA, Yoshi. *L'acteur flottant*, traduit de l'anglais par Martine Millon. Arles : Actes Sud, 1992. (Coll. « Le temps du théâtre »)

OIDA, Yoshi. *L'acteur invisible* [1997], traduit de l'anglais par Isabelle Famchon. Arles : Actes Sud, 2008. (Coll. « Le temps du théâtre »)

OIDA, Yoshi. *L'acteur rusé*, traduit de l'anglais par Valérie Latour-Burney. Arles : Actes Sud, 2008. (Coll. « Le temps du théâtre »)

PHELAN, Peggy. *Unmarked : The politics of performance*. New York : Routledge, 1993.

POUILLAUDE, Frédéric. *Le désœuvrement chorégraphique : étude sur la notion d'œuvre en danse*. Paris : Vrin, 2010. (Coll. « Essais d'art et de philosophie »)

POTIRON, Jean-Michel. « Réflexion 11 : Claude Régy », *TheatreAToutPrix*. [en ligne] Disponible en ligne :
< <http://www.theatreatoutprix.fr/Theatreatoutprix/Creations/Laboratoire/reflex11.htm> >

REGY, Claude. *L'état d'incertitude*. Besançon : les Solitaires Intempestifs, 2002.

SCHILLER, Gretchen. « The Kinesfield : a study of movement-based interactive and choreographic art ». Thèse sous la direction de Roy Ascott : University of Plymouth, 2003.

SCHMITT, Céline. « Aux rythmes du regard et de l'espace, pour une approche scénopoïétique du processus de représentation ». Thèse sous la direction de Guy Chapouillé : Toulouse 2, 2010.

« Le contact improvisation. », *Chorescence*.
Disponible en ligne : < <http://www.chorescence.org/le-contact-improvisation/> >

« Le Paysage Sonore », *FranceCulture*. [en ligne]

Disponible en ligne : < <http://www.franceculture.fr/oeuvre-le-paysage-sonore-de-r-murray-schafer.html> >

« News and events », *ThePresenceProject*. [en ligne]

Disponible en ligne : < <http://traumwerk.stanford.edu/presence/> >

VI. Inspirations d'horizons divers

BALAZUT, Joël. *Heidegger : une philosophie de la présence*. Paris : l'Harmattan, 2013.

BULOT, V., THOMAS, P., DELEVOYE-TURELL, Y. « Agentivité : se vivre ou se juger agent ? », *ElsevierMasson*, 2007. [en ligne]

Disponible en ligne : < <http://www.em-consulte.com/article/137713/agentivite%C2%A0-se-vivre-ou-se-juger-agent%C2%A0%C2%A0%C2%A0%C2%A0> >

FELDENKRAÏS, Moshé. « "Image-mouvement" chez l'acteur : restitution de la potentialité ».

HEIDEGGER, Martin. *Essais et conférences*, traduit de l'allemand par André Préau. Paris : Gallimard, 1973. (coll. « Les essais »)

LAPLANTINE, François. *Une autre Chine : gens de Pékin, observateurs et passeurs des temps*. Le Havre : De l'incidence éditeur, 2012

LAUTRÉAMONT, *Les chants de Maldoror*, SASTRE, Danièle, « Lautréamont : rencontre fortuite », *BellesPlumes*, 2007. [en ligne] Disponible en ligne :

< <http://bellesplumes.blogs.courrierinternational.com/archive/2007/09/30/lautr%C3%A9amont.html> >

MATHRAN, Paul. « Musique Africaine source de cohésion », *Afiavi* [en ligne].

Disponible en ligne : < http://afiavi.free.fr/e_magazine/spip.php?article792 >

PEREC, Georges. *L'infra-ordinaire*. Paris : Éditions du Seuil, 1989.

STUKELEY, William. *Memoirs of Sir Isaac Newton's life*, ORTOLI, Sven, WITKOWSKI, Nicholas, *La baignoire d'Archimède : petite mythologie de la science*. Paris : Seuil, 1996

« Le Yin et le Yang », *acupuncture-medecinechinoise*. [en ligne]

Disponible en ligne : < <http://www.acupuncture-medecinechinoise.com/le-quotidien/le-yin-et-le-yang/> >

« Richard Shusterman - Biography », *Florida Atlantic University* [en ligne].

Disponible en ligne : < <http://www.fau.edu/humanitieschair/bio.php> >

« Qi Gong », *MTC-QiGong*. [en ligne]

Disponible en ligne : < <http://mtc-qigong.fr/formations-promotion-2013/qi-gong/> >

Table des annexes

Annexes n°1 - Biographies.....	153
Annexes n°2 – Scénographie.....	156
Annexes n°3 – Structure des Fugues.....	157
Annexes n°4 – Observations du 25 février 2014 à Engins.....	159
Annexes n°5 – Observations du 27 mars 2014 à Voreppe.....	164
Annexes n°6 – Observations du 28 mars 2014 à La-Tour-du-Pin.....	167
Annexes n°7 – Observations du 29 mars 2014 à Saint-Laurent-du-Pont.....	169
Annexes n°8 – Entretien réalisé par écrit avec Jean-Baptiste Diot.....	171
Annexes n°9 – Entretien réalisé avec Damien Droin et Neta Oren le 30 mars 2014....	176
Annexes n°10 - Entretien effectué avec Yoann Bourgeois en décembre 2013 à propos de l'atelier du joueur.....	177
Annexes n°11 – Plaquette MC2.....	179
Annexes n°12 - Programme de la semaine du cerveau à Grenoble : être plastique, c'est fantastique ?.....	180

Annexes n°1 - Biographies

Les biographies suivantes sont, pour la plupart, extraites du site web de la compagnie.

Yoann Bourgeois

Acrobate, acteur, jongleur, danseur Yoann Bourgeois est avant tout Joueur [...] Il sort diplômé du Centre National des Arts du Cirque de Châlons-en-Champagne qu'il aura traversé en alternance avec le Centre National de la Danse Contemporaine de Angers. [...] C'est à Grenoble, là où il est né 28 ans auparavant qu'il décide de retourner, épaulé désormais par sa complice Marie Fonte pour implanter sa compagnie naissante avec l'intention d'approfondir au cours de la première création qu'il dirige, les liens secrets entre jeux de simulacre et jeux de vertige [...]

La MC2: Grenoble lui confie le soin d'investir le belvédère Vauban, haut perché sur la ville. La création in-situ donne Cavale. Ce duo avec Mathurin Bolze se voit dès lors, à la recherche des plus impressionnants panoramas, et suscite par le vertige, une dimension éternelle de l'éphémère [...] Par ailleurs, il se lance avec ses alliés dans un vaste chantier d'écriture de petites pièces de cirque appelées "Les fugues" : danses spectaculaires pour un homme et un objet écrites précisément sur l'art de la fugue de J.S Bach [...] Le développement de cette recherche donne fin 2011 le spectacle : l'Art de la Fugue, qui présente la déconstruction d'un bloc de matière monolithique, par deux acteurs, un homme - lui même, et une femme - Marie Fonte, parallèlement à l'interprétation en vis à vis, de l'œuvre éponyme de Jean Sébastien Bach joué sur scène par la pianiste Célimène Daudet [...]

Depuis la rentrée 2012, il est artiste associé à la MC2:Grenoble, et poursuit son travail de recherche. En 2013, La balance de Lévité est créée en compagnie de Marie Fonte, et une nouvelle création s'entame également pour la Biennale de la danse 2014.⁴¹⁶

Marie Fonte

Grenobloise d'adoption, Marie entame son parcours de formation en danse au CNR de Grenoble. Parallèlement à cela elle goûte aux arts du cirque et plus particulièrement à ses disciplines aériennes, elle pratique également dans ces années la musique, et développe déjà par ce biais, un goût prononcé pour la notion de rythme. Elle choisit de persévérer dans la danse et rejoint alors le CNDC d'Angers, Centre National de la Danse Contemporaine, dont elle sortira diplômée (2003-2005). C'est là-bas qu'elle rencontre Yoann Bourgeois et son désir déjà, d'écrire ses propres spectacles.

Elle choisit d'abord d'être interprète pour plusieurs Ces multiples expériences et collaborations sollicitent en elle le désir de défendre la danse comme une matière musicale, où le travail de rythme permettrait l'émergence de sens. [...] Regard extérieur sur Cavale et Les Fugues, elle est interprète dans L'Art de la Fugue. [...] Elle assure au sein de la compagnie la direction artistique adjointe ainsi que la coordination des projets et de l'équipe.⁴¹⁷

416 « Yoann Bourgeois », *CieYoannBourgeois*. [en ligne]

Disponible en ligne : < <http://www.cieyoannbourgeois.fr/fr/compagnie/membre/1> >

417 « Marie Fonte », *CieYoannBourgeois*. [en ligne]

Disponible en ligne : < <http://www.cieyoannbourgeois.fr/fr/compagnie/membre/2> >

Marie-Lise Naud

Elle entre au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon en 2003. A la fin de son cursus, elle chorégraphie pour le Jeune ballet la pièce « Kommen und Gehen » [...] En 2010, elle découvre avec Yoann Bourgeois la voluptueuse panique des jeux de vertige liée aux pratiques de cirque et prend part aux premiers élans créatifs de la compagnie.⁴¹⁸

Beatriz Acuña

Née à **Santiago du Chili**, elle est formée au Conservatoire de Musique et Danse de l'Université du Chili en **danse classique et contemporaine**, elle intègre le **Ballet de Santiago**, puis en France le **Ballet de Nancy** et le **Ballet de Tours**. Elle Travaille à Paris, Montpellier et Grenoble avec différentes compagnies, MC.Ghiorgiu, M.Berns, A M.Pascoli, R.Seyfried, L Pichaud et JC Gallotta. En 2000 elle crée la **Cie Adelante** à Grenoble ou elle collabore avec des plasticiennes, musiciens et metteur en scène.⁴¹⁹

Parallèlement, Acuña s'est formée en thérapie manuelle énergétique :

J'ai choisi de poursuivre une formation de cinq ans d'études en thérapie manuelle énergétique, « La Méthode Poyet » avec Claude Rossat [...] J'utilise dans mes soins différentes pratiques thérapeutiques comme le Lacher Prise ou La Cohérence Respiratoire (une porte d'entrée à la méditation) pour donner aux personnes des outils avec lesquels elles peuvent continuer la prise en charge du soin.⁴²⁰

Damien Droin

Né en 1988, Damien étudie les arts du cirque au CNAC et crée pendant sa formation une structure nouvelle mélangeant ses disciplines de prédilection, l'acrobatie, le trampoline et le funambule. Maintenant auteur et interprète pour le cirque, la danse et le théâtre, il est aussi directeur artistique de la Cie HORS SURFACE depuis 2011 et artiste associé au Pôle National Méditerranée.

Son expérience en tant qu'interprète s'enrichit parallèlement ; il commence avec Árpád Schilling en 2009 (Urban Rabbits), il est ensuite Funambule à l'opéra PAGLIACCI à la Scala de Milan (mise en scène Mario Mortone) [...]

Il collabore également avec Tony GATLIF sur un tournage en 2012 puis est Comédien / Acrobate pour le "Hibou le vent et nous" en 2013, mis en scène par Fabrice MELQUIOT, au théâtre de Genève AM STRAM GRAM.

Il signe 2 pièces avec la compagnie Hors Surface ; TETRAKTYS et BOAT.⁴²¹

418 « Marie-Lise Naud », *CieYoannBourgeois*. [en ligne]

Disponible en ligne : < <http://www.cieyoannbourgeois.fr/fr/compagnie/membre/4> >

419 « Direction artistique », *CieAdelante*. [en ligne]

Disponible en ligne : < <http://www.cieadelante.com/compagnie.php#direction> >

420 « Beatriz Acuña », *BeatrizAcuña*. [en ligne]

Disponible en ligne : < <http://beatriz-acuna.e-monsite.com/pages/presentation.html> >

421 « Damien Droin », *CieYoannBourgeois*. [en ligne]

Disponible en ligne : < <http://www.cieyoannbourgeois.fr/fr/compagnie/membre/54> >

Neta Oren

Née en 1991 à Kfar Shaba, en Israël, Neta commence le cirque dès l'âge de 12 ans, dans le chapiteau de Binyamina. [...] Le jonglage devient très vite son domaine de prédilection, elle suit parallèlement des cours de danse auprès d'Efrat Robin et de théâtre, avec Keren Koch. [...]

En 2009, elle choisit la France, pour suivre deux années de formation à l'Ecole de cirque à Lyon. C'est dans ce cadre qu'elle rencontre la compagnie Yoann Bourgeois, alors en co-compagnonnage avec cette école.

Depuis 2012 elle poursuit son apprentissage au Lido, Centre Municipal des Arts du Cirque de Toulouse, elle y terminera, en 2014, son cursus de formation professionnelle. Elle est aujourd'hui l'interprète de la Fugue/Balles, courte pièce créée en 2010 et transmise, au cours de l'année 2013, dans le cadre d'une réflexion que la compagnie Yoann Bourgeois a initiée autour de la notion de répertoire dans les arts du cirque.⁴²²

Dans la mesure où Bastien Dausse et Jean-Baptiste Diot ne disposent pas encore de pages personnelles ni de biographies pré-établies, il nous sera dans l'impossibilité d'en fournir une. Nous enjoignons néanmoins le lecteur curieux à aller consulter la page de présentation des apprentis de l'école Fratellini en note de bas de page.⁴²³

422 « Neta Oren », *CieYoannBourgeois*. [en ligne]

Disponible en ligne : < <http://www.cieyoannbourgeois.fr/fr/compagnie/membre/45>

423 « Les apprentis de l'école Fratellini 2013 - 2014 », *Academie-Fratellini*. [en ligne]

Disponible en ligne :

< <http://www.academie-fratellini.com/index.php?idSite=2&idMenu=9&idSsMenu=0&idPage=53> >

Annexes n°2 – Scénographie

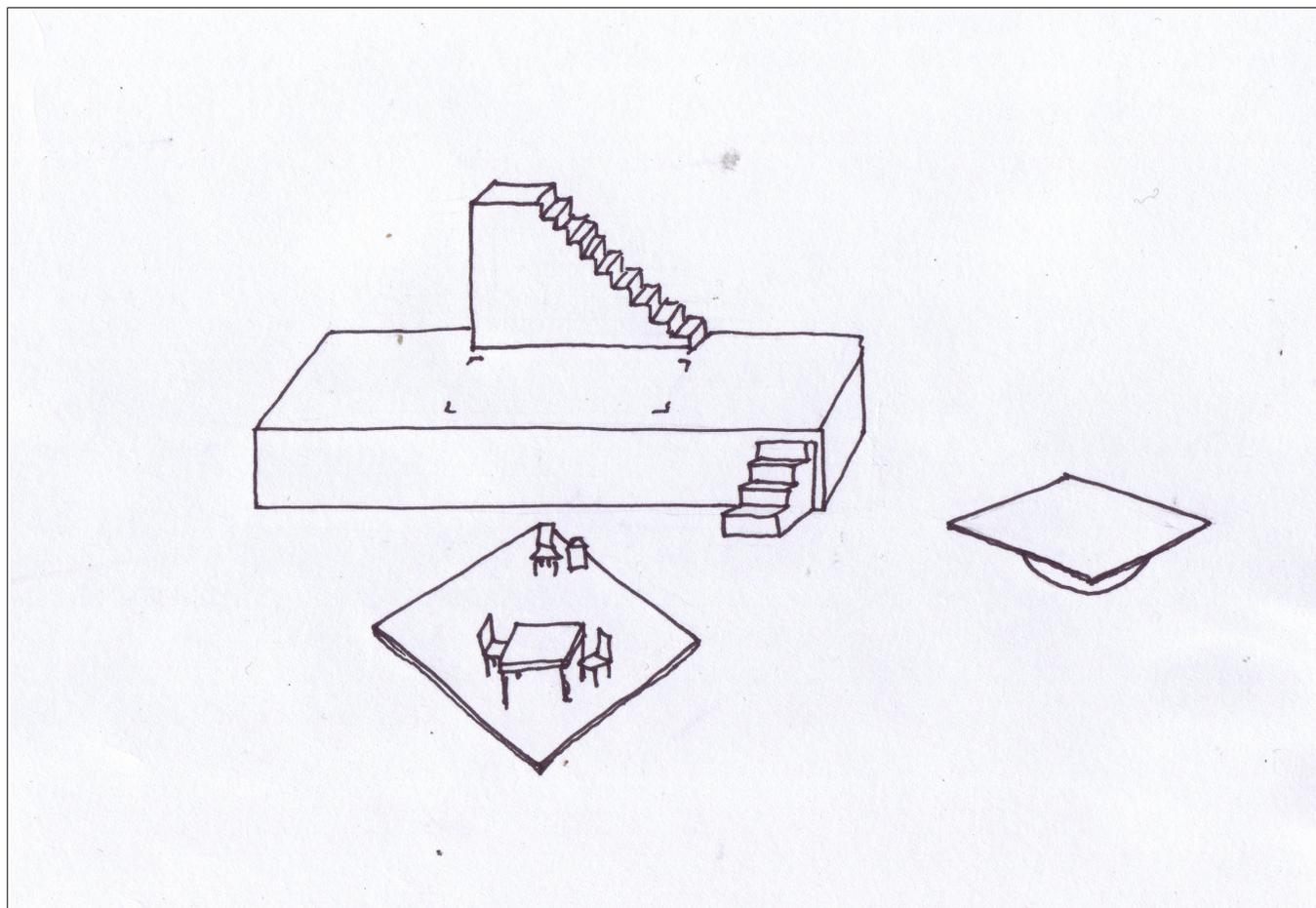


Illustration réalisée par Élise Allirand

Annexes n°3 – Structure des *Fugues*

Description séquentielle du spectacle.

- Séquence 1 - Préambule

Les interprètes sont assis sur des chaises aux extrémités du plateau depuis l'entée du public (ou parfois seulement 10' avant le commencement de spectacle).

Au début de la représentation, Naud ou Acuña, sur un fond musical, présente le spectacle, enjoint le public à éteindre son téléphone, *etc.*

- Séquence 2 – Le trampoliniste traverse la scène de jardin à cour, monte avec sa chaise sur la demi-sphère, chute et reste couché au sol, le jongleur installe sa chaise et le métronome au devant du dispositif parallèlement

Séquence en musique.

- Séquence 3 – *Métronome / Balles*⁴²⁴

Le jongleur est assis à côté du métronome, au devant du dispositif.

- Séquence 4 – Le trampoliniste monte les escaliers, s'assoit, puis dégringole : premiers casse-gueules, il reste couché au sol devant les petits escaliers

Séquence au rythme métronome pour la première partie. Silence lors des casse-gueules. Au cours de la représentation avec Droin et Oren, la jongleuse ôte ses chaussettes au rythme de la chute de l'acrobate.

- Séquence 5 – *Sarabande / Balles*⁴²⁵

La séquence s'effectue debout.

- Séquence 7 – L'acrobate se relève, jeu de regards avec son partenaire, deuxième montée de l'acrobate, il s'assoit.

- Séquence 6 – *Fugue / Balles*⁴²⁶

La séquence se conclue par un salut de l'interprète, salut qui se conclue à son tour par

424 *Métronome / Balles* jouée par Bourgeois au théâtre des Bouffes du Nord en 2011.

« Les Fugues », *CieYoannBourgeois*. [en ligne]

Disponible en ligne : < <http://www.cieyoannbourgeois.fr/fr/spectacle/creation/3/video/> >

425 Séquence largement inspirée de la chorégraphie suivante : Asi Oren et Neta Oren. *Let them come*, *Youtube*, 2012. [en ligne]

Disponible en ligne : < <http://www.youtube.com/watch?v=d77D2JroXQs> >

426 *Fugue / Balles* jouée par Bourgeois au théâtre des Bouffes du Nord en 2011, à partir de la 03:55.

« Les Fugues », *CieYoannBourgeois*. [en ligne]

Disponible en ligne : < <http://www.cieyoannbourgeois.fr/fr/spectacle/creation/3/video/>

une chute au sol. Il reste ainsi couché au devant du dispositif.

- Séquence 8 – Deuxièmes casse-gueules de l'acrobate qui vient finir sa chute au sol, à côté de son partenaire.

- Séquence 9 – *Fugue / Table*

La séquence se conclue par un jeu de déséquilibres en arrière et sur les côtés de l'acrobate. Le jongleur l'accompagne et le rattrape à chaque fois, jusqu'à ce que l'acrobate soit monté sur le dispositif. L'acrobate *amorcer* alors sa chute sur le trampoline (lequel va remplacer le jongleur, en quelque sorte)

- Séquence 10 – *Fugue / Trampoline*⁴²⁷

- Séquence 11 – *Sarabande / Trampoline*

- Séquence 12 – Troisièmes casse-gueules

- Séquence 13 – Séquence avec la demi-sphère

Sur une musique un peu jazz / restaurant chic

- Séquence 14 – Atelier du joueur

Les jeunes interprètes installent environ dix paires de chaises sur le plateau, tandis qu'une voix pré-enregistrée de la Naud ou Acuña prononce une sorte d'épilogue. L'interprète prend alors le micro afin d'annoncer le commencement de l'atelier. À l'aide des deux jeunes circassiens, elle fait venir sur le plateau une vingtaine d'individus, répartis sur les dix chaises couplées.

Elle présente ensuite, avec l'acrobate comme modèle, l'exercice de recherche du point de suspension.⁴²⁸

L'atelier se déroule en musique. La fin de la musique signe la fin de l'atelier.

- Séquence 15 – Saluts

427 *Fugue / Trampoline* jouée par Bourgeois dans la Zone Artistique Temporaire de Montpellier en 2011.

« ZAT#2 *Fugue / Trampoline* > Cie Yoann Bourgeois », *Vimeo*. [en ligne]

Disponible en ligne : < <http://vimeo.com/25168181> >

428 cf. Illustration n°4 : « Recherche du point de suspension avec les chaises – *Fugue / Table* et Atelier du joueur »

Annexes n°4 – Observations du 25 février 2014 à Engins

Les interprètes débutent par une séquence d'échauffements individuels, plutôt toniques (étirements, ...)

Ils prennent ensuite contact avec leurs outils/partenaires : les balles pour Diot et le trampoline pour Dausse.

Naud, la répétitrice, leur propose une « danse de l'échauffement ». Ils sont tous trois debout sur scène, l'exercice comment :

« Fermez très forts les yeux », puis « les ouvrir »

« Faites des cercles avec le regard »

« Le regard guide la tête »

« De temps en temps, revenir au centre »

Puis la danse à proprement parler commence : il s'agit d'une danse « menée par les yeux », dans « toutes les directions »

« Respirez », « Détendez le corps et la mâchoire »

« Laissez le corps s'organiser »

Ils dansent en un « mouvement continu »

Malgré les consignes, les deux jeunes interprètes paraissent très fixes contrairement à Naud, et le mouvement de leur corps est plus segmenté, moins global.

« Faites ce que vous avez envie de faire »

Puis, les indications se précisent : « pliez la hanche, les genoux, les coudes » *etc.*

Un nouveau changement s'opère : « Continuez, mais à présent, donnez tous vos mouvements au plafond », « dirigez votre intention vers le plafond », « entrez en relation avec le plafond ». Plus tard, le plafond laissera sa place au « sol ».

« N'hésitez pas à occuper l'espace », « à tout visiter », « à tout réchauffer »

Les jeunes interprètes ont quelque difficultés à séparer la direction d'une gestion de son

tropisme (le plafond) et Naud leur fait signaler.

« Regarde bien avec quoi tu te mets en relation » dira-t-elle.

A plusieurs reprises, elle répète également : « gérez votre énergie », afin qu'ils ne s'essoufflent pas ni ne dansent en sous-régime

Nouvelle étape dans la danse : connexion au regard de l'autre, « toujours », ils doivent maintenir « le focus dans les yeux »

« Faut que vous puissiez maîtriser votre regard »

Elle leur demande également d'être : « présent à vous et à l'autre »

Puis, « fermez les yeux » : ils continuent leur mouvement continu en se demandant « de quoi ai-je besoin ? », « qu'est-ce que j'ai besoin de stimuler ? »

Les yeux sont ensuite « mi-clos » pour « laisser peu à peu pénétrer la lumière »

« Quelles sensations avez-vous de l'espace ? », qu'est-ce qu'ils voient, qu'est-ce qu'ils ne voient pas, elle leur redemande d'occuper tout l'espace

La suite s'effectue les yeux ouverts : retour au contact « les yeux dans les yeux »

« Allez chercher l'autre s'il est un peu absent »

« Investir toutes les actions »

Une nouvelle séquence s'amorce : reliés par les mains, il s'étirent entre eux en variant leur poids

- « transfert de poids », « jeux d'équilibre »

- « comment je laisse mon poids m'étirer »

Naud s'extrait alors du travail et les laisse continuer à deux. Elle intervient lorsque Diot porte à lui tout seul Dausse afin qu'ils ré-équilibrent la répartition du poids.

La danse de l'échauffement se conclue doucement. Les retours de Naud :

« faire en sorte que votre champ de vision soit le plus large possible »

« investir le plateau ENTIER »

« c'est plus grand qu'on ne le croit »

« il faut prendre la dimension de l'espace »

Retours avec les notes de Fonte et Bourgeois de la veille lues par Naud :

- « trop démonstratif » : « il ne faut pas en rajouter », « commenter », regarder le public comme il l'a fait

Diot de répondre qu'il ne sait pas quand il a « le droit » de regarder le public

- Pour Dausse : « ce que Yoann voudrait, c'est une intention en arrivant en haut [du grand escalier] », « le regard doit s'élever »

- « ne jamais accélérer au détriment de la qualité »

Bourgeois et Fonte arrivent aux répétitions et rejoignent Naud pour mener les jeunes interprètes.

- travail nécessaire sur la « netteté des intentions »

- appréhender le mouvement de manière « global », se rassembler avant d'exécuter une action

- « mieux sentir l'énergie »

- « une énergie à saisir, faut que tu la cherches »

- le salut doit rester « joyeux » et « convivial »

Le travail de répétitions commence.

Fonte : « tout doit être une action », il ne doit pas y avoir « d'entre-deux »

il faut que ce soit « plus découpé »

« faut que ça dessine sans être caricatural »

Travail de la *Fugue / Table* : « éviter les gestes réflexes »

Travailler à exécuter « ensemble » les mouvements comme poser la table, *etc.*

« ouvrir le regard » ne signifie rien pour Diot, au moment où il doit choisir un endroit de la scène où déposer le fragment de table qu'ils viennent de « casser »

Fonte va sur scène et lui propose d'effectuer cette action en « deux ou trois attentions »

Très long travail de la séquence de la première montée des grands escaliers par Dausse : il ne supporte pas le métronome, colère, il voudrait pouvoir le faire librement, car il ne parvient pas à découper les mouvements en rythme. Il se retrouve souvent trop lent, à côté du temps.

Travail d'écriture du regard pour qu'il regarde en contrebas + qu'il ne baisse simplement les yeux.

Quand il monte les escaliers : « faut que t'aies l'impression que le paysage monte devant toi »

La difficulté du métronome est pour partie due à son caractère tranchant, « il faut segmenter le corps pour être juste rythmiquement »

« ancrage » et « tonicité »

Pour Fonte et Bourgeois, « c'est globalement un peu mou »

Bourgeois explique à Dausse comment retarder une chute, ralentir le temps : le bas du corps se plie, le haut s'ouvre

« Il faut trouver la logique » des mouvements », « trouver la tonicité », « tracer », « dessiner »

Dausse ne parvenant pas à exécuter la montée des marches, Fonte puis Bourgeois l'aident à l'écrire plus simplement. Bourgeois lui demande « quel est ton premier pied » avec lequel il monte sur les marches.

Le Fugue / Balle : une histoire de fonte ? (sans jeu de mots, une fonte de l'interprète dans la musique de Bach)

- « se laisser traverser »

- « mieux dessiner musicalement »

Quand ils donnent des indications attentionnelles, de perception de sensations, ils demandent toujours « tu t'en rends compte ? », « tu vois ce que je veux dire ? », « t'as senti ? »

Travail de *Balles / Métronome* : Bourgeois dit à Diot de bien tendre son bras sur le premier mouvement, afin d'être presque en déséquilibre/

Bourgeois aime le côté « automate » du métronome

Question du regard public survient à nouveau : Diot dit qu'il a compris qu'il ne devait pas regarder le public, Fonte rectifie, « tu peux regarder », mais pas avec « ce type d'adresse », ce « type de présence »

Au sujet de la technicité, Diot demande à Bourgeois comment passer d'une exécution « pas mal » des *Fugues* à une exécution « bien ». Ce dernier lui répond par : « la tranquillité », par le fait qu'il doit être en mesure de faire deux choses en même temps

Proposition d'un éducatif pour la *Fugues / Balles* afin de travailler les accentuations et les diagonales.

Conseil à se dire selon Bourgeois « quand un mouvement est trop rapide, il faut ralentir intérieurement pour ne pas s'emballer »

Apprentissage = pour lui, un éternel « processus », ce n'est jamais fini

Un conseil est donné à Dausse pour revenir « comme une plume » sur les escaliers lors de la *Fugue / Trampoline* : « se rattraper avec un seul pied »

Le regard dirige le corps du trampoliniste, donc ils donnent des indications de regard. Mais aussi des points d'attention physiques afin qu'il organise mieux ses chutes.

Les jeunes interprètes sont assez mécontents des répétitions : pour Bourgeois et Fonte, c'est bon signe, car cela prouve que « leur perception s'affine », ils voient plus en détail là où sont les enjeux, et donc les problématiques.

Travail de la séquence Demi-Sphère :

- première règle *a priori* : nécessite des ré-équilibrages permanents et rapides
- Bourgeois dit qu'il faut être « à l'écoute de l'autre », et non pas uniquement « de son propre équilibre »
- toujours fuir l'équilibre parfait, chercher une certaine instabilité

Au cours d'une discussion, Bourgeois témoigne du fait que pour lui, une habitude est une « absence aux choses »

Annexes n°5 – Observations du 27 mars 2014 à Voreppe

Avant de procéder au résumé des observations de répétition, synthétisons les informations recueillies au cours d'une première discussion avec Oren, puis avec Droin et Oren

Idées importantes de la discussion avec Oren :

- elle est en dernière année de formation au LIDO de Toulouse (un numéro à présenter par mois)
- Bourgeois lui a proposé de faire les *Fugues*
- elle a besoin de calme pour jongler, or le *Métronome / Balles* la stresse beaucoup, bien que cette séquence se révèle être moins technique que la *Fugue / Balles*, au sein de laquelle elle prend plus de plaisir, et qui en est plus facile à exécuter
- aime créer des « musiques intérieures » avec le jonglage
- elle a chorégraphié la *Sarabande / Balles* avec Marie à partir de ses anciens numéros
- comme beaucoup de jongleurs d'après elle, elle aime la complexité, or le travail de la compagnie est plutôt une rencontre avec la complexité de la simplicité
- elle n'a jamais entendu parler du concept spinoziste de « non-manipulation » de la part de Bourgeois, mais cela lui remémore ces propos qu'il lui a tenu : « toi dois être spectateur quand tu jongles »
- elle est spécialisée dans le travail des chutes
- si elle n'est pas habituée à la neutralité du jeu de Bourgeois, elle aime exécuter « juste une action », sans jeu théâtral derrière
- au cours de sa précédente formation à Lyon, elle a beaucoup travaillé le clown, le théâtre, l'interprétation, ce qui est très différent de l'esthétique de la compagnie Yoann Bourgeois
- ce qu'elle apprécie énormément dans le jonglage : « il faut juste être présent »

Idées importantes de la discussion avec Droin et Oren :

- Oren est israélienne, elle est venue en France pour le cirque

- Droin a fait la même école que Bourgeois, le CNAC
- il est acrobate, et était à 14 ans en équipe de France de trampoline ; il en est sorti il y a 5 ans
- il n'a jamais eu l'occasion de travailler avec Bourgeois (il devait participer à un projet de création avec des trampolinistes qui, semble-t-il, a avorté), mais il le connaît bien pour l'avoir rencontré dans des festivals *etc.*
- c'est aussi Bourgeois qui lui a proposé le rôle, après qu'il ait choisi avec Fonte sa partenaire : équilibre des gabarits, créer quelque chose de très différent du binôme Diot/Dausse
- le travail de Droin avec sa compagnie Hors-Surface : travail composition musicale/cirque, donc il est habitué à travailler avec un cadre rythmique, + recherche du point de suspension, + recherche autour d'un dispositif mêlant trampoline, funambulisme et acrobatie + beaucoup d'improvisation dans ses créations, il n'est pas habitué à la précision de l'écriture de Bourgeois

Les répétitions seront menées par Béatrice Acuña, Bourgeois et Fonte ne seront pas présents sur cette tournée.

- si elle n'est pas circassienne et qu'elle n'a pas joué les *Fugues*, elle est là pour « regarder les états », « travailler la présence », elle est porteuse de quelque chose comme « l'esprit » de la compagnie. Par ailleurs, elle a travaillé à l'élaboration du spectacle précédent : *Wu wei*.

Observations des répétitions

Retours de la répétition générale de la veille :

- travailler la mise des chaussettes pour Oren
- monter en rythme au fur et à mesure du spectacle
- s'adapter aux différents lieux

Travail d'écoute de la musique de marche militaire du début pour que Droin soit bien en rythme, à la fois quand il marche et quand il pose sa chaise sur la demi-sphère (séquence 1, *cf.* Annexes 3)

Travail de la direction dans laquelle il doit éjecter la chaise lorsqu'il chute de la demi-

sphère : maîtrise de la direction mais également de la puissance (il ne faut pas la briser)

Séquences des casse-gueules

Travail de la mise des chaussettes : symbiose avec les casse-gueules de Droin/

Travail de la *Sarabande / Balles*

- « ralentir dans la remontée pour suivre la musique »

- pour Acuña, l'anticipation tue le jonglage, il ne faut pas avoir de réaction anticipant la musique

Fugue / Balles : « c'est bien que tu te rattrapes musicalement »

Fugue / Tramopoline : Droin enlève une vrille à la chute, car elle lui donne la nausée

Acuña insiste tout de même pour qu'il ressente le vertige, car celui-ci est « transmissible »

Fugue / Table

Elle remarque que c'est « moins précis », « ça bave un peu » remarque la répétitrice, aussi les invite-t-elle « à dessiner » : « il faut être plus incisif ».

Neta demande à Droin de lui donner plus d'élan au moment où la faire pivoter sur la table, afin qu'elle n'ait pas à rajouter de la force musculaire.

Acuña, dans la même veine que Naud, demande de « ne rien presser », toujours préférer « ralentir un peu », « poser les choses »

L'on remarque que Oren et Droin n'ont pas du tout ce jeu « clownesque » qui caractérisait le binôme précédant. En un sens, ils semblent être + neutres.

Une autre différence, bien sûr, est due à l'imaginaire différent suscité par les deux binômes : l'un est + Laurel et Hardy quand l'autre serait un peu Roméo et Juliette.

Peu avant la représentation, Droin aura cette phrase à Oren : « au bout d'un moment, ça sert à rien de trop répéter » !

Annexes n°6 – Observations du 28 mars 2014 à La-Tour-du-Pin

Ce jour là, pour des raisons logistiques, nous arrivons plus tard que prévu aux répétitions.

Travail pour Oren de l'éjection de son siège au cours de la *Fugue / Table* : elle recherche, avec l'aide d'Acuña et de Droin, avec quelle partie de sa jambe elle doit le percuter afin de maîtriser plus ou moins la trajectoire, et éviter ainsi qu'ils aient à faire la séquence avec une chaise dans les pieds

- Acuña demande d'être « très détaché », « relâché », « la souplesse viendra » comme ça

Travail des déséquilibres : lorsqu'elle chute, Oren d'une part ne doit pas se cambrer mais rester droite, et d'autre part ne doit pas maîtriser sa chute sinon « ça fait faut », « laisse [ton partenaire] te tenir »

Discussion avec Christine Prato, administratrice de la compagnie :

Pour elle, il y a « quelque chose de l'ordre de la méditation », de « l'instant présent » dans le spectacle

Elle souligne également l'enjeu de l'empathie, du mimétisme des sensations pour le public. Acuña souligne qu'il faut « tomber avec l'interprète »

Pour Prato, le travail avec Bourgeois et Fonte a fait progresser Droin et Oren dans le « domaine de la qualité ». Elle admire également que « les situations physiques et concrètes génèrent du sens », entrevoyant ainsi une circulation « du physique au métaphysique »

Au cours d'une discussion, Droin vient à nous parler de la différence entre les équilibres de gymnastique et de cirque : les premiers nécessitent le recours à la force musculaire, les seconds fonctionnent par l'instauration d'une « position sans force »

Acuña me témoigne ensuite quels furent ses principaux retours au lendemain de la

première :

- la représentation était « trop serrée », il y avait « trop d'adrénaline »
- il les a enjoint à « poser les choses », à « vivre dans le moment », c'est-à-dire à « réduire l'anticipation »

Néanmoins, elle remarqua une « belle présence »

Reprise des répétitions

- pour Droin, le principal travail a été de tomber dans la musique lors des déséquilibres. En fait, elle lui a demandé de « garder le déséquilibre », de ne pas « faire semblant » en l'arrêtant : une fois que le processus est lancé, elle pense qu'il ne faut surtout pas le stopper

Sarabande / balles : Acuña demande à Oren de « profiter » d'un mouvement, de « [le] rendre + plein »

Prato intervient en signalant qu'elle trouve que la jongleuse « véhicule quelque chose », sans être « vraiment elle ».

Pour Acuña : « à chaque fois c'est beau », c'est comme ça qu'elle remarque quand un spectacle « marche » (il faut savoir qu'elle a souvent été répétitrice, l'exercice lui est donc familier)

Il n'y a « pas de lassitude » dans son regard.

+ encore, elle commence à remarquer « la marge de jeu » des interprètes, les petites transformations qui surviennent au cours des représentations et qui rendent le spectacle « unique »

Oren apprécie grandement dans le jonglage lorsqu'une balle accentue nettement un accent de la musique. Plaisir dans l'harmonie.

Pour Acuña, « l'action juste change la présence »

Elle remarque en outre que le spectacle « varie selon les lieux » en fonction de la « hauteur du plafond »

Annexes n°7 – Observations du 29 mars 2014 à Saint-Laurent-du-Pont

Les répétitions commencent traditionnellement par un premier échauffement individuel au sol, puis par un échauffement des interprètes avec leurs objets/partenaires.

On remarque que l'échauffement d'Oren avec ses balles rappelle, convoque, un certain nombre de figures des *Fugues*, mais à la manière d'études : balles lancées derrière la tête, jonglage en cloche tout en se déplaçant.

Elle exécute également des sortes de « filage » des chorégraphies, sans tonus particulier, simplement pour parcourir à nouveau leur chemin semble-t-il.

Avant le début des répétitions à proprement parler, Acuña nous permet de consulter ses notes de la veille, rédigées lors de la représentation :

- rythe : 1sec en +
- tech : oubli d'un mvt
- travail de progression des chutes → nuancer les casse-gueules
- sarabande belle qualité, belle mise chaussettes
- tech : + d'élan dans le tour, besoin de gainage
- descente d'escaliers trop similaires à nuancer
- tabe : souple, + de vide musculaire, permet d'être + souple et + rapide
- droiture descente table

La répétitrice me fait remarquer combien les consignes rythmiques s'affinent au fil des répétitions.

Ses indications sont ensuite transmises sous forme de retours aux interprètes, et vont faire l'objet d'un travail au cours des répétitions.

Après avoir travaillé la notion de gainage avec Oren, pour que celle-ci se fasse plus aisément le relai de la force que lui impulse son partenaire en la faisant tourner sur la table, les jeunes interprètes font un « marquage » de la *Fugue / Table*, afin que Oren intègre le travail de gainage.

Travail sur les chutes/déséquilibres : Oren doit rester droite, tracer une ligne, pour des raisons avant tout esthétiques semble-t-il

Acuña demande d'exécuter un geste « comme une flèche », de manière « plus direct »

Damien arrête de se fier aux marquages au sol, et préfère ajuster sa position en fonction de son ressenti, de sa connaissance préalable du développement de la chorégraphie

La répétitrice propose à Droin de ralentir certaines chutes du trampoline, de manière à faire « planer », à donner à sentir le point de suspension ?

Filage des *Fugues*

Oren perd subitement un mouvement de la *Fugue / Balles*. Avec l'aide d'Acuña, elle transforme légèrement le fragment pour le rendre plus exécutable, et le répète afin d'intégrer cette transformation.

Intéressant comme le jonglage de Bourgeois implique le corps entier, et notamment la surface de la peau des bras et la tête comme support pour les balles.

Déroulement des casse-gueules, les différents déclencheurs de la dégringolade semblent être : le coude, le pied, la tête, la jambe, la roulade, le transfert du poids en arrière

Rappel : aucune consigne « psychologique », aucune consigne d'interprétation de personnage n'a été donné au cours de ces répétitions

Adaptation de certains mouvements en fonction des douleurs des interprètes.

En fin de répétitions, Acuña demande à Oren à propos du gainage quelque chose comme « t'as senti ? »

Annexes n°8 – Entretien réalisé par écrit avec Jean-Baptiste Diot

Vos ressentis m'intéressent

Les Fugues, Cie Yoann Bourgeois

Bonjour,

Tout d'abord, merci d'avoir pris la peine d'ouvrir ce document.

Le questionnaire suivant a été élaboré dans le cadre de mon mémoire portant sur le travail de la **présence** dans la compagnie Yoann Bourgeois.

N'hésitez pas à ne pas répondre à toutes les questions, soyez libres ! Un questionnaire à moitié rempli me fera toujours plus progresser que rien du tout... !

Martin Givors : Quelles étaient vos motivations pour travailler spécifiquement avec Yoann Bourgeois et Marie Fonte ?

Jean-Baptiste Diot : Le travail sur la Fugue vient de l'Académie FRATELLINI. Avant cette alternance je n'avais jamais vu la fugue et je ne savais même pas qui était cette compagnie. C'est après avoir été mis sur le projet que la motivation s'est mise en place.

M. G. Quel(s) élément(s) retiendriez-vous particulièrement du processus de transmission des Fugues ? Qu'est-ce qui vous a surpris/marqué ?

J. B. Tout d'abord l'idée même de transmission d'un numéro m'a surpris. Je viens du cirque traditionnel où la singularité de l'artiste est comme une marque de fabrique qui ne doit surtout pas être imitée. Alors il m'a fallu d'abord comprendre et accepter la demande. Ensuite le travail autour de la fugue. Avant d'attaquer le travail de la pièce à proprement parler, nous avons fait tout un travail sur les fondements de la recherche qui ont mené à cette forme. Rythme, explication du point de suspension, qualité de mouvement... Ça a donné une dimension au travail qui m'était étrangère auparavant. Dans le même sens on a beaucoup discuté des sources d'inspiration et du fondement

même de la compagnie : le jeu. Notion de construction de spectacle que j'ai retrouvé dans d'autres créations, d'autres compagnies par la suite mais que j'ai découvert à ce moment là. Et tout un travail vraiment différent de l'idée que je me faisais de la création où j'avais tout à y apprendre.

M. G. Pour vous, quelles étaient les principales difficultés au cours de la transmission/représentation des Fugues ? (manque de temps, difficulté technique, méthode de travail, ...)

J. B. Bon en premier lieu une difficulté technique. La fugue en elle-même est extrêmement simple mais le type de jonglage était vraiment très éloigné du mien. J'ai dû m'adapter au style de quelqu'un qui a 10 ans de moins que moi et en jonglage cela joue beaucoup. Car comme dans beaucoup d'autres arts, il y a des modes dans le jonglage, des modes qui caractérisent une génération de jongleurs par rapport à une autre. Des figures que l'on faisait plus il y a un certain temps... Les figures de base des années 90 ne sont pas les mêmes que celles de 2010. Car tout simplement le jonglage évolue, et il évolue vite. Chaque jongleur en travaillant développe ce que j'appellerais des « tic » dans le sens de petits mouvements que l'on aime et qu'on fait assez souvent et facilement. La fugue contient beaucoup de ces mouvements propres à Yoann et donc s'approprier ces mouvements a été une des choses les plus dures. Je fais normalement plus du jonglage de nombre (5 balles et plus) et la fugue est une pièce de 3 balles. Le temps de travail a été dur aussi nous avons eu très peu de temps avec Yoann et Marie. Donc le plupart du temps il fallait travailler seul en essayant de se rappeler au maximum des corrections faites lors de la dernière répétition avec Yoann et Marie.

M. G. Que pensez-vous de leur méthode de création artistique ? et surtout, que retiendriez-vous pour vos propres futures créations ?

J. B. Ils sont très clairs sur l'idée générale de la compagnie. Lorsqu'on discutait du processus de création de la fugue tout deux m'expliquaient que l'objectif n'était vraiment pas de produire un exploit circassien en soit mais de donner à voir un certain type de chose et ce type de chose était très précis. C'est cette précision qui a donné pour moi cette cohérence dans la pièce où chaque mouvement sert le même propos. Ce que j'en retiens c'est la dimension poétique du geste, de savoir que quelque soit le format ou le type de pièce chaque élément est important et mérite une attention particulière. D'un

ensemble qui paraît simple en ressort toujours quelque chose de plus agréable pour le public. J'aime l'exploit mais depuis cette création je m'emploie à calculer l'exploit et ses effets pour ne jamais dénoter avec mes intentions.

M. G. Le travail avec Yoann et Marie a-t-il transformé le rapport que vous entretenez avec vos partenaires de jeu, que ce soit un partenaire vivant mais aussi des objets comme les balles de jonglage ? vous sentez-vous plus à l'écoute ? plus en confiance ? ou non ?

J. B. La fugue a définitivement transformé mon jonglage. Le travail que nous avons effectué qui a été le plus long était la lisibilité du jonglage. Donner à voir plutôt que faire. Cela semble aller de soi dit comme ça mais dans le jonglage il est facile de penser que toute l'attention est sur les balles par exemple. Alors que le corps reste au centre. Donc ce travail a donné définitivement de l'air à mon jonglage. À travailler au-delà de ce que je pensais acquis. Tout le travail d'écoute musicale avec Marie m'a ouvert un champ artistique immense aussi. Pouvoir entendre chaque note et y mettre une intention physique.

M. G. Avez-vous, au cours de votre formation à l'école, ou avec Yoann et Marie, l'habitude d'effectuer des exercices de « prise de conscience » (de l'espace, de votre marche, de la manière dont vous effectuez vos mouvements)

J. B. Généralement on nous sensibilise à cela en école de manière à être conscient au maximum de ce qu'on est en train de faire. Mais avec Yoann et Marie le travail était plus concret parce qu'on avait une finalité qui était la fugue. Quel que soit l'exercice il était toujours concret pour nous parce qu'on savait où ça devait nous mener. Puis ensuite sur la tournée, s'adapter à l'espace. Les intentions de jeu qui paraissaient bénignes ont été celles qui nous ont donné le plus de fil à retordre.

M. G. Avez-vous déjà participé à un « atelier du joueur » de la compagnie ? si oui, comment décririez-vous cette expérience ? qu'en avez-vous retenu ? qu'est-ce qui vous a marqué ?

J. B. Nous en avons fait un pendant la première semaine de transmission des fugues, juste Bastien, Marie, Yoann et moi-même. Je suis porteur donc je n'ai pas trop l'habitude de me faire manipuler. Ça a été une sacrée expérience mais pas la plus

agréable pour ma part.

M. G. La spécificité des Fugues repose en partie sur l'harmonie entre le rythme de l'interprète et celui de la musique. Comment avez-vous vécu l'exigence rythmique attendue par Yoann et Marie ? était-ce difficile ? et y avez-vous trouvé un certain plaisir : vous sentiez vous soutenu par le rythme des fugues ? ou prisonnier de celui-ci ?

J. B. On a vraiment séparé le travail de la fugue et celui du métronome. J'ai toujours eu plus d'appréhensions sur le métronome que sur la fugue car la musique emporte plus facilement qu'un « tic-tac ». L'écriture était très précise donc ça a pris énormément de temps pour trouver quelque liberté dedans. Le plaisir pour ma part venait surtout dans la partie musicale. Et oui le rythme des fugues pouvait sembler par moments comme étouffant tellement tout était écrit au millimètre. C'est pour ça que travailler avec Marie et Yoann a été essentiel car ce sont eux qui me poussaient à trouver des libertés tout en respectant l'écriture.

M. G. Comment décririez-vous votre rapport au public au cours du spectacle ? vous sentiez-vous proches de lui, ou non, et pourquoi ?

J. B. Je ne sais pas mais en tout cas bien différent de mes expériences passées. Yoann et Marie avaient une idée précise du rapport qu'ils voulaient que j'ai, et j'ai mis longtemps à la comprendre et à l'assimiler. J'ai pour habitude de créer un contact visuel très vite et de manière régulière avec les gens alors passer 30 min sans regarder le public était une sensation nouvelle que je ne saurais pas vraiment décrire car les gens se sentaient étonnamment proches de nous.

M. G. Comment décririez-vous votre relation à votre partenaire au cours de la Fugue Table ? quelle était la principale difficulté de cette partie du spectacle ?

J. B. La difficulté principale c'était la précision, chaque geste avait été pensé avec une certaine intention qu'il nous a fallu retenir et assimiler aux mouvements qu'on faisait mais aussi à ceux qu'on recevait. Et puis l'adaptation car Bastien et moi avons des corps radicalement différents de ceux de Yoann et Marie donc ça a demandé du temps aussi de trouver notre rapport à l'écriture et aux mouvements.

M. G. Avez-vous eu le sentiment que le travail avec Yoann et Marie vous demandait de « délaisser » une partie de votre spécificité artistique (pour adopter la leur ?), dans la mesure où il s'agissait d'une reprise ? était-ce difficile pour vous (au point de vue technique, mais aussi sur des points comme l'expressivité de vos « personnages »), et si oui pourquoi ?

J.B Complètement, le travail différait tellement de mes habitudes que avant une période de travail avec la compagnie je devais mettre de coté ma singularité pour recevoir au mieux les demandes qui allaient m'être faites. Bien sûr cela n'est pas possible à 100% mais me mettre au service de la création a été un vrai travail à part entière.

M. G. D'une manière générale, à quoi pensez-vous au cours du spectacle ? Êtes-vous concentré de manière globale sur vos mouvements ? sur le mouvement suivant ? sur la musique ? sur rien du tout ? ou un peu de ces quatre propositions ?

J. B. Un peu des 4 oui je pense. Au maximum j'essayais d'être dans l'émotion de ce que j'étais en train de faire. De laisser les sensations venir sans les jouer. Mais les soirs où c'est un peu plus dur, là la concentration se dirige plus sur les mouvements, la physicalité et le coté figural de la pièce. La musique fait toujours du bien car elle vous dicte quoi faire exactement. Mais le mieux reste les parties en duo où l'interaction est toujours pour moi plus vivante que la solitude.

Merci beaucoup pour vos réponses !

Bonne continuation !

Martin

Annexes n°9 – Entretien réalisé avec Damien Droin et Neta Oren le 30 mars 2014

Ce très bref entretien a été pensé comme un complément autour des trois interrogations.

Effectuons un compte-rendu de nos discussions.

- Bourgeois et Fonte leur ont-ils proposé un travail de training ?

La réponse fut négative. Chaque jour, ils disposaient d'environ une heure d'échauffement qu'ils menaient de manière individuelle.

- Comment s'est passée l'écriture de leurs propres fragments ?

Au jeune trampoliniste, Yoann Bourgeois demanda, en un peu plus d'une heure, de composer lui-même une courte chorégraphie en mêlant des figures qu'il connaissait à de nouvelles. Pour ce qui est de Neta Oren, Marie Fonte lui proposa quant à elle de lui montrer un numéro de son répertoire. Ces deux écritures extérieures à la compagnie, ensuite, furent l'objet d'une *mise en musique*. Yoann Bourgeois et Marie Fonte, semble-t-il, les adaptèrent en quelque sorte à deux sarabandes composées par Bach.

- Quel seraient les enseignements et les difficultés principales rencontrées au cours des répétitions/représentations ?

Pour Damien Droin et Neta Oren, la plus grande difficulté des *Fugues* résidait effectivement dans la précision de leur écriture. Tous deux habitués à des spectacles construits à l'image de canevas laissant libre cours à de nombreuses séquences d'improvisation, la rigueur chorégraphique de la compagnie Yoann Bourgeois s'est révélée aussi difficile que formatrice.

Annexes n°10 - Entretien effectué avec Yoann Bourgeois en décembre 2013 à propos de l'atelier du joueur

Cet entretien, premier contact direct extra-universitaire avec Bourgeois, fut pour moi l'occasion de l'interroger sur un certain nombre d'aspects aux questions de pédagogie de l'atelier du joueur.

Effectuons un compte-rendu de nos discussions.

- Public de l'atelier du joueur

A l'origine, il s'agissait d'une forme à destination des artistes, un projet pédagogique.

Par ailleurs, il répondait également à son « besoin de laboratoire », à cette nécessité d'avoir un temps de recherche au sein duquel il lui plairait de rester plus longuement.

- Objectifs de l'atelier du joueur

C'est un temps de travail et de jeu. Il insiste sur la compatibilité de ces deux notions.

C'est un temps qui permet de « construire le joueur », de « devenir un plus grand joueur », « d'aider à devenir joueur ».

Mais également, d'un point de vue créatif, « une ressource infinie d'idées, d'émotions »

Pour lui, ce doit être un temps sans projet, afin qu'il soit un moment intense de vie.

Il s'inscrit également dans une « philosophie de la joie », l'atelier étant un « moment d'émancipation ».

Ceci dit, certains jeux occasionnent parfois des pleurs ou de la colère en raison du vertige qu'ils génèrent.

- Se sentir pédagogue

Bourgeois n'est pas à l'aise avec la notion de transmission, car ce qui est important pour lui ne l'est peut-être pas pour l'autre. De plus, il n'y a jamais de règles universelles.

Métaphoriquement pour lui, dans une forêt, aucun arbre ne pousse droit, tous s'adaptent et ont des formes différentes.

Il recherche un mode pédagogique au sein duquel il ne se sente pas imposteur.

C'est pourquoi il hésite à nommer la « profondeur » du travail mené en atelier. Libre à

chacun de la vivre, de l'identifier et de vouloir en parler.

Il essaye d'éviter la posture caricatural du « gourou » aux « grandes règles ».

Pour déjouer cet éventuel écueil, il nourrit un certain goût pour l'hétérogénéité, les associations inattendues, les frottements entre différents éléments.

- Une philosophie inspirée par les écrits de Roger Caillois

Pour Caillois, le jeu = inutilité et improductivité.

Il faut travailler la nécessité de jouer, surtout dans un contexte pédagogique avec de jeunes adolescents ou de jeunes adultes qui ont perdu ce goût du jeu.

Nous ne sommes pas tous sensibles aux mêmes jeux : lui est particulièrement attiré par les jeux de vertige et les jeux de simulacre.

Il aime l'idée de proposer des jeux simples et accessibles afin de pouvoir faire jouer tout le monde, et si possible de mélanger les âges.

- La création comme un artisanat

Par le récit d'une histoire, Bourgeois propose de penser une méthode de création.

Les « buveurs de brume » vivent dans un coin reculé où ils n'ont pas accès à l'eau d'une rivière. Aussi confectionnent-ils des filets pour capter la brume et la boire. Il est ici question de tissage d'un filet et de densification.

La création pourrait se voir sous cet angle selon lui.

Annexes n°11 – Plaquette MC2

MC2 Tournée Isère 13>14

LES FUGUES

COMPAGNIE YOANN BOURGEOIS

« *Les Fugues* rassemblent une série de « petites danses » spectaculaires pour un homme et un objet. Chaque danse est composée précisément sur une partition, sur le modèle d'une Fugue et se trouve chaque fois écrite pour un objet particulier (trampoline, balles, table, pente).

Toutes cherchent à atteindre le point de suspension. Endroit idéal – lorsque l'envol d'un corps atteint son apogée et lorsque la chute n'a pas encore débuté. Absence de poids. Instant de tous les possibles.

Mes danses présentent un jeu entre manipulation et non-manipulation, contrôle et chute. Elles imposent une prise de risque, tant physique qu'esthétique. Elles exhibent une instabilité du corps et des objets qui renvoie à un mode de vie précaire et aussi au statut fragile de l'art. »

Y. Bourgeois

À l'issue de la représentation délibérément placée sous le signe du vertige, le public sera convié au cours d'une expérience physique, encadrée par les artistes, à éprouver ce fameux point de suspension.

<Conception, mise en scène> Yoann Bourgeois <en collaboration avec> Marie Fonte <assistante artistique> Beatriz Acuna <interprètes> Damien Droin et Neta Oren <musique> *Contrepoint 2, L'art de la Fugue* ; Suite pour violoncelle #1 in G ; JS Bach, en cours <production> Cie Yoann Bourgeois <avec le soutien de> MC2: Grenoble

La compagnie Yoann Bourgeois est conventionnée par la ville de Grenoble, subventionnée par la région Rhône-Alpes, le conseil général de l'Isère et le ministère de la Culture et de la Communication (DRAC Rhône-Alpes). La compagnie Yoann Bourgeois bénéficie du soutien de la Fondation BNP Paribas pour le développement de ses projets.

À voir en famille à partir de 7 ans.

Jeudi 20 février | 20h30

■ **LE TOUVET**

Salle du Bresson

Organisé avec la mairie

04 76 92 34 34

Vendredi 21 février | 20h30

■ **AUBERIVES EN ROYANS**

Salle des fêtes

Organisé avec La cinquième saison

04 76 36 09 74

Samedi 22 février | 18h30

■ **CHAMPAGNIER**

Espace des quatre vents

Organisé avec la MJC

04 76 98 48 32

Dimanche 23 février | 18h00

■ **MENS**

Salle des Sagnes

Organisé avec Courant d'art

04 76 34 47 53

Mardi 25 février | 20h00

■ **ENGINS**

Centre de loisirs

Organisé avec la MPT 4 montagnes

04 76 95 11 38

Mercredi 26 février | 18h00

■ **CORPS**

Salle des fêtes

Organisé avec le théâtre de la lune, en partenariat avec la mairie

et l'office du tourisme de Corps

04 76 30 16 90 | 04 76 30 03 85

Vendredi 28 février | 20h30

■ **CHIRENS**

Salle Maure Rival

Organisé avec la commission

culturelle de Chirens

04 76 32 22 75

bibliotheque.chirens@wanadoo.fr

Samedi 1^{er} mars | 19h30

■ **ALLEVARD LES BAINS**

La Pléiade

Organisé avec la mairie

04 76 45 10 11 | 04 76 45 58 51

Jeudi 27 mars | 20h00

■ **VOREPPE**

Salle festive l'Arrosoir

Organisé avec la MJC/MPT

et la Ville de Voreppe

04 76 50 08 83

Vendredi 28 mars | 20h30

■ **LA TOUR DU PIN**

La Halle des sports

Organisé avec la mairie

04 74 97 59 73 | 04 74 97 14 87

Samedi 29 mars | 20h30

■ **SAINT LAURENT DU PONT**

Salle du Revol

Organisé avec le collectif

Saison nomade

04 76 55 40 80

Dimanche 30 mars | 18h00

■ **BOURG D'OISANS**

Foyer municipal

Organisé avec la MJ de l'Oisans

04 76 79 14 74

Tarif unique : 8€ | Tournée organisée par la MC2: 04 76 00 79 24

Annexes n°12 - Programme de la semaine du cerveau à Grenoble : être plastique, c'est fantastique ?

Programme

✓ La jouence du cerveau adulte !

Notre cerveau ne se fige pas dès lors que nous devenons adultes. Il évolue tout au long de notre vie, façonné et transformé en permanence par notre histoire, notre culture. La faculté des circuits nerveux à s'adapter rend le cerveau « informable », réagissant sans cesse aux informations sensorielles et motrices perçues. Cette faculté le rend aussi « déformable » lorsque ces mêmes sensations contribuent à reconfigurer les circuits préalablement bâtis. S'appuyant sur les récentes découvertes relatives à la plasticité cérébrale du cerveau adulte, Pierre-Marie Lledo explicitera les possibilités d'adaptation et de régénération dans diverses situations telles que l'apprentissage, la récupération fonctionnelle suite à un traumatisme ou une maladie dégénérative.

Conférence de **Pierre-Marie Lledo**, chef de l'Unité « Perception et Mémoire » à l'Institut Pasteur, directeur du Laboratoire « Gènes, synapses et cognition » au CNRS, membre de l'Académie européenne des Sciences.

Conférence

Lundi 10 mars à 20h

CRDP
11, avenue du Général Chamboin
38 000 Grenoble
Arrêt Tram A : Albert 1^{er} de Belgique

Le cerveau, c'est beau !

Entourés d'une sélection d'images issues des différentes techniques utilisées pour étudier le cerveau, des doctorants issus de différentes disciplines seront présents afin d'échanger avec vous sur leur pratique quotidienne de la recherche. Pour l'illustrer, ils ont préparé des portraits historiques de scientifiques dont les travaux ont permis de définir ce qu'est le stress.

Exposition

Lundi 10 mars à 19h30

Hall du CRDP de Grenoble

✓ Cerveau flexible : la base des mécanismes d'apprentissage ?

Apprendre à lire, écrire, mémoriser une poésie, être chauffeur de taxi à Londres, bouger dans le ventre de sa mère sont des expériences de vie qui modulent l'organisation et le fonctionnement de notre cerveau. Ces réorganisations peuvent être fugaces ou durables, mais toutes impliquent des modifications de la structure, de la connectivité, de l'efficacité d'une ou plusieurs régions cérébrales. Lors de cette soirée, Michel Desmurget nous fera part des connaissances sur la construction cérébrale chez des sujets jeunes et adultes, malades ou non, et Édouard Gentaz exposera les relations entre apprentissage, lecture et plasticité cérébrale.

Débat animé par **Alexandre Foray** (CCSTI Grenoble-La Casemate) avec **Michel Desmurget**, chargé de recherche INSERM au Centre de Neurosciences Cognitives (Lyon) et **Édouard Gentaz**, professeur à la Faculté de psychologie et des sciences de l'éducation de l'Université de Genève.

Sous réserve : les deux interventions seront complétées par une démonstration de substitution sensorielle assurée par Vincent Fristot et Denis Pellerin, chercheurs au GIPSA-lab.

Rencontre - débat

Mardi 11 mars à 20h

Centre culture L'Odyssee
89, avenue Jean Jaurès
38 310 Eybens
Arrêt Bus 11 et 31 : Odyssee

Table des illustrations

Illustration n°1 – Mains se dessinant (1948), Gustave Escher.....	182
Illustration n°2 – Courbe de Gauss.....	183
Illustration n°3 – Zhan zhuang gōng et Chevaucher le tigre (Élise Allirand).....	184
Illustration n°4 - Recherche du point de suspension avec les chaises – Fugue / Table et Atelier du joueur (Élise Allirand).....	185
Illustration n°5 - Surfaces horizontales et verticales du dispositif scénique (Élise Allirand).....	186
Illustration 6 - Marcher à la verticale grâce au trampoline (Élise Allirand).....	187
Illustration n°7 - Métronome / Balles (Élise Allirand).....	188
Illustration n°8 – Demi-sphère (Élise Allirand).....	189

Illustration n°1 – Mains se dessinant (1948), Gustave Escher

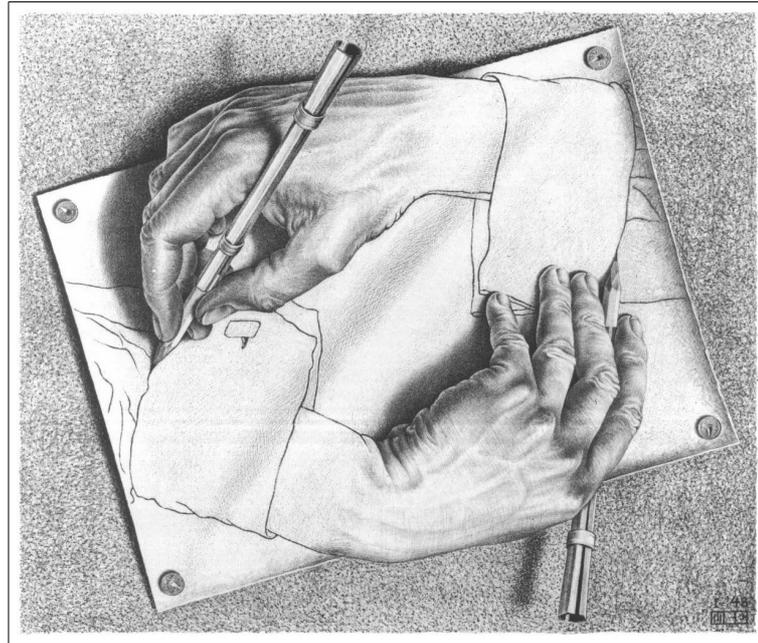


Illustration n°2 – Courbe de Gauss

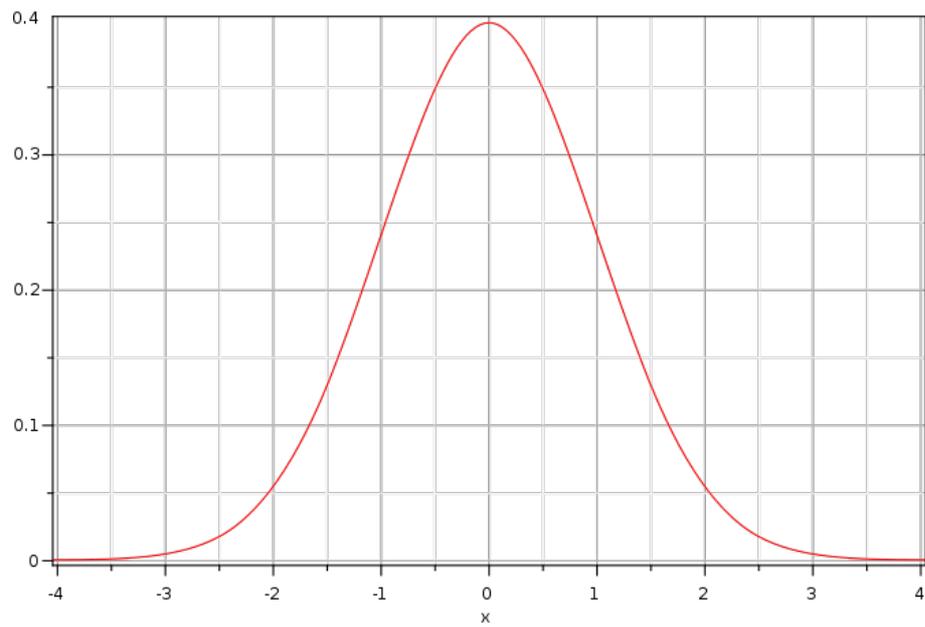


Illustration n°3 – *Zhan zhuang gōng* et Chevaucher le tigre (Élise Allirand)

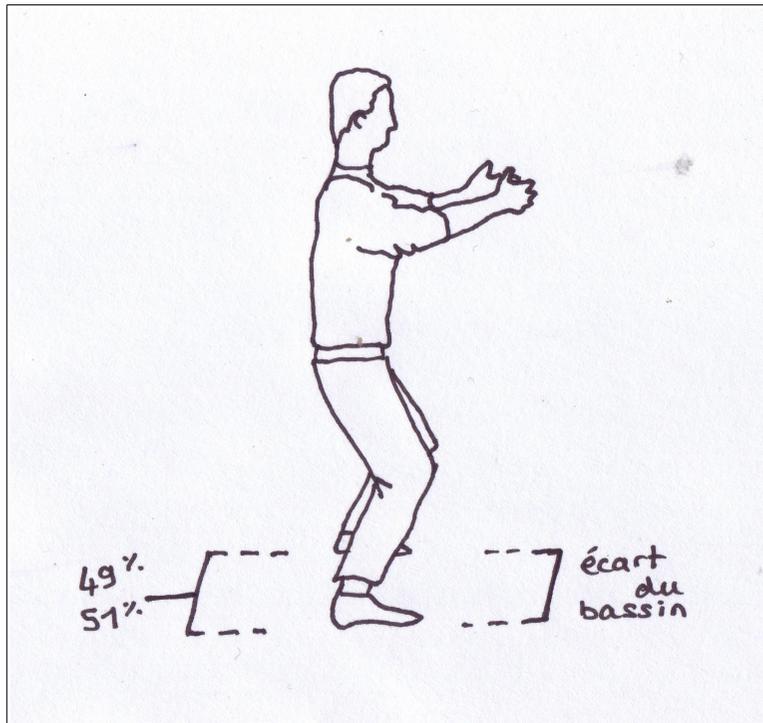


Illustration n°4 - Recherche du point de suspension avec les chaises – Fugue / Table et Atelier du joueur

(Élise Allirand)

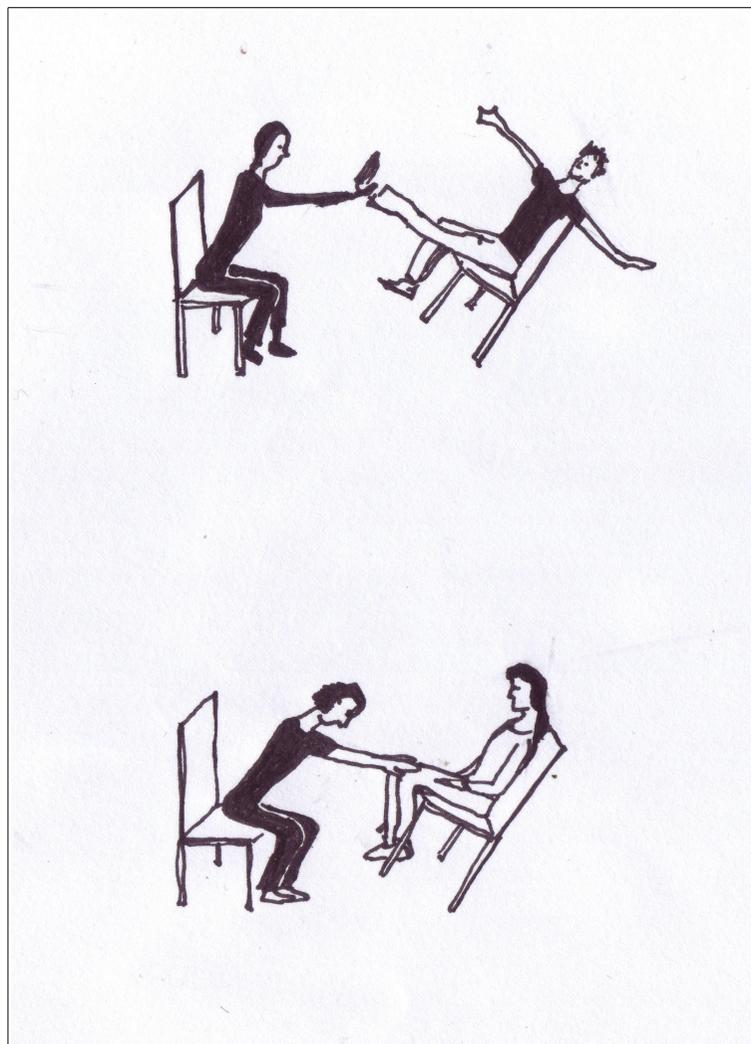


Illustration n°5 - Surfaces horizontales et verticales du dispositif scénique (Élise Allirand)

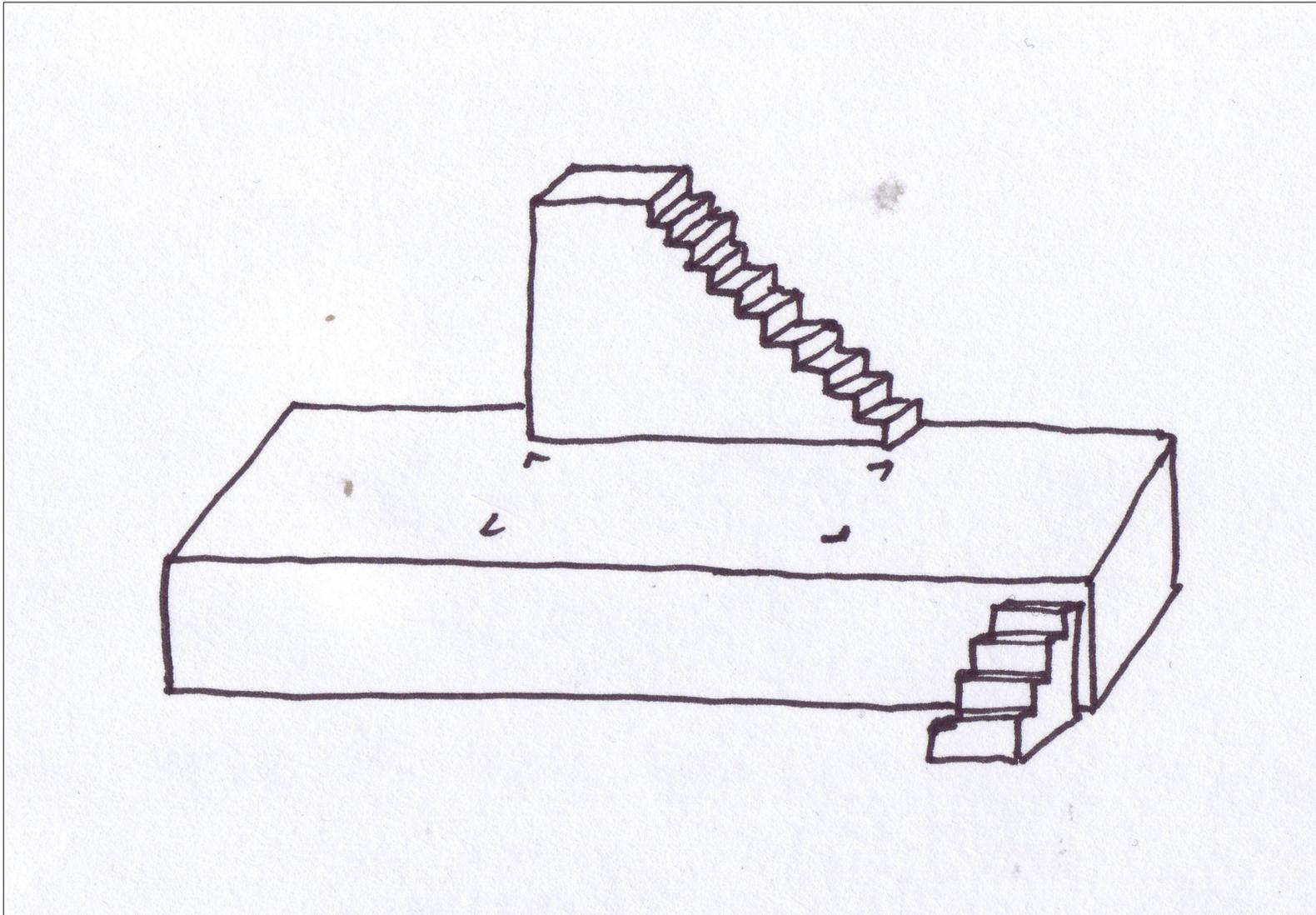


Illustration 6 - Marcher à la verticale grâce au trampoline (Élise Allirand)

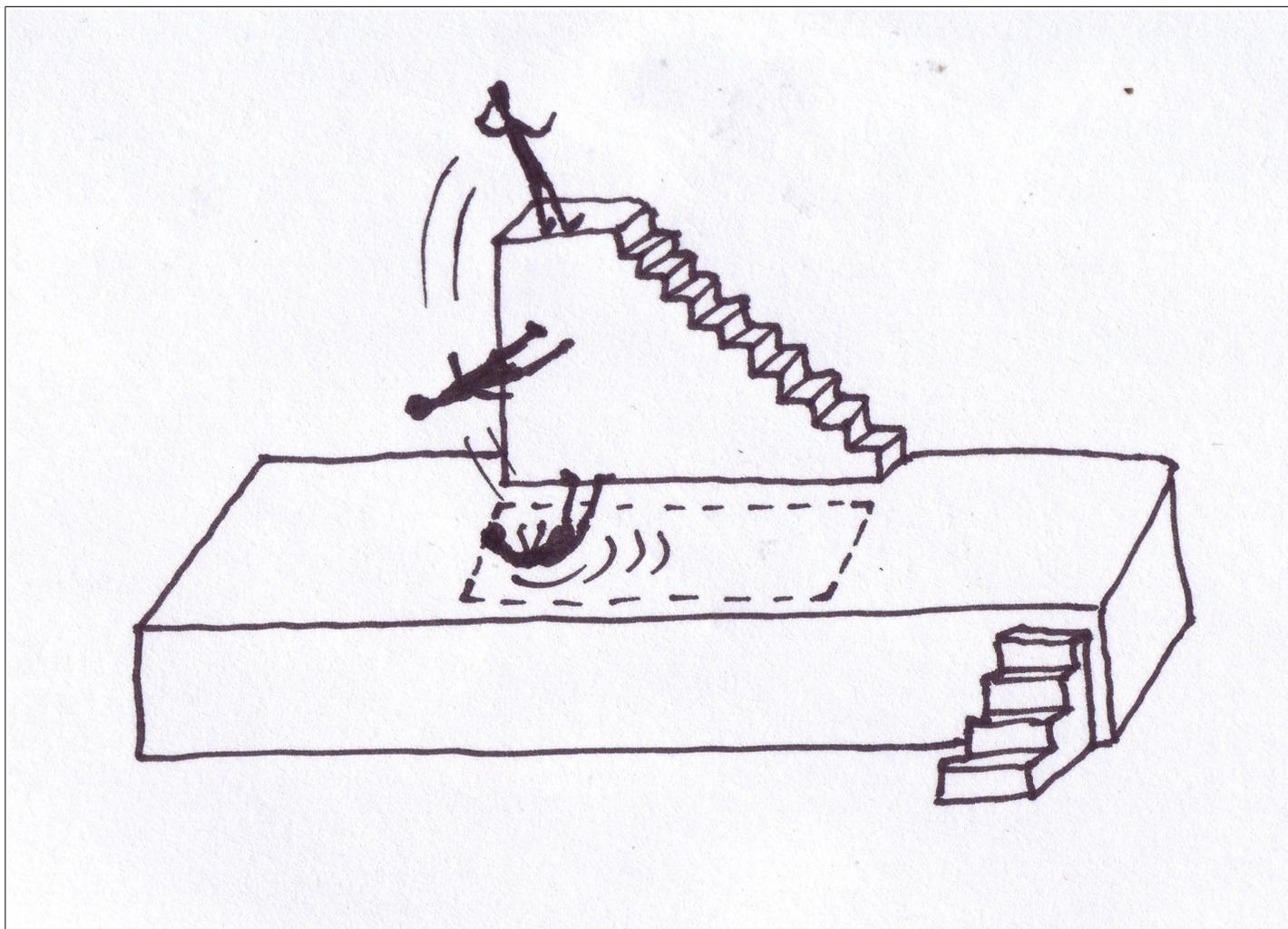
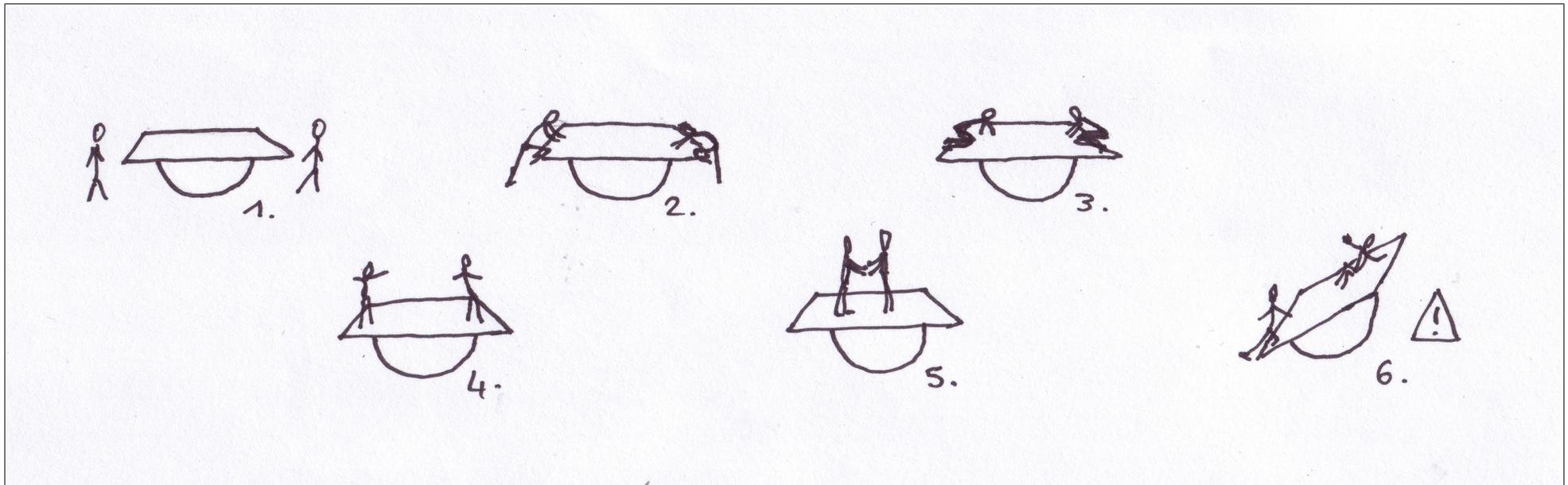


Illustration n°7 - Métronome / Balles (Élise Allirand)



Illustration n°8 – Demi-sphère (Élise Allirand)



Mots-clefs :

Compagnie Yoann Bourgeois, danse, cirque, présence, attention, transmission, wu wei, non-agir

Résumé :

Cette recherche est une étude de la transmission du spectacle *Les Fugues* par la compagnie Yoann Bourgeois (cirque/danse) à quatre jeunes interprètes. Le questionnement, tant théorique, méthodologique qu'esthétique, se confronte à la problématique suivante : la transmission d'un spectacle est-elle la transmission d'une présence ? Au fil des développements, à l'aide d'un corpus pluridisciplinaire alliant les éclairages des neurosciences sur les mécanismes de l'attention, les théories de l'anthropologue Tim Ingold sur l'éducation de l'attention et les enseignements des différentes écoles de méditation sur l'état de *wu wei* (non-agir), l'étude s'emploie à analyser le processus de reprise des *Fugues* comme la transmission d'une modalité de perception et d'interaction avec l'environnement de type *wu wei*. C'est-à-dire : une présence au monde de type *wu wei*. La chorégraphie, envisagée comme un parcours de mises en relation de l'interprète avec des points d'attention spécifiques (une partie du corps, une idée, *etc*), est alors, en un sens, transmise génétiquement. Il s'agit non seulement de transmettre la forme du mouvement, l'esprit dans lequel il est pensé, mais également les déclencheurs sensoriels, les points d'attention permettant son exécution. Le spectacle, du point de vue de l'interprète, peut alors se penser comme le parcours du *nexus* (de l'ensemble complexe) des relations liant sa conscience aux points d'attention.