



HAL
open science

Dansacrobatie : émergence d'une rencontre entre danse et portés acrobatiques circassiens

Clémence Bove

► **To cite this version:**

Clémence Bove. Dansacrobatie : émergence d'une rencontre entre danse et portés acrobatiques circassiens. Art et histoire de l'art. 2022. dumas-03729243

HAL Id: dumas-03729243

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03729243>

Submitted on 20 Jul 2022

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

Université de Lille – Campus Pont de Bois

UFR Humanités – Département Arts

Master Arts - Parcours pratiques critiques en danse

Année 2021-2022

Clémence BOVE

Dansacrobatie : émergence d'une rencontre entre danse et portés acrobatiques circassiens

Mémoire de Master 2

Sous la direction de Philippe GUISGAND



Université de Lille – Campus Pont de Bois

UFR Humanités – Département Arts

Master Arts - Parcours pratiques critiques en danse

Année 2021-2022

Clémence BOVE

Dansacrobatie : émergence d'une rencontre entre danse et portés acrobatiques circassiens

Mémoire de Master 2

Sous la direction de Philippe GUISGAND



Remerciements

Je tiens à remercier chaque personne qui m'a *portée* pour réaliser cette recherche, longue, sinueuse, faite de doutes et plaisante. Puisque même si d'une manière élémentaire la recherche s'invente et se bâtit par le/la chercheur.se, ce sont par ses différents appuis, réconfortants, motivants, mais aussi déstabilisants que la matière scientifique peut s'ériger. J'aime imaginer qu'à la manière d'un porté en suspens, mon mémoire s'est installé sur des échanges, autour duquel mon corps et celui d'autres se sont entretenus, apportant pas à pas des supports, servant à faire tenir en équilibre mes intuitions, idées et pensées.

Avant de me plonger dans l'ancre du discours scientifique, je pense au soutien indéfectible, honnête et solide de Philippe Guisgand, à ses relectures et conseils lesquels se sera façonnée la construction de mes pensées.

Je livre une pensée respectueuse à tous.tes mes enseignantes pour leurs paroles qui ont su profitablement remuer ou tordre les socles et installations vacillantes. Ainsi que pour leurs apports textuels créant des reflets et des scintillements sur le corps de ma structure, quelque fois ternie par mon regard essoufflé.

Je suis reconnaissante envers les artistes et chercheur.se.s qui ont accepté de me transmettre leurs précieux travaux.

J'adresse une pensée reconnaissante et affectueuse à tous.tes mes partenaires d'étude ; d'abord à Flavie pour ses relectures attentives et sincères. Puis à Caroline, Pauline, Félicité, Mathilde, Maude, Valéria, Thakila, Yuan, Zoé, Émilien, qui ont installé par leurs pensées et questionnements des renforts tout autour de cette recherche.

Enfin, j'offre une pensée joyeuse à tous mes proches ; Aksel, Margot, David, Julie, Camille... lequel.le.s j'ai pu inviter à monter sur ma structure parfois encore chancelante.

Ces pensées rebondissent heureusement vers ceux qui m'ont déviée, tenue, désaxée, retenue, déplacée, maintenue, décalée, soutenue, déséquilibrée, supportée, déviée, transportée.

Résumé / abstract

Dansacrobatie : émergence d'une rencontre entre danse et portés acrobatiques circassiens

Cette étude se centre sur le duo dans les spectacles de danse et de portés acrobatiques circassiens. Dès le début de la recherche, j'ai pris le parti d'utiliser le néologisme de « dansacrobatie », pour servir un regard esthétique précis, évitant de me placer d'un côté ou de l'autre d'une des deux disciplines. En élaborant un corpus d'œuvres, compris entre les années 2000 à aujourd'hui, je tente de rendre compte des singularités de cette esthétique. C'est au travers d'analyses de spectacles, de concepts pour penser le corps et le mouvement, de discours sensibles issus de mes propres pratiques de danses et de portés acrobatiques, que je fournis des clefs de lecture pour observer ces pièces, les interprètes, les gestes, la scénographie et la matière dramaturgique.

Dansacrobatie: the emergence of an encounter between dance and circus acrobatic lifts

This study focuses on the duet in dance shows and circus acrobatic lifts. At the beginning of the research, I decided to use the neologism "dansacrobatie", to serve a precise aesthetic look, avoiding placing myself on one side or the other of the two disciplines. By elaborating on a corpus of works, between the years 2000 and today, I try to document the singularities of this aesthetic. It is through analyses of shows, concepts about the body and movement, and sensitive discourses from my dance practices and acrobatic lifts, that I present the keys to looking these works, performers, gestures, scenography and theatrical material.

Sommaire

I.	INTRODUCTION.....	11
A.	Anamnèse.....	11
1.	Prémices du sujet.....	11
2.	Contexte.....	14
B.	Postulats pour penser la recherche.....	15
1.	Néologisme(s).....	15
2.	Réflexions sur le cadre de nomination d'un genre esthétique en art.....	17
3.	Penser la transdisciplinarité à l'aide de la philosophie.....	17
C.	La méthodologie employée.....	19
1.	L'outil vidéo.....	19
2.	L'entremêlement des discours.....	20
3.	L'écriture féminisée.....	21
4.	Le vocabulaire et les précisions analytiques.....	22
D.	Contextualisation des courants artistiques et disciplines.....	27
1.	La danse contemporaine.....	27
2.	Le cirque contemporain.....	29
3.	Tableau indicatif et comparatifs des ressorts esthétiques de la danse contemporaine et du cirque contemporain.....	31
E.	L'état de l'art.....	32
1.	L'enracinement scientifique de la recherche.....	32
2.	Le contenant méthodologique.....	36
3.	Les engrais conceptuels.....	37
4.	Les tuteurs réflexifs.....	38
F.	Problématique et plan.....	40
II.	L'ESPACE.....	42
A.	Introduction sur l'espace de représentation.....	42
B.	L'espace scénique.....	43
1.	L'intrication de la circularité et de la frontalité.....	43
2.	Les trajectoires spatiales circulaires.....	45
C.	L'espace entre les dansacrobates.....	46
1.	L'interspace : un lien d'intention corporelle.....	47
2.	Le processus de la tension spatiale entre les corps.....	48
3.	Les distances : mouvements d'éloignement et de rapprochements.....	49

4.	Le développement de la proprioception.....	50
D.	L'espace autour des corps.....	51
1.	L'espace du corps qui porte.....	51
2.	L'espace du corps porté.....	52
3.	Les chemins empruntés.....	53
4.	L'occurrence des déplacements circulaires.....	55
E.	L'espace de contact.....	59
1.	Les zones de contact.....	59
2.	Le toucher comme qualité sensorielle.....	63
3.	Parallèle avec l' <i>in situ</i>	67
F.	L'espace imaginaire des niveaux.....	67
1.	L'espace vers le haut.....	67
2.	L'espace horizontal tracé par les corps.....	69
3.	L'espace vertical et horizontal : mécanique de l'enfant qui danse.....	70
4.	Les imaginaires figuratifs de l'espace haut.....	70
G.	Conclusion sur les espaces.....	74
III.	LES VIRTUOSITES.....	75
A.	Rappel et questionnements sur la notion de virtuosité.....	75
1.	Déconstruction de la virtuosité au sens technique, corporel.....	75
2.	Limite de la virtuosité technique.....	76
3.	Comment penser une virtuosité pour l'œuvre transdisciplinaire ?.....	77
B.	Le geste acrobatique entre équilibre et déséquilibre : un geste virtuose en soi ?	80
1.	Le geste de porter, comment devient-il virtuose ?.....	82
2.	L'esthétique de la chute en dansacrobatie : un acte volontaire ?.....	85
C.	La virtuosité déplacée.....	86
1.	L'environnement scénographique contraignant.....	87
2.	La spécificité donnée à l'interprète.....	89
3.	La virtuosité déplacée comme productrice de porté euphorie.....	89
4.	La virtuosité de pair avec la théâtralité.....	90
5.	La virtuosité surprenante aux dépens des états de corps.....	92
D.	L'interdépendance du duo.....	93
1.	La construction du mouvement à deux.....	93
2.	La théorie de l'accordanse.....	94
E.	La dramaturgie privilégie une mise en tension des corps dans le porté.....	99

1.	Dans les spectacles de portés acrobatiques	99
2.	Dans les spectacles de danse contemporain et classique	101
3.	Dans les spectacles de dansacrobatie	102
F.	Conclusion sur les virtuosités	104
IV.	LES LECTURES ET INTERPRETATIONS	107
A.	Introduction à l'hypothèse d'interprétation	107
1.	Les fonctions de l'interprétation	107
2.	Les choix méthodologiques pour l'interprétation	108
B.	L'affabulation sur la relation humaine	110
1.	Les facteurs esthétiques	110
2.	Les tendances interprétatives cognitives	111
3.	Hypothèse : supprimer les corps humains pour sortir de l'interprétation de la relation humaine	115
C.	Les fictions narratives	115
1.	Le duo amoureux en dansacrobatie	115
2.	L'ouverture de la lecture du duo amoureux	117
3.	L'ouverture de l'interprétation aux corps non humains	117
D.	La dansacrobatie comme fond relationnel humain nécessaire ?	121
1.	Le rapport personnel à l'autre	121
2.	Le porté : un geste nécessairement solidaire ?	125
3.	Le partage de l'expérience pour le geste de porté	129
4.	En dehors des contacts : l'interdépendance du duo	131
E.	Système de valeur autour du duo dansacrobates	135
1.	L'interaction des corps privilégiée, aux dépens de la figure du porté ...	135
2.	Vers une esthétique du réel mettant en valeur le duo	138
3.	La dansacrobatie, une discipline féministe ?	140
4.	Une politique de l'équité au sein du duo dansacrobate ?	143
F.	Conclusion sur les lectures et interprétations	148
V.	CONCLUSION	149
VI.	BIBLIOGRAPHIE / SITOGRAPHIE	152
VII.	VIDEOGRAPHIE	157
VIII.	ANNEXES	161
A.	<i>Transports Exceptionnels</i> – Dominique Boivin	161
B.	<i>Warm</i> - David Bobée	166
C.	Noos – Justine Berthillot et Frédéri Vernier	171

D.	<i>Hourvari</i> - Yoann Bourgeois	175
E.	<i>Deal</i> - Dimitri Jourde et Jean-Baptiste André	178
F.	<i>Du simple au double</i> - compagnie Embrouillamini.....	190
G.	<i>Through the Grapevine</i> - Alexander Vantournhout.....	194
H.	Exemples de créations de formes imaginatives doubles.....	197

« Les corps et les âmes sont des forces. En tant que tels, ils ne se définissent pas seulement par leurs rencontres et leurs chocs au hasard (état de crise). Ils se définissent par des rapports entre une infinité de parties qui composent chaque corps, et qui le caractérisent comme une “multitude”. »¹

I. INTRODUCTION

A. Anamnèse

1. Prémices du sujet

En mars 2016, j'ai 16 ans et je suis assise sur l'un des strapontins rouges de la Maison de la Culture d'Amiens. Je me retrouve sur ce fauteuil au lainage feutré, à l'allure élégante et commune, car j'ai décidé de poursuivre mon envie : faire des études en danse. C'est mon option de spécialité du lycée² qui me transporte à ce nouveau spectacle de la saison. Comme pour les précédents, je m'attends à regarder des corps dansants, à observer et analyser un art que je pratique depuis quelques années déjà. Devant moi, la vingtaine d'interprètes crée une frénésie ; une tempête de corps secoue le plateau, ils pleuvent, s'empilent, se déchirent, se lancent, s'ameutent, riment, éclosent, rebondissent, s'accordent, s'écartent et se propulsent. Dans *Il n'est pas encore minuit...* (2015), de la compagnie XY, les portés acrobatiques du cirque s'enchaînent soigneusement, de façon grandiose même, mais pourquoi la danse est-elle présente différemment ? Pourquoi ai-je l'impression que je ne la reconnais plus ou qu'elle n'est pas entièrement là ?

L'emploi de la danse et du cirque sur la scène m'est d'abord apparu novateur, singulier, et à la fois intuitif et évident. En tant que danseuse classique et contemporaine, des sensations d'ouvertures vers des espaces inconnus et des expansions kinesthésiques m'ont traversées le corps. Mes danses étaient alors remises en question ; jusqu'où les danses que je connais et pratique peuvent-elles mettre en jeu le corps et la gravité ? Le renversement des repères gravitaires des danseur.se.s les font-ils entrer dans une pratique acrobatique ? Qu'est-ce qui distingue l'acrobate du/de la danseur.se ? Y'a-t-il des mouvements acrobatiques réservés au cirque et des mouvements acrobatiques réservés à la danse ? Comment et par quels chemins saisir, ou bien, se

¹ Gilles Deleuze in Anne Dufourmantelle, *Éloge du risque*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2011, p. 119.

² En 2016, je suis en classe de première littéraire avec option de spécialité danse, au lycée Madeleine Michelis à Amiens.

défaire d'une limite disciplinaire ? La virtuosité en danse est-elle la même de celle qu'en acrobatie circassienne ? Par quels points de convergence la danse et le cirque peuvent-ils s'accrocher, se confondre, s'entendre ? La danse et le cirque se réunissent-ils toujours de la même manière dans les pièces qui les convoquent ?

Quelques années plus tard, à l'aide des outils d'analyse que j'ai acquis et de ma pratique de spectatrice, je comprends que le spectacle *Il n'est pas encore minuit...* de la compagnie XY propose une juxtaposition des disciplines d'acrobaties au sol³ et de danse. Ainsi, la danse ne se montrait pas de la même manière que j'avais pu l'observer auparavant, puisqu'elle était, en fait, au service d'un vocabulaire gestuel commun. Elle permettait de rassembler les interprètes dans des moments de danse lindy hop. Les spectacles qui mettent côte à côte plusieurs disciplines sont qualifiés par plusieurs termes : pluridisciplinaires, multidisciplinaires et polydisciplinaires. J'ai regroupé ces mots ensemble car ils servent à indiquer une pluralité de disciplines rassemblées : « les disciplines sont convoquées pour un même objectif et sont rapprochées les unes des autres, toute en gardant leurs spécificités. L'intégralité, la forme et l'apparence de chaque discipline sont préservées »⁴.

Deux années plus tard, je demeure intriguée par ces questions. J'ai alors eu envie de me confronter à cette discipline, qui apparaissait maintenant comme complémentaire à mes pratiques de danse. Je m'inscris donc à des cours de portés acrobatiques⁵, ajoutant à mes connaissances corporelles du mouvement, une nouvelle discipline, ainsi qu'un autre corps, un partenaire, avec qui travailler.

Je me place désormais comme pratiquante amatrice, spectatrice et chercheuse pour cette recherche. Au sein de cette incorporation double – de danse et de portés acrobatique – en comparaison à mes pratiques passées, la discipline circassienne semble travailler le corps pour le mettre au service d'une figure, d'une performance du porté. J'entends par performance, une activité qui se situe entre prouesse technique et dépassement des limites du corps. Quant à la danse contemporaine, qui est celle que je

³ Selon le centre de ressources du CNAC, développé en partenariat avec la Bibliothèque nationale de France (BnF), l'acrobatie se divise en plusieurs pratiques suivant les types d'agrès utilisés ou non. L'acrobatie au sol couvre plusieurs techniques dont : les sauts acrobatiques, les équilibres, la banquine, le mains à mains, la contorsion et les jeux icariens. « Les arts du cirque », *BnF et CNAC*, url <<https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/acrobatie/au-sol/en-bref>>, consulté le 11/03/2021.

⁴ Gourdon Anne-Marie (dir.), *Les Nouvelles formations de l'interprètes, théâtre, danse, cirque, marionnettes*, Paris, CNRS éditions, 2004, pp. 10-11.

⁵ Au Centre Régional des Arts du cirque de Lomme.

connais le plus, à mon sens elle propose d'abord une mise en corps particulière, choisie, du/de la pratiquant.e et dont le mouvement sera la conséquence. Ainsi le mouvement sert plutôt une recherche esthétique des corps, des formes, ou du propos⁶.

En dépit de ces différenciations de mise à profit du mouvement, en tant que spectatrice, certaines pièces qui utilisent les disciplines de danse et d'acrobaties circassiennes, parviennent à créer un résultat qui ne peut s'inscrire du côté des pièces de danse, ni du côté de celle du cirque. Et elles ne peuvent non plus s'en détacher.

L'expérience de spectatrice que j'ai vécue six ans auparavant, et celles qui se sont ajoutées à la suite, ont permis de me révéler d'une façon corporellement éloquente l'évidente connexion de la danse et de l'acrobatie circassienne. Ces disciplines utilisent toutes deux le mouvement corporel, entretiennent un rapport intrinsèque à la gravité et s'appréhendent par des éléments identiques tels que ceux de la théorie de Laban ; le poids, le temps, l'espace et le flux. Néanmoins, alors que ma pratique de ces deux arts restait segmentée, sur le plateau les interprètes semblaient faire fondre en eux, la danse, et l'acrobatie circassienne. Seulement, pour observer cette relation davantage intriquée entre la danse et les portés acrobatiques (discipline acrobatique retenue pour le cadre de la recherche) je dois me pencher sur des œuvres qui ne proposent non pas un rapprochement des disciplines, mais un fusionnement de celles-ci. La définition du mot *fusionner*, au sens figuré, saisi la manière dont j'imagine cette mise en relation des disciplines : « Quelque chose fusionne dans quelque chose. S'unir pour former une réalité autre »⁷. Le mode de mise en relation *interdisciplinaire* ou *transdisciplinaire* propose justement une mise en relation où les disciplines fusionnent. Il mène vers un effet de transcendance, qui transcende les disciplines entre elles. Transcender, qui provient du latin *trans*, signifiant « au-delà ». J'ai donc choisi d'établir un corpus d'œuvres transdisciplinaires présentant sur scène des duos, où fusionnent les disciplines de danse et de portés acrobatique, puisque c'est le type d'acrobatie au sol que j'ai le plus pratiqué.

⁶ Ici je tente de relater les impressions premières qui m'ont permises de saisir ce qui pouvait différencier la manière dont chacune des deux disciplines se servaient du mouvement. Cela reste général et de l'ordre du ressenti, et n'exclut évidemment pas le fait que ces disciplines puissent travailler, se servir et aborder autrement le mouvement.

⁷ Définition du CNRTL, url <[https://cnrtl.fr/definition/fusionner#:~:text=Unir%20par%20fusion%20\(des%20%C3%A9%20me%20nt,s,fondre%2C%20m%C3%AAler%3B%20anton](https://cnrtl.fr/definition/fusionner#:~:text=Unir%20par%20fusion%20(des%20%C3%A9%20me%20nt,s,fondre%2C%20m%C3%AAler%3B%20anton)>, consulté le 24/01/2022.

2. Contexte

Depuis une trentaine d'années, sur la scène contemporaine française, le nombre de pièces transdisciplinaires entre danse et cirque augmente. Une pièce reflète le début de cette tendance, mise en scène par le chorégraphe Joseph Nadj, créée en 1997, avec des étudiants du CNAC : *Le cri du caméléon*. S'en suit la création *Vita Nova*, mise en scène par les chorégraphes Héla Fattoumi et Éric Lamoureux, pour la onzième promotion du CNAC. Dans les années 90, le travail artistique transdisciplinaire entre cirque et danse continue de s'étendre. Les chorégraphes et danseurs s'associent régulièrement aux acrobates, rassemblant une évidente relation au mouvement. Plus tard, en 2007, la pièce *Appris par corps* de la compagnie Un loup pour l'homme dit emprunter à plusieurs disciplines⁸ : la danse, le cirque et le théâtre. En 2013, les artistes Stéphane Ricordel et Olivier Meyrou associent le corps du danseur et celui de l'acrobate, dans une pièce en duo intitulée *Acrobate*. La même année le chorégraphe, Radhouane El Meddeb, reprend un spectacle⁹ avec le duo de circassiens Mathias Pilet et Alexandre Fournier, l'œuvre s'intitule *Nos limites*. Les pièces de cirque et de danse sont donc souvent mises en scène par des chorégraphes et interprétées par des acrobates, et plus spécifiquement des élèves du CNAC¹⁰. D'autre part, dans les années 2000, des artistes comme David Bobée s'inscrivent dans un éclectisme artistique ; metteur en scène, scénographe, scénariste et réalisateur, il conjugue dans ses œuvres théâtre, cirque, danse et musique. Sur une même trajectoire, des artistes tel.le.s que Chloé Moglia¹¹, Fanny Soriano¹², Camille Boitel¹³, Florence Caillon¹⁴ et Mathilde Monfreux¹⁵ ont une formation à la fois de danseur.se et acrobate, entre autres. Iels s'illustrent dans des

⁸ D'après la fiche pédagogique du Théâtre et Auditorium de Poitiers : « Ce spectacle emprunte à diverses disciplines, que ce soit à la danse, au théâtre ou au cirque. » Url <https://www.tap-poitiers.com/images/stories/09-10/PDF/telechargement/fichepdfA4/appris_par_corps.pdf>, p.3, consulté le 04/05/2022.

⁹ Sur une idée originale de Fabrice Champion, cofondateur des Arts sauts, décédé dans l'année 2011 durant la création.

¹⁰ Entre 1990 et 2002, les orientations pédagogiques du CNAC (Centre national des arts du cirque) de Châlons-en-Champagne initient des collaborations entre chorégraphes et élèves circassien.ne.s. Marika Maynard, « Cirque et danse, aux racines du cirque et de la danse », BNF, CNAC, url <<https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/imaginaires/cirque-et-danse>>, consulté le 04/05/2022.

¹¹ De la compagnie Rhizome, url <<https://www.rhizome-web.com/>>

¹² De la compagnie Libertivore, url <<https://www.libertivore.fr/>>

¹³ De la compagnie L'Immédiat, url <<https://limmediat.com/>>

¹⁴ De la compagnie l'Eolienne, url <<https://www.eolienne-cirque-choregraphie.com/a-propos>>

¹⁵ De la compagnie les corps parlants, url <<http://www.mathildemonfreux.com/>>

pièces empruntant aux deux disciplines. Aussi, en 2016, les artistes Rachid Ouramdane et Yoann Bourgeois sont tous deux nommés à la tête du CCN de Grenoble, le premier vient du monde de la danse, le deuxième vient du cirque. La création contemporaine française révèle un attrait pour la fusion entre danse et cirque (principalement l'acrobatie).

B. Postulats pour penser la recherche

L'étude esthétique de pièces contenant les disciplines de danse et de portés acrobatiques circassiens demeure pauvre aujourd'hui. Ces associations disciplinaires reposent sur quel fond commun pour faire l'objet de nombreuses créations de la scène contemporaine actuelle ? Sont-elles représentatives d'une constitution d'un courant esthétique ? Supposément, la tendance à produire des pièces de danse et de cirque acrobatique, érigerait un courant esthétique distinct¹⁶, basé sur des principes esthétiques communs, et différents de ceux déjà employés par les pièces de danse et d'acrobatie circassienne.

1. Néologisme(s)

Pour penser cette recherche, j'ai élaboré un néologisme construit à partir des mots danseur.se et acrobate. Cette association fut d'abord motivée par un désir de nommer à la fois le/la danseur.se et l'acrobate, pour éviter placer mon regard et ma réflexion d'un côté ou de l'autre des disciplines concernées, et ainsi penser l'interprète transdisciplinaire, qui utilise le mouvement en empruntant aux deux disciplines, et s'engage pour une forme qui est commune à la pièce. Le néologisme permet aussi de résoudre un souci pratique « danseur.se.s-acrobates », « acrobates-danseur.se.s » sont plus longs graphiquement que *dansacrobates*¹⁷. Le choix de l'ordre d'assemblage des mots sert un néologisme non généré. Enfin, ce terme se démarque des autres formes de disciplines proches de la danse et de l'acrobatie telles que l'acrodanse ou la danse contact.

¹⁶ Distinct dans l'idée qu'il puisse être considéré en tant que tel, sans se concevoir comme une invitation de la danse au milieu de l'univers circassien et inversement, d'une invitation du cirque dans le milieu de la danse.

¹⁷ Aux prochaines occurrences l'italique ne sera plus utilisé.

L'acrodanse est une discipline qui concerne davantage les acrobaties au sol et la danse contemporaine, Anaëlle Toussaere dit à son propos dans son mémoire¹⁸ : « L'acrodanse », aussi appelée « acrobatie contemporaine » est pratiquée dans le contexte des écoles amateurs, professionnelles, et des compagnies de cirque en France. Cette pratique se situe à l'intersection de la danse contemporaine, de la capoeira, du breakdance, et d'autres formes de pratiques acrobatiques, dont elle incorpore certaines figures. Elle concerne l'« acrobatie au sol » et n'implique donc ni la présence d'agrès, ni un matériel requis en particulier, puisqu'elle s'exerce de préférence sur sol lisse et stable, dans un studio ou sur un tapis de danse, ou encore en extérieur »¹⁹.

D'autre part, la danse contact ou contact improvisation « est une technique initiée à partir de 1972 par Steve Paxton. Technique de mouvement et non pas pratique à visée esthétique, la danse-contact-improvisation interroge l'empathie kinesthésique entre « chairs » des danseurs entre eux, et des danseurs au public. Le performeur de danse-contact-improvisation se focalise sur l'épreuve de la gravité et celle des forces par lesquelles il ressent la gravité de l'autre autant qu'il le touche »²⁰.

Ainsi l'acrodanse et la danse contact se trouvent semblent être des cousines proches de la *dansacrobatie*²¹ mais leurs définitions ne permettent pas de s'apposer à ce qui est présent dans les spectacles du corpus.

Spontanément, par extension, et toujours dans une démarche hypothétique ayant pour objectif d'englober les arts se fusionnant, dans les spectacles transdisciplinaires, la graphie du terme de dansacrobatie s'est manifestée dans ma recherche. Permettant de mettre un mot sur une *réalité autre* qu'avait produit le fusionnement de ces arts. Aussi, la dansacrobatie se démarquerait des définitions des autres disciplines, dans le sens où elle se fabrique à partir d'un dépassement de deux autres disciplines. Elle ne peut donc nommer une identité cadrée et définie par une institution comme c'est le cas pour la danse classique, la danse contemporaine, les arts du cirque, la danse contact etc.

¹⁸ Toussaere Annaëlle, *De la catégorie de « contemporain » entre danse et acrobatie, le cas de l'acrodanse*, mémoire de master sous la direction de Christine Roquet, Université Paris 8 Vincennes, Saint-Denis, UFR Arts Philosophie, esthétique, Département Danse, septembre 2020, p. 15.

¹⁹ *Ibid.* p. 15.

²⁰ Christine Leroy, « Empathie kinesthésique, danse-contact-improvisation et danse-théâtre », *Staps*, vol. 120 n°4, 2013, p. 78.

²¹ Du néologisme « dansacrobate » a émané celui de dansacrobatie, permettant de nommer ces spectacles transdisciplinaires plus distinctement. Les prochaines occurrences ne seront plus en italiques.

2. Réflexions sur le cadre de nomination d'un genre esthétique en art

L'élaboration du néologisme pour nommer une tendance esthétique reste surtout un moyen d'organiser et de poser des mots sur un mode de mise en commun récurrent et actuel que suscite la transdisciplinarité. Cette nomination n'est bien entendu pas imperméable à d'autres tendance et courants esthétiques inconnus ou déjà établis, et ne peut prétendre à décrire toute l'esthétique d'une œuvre.

Cette activité de dépassement, de fusionnement, qu'active le mode de mise en relation transdisciplinaire entre les arts, est décrite de diverses manières selon les spectateur.ice.s et théoricien.ne.s des arts du spectacle. L'appellation qui sert à qualifier la rencontre de ces diverses disciplines artistiques est un travail délicat car il a, dans le passé, pu être rattaché à des jugements d'appréciations. Anne-Marie Gourdon rappelle ces appellations particulières et problématiques dans son livre *Les Nouvelles formations de l'interprètes, théâtre, danse, cirque, marionnettes* ;

[...] les termes de « métissages » et « d'hybridation » qui peuvent être employés dans des sens tantôt positifs, tantôt négatifs. [...] le concept de métissage lorsqu'il fait l'objet d'une évaluation sociologique peut inclure une connotation péjorative. A plusieurs moments de l'histoire, l'homme blanc est considéré comme supérieur au métis. Dans une optique sensiblement différente, on relève le terme d'hybridation qui prend le sens dans notre contexte d'une œuvre composée d'éléments disparates. Le spectacle hybride serait un objet dénaturé par rapport à l'œuvre pure ²².

Pour cette recherche les termes de fusionnement et transdisciplinarité seront donc privilégiés pour nommer ce phénomène de rencontre entre les arts.

3. Penser la transdisciplinarité à l'aide de la philosophie

De surcroît, pour penser comment s'opère la transdisciplinarité, menant deux disciplines à dépasser leurs propres « identités » pour former autre chose, je propose de considérer une métaphore de relation humaine entre elles. En imaginant que la danse contemporaine et les portés acrobatiques soient deux connaissances qui ont récemment emménagées ensemble, chacune d'elle sera issue d'un cadre familial particulier, pourtant toutes deux vont laisser de côtés certaines valeurs de ce cadre familial, et en garder d'autres pour les assembler et les réagencer entre elles dans leur foyer. De cette même manière, la danse et les portés acrobatiques circassiens sortent de leurs identités esthétiques pour se réinventer autrement au contact de l'autre.

²² Gourdon Anne-Marie (dir.), *Les nouvelles formations de l'interprètes, théâtre, danse, cirque, marionnettes*, Paris, CNRS éditions, 2004, p. 12.

Ainsi pourrait se penser la transdisciplinarité dans l'œuvre ; dans un dépassement des caractéristiques « traditionnelles » des genres esthétiques des disciplines (deux ou plus), allant vers une réinvention produite par la relation supposément spéculaire des caractéristiques de chacune des deux (ou plus) parties.

En prenant appui sur la pensée philosophique que développe François Jullien dans son livre *L'Écart et l'entre*²³, la transdisciplinarité serait un mode de mise en relation permettant d'ouvrir cet *entre*, par l'écartement de deux pôles. Ici *l'entre* est produit par *l'écart*²⁴ des pôles de la danse et des portés acrobatiques circassiens. Ainsi, l'entre permet de renvoyer à quelque chose qui échappe à l'ontologie, qui ne cherche pas à s'identifier ou à être quelque chose. Je perçois cet entre comme un résultat inopiné mais non envisagé par les personnes qui l'ont activé. Cet entre est le fruit d'une mise en tension des deux disciplines : « L'écart, en revanche, par la mise en tension qu'il organise, non seulement maintient en activité, l'un vis-à-vis de l'autre, ce qu'il a séparé, en fait des pôles d'intensité, mais encore il ouvre, libère, produit, de l'entre entre eux »²⁵. Cette ouverture fabriquée par l'écart fait écho aux autres résultats déjà estimés et vu précédemment ; l'acrodanse et le contact improvisation. Le philosophe assimile d'ailleurs cet entre au *méta*, qui signifie en grec la réflexion, le changement, la succession et le fait d'aller au-delà, à côté de, entre, ou avec. François Jullien utilise la figure du métier de traducteur.ice, qui se situe entre et qui ne peut laisser de côté aucune des deux langues. Il se trouve dans un aller-retour incessant. Et même si le produit final peut être considéré comme terminé, il restera un objet entre. Pour la transdisciplinarité je suppose que le produit final est quelques peu différent ; il ne resterait pas un objet entre, à la condition qu'il contienne des principes différents des pôles duquel il s'échappe. La pensée du philosophe aide à conforter l'idée d'un écart comme espace spéculaire²⁶ où les disciplines initialement mises en commun aboutissent à produire un entre. Seulement, pour la transdisciplinarité l'objet produit ne resterait pas uniquement

²³ François Jullien, *L'écart et l'entre*, leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité, Paris, Galilée, 2012, chapitre IV « L'écart ouvre de l'entre », pp. 211-217.

²⁴ *L'écart* contrairement à la *différence*, permet d'ouvrir un champ de réflexion possible entre deux pour classer mais aussi pour déclasser, pour explorer et inviter celui qui pense à s'auto-questionner, à prendre du recul. L'écart met donc les deux objets d'études, ou même plusieurs, dans un cadre ouvert aux questionnements où les objets se regardent et se découvrent en voyant comment est celui en face. Il invite à une comparaison égalitaire. Les prochaines occurrences de ces termes ne seront plus en italique.

²⁵ François Jullien, *L'écart et l'entre*, op. cit. chapitre IV « L'écart ouvre de l'entre », p. 211.

²⁶ Spéculaire : « Qui réfléchit la lumière comme un miroir », définition du CNRTL, url <<https://www.cnrtl.fr/definition/sp%C3%A9culaire>>, consulté le 05/05/2022.

un « objet entre » dans la mesure où il les dépasse et devient autre. Dans cette recherche, je tenterai de comprendre de quoi est constitué ce produit qui devenant réalité autre, dépassant les pôles mis en tension.

A l'aide de la pensée philosophique de François Jullien, je suppose donc que c'est par un effet spéculaire des caractéristiques esthétiques de chacune des deux disciplines que la transdisciplinarité s'opère, aboutissant à un matériau se trouvant « au-delà » de ce qui était initialement proposé par les deux disciplines. Je propose l'idée d'un effet spéculaire car je remarque que ces caractéristiques esthétiques sont souvent des divergences, déconstructions, réaffirmations, de ce qui était constitutif des disciplines et courants initialement mis en commun.

Bien évidemment, le dépassement ou l'idée d'un mouvement *au-delà* ne signifie pas que le produit obtenu est meilleur que ceux qui l'ont initié²⁷. Il est simplement devenu autre, et ne peut plus se considérer, être regardé de la même manière que les disciplines qui ont servi à le produire.

Enfin, il me paraît important de rappeler que la nomination dansacrobatie sert un type de production esthétique que je tente d'étudier et de révéler ici, elle reste un moyen d'organiser une pensée esthétique et de poser des mots sur le mode de mise en commun récurrent et actuel qu'est la transdisciplinarité. Cependant la démonstration que tente de faire sur la transdisciplinarité entre danse et cirque n'est pas une forme figée, ni globale pour toute pièce comportant de la danse et du cirque, puisqu'elle s'inscrit dans un cadre précis²⁸. En fait, elle sert à penser l'esthétique d'une œuvre à un instant choisie mais elle ne résume pas l'entièreté esthétique de l'œuvre et ne se veut pas universelle.

C. La méthodologie employée

1. L'outil vidéo

J'ai réalisé mon mémoire entre 2020 et 2022, années durant lesquels s'est déroulée la pandémie de la COVID 19. Les lieux culturels étaient alors fermés et travailler sur une recherche ayant pour objet d'étude des spectacles scéniques actuels fut finalement

²⁷ De plus, la transdisciplinarité se réinventerait dans un présent, en rapport à son passé, dans une réaffirmation par rapport aux ancrages traditionnelles, mais pas forcément dans une rupture. Pour défendre ce point-ci on peut rappeler la constante réinvention et déconstruction des catégories inhérentes à l'Art dans son histoire.

²⁸ Cadre qui sera détaillé dans l'annonce de la problématique : I.F

un défi. Heureusement, les captations vidéo de ces spectacles m'ont permis de continuer à travailler sur mon sujet, et à me faire découvrir, ou à me remémorer des œuvres. Concernant mon corpus d'œuvres, j'ai seulement pu assister à deux représentations scéniques sur les sept. Bien que les captations vidéo m'aient été précieuses, elles restent un support restreignant l'expérience du/de la spectateur.ice. La captation vidéo éloigne, voire abroge, des sens mis en éveil dans la salle de spectacle ; « l'avant spectacle », la découverte du lieu et le sentiment d'appartenance à un public s'annule. Comme le dit Christine Roquet dans sa thèse²⁹ « [...] en utilisant l'outil vidéo, le spectateur-analyste est contraint d'affronter un découpage perspectif qui va baliser son regard, le plus souvent à son insu ». En effet, lorsque la caméra n'est plus en plan large englobant l'espace scénique entier, elle relate un montage vidéo qui fait partie d'un choix artistique, relevant du médium, non plus de la danse, mais de la vidéo. Par conséquent, il faut se rappeler que la captation vidéo est loin de pouvoir être considérée comme un substitutif d'une œuvre. Cependant, elle permet à l'analyste de revoir des séquences, de se concentrer sur un mouvement en particulier, de le lire au ralenti, de mettre en regard une captation d'une œuvre avec une autre captation... En fait elle donne la possibilité de continuer à observer le mouvement, dans un autre cadre, avec un goût non pas fade, mais quelque peu abstrait³⁰, au sens d'isolé.

2. L'entremêlement des discours

Pour parler des pièces, je me suis d'abord informée depuis plusieurs sources³¹, principalement issues du champ de l'esthétique, relatives aux disciplines étudiées. Puis j'ai réalisé des analyses sur chacune des pièces. Cela étant, je me suis astreinte à revoir les captations vidéo et à décrire ce que font les dansacrobates dans ces pièces, en me focalisant sur un aspect précis relatif à mes intuitions et notions trouvées dans les sources lues. Au besoin j'y ai apporté des discours issus de mes expériences pratiques ou de spectatrice. Dans l'écriture de mon mémoire, les rapports à la pratique seront rédigés dans le même temps que le développement rédactionnel. Ils seront organisés et mis en lien aux autres discours théoriques, analytiques, descriptifs. Ils prendront le

²⁹ Christine Roquet, *La scène amoureuse en danse. Codes, modes et normes de l'intercorporéité dans le duo chorégraphique*, thèse de doctorat sous la direction de Philippe Tancelin, Université de Paris 8, décembre 2002, p.16.

³⁰ « Isoler, par l'analyse, un ou plusieurs éléments du tout dont ils font partie, de manière à les considérer en eux-mêmes et pour eux-mêmes », définition philosophie du terme « abstrait », *CNRTL*, url <<https://www.cnrtl.fr/definition/abstrait>>, consulté le 05/05/2022.

³¹ Ces sources sont nommées dans l'état de l'art : I.E

même rôle que les autres discours, et serviront soit à appuyer un propos, le développer, le nuancer, le confronter, le déconstruire. Ces écrits prendront des couleurs³² différentes pour être situées par le/la lecteur.ice, qui pourra s’immerger un peu plus dans la pensée et le discours scientifique de la recherche. A mon regard ces ajouts issus de la pratique se révèlent indissociable de la recherche en esthétique. Katya Montaignac dit à ce propos : « En tant que “science du sensible”, l’esthétique pose la sensibilité comme savoir. [...] elle présente une activité résolument cognitive dont le support central est la perception, où interviennent plaisir, subjectivité, dispositions acquises, mémoire et sensations »³³. Ainsi, les discours issus de ma pratique des cours de portés acrobatiques seront inscrits en police d’écriture *Arial*. Ceux relatant ma pratique de danseuse seront en police d’écriture *Century*. Et ceux provenant de mon expérience de spectatrice et par défaut, de visionneuse, seront rédigés en police d’écriture *Cambria*.

3. L’écriture féminisée

Ça fait lourd cette répétition » dit-on. [...] Mais le statu quo linguistique est encore plus lourd de conséquences, car l’économie du féminin dans la langue équivaut à l’occultation des femmes dans la réalité³⁴.

L’écriture féminisée, au lieu d’inclusive, car le principe d’inclusion sous-entend l’idée selon laquelle une partie de la population serait d’accord pour en inclure une seconde : « [...] qu’il existerait quelque part un propriétaire légitime de la langue qui, dans sa grande générosité, voudrait bien faire l’effort d’y intégrer les femmes en leur attribuant une petite place sur le côté »³⁵. Les femmes ne représentent pas une partie à inclure, à impliquer, à accepter de joindre à une société dans laquelle elles sont déjà ancrées et constitutives. L’écriture féminisée est utilisée pour contribuer à restituer des réalités et participe à l’égalité des droits de toutes. En effet « Les mots ne se contentent

³² Les attributions de couleurs n’ont pas de signification particulière. Seulement, j’ai choisi le vert, qui est la couleur obtenue lorsque sont mélangés le bleu et le jaune, pour l’expérience de spectatrice, car je considère que mes pratiques de ces disciplines sont des éléments constitutifs, qui font partie, de mon expérience de spectatrice.

³³ Katya Montaignac, « Une anti-méthode ? », *Recherches en danse* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014, url <<http://journals.openedition.org/danse/1017>>, consulté le 20/01/2022.

³⁴ Lotbinière-Harwood in Noémie Grunenwald, *Sur les bouts de la langue : Traduire en féministe/s*, Lille, La contre allée, 2021, p. 101.

³⁵ Noémie Grunenwald, *Sur les bouts de la langue : Traduire en féministe/s*, Lille, La contre allée, 2021, p. 102.

pas de nommer et de désigner les choses, ils contribuent également à leur donner la possibilité d'exister »³⁶. Le langage possède un double pouvoir de reconnaissance : « nommer, c'est reconnaître quelque chose d'existant, mais c'est également lui reconnaître droit à l'existence, à la légitimité »³⁷. C'est pourquoi je choisis, lorsqu'elle désigne à la fois des hommes et des femmes, l'écriture féminisée. Pour l'inscrire graphiquement, je m'appuierai là encore sur l'ouvrage de Noémie Grunenwald, et suivrait sa conception de cette écriture non réglementée³⁸. « Les réponses que je trouve à ces questions [concernant l'écriture féminisée] sont mouvantes. [...] Je cherche des solutions au cas par cas. Je me laisse la liberté de changer de règle selon les moments (dans un texte donné) ou selon les contextes (en fonction du genre littéraire, du cadre éditorial, etc.) ». En dépit d'une utilisation formelle de l'écriture féminisée, je choisis d'adapter au mieux l'accord en genre au regard de la situation donnée, au moment de l'écriture. Considérant la langue comme un outil de transmission, comme une texture vivante, je décide de me servir de ces inventions, pour adapter l'écriture au contexte de la phrase, du sens, du mot, de la couleur que je veux offrir aux lectureuses.

4. Le vocabulaire et les précisions analytiques

a) Distinction entre geste et mouvement

Pour décrire la danse et les portés acrobatiques de manière précise, en essayant de restituer ce qu'il y a de l'activité corporelle par des mots, la question des termes de *geste* et *mouvement* arrivent rapidement. Quelle différence peut-on faire entre le geste et le mouvement ? Hubert Godard dans son texte « Le geste et sa perception »³⁹, livre des indications sur ce qui participe à définir l'un et l'autre. Le mouvement se situe davantage dans un processus mécanique, il est une manière d'organiser des parties du corps dans l'espace, en relation au centre de gravité. Hubert Godard prend l'exemple de

³⁶ Christine Détéz, *Quel genre*, Paris, Thierry Magniez, 2015, p. 100.

³⁷ *Ibid.* p.101.

³⁸ Sur le site de l'Académie française il est dit : « Plus que toute autre institution, l'Académie française est sensible aux évolutions et aux innovations de la langue, puisqu'elle a pour mission de les codifier. En cette occasion, c'est moins en gardienne de la norme qu'en garante de l'avenir qu'elle lance un cri d'alarme : devant cette aberration « inclusive », la langue française se trouve désormais en péril mortel, ce dont notre nation est dès aujourd'hui comptable devant les générations futures ». Url <<https://www.academie-francaise.fr/actualites/declaration-de-lacademie-francaise-sur-lecriture-dite-inclusive>>, consulté le 11/05/2022.

³⁹ Hubert Godard, « le Geste et sa perception », in *La danse au XXème siècle*, Paris, Larousse, 2002, p. 236.

la marionnette qui représenterait d'une façon « pure » cette idée puisque « [...] elle est suspendue par le haut du corps au lieu de reposer sur le sol, ses segments corporels obéissent à la loi mécanique »⁴⁰. Le mouvement est donc l'aspect mécanique du geste. En effet, par exemple la colonne est un mouvement qui aurait pour propriétés un corps debout sur les épaules d'un autre corps debout. Pourtant chaque colonne se réalise d'une manière différente, que ce soit dans sa montée ou même dans son maintien. Ce degré de variabilité dans le mouvement est entraîné par « l'interférence des affects »⁴¹, j'entends par là que le corps de l'interprète est traversé par nombre d'immixtion qu'elles soient psychologiques, physiologiques, mais aussi liées à l'environnement externe comme c'est le cas pour les pratiques en duo. C'est cet écart qui donne à l'action son expressivité et qui fait naître le geste. L'auteur dit « Au contraire de l'homme, la marionnette n'est pas en proie à cette hésitation de l'affectivité qui crée une distance entre le centre de gravité et le centre du mouvement, imperfection générée par l'interférence des affects »⁴². Foncièrement humain, le geste est l'aspect expressif du mouvement.

b) Point sur le porté

Le porté est une action, qui est avant tout, un geste fondamental de la relation (on ne peut se porter seul.e). Dans *Histoires de gestes*⁴³, le porté, qui désigne à la fois une figure acrobatique et une figure chorégraphique, exclut le portage d'une partie du corps seule. Pour qu'il y ait porté, le corps doit reposer entièrement sur un autre corps. Etant en accord avec cette définition du porté, je dois donc trouver d'autres termes pour désigner des gestes qui prennent en charge uniquement une partie du corps et non son entièreté. J'ai d'abord pensé à *supporter*, mais celui-ci implique une prise de support par le dessous. Je me suis donc tourné vers le mot *soutenir*⁴⁴, qui permet de signifier que l'un.e empêche de faire tomber une partie du corps de l'autre. Seulement, le verbe soutenir comprend une idée de stabilité dont il faudra se défaire ici pour parler de ces gestes.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Hubert Godard, « le Geste et sa perception » op. cit.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Définition de « soutenir » : Empêcher (quelque chose) de tomber en (le) maintenant stable, *CNRTL*, url <<https://www.cnrtl.fr/definition/soutenir>>, consulté le 06/05/2022.

Pour continuer, le porté peut se faire par appui, accroche ou support de n'importe quelle(s) partie(s) du corps. Le porté peut amener celle/celui porté.e à s'affranchir d'une zone de contact comme celle du sol ou non. C'est-à-dire que le poids du corps porté peut-être soulevé en entier sans que ce dernier n'interrompe un contact avec l'un des supports qui le retenait précédemment. Aussi, les portés peuvent se différencier suivant leurs relations au mouvement ou leur intention dans l'espace. D'un côté, les portés appelés fixes sont ceux qui maintiennent une posture dans l'action. C'est dans cet arrêt que peut être reconnu le climax de la figure, la performance du geste acrobatique. De l'autre, les portés mobiles ne gardent pas la même posture, que ce soit pour l'un des corps, ou les deux. Le poids se transfère alors en continue dans une trajectoire proposée par les acrobates.

(1) Typologie des portés

Les portés présents dans les pièces de mon corpus se déroule de diverses façons dans le duo ; soit l'un.e des deux partenaires donne son poids à l'autre, soit l'un.e des deux prend et porte l'autre, soit les deux interviennent simultanément dans un contrepoids qui mène ensuite au porté. Christine Roquet⁴⁵ détermine une typologie de portés qui permettent de saisir comment ils s'effectuent. D'abord *l'anaphorie*, qui est celui souvent utilisé dans les ballets classiques, il résulte d'« une combinaison de deux actions : *soulever de* et *lancer vers* »⁴⁶. Son mouvement est donc porté vers le haut. La *diaphorie*, est un porté qui insiste sur le déplacement, elle met en avant la direction et la force qui s'effectue dans l'action de porter. La *disphorie* se montre dans le porté qui est défaillant ou difficile, il donne à voir un déséquilibre des forces et peut mener à la chute. *L'euphorie* désigne « [...] le *juste port*, une adéquation dans l'échange des gestes du porté qui fait que la figure du porté obéit autant à l'économie esthétique de la pièce qu'à l'économie esthétique des corps dansants. » C'est-à-dire que la qualité des mouvements qui fabriquent et s'effectuent dans le porté sont en adéquation avec l'esthétique de la pièce et les sensations que perçoivent les corps en action.

(2) L'organisation mécanique du porté en duo

L'acte du porté contient alors, au minimum, deux rôles distincts pouvant s'échanger. Christine Roquet, toujours dans *Histoire de gestes*, propose de considérer deux pôles pour parler de ces rôles ; « un pôle dit « actif » (un partenaire porte l'autre)

⁴⁵ Christine Roquet, « Porter » in *Histoires de Gestes*, Marie Glon et Isabelle Launay (dir.), Arles, Actes Sud, 2012, pp. 183-193.

⁴⁶ *Ibid.*

et un pôle dit « passif » (le second partenaire qui se laisse porter). De fait, le porteur est actif-passif, il lui faut accueillir le poids de l'autre pour le déplacer, et le porté est passif-actif, il accompagne le mouvement et n'est pas relâché »⁴⁷. Cette distinction faite entre deux pôles m'a d'abord parue trop binaire. Le terme de « passif » ne m'apparaît pas adéquat pour les portés de dansacrobatie car dans la passivité se trouve l'idée de subir l'action, et cela ne reflète pas la réalité de la pratique présente dans les pièces du corpus. De plus, la passivité n'est pas non plus une sensation que j'ai pu ressentir lors de ma pratique des portés acrobatiques circassiens. En effet, dans cette pratique, l'action d'être porté.e est plutôt reçue que subie, elle est même attendue. De même lorsque je reçois, porte un poids, je dois dès sa réception ajuster mon propre corps pour le maintenir ou le déplacer. Alors je propose d'ajuster cette pensée en reconsidérant le terme « passif », non pas dans sa définition usuelle, mais plutôt dans sa définition au sens physiologie « qui n'est pas volontaire, mais qui est provoqué par autrui ». Le corps reçoit une action de la part de son/sa partenaire, ce qui implique une réorganisation de son corps par rapport à cette dernière.

c) Voltigeur.se et porteur.se, des appellations inappropriées pour la dansacrobatie ?

Les termes de voltigeur.se et porteur.se ne semblent plus convenir à l'étude des pièces du corpus, qui mettent en scène des corps qui proposent un rapport au geste de « porter » multiple. La vision binaire de corps qui porteraient et seraient uniquement porteurs, et d'autres qui donneraient leurs poids et seraient voltigeurs n'est donc pas envisageable. D'autant plus que le/la voltigeur.se est aussi celui/celle qui fait des acrobaties à partir d'un agrès⁴⁸, or dans les pièces du corpus, les partenaires porté.e.s ne réalisent pas toujours, voire assez rarement, des acrobaties sur le corps de son/sa partenaire. Actuellement, je n'ai pas trouvé de mots qui pourraient remplacer l'appellation voltigeur.se et porteur.se, car je ne pense pas qu'il soit nécessaire d'avoir des termes spécifiques pour désigner le corps qui est porté et celui qui porte. En effet, en relisant mes analyses chorégraphiques, j'ai remarqué ne pas avoir besoin d'employer ni le mot voltigeur.se, ni le mot porteur.se pour décrire le mouvement. Si nécessaire, pour distinguer et décrire le duo, je peux soit utiliser directement les prénoms des

⁴⁷ Christine Roquet, « Porter » in *Histoires de Gestes*, Marie Glon et Isabelle Launay (dir.), Arles, Actes Sud, 2012.

⁴⁸ Définition de « voltige » : ensemble des exercices d'acrobaties effectués sur une corde lâche ou au trapèze volant, CNRTL, url : <https://www.cnrtl.fr/definition/voltige>, consulté le 18/01/2020.

interprètes, ou me servir d'une caractéristique visible. Cependant, pour parler du mouvement, les actions du porté n'entraînent pas toujours un besoin de savoir qui est celui/celle qui porte et celui/celle qui est porté.e. D'autant plus que, dans les pièces de mon corpus, la limite entre corps porté et corps porteur est parfois confuse⁴⁹.

d) Entremêlement du geste acrobatique et dansé

(1) État(s) du geste acrobatique

Le geste acrobatique fait partie des arts du mouvement, mettant en action le corps, en ce sens il se rapproche de la danse. L'acrobatie met en exergue des aptitudes physiques proches de la danse. Véronique Ray propose une définition exemplifiée du mouvement acrobatique ;

L'acrobatie exploite des techniques utilisant l'alternance des pieds et des mains comme appuis. Cela permet de réaliser toutes sortes de renversements (pont, ATR, saltos, roues, flips, etc.), de suspensions et de portés. Cet usage du corps comme « arc » faisant se rejoindre les extrémités du corps renvoie à l'étymologie du mot acrobatie signifie en grec « marcher ou tenir sur les extrémités ». Ces variations sur les appuis exigent évidemment le développement d'habiletés dans les domaines de l'équilibre, de la force ou de la souplesse⁵⁰.

D'ailleurs, dans son mémoire ayant pour sujet l'acrodanse, Annaëlle Toussaere⁵¹ rappelle la pensée développée par Agathe Dumont et propose de considérer le geste acrobatique à l'intérieur d'une corporéité dansante qui a pour finalité un geste expressif et subjectif – et à la fois dans une corporéité sportive ; objectif, mesurable et quantifiable. Ainsi, le geste acrobatique peut également contenir des états, au même titre que le geste dansé ; il peut être classique, contemporain, jazz, hip-hop. Donc le geste acrobatique peut-être à la fois dansant et sportif.

(2) L'acrobatie circassienne comme acte hybride pour la danse contemporaine

Dans son écrit *Qu'est-ce que la danse contemporaine*, François Frimat propose de voir la danse contemporaine comme une danse hybride, notamment dans le fait qu'elle utilise d'autres matières ; qu'elles soient esthétiques, disciplinaires, artistiques,

⁴⁹ Pour plus d'explication sur la confusion des rôles en dansacrobatie : II.D

⁵⁰ Véronique Ray, *Mobilités et espaces d'action dans « Du goudron et des plumes » de Mathurin Bolze*, mémoire de master sous la direction d'Isabelle Ginot, Université de Paris 8, septembre 2012, p. 9.

⁵¹ Toussaere Annaëlle, *De la catégorie de « contemporain » entre danse et acrobatie, le cas de l'acrodanse*, op.cit. page 21.

scénographiques, pour créer de nouvelles mises en situation. Il dit : « L'hybridité visible s'arrime toujours à la danse comme medium principal ». En considérant cette idée, la danse contemporaine pourrait utiliser l'acrobatie circassienne comme intervenante hybride, pour créer de nouvelles mises en situation. La danse resterait le medium principal, et l'acrobatie le moyen de venir créer de l'hybridité pour engendrer des situations nouvelles. Je pense que cette considération représente un discours artistique valable du côté de la danse contemporaine uniquement. Néanmoins, pour les pièces d'acrobaties qui investissent l'écriture chorégraphique, considérer cette affirmation aurait pour effet de neutraliser, de réfuter l'immensité du bagage historique et artistique du cirque. Ainsi, pour cette étude, il n'est pas envisageable de considérer l'acrobatie comme un nouveau matériau à injecter dans la discipline qu'est la danse.

Malgré ces entremêlements disciplinaires visibles et à considérer pour cette étude, la danse et le cirque restent le fruit d'un passé artistique et esthétique, ils jouent donc certainement une part dans le modelage esthétiques des pièces transdisciplinaires.

D. Contextualisation des courants artistiques et disciplines

En observant des pièces de danse contemporaine⁵² ou de portés acrobatiques circassiens, des effets esthétiques s'attachent à ces disciplines et ressortent. Je tenterai de décrire brièvement les mouvements artistiques attachés à ces esthétiques afin de poser un contexte actuel et cadré, pour les besoins de cette recherche. De plus, une fois ces sortes de fondements esthétiques posés, ils pourront servir à comprendre ce qui se retrouve, s'efface, se supprime ou se (ré)invente au niveau esthétique dans les pièces du corpus, dans ce qui forme supposément la dansacrobatie.

1. La danse contemporaine

Je choisis de décrire les effets esthétiques de la danse contemporaine car c'est celle qui semble le plus proche du mode transdisciplinaire pour cette étude entre danse et cirque.

La danse contemporaine est un courant artistique et esthétique complexe à définir ; de nombreux chorégraphes tendent à construire [...] « une danse qui travaillera à échapper à toute définition de style »⁵³. Cependant, pour établir ma recherche, il est indispensable de mettre des mots sur cet art qui veut en premier lieu, défier les codes

⁵³ François Frimat, *Qu'est-ce que la danse contemporaine ?* Paris, presses universitaires de France, 2010, p. 100.

établis et interroger les repères culturels, institutionnels et sociaux. En ce sens l'intention chorégraphique est en partie politique⁵⁴. Par cette volonté, le public se trouve souvent bouleversé ; la danse contemporaine ne répond pas à ses attentes, elle propose une réflexivité, que ce soit vers le public, ou vers l'artiste. Cependant, l'installation du courant de la danse contemporaine et sa durabilité dans les lieux de diffusion, semblent finalement créer de nouvelles attentes, dont le fait d'être bouleversé.e voire dérangé.e.

Le corps contemporain est politique dans le sens où il inverse le rapport du corps façonné par les raisons sociales. Dans les spectacles contemporains, le corps est montré comme préstructuré par la culture, l'existence sociale. Pour diverses raisons, le/la chorégraphe contemporain.e prend conscience et révèle comment le corps est modelé. Ensuite, le/la chorégraphe contemporain.e se saisit de propos nouveaux, d'interrogations, de remise en question qu'iel actualise, dans une urgence pour l'écriture chorégraphique.

Dans le temps de la création, le/la chorégraphe contemporain.e n'est plus le/la dirigeant.e d'une compagnie, iel devient danseur.se d'un.e autre chorégraphe et inversement pour sa création. La recherche en studio est ouverte, elle se tourne vers autrui, et peut se faire collectivement. La matière creusée par l'expérimentation permet d'aboutir à une forme qui lui est adéquate. Les chorégraphes contemporain.e.s cherchent l'hybridité⁵⁵ pour initier le mouvement ; est appelé hybridité ici les contraintes (objets, cadres, ...) utilisées pour expérimenter par le corps. En convoquant d'autres objets, univers, questionnements, la danse contemporaine est créatrice de nouvelles mises en situation, d'où résulte d'autres effets esthétiques et politiques.

La danse contemporaine est alors aussi hybride, elle se risque « le long d'une ligne fragile dont elle cultive la vulnérabilité »⁵⁶. La danse contemporaine est aussi un art de la décision, elle recueille et capture à partir des expérimentations vécues. L'hybridité se trouve aussi dans d'autres lieux, notamment dans l'écriture : entre le moment de création en studio et celui où il faut réaliser sur scène. Dans l'exposition, entre la diffusion de la création du chorégraphe et sa construction ou non par l'altérité du public.

⁵⁴ La définition établie se construit en partie à l'aide de la lecture de l'ouvrage de François Frimat, *Qu'est-ce que la danse contemporaine ?* Paris, presses universitaires de France, 2010, et de ma position en tant qu'étudiante en danse, jeune chercheuse, spectatrice et pratiquante de la danse contemporaine.

⁵⁵ Terme employé par l'auteur. L'hybridité croise des données, qui aboutissent à une autre. Il est indispensable de la détacher de toutes les idées négatives, inefficace et inadaptées ici qui l'entoure, telles que le résultat d'un produit impur, souillé, et qui serait loin de soi, étranger.

⁵⁶ François Frimat, *Qu'est-ce que la danse contemporaine ?* Paris, presses universitaires de France, 2010, p. 92.

« Le chorégraphe [...], affronte une contingence spatio-temporelle constituée aussi par l'altérité des spectateurs »⁵⁷. Entre les outils techniques sur la scène, les formats anciens et actuels de la représentation, se trouve là aussi en hybridité. Pourtant en prenant en compte les expérimentations contemporaines, la danse contemporaine n'est pas en rupture avec ce qui la précède, puisqu'elle continue d'utiliser le corps comme médium.

Une forme irrationnelle englobe le travail du/de la chorégraphe contemporain.e qui doit passer du corps biologique au chorégraphique. En effet, le corps vivant relève du caractère inédit, tandis que le/la chorégraphe y applique une conscience décidée avec laquelle faire, expérimenter ; ces deux paramètres révèlent qu'une forme ne peut arriver au même but. Le/la chorégraphe contemporain.e doit donc chercher un équilibre entre tous ces principes, l'effet voulu n'est alors pas garanti. Dans une recherche d'hybridité, le chorégraphe contemporain creuse, expérimente, joue jusqu'à épuiser la donnée, pour montrer quelque chose par ses limites.

2. Le cirque contemporain

Je choisis de parler du courant du cirque contemporain, car c'est celui qui apparaît le plus proche de ce qui peut être utilisé dans les spectacles de portés acrobatiques actuels. De plus, il découle du nouveau cirque⁵⁸, considéré pour avoir fait sortir le cirque de sa forme traditionnelle, initiant des ouvertures du cirque vers la danse et le théâtre notamment.

Depuis une trentaine d'années le cirque connaît progressivement un renouvellement profond. Les appellations qui seront employées ici ; cirque traditionnel et cirque contemporain, sont arbitraires et n'illustrent pas tout le continuum qui s'est développé dans l'art circassien depuis les années 70. Il est important de rappeler que ces appellations sont donc utilisées ici par souci pratique et n'ont pas pour vocation de représenter une « réalité chronologique », historique, exhaustive, du sujet.

En comparaison au cirque traditionnel, le cirque contemporain présente des différences ; les animaux ne sont plus aussi présents sur scène, la formation des artistes

⁵⁷ *Ibid.* p.72-73.

⁵⁸ Le nouveau cirque est un courant artistique s'établissant de 1968 à 1995, suivi du courant appelé Les Arts du cirque s'étalant des années 1995 à 2005, puis celui héritier des deux mouvements précédents Le cirque contemporain de 2006 à aujourd'hui, d'après le site ARTCENA. Jean-Michel Guy, « Le cirque contemporain : la création pour ADN », *Artcena*, url <<https://www.artcena.fr/reperes/cirque/panorama/panorama-du-cirque-contemporain/le-cirque-contemporain-la-creation-pour-adn>>, consulté le 23/10/2021

ne se fait plus dans des cirques familiaux, la pratique amateur se développe, la danse, le théâtre et l'écriture dramatique s'intègre à la création, et une rupture se fait avec le déroulement des numéros : « Contrairement à ce qui est parfois dit, la présence d'un "fil narratif" ou d'une "histoire racontée" est rare dans le cirque contemporain ; même lorsqu'il s'agit de spectacles inspirés d'ouvrages littéraires, l'adaptation en est libre et ne retrace pas l'intrigue de l'œuvre écrite, mais évoque plutôt un univers [...] »⁵⁹. Le cirque contemporain ne cherche donc pas à construire une trame narrative, à mettre en scène le récit d'une histoire.

Par ailleurs, par la création des écoles telles que le CNAC⁶⁰, les interprètes se spécialisent dans diverses disciplines, le/la circassien.ne n'est donc plus maître.sse de son propre numéro et peut se spécialiser dans plusieurs d'entre elles. Le cirque par ses fragmentations disciplinaires, devient alors les arts du cirque, ou les arts de la piste.

Dans son renouvellement, la prise de risque⁶¹ permet de comprendre à quels endroits et de quelles manières le cirque contemporain s'instaure sur la scène. Le risque est présenté sur scène dans l'esthétisation, l'écriture narrative, le propos dramatique et le thème principal. Il n'est plus seulement présent par la prouesse technique, par sa réussite et pour répondre aux attentes du public, comme c'était le cas auparavant. De plus, le risque n'est plus dissimulé, au contraire il est montré sur scène pour revendiquer une marque de vulnérabilité, une authenticité.

Dans cette recherche d'une esthétisation de la prise de risque, les interprètes doivent gérer leurs émotions à la fois dans l'instant présent et dans l'anticipation de l'action. Le risque propose une relation originale avec le public, il mêle le rire et l'effroi ; le cirque contemporain est donc un art au même titre que le théâtre et la danse puisque « un spectacle est une interaction ponctuelle où la dimension émotionnelle et esthétique est essentielle »⁶². La mise en scène du risque se fait en trois temps selon Francine Fourmaux ; d'abord par le temps présent, celui du déroulement du spectacle,

⁵⁹ Arianne Martinez, « La dramaturgie du cirque contemporain français : quelques pistes théâtrales », *L'Annuaire théâtral*, (32), 2002 p. 16.

⁶⁰ Le Centre National des Arts du Cirque à Châlons-en-Champagne, inauguré en 1986.

⁶¹ C'est Francine Fourmaux qui propose une réflexion sur la signification du risque dans le Nouveau Cirque, ma définition se construit, en autres, à partir de ses recherches. Fourmaux, Francine. « Le nouveau cirque ou l'esthétisation du frisson », *Ethnologie française*, vol. vol. 36, no. 4, 2006, pp. 659-668.

⁶² Francine Fourmaux, « Le nouveau cirque ou l'esthétisation du frisson [*] », *Ethnologie française*, vol. 36, n° 4, 2006, p. 666.

puis par le temps de l'imaginaire, de la narration, et enfin par l'instant fatidique du péril, avant le risque. L'esthétisation du risque modifie donc le rythme de la pièce.

Finalement, le risque contribue à comprendre des spécificités du cirque contemporain, à savoir : un renouvellement profond des traditions, une spécialisation des disciplines, un choix d'esthétisation du risque révélant l'authenticité du geste circassien, un contrôle des émotions, et une modification du rythme de la représentation.

3. Tableau indicatif et comparatifs des ressorts esthétiques de la danse contemporaine et du cirque contemporain

Ce tableau met en regard quelques particularités qui se font écho dans le courant du cirque contemporain et dans celui de la danse contemporaine.

Cirque contemporain	Danse contemporaine
Le corps comme medium principal	Le corps comme medium principal
Spécialisation par les disciplines des arts du cirque	Volonté de ne pas fabriquer de style identifiable
Ecriture dramatique, intégration de la danse et du théâtre dans les créations	Hybridité (apport de contraintes diverses) pour configurer de nouvelles mises en situation
Esthétisation du risque, mise en scène de l'effroi et du rire	Actualisation des questionnements, provocation et prise de risque dans l'écriture dramatique. Mise en scène qui bouleverse, voire dérange.
Recherche d'un contrôle dans le geste périlleux, dans le risque. Prendre conscience de sa façon de pratiquer pour choisir ce que l'on veut montrer	Révèle le façonnement du corps par la société, recherche et prise de conscience des habitudes du corps
Savoir gérer à la fois son sentir, ses sentiments, émotions, et le faire, l'action	Créer dans une forme irrationnelle par un corps biologique pour aller vers du chorégraphique, et y trouver un équilibre
Une chronologie de la représentation qui présente des rythmes différents	Une hybridation entre le temps de l'expérimentation en studio et la représentation sur scène

E. L'état de l'art

J'ai imagé cet état de l'art sous la métaphore d'une plante, à laquelle viennent s'ajouter des éléments pour qu'elle pousse. Les connaissances sur lesquelles je vais m'appuyer se trouveront dans le champ de l'art chorégraphique et dans celui de l'art circassien, et parfois dans un champ artistique où la frontière entre cirque et danse se fait oublier. J'utiliserai aussi d'autres références pour penser des concepts relatifs à la transdisciplinarité, ou pour établir une méthodologie de travail.

1. L'enracinement scientifique de la recherche.

Les sources de la recherche se situent en esthétique, en analyse du mouvement, mais aussi en histoire, et prennent pour cibles les arts du cirque et de la danse.

Le mémoire de Master 2 d'Anaëlle Toussaere, intitulé *Au-delà de la figure : transmettre le geste en acrodanse*⁶³, m'a été utile pour créer le cadre de ma recherche, et la positionner en regard de ses disciplines voisines comme celle de l'acrodanse. Aussi, pour parler du geste à la fois dansant et acrobatique entremêlé comme il a été décrit précédemment⁶⁴. Enfin, cela m'a permis de compléter mon regard sur des notions théorique comme l'accordanse⁶⁵, dans un contexte plus pratique, dans une visée davantage poétique.

Les travaux de recherche d'Agathe Dumont permettent de penser des définitions telles que celle sur les pratiques acrobatiques, qui s'explique comme une activité opérant un renversement des repères gravitaires, dans lequel le corps de l'interprète doit trouver de nouvelles coordinations motrices afin de jouer avec le déséquilibre⁶⁶. La notion de virtuosité est aussi largement traitée par la chercheuse. Elle en détermine plusieurs variétés fondées sur l'idée de pertes de repères physiques, cognitifs, expressifs, ou encore symboliques. Alors ici, dans la continuité de la pensée d'Hubert

⁶³ Anaëlle Toussaere, *Au-delà de la figure : transmettre le geste en acrodanse*, *op.cit.*

⁶⁴ Voir I.C.4.d)

⁶⁵ Notion détaillée dans cette partie du mémoire : III.D.1III.D.2

⁶⁶ « Par pratiques acrobatiques, nous entendons un ensemble de gestes mettant le corps de l'interprète en situation de déséquilibre, imposant le développement de nouvelles coordinations motrices dans le maintien de la posture et un travail sur la variété des points d'appuis aux extrémités du corps, permettant de le désorienter dans l'espace et ainsi de détourner la posture orthostatique, debout, verticale, en appui sur les deux pieds.», définition extraite de « Les virtuoses du déséquilibre », *Recherches en danse* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 01 septembre 2013, url <<http://journals.openedition.org/danse/391>>, consulté le 11/08/2020.

Godard, la virtuosité repose moins sur l'aisance à pratiquer dans un haut degré technique, que sur une capacité à s'adapter aux changements. L'autrice cite aussi Christine Roquet à ce sujet « C'est seulement lorsque la virtuosité technique réserve une place à la virtuosité du sentir qu'elle trouve sa légitimité »⁶⁷. Ainsi, la virtuosité peut se penser transdisciplinairement, dans le « sentir » de l'interprète. C'est ce qu'Agathe Dumont appelle aussi une virtuosité cachée, invisible. Cette réflexion sur la notion de virtuosité apparaît fortement liée à la poïétique ; à la pratique de l'interprète, pourtant elle me semble importante pour penser la virtuosité d'un point de vue esthétique, dans le duo de dansacrobat. L'article « S'entraîner à une virtuosité du sentir. Le cas des activités physiques et artistiques »⁶⁸, publié dans la revue *Staps*, aborde également la notion de virtuosité, en observant les pratiques de douze interprètes de différentes disciplines. Se trouve alors là aussi deux virtuosités, l'une dite « technique » ou « esthétique » et l'autre « incorporée ». La dernière se trouve dans le ressenti des interprètes. La première provient « du jugement extérieur et quantifiable »⁶⁹. Ces affirmations me laissent perplexe, car il serait ici question d'une incapacité à pouvoir percevoir une virtuosité autre que « technique », en se plaçant d'un point de vue esthétique. Pourtant, lorsque j'analyse le corps en mouvement, je ne reste pas imperméable aux sensations des interprètes, et lorsqu'il s'agit d'un renversement des repères, qu'ils soient gravitaires ou autres, je pense qu'il est possible d'en prendre conscience par les sens. Je souhaiterais donc m'intéresser à la virtuosité d'un point de vue esthétique, en me basant notamment sur les notions de virtuosité développées par Agathe Dumont.

Dans son écrit « Transposition verticale. Récit d'un travail de la danse vers le cirque »⁷⁰, publié dans *Repères, cahier de danse*, Agathe Dumont parle plus directement de l'expérience de la pratique d'un art circassien en tant que danseuse, et du bouleversement des repères gravitaires que suscite l'activité de suspension à un agrès. Ce compte-rendu sert à comprendre la sensation de danger du la côté du/de la

⁶⁷ Christine Roquet, *La Scène amoureuse en danse. Codes, modes et normes de l'intercorporéité dans le duo chorégraphique*, thèse de doctorat sous la direction de Philippe Tancelin, Université de Paris 8, décembre 2002.

⁶⁸ « S'entraîner à une virtuosité du sentir. Le cas des activités physiques et artistiques », *Staps*, 2012/4 (n° 98), pp. 113-125, url <<https://www-cairn-int-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-staps-2012-4-page-113.htm>>, consulté le 14/10/2020.

⁶⁹ Propos d'Agathe Dumont.

⁷⁰ Agathe Dumont, « Transposition verticale. Récit d'un travail de la danse vers le cirque », *Repères, cahier de danse*, 2008/1 (n° 21), p. 24-25.

praticien.ne, et le rapport au mouvement entre cirque et danse. Situé davantage du côté poétique, ce récit s'éloigne quelque peu du point de vue esthétique choisi pour ma recherche. Je pourrais donc me servir de ce postulat pour dresser une approche esthétique des notions abordées.

Dans l'article de Martin Givors, « À l'écoute des forces. »⁷¹, l'auteur parle de sa pratique du Qi Gong, et de sa résonance dans le travail de l'artiste Yoann Bourgeois. Par ce questionnement entre deux pratiques, le texte porte déjà un intérêt pour mon sujet, qui s'inscrit lui aussi dans une pluridisciplinarité. En observant une répétition des interprètes de Yoann Bourgeois, l'auteur s'interroge sur les notions de poids, d'espace, et de gravité. Il applique ces notions pour les corps des interprètes, mais invite aussi, par sa pratique, à penser l'espace, et ses propres caractéristiques. Ces réflexions aident à penser le travail du duo de dansacrobates, qui évolue dans un espace similaire. Par ailleurs, l'auteur porte un regard sur les relations entre les interprètes, que ce soit au sein du récit⁷² de la pièce, ou dans la pratique physique. Par conséquent, il rejoint mon intuition selon laquelle les lectures relationnelles du duo de dansacrobates semblent foncièrement « humaines »⁷³. Les idées développées à la suite de l'analyse du travail de Yoann Bourgeois, entrent en écho avec les analyses d'œuvres que j'ai produites. Ainsi cet écrit me servirait à comparer mon travail d'analyse esthétique, mais aussi à me positionner méthodologiquement ; à savoir, de quelle manière je souhaite produire et rédiger mes analyses d'œuvres.

Le mémoire de Véronique Ray⁷⁴, qui s'intéresse au travail de l'artiste Mathurin Bolze, et plus spécifiquement à sa pièce *Du goudron et des plumes*, vient renforcer l'idée selon laquelle les pièces de cirque acrobatique et danse contemporaine produisent fréquemment une relation humaine entre les interprètes. Dans son travail, elle trouve un thème récurrent : la rencontre entre des humains, l'évocation de l'humanité, l'engagement physique fort qui défie le danger avec grâce. Tout comme Martin Givors, la chercheuse parle aussi du rapport entre la mobilité des corps et l'environnement. Elle ouvre un regard esthétique sur le langage acrobatique, qu'elle définit comme une activité artistique, qui cherche à se distinguer de la technique acrobatique, où les gestes

⁷¹ Martin Givors, « À l'écoute des forces », *Recherches en danse* [En ligne], 6 | 2017, mis en ligne le 15 novembre 2017, url <<http://journals.openedition.org/danse/1675>>, consulté le 01/10/2020.

⁷² Par récit, j'entends le propos développé au sein de la pièce, qu'il soit narratif, abstrait, expressif, poétique, etc.

⁷³ Pour plus de précisions sur la dansacrobatie comme fond relationnel humain nécessaire ? : IV.D

⁷⁴ Véronique Ray, *Mobilités et espaces d'action dans « Du goudron et des plumes » de Mathurin Bolze*, mémoire de master sous la direction d'Isabelle Ginot, Université de Paris 8, septembre 2012, p. 9.

sont chargés de sens. Ainsi, elle opère un parallèle avec la danse, où les deux arts feraient alors face aux mêmes types de défis pour se libérer du mouvement dit « sportif ». Ici la virtuosité du sentir⁷⁵ est aussi évoquée. Elle propose aussi d'identifier différentes formes du déséquilibre, à partir des sensations du spectateur. Je pourrais m'appuyer sur ce travail, pour décrire les formes d'utilisation du jeu avec le déséquilibre, pour le cas du duo de dansacrobate. Véronique Ray parle aussi du corps d'acrobate comme corps différent, car il ne se trouve pas dans une posture orthostatique habituelle. Elle montre la facilité du mouvement par le principe de l'économie de l'effort⁷⁶. Les observations qu'elle développe dans son mémoire seront à considérer dans ma recherche, afin de renforcer ou de nuancer mes propos.

Pour continuer, la thèse⁷⁷ de Christine Roquet donne un point d'appui confortable pour penser la figure du duo dans le spectacle vivant. Les différents modes d'intercorporité sont explicités. La chercheuse observe le partage de l'espace et du temps entre les partenaires, et met à disposition le processus de l'*accordanse*⁷⁸, qui permet de penser la manière dont les partenaires s'entendent pour faire. Ces connaissances seront alors assurément utiles à confronter au duo de dansacrobates.

Enfin, les recherches historiques de Myriam Peignist soutiendront la recherche, donnant un sens moins naïf⁷⁹ à la rencontre entre arts du cirque et de la danse. L'autrice dans son article « Histoire anthropologique des danses acrobatiques »⁸⁰, pose les fondements historiques entre cirque et danse et en parle comme deux arts « historiquement indissociables ». Néanmoins, la nature de cette sociabilité pourra être nuancée, car les relations que tissent les arts entre eux peuvent être de nature très différente. Par exemple la danse et la musique peuvent entrer en relation de diverses manières ; en demandant un accompagnement, en copiant les propriétés de l'autre, en s'imitant, en étant co-existant, etc.

⁷⁵ Vue précédemment avec les recherches d'Agathe Dumont.

⁷⁶ Principe que j'ai d'ailleurs pu identifier dans la pièce *Il n'est pas encore minuit...*, 2016, de la compagnie XY.

⁷⁷ *La scène amoureuse en danse. Codes, modes et normes de l'intercorporité dans le duo chorégraphique*, thèse de doctorat sous la direction de Philippe Tancelin, Université de Paris 8, décembre 2002.

⁷⁸ Définition de l'*accordanse* par Christine Roquet : III.D.2

⁷⁹ Par naïf j'entends qui n'est pas ignorant des rencontres passées entre art du cirque et de la danse.

⁸⁰ Myriam Peignist, « Histoire anthropologique des danses acrobatiques », *Corps*, 2009/2 (n° 7), p. 29-38, url <<https://www.cairn-int.info/revue-corps-dilecta-2009-2-page-29.htm>> consulté le 10/10/2021.

Dans son écrit *Inspiration acrobates*⁸¹, l'auteurice fait le lien entre le mouvement de l'écrivain et celui de l'acrobate ; l'acte d'écrire et celui de faire des acrobaties. Elle évoque le rituel d'une danse antique égyptienne où danse et acrobaties sont déjà liées : « la danse macabre acrobatique ». Dans cet écrit, danse et mouvement acrobatique sont synonymes, les deux arts sont englobés pour être regardés et analysés sous une même activité. Pour finir, le caractère antagoniste de l'acrobate est soulevé, il se situe entre, « exploit miraculeux [et] risque mortel », « souffrance [et] volupté », « vol [et] chute ». Cette dimension antagoniste, antinomique, est à conserver pour étudier les œuvres de mon corpus.

2. Le contenant méthodologique.

Le triple enracinement (esthétique, analytique et historique) s'insère dans un creux méthodologique qui donnera un chemin pour guider la recherche.

Pour guider mon regard dans mes analyses d'œuvre, j'utilise les outils élaborés par Rudolf von Laban dans *La Maîtrise du mouvement*⁸², où il définit les concepts de poids, temps, flux et espace. La choréologie⁸³, l'ouvrage *Analyser les œuvres en danse*⁸⁴ d'Isabelle Ginot et Philippe Guisgand, et celui de Christine Roquet intitulé *Vu du geste*⁸⁵, dans lesquels se trouvent là encore des outils méthodologiques pour l'analyse du mouvement. Au besoin, je me tourne également vers le manuel *Anatomie pour le mouvement* de Blandine Calais-Germain⁸⁶. Pour compléter ce champ analytique, je m'appuie sur ma pratique d'amatrice en portés acrobatique, sur la pratique de danse que j'ai reçue, ainsi que sur ma pratique de spectatrice.

A défaut d'avoir trouvé des outils d'analyse pour le mouvement circassien qui me conviennent, j'y applique ceux cités précédemment. La répétition de la visualisation des captations vidéo est aussi devenu un outil pratique de ma méthode d'analyse. Elle

⁸¹ Peignist, Myriam. « Inspirations acrobates », *Sociétés*, vol. n° 81, n° 3, 2003, pp. 21-44.

⁸² Rudolf von Laban, *La Maîtrise du mouvement*, Arles, Actes Sud, 1994.

⁸³ La choréologie du mot « choréa » qui signifie danser et « logos » qui renvoie à la science, est une discipline qui sert au développement et l'utilisation des langages à partir de la notation. Elle sert notamment étudier le mouvement humain pour la notation Benesh. La choréologie a été l'objet d'un cours à l'université de Lille, dispensé par Sylvie Robaldo, choréologue diplômée du Trinity Laban.

⁸⁴ Ginot Isabelle, Guisgand Philippe, *Analyser les œuvres en danse. Partitions pour le regard*, Pantin, CND, 2021.

⁸⁵ Christine Roquet, *Vu du geste*, Pantin, CND, 2020.

⁸⁶ Calais-Germain Blandine, *Anatomie pour le mouvement*, Introduction à l'analyse des techniques corporelles, Gap, Éditions DésIris, 2005.

me permet de décrire et de saisir des particularités nouvelles dans la dansacrobatie. Les schémas et dessins des corps sont aussi des outils se révélant parfois nécessaires pour m'aider à saisir les constructions corporelles et ce principalement pour les portés.

Du côté de la philosophie et de l'esthétique, les écrits du théoricien de la danse Michel Bernard m'aident également à élaborer des analyses du mouvement. Le terme de *corporéité* notamment, qui s'entend comme un entrecroisement, un réseau poreux de forces sensorielles, motrices et pulsionnelles⁸⁷. Cela permet de réaffirmer le corps de l'interprète dans une forme auto-affective et dans une forme fictive qu'il produit.

Enfin, concernant mes besoins de contextualisation historiques, je m'appuie sur l'ouvrage *Douze leçons sur l'histoire*⁸⁸, d'Antoine Prost, afin de rester vigilante quant à la manière de penser l'histoire et le temps. L'histoire est une science qui se fabrique par périodisation, chaque objet historique en possède et est façonné par le présent depuis lequel on le regarde.

3. Les engrais conceptuels.

Pour penser ma recherche, j'utiliserai des apports philosophiques, afin de considérer la matière sur laquelle je travaille. Par exemple, je vais penser le corps et l'esprit dans un rapport holistique comme peut le concevoir Jean-François Billeter dans son ouvrage *Un Paradigme*⁸⁹. L'auteur en vient à repenser la définition du mot « corps » et l'utilise dans un autre sens que celle habituellement employée. Au lieu que le corps désigne uniquement les parties matérielles et physiologiques relatives à l'organisme vivant, l'auteur envisage de penser le corps comme un ensemble d'énergies conscientes et non conscientes qui soutiennent les actions. Ainsi le corps se comprend comme une entité psycho-physique globale. La notion de conscience est plusieurs fois abordée dans son livre, elle permet d'éclairer le fonctionnement du geste humain. Le geste sert à illustrer de manière convaincante comment s'articule le fonctionnement entre l'esprit et le corps, et à donner des réponses à la construction de l'activité humaine.

Pour penser la transdisciplinarité artistique, j'ai pour projet de me rapprocher de la conception de *l'entre*, élaboré par François Jullien⁹⁰, qui aide à penser deux cultures au même niveau. Pour ce faire, il considère l'usage du terme écart, car l'écart invite à

⁸⁷ Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, Pantin, CND, 2001.

⁸⁸ Antoine Prost, *Douze leçons sur l'histoire*, [1996] Paris, Éditions du Seuil, 2010.

⁸⁹ Jean-François Billeter, *Un Paradigme*, Paris, Allia, 2012.

⁹⁰ François Jullien, *L'Écart et l'entre, leçon inaugurale de la chaire sur l'altérité*, 2011.

penser les deux objets de manière égale et non plus l'un comme appartenant à celui qui opère la comparaison, et l'autre comme loin et étranger à lui⁹¹. Dans cette étude, j'aimerais tenter de regarder et étudier ces deux arts dans une même mesure. En ne me plaçant ni du côté des arts du cirque pour regarder la danse, ni du côté de la danse pour regarder les arts du cirque. Mais en les englobant, pour les étudier, analyser, situer.

4. Les tuteurs réflexifs.

Enfin, quelques références s'ajoutent à ma recherche ; elles viennent requestionner mes choix et me servent à diriger mon travail. Elles apparaissent comme des tuteurs, pour soutenir et faire prendre des formes autres. Dans un certain sens, elles font progresser ma réflexion, et me font prendre du recul sur le sujet, pour le nuancer, le repenser différemment, ou même fermer des voies.

En lisant le texte de Bernard Faivre d'Arcier⁹² sur les notions de trans-pluri-poly-in-disciplinarité, j'ai compris que parler des classifications des disciplines artistiques ne deviendrait pas l'objet de cette recherche. En effet, les pratiques évoluant sans cesse, la question de leur classification a finalement peu d'intérêt. Dans cet écrit tranché, l'auteur explique que tous ces termes ne sont pas réellement présents au sein du domaine artistique, ils sont plutôt usités par les programmeur.rice.s pour orienter le public. Il dit d'ailleurs des œuvres de Pina Bausch « Dans quelle catégorie ranger ses œuvres ? Et que n'a-t-on dit de ses débuts en France : que ce n'était ni de la danse ni du théâtre, sans doute précisément parce que c'étaient les deux. »⁹³. Dans cette citation, je reconnais mon ressenti vis-à-vis des pièces de danse contemporaine et d'acrobatie circassienne. Il démontre aussi le jeu des programmeur.rice.s à employer ces mots (trans-pluri-poly-in-disciplinaire), pour s'en servir comme appât à spectateur.rice.s. Par ailleurs, il explique que ce sont plutôt les « styles » qui peuvent être « approfondis ou se fourvoyer »⁹⁴. Par le terme de style, j'y associe l'esthétique de la danse, la forme, qui est composée d'éléments communs, et par lesquels il est possible d'y reconnaître l'œuvre d'un.e chorégraphe. Enfin, il termine en indiquant que ces formes de trans-pluri-poly-in-disciplinarité ne sont pas nouvelles ; « Il faut admettre qu'il n'y a pas de progrès en

⁹¹ Il opère une distinction entre le terme « différence », qui invite à penser la comparaison en se plaçant d'un côté des deux objets, et celui d'« écart », qui permet de penser de manière égale les deux objets.

⁹² Bernard Faivre d'Arcier, « De la pluridisciplinarité du spectateur et de la transdisciplinarité de l'artiste », *L'Observatoire*, vol. 39, n° 2, 2011, pp. 31-36.

⁹³ *Ibid.* p.4.

⁹⁴ *Ibid.* p.6.

art, juste une spirale dont bien malin serait celui qui la déclarerait ascendante ou descendante... »⁹⁵. Par les propos de l'auteur, j'ai décidé de diriger mon sujet non vers une recherche exacte du mot, pour décrire si l'œuvre que j'étudie serait trans-pluri-poly-in-disciplinaire. Je la dirige plutôt vers une étude de l'esthétique de la fusion de l'art de la danse et du cirque, pour trouver, comme l'auteur l'appelle « le style » qui se dégage et qui peut être approfondie, identifié, afin de dévoiler un nouveau genre de la scène contemporaine française. Quant à la vision spiralée de l'histoire de l'art, cela me questionne, car j'ai conscience que la rencontre du cirque et de la danse n'est pas nouvelle. Néanmoins, je pense que la manière dont la rencontre se fait, et les matériaux exploités, ou questionnés, ne sont pas les mêmes et évoluent en fonction de l'époque. Ce questionnement pourra donc accompagner et me servir à décider si l'emploi de l'adjectif « nouveau » est favorable à mon étude.

⁹⁵ *Ibid.* p.7

F. Problématique et plan

Dans un article, Agathe Dumont, chercheuse, enseignante et danseuse dans les domaines de la danse et du cirque contemporain écrit : « Face à une interdisciplinarité grandissante sur la scène chorégraphique contemporaine, et à la lumière de spectacles diffusés principalement en France dans les années 2000, on exige de plus en plus de l'interprète des compétences physiques et artistiques parfois extrêmement éloignées »⁹⁶. La chercheuse, qui a étudié le mouvement acrobatique surtout dans sa dimension poïétique, pointe cette tendance interdisciplinaire chez l'interprète. Onze années auparavant, Ariane Martinez chercheuse en histoire, en esthétique et en anthropologie des formes scéniques, reconnaît déjà une théâtralisation du cirque où « [...] la diversité des esthétiques actuelles, dépendantes de la manière dont chaque compagnie se situe vis-à-vis de son art, empêcherait toute vision d'ensemble »⁹⁷ dans le cirque contemporain français. Elle ajoute ensuite : « Et pourtant, nul ne peut nier qu'à défaut d'être un "genre" (puisque, précisément, il fait entrer les genres en friction), le cirque actuel apparaît clairement comme un "mouvement" relativement homogène, dans la mesure où il est identifiable pour un certain public qui lui reste fidèle ». Ainsi, bien que le cirque contemporain s'épanouisse dans une diversité avec d'autres arts, il serait envisageable de reconnaître ses principes esthétiques et dramaturgique

L'étude esthétique des pièces transdisciplinaires entre danse contemporaine et portés acrobatiques restent aujourd'hui inexplorée. Ma recherche permettrait alors d'ouvrir un angle d'approche sur le fonctionnement de ce fusionnement, à partir de ces disciplines en particulier.

Dans cette recherche, je tenterai de rendre compte de l'esthétique fusionnant danse contemporaine et portés acrobatiques circassiens, en prenant pour cas d'étude le duo de dansacrobates, sur la scène contemporaine française, des années 2000 à aujourd'hui. Pour ce faire, je m'appuierai sur un corpus d'œuvres, sur les outils d'analyses du mouvement cités précédemment⁹⁸, et sur des concepts pour penser le corps, le mouvement et l'œuvre transdisciplinaire. Mon questionnement aboutit à mettre en tension les particularités esthétiques présentes dans les spectacles de danse

⁹⁶ Agathe Dumont, « Les virtuoses du déséquilibre », *Recherches en danse* [en ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 01 septembre 2013, consulté le 22 janvier 2022.

⁹⁷ Ariane Martinez, « La dramaturgie du cirque contemporain français : quelques pistes théâtrales », *L'Annuaire théâtral*, (32), 2002 p. 13.

⁹⁸ Précédemment cités dans la partie : I.E

contemporaine, dans ceux de portés acrobatiques, au regard de ceux de dansacrobatie, qui doivent s'en distinguer afin de prouver sa personnalité.

Le principal nœud de ma recherche, se trouve donc sur la mise en évidence d'une esthétique singulière et fusionnée, à partir de l'analyse de spectacles transdisciplinaires, entre danse contemporaine et portés acrobatiques, et de discours sensibles et pratiques, afin d'en donner des clefs de lecture adaptées. Je me situe dans cette recherche en tant que chercheuse, analyste, spectatrice et pratiquante de danse contemporaine et de portés acrobatiques.

Je suppose que l'utilisation d'une discipline postulée – pour les besoins de la recherche – permettra d'agréer une méthodologie analytique précise et différente, mettant en lumière les richesses et originalité de ces spectacles transdisciplinaires, dépassant la simple mise en évidence de deux arts qui se « rencontre » sur scène.

Pour la poursuite de ma recherche, et conduire à une ouverture théorique exemplifiée pour l'esthétique transdisciplinaire, je propose de considérer l'étude esthétique selon le plan analytique suivant :

Dans un premier temps, une partie sur l'espace me permettrait de mettre en évidence plusieurs facteurs qui conduiraient à une attention nouvelle sur le corps en mouvement dans la dansacrobatie.

Dans une seconde partie, l'étude du geste des dansacrobatistes mène mon étude sur la notion de virtuosité, qui ne serait plus monodisciplinaire et située dans un cadre, mais composée d'une pluralité de virtuosités et au sein desquelles d'autres notions du mouvement prennent place comme l'accordanse⁹⁹ ou la dramaturgie du porté.

Enfin, j'envisage de me pencher sur ma pratique de spectatrice pour me centrer sur l'interprétation des relations dans ces pièces composées uniquement de duos. D'abord pour m'interroger sur l'interprétation des relations dans le duo, en supposant une réouverture du champ de l'interprétation vers le sentiment de la solidarité, la cohésion, l'interdépendance, l'équité... Puis pour mettre ces relations en comparaison avec d'autres disciplines¹⁰⁰ présentant des duos sur la scène, afin de prouver une forme de distinction qui illustrerait sa présence.

⁹⁹ Notion issue de la thèse de Christine Roquet, voir : III.D.2

¹⁰⁰ Les disciplines des spectacles proches retenues sont ; la danse contemporaine, les portés acrobatiques circassiens et la danse classique, qui emploie souvent des portés notamment dans les pas de deux.

II. L'ESPACE

A. Introduction sur l'espace de représentation

L'espace se définit à partir du contexte et du champ disciplinaire dans lequel il s'inscrit¹⁰¹. Il est donc lié à ce qui est autour de lui, ce qui l'englobe. L'espace de représentation pour le spectacle vivant peut être installé dans différents lieux ; soit dans un théâtre, sur une scène en extérieure, dans un gymnase ou un studio...

Comme l'explique Julie Perrin, considérer l'espace c'est d'abord saisir ses différents « pans »¹⁰², c'est-à-dire, identifier dans un cadre du plus large au plus proche les couches qui l'englobent. D'abord, l'autrice reconnaît que la danse n'a jamais assigné de lieu définitif pour son art, elle s'est appropriée les espaces déjà existants pour les représentations scéniques occidentales. Lorsque le courant du Nouveau Cirque est apparu, les arts du cirque se sont détachés du chapiteau et de son itinérance pour investir les lieux de la culture déjà existants. La danse contemporaine comme le Nouveau Cirque se sont donc emparés de lieux déjà assignés à d'autres arts. Dans le Nouveau Cirque, cette proximité avec les autres arts a engendré un côtoiement artistique au sein des créations même¹⁰³. Ce qui aura, par ailleurs, contribué au rapprochement de la danse et de l'acrobatie.

L'espace est un des éléments esthétiques de la pièce, il est pensé par les artistes pour la création artistique. Au niveau de l'analyse esthétique, il pourrait se ranger dans la catégorie « scénographie » qui comprendrait également les décors, les costumes, et les lumières par exemple. Ces manières d'organiser l'analyse sous des angles d'approches permettent de situer le regard et de porter l'attention sur un élément en particulier pour être plus précis.e, mais cela ne doit pas conditionner ou empêcher de considérer d'autres éléments. Pour regarder comment se fusionne la danse et l'acrobatie circassienne dans les pièces du corpus au sein des duos, l'espace à regarder fera partie de la catégorie des composantes du mouvement aux côtés du temps, du flux, et du poids, de la même manière que dans la théorie de Laban.

Aussi, l'espace peut servir aux duos de plusieurs manières, il peut être un terrain de jeu pour le mouvement, servir de support, ou bien être un liant entre les deux corps.

¹⁰¹ Julie Perrin, « L'espace en question », La Briqueterie / CDC du Val-de-Marne | « Repères, cahier de danse » 2006/2 n° 18 | pages 3 à 6, consulté le 16/11/2021.

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ I.A.2

Cette partie servira à déterminer quelles sont les spécificités d'utilisation de l'espace par les duos de dansacrobates. Ainsi cela servira à explorer les éléments constitutifs d'une esthétique transdisciplinaire, ici entre portés acrobatique et danse.

B. L'espace scénique

1. L'intrication de la circularité et de la frontalité

L'espace scénique est la zone de pratique disponible pour les dansacrobates, elle peut se définir par les bords du plateau dans un théâtre, à la jonction entre la scène et le public. Ou bien aller au-delà de ces bords, briser le quatrième mur et flouter les limites de l'espace dédié au public et celui dédié à la pratique scénique. Dans les pièces de dansacrobatie, qui portent un héritage des codes scéniques de la danse contemporaine et des arts du cirque, des dispositions de l'espace font écho à la frontalité et à la circularité.

Dans *Warm*¹⁰⁴ (2008) de David Bobée, les miroirs en fond de scène, de grands panneaux rectangulaires aplanis, renforcent la frontalité. Ces plaques réfléchissantes, dédoublent les corps des dansacrobates, qui au début s'auto-observent face à leurs reflets. Ces (auto-)contemplations rappellent donc une disposition de mise en scène de l'espace frontal. Plus tard dans la pièce, lorsque les corps construisent des portés, les reflets dans les miroirs fabriquent des images en trois dimensions, l'avant et l'arrière des corps sont observables dans un même temps. La circularité est présente par le réfléchissement des corps et de l'espace entier dans les miroirs, ce qui crée aussi sur scène un agrandissement spatiale circulaire. De plus, le reflet du public dans les miroirs sur la scène floute la barrière du quatrième mur, au profit d'un mouvement circulaire et immersif des regards, qui sont alors disposés tout autour des interprètes. Vers la fin de la pièce, l'augmentation de la température laisse apparaître des ondes de chaleur dans les miroirs. Elles ont pour effet de créer un troisième mouvement dans l'espace, dans lequel le public se voit immerger et remuer par la chaleur. Finalement dans cette pièce, l'espace met en scène deux dispositions, qui co-existent par l'instauration du miroir. À l'intérieur de l'objet miroir, d'autres mouvements se lisent, et viennent renforcer l'intégration du public dans l'environnement scénique même. Les dansacrobates sont donc visibles sous tous les angles, peu importe l'orientation choisie. Cette disposition influence les mouvements menant aux portés qui sont au début lents, détaillés, précis,

¹⁰⁴ *Warm* (2008), David Bobée, captation vidéo privée du 6 avril 2018 à Rouen, obtenue par le site du CDN de Normandie-Rouen.

comme s'ils étaient exposés. Les muscles se contractent, sont gainés pour maintenir une posture qui peut être contemplée sous tous les angles. Les interprètes se tiennent aussi toujours à quelques mètres du miroir, et plutôt au centre, certainement pour que leurs reflets soient visibles pour le public. Cette mise en espace impacte donc aussi les placements des interprètes sur le plateau.

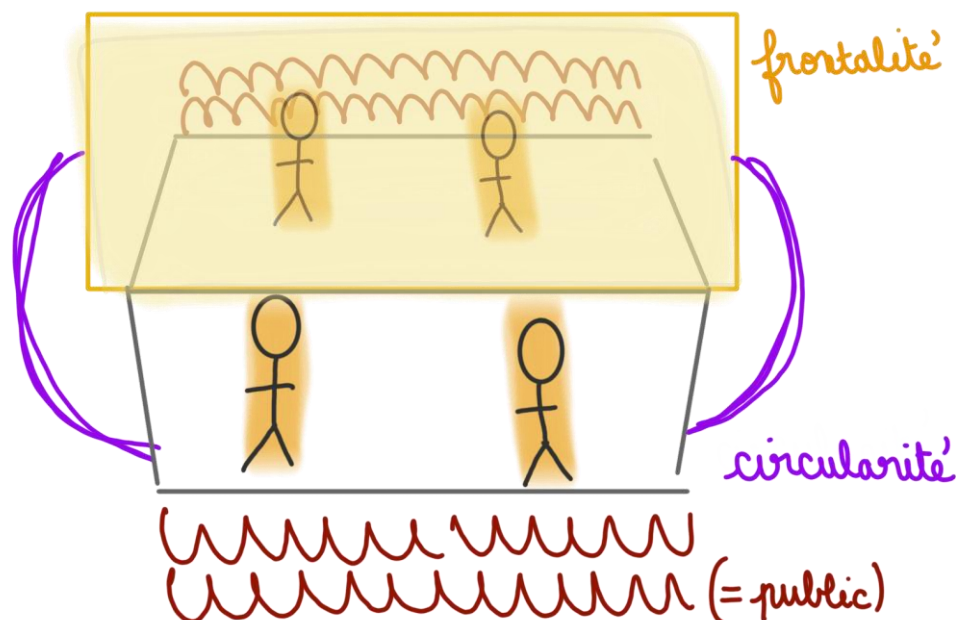


Schéma représentant l'intrication entre l'espace circulaire et frontale sur une même scène

Dans les autres pièces du corpus, une disposition ambivalente entre circulaire et frontale au niveau de l'agencement de la scène est notable. Elle entre en lien avec les déplacements des interprètes. Dans *Transports Exceptionnels*¹⁰⁵ (2005), de Dominique Boivin, qui se joue généralement en extérieur, le public est disposé en arc de cercle autour de l'espace de pratique. La circularité de l'espace scénique est donc tracée par des plots de chantier, cependant, le paysage maritime¹⁰⁶ en fond participe à la création d'un aplat, rappelant la frontalité. Dans la pièce *Noos*¹⁰⁷ (2015) de Justine Berthillot et

¹⁰⁵ *Transports Exceptionnels* (2005), Dominique Boivin, captation vidéo « Transports Exceptionnels – Kalamata – Cie Beau Geste », *Vimeo*, url <<https://vimeo.com/51754510>>, consultée le 20/05/2022. Et « Transports Exceptionnels de Dominique Boivin au CENTQUATRE », *Youtube*, url <https://www.youtube.com/watch?v=auVy2_dnZtE&t=354>, consultée le 20/05/2022.

¹⁰⁶ Observations faites à partir de la première captation vidéo citée précédemment.

¹⁰⁷ *Noos* (2015), Justine Berthillot et Frédéric Vernier, captation vidéo du samedi 13 juin à La Brèche, Pôle National des Arts du Cirque de Basse-Normandie, obtenue auprès de Frédéric Vernier. Et « Justine

Frédéri Vernier, les interprètes sont dans un dispositif spatial frontal ; les corps sont la plupart du temps tournés vers le public qui est placé sur les deux bords de la scène ; en face et sur le côté jardin. Dans les pièces *Hourvari*¹⁰⁸ (2017) de Yoann Bourgeois et *Deal*¹⁰⁹ (2019) de Dimitri Jourde et Jean-Baptiste André, le public se trouve tout autour de l'espace de scène, faisant écho à la piste circassienne. Les corps sont aussi parfois de dos, de côté, et les interprètes organisent leurs orientations corporelles avant tout vers leur partenaire plutôt que vers le public. Aussi, leurs déplacements ont tendance à former des cercles dans l'espace. L'oscillation entre orientation vers le public et orientation interne, donne à la pièce un aspect complice, intime, entre les deux interprètes mais aussi ouvert et accueillant pour les regards externes.

2. Les trajectoires spatiales circulaires

Dans *Hourvari*, les marches des interprètes sur le plateau en constante rotation créent un fort rapport à la circularité. Les interprètes sont comme des stylos sous lesquelles une feuille de papier tourne et leur fait donc tracer un cercle. De plus, le public est disposé tout autour du plateau, ce qui renforce l'organisation spatiale circulaire de la pièce. En fait ici c'est la particularité rotative du plateau qui induit le rapport à l'espace.

Dans *Deal*, l'organisation spatiale, et les chemins empruntés par les dansacrobates sont très circulaires, surtout au début de la pièce. Jean-Baptiste André marche sur les contours du plateau en créant un cercle dont il refait plusieurs fois la boucle. Toute la rencontre établie entre eux se pense dans un espace circulaire, ils se tournent autour l'un de l'autre. Mais parfois, dans les courts moments où ils deviennent amis, leur adresse au public est plus frontale. La rencontre hostile les met à distance et laisse apparaître un espace fermé, tandis que leur amitié imprévue et réelle les place côte à côte, pour une organisation spatiale frontale et plus ouverte.

Dans *Transports exceptionnels*, les rapports de taille entre la grue et l'homme les mènent à tracer des chemins courbes et larges pour se déplacer. D'ailleurs, la présence des traces des roues au sol, confirment ces déplacements arqués. La grue se meut

Berthillot et Frédéric Vernier », extrait de la pièce, *Youtube*, url <<https://www.youtube.com/watch?v=GbPc9diqO1M>>, consultée le 20/05/2022.

¹⁰⁸ *Hourvari* (2017), Yoann Bourgeois, captation vidéo « Hourvari », Numéridanse, url <<https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/hourvari>>, consultée le 20/05/2022.

¹⁰⁹ *Deal* (2019), Dimitri Jourde et Jean-Baptiste André, spectatrice à la représentation du 9 octobre 2021 au Prato. Et captation vidéo « DEAL (captation spectacle) », *Vimeo*, url <<https://vimeo.com/404794929>>, consultée le 20/05/2022.

principalement en tournant sur son axe principal et articulant son bras, ce qui a pour effet de tracer dans l'espace des mouvement courbes et sagittaux. Elle conduit le dansacrobate à marcher en cercle autour d'elle, pour suivre son bras, s'y accrocher, et être porté dans des élans encore là circulaires. La figure du compas apparaît, avec le socle de la machine comme pointe, et son godet qui transporte parfois l'homme, comme un crayon. Le public se dispose en arc de cercle, derrière des plots de chantier, qui rappellent la thématique du travail en bâtiment. La position de la grue et de l'interprète au bord du port, ne permet pas au public de pouvoir se mettre tout autour d'eux. Mais ici est perçue une organisation de l'espace bien circulaire autant dans les déplacements que dans l'adresse des corps vers les spectateur.ice.s.

C. L'espace entre les dansacrobates

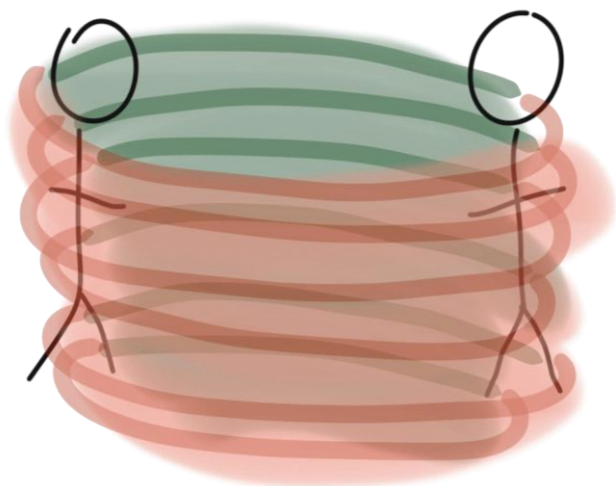


Schéma représentant la zone entre pour le duo de dansacrobate

Le corpus se centre sur des pièces comportant systématiquement des duos¹¹⁰ ; pour mieux analyser les portés entre elleux et concentrer mon regard sur les échanges. La figure du duo est constamment présente, l'espace se liera donc aussi à travers le rapport à ces deux corps. J'ai décidé de nommer l'espace qui se donne à voir entre les membres du duo l'*interespace*¹¹¹. Ce mot permet de centrer mon regard sur l'espace scénique situé à l'intérieur du duo. Dans l'*interespace* peuvent être distingués des rapports de

¹¹⁰ Choix du cadre explicité en introduction : I.F

¹¹¹ Les prochaines occurrences ne seront plus en italique.

distance tels que les démontre Hall Edward T¹¹². A noter que ces distances déterminées par l'auteur chez l'homme sont valables pour la vie en société. Alors que dans les œuvres étudiées, les rapports de distances existent autrement dans leurs emplois et significations. C'est-à-dire que des interprètes éloigné.e.s de part et d'autre du plateau par exemple, peuvent donner l'impression d'être dans un rapport intime intense, tandis qu'une distance rapprochée peut représenter une indifférence totale de l'un envers l'autre. Ainsi l'analyse se concentrera ici sur l'utilisation et l'aménagement de l'espace d'un corps en rapport à l'autre.

1. L'interespace : un lien d'intention corporelle

En s'appuyant sur des exemples, je propose de regarder de quelles manières l'interespace peut être entretenu par différentes formes de relations dépendantes du duo et relatives aux contextes. Dans *Deal* par exemple, les deux dansacrobates proposent un interspace très mesuré, conscientisé entre eux, comparable à l'ajustement et la tension spatiale présente entre deux combattant.e.s. Les mouvements de contacts sont rapides et vifs, tandis que la mise à distance donne à voir des corps contenus, en tension, et très observateur envers l'autre.

Tels deux combattants qui se placent à distance l'un de l'autre, les deux dansacrobates créent par leur disposition, et leurs attitudes corporelles : un *interespace*¹. [...] les déplacements des interprètes changent de zones, ils agrandissent ou réduisent l'espace entre eux, le coupe, le remodule, ne cesse de le faire évoluer en utilisant l'entièreté du plateau¹¹³.

Leurs jeux de jambes précis les gardent en alerte et prêts à esquiver ou à fuir à tout instant. Les interprètes de *Noos*, sont dans un interspace toujours remis en jeu, iels semblent tenter de s'appréhender par les élans initiés de l'un.e sur l'autre. Iels jouent tour à tour avec le poids de l'autre et son équilibre, en réajustant constamment leur interspace qui devient comme le lieu d'expérimentation des entreprises de portés et des mouvements agissant sur l'autre. L'interespace semble toujours rempli de hasard dans cette pièce. C'est une progression lente vers un rapprochement des deux corps qui se dessine dans *Hourvari*. La distance les installe dans une marche, qui active une sorte d'engrenage rapide et interne, iels sont tournés vers elleux-mêmes. Plus iels avancent, et

¹¹² Hall Edward T., *La Dimension cachée*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, traduit de l'anglais par Amélie Petita.

¹¹³ Extrait de mon analyse d'œuvre *Deal*, disponible en annexe : VIII.E

la proximité soudaine et arrêtée les enserme dans un flottement calme et sain. Leur interespace est comme la représentation de l'idée du rapprochement graduel, c'est-à-dire une avancée par étape, où chacune de ces étapes permet d'aller à chaque fois un peu plus proche de l'autre, dans un temps plus longtemp. Dans *Transport Exceptionnel*, le rapport de taille entre les deux membres du duo engendre la vision d'un interespace plus large vers la machine, qui comporte beaucoup de zones de contact possibles et plus resserrées vers l'homme. Le duo dialogue par des gestes communs, qui se ressemblent figurativement ; les articulations et la lenteur sont mobilisées des deux côtés.

Par analogie, la flèche et le balancier de la pelleuse s'apparentent aux bras humains, le godet lui ressemble à la main, les possibilités d'actions sont les mêmes que celles de l'être humain : attraper, contenir, tirer, toucher, poser, déposer, plier, et ouvrir. Les articulations se joignent et il est alors possible de réaliser les mêmes gestes, au niveau musculaire et articulaires ¹¹⁴.

L'interspace fluctue autour de la machine et suit les déplacements de l'homme car c'est le plus souvent celui des deux qui s'engage pour entrer en contact. En fait dans ces pièces de dansacrobatie, l'interspace est conscientisé et travaillé par les *états de corps*¹¹⁵, les propriétés corporelles et la nature de la relation des interprètes.

2. Le processus de la tension spatiale entre les corps

En choréologie il est question de « tension spatiale », cette notion trouve sa place ici dans les corps des dansacrobates qui jouent sans cesse entre eux avec leurs postures et leurs poids dans l'espace. Les tensions spatiales sont surtout visibles lorsque les corps sont proches, puisqu'ils s'agencent en fonction de l'autre. Les interactions proches comme on le voit beaucoup dans la pièce *Deal*, lorsque les interprètes jouent à se toucher, se repousser et s'attraper, prouvent et mettent en avant ces tensions spatiales. Elles apparaissent comme bouillonnantes et vives entre leurs corps qui sont dans des états effervescents. Dans *Transports Exceptionnels*, l'homme utilise souvent son corps comme prolongement du « bout » de la machine. De cette manière, il ajoute une tension

¹¹⁴ Extrait de mon analyse d'œuvre *Transports exceptionnels*, disponible en annexe : VIII.A

¹¹⁵ Définition de la notion d'états de corps par Philippe Guisgand : « l'ensemble des tensions et des intentions qui s'accumulent intérieurement et vibrent extérieurement, et à partir duquel le spectateur peut reconstituer une généalogie des intensités présidant à l'élaboration, volontaire ou non, d'une forme corporelle ou d'un mouvement » in « À propos de la notion d'état de corps », dans Josette Féral (dir.), *Pratiques performatives. Body Remix*, Montréal/Rennes, Presses de l'Université du Québec/Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 223-239. Les prochaines occurrences de cette notion ne seront plus en italique.

dans l'espace haut puisque c'est par cet élément que la machine peut aller dans des hauteurs. Dans *Hourvari*, même s'ils sont éloigné.e.s, les interprètes participent à fabriquer une tension spatiale entre eux par leurs jeux et états de corps. Ce serait donc l'interspace des deux corps qui participe à fabriquer la tension spatiale dans ces pièces. Les regards participent également à mettre en forme cette tension spatiale ; lorsque les corps sont parfois éloignés, c'est le regard qui installe dans l'espace une tension de direction d'intention dans chacun des corps vers le/la partenaire.

3. Les distances : mouvements d'éloignement et de rapprochements

Le degré de distance entre les corps rend compte d'un fonctionnement similaire dans ces pièces. Soit les interprètes s'orientent dans des directions opposées et s'écartent pour permettre à chacun de se détacher de l'autre. Soit les corps sont proches ou orientés vers le/la partenaire et amenés à entrer en contact peu de temps après cette mise en proximité. Ce fonctionnement est comparable au fonctionnement de la distance entre deux aimants, qui une fois qu'ils sont assez proches sont attirés entre eux. Les dansacrobates, une fois rapproché.e.s, sont quasiment toujours propices à entrer en contact. Ce processus de la distance est bien visible dans la pièce *Warm* où les dansacrobates se séparent et sortent presque de l'action qu'ils viennent de faire, se désintéressent de l'autre pour aller boire, mettre de la magnésie, reprendre leurs souffles, s'asseoir. La proximité des corps enclenche un investissement corporel par rapport au/à la partenaire, où ils jouent à se toucher, à transférer leurs poids et à construire des portés. Lorsque les dansacrobates sont séparés, ils marchent, reprennent leurs souffles, en fait ils semblent se préparer à réinvestir leurs énergies pour construire ensemble. Dans *Noos* l'homme se repose en s'appuyant sur des parties de son corps, il met ses mains sur les ailes iliaques de son bassin, ou bien sur ses genoux pour y appuyer le poids de son buste. Pendant ce temps, la femme reste dos au sol et se repose pour quelques temps. Dans *Deal* les interprètes ont même des zones de « repos » où ils peuvent s'asseoir, boire et s'éponger. Dans *Hourvari* les interprètes marchent de leurs côtés, renfermés sur eux-mêmes, lorsqu'ils ne sont plus ensemble. Dans *Transports Exceptionnels* l'homme et la machine font des mouvements qui se ressemblent quand ils ne sont pas réunis. En général, les dansacrobates se séparent pour se préparer à se réunir. Les dansacrobates ne sortent jamais de leur lien distancié pour produire une autre matière chorégraphique ou acrobatique. Contrairement aux spectacles de danse contemporaine et danse classique par exemple, où les interprètes peuvent proposer de sortir de la forme du duo pour pratiquer chacun.e dans un espace ou

indépendamment de l'autre sur la même scène. Dans la dansacrobatie l'intention pour le mouvement se situe davantage dans un espace proche pour les deux corps du duo. C'est une recherche de l'action à deux, où le *faire ensemble* semble être l'élément centrale de la chorégraphie.

4. Le développement de la proprioception

Dans cet interespace le/la dansacrobate joue avec le corps de l'autre mais aussi avec son corps. Les dansacrobates gèrent à la fois l'espace des membres de leur corps : relatif au sens de la proprioception, ainsi que celui de leur partenaire. La dansacrobatie qui articule les mouvements des corps pouvant aboutir à des finalités de portés, requiert un sens développé de l'attention à l'autre, et à l'interespace. Par exemple, dans la pièce *Möbius* de la compagnie XY qui propose des acrobaties hautes¹¹⁶ et spectaculaires, les personnes portées ont parfois besoin de regarder derrière elles les personnes qui vont les rattraper. Elles ont besoin de la vue pour évaluer la distance qui les sépare avec celles qui les rattrapent. Ces évaluations visuelles ne sont pas présentes dans les pièces de mon corpus, supposément parce que les duos sont constamment conscients de l'interespace entre eux. De plus, le fait qu'ils ne soit que deux, leur permet d'entretenir une relation directe et attentive vers un seul autre corps que le leur. Cela est observable dans la pièce *Deal*, lorsque les interprètes sont dans une kinesphère réduite et qu'ils établissent des points de contact rapides, qui mènent parfois à des portés brefs, presque instinctifs, dans des enchaînements fluides. Leurs corps s'articulent organiquement comme deux algues aspirées par un même flux marins. Puisqu'ils savent maîtriser l'évitement et l'entrée en contact, cela indique que chacun sait où se situe les parties de son corps et celui de l'autre dans l'interespace. Dans le cas de la pièce *Möbius* les interprètes sont au nombre de dix-huit sur scène, cela devient donc extrêmement difficile, voire impossible, de sentir où se situent les corps de chacun autour de soi. Les enjeux corporels des dansacrobates induisent un rapport à l'espace resserré pour sentir finement ce qui se joue dans le mouvement de l'autre, pour pressentir et anticiper.

¹¹⁶ Des colonnes allant de 3 à 4 personnes sont souvent réalisées. La colonne est une figure acrobatique circassienne récurrente dans les arts du cirque, elle se réalise minimum à deux : une personne est debout sur une autre personne, ses pieds sont posés sur les épaules de la personne qui porte. Cette dernière tient ses mollets pour stabiliser le corps porté.

D. L'espace autour des corps

Avant tout, il est important de rappeler qu'en dansacrobatie les corps portants et ceux portés ne s'ancrent pas dans cette même binarité tout au long d'une pièce. En effet, chacun.e des interprètes peuvent être amené.e.s à porter ou à être porté.e.s. De plus, parfois il est difficile de déterminer quel corps est porté et quel corps porte. C'est notamment le cas lors des portés en contrepoids dans *Deal* : « Les deux hommes continuent de se poursuivre, de s'importuner. Plus leur entente s'échauffe, plus les points de contact sont proches, précis, osés, et plus les contrepoids, portés se réalisent »¹¹⁷. Mais c'est aussi le cas dans *Warm* : « Leurs mouvements sont définis, écrits, les contrepoids maîtrisés permettent de repousser la gravité avec une simplicité étonnante »¹¹⁸, et dans *Through the Grapevine*¹¹⁹ (2020) d'Alexander Vantournhout : « L'un puis, l'autre, à deux, ils tiennent leurs propres corps et celui de l'autre pour construire une balance dans des déplacements en répétition »¹²⁰. Les portés sont soit établis en contrepoids, ainsi le poids de chacun des corps se hissent grâce à la tension données vers les extrémités, ou soit ils sont effectués dans une répétition en boucle, ce qui produit une alternation constante entre le moment où le corps porte et devient porté.

1. L'espace du corps qui porte¹²¹

Le corps qui porte est celui qui reçoit ou prend le poids, il doit s'assurer de maintenir l'équilibre du corps qu'il soutient. Pour ce corps, son espace est un lieu de réajustement constant où le poids reçu doit être conscientisé. Dans *Noos*, l'homme qui est le porteur dans la première partie de la pièce s'aide de ses bras pour pousser et s'équilibrer dans l'espace, afin de tirer et déplacement le corps de sa partenaire qui est au sol, accrochée à ses chevilles. Le corps qui porte joue avec un espace qui lui est propre et qui peut sembler moins ouvert, plus condensé et resserré autour de lui. Les mouvements seront davantage concentriques, tournés vers le dedans car la charge doit reposer sur une surface enracinée et ramassé pour tenir dans la durée et économiser l'énergie. Le regard est concentré, il cherche à se fixer pour mieux sentir le poids à

¹¹⁷ Extrait de mon analyse d'œuvre *Deal*, disponible en annexe : VIII.E

¹¹⁸ Extrait de mon analyse d'œuvre *Warm*, disponible en annexe : VIII.B

¹¹⁹ *Through the Grapevine* (2020), Alexander Vantournhout, spectatrice à la représentation du 2 mars 2022 au Prato.

¹²⁰ Extrait de mon analyse d'œuvre *Through the Grapevine*, disponible en annexe : VIII.G

¹²¹ Pour éviter les dénominations voltigeur.se et porteur.se, relatives aux raisons citées en introduction (I.C.4.c) je choisis de qualifier uniquement le corps, évitant dans le même temps, une écriture genrée.

maintenir. En fait le corps qui porte ressent la pression déposée sur son corps, il est donc dans un rapport interne au mouvement et s'aide parfois de l'appui de l'espace autour pour se stabiliser. Son espace est mis en tension doublement par la force gravitaire de son corps et par celle du corps qu'il porte, qu'il doit toutes deux pouvoir repousser. Par son contact direct avec le sol, il décide principalement des trajectoires du duo, mais ce n'est pas toujours le cas, car l'interspace reste avant tout en dialogue avec le/la partenaire dans des réajustements pondéraux entre les deux corps. Dans *Noos*, quand Justine est debout sur les épaules de Frédéri et qu'elle déséquilibre son corps vers l'avant, ce dernier, pour la rattraper, est contraint d'avancer rapidement dans l'espace, de le traverser. Le corps porté initie alors la direction à prendre pour l'ensemble de la structure en équilibre. En regardant l'espace autour du corps portant sur scène, il se fait ressentir des sensations de contrôles, de vibrations concentriques, de réajustements, de torsions de l'espace, pour soutenir. L'espace autour du corps portant serait comme figé dans un en-dedans.

2. L'espace du corps porté

Le corps qui est porté se retrouve souvent dans un espace surélevé, souvent à un niveau plus haut que sa taille habituelle, mais ce n'est pas toujours le cas, par exemple lorsque le corps qui porte est au sol. Ce changement spatial altère le rapport qu'il entretient avec. Dans un espace surélevé, où il n'est pas possible d'avoir la main sur son propre équilibre, l'attitude à adopter est de gagner l'entièreté du corps. L'espace autour est donc à la fois inquiétant et savoureux car il est d'habitude (seul.e et sans matériel) inatteignable. Ainsi, le mouvement induit par les corps peut amener le corps porté à se retrouver dans un espace inversé, qui trouble les repères gravitaires. Durant ces moments, l'espace autour du/de la porté.e devient étourdissant et a une consistance vaporeuse, incertaine. L'espace d'action possible qui entoure le corps porté est réduit car le support est plus étroit et moins stable que le sol, il apparaît alors aussi comme nouveau car il est initié et contrôlé par un.e autre. Le corps porté est plus assujéti aux mouvements du/de la dansacrobate du dessous. Dans les cours de portés acrobatiques, l'image du bâton est souvent utilisée pour aider la personne en hauteur à tenir l'équilibre. Dans cette situation instable, pour le corps porté, l'espace autour est agrandi, il est comme noyé dans l'espace du vide ; il n'a pas de limite et peut s'y perdre. C'est pourquoi le corps porté se doit d'être concentré de se gagner, et de tenir dans cet espace ouvert, flottant, friable. Il doit assurer par lui-même sa propre inscription dans cet espace sans repère. Le regard doit, la plupart du temps, aussi être

fixé, vers un horizon lointain. Cela permet d'assurer une posture stable et de ne pas se focaliser sur la hauteur prise, ce qui pourra contribuer à évincer l'idée d'une possible chute. En observant les dansacrobates, les personnes portées s'aident aussi parfois de l'espace autour d'elles pour s'équilibrer, en repoussant l'espace à l'aide de leurs bras. De cette façon, le corps porté peut aussi anticiper les mouvements du corps qui porte et maintenir une stabilité ou éventuellement faire évoluer le porté depuis sa propre initiative¹²².

3. Les chemins empruntés

Comme vu précédemment, le duo de dansacrobate manœuvre son espace et l'espace de l'autre dans un même temps. Pour s'accrocher, se tenir, exercer de la pression, soulever, frôler, glisser, pousser, s'élever, repousser, s'extirper, tomber sur, relever... les deux membres du duo empruntent des chemins¹²³ de mouvement précis.

Par exemple, dans *Warm*, au début de la pièce, les contacts entre les dansacrobates sont seulement tactile, sans intention de poids ou d'appuis. L'un vient poser sa main sur l'épaule de l'autre, puis ils s'attachent progressivement en agrippant chacun leurs, se regardent pendant un long moment face à face, puis d'un commun accord, le corps qui porte initie le mouvement en pliant ses genoux, tandis que celui porté prend une impulsion dans un saut pour venir s'asseoir entre ses genoux. Les jambes du corps porté se trouvent de part et d'autre de la taille du porteur, tendues, les pieds légèrement pointés. Le buste du corps porté est gardé droit et gainé, celui qui porte garde les genoux pliés, le bassin en arrière par rapport à ses épaules et ses genoux. Les deux sont toujours accrochés par leurs mains qui ensèrent les épaules.

¹²² Exemple donné précédemment pour ce cas : II.D.1

¹²³ Par le terme chemin j'entends une suite d'étapes, des mouvements par lesquels, arriver au porté.



Capture d'écran de la captation¹²⁴ vidéo de *Warm* (31 :27), sur le site du CDN de Normandie-Rouen

Puis, ce sont par ces élans initiés que celui qui est porté profite de l'appui de la taille de son partenaire, ainsi que de ses genoux qui se tendent et de sa traction dans les bras, pour se relever en équilibre au-dessus du corps du porteur.



Capture d'écran de la captation¹²⁵ vidéo de *Warm* (31 :31), sur le site du CDN de Normandie-Rouen

¹²⁴ Captation réservée à l'espace professionnel du site, url <<https://www.cdn-normandierouen.fr/>>

Ce chemin de mouvements pour atteindre le porté est dynamique, il se compose mécaniquement d'un saut, d'une préparation puis d'un élan. Les chemins empruntés par les dansacrobates sont multiples et donnent à voir des agencements corporels originaux dans l'espace.

Pour saisir ces chemins spécifiques et variés de la dansacrobatie, je propose de les comparer avec ceux d'une autre discipline comme les portés acrobatiques circassiens où les chemins empruntés paraissent plus protocolaires et convergent tous vers un seul but : la présentation de la figure du porté stabilisée ou mobiles. Les contacts sont posés à l'avance, et fréquemment, un temps marque l'avant impulsion des corps. En dansacrobatie, les portés font suite aux mouvements chorégraphiques et aux états de corps qui sont supports à la dramaturgie. Aussi l'originalité des chemins empruntés ne permet pas de connaître la finalité des portés, ni même de savoir si ces chemins aboutiront à un porté. Alors que dans les spectacles de portés acrobatiques circassiens, la manière dont sont mis en scène les chemins empruntés donnent déjà à voir le porté final pour les spectateur.ice.s déjà initié.e.s. Les chemins empruntés sont chorégraphiés et colorent alors les espaces de chacun, ils entrent en corrélation avec le propos dramaturgique.

4. L'occurrence des déplacements circulaires

a) Les trajectoires circulaires des corps porté dans l'espace surelevé¹²⁶

Dans les pièces du corpus, le corps porté se trouve dans un espace souvent surélevé par rapport à l'espace d'activité qui est à sa disposition lorsqu'il n'est pas porté. Dans cet espace surélevé, le/la dansacrobate porté.e est amené.e à le traverser, tandis que celui/celle qui porte actionne, active cette trajectoire. Dans *Transports Exceptionnels*, l'homme suspendu à la pelleuse, traverse l'espace surélevé en traçant une ligne courbe puisqu'il est porté par le godet qui tourne autour de l'axe de la machine. Dans *Hourvari*, la même image se crée avec le moment unique du porté, où la femme semble presque s'allonger sur le corps de l'homme. Alors les deux corps, placés sur le plateau tournant, trace dans l'espace un cercle. Les jambes de la dansacrobate portée sont davantage identifiés comme traceurs de ce mouvement, car ils sont à l'extrémité de ces deux corps, ils dépassent du bord du plateau. Ces sont ces jambes horizontales qui

¹²⁵ Ibid.

¹²⁶ Je n'utilise pas le terme « haut », car il indique un changement de niveau, ce qui n'est pas toujours le cas dans les portés étudiés.

donnent davantage à voir cette ligne qui se trace dans l'espace, formant un cercle dans le plan transversal. Dans *Deal*, toutes les parties du corps portant, deviennent à un moment, support à l'autre pour lui faire traverser l'espace, pour y avancer. Durant ces déplacements, le corps porté tourne sur lui-même et change constamment d'orientation, pour s'appuyer sur une nouvelle zone du corps de son partenaire.

b) Les mouvements circulaires dans les espaces transversaux et frontaux

Les dansacrobates réalisent aussi des tracés circulaires dans le plan transversal et frontal. Par exemple, dans *Noos* lorsque Frédéri balance le haut de son corps de gauche à droite, ce qui a pour effet de faire balancer le corps entier de Justine qui est accroché à son cou.



Capture d'écran de la captation vidéo de *Noos*¹²⁷ (01 :31)

Dans *Warm*, les portés restent dans des positionnements fixes, mais là aussi se trouvent des circulations courbes dans des plans sagittaux, frontaux et transversaux pour le corps porté. Le corps qui porte est allongé, le dos contre le sol, les jambes levées, les plantes de pieds vers le plafond. Sur lui, sur ses plantes de pieds, le corps

¹²⁷ « Justine Berthillot et Frédéri Vernier », disponible sur *Youtube*,
url <<https://www.youtube.com/watch?v=GbPc9diqO1M>>, consulté le 10/05/2022.

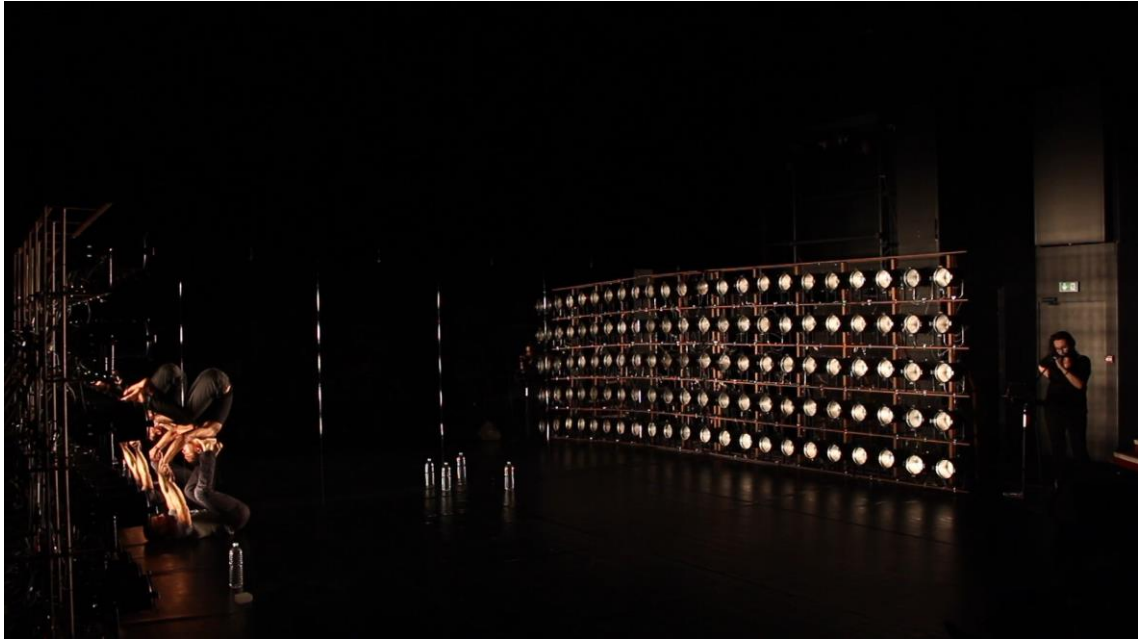
porté est assis, puis il se cambre vers l'arrière et bascule ses jambes vers la tête de son partenaire. Pendant ce temps le corps portant fait glisser ses pieds sur les côtés externes du bassin du corps porté, en maintenant le contact et en retenant toujours à l'aide de ses pieds sur les cuisses maintenant. De là le corps portant attrape les pieds du porté, les pousse au niveau du bas de son ventre, ce qui permet de faire un mouvement de levier pour que le corps porté puisse se redresser. Les pieds du porteur maintiennent maintenant le bas ventre du porté. En bref, le corps portant et le corps porté enchaînent une série de points de contacts, de changements d'appuis, qui produit une trace circulaire qui se boucle dans l'espace sagittal du porté, comme s'il faisait des sortes de pirouettes en ayant pour sol des points d'appuis des différentes parties du corps du porteur.



Capture d'écran de la captation¹²⁸ vidéo de *Warm* (42 :32), sur le site du CDN de Normandie-Rouen

Ces mécaniques de mouvements dans l'espace circulaires sagittal sont observables à plusieurs moments dans la pièce :

¹²⁸ Captation réservée à l'espace professionnel du site <<https://www.cdn-normandierouen.fr/>>



Capture d'écran de la captation¹²⁹ vidéo de *Warm* (17 :11), sur le site du CDN de Normandie-Rouen



Capture d'écran de la captation¹³⁰ vidéo de *Warm* (39 :31), sur le site du CDN de Normandie-Rouen

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ Ibid.

Finalement, dans ces pièces s'observe une multiplicité de traversées circulaires transversales dans l'espace surelevé, mais aussi de nombreux tracés circulaires activés par les corps portant chez les corps portés dans les différents plans de l'espace. Ces gestes de portés mobiles créent des sensations de boucles, de rouage impulsé mécaniquement, d'une trame qui suit presque une logique spatiale de parcours.

E. L'espace de contact

Dans la dansacrobatie les interprètes sont nécessairement proches pour réaliser des portés. L'espace entre eux est alors plus maigre et presque indistinct. Leurs corps assemblés créent un espace commun. Se laisse percevoir la figure d'une bulle qui les englobe, au sein de laquelle les agencements des membres sont articulés et musculairement sollicités.

1. Les zones de contact

Les zones de contact surviennent généralement à la suite d'un mouvement initié par l'un des membres du duo, ou des deux au même moment. Je me suis demandée si les zones de contact sont à inclure dans l'analyse sur l'espace, car finalement l'espace entre les dansacrobates s'efface lorsqu'ils entrent en contact. Seulement, je suppose que c'est justement cette considération d'un espace entre eux qui permet de percevoir cette jointure entre les corps.

a) La multiplicité des points de contacts

Dans la pièce *Noos*, les deux interprètes multiplient les zones de contact pour proposer des déplacements de poids dans l'espace. Le ventre de la femme est posé sur les cuisses de l'homme, puis sur le dos, puis dos contre dos, bassin contre cuisse, dos contre épaule, ventre contre tête, bras contre nuque, ... Il en est de même pour *Warm*, même si les zones de contact sont moins larges et souvent similaires, regroupées par paires de membres corporels ; pieds contre épaules, mains contre mains, pieds contre dos, dos contre dos, pieds contre mains, nuque-épaules-dessus des bras¹³¹ contre nuque-épaules-dessus des bras.

Les portés dans *Deal* sont plus vifs, rapides, le poids n'est pas totalement déposé sur l'autre. Alors les zones de contact sont plus moins lisibles, brèves, et repoussées

¹³¹ J'appelle « dessus des bras » la peau qui se situe à la surface lorsque ceux-ci sont placés le long du corps.

énergiquement. Les interprètes ont des zones contacts fesses contre hanches, pieds contre l'intérieur de la cuisse, dessous des pieds contre la tranche (le côté extérieur) des pieds, mains contre côté d'un bras, tête et nuque contre buste.

Dans *Transports Exceptionnels*, les zones de contact sont majoritairement les différentes surfaces du corps pour l'homme et le godet pour la machine. La spécificité du duo homme-machine restreint les zones de contact possibles sur la machine. En revanche l'homme peut mettre en contact l'entièreté de son corps sur l'objet. Bien que les zones de contact ne soient pas égales entre les deux entités, ces contacts créent des connexions sensiblement originales qui résonnent dans les corps de chacun : L'homme se suspend à la machine par de gros écrous disposés sur le bout du bras de la machine, juste avant l'emplacement du godet. Son corps s'élève dans les airs, le bras tourne sur le socle de la machine, les faisant tourner ensemble. L'homme se suspend par les bras uniquement, il ramène ses jambes tendues au niveau de son buste, par une flexion de ses fémurs par rapport au coccyx comme point fixe. Dans cette posture, il crée un parallèle visuel entre l'articulation centrale du bras de la machine (entre celle du godet et celle liée à la cabine), et son propre corps comme bras. Puis les deux articulations, celle coxo-fémorale de l'homme et celle du centre du bras de la machine se déplace, renforçant le parallèle des deux corps. Les zones de contact servent alors notamment à proposer des images analogiques entre les deux corps, pour les rapprocher.

Dans *Hourvari*, un seul porté est réalisé, la zone de contact s'étend progressivement d'abord bras contre nuque, puis buste contre buste jusqu'à ce que presque l'entièreté des deux corps soit en contact. Dans cette courte pièce le moment de contact pour le porté est unique, mais il est mobile, il se dilate dans un temps long, continue, en opposition à la rapidité giratoire du plateau. Il laisse tout de même apparaître une certaine recherche de modulation sur cette même zone.

Contrairement aux ballets classiques ou aux spectacles de danse contemporaine, où les zones de contact sont principalement situées au niveau des mains, la taille, les pieds, le bassin, ici les interprètes semblent chercher à utiliser les zones plus restreintes et moins adéquates pour pratiquer. Ce qui relie ces descriptions, c'est la multiplicité des nouvelles zones de contact explorées par les dansacrobates.

b) Le toucher comme point de contact pour assembler les corps

(1) La Création de formes imaginatives doubles

Si l'on observe ces corps à l'aide de la lecture choréologique, on pourrait parler de *body design* double, où les contours des corps assemblés fabriquent de nouvelles formes dans l'espace. Les dansacrobates dans *Warm* s'assemblent à plusieurs reprises dans des postures qui sont opposées : le corps portant est debout au milieu de la scène, contre sa nuque et la surface externe de ses bras se trouve la nuque et la surface externe des bras du corps porté. Les jambes de celui porté sont ouvertes en écart de face, ses pieds pointent vers l'extérieur, un pied de chaque côté. Le haut de son dos s'appuie sur la tête du porteur. La tête de celui qui est porté est aussi en contact avec le haut du dos du porteur, mais le sommet de sa tête pointe vers le sol. Son bassin est au sommet de ce *body design* double. Ils donnent alors à voir une forme humaine complexe à deux têtes, où l'une est à l'endroit par rapport à la gravité, et où l'autre est à l'envers. La forme tient sur deux jambes, où les troncs sont quasiment alignés, le porteur tient son buste légèrement vers l'avant de son corps tandis que celui porté tient son bassin légèrement vers l'arrière de son corps. De ces troncs alignés se séparent des lignes horizontales construites par les bras assemblés et ouverts de chaque côté, ainsi que par les deux jambes de celui qui est porté, ouvertes de chaque côté de son bassin, dans un grand écart. Dans chaque pièce du corpus des *body design* assemblés sont remarqués, ils créent de nouvelles formes dans l'espace. Ces formes sont plus ou moins expressives, par exemple l'étreinte dans *Hourvari*, est clairement identifiable comme un geste affectueux. Alors que dans la pièce *Du simple au double*¹³² (2021) de la compagnie Embrouillamini, dans laquelle les dansacrobates proposent des *body design* assemblés troublants et abstraits qui jouent sur l'appartenance des membres de chacun des corps¹³³. Par ailleurs, en admettant le développement du sens de la proprioception¹³⁴, l'assemblage des deux corps dans le duo de dansacrobates mènerait à la structuration d'une kinesphère double, où chacun.e des interprètes s'inviteraient dans la bulle spatiale de l'autre.

(2) Les *body design* assemblés ouvrent vers de nouvelles possibilités dans le mouvement

¹³² *Du simple au double* (2021), compagnie Embrouillamini, captation vidéo privée obtenue par la compagnie. Teaser de la petite forme de la pièce : « Teaser - Du simple au double (la petite forme) – EMBROUILLAMINI » url <<https://www.youtube.com/watch?v=mcaPXGf6ngw>>, consulté le 23/05/2022.

¹³³ Des images de différentes pièces du corpus de ces corps assemblés sont disponibles en annexes : VIII.H

¹³⁴ Développé dans cette partie : II.C.2

Quand les corps sont assemblés, deux matières se réunissent en une seule, d'où jaillissent des portés et mouvements originaux. C'est le cas de l'effet de balancier dans *Noos*, lorsque la femme est accrochée au cou de l'homme qui initie un mouvement latéral par le haut de son buste sur son bassin. Cela a pour effet de faire se balancer latéralement le corps de la femme tel un pendule articulé de tout son long dans une horloge. D'ailleurs le son métallique rythmé vient renforcer cette image à ce moment-là dans la pièce. Sans cette accroche, sans le porté, les deux corps n'auraient pas pu entrer dans cette mécanique de mouvement. Les *body design* double créent de nouvelles capacités motrices, engendrant d'autres potentialités de mouvements à activer, à tester. Les jonctions entre les deux dansacrobates sont donc aussi des moyens de s'étendre dans l'espace et de former un autre corps possédant d'autres capacités, c'est un corps souvent agrandi. L'espace autour de ce corps double est mis en tension par des lignes de forces gravitaires, contenues dans chacun des corps. Les corps assemblés présentent des projections et/ou progressions spatiales. Ils créent des lignes, courbes ou droites dans l'espace qui tracent des lignes ou se prolongent au-delà des membres. Comme décrit précédemment, dans un porté de la pièce *Warm*, les corps sont dans des postures opposés, et leurs membres formes des lignes horizontales construites par les bras assemblés et ouverts de chaque côté, ainsi que par les deux jambes de celui qui est porté, ouvertes de chaque côté de son bassin, dans un grand écart. Ces lignes de progressions spatiales sont d'autant plus visibles dans les portés fixes. Aussi, plus les portés sont hauts, et la zone de contact petite, plus la tension spatiale et les progressions spatiales sont mises en lumière dans le mouvement des deux corps.



Capture d'écran de la captation¹³⁵ vidéo de *Warm* (22 :47), sur le site du CDN de Normandie-Rouen

2. Le toucher comme qualité sensorielle

Le toucher se distingue du contact et permet de nommer l'action sensible à travers laquelle les interprètes peuvent sentir. Il se distingue également de l'accroche qui fait partie des zones de contact, mais elle permet aux dansacrobates de s'agripper plus fermement sur une partie du corps généralement plus étroite. L'accroche entoure la zone de contact, si bien qu'elle doit impliquer un mouvement d'ouverture ou de relâché supplémentaire pour que les deux parties puisse se détacher, contrairement au contact qui se caractérise par la simple jointure de deux parties des corps. L'accroche permet donc aussi d'installer le sens du toucher. Dans la dansacrobatie les accroches ne sont pas toujours présentes, contrairement au ballet classique par exemple, où le danseur entoure les surfaces du corps de la ballerine pour la soulever ou l'accompagner dans ses élans.

Dans la pièce d'Alexander Vantournhout, *Through the Grapevine*, un jeu de limite est identifié entre l'accroche et le contact : à certains moments les accroches se font par la proximité des articulations des mouvements des deux corps, qui font que les membres de chacun s'imbriquent et finissent par devenir des accroches.

Le toucher est le point liant, une charnière entre les deux corps, il donne une nouvelle dimension à ces corps assemblés, prenant une autre place spatialement.

¹³⁵ Captation réservée à l'espace professionnel du site <<https://www.cdn-normandierouen.fr/>>

Néanmoins, le toucher en dansacrobatie semble avoir un autre rôle que celui de point de contact dans le duo.

a) L'action du toucher comme source d'information pour le duo

(1) L'intention du geste induite par la sensation du toucher

Les touchers entre les corps sont plutôt tendres, accueillants, ils s'imprègnent des contours de la forme reçue. L'homme dans *Transports Exceptionnels* laisse glisser ses jambes contre le dos de la pelle qui remonte délicatement. Il garde ensuite pendant quelques instant la mémoire du toucher dans ses jambes qui restent droites, fermes et gainées, comme pour rappeler le métal solide. *Hourvari* est la pièce qui donne le plus à voir de cette tendresse et cette coloration sensitive de l'autre dans le toucher. Les surfaces des deux corps se joignent lentement et sont presque complètement collées l'une à l'autre. Cette douceur apparaît plus forte puisqu'elle est située au milieu même d'un plateau de bois tourbillonnant incessamment. Les deux corps apparaissent marqués par le contact qui a précédé. En fait, c'est par le toucher, qui sent, que les deux dansacrobates vont décider de la manière dont ils vont être ensemble. Dans *Hourvari*, puisque les deux corps se touchent doucement, calmement, d'une manière apaisée, alors leur intention aura une coloration tendre, douce, calme l'un.e envers l'autre. Ensuite, ils se détachent doucement mais pas complètement, iels restent en lien en se tenant la main. Les postures mettent du temps à se défaire et à se réagencer pour entamer un autre mouvement. Cela diffère d'un contact d'acrobatie circassienne, qui aurait un but situé davantage dans la forme du porté, auquel serait ensuite apposé une intention pour lier les corps. En acrobatie circassienne, la qualité du toucher ne contient pas d'information sensible au devenir d'une intention entre les deux interprètes. Par exemple, en observant un spectacle de portés acrobatique circassien comme celui de la compagnie En corps En l'air, intitulé *Siamois*¹³⁶, de 2017, les qualités tactiles n'induisent pas de sensations pour être à deux. Cette absence de qualité dans la manière de se toucher, se perçoit surtout dans l'intention qui se réalise toujours après le porté. Les acrobates proposent une relation amusante où les deux personnages tentent de se détacher l'un.e de l'autre. Dans les portés réalisés, la nature de cette relation n'est pas visible, c'est la réalisation de l'action technique qui prime. Les intentions des acrobates se lisent après, durant les transitions qui préparent les portés, ou au moment du maintien de la forme établie.

¹³⁶ « Siamois – Cie En corps En l'air », disponible sur *Youtube*, url https://www.youtube.com/watch?v=GX2u637_uqM, consultée le 12/01/2022.

En danse contemporaine, le toucher, la pression des mains garde la même propriété que l'état de corps. Le toucher ne sert pas à établir une connexion interactive et à renseigner les interprètes sur leurs états, ils se coordonnent, s'assujettissent au rendu esthétique du geste produit. Par exemple dans *TRACES*¹³⁷ (2019) de Wim Wandekeybus, les touchers pour fabriquer les portés apparaissent dans les formes, ils sont presque protocolaires, le corps d'une danseuse est porté, il voyage dans l'espace horizontalement, puis il est redéposé et laissé à lui-même. Comme si le voyage du porté servait à impulser de nouvelles sensations dans le geste dansé.

En dansacrobatie, il semble que ce soit la qualité du toucher qui permet aux dansacrobates de colorer le mouvement de leur intention. Là se perçoit dans ces liaisons, une approche sensible pour servir à la fois la technique et le propos dramaturgique.

(2) Le sens haptique comme moyen de communication interne

Dans les autres pièces, pour *Warm*, *Deal* et *Noos*, certains gestes produits sont plus courts, vifs, chargés en poids ou en élan, pourtant les qualités qui sont données à voir dans l'empreinte, la palpation, des différents points de contact sont toujours sensibles, ils accompagnent et savent pressentir les déséquilibres ou failles. Même à la fin de *Warm*, lorsque la chaleur avoisine les 50 degrés sur le plateau, les initiations des contacts entre les deux hommes dégoulinants de sueur sont toujours réalisées dans une palpation attentionnée. Le dansacrobate porté s'assure que celui qui le porte va bien, il multiplie ses points d'appuis et accompagne le corps de l'autre dans ses chutes. Même si les portés s'effondrent brutalement, les deux interprètes essaient d'accompagner le corps de l'autre en le retenant ou en amortissant par le toucher. Quelques zones touchées ne servent pas forcément à débiter des portés, mais semblent être là pour rassurer et sentir le corps de l'autre. Dans ces pièces apparaît plutôt un toucher qui sent : qui touche et est touché. Frédéric relève Justine par la nuque, mais il sait aussi à quel moment arrêter ce relevé pour éviter qu'elle ait elle-même à stopper le mouvement afin de ne pas tomber. Ce n'est pas seulement un toucher pour proposer à l'autre de faire quelque chose, c'est un toucher qui fait dialoguer intentionnellement les corps. Un toucher qui sert aussi à mesurer¹³⁸ l'équilibre, surtout dans *Warm*, où les visages des

¹³⁷ « Trailer *TRACES* », disponible sur *Youtube*, url <<https://www.youtube.com/watch?v=0AWOoiIbNM8>>, consulté le 26/03/2022.

¹³⁸ Le terme de « mesurer » permet de parler à la fois de la distribution et de la réception du poids, autant donc pour celui/celle qui porte que pour le/la porté.e.

interprètes se montrent concentrés, à l'écoute des membres en contact pour maintenir la structure ou aviser, pressentir la chute. Dans *Transports Exceptionnels*, la transmission d'information par le toucher est évidemment différente puisque la machine ne possède pas de récepteurs sensibles sur la surface de sa matière. En revanche, une sensibilité certaine est requise dans les gestes minutieux du conducteur pour faire faire à l'engin ses intentions de mouvements et interagir précisément avec le corps de l'homme.

Le toucher sert aussi sensiblement, par les pressions tactiles à préparer les corps à mesurer leurs poids d'un côté comme de l'autre. Les transferts de poids se préparent donc alors aussi dans le sentir pondéral¹³⁹ et la qualité du toucher. Dans les cours de portés acrobatiques, pour réussir à tenir dans un porté, il faut sentir où se dépose le poids pour garder ces zones de pressions actives et les réajuster si besoin. Par exemple, en faisant du « main à main », il est préférable de mettre le maximum de la pression pondérale sur la zone de la main juste au-dessus du poignet¹⁴⁰, là, où se situent la première rangée antibrachiale, qui fait suite aux os de l'avant-bras, ainsi qu'à la zone juste en dessous des doigts, au niveau de l'articulation métacarpo-phalangienne. Dans les portés acrobatiques, cette sensation tactile est purement technique, elle permet de faire saisir aux corps où s'appuyer, ou repousser, pour équilibrer les poids. D'ailleurs pour apprendre, nous avons souvent besoin de communiquer pour dire à l'autre ce qui est ressenti, si c'est bien placé et si cela ne fait pas mal. Le chorégraphe Jérôme Andrews dit à propos du toucher :

À chaque point de notre peau existe ce sens de toucher, cette capacité d'éprouver un contact à ce point-là, par ce point-là ; de sentir ma main qui me touche, votre main qui me touche, celle d'un inconnu, tous ces contacts éveillent un sens, de ce point de ma peau vers l'intérieur et aussi de mon intérieur vers ce point ¹⁴¹.

Cette description dépeint bien l'aller-retour sensoriel que produit le sens du toucher sur l'individu. L'information est à la fois récoltée et donnée à sentir. Je suppose qu'en dansacrobatie la qualité présente dans le geste du toucher aiderait techniquement d'une autre manière encore : par un développement de la sensibilité tactile, qui permettrait d'informer les partenaires de l'état de l'autre pour mieux appréhender les portés. C'est une double lecture qui s'effectue dans ces touchers : toucher pour informer l'autre, et

¹³⁹ Dans la sensation des zones de pression, où se loge le poids du corps qui poussent et repousse.

¹⁴⁰ En regardant l'intérieur de sa main devant soi.

¹⁴¹ Carole Catelain, *Quand Jérôme Andrews danse...*, mémoire de master 2 sous la direction d'Isabelle Launay, juin 2011, p. 63.

toucher pour s'informer de l'autre, entre autres sur la répartition du poids. Mais aussi toucher pour communiquer une certaine forme de solidarité, pour connaître et laisser transparaître sa confiance, son état.

3. Parallèle avec l'*in situ*

A propos de ce développement de la sensibilité du toucher, je suggère de faire un parallèle avec l'influence de l'esthétique de l'*in situ* dans ces pièces, comme moyen de renforcer ce développement sensible. *Noos*, *Transports Exceptionnels* et *Hourvari* sont joués en extérieur. Dans ces cas-ci, une autre dimension saisit les corps. Un jeu s'installe avec l'environnement laissant place à plus de hasard dans le mouvement. Cette ouverture à l'extérieur peut également aider les interprètes à sentir autrement leur rapport à l'espace et à l'autre, par l'ajout des sensations de l'environnement (vents, fraîcheur, chaleur du soleil, texture du sol, odeurs du lieu). Ainsi l'*in situ* est supposément favorable à une ouverture des sens par des stimuli externes et dont les dansacrobates se saisissent pour être plus sensibles au toucher et à l'interespace.

F. L'espace imaginaire des niveaux

1. L'espace vers le haut

a) L'imaginaire céleste

Les portés et acrobaties donnent à voir des mouvements qui se propagent verticalement. Du sol vers le haut, par des *anaphories*¹⁴², les pièces de dansacrobaties entraînent une gymnastique des yeux et du coup pour les spectateurices. Les pièces *Transports Exceptionnels*, *Through the Grapevine* et *Noos* mettent les corps des interprètes dans des configurations verticales. Iels tracent un espace allongé, qui s'échelonne jusqu'à rappeler qu'il existe un lieu souvent inhabité, privé du mouvement, entre les interprètes et le plafond du théâtre, voire le ciel, si la pièce est jouée en extérieur. Ces mouvements d'échelonnage vers le niveau haut appelle à un imaginaire de l'espace onirique, à une danse dans les nuages, autour d'anges et dans une apesanteur facile. En tant que spectatrice, la découverte de cet espace haut, donné à voir par les corps dansacrobates me rappelle la première partie de l'*Orfeo* de Monteverdi

¹⁴² Terminologie définie par Christine Roquet in « Porter », Marie Glon et Isabelle Launay (dir.), *Histoires de Gestes*, Arles, Actes Sud, 2012, pp. 183 à 193. Rappel des différentes typologies de portés : I.C.4.b)(1)

mis en scène par Trisha Brown. Au début de cette œuvre, une femme se situe dans un cercle bleu dessiné dans l'espace haut du plateau, attachée par un harnais, elle tourne sur elle-même et vole avec beaucoup d'aisance. Ses bras prolongent cette impression de pouvoir ascensionnel qu'elle détient. Le costume blanc, vapoureux, translucide et bouffant au niveau de ses jambes participent également à ce sentiment qu'elle est un ange se baladant dans le « ciel de la scène ». Dans mon imaginaire de spectatrice, penser à l'espace haut du plateau m'évoque alors un univers céleste, divin, léger, heureux, innocent. Anne Teresa de Keersmaeker, dans une conférence¹⁴³ donnée au Collège de France s'exprime à propos de l'*Orfeo* de Monteverdi de Trisha Brown et de la notion de gravité dans la chorégraphie. Elle dit : « Le défi lancé à la gravité évoque tout à la fois l'infini, la joie, la légèreté et la vitesse. » Ainsi l'espace haut appelle à un imaginaire particulier sur la scène de danse française. Dans les pièces de dansacrobaties, cet univers imaginaire n'est pas toujours celui déployé, il est utilisé pour la pièce *Transports Exceptionnels* de Dominique Boivin, mais s'éloigne largement de celui de *Noos* et de *Through the Grapevine*. Pour ce qui est du cirque, des imaginaires de ce même type, nuageux, léger, joyeux, se dessinent aussi. C'est le cas dans la pièce *Domino*¹⁴⁴ de la compagnie XY. La pièce se réalise *in situ*, dans des hauteurs rocheuses, les interprètes produisent des figures les unes à la suite des autres et la dernière figure déclenche une nouvelle action, telle est la propriété du jeu de domino. Accompagné.e.s d'une musique classique, les interprètes s'empilent à trois dans des colonnes rectilignes. La prise de vue en plongée de la caméra – certainement captée par un drone – amenuise l'effet de hauteur que les acrobates atteignent dans leurs figures, mais il maintient tout de même la sensation d'envol et d'apesanteur, notamment par les travelings circulaires autour du groupe.

b) L'utilisation de la musique pour renforcer l'ouverture spatiale vers le haut

En observant les pièces utilisant l'espace haut du plateau, il est remarquable que le choix de la musique participe à tracer la verticalité du mouvement. Par exemple, cela est assez probant dans la première partie de l'*Orfeo* de Monteverdi mis en scène par Trisha Brown. Mais cette habitation de l'espace haut par la musique est aussi visible dans

¹⁴³ « Vidéo : Conférence d'Anne Teresa de Keersmaeker au Collège de France », disponible sur son site, url <<https://www.rosas.be/fr/news/733-video-conference-d-anne-teresa-de-keersmaeker-au-college-de-france>>, consulté le 02/05/2022.

¹⁴⁴ « Cie XY – Domino », disponible sur *Youtube*, url <<https://www.youtube.com/watch?v=hKXUhbWUUtK&t=84s>>, consulté le 03/05/2022.

quelques-unes des pièces de dansacrobatie, c'est le cas de *Transports Exceptionnels* de Dominique Boivin par exemple, où la voix lyrique et les trompettes donne un sentiment d'envol durant les trajectoires circulaires hautes de la pelleteuse auquel s'accroche le dansacrobate. Dans *Noos* la musique sert également à soutenir l'espace haut. Elle se plaque sur un rythme hésitant, elle s'arrête, reprend, rebondit sur des notes douces, glissantes, elle se situe dans un timbre plutôt aigu. La musique, qui est un élément favorable à s'absoudre à la gravité puisqu'elle ne contient pas de matière, donne une sensation de flottement, d'évanescence, elle est brumeuse et fine. Ainsi les choix musicaux des compositions peuvent souligner l'espace haut et donner l'impression aux spectateurices d'une élévation vers la verticalité.

2. L'espace horizontal tracé par les corps

a) Le poids des mots pour faire redescendre le mouvement des corps

D'un autre côté, toutes les pièces du corpus ne proposent pas l'exposition d'une verticalité par les choix esthétiques sonores. Au contraire, dans *Warm et Deal*, le texte théâtral vient donner de la matière spatiale horizontale entre les interprètes. De Jean-Baptiste André à Dimitri Jourde, les dialogues sont comme des coups d'épées traversant l'espace horizontalement pour heurter l'autre. D'un autre côté, Béatrice Dalle jette, voire balance, ses phrases de monologue vers les deux, alourdissant la peine qu'ils ont à maintenir leur verticalité, surtout durant les dernières minutes de la pièce. Il semblerait que ce soit le poids des mots, leurs sens, qui ramène l'espace à s'alourdir et à se distendre de cour à jardin.

b) Les mouvements de va-et-vient dans l'horizontalité du plateau

D'ailleurs, le balayement des yeux des spectateurices de cour à jardin est aisément observable sur le plateau tournant dans *Hourvari* qui active un va-et-vient, presque rotatif, dans les muscles optiques. Cette activation des regards par l'effet giratoire du plateau est remarquable dans une captation vidéo de la pièce¹⁴⁵. Derrière les parties de corps des interprètes qui passent rapidement en gros plan devant l'objectif, les regards des spectateurices suivent ou détachent leurs yeux d'un bout à l'autre du plateau en giration. Dans *Noos* également, et cela est encore plus visible dans *Deal*, les courses et marches des dansacrobates tracent des progressions spatiales horizontales dans l'espace scénique. Dans *Du simple au double*, les dansacrobates ouvrent aussi souvent un espace

¹⁴⁵ « Hourvari – Yoann Bourgeois » disponible sur *Vimeo*, url <<https://player.vimeo.com/video/185245851?h=aa27220ca5>>, consultée le 02/05/2022.

horizontal. Les progressions et espaces entre les corps invitent les spectateurs à prendre conscience de l'étendue horizontale de la scène.

3. L'espace vertical et horizontal : mécanique de l'enfant qui danse

Les dansacrobates se placent donc à la fois dans une verticalité partagée, iels réalisent des anaphories, en s'articulant dans l'espace haut, sans forcément projeter un seul corps (celui porté). Et des diaphories, non pas tant dans des portés qui se déplacent comme le suggère Christine Roquet¹⁴⁶, mais plutôt dans la construction des portés par les deux corps simultanément. Les directions et forces des deux corps marquent cette horizontalité, nécessaire à la rencontre du duo, à l'échange des poids, et s'éloignent d'un porté qui se déplace après avoir été établi. Anne Teresa de Keersmaeker dans sa conférence au Collège de France¹⁴⁷ interroge les mouvements de l'enfant lorsqu'il danse et s'exprime quant à ces mouvements de verticalité et d'horizontalité. Elle dit « Pour l'interpréter selon mon propre système de coordonnées nous dirons que cet enfant est plus vertical, ami du ciel et de la terre s'il saute, et plus horizontal, ami des humains s'il se met à tourner en ouvrant les bras. » Dans nos interprétations la verticalité ramène donc l'individu à se connecter avec son environnement, tandis que l'horizontalité le connecte avec les autres individus, dans une relation humaine. Seulement, dans les pièces de dansacrobatie, l'espace vertical se trouve aussi fondamentalement ancré dans un rapport à l'autre puisque les portés se forment par des contacts entre deux corps. La verticalité se situe alors également dans une connexion avec l'autre.

4. Les imaginaires figuratifs de l'espace haut

La place de la personne portée, illustre communément le vol, tandis que celui/celle qui porte représente le relais, la jonction humaine, la soudure, entre le sol et l'élévation. Sans le corps qui porte, il est formel que le porté ne peut avoir lieu. Bien que le mouvement dans l'espace haut puisse se produire par des systèmes d'agrès ou d'attache, le résultat sera différent et perdra de sa dimension humaine, solidaire, relationnelle.

¹⁴⁶ Christine Roquet, « Porter » in *Histoires de Gestes*, Marie Glon et Isabelle Launay (dir.), Arles, Actes Sud, 2012, p.183.

¹⁴⁷ « Vidéo : Conférence d'Anne Teresa de Keersmaeker au Collège de France », disponible sur son site, url <<https://www.rosas.be/fr/news/733-video-conference-d-anne-teresa-de-keersmaeker-au-college-de-france>>, consulté le 02/05/2022.

a) Influence et plaisir du corps qui porte

Le corps qui porte assure la faisabilité de tous les gestes du porté. C'est par la traction, le repoussé, le contrepoids ou le déséquilibre contrôlé que le corps qui porte permet d'ériger des formes dans l'espace haut. Par cette maîtrise des transferts de poids, le corps qui porte peut ressentir du plaisir, par l'effort et l'assurance de sa force musculaire. Le corps qui porte est complice du résultat du porté, il est même souvent initiateur. Sans lui, le porté n'en est plus un ; il est le garant de l'espace haut et c'est grâce à la maîtrise de son corps pour l'équilibre de la structure, qu'il participe aux gestes et à l'imaginaire développé autour du duo. Dans *Through the Grapevine* par exemple, dans l'interespace, la disposition mesurée, la progression des zones de contact et la répétition bouclée des portés permettent d'attribuer des imaginaires de roulement mécanique, d'engrenages et de protocoles ritualisés à l'œuvre. Alors que dans *Deal*, les élancés violents, les courses, les heurts entre les corps, développent l'imaginaire d'une bagarre, d'un ring de boxe, d'un combat animalier.

b) Figure de l'envol pour le corps porté

Comme précédemment énoncé¹⁴⁸, l'espace autour du corps porté se sature d'une consistance étourdissante, légère, vaporeuse, incertaine, nouvelle, précieuse, inconnue, mais aussi infinie. Ainsi, les états de corps de ces espaces peuvent servir à illustrer des personnages imaginaires. Dans les ballets classiques par exemple, où l'utilisation des pointes sert d'ailleurs aux danseuses à se rapprocher d'un espace élevé, des personnages comme les sylphides du ballet éponyme, les fées et l'oiseau bleu dans le ballet *La Belle au bois dormant*, ou encore le(s) cygne(s) du ballet *Le Lac des cygnes* sont des créatures surnaturels et/ou animaux qui appellent à penser l'espace haut du plateau.

Dans les portés acrobatiques circassiens l'espace vertical, la hauteur, laisse aussi transparaître des figures volatiles, comme des oiseaux dans le spectacle *La vie quotidienne des oiseaux*¹⁴⁹ de Yerko Castillo et Denisse Mena. Mais ces figures récurrentes présentes dans l'espace haut restent moins appuyées qu'elles ne le sont dans les ballets classiques.

Pour les portés en danse contemporaine, l'espace haut n'appelle pas à une figure imaginaire particulière. Dans *TRACES* de Wim Wandekeybus par exemple, ce n'est pas tant la verticalité et l'imaginaire de l'espace haut, mais plutôt la rencontre et le contact

¹⁴⁸ Voir le paragraphe II.D

¹⁴⁹ « La vie quotidienne des oiseaux – extrait », extrait du spectacle disponible sur *Youtube*, url <<https://www.youtube.com/watch?v=QZe8loX06F4>>, consulté le 03/05/2022.

entre les individus qui résulterait du choix de représenter des attributs du cerf, en figurant des bois par le maquillage blanc des bras des interprètes.

Ainsi la place dans l'espace surélevé peut appeler à un type de personnage particulier chez les spectateurices. En dansacrobatie, l'appropriation de l'espace haut par le mouvement n'invite pas les interprètes à figurer des personnages qui collent à l'image de l'envol. Même en prenant les pièces qui sont le plus proches de ces univers célestes, aériens, comme c'est le cas de *Transports Exceptionnels*, l'interprète est avant tout un homme, en chemise blanche et pantalon de costume. Il semble sortir de sa journée de travail, et au détour d'une ruelle, il se prend d'amitié avec une pelleteuse qui l'invite à voyager dans l'espace haut. De même, dans *Noos*, qui s'est joué en extérieur, l'espace haut s'ouvre d'autant plus dans les portés en mains à mains, pourtant les corps continuent de représenter une chair malléable et flexible¹⁵⁰. Finalement, c'est davantage la nature de la relation entre eux qui définira la figure ou la forme donnée au corps dansant. Par exemple, dans *Hourvari*, ce qui vient colorer la figuration du personnage semble être une conséquence de la relation que les deux personnes vont établir entre elles. Les personnages représentent des humain.e.s pourvues d'émotions et de sentiments :

Des créatures imaginaires et figuratives sont quand même représentées, mais elles ne sont pas la conséquence d'un imaginaire de l'espace haut. Dans *Du simple au double* par exemple, à la fin de la pièce, Marthe et Elda s'enferment à deux dans un tissu unique, créant un animal imaginaire formé à partir de leurs jointures :

Une forme unie les corps dans un costume aux couleurs et aux textures brouillées. Lignes, rayures noires et blanches, boules colorées, insectes, microbes, c'est comme issu du monde d'Alwin Nikolaïs, par bribes. Ça frotte, ça fait du bruit, mais c'est doux et vieux. Ça a des trompes sur le haut. Les rires modifiés et écho vocaux graves, étouffés surlignent l'étrangeté calme de la forme. Les gestes sont associés, ont-elles fini par fusionner ?¹⁵¹

Les dansacrobates forment donc par leurs contacts, dans un espace horizontal large, une figure nouvelle. Finalement, en dansacrobatie, l'espace ne sépare pas les membres du duo dans des figurations différentes. Au contraire, l'espace les travaille dans une jonction toujours en tension et questionné, et c'est par cet interespace que peut se figurer des imaginaires.

¹⁵⁰ L'interprétation des corps et des relations entre les interprètes dans les pièces de *dansacrobatie* est étudiée plus précisément dans la partie suivante : IV.B

¹⁵¹ Extrait de mon analyse d'œuvre *Du simple au double*, disponible en annexe : VIII.F

c) Projection de la chute depuis l'espace haut

L'espace haut invite facilement à projeter l'œil du/de la spectateur.ice dans un univers aérien, comportant des thématiques de l'envol, où la gravité est absoute. Mais il rappelle dans le même temps l'éloignement du sol pour le corps porté, et la possibilité de la chute¹⁵². Lorsque l'interprète a la sensation de ne plus toucher le sol, l'expérience est tout aussi intense que celle du mouvement de la chute, du corps qui tombe, sans retenu possible. Dans mon expérience des portés acrobatiques, l'effet que produit la première montée en colonne¹⁵³ est impressionnante. Le corps a de la difficulté à se mettre complètement debout, chaque changement de poids ou d'orientation donne la sensation que le porté va s'écrouler de sa hauteur. L'espace du haut est d'abord inquiétant, étouffant, puis il devient peu à peu agréable et presque addictif. Se retrouver dans un espace plus haut par la force de la cohésion d'un duo donne un sentiment de fierté et de dépassement de soi. La peur de la chute peut donc être atténuée par la confiance et l'entraînement du duo. Elle restera malgré cela toujours présente car les conditions d'expérimentations se situent généralement dans un espace surélevé et sans autre recours, appuis, que ceux proposés par son/sa partenaire. Au final, le porté se réalisant en duo met en exergue un plaisir kinesthésique à la fois sensoriel, de par sa réalisation dans des espaces changeant et dans un détachement à la gravité, et à la fois sensuel, par la cohésion du duo et le moyen du sentir par le toucher.

« Danseur ou spectateur, le *porté* nous invite à rejouer au plus profond de nous-mêmes le double drame intime de notre rapport gravitaire et de la relation à l'autre »¹⁵⁴. Cette sensation du plaisir kinesthésique pour le corps porté interroge aussi le spectateur consciemment ou non sur son désir de porter ou d'être porté.e d'envol et sa peur de la chute. De plus, le porté rappelle aux spectateurices la condition de la pesanteur et l'altération gravitaire dans le renversement de la posture debout.

¹⁵² Conséquence du geste de porter in *Histoire de gestes*, Christine Roquet, « Porter » in *Histoires de Gestes*, Marie Glon et Isabelle Launay (dir.), Arles, Actes Sud, 2012, p.183.

¹⁵³ La colonne est un porté qui consiste à ce que l'un des partenaires soit debout sur les épaules de l'autre, les points de contact sont alors le dessous des pieds et le dessus des épaules.

¹⁵⁴ Christine Roquet, op. cit., p.195.

G. Conclusion sur les espaces

Les espaces en dansacrobatie se structurent de plusieurs manières. D'abord, ils rappellent l'héritage des mises en représentation du cirque et de la danse en faisant coexister des formes circulaires et frontales dans l'espace scénique, le placement du public, certains gestes de portés et les déplacements des interprètes. Au sein du duo, l'interespace se trouve être travaillé par les états de corps et les propriétés corporelles. Dans cet espace, le sens haptique est utilisé pour travailler l'intention du geste et pour communiquer. Aussi, par ces rapprochements, liens tactiles, la proprioception se développe et donne à voir des kinesphères doubles, transformant les corporéités de chacun en une assemblée, commune. Enfin, l'espace est principalement mis en tension par les états de corps des dansacrobates, et les conditions scénographiques, aboutissant à produire des mouvements, là aussi visibles dans une oscillation entre verticalité et horizontalité, mais toujours mis en partage dans la relation qui sous-tend les corps. Les dansacrobates semblent ainsi vouloir dépeindre l'activité relationnelle du porté acrobatique en duo – entre le haut et le bas, entre l'apesanteur et la possible chute – dans un interespace modulé par leurs états de corps.

III. LES VIRTUOSITES

A. Rappel et questionnements sur la notion de virtuosité

La virtuosité, telle qu'elle est habituellement attribuée aux interprètes sur la scène, est rapidement rattachée à une discipline, à un cadre d'évaluation défini. Par exemple, devant un ballet classique, quand le danseur enchaîne des entrechats avec une grande facilité, les spectateurices applaudissent – entre autres – pour reconnaître la virtuosité, relative à l'endurance et à la bonne réalisation normée de son geste complexe¹⁵⁵. En effet, les entrechats doivent être effectués selon différents principes de la discipline danse classique : les pieds pointés en dehors, les jambes tendues, les sauts doivent être haut, le haut du corps doit être détendu et indépendant du bas du corps. Le/la danseur.se classique convoque également des états corporels, iel s'adapte à sa propre mise en jeu déterminée par le spectacle. En ce sens, la virtuosité n'est donc pas purement relative à une bonne coordination gestuelle spécifique. Elle appelle aussi à une articulation entre la physiologie et la psychologie de l'interprète, qui doit pouvoir les combiner sur la scène. La virtuosité est donc, de prime abord, relative à un cadre d'évaluation défini par la discipline convoquée et relative à la maîtrise des faculté autant physiologiques que psychologiques du corps.

1. Déconstruction de la virtuosité au sens technique, corporel

La chercheuse Claire Besuelle a consacré une thèse¹⁵⁶ à l'étude du jeu de l'interprète dans le spectacle vivant. Son travail aide à penser cette combinaison de faculté physiologiques et psychologiques pour faire (au sens de pratiquer, s'activer) sur la scène :

[...] le terme de jeu est englobé *et* englobe les quatre principaux pôles de la carte : tous existent *en même temps* au moment du jeu. [...] chaque pôle cherchant à nommer une partie de ce qui advient lorsqu'un.e interprète, selon une partition (chorégraphique, verbale, hybride), agence selon des connexions particulières l'ensemble de ses facultés corporelles et sensibles¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Cette observation sur la virtuosité des entrechats a été analysé à partir la vidéo suivante « Sergei Polunin // Entrechat Six // Giselle (Albrecht Variation) Compilation », <<https://www.youtube.com/watch?v=SpfsYyp3Uf8>>, consultée le 09/02/2022.

¹⁵⁶ Claire Besuelle. *Défaire le jeu : étude à partir de quelques gestes d'acteur.rice.s et de danseur.euses dans la création contemporaine flamande*, thèse de doctorat sous les directions de Philippe Guisgand et Jean-Louis Besson, Etudes théâtrales et études en danse, Université de Lille, 2021.

¹⁵⁷ *Ibid.* p. 366.

Les quatre pôles principaux définis par la chercheuse porte donc en eux, à la fois des spécificités physiologiques, physiques, sensibles, psychiques, corporelles et psychologiques. Par exemple, le pôle « les techniques » est déterminé comme les « Agencements, appris et acquis, qui fondent le style d'un.e interprète, et ses manières de se mettre en jeu. Par agencements appris et acquis, j'entends l'intégration de coordinations gestuelles particulières, soit de facultés sensibles, motrices, affectives et cognitives »¹⁵⁸. Ce travail théorique permet de venir combler l'aspect purement mécanique du corps, et d'y réinvestir sa part psychique, affective, mémorielle¹⁵⁹ et sensible qui sert également la virtuosité.

Le jeu corporel virtuose du danseur classique est alors présent dans l'impression de légèreté qu'il donne à voir par son attitude, c'est comme s'il rebondissait sur le sol. Les sauts sont presque surnaturels, aussitôt que les pieds touchent le sol, le corps entier se réhausse vers le ciel. Son torse bombé, son visage tourné vers le haut et ses yeux regardant vers le bas pour maintenir un regard face au public contribuent à lui attribuer une attitude fière, noble, solennel. Le danseur semble se sentir audacieux, courageux voire valeureux pendant cette série de sauts intenses. La virtuosité visible sur la scène est aussi relative à l'aisance apparente confortée par l'état corporel et le jeu (théâtral) du danseur, pour réaliser un mouvement complexe physiquement. D'un point de vue global, l'attitude du corps du danseur ne montre aucun signe de difficulté dans la réalisation de ce geste. Pourtant, les spectateurices savent, en ayant conscience de la motricité de leurs propres corps et en se projetant dans le corps du danseur, que ce mouvement n'est pas si facile à faire.

2. Limite de la virtuosité technique

Dans le spectacle transdisciplinaire, comportant à minima deux disciplines différentes qui possèdent leurs propres techniques, la virtuosité ne peut alors plus s'évaluer par rapport à sa norme, à son cadre. Par exemple, dans les cours de portés acrobatiques circassiens, il est appris aux voltigeur.se.s à gagner l'entièreté de leurs corps lorsqu'ils sont porté.e.s. Pourtant, dans *Noos*, lorsqu'elle est portée par son partenaire, Justine Berthillot relâche pratiquement toujours certaines parties de son corps. Elle les laisse volontairement molles. Cela suggère donc que les dansacrobates ne suivent pas forcément la technique inhérente aux disciplines, ici des

¹⁵⁸ *Ibid.* p. 369.

¹⁵⁹ Dans le pôle « Etats », Claire Besuelle nomme les « habitudes de l'interprète à jouer la partition », le passé et l'entraînement de l'interprète entre donc dans cette notion de jeu.

portés acrobatiques, pour faire leurs portés. Et pourtant, cet abandon de la règle technique n'interfère pas dans leurs capacités à rendre compte de gestes virtuoses. De même, dans la pièce *Du simple au double* de la compagnie Embrouillamini, les interprètes mêlent, voire emmêlent voix, portés, mouvements hip hop, de sorte qu'il n'est plus possible de reconnaître ni d'émettre un jugement évaluatif sur l'une des trois disciplines. D'ailleurs, cette accumulation de techniques appartenant à des disciplines distinctes peut aussi être considérée comme une autre forme de virtuosité. Elle rendrait compte d'une superposition de technique identifiable. Dans *Il n'est pas encore minuit...* de la compagnie XY, les interprètes adoptent une technique relative à la danse lindy-hop, notamment dans les moments d'ensemble sur un rythme musical approprié, iels y ajoutent des techniques acrobatiques poussées comme les sauts acrobatiques, les équilibres, le mains à mains, la banquine, et les jeux icariens. Agathe Dumont s'est aussi intéressée au geste interdisciplinaire acrobatique en interrogeant des interprètes au croisement de plusieurs disciplines. « Les *performers* auxquels nous nous intéressons ont pour point commun de se situer à des frontières entre les genres spectaculaires, posture qui suppose dans leur pratique quotidienne autant que dans les spectacles dans lesquels ils produisent, l'existence de nouvelles formes de virtuosités »¹⁶⁰. Dans son article, elle remarque deux formes de virtuosité dans le discours des interprètes : l'une « monodisciplinaire », qui « renvoie à une norme [...] et suppose l'excellence au sein d'un cadre identifié par le danseur et l'acrobate [...]. L'autre est "transdisciplinaire" et renvoie au contraire au dépassement de ce cadre, dans l'expérience intime qu'en fait chaque interprète [...] »¹⁶¹. Ainsi, en se situant du côté de la poïétique, elle démontre l'existence d'autres formes de virtuosités relatives à l'interdisciplinaire. Puisque la fusion de deux disciplines ne permet pas de regarder la virtuosité par rapport à la maîtrise d'une technique cadrée, je chercherai donc à situer, à partir des spectacles de mon corpus, où peuvent se trouver d'autres formes de virtuosités et comment les appréhender ?

3. Comment penser une virtuosité pour l'œuvre transdisciplinaire ?

a) Théorie d'une virtuosité du sentir

Je définis la virtuosité « technique » se trouvant dans le champ de l'étude esthétique, comme une capacité de l'interprète à maîtriser son corps et ses aptitudes

¹⁶⁰ Agathe Dumont, « Les virtuoses du déséquilibre », *Recherches en danse* [en ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 01 septembre 2013, paragraphe 3, consulté le 22/01/2022.

¹⁶¹ Ibid. paragraphe 5.

physiques, cognitives, sensorielles, pour donner à voir la réalisation d'une action complexe, avec une impression de grande facilité.

D'un autre côté, plutôt dans le champ de la poïétique, Agathe Dumont rappelle comment Hubert Godard envisage de définir la virtuosité ;

[...] comme la maîtrise extrême des coordinations, celle de la capacité à emprunter le geste d'un autre et à l'incorporer, celle de la construction minutieuse d'un geste qui ne repose pas sur une exécution excellente au sein d'un cadre, mais qui vient plutôt défier l'académisme, obligeant l'interprète à bousculer sa technique [...] ¹⁶².

Dans cette définition, Hubert Godard induit déjà l'idée d'une transdisciplinarité qui sort du cadre de la technique, qui vient « défier l'académisme », pour la dépasser, aller au-delà. Ainsi peut se penser la virtuosité pour l'interprète transdisciplinaire : dans un dépassement de la technique enseignée. Seulement, cette affirmation semble correspondre davantage au champ de la poïétique, à celui/celle qui pratique, qu'à l'esthétique, celui/celle qui regarde, car elle demande une connaissance au préalable des techniques de chacune des disciplines proposées sur la scène.

A partir d'entretiens fait avec des interprètes interdisciplinaires, Agathe Dumont détermine aussi une virtuosité *incorporée*¹⁶³ provenant de leurs ressentis et sensations, toujours à l'égard d'une virtuosité « esthétique », qui pour rappel, provient du jugement extérieur et qui est quantifiable. Telle que la chercheuse le démontre, la virtuosité *incorporée* peut alors s'entendre seulement dans les sensations des interprètes. Or, dans les spectacles transdisciplinaires, où les techniques des disciplines fusionnent, le jugement quantifiable n'est plus possible, peut-on alors transposer cette virtuosité incorporée à une virtuosité du *sentir*¹⁶⁴ pour celui/celle qui regarde l'œuvre ? Je propose l'appellation virtuosité du sentir, plutôt que virtuosité incorporée, car le terme incorporé implique une réelle mise en corps de cette virtuosité. Et ce n'est pas vraiment le cas des spectateur.ice.s, iels n'incorporent pas directement une virtuosité ressentie, mais iels sont plutôt « contagié.e.s »¹⁶⁵, par le mouvement que produit l'interprète sur scène. De

¹⁶² Ibid. p.2.

¹⁶³ Agathe Dumont, « S'entraîner à une virtuosité du sentir. Le cas des activités physiques et artistiques », *Staps*, n°98, p.116.

¹⁶⁴ Une virtuosité du sentir qui n'est donc pas tournée vers l'interprète comme l'envisage Agathe Dumont, mais qui est tournée vers le spectateur.ice. Des auteurices comme Christine Roquet et Agathe Dumont utilise également cette formulation de virtuosité du sentir. Les prochaines occurrences du terme ne seront plus en italique.

¹⁶⁵ Je reprends l'idée d'être contaminé.e kinesthésiquement, comme le propose Christine Roquet dans son livre *Vu du geste*, Centre national de la danse, 2019, p.192.

plus, la notion de virtuosité chez Agathe Dumont décrit davantage l'incorporation d'une technique enseignée, d'un vécu accumulé dans le corps. Enfin, la chercheuse utilise également cette notion de virtuosité du sentir, elle lui permet de parler davantage d'un travail en dehors de celui de la technique de l'interprète : « Tandis que le travail technique développe tant l'habileté que l'ingéniosité, deux éléments sur lesquels repose la virtuosité, le danseur ou l'acrobate incorpore d'autres schémas proprioceptifs »¹⁶⁶. Je suppose alors que la virtuosité du sentir servirait à reconnaître une forme de virtuosité indépendante de l'évaluation d'une norme, d'un cadre disciplinaire.

b) Observable par l'empathie kinesthésique

Pour considérer et appréhender cette virtuosité je me tourne vers la notion d'empathie kinesthésique ; un phénomène dans lequel le/la spectateur.ice peut ressentir par ses propres muscles gravitaires¹⁶⁷, les sensations internes du mouvement produit par un.e interprète sur la scène. Christine Roquet parle de cette notion dans son livre *Vu du geste*¹⁶⁸, elle l'appelle « contagion kinesthésique » et dit à son propos en citant Boris Cyrulnik : « Nos neurones miroirs entrent en résonance avec le geste de l'autre qui nous touche. Si son action nous concerne, la résonance magnétique montre l'activation de circuits neuronaux spécifiques [...] c'est la vue du mouvement de l'un qui stimule en miroir les neurones de l'autre. Mais cet autre doit être signifant »¹⁶⁹. L'empathie kinesthésique est donc aussi liée à l'attention perceptive du/de la spectateur.ice envers le mouvement. Il est donc à considérer que, si le/la spectateur.ice pratique la discipline relative au mouvement produit sur la scène, même si cette dernière est fusionnée avec une autre discipline, iel pourrait d'autant plus précisément entrer en empathie avec l'interprète et saisir plus clairement la virtuosité présente dans l'exécution du mouvement. Je garde un souvenir très clair du ballet classique *La Belle au bois dormant* que je suis allée voir lorsque j'avais environ 14 ans. A cette période, je pratiquais beaucoup la danse classique, et je m'exerçais aux pas techniques appelés « pirouette ». Alors lorsque les danseur.se.s réalisaient des pirouettes sur scène, je me souviens avoir ressenti un sentiment fort, qui me

¹⁶⁶ Agathe Dumont, « S'entraîner à une virtuosité du sentir. Le cas des activités physiques et artistiques », *Staps*, n°98, p.119.

¹⁶⁷ Christine Leroy, « Empathie kinesthésique, danse-contact-improvisation et danse-théâtre », *Staps*, vol. 102, no. 4, 2013, pp. 75-88.

¹⁶⁸ Christine Roquet, *Vu du geste*, Pantin, Centre national de la danse, 2019.

¹⁶⁹ Boris Cyrulnik in Christine Roquet, *Ibid*, p.192.

transportais dans ces gestes que je considère comme étant virtuoses de par leur complexité. De plus, la pirouette procure une sensation agréable par le mouvement de « tourner »¹⁷⁰. De ce fait, voir des interprètes réaliser plusieurs pirouettes à la suite sur pointes, procure, par le biais de l'empathie kinesthésique, un goût de cette sensation. J'imagine qu'à ce moment-là, mon empathie kinesthésique était plus précise, et donc plus forte, puisque je pratiquais et m'entraînais quotidiennement à ce mouvement.

D'autre part, même si le geste virtuose produit par l'interprète dépasse le cadre de la discipline que le/la spectateur.ice a pu recevoir, cela n'aura pas d'incidence sur la possibilité d'entrer en empathie kinesthésique, et de reconnaître une forme de virtuosité. Cette projection servirait ainsi à concevoir la virtuosité par le sentir du/de la spectateur.ice, par le biais de l'empathie kinesthésique, et à la détacher de tout cadre évaluatif normée. D'autre part, même si celui/celle qui regarde le mouvement acrobatique est également un.e virtuose de cette discipline, iel n'en demeurera pas moins touché.e par la virtuosité de l'interprète. Au contraire, iel pourra reconnaître ce geste virtuose et le sentir par empathie kinesthésique, d'autant plus qu'iel connaît la difficulté technique pour parvenir à réaliser ce mouvement.

La virtuosité dans la transdisciplinarité peut donc se faire ressentir par l'empathie kinesthésique, dans un sentir par procuration du mouvement de l'interprète, perçu comme signifiant pour le/la spectateur.rice, indépendamment d'une technique enseignée, qu'iel aurait reçu préalablement.

B. Le geste acrobatique entre équilibre et déséquilibre : un geste virtuose en soi ?

Le geste acrobatique, quel qu'il soit, est un geste qui requiert un apprentissage long et qui doit être entretenu. En prenant pour exemple l'équilibre sur les mains¹⁷¹, depuis que je pratique les portés acrobatiques (2019), je n'ai pas encore réussi

¹⁷⁰ « Le fait de tourner rapidement, ou tourner, fait naître une sensation d'ivresse, un plaisir kinesthésique dont les racines plongent dans l'enfance », Christine Roquet, *Vu du geste*, Pantin, Centre national de la danse, 2019, p.197.

¹⁷¹ Aussi appelé appui tendus renversé. Ce mouvement consiste à faire tenir son corps renversé, debout sur les mains. Le plus souvent les mains sont tendues, le dos allongé, la tête est alignée dans l'axe de la colonne vertébrale, les jambes et les pointes de pieds peuvent l'être également.

à « tenir » cet équilibre en ajustant ma posture. Je remarque que la difficulté ne réside pas uniquement dans le maintien de la posture, mais aussi dans le renversement préalable qui permet d'y aboutir. Si le basculement réalisé sur les mains pour renverser le corps est trop élané, alors la posture se trouve être plus difficile à maintenir, car certains membres du corps comme les jambes, sortiraient de l'axe favorable à l'équilibre. Il faut donc s'entraîner à ajuster ces gestes de renversements, pour ensuite garantir un équilibre sur les mains. Ensuite, une fois en appui tendu renversé sur les mains, il faut réajuster son centre de gravité en déployant une sensibilité dans les mains, de la même manière qu'est ressenti, dans les pieds, le réajustement du poids du corps dans la posture debout. Les autres membres du corps, les pieds, jambes, épaules, sont également sollicités pour garantir l'équilibre vertical. Agathe Dumont cite Philippe Goudard et parle précisément de cet effort pour maintenir l'équilibre lorsque le corps est perturbé gravitairement : « En effet, afin de nous maintenir à la verticale, les muscles antigravitaires qui maintiennent la posture sont sans cesse sollicités. En équilibre sur les mains le corps redouble donc d'efforts pour se maintenir. "La première phase est dynamique. [...] Durant cette phase, ont lieu, par contrôle visuel, digital et des segments corporels, des micro-adaptations au contexte : qualité du sol, durée, perturbations liées à l'environnement". Ainsi, dans l'acrobatie, la virtuosité de l'équilibre n'est jamais acquise »¹⁷². Pour saisir d'une autre manière ce renversement, dans un autre article, Agathe Dumont parle de sa propre expérience en pratiquant la perche, issue de l'art du cirque : « Dans cette perte de repères gravitaires et posturaux, le corps littéralement "ne sait plus" : une sensation de perte identitaire »¹⁷³. Le geste acrobatique, qui se réalise dans un espace gravitairement perturbé peut donc être considéré comme virtuose en lui-même, puisqu'il se fait dans cet espace retourné. Par ailleurs, dans la dansacrobatie ce sont principalement les portés qui deviennent acrobatiques, même si des gestes acrobatiques sont aussi visibles. Dans *Deal* notamment, où Jean-Baptiste André tient un équilibre sur les mains pendant une minute, tout en récitant un monologue. Le geste de « porter », comprenant à la fois porter et être porté.e, est donc le geste acrobatique qui se relie majoritairement à la virtuosité dans les œuvres du corpus. Cela ne veut pas pour autant dire qu'un porté est toujours virtuose.

¹⁷² Agathe Dumont, « Les virtuoses du déséquilibre », *Recherches en danse* [en ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 01 septembre 2013, paragraphe 8, consulté le 22/01/2022.

¹⁷³ Agathe Dumont, « Transposition Verticale », *Repères cahiers de la danse*, La Briqueterie, CDC Du Val-de-Marne, 2008, p. 25.

Christine Roquet s'interrogeait déjà sur cette notion de virtuosité à propos du geste « porter » : « [...] dans quel dessein est effectué ce geste ? Virtuosité de l'exploit et du geste extraordinaire ? Virtuosité esthétique ? Virtuosité du sentir ? [...] »¹⁷⁴. Le porté est un geste qui implique deux corps, c'est « [...] un mouvement, signe de l'engagement d'un dialogue tonique et dynamique »¹⁷⁵. Les deux dansacrobates sont impliqués dans un même geste, iels dialoguent par le contact pour construire la forme du porté, qui mènera soit à une position fixe, soit à un déplacement de la posture des deux partenaires, ou de l'un des deux seulement, ou à un déplacement spatial.

1. Le geste de porter, comment devient-il virtuose ?

L'action de porter ou d'être porté.e n'est pas en soi virtuose. Porter un corps peut être nécessaire, ancré dans un quotidien, par exemple ; un adulte porte un nourrisson pour le déplacer, lui apporter des soins. Sur la scène, les portés deviennent artistiques et, non plus ordinaires, au moment où ils ne servent plus une fonction usuelle. Ils sont réalisés pour répondre à une structure intentionnelle, c'est-à-dire qu'ils mettent en jeu quelque chose qui dépasse leurs seules actions. De plus, le geste de porter se fait en relation aux autres éléments esthétiques de l'œuvre (la musique, les lumières, la chorégraphie, les états de corps...) Frédéri Vernier, dans *Noos*, ne porte pas le corps de Justine Berthillot parce qu'il a besoin de le faire, de la déplacer, de l'emmener à un endroit précis. Il la porte pour tester le rapport qu'elle entretient à la gravité, en y impliquant son propre corps : « A la manière d'un bilboquet où la boule ne serait pas percée et la corde élastique, molle, instable : le jeu consiste à ce que l'un.e pousse, projette une partie du corps de l'autre, ou son corps en entier, pour tenter de trouver un point d'équilibre aussi temporaire soit-il »¹⁷⁶.

Du point de vue de l'action perçue, le geste de « porter » semble être virtuose dans sa capacité à déjouer, à risquer la force d'attraction qu'est la gravité. Il peut également se montrer virtuose dans son aspect subversif, en utilisant des points de contacts originaux : porter l'autre debout uniquement en tenant ses chevilles. Généralement, plus le point de contact est étroit, plus la stabilité est difficile à maintenir, plus le risque de chuter est présent, et par conséquent plus le geste pourra être vu comme virtuose. Dans ce cas-ci, en cherchant à identifier les caractéristiques relatives au porté comme geste

¹⁷⁴ Christine Roquet, « Porter » in *Histoires de Gestes*, Marie Glon et Isabelle Launay (dir.), Arles, Actes Sud, 2012, p. 187.

¹⁷⁵ Ibid. p. 183.

¹⁷⁶ Extrait de l'analyse d'œuvre *Noos*, disponible en annexe : VIII.C

virtuose, se dessine l'hypothèse que le porté devient virtuose à condition qu'il soit réalisé volontairement périlleusement.

a) Le risque pour le corps porté, la virtuosité face à la chute.

Dans les spectacles de portés acrobatiques, les voltigeur.se.s réalisent des figures acrobatiques telles que des appuis tendus renversés ou des saltos, dans la technique du mains à mains¹⁷⁷. En tant que spectatrice et praticienne des portés acrobatiques circassiens, je m'identifie davantage aux corps portés. A la vue de ces figures aériennes, une suspension à l'intérieur de moi se créer, mon regard est focalisé sur la réception, car il faut que l'acrobate atterrisse sans encombre sur, par exemple, une zone aussi étroite que sont les paumes des mains. De plus, la connaissance de cette discipline dans mon propre corps me rappelle que le porté réalisé sur la scène est complexe, d'abord dans sa réalisation pratique, mais aussi dans sa représentation en soi sur scène. En effet, lorsqu'il faut maintenir un équilibre stable dans des conditions scéniques (éclairage, chaleur, bruit, mouvement autour de soi), alors que d'autres personnes vous regardent, cela peut engendrer un stress, qui se traduit par l'augmentation d'une fréquence cardiaque qui augmente créant une instabilité dans le corps. J'ai déjà pu expérimenter cela lors d'une représentation donnée avec des membres du cours de portés acrobatiques. Des figures que je maîtrisais habituellement dans le cours était beaucoup plus difficiles à réaliser dans le lieu de représentation. Néanmoins l'expérience et l'habitude que possède les professionnel.le.s circassien.ne.s dans les spectacles peuvent amoindrir ce stress. Mais les conditions restent les mêmes et la réussite est attendue voire nécessaire. En danse, un geste « raté » peut ne pas être remarqué, la maladresse peut s'intégrer comme une continuité dans le mouvement ou être rattrapée. Le porté quand il est « raté », quand il n'aboutit pas à la forme prévue initialement, ou qu'il chute, est très difficile à cacher ou à intégrer comme tel dans le spectacle. L'équilibre troublé est facilement reconnaissable, dans les réflexes vestibulaires, les attitudes et expressions des acrobates.

Ainsi, le corps du/de la voltigeur.se est donc virtuose, dans le risque de l'action ainsi que dans sa nécessité à être maîtrisée, sous peine de mener à un accident, voire une

¹⁷⁷ Ces figures sont observables dans le trailer du spectacle : « Il n'est pas encore minuit... 7 min », disponible sur *Youtube*, url <<https://www.youtube.com/watch?v=fV2sIEq0d4A&t=330s>>, consulté le 23/02/2022.

blessure. Néanmoins, dans le geste de porter comme virtuosité, la maîtrise ne repose pas uniquement sur le corps porté, mais également sur celui/celle qui porte.

b) Rétablir la virtuosité de celui/celle qui porte

Le corps qui porte, lui, maintient un double équilibre ; celui de son propre corps, mais aussi celui du corps qu'il porte. En danse classique ou dans le cirque traditionnel, le/la porteur.se semble avoir un rôle non pas moins virtuose, mais moins sensationnel, dans la mesure où ce corps là ne peut pas chuter, où il se mettrait moins en danger. Le porteur¹⁷⁸ en danse classique accompagne le mouvement de la ballerine dans les airs, il lui sert à prolonger son mouvement plus haut. Le/la porteur.se dans la discipline des portés acrobatiques propulse ou réceptionne le corps qui voltige. Dans ces disciplines, et dans certaines pièces de dansacrobatie¹⁷⁹, le corps qui porte pratique un effort caché. Le soulevé de terre, la traction musculaire intense n'apparaît pas dans le jeu¹⁸⁰ de celui/celle qui porte. Pourtant, l'effort et la virtuosité sont intimement présents dans le travail chez le corps portant, qui contribue à fabriquer la forme et les volumes de la structure à deux. Dans *du simple au double*, Marthe porte Elda qui est à l'envers. Les mains de Marthe tiennent Elda au niveau de son bassin, tandis qu'Elda à ses mains posées sur le dessus des pieds de Marthe. Le déplacement qu'effectue Marthe permet à leurs corps de se confondre et de laisser apparaître pendant un court temps une nouvelle forme corporelle¹⁸¹. « Créature verticale, jambes autour d'une tête, mains sur pieds, sablier bipède, jambes en haut, jambes en bas, bras en haut bras en bas »¹⁸². Les deux corps doivent être coordonnés puisque la marche implique une synchronicité dans les pas, pour Elda sur les mains, pour Marthe sur les pieds. En plus de cela, Marthe doit gérer les légers coups que donnent les pieds d'Elda sur les côtés de son visage.

Le rôle de celui/celle qui porte est donc aussi physiologique et biomécanique, que le corps porté. Dans la dansacrobatie, celui/celle qui porte retire le voile sur la difficulté de l'effort musculaire et s'éloigne de l'image du socle (de la statue), du support que

¹⁷⁸ La danse classique est une discipline genrée où seuls les hommes pratiquent le rôle de porteur.

¹⁷⁹ Les œuvres *Hourvari* et *Transports Exceptionnels* et *Through the Grapevine* présentent des corps qui portent, ne montrant pas de difficulté à soulever le corps du/de la partenaire.

¹⁸⁰ Ici le terme de jeu est employé tel que le théorise Claire Besuelle dans sa thèse et tel qu'il a été défini voir : III.A.1

¹⁸¹ Cette nouvelle forme résultante des corps assemblés rappelle la partie concernant « La création de formes imaginatives doubles » : II.E.1.b)(1) Voir images en annexe : VIII.H

¹⁸² Extrait d'une écriture critique pour un projet préprofessionnel dans le cadre d'une UE pour l'université.

peut laisser paraître les disciplines de la danse classique et des portés acrobatiques traditionnels. C'est le cas dans *Warm* par exemple, le corps qui porte fronce les sourcils dans l'effort, son visage laisse paraître la douleur. Aussi, quand le porté vient de se finir, il reste dans la même posture quelques instants, certainement pour laisser du temps à son corps pour se réhabituer à son propre poids et permettre à ses muscles de se désankyloser. Dans *Deal* se lit également l'intensité musculaire et physique du corps portant. Les voix sont essouffées, les épaules se lèvent et se rabaissent, les visages gouttent. Durant un moment calme, où les portés sont presque au sol et se remodulent lentement en continue, le corps qui porte, celui de Jean-Baptiste André, reste abattu, dans une posture recroquevillée sous le corps porté.

La virtuosité du corps portant se situe donc dans un maintien de l'équilibre, dans une gérance de l'endurance musculaire, et dans une capacité à tracter un poids, dans un effort qui doit puiser une énergie de soi pour aller vers le dehors.

2. L'esthétique de la chute en dansacrobatie : un acte volontaire ?

La chute est un mouvement dont l'action est de choir, de tomber¹⁸³. Pour que la chute soit reconnue comme telle, elle doit être inattendue, et faire arriver le corps qui la subit dans un niveau inférieur, rapproché du centre de la terre, sous l'effet de la pesanteur. La chute est considérée dans notre société comme un échec, comme une faillite non contrôlée, une mauvaise surprise, où peuvent s'imprégner des traumatismes. La chute symbolise la descente, un mouvement qui entraîne vers le bas, considéré comme quelque chose d'inférieur, de moins bien. Les synonymes de bas sur le site du *CNRTL*¹⁸⁴ comporte presque tous un sens péjoratif : vil, abject, ignoble, infâme, honteux, petit, impur, médiocre...

En général, les spectacles de portés acrobatiques ne proposent pas de mise en scène de chute. Dans *Il n'est pas encore minuit...*, de la compagnie XY, les mouvements pouvant s'apparenter à des chutes sont en réalité plutôt des « laissés tombés » contrôlés et rattrapés. Les corps dans un espace supérieur se laissent tomber et d'autres acrobates sont déjà prêts pour les rattraper en utilisant la technique de la banquine ou du mains à mains. Dans les spectacles de danse contemporaine, la chute est davantage utilisée comme mouvement dansé, pour aller vers le sol, pour se repousser. Dans *TRACES*,

¹⁸³ Définition élaborée en lien avec celle proposée par le site du *CNRTL*, url <<https://www.cnrtl.fr/definition/chute>>, consulté le 10/05/2022.

¹⁸⁴ Synonyme sur le site du *CNRTL*, url <<https://www.cnrtl.fr/synonymie/bas>>, consulté le 10/05/2022.

les danseur.se.s sautent vrillent sur elleux-mêmes et se laissent plonger vers le sol pour rouler. Là aussi les chutes sont en fait contrôlées et initiées par l'acteurice du mouvement. Dans les pièces du corpus, les chutes ne sont pas toujours contrôlées, elles surviennent en réaction à l'environnement externe de la scénographie ou suite à la mise en contact des deux corps non contrôlés. Dans *Warm*, des chutes arrivent à la manière d'accidents car elles sont le résultat de la perte d'adhérence des appuis et accroches des dansacrobates. « A cause de l'attente d'un comblement, les corps fatigués tentent de persévérer dans un milieu où les conditions deviennent difficiles, et où fatalement, l'impossibilité continue entraîne la chute »¹⁸⁵. Sur scène sont alors données à voir des *disphories*¹⁸⁶, des portés qui sont défaillant ou difficile, dans lesquels apparaissent des tremblements musculaires, des pertes d'adhérences, des réalignements des corps. Ces mouvements traduisent un déséquilibre des forces pouvant mener à des chutes, comme c'est d'ailleurs parfois le cas dans cette pièce. Dans *Noos*, des déséquilibres et parfois des chutes sont la conséquence des états de corps inappropriés¹⁸⁷ à l'élaboration de portés acrobatiques : « Car, accroché à ces états de corps, la lourde corde de la gravité les rappelle à l'instabilité, puis, la chute. Une danse de la causalité, porté par l'un.e, atténué ou développé par la gravité, qui semble s'altérer à l'autre, du moins en surface »¹⁸⁸. La chute devient alors un élément recherché par les conditions choisies pour la réalisation de la dansacrobatie. Elle ne semble pas être un acte prévu à un instant précis, elle s'avoue d'elle-même, se développe par les matériaux corporels ou scénographiques.

C. La virtuosité déplacée

La virtuosité n'est pas présente par la seule mise en danger des dansacrobates au sein des portés. Par exemple, dans *Deal* ou *Du simple au double*, cette mise en danger des corps ne se fait pas ressentir par la hauteur des portés, par des chutes potentielles, ou par des zones de contacts rétrécis. Ce n'est donc pas uniquement l'identification du geste de porter comme virtuose qui permet de reconnaître une forme de virtuosité dans

¹⁸⁵ Extrait de mon analyse d'œuvre de *Warm*, disponible en annexe : VIII.B

¹⁸⁶ Terminologie définie par Christine Roquet in « Porter », *Histoires de Gestes*, Marie Glon et Isabelle Launay (dir.), Arles, Actes Sud, 2012, p.183 à 193. Rappelle des différentes typologies de portés : I.C.4.b)(1)

¹⁸⁷ Les états des corps sont lâches, mous, apathiques.

¹⁸⁸ Extrait de mon analyse de l'œuvre *Noos*, disponible en annexe : VIII.C

ces spectacles. En effet, d'autres contraintes sont ajoutées sur le plateau ou dans les corps, et bouleverse la mise en place du geste de porter.

En fait, dans la dansacrobatie, la recherche de la virtuosité du geste de porter se ferait moins dans une recherche d'accentuation de la performance par les capacités corporelles, que dans la mise en contrainte du mouvement par d'autres éléments externes (plateau tournant, chaleur, états de corps atoniques, pelleteuse comme partenaire, récitation du texte et investissement théâtral...) La virtuosité du geste de porter en soi serait donc relié à une virtuosité que je nomme *déplacée*, relative au contexte, aux conditions scéniques, à la (sous)-partition¹⁸⁹ telle que la définit Claire Besuelle. Ainsi, la virtuosité déplacée englobe, voire fournit, au geste de porter une part de virtuosité. Alors la virtuosité du geste de porter ne se trouve plus forcément dans sa performativité corporelle, comme c'était le cas en portés acrobatiques (par exemple : faire une colonne à 4, utiliser le moins de surface de contact possible comme le mains à mains à une seule main, ou doubler la figure acrobatie ; faire deux saltos au lieu d'un seul). Il se trouve plutôt dans une recherche de conditions extérieures, qui au premier abord, empêchent, contraignent et freinent sa réalisation.

1. L'environnement scénographique contraignant

À partir des pièces étudiées, et comme vu précédemment, la virtuosité se trouve dans le geste détaché de sa discipline, dans la capacité qu'à l'interprète à dépasser sa technique reçue pour la mettre au service d'une transdisciplinarité. En plus de ce dépassement du cadre, le geste serait virtuose également par les conditions externes dans lequel il se réalise. C'est-à-dire que la virtuosité ne réside plus seulement dans la capacité à faire un geste complexe, qui dépasse sa propre technique disciplinaire, mais aussi à le réaliser dans une situation contrainte.

Dans *Warm*, c'est la chaleur qui apporte une contrainte supplémentaire aux gestes virtuoses. Sur le plateau, les dansacrobatistes doivent construire ensemble des portés alors que leurs corps sont transpirants et fatigués par la chaleur étouffante. Philippe Guisgand

¹⁸⁹ (Sous)-partitions : travail d'élaboration, de répétitions et d'adaptation d'un parcours de supports (corporels, spatiaux, rythmiques, imaginaires) qui soutiennent l'ensemble des actions d'un.e interprète dans le contexte d'une création spécifique. Claire Besuelle. *Défaire le jeu : étude à partir de quelques gestes d'acteur.rice.s et de danseur.euses dans la création contemporaine flamande*, thèse de doctorat sous les directions de Philippe Guisgand et Jean-Louis Besson, Musique, musicologie et arts de la scène. Université de Lille, 2021, p. 369.

a assisté à l'une des représentations de la pièce¹⁹⁰, il dit dans un texte : « La chaleur de la salle n'est qu'un pâle reflet des 70° qui ont vidé l'air de tout oxygène »¹⁹¹. Cette description rend compte de l'atmosphère insoutenable à un moment de la représentation. Les gestes des dansacrobates doivent s'adapter à cette chaleur qui est contraignante pour l'activité physique, et pour réaliser des portés, car les contacts entre leurs corps sont glissants, même s'ils utilisent de la magnésie : « La magnésie, élément concret pour assurer la réalisation des portés, est réduit par la chaleur à son inutilisation »¹⁹². Même un moyen d'adhérence extérieur, qui sert à solidifier les appuis entre les corps glissant, devient peu à peu inefficace, à cause de la température qui augmente. Les dansacrobates doivent donc garder une maîtrise de leurs corps et de celui de l'autre d'autant plus précautionneuse, puisque le jeu de l'équilibre peut se rompre à tout moment, en raison de différents facteurs liés à des conditions externes de représentation. Ici ce sont des disphories, au sens où Christine Roquet¹⁹³ le définit, qui sont entreprises. La disphorie est un type de porté qui se montre comme défaillant ou difficile, il résulte d'un déséquilibre des forces et peut mener à la chute. La virtuosité ne tient pas alors seulement compte de la bonne réussite de la figure, mais plutôt de la tentative, mise à l'épreuve, ici dans un environnement contraint.

Sur le plateau de *Hourvari*, les dansacrobates sont dès le début contraints dans leurs mouvements par le dispositif scénographique. Le sol sur lequel ils sont est une plaque en bois qui tourne sur un socle placé au milieu. Tous leurs mouvements sont donc effectués sur cette plaque qui tourne sur elle-même. Alors leurs marches n'avancent pas dans l'espace, c'est le plateau qui se déroule sous leurs pieds, un peu à la manière d'un tapis de marche/course. De là, l'unique porté qui sera entrepris doit s'ajuster au mouvement constant à la force centrifuge, qui à ce moment est plus intense¹⁹⁴, en plus de la force gravitationnelle.

¹⁹⁰ Pour ma part, je n'ai pu accéder à l'œuvre qu'à partir d'une captation vidéo, photographies, dossier de presse, articles de presse, car elle n'est actuellement plus jouée.

¹⁹¹ Extrait de « Warm de David Bobée », in Philippe Guisgand, *Carnet de salle. Ecrits pour la danse*, Paris, L'Harmattan (à paraître en 2022).

¹⁹² Extrait de mon analyse d'œuvre *Warm*, disponible en annexe : VIII.B

¹⁹³ Les différents types de portés : I.C.4.b)(1)

¹⁹⁴ Le mouvement circulaire du plateau en bois accélère progressivement durant le spectacle. Cette accélération est d'autant plus observable sur la captation vidéo, en observant la vitesse que réalise un tour entier du plateau sur lui-même au début de la vidéo, et à la fin de la vidéo : « Hourvari », url <<https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/hourvari>>, consulté le 29/01/2022.

2. La spécificité donnée à l'interprète

Dans *Noos*, les facteurs contraignants la réalisation des gestes sont leurs états de corps, qui deviennent alternativement lâches, mous, déséquilibrés :

Alors le jeu de construction s'inverse, il se laisse submerger peu à peu par un état de corps sans énergie ; cloué, plombé, stoïque, fatigué. Ces contraintes corporelles ouvrent le duo à une inventivité de la retombée du poids, ordonnée par la gravité, pour fabriquer du mouvement, allant parfois même jusqu'à arriver à se suspendre un instant.¹⁹⁵

Les dansacrobates dans *Noos* doivent donc convoquer leurs savoir-faire pour réaliser le geste, mais en plus de cela, iels doivent travailler le geste dans un état contraint, celui d'un corps relâché, qui serait dépourvu de muscles posturaux, et donc constamment en déséquilibre.

Dans *Deal*, le jeu des acteurs accentue leurs rapports conflictuels, durs, et conduit à des entrées en contact par des collisions, qui peuvent être brutales : « Puis, c'est par l'agacement progressif que les deux corps excédés dialoguent pondéralement. Ils se touchent, se font tomber, se bousculent, font mine de se donner des coups de pied. La violence est toujours sous-jacente dans les corps des dansacrobates, prête à bondir »¹⁹⁶. De plus, les dialogues qui sont issus de la pièce *Dans la solitude des champs de coton*, de Bernard-Marie Koltès, contribuent à mettre en état leurs jeux corporels, à les faire entrer dans un rapport duel. Le texte en tant que matière parlée peut aussi devenir une contrainte pour l'acrobatie ; à un moment de la pièce, Jean-Baptiste André récite un monologue en étant en équilibre sur les mains.

Dans le spectacle de Dominique Boivin, *Transports Exceptionnels*, le duo homme-pelleuse induit un rapport de force égalitaire et d'accord entre des corps pourtant démesurés. Une forme de virtuosité se fait donc ressentir, non pas uniquement dans la réalisation des portés, mais par l'accord des deux corps singuliers de ces portés.

3. La virtuosité déplacée comme productrice de porté euphorie.

En bref, une forme de virtuosité déplacée peut être considéré et visible par une mise en contrainte de la réalisation des portés. Elle prend place soit par les dispositifs scénographiques, soit par les états de corps, soit par les caractéristiques physiques particulières des membres du duo. Elle est, en fait, relative aux choix esthétiques de l'œuvre. La virtuosité est dite déplacée car elle ne dépend plus uniquement de la

¹⁹⁵ Extrait de mon analyse de l'œuvre *Noos*, disponible en annexe : VIII.C

¹⁹⁶ Extrait de mon analyse d'œuvre *Deal*, disponible en annexe : VIII.E

technicité du geste en lui-même, mais plutôt de la situation, des conditions qui l’englobent et qui mènent l’interprète à s’y ajuster pour réaliser le geste pouvant apparaître comme virtuose.

Les gestes en duo en dansacrobatie sont ainsi produits par l’environnement et ses contraintes, et/ou par les états de corps déterminés, la corporéité de chacun.e. En ce sens, les portés peuvent être nommés euphories¹⁹⁷, car les gestes pour l’établir s’accordent et maintiennent une cohérence à la fois de l’économie esthétique de la pièce et de l’économie esthétique des corps dansant. Les dansacrobatés saisissent les empreintes scénographiques, esthétiques, et corporelles pour mener à la construction de portés. Dans *Hourvari* l’unique porté illustre bien cette idée de l’euphorie, de *juste port*¹⁹⁸, car les deux interprètes surlignent par leur porté dans le même temps l’esthétique de la pièce, la rencontre amoureuse jeune, le sentiment timide, le flottement, ainsi que le fracas giratoire produit par le plateau. Le tout donne à voir une scène romantique, poétique, où les sentiments semblent s’accorder à l’énergie affective qu’ils dévorent lorsqu’ils sont encore neufs.

4. La virtuosité de pair avec la théâtralité

La théâtralité apparaît ponctuellement, dans une attitude, dans une parole, dans un son vocal, un regard. Elle est notamment visible dans la pièce *Noos*, où les dansacrobatés se regardent toujours un peu de manière étonné¹⁹⁹ après avoir fait ensemble un mouvement, comme s’iels ne se souvenait plus qu’iels étaient ensemble depuis le début. De même, durant la première partie, celle où Frédéri manipule Justine, il semble se demander ce qu’il peut faire du corps de sa partenaire. Plus tard, Frédéri accompagne Justine au sol, il la maintient en posant ses mains au niveau de sa clavicule droite et en-dessous son aisselle gauche, puis une fois qu’elle est allongée, il lâche ses prises. Là, il reste un moment à la regarder, les pieds légèrement plus écarté que la largeur du bassin, les genoux pliés, buste penché en avant, les coudes posés juste au-dessus des genoux. Il cherche ce qu’il pourrait faire. Alors Justine tourne sa tête vers lui, et comme pour l’aider à continuer, elle lui propose un point de départ en pliant son

¹⁹⁷ Terminologie définie par Christine Roquet in « Porter », *Histoires de Gestes*, Marie Glon et Isabelle Launay (dir.), Arles, Actes Sud, 2012, p.183 à 193. Rappelle des différentes typologies de portés : I.C.4.b)(1)

¹⁹⁸ Formulation pour décrire l’euphorie empruntée à Christine Roquet.

¹⁹⁹ Ce regard étonné est clairement visible à (4:32) sur la vidéo suivante : « Justine Berthillot et Frédéri Vernier », disponible sur *Youtube*, url <<https://www.youtube.com/watch?v=GbPc9diqOIM>>, consultée le 20/05/2022.

genou gauche, ce qui a pour effet de relever son pied et le bas de sa jambe gauche. A partir de cette proposition, Frédéri engage des points de contact pour emprunter un chemin et relever le corps de Justine. Dans cet exemple la théâtralité n'est pas virtuose en elle-même, mais elle la colore et lui donne un côté plus « authentique », dans le sens où leurs jeux, dans la recherche de points de contact à initier, contribuent à donner le sentiment que les portés ne sont pas écrits à l'avance. Il en est de même dans *Deal*, les dansacrobates sont dans un rapport conflictuel engagé par les dialogues : « Ils créent une atmosphère instable, bien identifiable à celle sur le ring de boxe, donnée à voir par la tension des corps et la préparation des coups rapides et furtifs »²⁰⁰. La rapidité de leurs mouvements et les entrées en contact imprévues et chargées d'une attitude méfiante à l'égard du partenaire, témoignent d'une théâtralité préétablie²⁰¹ qui colore les gestes et notamment les portés qui seront davantage perçus comme dangereux puisque chaotiques dans leurs réalisations. Dans cet exemple-ci, les portés semblent également se faire sans préparation, dans une instantanéité : « Le temps de la dramaturgie est le même que le temps du présent²⁰², c'est donc une rencontre qui dure environ une heure autant sur scène que dans la pièce »²⁰³. Cependant, dans *Deal* la théâtralité tient une place particulière, elle se trouve à certains moments fusionnés dans les autres disciplines, comme c'est le cas au moment où Jean-Baptiste André récite un monologue tout en étant en appui tendus renversé. Là, l'activité du corps de l'interprète prend part à la fois au jeu théâtral et à l'acrobatie au sol. À partir de ces exemples, la virtuosité du sentir est attachée à la théâtralité des dansacrobates. Cette théâtralité sert surtout à rendre compte d'une action du présent, elle renforce l'instantanéité de l'action et peut donner l'impression que les mouvements des interprètes ne sont pas préparés en avance. Cette instantanéité, présente donc par la théâtralité des corps, peut renforcer le risque présent dans les mouvements acrobatiques et portés.

D'un autre côté, Elda et Marthe, dans la pièce *Du simple au double*, utilisent l'unisson de la voix pour unir leurs corps. Leurs voix accentuent les impulsions des mouvements, ce qui soulignent leurs sensations dans l'exécution du geste. Par exemple, elles sont toutes deux assises en tailleur l'une derrière l'autre. Marthe est derrière Elda,

²⁰⁰ Extrait de mon analyse d'œuvre *Deal*, disponible en annexe : VIII.E

²⁰¹ Relative aux dialogues.

²⁰² Par du temps du présent j'entends le temps qui s'écoule au présent, durant la représentation. D'après le parcours de lecture par Anna Dizier, de la pièce de Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Éditions Bertrand-Lacoste, Paris, 2002, p.11.

²⁰³ Extrait de mon analyse d'œuvre *Deal*, disponible en annexe : VIII.E

ses jambes sont au-dessus repliées aux genoux et placées au niveau de la ceinture d'Elda. À deux, elles réalisent des culbutos qui démarrent de face, dans le plan frontal ; c'est-à-dire qu'elles roulent en ayant comme point de contact avec le sol leurs ischions, puis l'extérieur de la cuisse gauche, puis la surface du dos, puis l'extérieur de la cuisse droite, pour revenir à nouveau sur les ischions ; et cette fois-ci, elles sont de dos sur la scène et peuvent recommencer le mouvement en boucle. Les cris qu'elles produisent accentuent l'effet de lâcher prise dans cette roulade frontale. C'est en cela que j'observe une théâtralité, un jeu supplémentaire, créé par les dansacrobates, ajouté à leurs corps par le matériau vocal, qui produisent un geste coloré. Ces mouvements peuvent être considérés virtuoses non pas dans leur technicité, mais plutôt dans leurs accords corporels, possible par la théâtralité engagée dans leurs corps. Ici les sons contribuent à accentuer les mouvements qui ne se révèlent pas tous comme virtuoses, au sens d'une virtuosité du sentir. En revanche, la manière dont les corps sont liés donne à voir une autre forme possible de virtuosité dans ces accords de corps.

5. La virtuosité surprenante aux dépens des états de corps

Les dansacrobates rendent visible à certains moments l'effort du geste acrobatique, sur leurs visages, dans la lenteur et la tension de leurs gestes. Par exemple, dans *Noos*, à de nombreux moments, Justine fait semblant d'être détendue, presque inerte, mais en réalité elle contracte toujours un groupe musculaire, ou repousse discrètement le sol, en bref, elle donne l'impression d'avoir un état de corps qui n'est pas totalement respecté pour les besoins de la pratique :

Même si au début la femme donne l'impression que son corps est endormi, elle ressent et appréhende sensiblement les mouvements qui lui sont insuffler. En réalité, elle accompagne les mouvements et le chemin que veut lui faire prendre l'homme. Elle joue à être léthargique, alors que ses sens sont pleinement éveillés et elle reste à l'écoute de sa proprioception. Car si elle ne peut voir arriver les mouvements induits par son partenaire, ce doit être par la sensation de son corps dans l'espace qu'elle sait à quel moment il faut contracter ses muscles, appuyer une zone de son corps, suivre l'impulsion, ou encore accentuer un relâcher²⁰⁴.

C'est par un masquage de la potentialité à réaliser, que le surgissement du geste produit un effet de virtuosité. C'est un peu le même principe qui se produit dans *Warm*, même si les corps jouent moins à inventer une réalité puisque l'environnement les

²⁰⁴ Extrait de l'analyse d'œuvre de *Noos*, disponible en annexe : VIII.C

contraint réellement (la température sur le plateau frôle les 50 degrés²⁰⁵), les portés entre eux ressortent comme des éclosions, alors qu'en faisant le diagnostic de leurs corps, ils semblent abattus par la fatigue et la chaleur.

La virtuosité se trouve alors dans une forme de surprise, par rapport aux états de corps et au jeu suggéré par les dansacrobates. Cette forme d'activité participe à modifier l'acception d'une virtuosité, non plus au service d'un effacement de l'effort, mais finalement, relative à une conséquence inattendue dans le contexte présentée. Les duos se trouvent alors dans la capacité à jouer des états inadéquats au corps performant acrobatique et dansant, pour faire apparaître un geste qui l'est.

D. L'interdépendance du duo

1. La construction du mouvement à deux

Les duos de dansacrobates fabriquent le mouvement ensemble, iels sont rarement séparés pour réaliser seul.e.s d'autres mouvements. La construction du mouvement à deux serait d'ailleurs l'un des principes premiers de la dansacrobatie telle que je l'analyse dans mon étude :

À deux iels s'amuse à se découvrir, et s'assemblent pour former des structures déjouant l'habituel ²⁰⁶.

Ainsi, au début de l'œuvre les deux corps musclés sont tendres l'un envers l'autre, les portés sont sans douleur et sans échec. [...] Plus tard, les contacts entre les deux garçons ont changé : [...] Leurs corps s'entrechoquent, glissent, leurs mouvements sont plus rapides, moins contrôlés, leurs prises sont fermes et non plus délicates comme auparavant ²⁰⁷.

Durant une trentaine de minutes, inlassablement, ils essayent. Les deux pantins-marionnettistes font avec l'énergie potentielle, avec ce qui est à leurs dispositions ; avec ce qu'ils leurs ai donné au moment où c'est possible ²⁰⁸.

Leurs regards semblent contaminés par la pensée de l'autre. Iels s'arrêtent, se regardent, se détournent, remarquent, se retournent, s'amuse, se surprennent, s'attirent, se cherchent et se provoquent ²⁰⁹.

²⁰⁵ D'après l'information donnée dans « Dossier de presse Warm », url <<https://docplayer.fr/184507799-Dossier-de-presse-warm.html>>, consulté le 23/10/2021.

²⁰⁶ Extrait de mon analyse d'œuvre de *Transports Exceptionnels*, disponible en annexe : VIII.A

²⁰⁷ Extrait de mon analyse d'œuvre de *Warm*, disponible en annexe : VIII.B

²⁰⁸ Extrait de mon analyse d'œuvre de *Noos*, disponible en annexe : VIII.C

²⁰⁹ Extrait de mon analyse d'œuvre de *Hourvari*, disponible en annexe : VIII.D

Dans cette pièce les corps dansacrobates co-construisent des portés par le mouvement dansé, induit par le propos dramaturgique, et dialoguent pondéralement dans un rapport de force égal où le corps porté peut devenir celui qui porte ²¹⁰.

Elles marchent à deux comme un insecte à deux têtes. Les pieds font tomber les appuis de l'autre et caressent les visages. Elles se sourient s'amuse, comme deux amies enfants, elles bredouillent avec leurs lèvres en secouant leurs têtes ²¹¹.

Les deux corps s'entrecroisent, s'alternent, s'interlignent, s'incorporent, dans des creux palpables, en des zones embranchées pour se soulever. L'un puis, l'autre, à deux, ils tiennent leurs propres corps et celui de l'autre pour construire une balance dans des déplacements en répétition ²¹².

Chacune de ces descriptions montre bien et résume la fabrication d'un mouvement constamment en relation avec le/la partenaire dans les pièces étudiées. Les dansacrobates font, construisent le mouvement à deux. Iels n'ont pas chacun.e un rôle à assurer, mais chacun.e est dépendant.e de l'autre.

2. La théorie de l'accordanse

Les mouvements de portés se réalisent nécessairement à deux, et leurs gestes doivent également être en corrélation pour rendre compte d'une esthétique sur la scène. Cet accord qui joint les corps des dansacrobates, que ce soit au niveau des états de corps, de leurs théâtralités, des rapports spatiaux, des regards, des mouvements, des sensations tactiles, peut se définir par l'appellation *accordanse*²¹³. Christine Roquet en donne une définition dans sa thèse : « Nous désignons par ce terme d'accordanse le processus de mise en 'accord' corporel, sensoriel, gestuel spécifique au mouvement dansé, c'est-à-dire la présence simultanée d'éléments divers qui forment un réseau dynamique de relations multiples des 'corps' entre eux. Le terme implique simplement une adaptation, ou plutôt une correspondance entre la danse de l'un et celle de l'autre sur scène. Or, cette correspondance ne s'effectue pas seulement par le réglage, pour ainsi dire "matériel" des corps et des mouvements entre eux, mais également par le croisement, l'échange, d'états perceptifs et émotionnels particuliers que les danseurs appellent états de corps. C'est à partir de cet état de corps que naît la possibilité d'une

²¹⁰ Extrait de mon analyse d'œuvre de *Deal*, disponible en annexe : VIII.E

²¹¹ Extrait de mon analyse d'œuvre *Du simple au double*, disponible en annexe : VIII.F

²¹² Extrait de mon analyse d'œuvre *Through the Grapevine*, disponible en annexe : VIII.G

²¹³ Néologisme créé par Patricia Kuypers, danseuse, chorégraphe, pédagogue en danse Contact Improvisation. Les occurrences suivantes ne seront plus indiquées en italique.

“écoute” entre partenaires, phénomène revendiqué tant par les danseurs contemporains que par les danseurs classiques »²¹⁴.

a) L'appropriation de la notion d'accordanse pour les dansacrobates

Bien que cette notion soit définie comme spécifique au mouvement dansé, il semble que dans cette étude, l'accordanse soit appropriée à la manière dont sont présentés les dansacrobates sur scène. Je me permets donc de transposer l'accordanse de la danse à la dansacrobatie, pour comprendre la relation dynamique gestuelle qui se manifeste entre les dansacrobates. Puisque l'accordanse permet de démontrer une entente profonde entre deux corps ; une écoute fine et attentionnée pour son corps et le corps de l'autre, cela permet aux partenaires du duo d'ouvrir son espace perceptif à la danse de l'autre. De cette manière, l'accordanse donne l'impression d'une construction harmonieuse, dans le sens où elle s'accorde, voire se désaccorde, avec d'autres éléments, sans forcément construire un équilibre qui serait considéré comme juste ou beau²¹⁵. A titre d'exemple, dans la pièce *Noos*, des actions des dansacrobates résultent des chutes, déséquilibres, abandons, échecs, chocs, lâchés. Et pour cause ; iels ne sont presque jamais dans le même état ; au début de la pièce le corps de Justine est dans un état de mollesse, désarticulé, dépourvu de tonicité musculaire, tandis que Frédéri, son partenaire, est dans un état d'attention, il est moteur du mouvement, son corps a pour principal objectif de faire « fonctionner » le corps de Justine. Il se met en mouvement pour espérer recevoir une réponse motrice du corps de sa partenaire. Pour tenter d'entrer dans un dialogue pondéral (un échange des poids). A la fin de la pièce, les états de corps s'inversent. Pourtant, dans leur duo l'accordanse est présente telle que la décrit Christine Roquet, puisque malgré leurs états de corps différents, iels donnent tout de même à voir une relation accordée. Un réseau dynamique s'installe entre les deux interprètes, il est notamment observable dans les moments où l'un.e rattrape le corps de l'autre dans ses déséquilibres. Ces gestes de rattraper l'autre dans son déséquilibre, avant la chute, nécessitent que les deux soient attentifs à l'autre dans le déroulement de la chorégraphie. Iels doivent être alertes au niveau de leurs sens de la proprioception, puisqu'iels doivent savoir sentir leur position dans l'espace par rapport à celle de leur

²¹⁴ Christine Roquet, *La scène amoureuse en danse. Codes, modes et normes de l'intercorporité dans le duo chorégraphique*, thèse de doctorat sous la direction de Philippe Tancelin, Université de Paris 8, décembre 2002, p.10.

²¹⁵ Dans le sens d'une symétrie, d'une bonne proportion des mesures pour garantir un équilibre entre les divers éléments.

partenaire²¹⁶, afin d'évaluer la distance à parcourir avant de rattraper l'autre. En effet, pour rattraper l'autre dans un déséquilibre, sans communication préalable et dans le déroulement d'une chorégraphie, le/la regarder ne suffit pas. Il faut prévoir quelle démarche entreprendre et la réaliser au bon moment. Si Frédéri est trop en avance, le déséquilibre de Justine ne sera – presque – pas visible, s'il est en retard, il ne pourra – peut-être – plus la rattraper au niveau de son épaule. D'un autre côté, Justine est consciente de la proximité du corps de Frédéri qui est derrière elle, puisqu'elle vient de s'en détacher juste avant. Elle ne réalise pas ce déséquilibre innocemment ; elle sait qu'il est à côté d'elle. Les deux dansacrobates sont en accord corporellement et sensoriellement. Dans *Du simple au double*, cet accordanse est visible au contraire dans une association des états de corps, et dans une rythmicité des mouvements synchrones :

Deux petites figurines automates reproduisent des gestes mécaniques du quotidien ; reniflements, Les phrases se répètent et finissent par les emporter dans un unisson rythmique tant par les gestes que par les sons qu'ils produisent. De leurs gestuelles particulières naît une dynamique symétrique. Elles s'amuse à refaire la phrase à différents niveaux, dans différentes directions, pour le plaisir de trouver des associations corporelles. Comme si elles exploraient un jeu, que seules elles deux, venaient d'inventer²¹⁷.

Leurs gestes se réalisent grâce à leurs fortes proximités dans des postures similaires, ainsi leurs corps sont parfois enclins à se porter et à jouer dans un même univers, par des correspondances.

L'accordanse n'est donc pas présente dans une harmonie des corps, mais plutôt dans un accord entretenu²¹⁸, où l'un.e et l'autre savent de quelle façon ils interagissent pour s'entendre.

b) L'intégration du geste du porté dans le duo

En cherchant à identifier les types d'accordanse au sein des duos de mon corpus, je remarque qu'il existe différents facteurs liés à la manière dont les corps s'accordent corporellement et sensoriellement. L'accordanse donne à voir une forme de virtuosité relationnelle, elle permet un accord fort entre les corps, qui n'est pas une qualité innée, présente au préalable. Au sein de mes cours de portés acrobatiques, je réalise à chaque séance que pratiquer avec quelqu'un.e d'autre, nécessite toujours un

²¹⁶ Cette utilisation du sens de la proprioception développé au partenaire dans le duo est mentionnée plus tôt dans le mémoire : II.C.4

²¹⁷ Extrait de mon analyse d'œuvre *Du simple au double*, disponible en annexe : VIII.F

²¹⁸ Cette accordanse dans le duo de dansacrobates renvoie à l'idée de la complicité, une valeur relationnelle entre les interprètes qu'il semble passionnant d'étudier, dans le cadre d'une recherche poïétique.

temps d'adaptation, plus ou moins long selon nos affinités corporelles²¹⁹ et sensorielles. Dans son ouvrage *Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*, le philosophe Jean François Billeter s'exprime sur l'*intégration*²²⁰ fournie par le geste. Le moment d'intégration d'un geste nouveau dépend de la relation entre le « degré d'intégration » de l'activité et « la qualité » de ce qui est éprouvé, dans le présent de l'assimilation. En ce sens, l'accommodation à un geste nouveau correspond au niveau de celui-ci, par rapport à notre pratique et du moment présent. Pour ce qui est des portés acrobatiques, j'ajouterai que ce raisonnement sur le paradigme de l'intégration est dédoublé puisqu'il invite deux individus à produire un geste. C'est par l'assemblage et la coordination de gestes que naît le porté. En cela, le degré d'intégration, l'expérience et la qualité du moment présent se réactualise à chaque nouveau/elle partenaire avec qui pratiquer. C'est pourquoi dans ma pratique des portés acrobatique, suivant la personne avec qui pratiquer, la durée de l'intégration ne sera pas la même, et cela varie également selon le geste à intégrer ainsi que le moment présent.

En effet, travailler avec quelqu'un.e d'autre requiert une mise en lien sensorielle, par le toucher par exemple ; certaines formes de mains s'accordent plus difficilement ou plus facilement entre elles. Par l'écoute également, il faut connaître la manière dont l'autre donne un départ ou non, si l'on s'accorde à démarrer le porté par un signal tactile (pression des mains), ou par un signal d'écoute (inspiration). Aussi, si par exemple la personne qui me porte est trop grande, je peux avoir des difficultés pour hisser mon corps sur lui/elle. Alors nos possibilités/disponibilités corporelles peuvent impliquer une re-modulation de la posture de départ. Pour finir, même si la personne avec qui je pratique est un.e excellent.e acrobate, porteur/se, voltigeur/se, le temps d'adaptation entre nos corps ne diffère pas. J'ai plusieurs fois expérimenté cela, lorsque notre professeur de portés acrobatiques demande à quelqu'un.e de faire une figure avec lui, pour la montrer en exemple dans le cours. Il entreprend la figure presque uniquement de son côté, car il en a la capacité corporelle. Seulement, sans avoir déjà pratiqué avec cette personne, ou très peu, et sans vraiment

²¹⁹ Cette affinité corporelle comprend aussi tout le passé technique acquit dans le corps du/de la partenaire. Par exemple, j'ai remarqué me sentir plus à l'aise pour dialoguer avec des personnes qui avaient déjà pratiqué la danse contemporaine, que des personnes qui pratiquent d'autres activités telles que l'athlétisme.

²²⁰ Jean-François Billeter, *Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*, Paris, Alia, 2010, p.18.

prendre le temps de faire sentir le déroulement du porté, alors le résultat est parfois instable. Cette façon de faire le porté ne permet pas un temps d'adaptation entre les corps, et bien souvent le porté se fait maladroitement, ou nécessite d'autres tentatives. Je suppose que pour que l'intégration d'un geste de porté se fasse dans des conditions favorables, les deux partenaires doivent échanger non pas seulement verbalement, mais aussi de manière haptique²²¹, pour installer un dialogue qui servira d'expérience commune à la maîtrise du geste en question. Par ailleurs, cette observation révèle aussi que l'accordanse est bien présente dans une virtuosité du *sentir*, avec l'autre, et non uniquement dans une virtuosité technique qui serait enseignée.

L'accordanse est un processus d'accord entre les corps, qui, je suppose, peut être perçu dans diverses disciplines. Il requiert un temps de partage préalable, un passé commun d'entraînement. A mon regard, l'accordanse entre dans la notion de virtuosité, tout comme le suggère Christine Roquet :

Le succès du couple Noureev-Fonteyn reposait sur la qualité particulière de leur accordanse et non sur leurs possibilités acrobatiques. N'est-ce-pas alors la formation de l'interprète qui, lorsqu'elle est exclusivement axée sur la recherche de la virtuosité technique, vient empêcher le danseur de travailler d'autres facettes de son art, de mûrir sa danse en ciselant son sentir ? ²²².

Ici la chercheuse met en évidence la raison du succès d'un duo de danseur.se.s classiques, et relie l'accordanse à une virtuosité du sentir, en contrepoint d'une virtuosité technique. Faisant partie d'une virtuosité du *sentir*, l'accordanse permet à deux corps d'entretenir une relation complice, fluide²²³ au niveau corporel et sensitif, contribuant à la réalisation de gestes à deux, dans des circonstances particulières voire contraintes. Pour aller plus loin, quand l'accordanse est possible, je suppose que l'ajout de contraintes extérieures comme développées dans la partie précédente²²⁴, sera plus aisément surmonté par des corps accordés.

²²¹ Des exercices de mise en contact, de coordinations à deux, pourraient aussi être favorable à l'intégration des gestes de porter.

²²² Christine Roquet, *La scène amoureuse en danse. Codes, modes et normes de l'intercorporéité dans le duo chorégraphique*, thèse de doctorat sous la direction de Philippe Tancelin, Université de Paris 8, décembre 2002, p.156.

²²³ Qui apparaît instinctivement entre les corps, qui ne se perçoit presque pas.

²²⁴ Une virtuosité déplacée : III.C

E. La dramaturgie privilégie une mise en tension des corps dans le porté

Pour saisir cette idée, je propose de découper le porté en trois temps ; d'abord une préparation où les interprètes prévoient, anticipent le geste. Puis une mise en tension où le poids d'un ou des deux corps se trouve réparti autrement que sur son propre axe gravitaire. Et enfin une conclusion par la figure, soit qui tient en équilibre, soit qui est fixe, soit qui est mobile dans l'espace, ou qui se déplace. En dansacrobatie, il semblerait que le dessein d'un porté se situe moins dans la résolution de la figure, comme c'est le cas dans les spectacles de cirque, mais plutôt dans la mise en tension des corps. Agathe Dumont défend cette même idée en considérant le geste virtuose dans le travail acrobatique : « Aussi, le travail acrobatique est-il moins virtuose dans l'accomplissement spectaculaire de la figure que dans la construction point d'appui par point d'appui de l'équilibre »²²⁵. Pour expliciter cette différence située au cœur du porté, voyons de quelle(s) manière(s) ils sont utilisés dans ses disciplines voisines : la danse contemporaine et les portés acrobatiques circassiens.

1. Dans les spectacles de portés acrobatiques

Dans les portés acrobatiques, disciplines des arts du cirque, le porté est le mouvement central, il est qualifié d'acrobatique. L'acrobatie participe à une mise en mouvement des corps impliquant un renversement gravitaire, mettant le corps dans des postures qui engage son équilibre, sa force musculaire et/ou sa souplesse²²⁶. Dans les arts du cirque, les appellations de porteur.se et voltigeur.se sont courantes. Dans mes cours de portés acrobatiques, certaines personnes se positionnent comme porteuse ou voltigeuse, et d'autres sont « flexibles », c'est-à-dire qu'elles seront invitées, selon la situation, à prendre l'un des deux rôles. Ces rôles distincts sont déjà révélateurs de la manière dont va se construire le porté, dans la situation du duo. Une personne voltigeuse sera celle portée et qui, le plus souvent, est celle qui se trouve dans le renversement gravitaire. L'autre personne, porteuse, a principalement un rôle de support, et d'impulsion dans le mouvement. Le rôle du/de la porteur.se est donc de mettre le corps de son/sa partenaire dans une posture en équilibre sur lui/elle-même, tandis que le/la voltigeur.se doit tenter de réaliser sa figure en gardant le meilleur équilibre possible, sachant que ses appuis se trouvent sur le corps de son/sa partenaire.

²²⁵ Agathe Dumont, "Les virtuoses du déséquilibre", *Recherches en danse* [En ligne], 2 | 2014, depuis 01 septembre 2013, url <<http://journals.openedition.org/danse/391>>, consulté le 11/05/2020.

²²⁶ Définition du geste acrobatique : I.C.4.b)(1)

Au final, en s'intéressant à chacun des deux côtés de ces rôles, le but est de rendre compte de la forme d'un porté.

La préparation dans les portés acrobatiques est d'ailleurs composée d'un mouvement précédant l'acrobatie, elle donne (souvent) à voir un signal de départ. Les membres du duo se donnent ce signal sous différentes formes ; un son produit par l'un.e des deux, une pression donnée dans les mains, une inspiration amplifiée dans le haut du sternum (l'action démarre alors quand le début de l'expiration arrive), un déséquilibre, un plié dans les genoux, un accent dans la musique, un regard qui acquiesce, une frappe de la main sur la cuisse, etc. Ces gestes lisibles participent aux transitions²²⁷, ils donnent à voir un temps suspendu, témoignent d'un enjeu à ce que le mouvement acrobatique se fasse dans de bonnes conditions, qu'il démarre au même moment pour chacun des membres du duo. Ces mouvements de signaux traduisent l'importance du mouvement d'après. Dans le spectacle *Il n'est pas encore minuit...* de la compagnie XY, le porté est mis en valeur, notamment par le silence. Dans une vidéo de la compagnie, un des acrobates ; Antoine Thirion, s'exprime sur ce silence :

Quand c'est une figure assez engagée, c'est-à-dire dangereuse. Et qu'il n'y a pas de musique, moi je trouve que ça nous rassemble encore plus, parce que on sent aussi le public qui est avec nous là-dedans. La musique disons fait un filtre. Mais le silence, et quand on amène aussi par notre mise en place, par la tension qui monte et qu'on la laisse un peu vivre, apparaître... Le public, en fait, se réunie autour de nous avec ça ²²⁸.

Des éléments esthétiques sont donc choisis pour accentuer la mise en tension dans la réalisation de la figure. Le silence permet, dans ce spectacle, d'amplifier le moment de suspension créé avant le porté. Bien que la préparation soit parfois soumise à une mise en tension du temps, cette intention sert avant tout le climax qui apparaît dans le moment de la réalisation du porter.

D'ailleurs, un autre facteur esthétique, vient à nouveau renforcer l'idée que la résolution de la figure devient l'enjeu du geste de porter, dans les arts du cirque. Cela se passe après la troisième phase du porté, lorsque la figure s'est réalisée ou qu'elle est tenue, les interprètes laissent parfois un court temps d'arrêt pour appuyer la conclusion de la réalisation du porté. Dans le cirque traditionnel, les acrobates marquent un arrêt parfois ponctué par la musique, ou bien ouvrent même leurs bras à la seconde, dans un

²²⁷ Les transitions en dansacrobatie sont abordées dans la partie suivante : IV.E.1.b)

²²⁸ Paroles d'Antoine Thirion, retranscrites à l'écrit, extrait (16 :03) de la vidéo de la compagnie XY, « Il n'est pas encore minuit... », disponible sur *Youtube*, url <<https://www.youtube.com/watch?v=hilkNgCQ0Ls&t=988s>>, consultée le 02/02/2022.

mouvement d'éclat vers l'extérieur²²⁹, pour signifier que la figure a été menée à son terme et qu'elle est réussie, réalisée sans chute ou déséquilibre. Il est à noter que dans le cirque contemporain, ce geste de performance « réussi » tend à s'atténuer et à être questionné par les artistes : « Quoique la prouesse demeure un élément définitoire, elle n'est plus traitée sur le seul mode de l'admiration, et passe plutôt par l'exhibition de l'effort, la dérision de l'exploit physique ou le ratage »²³⁰.

Dans les portés acrobatiques, la dramaturgie du porté privilégie le moment de réalisation de la figure. Le plus souvent, le dialogue dynamique du duo s'entretient dans une verticalité, où le/la voltigeur.se réalise le mouvement acrobatique. Les corps cherchent à réussir l'acrobatie dans le mouvement, ou à maintenir la posture dans l'acrobatie, parfois même en la complexifiant, par exemple en retirant un des supports pour déplacer et trouver l'équilibre ailleurs.

2. Dans les spectacles de danse contemporain et classique

Contrairement aux portés acrobatiques, en danse contemporaine, les portés ne sont pas l'action majeur de la discipline. Dans la pièce *TRACES* de Wim Wandekeybus, plusieurs portés s'enchaînent, et se font à deux, ou à plusieurs, au milieu d'un groupe. Ce qui semble primer dans la dramaturgie de ces portés, c'est la dynamique du mouvement. Les corps portés sont utilisés comme matière mouvante par les corps qui portent. Sur scène, iels soulèvent les corps les emmènent dans une trajectoire, les font changer d'orientation et de direction, puis les reposent au sol. Le corps porté résonne en répercussion aux mouvements induits par ceux qui portent. Par exemple, une danseuse se prépare à sauter, deux danseurs la portent au moment de son lancer dans le saut. Le premier la porte au niveau de son buste, il accompagne son saut et emmène son buste vers l'arrière, de sorte à ce que le dessus de sa tête soit en face du sol. L'autre, porte ses pieds et les amène tout en haut, au-dessus de son corps, qui se retrouve alors renversé à la verticale. Ensuite, le danseur qui porte son buste l'allonge sur le sol, et celui qui porte ses pieds, les dépose également, dans un deuxième temps, sur le sol. Le corps qui est porté n'est pas gainé, un jeu articulaire est visible au niveau de la coxo-fémorale et dans la colonne vertébrale. Cela a pour effet de créer un mouvement de

²²⁹ Parfois même, les acrobates ajoutent un regard vers le public quand iels ont réussi à réaliser le porté acrobatique.

²³⁰ Arianne Martinez, « La dramaturgie du cirque contemporain français : quelques pistes théâtrales », *L'Annuaire théâtral*, (32), 2002 p. 19.

vague dans le corps porté. Ainsi, dans cet exemple, les portés sont comme des moyens de prolonger le mouvement dans l'entièreté d'un corps qui n'a plus de contacts avec le sol. Le moment privilégié se trouve donc à la fois dans la mise en tension des corps et dans une résolution du porté. En prenant un extrait d'une autre pièce de danse contemporaine, *Sacred Monsters* d'Akram Khan avec Sylvie Guillem, je remarque là aussi un intérêt dans la résolution ou le maintien du porté. Dans ce spectacle, le duo réalise un porté fixe, durant lequel iels dansent ensemble la même phrase chorégraphique. Akram Khan est debout, les genoux pliés, les jambes écartées à la largeur du bassin. Les jambes de Sylvie Guillem encerclent les hanches de son partenaire, elle croise ses pieds derrière son dos. Le bassin de la danseuse repose sur les jambes d'Akram Khan. Iels sont face à face, et entament une danse où leurs gestes sont en miroir. Les mains et les bras ont des postures précises, qui font écho aux mouvements de bras dans les danses classiques indiennes. Dans ce porté, c'est à nouveau le mouvement qui prime, ainsi que la posture, qui donne à voir au public un jeu de correspondances gestuelles presque double dans la forme ; deux paires de bras l'une derrière l'autre, dans des mouvements similaires rythmiquement et esthétiquement.

En danse contemporaine, il semblerait donc que le porté trouve son dessein dans la résolution de la figure, et quelques fois aussi dans la mise en tension des corps. Néanmoins, ce qui importe dans la résolution du porté se trouve moins dans la figure, dans la posture des corps qui font le porté, que dans le mouvement qu'engage ce porté.

Dans la danse classique, la préparation au porté vient solliciter la virtuosité. En d'autres mots, le moment pré-porté vient téléphoner la notion de virtuosité ; elle la désamorce en agissant comme un roulement de tambour. Ainsi la danse classique rejoindrait plutôt la discipline des portés acrobatiques dans son fonctionnement dramaturgique pour le geste du porté, car sa finalité se trouve dans la figure, et non dans le mouvement, dans la trajectoire, comme c'est plus souvent le cas en danse contemporaine.

3. Dans les spectacles de dansacrobatie

Concernant les pièces de mon corpus, les corps s'assemblent, et leurs mouvements permettent de construire à deux les portés ou non. Les deux corps semblent impactés et se réagencent par rapport aux partenaires. Il en ressort une idée de construction entre les corps pour former le porté. Ce n'est pas une invitation de l'un.e à se hisser sur le corps de l'autre, comme ça l'est pour les portés acrobatiques, ni une prolongation de la dynamique du mouvement initié, comme c'est le cas en danse contemporaine. Dans

Transports Exceptionnels, l'homme et la machine dialoguent et se rencontrent en premier par leurs mouvements ;

Par analogie, la flèche et le balancier de la pelleteuse s'apparentent aux bras humains, le godet lui ressemble à la main, les possibilités d'actions sont les mêmes que celles de l'être humain : attraper, contenir, tirer, toucher, poser, déposer, plier, et ouvrir. Les articulations se joignent et il est alors possible de réaliser les mêmes gestes, au niveau musculaire et articulaires ²³¹.

Et c'est par ces dialogues et similarités de propriétés motrices que les portés peuvent s'en suivre :

Finalement, c'est en se regardant différemment, en prenant le temps de se rencontrer et en découvrant des harmonies dans leurs corps que les forces s'équilibrent, et qu'un terrain d'entente s'offre aux deux partenaires, leur permettant d'explorer les possibilités de contacts, de portés, pour construire un dialogue ²³².

Le but recherché dans le porté ne serait donc pas sa finalité, mais plutôt la capacité des deux corps à pouvoir faire ensemble.

En prenant la pièce *Deal*, l'idée de construire le mouvement à deux est d'autant plus visible. Alors que les deux dansacrobates sont dans des intentions d'opposition l'un envers l'autre, la réalisation de portés semblerait alors impossible. Or, c'est par une mise en proximité des corps participant au duel, que les actions de repousser, d'évitement du corps de l'autre, peuvent conduire ou non aux portés : « Les deux hommes continuent de se poursuivre, de s'importuner. Plus leur entente s'échauffe, plus les points de contact sont proches, précis, osés, et plus les contrepoids, portés se réalisent »²³³.

D'un autre côté, la réalisation du porté, sa dernière phase, ne semble pas être un objectif principal dans les pièces de dansacrobaties, puisque certaines d'entre elles présentent des chutes. Dans *Warm*, à la fin de la pièce, les deux interprètes font des tentatives de portés à deux, qui échouent en raison des conditions scénographiques sur scène ; la température qui atteint les 50 degrés²³⁴, les contacts glissants à cause de la transpiration, le sol également glissant en raison de l'eau renversée, et la fatigue physique des corps : « A cause de l'attente d'un comblement, les corps fatigués tentent

²³¹ Extrait de mon analyse d'œuvre *Transports Exceptionnels*, disponible en annexe : VIII.A

²³² *Ibid.*

²³³ Extrait de mon analyse d'œuvre *Deal*, disponible en annexe : VIII.E

²³⁴ D'après l'information donnée dans « Dossier de presse Warm », url <<https://docplayer.fr/184507799-Dossier-de-presse-warm.html>>, consulté le 23/10/2021.

de persévérer dans un milieu où les conditions deviennent difficiles, et où fatalement, l'impossibilité continue entraîne la chute »²³⁵.

Vers la fin de la pièce, ils construisent non pas des figures portées mais des tentatives de portés. Ils cherchent seulement à mettre leurs corps à l'épreuve du mouvement en tension qu'est le porté. Wilmer Marquez est allongé au sol, il porte son partenaire en ayant pour support de contact le dessous de ses pieds. Edward Aleman est assis sur les pieds de son partenaire. A deux, ils vont créer un mouvement circulaire dans le plan sagittal avec le corps d'Edward Aleman. A deux ils entraînent son corps dans des pirouettes vers l'arrière, et ils les réalisent en boucle. Ici leur but n'est donc pas de montrer qu'ils savent faire le porté acrobatique, ils opèrent une répétition de ce mouvement jusqu'à ce qu'il se casse, par l'abaissement des jambes de Wilmer Marquez vers le sol. La raison de cette coupure dans le mouvement circulaire n'est pas volontaire de la part de l'interprète, puisque Edward Aleman est encore en train de tourner. Cette raison est alors, peut-être, liée à une fatigue musculaire, physique. Les dansacrobates ne font donc pas le mouvement pour résoudre une mise en tension des deux corps, où le poids se répartit différemment que sur l'axe vertical de la station debout. Ils mettent avant tout en tension leurs corps, tentent une résolution, qui pourra aboutir ou non.

Ainsi, en dansacrobatie, le porté propose une mécanique de la dramaturgie où son but n'est pas situé dans la réalisation de la figure, mais plutôt dans la mise en tension, voire même dans la possibilité de mise en tension des deux corps, pour potentiellement, mener à construire des portés ensemble. De plus, en dansacrobatie, la virtuosité surprenante²³⁶ rend compte de formes de portés jaillissant d'une préparation insoupçonnée, parce qu'elle est inidentifiable en tant que phase de préparation, ou perçue comme originale car rarement effectuée. Cette forme de virtuosité participe à affirmer que la dramaturgie du porté de dansacrobatie ne favorise pas la résolution de la figure. Les dansacrobates cherchent avant tout par le geste de porté, à mettre leurs corps dans des dialogues pondéraux.

F. Conclusion sur les virtuosités

Au terme de cette partie, on peut constater que les spectacles de dansacrobatie rendent compte de plusieurs types de virtuosités. Par conséquent, je propose de reconsidérer la virtuosité unique et au singulier, par des virtuosités, plurielles et variées. La dansacrobatie invite à reconsidérer et regarder autrement les virtuosités, au sein

²³⁵ Extrait de mon analyse d'œuvre *Warm*, disponible en annexe : VIII.B

²³⁶ Développée dans la partie suivante : III.C.5

desquelles peuvent être développées d'autres notions comme l'accordanse, la théâtralité ou de venir modifier la part virtuose qui constitue le geste du porté dans sa dramaturgie. Enfin, pour terminer ce chapitre, j'ai imaginé regrouper les virtuosités dans un schéma les englobant, sous l'idée figurative d'un faisceau de couleurs coupé dans la largeur, ainsi au-dedans de ce faisceau s'observe plusieurs variations de virtuosités qui se recoupent entre elles. Ensembles et organisées dans un espace, ces virtuosités seraient adaptables en fonction des spectacles observés, et rendraient compte de la pluralité de cette notion. Ici le schéma réalisé est donc adapté aux pièces du corpus, à cette étude ; la dansacrobatie. Mais suivant les œuvres, je suppose que d'autres types de virtuosités sont à découvrir à l'intérieur du faisceau. Ce dernier est partagé en trois pôles. Le premier pôle tend à s'effacer voire à être obsolète pour les spectacles transdisciplinaires, mais j'ai choisi de le garder quand même car il reste sous-jacent à la pratique des dansacrobatistes. Par exemple, des arabesques qui sont issues de la technique classique sont observables dans *Transports Exceptionnels*. La technique sert davantage d'élément comparatif esthétique à ce qui est proposé, que d'outil d'évaluation de la performance des corps. La virtuosité esthétique est liée à un jugement extérieur, quantifiable, reliée à la technique puisque évaluable par sa maîtrise. La technique, même si elle est dépassée dans la transdisciplinarité, reste en toile de fond dans le corps du/de la dansacrobatiste, comme un support fondateur, Hubert Godard dit à ce propos : « Les danseurs, qui partagent l'expérience sociale commune au groupe auquel ils appartiennent, vont travailler avec cette expérience comme substrat, dont leur danse se fera alternativement l'expression ou l'instrument de remise en question »²³⁷. La technique reste alors une manière, pour le corps qui l'a reçu, d'appréhender le mouvement par différents facteurs qui lui sont inhérents.

Le deuxième pôle est celui de la virtuosité du sentir, elle est davantage située dans la pratique incarnée de l'interprète, néanmoins elle s'observe aussi par l'empathie kinesthésique pour les spectateurices. Elle comprend la notion d'accordanse, un processus d'adéquation visible chez les deux corps constituant le duo.

Le troisième pôle pour cette étude est celui de la virtuosité déplacée, elle permet de relier tous les ajouts contraignants qu'ils soient scénographiques, corporelles, physiques... Mais aussi certaines formes de théâtralités comme le jeu caché des interprètes sur le plateau, qui participe à la surprise des gestes de portés ou de renversement gravitaires.

²³⁷ Hubert Godard, « le Geste et sa perception », in *La danse au XXème siècle*, Paris, Larousse, 2002, p. 236.

Enfin, les couleurs représentatives des trois pôles sont diffuses et se croisent car les notions voyagent parfois d'un pôle à l'autre, elles peuvent être comprises sous plusieurs pôles à la fois, où changer de posture suivant le moment dans la pièce étudiée.

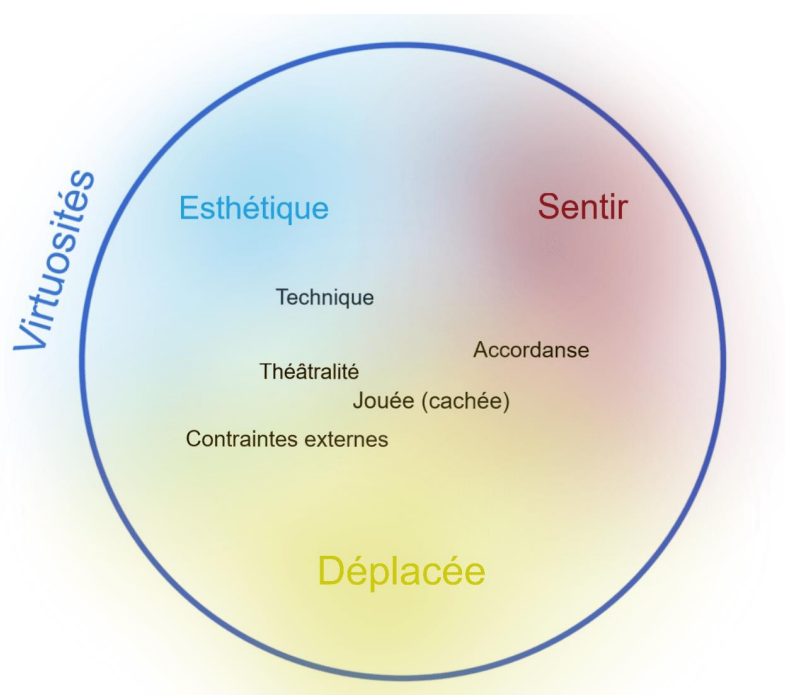


Schéma englobant les types de virtuosités visibles pour les pièces de dansacrobatie

IV. LES LECTURES ET INTERPRETATIONS

A. Introduction à l'hypothèse d'interprétation

Le terme « interprétation » dans le milieu du spectacle vivant comporte deux sens. Le premier sert à nommer la performance de l'interprète sur la scène, lorsque ce.tte dernier.e tient compte d'une (sous)-partition un « travail d'élaboration, de répétition (ou non) et d'adaptation d'un parcours de supports (corporels, spatiaux, rythmiques, imaginaires, ...) qui soutiennent l'ensemble des actions d'un interprète dans le contexte d'une création spécifique²³⁸ ». Le deuxième sens se situe dans l'œil de celui/celle qui regarde l'œuvre, qui se place du côté de l'esthétique de la réception, et qui rassemble les éléments composant la pièce pour activer une recherche et en faire une lecture. Pour cette étude, c'est ce deuxième sens qui sera retenu, car j'ai l'intuition qu'il permettra d'appréhender autrement les corps dansacrobates et de compléter leur lecture esthétique. L'interprétation viendra alors en tant que complément des précédentes parties, elle donnera un autre angle perceptif et descriptif pour ces corps, à l'inverse d'une recherche de « signification » dans un discours qui recouvrirait l'œuvre.

1. Les fonctions de l'interprétation

Dans un article²³⁹, la sociologue en art Nathalie Heinich, s'intéresse aux fonctions de l'interprétation et en trace une typologie. La lecture de ce texte m'aide à rester vigilante quant à la manière dont l'interprétation peut s'établir par rapport à une œuvre et ainsi à situer l'activité d'interprétation pour cette recherche. D'abord, la sociologue dessine une première fonction ; celle d'une intellectualisation du rapport à l'œuvre, où l'interprétation se préoccupe davantage du cognitif que des sensations. L'intellectualisation met au centre de l'interprétation le sens, la signification logique et mentale des éléments utilisés dans l'œuvre. Ensuite, l'autrice donne une deuxième fonction de l'interprétation ; celle de la valorisation. Puisqu'il faudrait interpréter un sens intelligible à partir de l'œuvre, cela signifie également que quelque chose serait

²³⁸ (Sous)-partitions, terme définit par Claire Besuelle dans son travail de thèse sur le jeu ; *Défaire le jeu : étude à partir de quelques gestes d'acteur.rice.s et de danseur.euses dans la création contemporaine flamande*, thèse de doctorat sous les directions de Philippe Guisgand et Jean-Louis Besson, Musique, musicologie et arts de la scène. Université de Lille, 2021.

²³⁹ Heinich, Nathalie. « Ce que fait l'interprétation. Trois fonctions de l'activité interprétative », *Sociologie de l'Art*, vol. ps13, no. 3, 2008, pp. 11-29.

caché derrière elle, et donc qu'il faudrait passer du temps à chercher en elle, pour trouver une réponse à « l'énigme ». Le danger de cette valorisation, serait de surplomber l'œuvre d'un discours de pouvoir. En affirmant que l'œuvre comporte un problème énigmatique à résoudre, il faudrait alors trouver, d'une quelconque manière, une réponse sous la forme du discours (une résolution), surplombant l'œuvre elle-même. De plus, ce discours incite à penser que l'art permet de répondre à un autre domaine que le sien (le social, le monde, l'univers, le spirituel²⁴⁰). Nathalie Heinich appelle cette fonction de l'interprétation « l'herméneutique interrogative » car elle fait passer la mise en intrigue d'une œuvre à une mise en énigme, qui produit un discours valorisé, au détriment d'une valorisation de l'œuvre produite elle-même. Enfin, la dernière typologie de la fonction de l'interprétation est celle de la justification, dans le cas de l'œuvre contemporaine, qui déconstruit les principes précédemment établis²⁴¹ et qui semble prendre un contrepoint du passé, l'interprétation devrait alors servir à redonner du contenant. A défaut de regarder, de contempler la « pauvreté matérielle », l'éloge du presque rien, du vide, l'interprétation permettrait de rendre l'œuvre dépositaire d'un message pour les spectateur.ice.s. Le discours interprétatif comme justification de son existence où l'œuvre deviendrait le contenant d'un symbole, d'une idée forte, politique, révolutionnaire.

2. Les choix méthodologiques pour l'interprétation

Au regard de ce texte, et pour cette étude s'inscrivant dans le champ de l'esthétique, les fonctions définies par Nathalie Heinich concernant l'interprétation en art me font prendre des choix méthodologiques. D'abord, la part de sensations physiologiques et émotionnelles résultantes des effets de la représentation seront à inclure et prendront une place égale à côté de la possible signification symbolique, issue des éléments constitutifs, qui pourrait transparaître dans l'œuvre. En effet, je ne peux laisser de côté les signes évidents et reconnaissables dans une œuvre pour un public donné. Dans *Hourvari*, la musique "Wild is the wind" interprétée par Nina Simone enrobe immédiatement l'œuvre dans une dynamique de douceur, de chaleur et d'amour, puisque les paroles parlent d'amour mais aussi du vent, qui trouve son écho dans le mouvement giratoire du plateau. La musique appuie donc la symbolique amoureuse et venteuse, l'interprétation se tournera donc fatalement vers cette piste de lecture.

²⁴⁰ Ce sont les exemples donnés par l'auteurice dans l'article, *Ibid.* p.25.

²⁴¹ L'art contemporain est notamment connu pour faire bouger les principes artistiques et esthétiques précédemment mis en place.

D'autre part, dans le spectacle *Du simple au double* de la compagnie Embrouillamini, Elda s'adresse au public, brisant la frontière invisible (le 4^{ème} mur), pour se confier sur la difficulté du travail à deux : « Être à deux c'est pas facile. Ça fait un peu peur... mais en vrai c'est cool »²⁴². Son discours peut donc être retenu en tant que tel, dans la signification de ses mots, à savoir, qu'elle a des difficultés à être en duo et que les acrobaties peuvent être perturbantes pour elle-même. Mais ses paroles peuvent aussi questionner quant à la pratique de l'interprète dansacrobate où la difficulté du duo et la peur, font partie de l'activité quotidienne. Et comment vivre avec ces peurs renouvelées par la répétition de la représentation ? Autrement, cela peut questionner sur la place de la parole laissée à l'interprète sur scène, puisque sa partenaire lui fait ensuite signe de se taire. Ainsi, l'interprétation se conçoit comme une réorganisation distanciée des informations sensorielles et cognitives qui ont retenues mon attention de spectatrice, pendant la représentation ou la visualisation (captation) de la pièce. Bien que ma position et mon rôle soit celui de spectatrice immergée durant le temps de la représentation, l'interprétation se fait dans un temps secondaire voir tertiaire. En effet, la nécessité d'un temps de décantage, d'assouplissement, d'étirement, de résonance des sens perceptifs, doit avoir lieu pour entamer un discours interprétatif. Pour cette étude les interprétations sur les pièces de dansacrobaties ne chercheront alors pas à répondre à une énigme que poserait l'œuvre, puisque ce sont *nous* (spectateur.ice.s), qui décidons en réalité s'il existe une énigme dans l'œuvre. Ces lectures interprétatives s'éloigneront également d'une problématique visant à apporter des réponses à d'autres disciplines scientifiques. Enfin, la lecture de l'œuvre d'art peut mettre à l'épreuve les habitudes des spectateur.ice.s et directement le placer dans une posture d'auto-questionnement sur son activité. Par exemple, le/la spectateur.ice peut se demander durant la représentation de *Transports Exceptionnels* : Si le duo qui est devant moi entretient une relation amicale ; comment considérer un engin de chantier comme un interprète ? Et quels sont les éléments scéniques qui m'affectent et me permettent de voir cette pelleuse comme partenaire humaine ?

L'interprétation se centrera alors sur l'œuvre elle-même, ses composants scéniques, ses choix artistiques, et entremêlera souvenirs perceptifs (visuel, ouïe, odorat, toucher...), émotions, sentir corporels et questionnements. Le tout sera observé et trié pour converger vers une ou des lectures, censées ou non, harmonieuses ou non, qui ne chercheraient ni à remplacer l'œuvre, ni à la surplomber, ni à la valoriser. En fait cette lecture sert plutôt à rendre compte d'un point de vue sensible et esthétique.

²⁴² Extrait de mon analyse d'œuvre *Du simple au double*, disponible en annexe : VIII.F

Je suppose que l'activité d'interprétation est plurielle, elle peut se réaliser de bien des façons. Pour cette étude, l'interprétation restera avant tout le fruit de mes propres perceptions, sensations internes, à un moment donné²⁴³, sur une représentation de l'œuvre, et qui résonnent avec ma corporéité historique²⁴⁴ (la manière dont s'est construit mon corps, mon passé de spectatrice, mais aussi mon regard depuis les études en danse). Ces lectures perceptives pourront être mises en lien avec des textes théoriques liés à des notions pointées par ces pièces, pour questionner mon interprétation et ce qui met en jeu mon regard.

B. L'affabulation sur la relation humaine

1. Les facteurs esthétiques

Sur la scène, dans les spectacles de dansacrobaties, plusieurs éléments sont prédisposés à constituer une lecture interprétative du duo comme étant des humains engagés dans une relation.

a) Le dénombrement des interprètes

Dans cette étude, qui se centre sur un corpus de pièces uniquement composées de duos, l'interprétation de la relation humaine est celle qui apparaît la plus évidente. En prenant un autre nombre d'individus au plateau, pour un solo par exemple, l'interprète évoque davantage l'individualité, la relation avec soi-même. Elle rappelle l'humain sous sa forme exclusive. Le/la soliste est invité.e à être regardé.e comme une figure d'indépendance et d'égoïsme et peut paraître moins humain.e puisqu'il n'entre en relation avec personne. Sa performance peut alors être considérée comme plus interne, plus conceptuelle, mentale. Du côté du collectif, les membres qui le compose sont assignés à une masse où l'individu.e est caché par la densité. Dans la pièce *Il n'est pas encore minuit...* de la compagnie XY, le grand nombre d'individus sur la scène ne me permet pas, en tant que spectatrice, de m'attacher à un.e acrobate ou bien à définir la relation d'un duo. Aussi, l'observation des relations entre les personnages n'est pas mise en avant, c'est la dynamique des corps lancés et rattrapés qui prend toute la place sur le plateau. Néanmoins, à la fin de la pièce, un

²⁴³ Dans le cadre de ce mémoire, le moment de visualisation de l'œuvre est particulier puisque, grâce aux captations vidéo, il ne se limite pas au moment de la représentation, bien que la captation vidéo ne peut se considérer comme un substitutif de l'œuvre elle-même : I.C.1

²⁴⁴ Ou « La toile de fond tonique et gravitaire du sujet » comme le nomme Hubert Godard dans son article « le Geste et sa perception », in *La danse au XXème siècle*, Paris, Larousse, 2002, p.236.

individu qui s'échappe de la masse est mis en avant, mais ceci malgré lui. Par cette séparation avec le groupe, il devient risible en raison de sa personnalité appuyée. En effet, alors que tout le groupe répète une phrase commune de danse lindy hop, un homme prend de l'espace au cœur de cette phrase et improvise à partir de cette gestuelle sur le rythme musical donné. Au fur et à mesure que sa danse s'intensifie son amplitude gestuelle gagne de l'espace, son mental s'échappe dans le mouvement spontané et sur son visage se lit le sentiment de plaisir. A côté, les autres membres du groupe s'éloignent de lui, s'arrêtent de danser et le regarde. La musique s'arrête et l'homme continue de danser, puis le groupe s'avance à nouveau pour le rattraper et le noyer au milieu des autres corps, comme s'il était rappelé à l'ordre pour se (g)lisser dans l'essaim commun. L'individualité peut donc apparaître au sein d'un collectif, mais elle reste éphémère. En revanche, la relation intime, personnelle, singulière, n'a pas la possibilité de se rendre visible. Quand beaucoup d'interprètes sont au plateau, les relations entrent ne sont pas exploitées, elles s'effacent au profit des ensemble. Ainsi, le dénombrement le plus favorable pour mettre en exergue la relation humaine serait celle du duo.

b) Le regard en face à face

Quand deux parties qui composent le duo sont face à face, leurs yeux sont plongés dans ceux de l'autre, la vue entre dans une dynamique mutuelle et chacun.e voit en même temps que l'autre les réactions que suscite l'effet visuel qu'il renvoie. Christine Roquet dit à propos de ces orientations visuelles dans sa thèse : « En occident, le face à face est le code majeur de l'interaction, la force du regard face à face conditionne les règles de l'échange, verbal, gestuel, entre les individus. En règle générale, la représentation traditionnelle occidentale du couple amoureux, face à face, les yeux dans les yeux, évacue l'intimité érotique du face à dos²⁴⁵ ». Nos codes culturels occidentaux influent donc sur notre lecture du duo, suivant l'attitude posturale dans laquelle les interprètes se trouvent.

2. Les tendances interprétatives cognitives

Du côté de l'activité perceptive des spectateurices se révèlent de nombreux phénomènes poussant à considérer le duo au sein d'une relation humaine.

²⁴⁵ Christine Roquet, *La scène amoureuse en danse. Codes, modes et normes de l'intercorporéité dans le duo chorégraphique*, thèse de doctorat sous la direction de Philippe Tancelin, Université de Paris 8, décembre 2002, p. 67.

a) L'imaginaire collectif du duo dansant

Le duo se compose de deux corps mouvants, articulaires, musculaires, pourvu de consciences et de chairs, ces derniers se distinguent alors d'abord comme humains. Seulement, en danse, comme pour les portés acrobatiques, le corps est outil artistique, il est donc avant tout matière à produire qu'« humain » tel qu'on le conçoit socialement. L'interprétation de la relation humaine se manifeste donc la plus évidente pour nous, humain.e.s spectateur.ice.s. D'ailleurs l'interprétation la plus générale du duo dansant semble être celle de la relation humaine amoureuse, et pour cause, l'héritage des ballets classiques ont participé à ancrer cette lecture du duo scénique comme amoureux. Les ballets comme *La Belle au bois dormant*, *Giselle*, *La Bayadère*, *Roméo et Juliette*, renforcent bien cette lecture amoureuse du duo, s'illustrant d'autant plus fortement dans les pas de deux. De plus, en tapant dans la barre de recherche *Google* les mots clés « danse » et « duo », il en ressort en deuxième et quatrième position une image d'un duo hétérosexuelle s'embrassant²⁴⁶. Cela indique l'idée commune selon laquelle la représentation d'un duo hétéronormé sur la scène aura tendance à être perçu comme un couple amoureux.

b) L'interspace : lieu de fabrication de la relation dans l'œil des spectateurices

En 2020, le chorégraphe Boris Charmatz créé *La Ronde*, une pièce inspirée d'un texte éponyme du début du XXème siècle d'Arthur Schnitzler. Au Grand Palais de Paris se succèdent pendant douze heures une dizaine de duos d'interprètes. Cette création place le contact humain au centre de la chorégraphie où, en tant de pandémie²⁴⁷ la distanciation sociale est de mise. La pièce se veut être comme « un événement dont la durée sera embrassée par tous, interprètes et public, dans un doux et long embrasement chorégraphique partagé »²⁴⁸. Ainsi, pour créer une réunion poreuse, qui soit « embrassée par tous », le chorégraphe choisit la figure du duo pour réunir et faire sentir le contact humain. En fait, il semble que le duo soit la figure scénique la plus appropriée à la mise en relief de la *relation*, humaine (ou non), puisque les spectateur.ice.s se focalisent sur le *lien* entre deux corps, notamment sur l'*interspace*²⁴⁹ qui se forme irréfutablement,

²⁴⁶ Recherche réalisée le 07/04/2022.

²⁴⁷ Pandémie en raison de la Covid-19 (déclarée le 11 mars 2020 par l'OMS).

²⁴⁸ Mots du chorégraphe concernant le spectacle *La Ronde* sur son site internet, url <<https://www.borischarmatz.org/?la-ronde>>, consulté le 07/04/2022.

²⁴⁹ Pour plus de détails sur l'interspace : II.C.1

mais aussi sur ce qui fait interagir ces deux corps entre eux. Pour faire sentir ce lien, cette relation, il semblerait que la simple présence de deux objets côte à côte, mêmes inanimés, suffirait. En se rappelant de la pièce de 1994, *Nom donné par l'auteur* de Jérôme Bel, l'hypothèse précédente se renforce. Effectivement, au début de la pièce, durant une dizaine de minutes, les deux interprètes mettent en face à face différents objets du quotidien (un aspirateur et une lampe torche, un sèche-cheveux et un livre, ...). En tant que spectatrice, je crée un lien entre ces objets et imagine leurs possibles interactions. Ainsi, même avec des corps non humains sur le plateau, cela ne permet pas totalement d'éloigner la lecture de la relation, rattachée aux comportements humains, par le regard du/de la spectateur.ice.

c) Le phénomène de la paréidolie

Cette tendance à voir de la relation humaine lorsque deux personnes sont proches l'une de l'autre vient faire écho à ce phénomène de la *paréidolie* dans lequel la personne reconnaît de traits caractéristiques de l'humain dans des formes non humaines. Dans son article : « L'avenir d'une paréidolie... », Patrick Alary définit ce terme comme « un phénomène psychologique impliquant un stimulus (visuel ou auditif) vague et indéterminé, plus ou moins perçu comme reconnaissable, et que l'on identifie à une forme familière, dans un paysage, un nuage, de la fumée, une tache d'encre, une voix humaine, des paroles ...²⁵⁰ ». Bien sûr ce phénomène rend compte d'une illusion qui fait naître une forme humaine et non une relation humaine. Mais je suppose, même si n'est pas l'enjeu de cette recherche, que la tendance interprétative pourrait émaner d'un phénomène similaire à celui de la paréidolie. D'abord dans ce phénomène, nos biais cognitifs peuvent interpréter un élément comme une forme humaine, par exemple, un buisson au loin peut ressembler à un homme. Puis, au fur et à mesure que cette forme interprétée est observée, perçu par nos différents sens, elle apparaît autrement : comme un buisson à la forme d'une silhouette humaine. Ces différentes temporalités d'identifications se retrouvent dans la lecture hâtive du duo amoureux. En effet, lorsque deux êtres humains sont sur scène, et d'autant plus s'ils sont un homme et une femme à proximité, iels seront identifiés comme un couple dans un premier jet interprétatif. Puis, au fur et à mesure du déroulement de la pièce, cette intuition rapide peut se défaire, se nuancer ou se renforcer. « Voilà le pouvoir de la paréidolie, une étrange, mais parfaitement naturelle, fonction du cerveau humain qui nous fait plaquer des motifs sur

²⁵⁰ Patrick Alary. « L'avenir d'une paréidolie... », *Pratiques en santé mentale*, vol. 67, no. 2, 2021, pp. 75-84.

des collections aléatoires d'images ou de sons. Formé du grec para – à la place de, au lieu de – et eidolon – image, forme – c'est une ancienne capacité qui semble avoir aidé à notre survie dans un passé lointain, lorsqu'il était essentiel de discerner les dangers cachés dans le paysage²⁵¹ ». La paréidolie est donc un processus du cerveau qui assigne à des images, à des formes, une autre réalité que ce qu'elles représentent. En ce sens, la lecture relationnelle humaine assignée au duo sur la scène par les spectateur.ice.s relève de ce même processus. D'autant que, la récurrence des célèbres ballets, spectacles, histoires dans la culture européenne qui présentent un couple hétérosexuel contribuent à cette interprétation spontanée : Roméo et Juliette, Tristan et Yseult, Rodrigue et Chimène ... Aussi, le motif du couple maudit, où l'amour est impossible et implique les personnages à surmonter de nombreux obstacles, est encore fortement exploité et donc ancré dans l'imaginaire de la culture actuelle.

d) Parallèle avec la simulation incarnée

D'autre part l'étude sur la *simulation incarnée*, permet de démontrer que les spectateur.ices devant une œuvre cherchent à reproduire le geste créateur qui la constitue. Concernant les spectacles de dansacrobatie, et pour le spectacle vivant en général, c'est un peu particulier puisque le/la spectateur.ice assiste à une représentation de l'œuvre, qui se déroule sous ses yeux. Ainsi, quand l'humain spectateur.ice voit le/la dansacrobate, qui en plus d'être humain.e comme lui/elle, entreprend l'acte de danser, de se mouvoir, d'interpréter, iel intègre consciemment ou non, que ce dernier représente de l'humain. Et par conséquent, deux humain.e.s entre eux, qui interagissent tissent forcément une sorte de relation humaine entre elleux. Le médium de la danse et de l'acrobatie circassienne serait plus enclin à représenter des corps humains puisque les interprètes apparaissent avec leurs corps constitués de chair et matière vivante, anatomique, organisme. Tandis qu'en arts plastiques, les formes qui peuvent suggérer l'humain reste avant tout des matières : liquides, poudre, plastique, minéral... Ainsi, voir des dansacrobatés réaliser des portés et fabriquer du mouvement à deux, c'est-à-dire de proposer une collaboration entre les corps, inciterait le/la spectateur.ice à leur assigner une forme de relation humaine.

²⁵¹ « Paréidolies, pourquoi nous voyons ce qui n'est pas là » *Association libre*, url : <https://associationslibres.wordpress.com/2015/11/05/pareidolies-pourquoi-nous-voyons-ce-quinest-pas-la/>, consulté le 04/04/2022.

3. Hypothèse : supprimer les corps humains pour sortir de l'interprétation de la relation humaine

Dans sa thèse, Christine Roquet évoque cette tendance interprétative :

Les 'nouvelles formes chorégraphiques' actuelles, en reniant, en quelque sorte, la monstration du mouvement dansé au profit d'expérimentations trans-artistiques faisant disparaître le corps dansant de la scène ne chercheraient-elles pas à échapper à deux choses : d'une part, au pouvoir imprévisible du spectateur qui vient 'inventer de l'intime' là où l'artiste refuse d'en mettre [...]

²⁵².

Ainsi, pour la chercheuse, les formes chorégraphiques qui font disparaître les corps (elle évoque en particulier l'utilisation des nouvelles technologies en note de bas de page), permettent d'éviter cette interprétation du duo comme intime. Dans ce cas, le duo constitué de corps humains entraîne, supposément, toujours une permission interprétative allant vers « l'intime », vers l'invention, par les spectateur.ice.s de deux êtres qui entretiennent une relation humaine. A ce stade, l'abrogation des corps seraient possiblement une solution pour détourner cette interprétation imprévisible. Je suppose que la suppression des corps sur le plateau participerait à évincer l'interprétation d'un duo comme intime. En revanche, comme il a été mentionné précédemment, la suppression des corps sur le plateau ne permettrait pas d'éviter la lecture de relation entre deux entités, et cela même avec des objets du quotidien²⁵³.

C. Les fictions narratives

Comme observé dans la partie précédente, la représentation du duo sur la scène engendre une tendance à lui assigner une relation humaine, cela entraîne la création d'une fiction, d'un déroulé imaginaire voire narratif, autour des membres du duo.

1. Le duo amoureux en dansacrobatie

En dansacrobatie, le duo amoureux est représenté, il s'observe notamment par des qualités dynamiques et parallèles morphologiques entre les interprètes. Cette récurrence de l'histoire amoureuse est d'ailleurs visible dans la pièce *Hourvari*, où il est difficile

²⁵² Christine Roquet, *La scène amoureuse en danse. Codes, modes et normes de l'intercorporéité dans le duo chorégraphique*, thèse de doctorat sous la direction de Philippe Tancelin, Université de Paris 8, décembre 2002, p. 184.

²⁵³ Cf. : « En tant que spectatrice, je crée un lien entre ces objets et imagine leurs possibles interactions. Ainsi, même avec des corps non humains sur le plateau, cela ne permet pas totalement d'éloigner la lecture de la relation, rattachée aux comportements humains, par le regard du/de la spectateur.ice ». IV.B.2.b)

d'interpréter autrement l'œuvre que comme une rencontre amoureuse. Les éléments scénographiques convergent vers l'interprétation d'une rencontre amoureuse surlignée par la dynamique des gestes, la proximité des corps, les regards, attitudes et le porté : « L'homme écarte légèrement ses deux bras, paumes des mains vers le haut, comme s'il laissait son corps s'abandonner à l'effort, pour se laisser porter uniquement par leurs jeunes émotions encore inavouables²⁵⁴ ».

En somme, les duos corporels proches et qui fabriquent le mouvement ensemble peuvent inciter le/la spectateur.ice à voir et à lire des relations humaines entre elleux. Cependant, il est important de garder à l'esprit que ce peut être une attraction cognitive, c'est-à-dire une aspiration à pencher pour cette lecture fortement présente dans la danse occidentale. Bien que cette attraction cognitive soit à considérer avec précaution, puisque la dansacrobatie se réalise au minimum à deux, n'est-elle pas toujours liée à une forme de lecture de la relation humaine entre deux êtres, dans le simple fait qu'elle met deux corps dans une forte proximité sur la scène ? En outre, la distanciation réflexive dans le temps de l'analyse d'œuvre doit servir à prendre du recul sur ces motifs récurrents, pour se demander si les pièces mettent vraiment en place sur scène des éléments confirmant cette relation.

D'ailleurs, dans sa thèse sur le duo amoureux, Christine Roquet dit ceci : « Dans la situation d'interaction, le rapprochement/éloignement dans le face à face n'acquiert de sens qu'en fonction du dialogue postural qui l'aura précédé et, pour ainsi dire, marqué au vif. Les mouvements d'approche ou d'éloignement ne peuvent être porteurs d'un sens absolu »²⁵⁵. Par ces phrases, Christine Roquet confirme l'idée selon laquelle la proximité entre les membres d'un duo ne conforme pas l'image d'une relation positive (sympathie, amitié, amour...). D'ailleurs dans la pièce *Deal*, les interprètes sont proches et se portent entre eux mais sont quasiment tout le long de la pièce en confrontation. Le dialogue verbal et corporel rend compte de ce combat :

« Dans le texte, la répétition de la phrase “je m'approche de vous” sous-entend une proximité des corps, un rapprochement du dealer vers le client. Puis, c'est par l'agacement progressif que les deux corps excédés dialoguent pondéralement. Ils se touchent, se font tomber, se bousculent, font mine de se donner des coups de pied. La violence est toujours sous-jacente dans les corps des dansacrobates, prête à bondir »²⁵⁶.

²⁵⁴ Extrait de mon analyse d'œuvre *Hourvari*, disponible en annexe : VIII.D

²⁵⁵ Christine Roquet, *La scène amoureuse en danse. Codes, modes et normes de l'intercorporéité dans le duo chorégraphique*, thèse de doctorat sous la direction de Philippe Tancelin, Université de Paris 8, décembre 2002, p. 66.

²⁵⁶ Extrait de mon analyse d'œuvre *Deal*, disponible en annexe : VIII.E

La proximité d'un duo ne permet donc pas d'affirmer la nature de leur relation²⁵⁷. Pour lire les relations entre les interprètes il semble donc que plusieurs voies sont possibles.

2. L'ouverture de la lecture du duo amoureux

Pourtant, en dansacrobatie, le duo possiblement amoureux apparaît sous d'autres formes et vient troubler les motifs habituels. Dans la pièce *Transports Exceptionnels*, la pelleuse, engin mécanique de chantier, se personnifie dans le déroulement de la pièce et devient une partenaire avec le dansacrobate : « La pelleuse et l'homme, face à face, se regardent et s'inclinent. D'une façon presque protocolaire, sur un air de musique lyrique glorieux, les deux interprètes marquent un signe de respect l'un envers l'autre »²⁵⁸. A un autre moment la pelleuse prend même tendrement l'homme dans le creux de son godet pour le réconforter. Dans ces descriptions, la pelleuse est considérée comme une humaine, elle est pourvue du sens de la vue, et se comporte socialement comme telle. Pour appuyer cette observation, une critique de presse de Stéphanie Brody, dans le média francophone au Canada *La Presse*, donne à la pelleuse le rôle de l'amante : « Certes, Priasso a tout du héros romantique. Mais il est infidèle, car dans chaque nouvelle ville il est accompagné d'une nouvelle pelleuse »²⁵⁹. Le spectacle *Transports Exceptionnels* soumet donc aux regards une personnification de la pelleuse, ainsi un corps qui n'est pas humain en devient un, ou s'en rapproche fortement. Alors, la dansacrobatie permet d'humaniser des corps. Cependant, alors qu'elle se réalise principalement avec des corps d'humains, peut-elle aussi proposer d'autres formes de corps, qui se détacheraient du vivant ?

3. L'ouverture de l'interprétation aux corps non humains

Dans les pièces du corpus, les corps n'apparaissent pas tout le temps comme humains, et leurs relations ne sont pas systématiquement liées à cette condition.

a) Des corps représentants d'autres formes du vivant

A certains moments, dans la pièce *Deal*, les interprètes se montrent sous une forme plus animale. D'abord, cela transparait dans les dialogues de la pièce, notamment par des comparaisons entre l'homme et l'animal qui se répètent :

²⁵⁷ Voir la partie sur les distances au sein du duo : II.C

²⁵⁸ Extrait de mon analyse d'œuvre *Transports Exceptionnels*, disponible en annexe : VIII.A

²⁵⁹ Stéphanie Brody, « Transports exceptionnels : il danse avec une pelleuse », *La Presse*, mis à jour le 20/05/2009, consulté le 18/03/2022.

[...] car si je suis à cette place depuis plus longtemps que vous et pour plus longtemps que vous, et que même cette heure qui est celle des rapports sauvages entre les hommes et les animaux ne m'en chasse pas, c'est que j'ai ce qu'il faut pour satisfaire le désir qui passe devant moi, et c'est comme un poids dont il faut que je me débarrasse sur quiconque, homme ou animal, qui passe devant moi ²⁶⁰.

De plus, parfois des dénominations de la morphologie animale sont employés entre les deux hommes pour parler de l'autre : « Non, je ne lèverai pas la patte, devant vous, au même endroit que vous [...] »²⁶¹. L'homme est donc souvent comparé à l'animal, et leurs rapports sont souvent suggérés dans une sauvagerie, une bestialité engageant des affrontements. Aussi leurs gestualités les rapprochent d'un certain type d'animal, caractéristique pour être un prédateur et disposant d'un venin mortel pour l'homme :

Ensuite, ils se mettent au sol, regardent l'autre en se déplaçant dans des acrobaties. JBA, est le premier à produire ce mouvement : sur quatre appuis : ses deux mains et pieds, il lève sa jambe gauche en l'air et l'amène par-dessus sa jambe droite, ce qui entraîne une rotation de son bassin. Ainsi il se retourne, se relève et reprend sa marche. A plusieurs reprises les deux interprètes réaliseront ce mouvement. Dans ces acrobaties de déplacements qui semblent improvisées, les deux hommes se regardent constamment. A la manière de deux scorpions, où l'un pénètre sur le territoire de l'autre et où **les queues feraient références à la jambe levée**, les deux hommes combattent en se montrant comme le plus imposant ²⁶².

Il en est de même pour la pièce *Phasmes*²⁶³ de la compagnie Libertivore, qui ne fait pas partie de mon corpus²⁶⁴ mais qui présente de la dansacrobatie en duo. L'imaginaire des insectes prime dans cette pièce, les dansacrobates s'inspirent plus précisément, d'après le titre ; des phasmes, pour développer leurs gestuels à deux. Les attitudes l'un par rapport à l'autre, regards, tensions dans les corps, et la scénographie convergent vers une interprétation où les dansacrobates seraient davantage insectes qu'humains.

D'un autre côté, dans la pièce *Du simple au double*, de la compagnie Embrouillamini, les interprètes créent à différents moments, et surtout à la fin de la pièce, des corps rassemblés, où les deux parties ne sont plus chacune distinctes, mais elles se perçoivent dans un corps soudé :

²⁶⁰ Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Les éditions minuit, p.9.

²⁶¹ *Ibid.* p. 46.

²⁶² Extrait de mon analyse d'œuvre *Deal*, disponible en annexe : VIII.E

²⁶³ Teaser de *Phasmes*, de la compagnie Libertivore, « TEASER / Compagnie Libertivore – Phasmes – 2017 – Duo main à main – Cirque/Danse », disponible sur *Youtube*, url <https://www.youtube.com/watch?v=j_ojYk4G748>, consulté le 11/03/2022.

²⁶⁴ Pour des raisons d'accessibilité à l'œuvre.

Une forme unie les corps dans un costume aux couleurs et aux textures brouillées. Lignes, rayures noires et blanches, boules colorées, insectes, microbes, c'est comme issu du monde d'Alwin Nikolais, par bribes. Ça frotte, ça fait du bruit, mais c'est doux et vieux. Ça a des trompes sur le haut. Les rires modifiés et écho vocaux graves, étouffés soulignent l'étrangeté calme de la forme. Les gestes sont associés, ont-elles fini par fusionner ? ²⁶⁵.

Ainsi, par l'utilisation du tissu, recouvrant les deux formes des corps, une créature fantastique apparaît, qui semble à la fois étrange et familière, comme les monstres que l'on trouve dans les albums pour enfant. Les pièces du corpus parviennent aussi à éloigner les corps de leur force vitale, en abstrayant des fonctionnalités qui lui sont inhérentes.

b) Des corps inanimés, déshumanisés

En prenant le cas de la pièce *Through the Grapevine* d'Alexander Vantournhout, ce qui ressort du spectacle, c'est que les interprètes ne s'engagent et ne démontrent pas toujours une forme de relation humaine. Ils s'éloignent de l'humanité jusqu'à créer des doutes anthropomorphiques. En effet, les interprètes emploient leurs corps avant tout comme matière charnelle et mécanismes physiologique pour créer le mouvement et les portés : « Mais ils ne sont pas en confrontation, ni frères, ni ennemis, ni amants, ni amis, ni amoureux, ni inconnus, ni parents ... Ce sont deux pièces de puzzle d'une boîte différente »²⁶⁶. Les interprètes se retrouvent souvent en face à face, leur corps sont rigides, droits, presque gainés dans une station debout. Leurs mains sont plaquées le long du corps, les doigts tendus vers le sol. Au milieu d'une scène quasiment vide, sur un sol blanc, vêtus d'un simple short, les dansacrobates ressemblent alors à des sujets de laboratoire pour le mouvement ; ils apparaissent comme les produits d'un colloque scientifique sur la proportion et l'imbrication corporelle. Ainsi, la lecture de leurs postures se modifient au fur et à mesure que la pièce se déroule, Christine Roquet appelle ce principe le « partage des paysages » :

Entre les corporéités dansantes, la distance "objective" est colorée par la dynamique des postures, par l'engagement de la sensorialité des interprètes. Les regards, la durée des contacts, le jeu des souffles, viennent moduler l' "espace entre" de la rencontre. Par ce jeu de modulation, les interprètes font du territoire chorégraphique un paysage. Ce paysage va résonner avec le paysage intérieur

²⁶⁵ Extrait de mon analyse d'œuvre *Du simple au double*, disponible en annexe : VIII.F

²⁶⁶ Extrait de mon analyse d'œuvre *Through the Grapevine*, disponible en annexe : VIII.G

du spectateur qui regarde la danse, et qui voit, en effet, un seul code chorégraphique mais bien deux manières différentes de le peindre ²⁶⁷.

Dans ce paragraphe, Christine Roquet explique que le duo entretenant un dialogue s'appuie sur différents facteurs permettant de colorer et de produire des effets selon les regards des spectateur.ice.s. Dans le duo, c'est en fait un travail à deux qui s'effectue sur le paysage, et qui est le point de départ de la lecture que fait le/la spectateur.ice. D'après l'analyse réalisée à la suite de la représentation, dans l'expérience esthétique de ma propre réception, je ne trouve pas de lien humain apposable à leur relation, si ce n'est celui d'une sorte de compétition au début de la pièce, dans la partie où ils mesurent les membres de leurs corps. Dans l'ensemble de l'œuvre, les deux interprètes utilisent leurs corps de manière pratique et à des fins de mise en forme en trois dimensions, à la manière de bloc de construction qui jouent ensuite à se dérouler dans un geste répétitif. Leurs corps peuvent apparaître davantage comme de la chair et de la matière pour *faire*, que comme un élément vivant, pourvu de sensations. La dansacrobatie, alors qu'elle s'appuie principalement sur de la matière fondamentalement vivante – des corps qui s'articulent entre eux – peut tout de même rendre compte d'être déshumanisé.e.s, presque irréel.le.s. Dans *Noos*, à tour de rôle ; les interprètes jouent à être désarticulé.e.s, sans tonicité, comme un pantin qui aurait perdu son/sa marionnettiste :

Les corps désarticulés, démusclés, dépourvus d'impulsion, plient sous un fardeau gravitaire obligatoire, dépendant, inaltérable. [...] Elle donne l'impression de ne pas habiter son corps, de n'avoir laissé sur le plateau qu'une enveloppe de chair articulaire ²⁶⁸.

Les corps deviennent à tour de rôle comme inactifs par leur propre régime moteur. L'enveloppe corporelle devient alors maniable, souple, subordonnée, dépendante, un fardeau à porter pour l'autre. Elle n'est, en apparence, plus vraiment dirigée par un corps actif et pensant, ce dernier devient alors inanimé.

Dans *Warm*, les corps s'éloignent aussi de ceux d'humains. Ils ne peuvent pas parler, contrairement à la voix, présente constamment par son monologue. De plus, ils ne possèdent pas de noms, ils sont toujours considérés comme doubles « les garçons », « eux ». Puisqu'ils ne sont pas dotés de particularités humaines identifiables ; les

²⁶⁷ Christine Roquet, *La scène amoureuse en danse. Codes, modes et normes de l'intercorporéité dans le duo chorégraphique*, thèse de doctorat sous la direction de Philippe Tancelin, Université de Paris 8, décembre 2002, p.70.

²⁶⁸ Extrait de mon analyse d'œuvre *Noos*, disponible en annexe : VIII.C

interprètes ne sont pas présents comme des êtres humains incarnés, mais davantage comme des illusions, des mirages, une forme rêvée de celle qui peut parler :

Elle déclare : “ils ressemblent de loin à ce qu’on voudrait qu’ils soient de près”, elle ne peut elle-même les observer précisément. Leurs visages, la texture de leurs peaux restent flous, comme issus du souvenir d’un rêve. Il se pourrait donc que ce soient alors des corps faux, une forme d’idéal inatteignable ? ²⁶⁹

Les corps sont alors imaginés, ils sont trop parfaits pour exister vraiment. Le rapport humain entre eux serait donc dépendant de la voix et de ce qu’elle voit d’eux, ce qu’elle désire dans son rêve.

Les dansacrobates semblent donc détourner les corps et leurs humanisations, en déjouant les appropriations sociales et les caractéristiques habituelles : une pelleuse n’est pas uniquement une machine mécanique, un humain n’est pas seulement un être vivant décisionnaire de son propre corps. Les duos en dansacrobatie viennent renverser des principes relationnels en retirant de l’humanité des corps, en en ajoutant dans des corps inanimés ou en en créant sous d’autres profils. Des lectures interprétatives tendent alors à se nuancer par le trouble de l’identité du personnage qui performe. En ce sens, l’esthétique de la dansacrobatie ouvrent le spectre d’interprétation des membres du duo, apparaissant pourtant en premier comme fondamentalement humain.e.s, puisqu’iels doivent dialoguer corporellement pour faire. D’ailleurs dans ce dialogue pondéral, les actions physiques entreprises entre les corps ne seraient-elles pas soumises à une cohésion du mouvement et des capacités intrinsèquement sociales ?

D. La dansacrobatie comme fond relationnel humain nécessaire ?

Sur la scène les interprètes jouent un rôle, iels donnent à voir une intention dans leur geste, motivée par des choix artistiques. Iels agissent sur scène sous des contraintes particulières ; devant un public, pour une représentation, et mettent en action leurs gestes pour se conformer à une forme préétablie, voire pré-écrite. Le geste n’est donc pas celui du quotidien, il est travaillé, « stylisé ».

1. Le rapport personnel à l’autre

En dépit des cadres esthétiques de la représentation, les dansacrobates se trouvent aussi dans un rapport à l’autre qui est central dans leur pratique. En effet, pour réaliser des portés, il faut nécessairement être deux. Ainsi, les interprètes coordonnent leurs intentions, jeux, gestes, pour faire émerger une matière choisie.

²⁶⁹ Extrait de mon analyse d’œuvre *Warm*, disponible en annexe : VIII.B

a) Des gestes émanent de l'effort pratiqué dans *Warm*

Seulement, dans l'analyse de ces pièces, à certains moments, des retours vers la réalité technique du geste peuvent être perçues. Bien évidemment ces passages peuvent être des choix artistiques déterminés, il n'en demeure pas moins qu'ils mettent en avant une forme de réalité à collaborer, à assumer une solidarité avec son/sa partenaire. Par exemple, dans la pièce *Warm*, les dansacrobates se parlent entre eux vers la fin de la pièce. Du public, il est impossible d'entendre ce qui se dit, mais on peut supposer qu'ils communiquent pour continuer à faire les portés. C'est dans un moment où les corps sont fatigués, fragiles, cassants, en raison de la chaleur intense, que les dansacrobates se parlent rapidement, échantant quelques mots. Ils enchaînent ensuite sur un nouveau porté. D'autre part, au début de la pièce, le duo réalise des gestes pour échauffer leurs corps :

Ils utilisent le regard pour communiquer, laissant apparaître une forme de complicité entre eux. L'un d'eux remet en place le t-shirt de l'autre. Avant de commencer les portés l'un fait un massage à l'autre, il l'aide à s'étirer. Des gestes du soin sont utilisés. Leurs corps sont proches, les contacts corporels se font dans la douceur, les palpations sont délicates. Leurs gestes sont attentionnés et bienveillants ²⁷⁰.

Avant de pratiquer les deux interprètes sont donc tendres l'un envers l'autre, ils se préparent à la performance physique. Ces gestes-ci sont différents des paroles échangées dont il a été question précédemment, puisqu'ils semblent volontairement réalisés sur la scène. D'ailleurs David Bobée, le metteur en scène dit dans une interview à propos de la pièce « Le moment où ça pourrait tomber ... et la relation humaine qui se passe entre un porteur et un voltigeur au moment où ça glisse c'est sublime »²⁷¹. Il confirme donc l'intention de faire jouer une relation entre les interprètes sur la scène. Les mots échangés hâtivement entre les interprètes semblent appartenir à un geste de nécessité, puisqu'ils ne sont pas clairement visibles au premier visionnage (de la captation). Pour appui, ces mots échangés sont rapides²⁷², brefs, et la voix (Béatrice Dalle²⁷³) ne s'exprime pas dessus, alors qu'elle guette leurs moindres actions, depuis le début de la pièce, pour rebondir verbalement. Dans ce court instant, on peut donc faire

²⁷⁰ Extrait de mon analyse d'œuvre *Warm*, disponible en annexe : VIII.B

²⁷¹ Propos retranscrits à partir de la vidéo « Anecdotes de tournée – David Bobée », disponible sur *Youtube*, url <<https://www.youtube.com/watch?v=LNnLwSqaTw>>, consulté le 31/03/2022.

²⁷² Visionnable sur la captation privée du CND de Rouen à partir de (44 :00).

²⁷³ Actrice présente sur le plateau côté cour, elle reste quasiment toujours statique et récite un monologue devant un micro/pupitre.

l'hypothèse d'une nécessité d'être solidaire et ceci se traduit par des gestes discrets, « en dehors » de ce que semble être le cadre de représentation. Aussi, lorsque Edward Aleman renverse une partie du contenu d'une bouteille d'eau sur le visage de Wilmer Marquez, ou qu'ils se sourient entre eux après avoir échangé, éprouvé un porté, cela semble faire partie d'une réalité de l'effort pratiqué. Des cris et sons issus de l'effort se font aussi entendre mais sont presque inaudibles, recouvert par la nappe sonore, qui amplifie la sensation de chaleur, et par la voix de l'actrice qui continue de monologuer en criant.

b) Des gestes et qualités invisibles mais nécessaires au dialogue

Dans l'œuvre *Noos*, les interprètes sont à tour de rôle dans un état de corps nonchalant, sans effort. Seulement, dans l'activité à deux pour faire des portés, leurs corps sont en fait partiellement dans cet état. Les interprètes auraient pu choisir de faire des portés avec un seul corps totalement apathique, comme c'est le cas dans la pièce *Raphaël*²⁷⁴ d'Alexander Vantournhout, où le chorégraphe et danseur manipule le corps de Raphaël Billet qui est totalement dépourvu d'énergie, comme léthargique. Dans cette pièce le dialogue ne se fait plus corporellement mais uniquement par des intentions, regards et un court échange verbal à la fin de la pièce. Ainsi, ce n'est plus une dimension de solidarité qui en ressort, mais un rapport à l'utilisation du corps, à l'abus, au non consentement, au corps souffrant, à la manipulation. En bref, la pièce place les spectateurices dans une position inconfortable, puisqu'il n'est pas possible de savoir si le corps manipulé est d'accord. Dans *Noos*, le corps apathique ne l'est en réalité pas complètement, ce qui permet d'éviter cette sensation complète de manipulation. Un minimum d'effort est conservé à des moments précis, l'interaction apparaît de manière presque invisible et trouble l'état apparent du corps qui semble alors à demi éveillé. Les contractions musculaires précises et masquées sous l'état du corps mou, révèlent un besoin minime de répondant par le/la partenaire, pour installer un dialogue consenti entre les corps dansacrobates. La dansacrobatie se réalise alors dans une interaction d'activité physiologique et psychologique, même si elles peuvent être cachées.

Dans *Deal*, toute une partie met en lien les corps dans un porté lent qui se réagence. Durant huit minutes, Dimitri Jourde est sur Jean-Baptiste André qui est en contact avec le sol, le plus souvent sur quatre appuis. Dans un niveau bas, ils s'entretiennent dans des portés respectueux et qui en même temps, entravent l'espace proche de chacun. Dans ce moment, les états de corps sont lents et doux. Attentionnés, empathiques, voilà

²⁷⁴ *Raphaël* (2017), Alexander Vantournhout.

comment les deux adversaires se comportent dans une kinesphère partagée. C'est ainsi que deux corps peuvent rester constamment dans des portés, sans pauses, et dans un temps long. Dimitri Jourde est debout sur les mollets de Jean-Baptiste André, qui est à quatre pattes. Il s'appuie prudemment sur son dos, et soulève d'abord son pied droit pour le poser doucement au niveau des lombaires, il y dépose ensuite son pied gauche. Ses mains marchent progressivement sur le dos de Jean-Baptiste André et arrivent sur ses épaules. Puis, Jean-Baptiste André abaisse son bassin sur sa jambe gauche, tandis que sa jambe droite se replie sur le côté, l'intérieur de la jambe est contre le sol, à plat. Dans le même temps, Dimitri Jourde accommode sa posture, il redescend du dos, place ses pieds sur la jambe droite, toujours en s'appuyant sur les épaules de Jean-Baptiste André. Dans ce changement de posture, d'appuis, de portés, les dansacrobates dialoguent empathiquement. Dimitri Jourde est monté sur le dos de Jean-Baptiste André non pas parce qu'il le voulait, mais pour permettre à son partenaire de changer de posture, de passer de « à quatre pattes » à une assise. Ensuite, ils s'échangent un regard. Dans ce moment, le calme et l'écoute semblent être deux qualités nécessaires pour maintenir le duo. Ils installent une dynamique du duo acrobatique rare, où seul des changements d'appuis délicats et lents permettent de faire avancer la succession de portés. Alors que dans les spectacles de portés acrobatiques les figures s'enchaînent dans de fortes impulsions, dans des sauts, des courses élancées et surtout dans des retours sur soi, où le/la voltigeur.se revient sur son axe gravitaire. Là, Dimitri Jourde reste pendant huit minutes sup-porté par Jean-Baptiste André, car ce dernier ne soulève pas le corps de Dimitri Jourde : il accueille son poids.

Une pièce de la compagnie Vent d'Autan nommée *Pas touche terre*²⁷⁵ (1999), présente également un duo où, comme l'indique le titre, la voltigeuse ne touche jamais le sol. Là aussi les corps sont dans une dynamique lente même si des impulsions sont parfois initiées pour effectuer des portés dans un niveau plus haut comme du mains à mains.

Dans ces exemples, les duos s'articulent dans des gestes artistiquement voulus ou non, mais qui rendent compte d'une solidarité sous-jacente. Aussi, il se détache l'idée que le duo qui fait des portés se doit d'être à minima toujours en dialogue, au moins physiologiquement et psychologiquement, car sinon ce n'est plus un dialogue qui apparaît, mais une position de force d'un corps sur l'autre. Ainsi, dans ces pièces, ne

²⁷⁵ « PAS TOUCHE TERRE », extrait disponible sur *Numéridanse*, url <<https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/pas-touche-terre>>, consulté le 04/04/2022.

serait-ce pas la condition du geste de « porter » qui implique toujours une solidarité en substrat ?

2. Le porté : un geste nécessairement solidaire ?

Pour continuer, puisque le geste du porté se fabrique à deux (ou à plusieurs), ne serait-il pas propice à la solidarité ? En effet, le geste de *porter* est rattaché dans notre langage à une forme de solidarité humaine. On dit d'une personne qui en aide une autre, qui l'encourage : qu'elle la porte. Elle prend en charge son poids, une responsabilité. Métaphoriquement, porter quelqu'un.e c'est l'accompagner à bonne destination, c'est être derrière lui/elle pour lui venir en aide à tout moment. En comparant les pièces de dansacrobatie avec d'autres, de danse ou de cirque, on peut remarquer une différence au niveau de cette solidarité.

a) Une construction du porté avec et par le corps de l'autre

En danse classique par exemple, les portés sont codifiés, le danseur porte la ballerine d'une manière précise. Il la tient souvent à la taille, ou bien en-dessous de la cuisse²⁷⁶. De plus, seul l'homme porte la danseuse, les rôles ne s'inversent pas, et les contrepoids entre elleux ne sont pas présents. Aussi, les partenaires s'éloignent pour faire d'autres gestes que ceux du porté. Tandis qu'en dansacrobatie, les gestes complètement coupés de la relation du duo sont moins présents, voire généralement inexistant.

Par exemple, dans *Deal*, les dansacrobatistes font des gestes à grandes distances l'un de l'autre, mais ces gestes sont toujours en relation, dirigés vers l'autre, conscientisés dans la relation. Dans les ballets classiques, les danseur.se.s s'éloignent parfois pour réaliser une arabesque, un tour, et s'échappe le temps d'un instant du duo. Comme si le/la danseur.se avait besoin de prendre de la distance pour réfléchir sur sa situation, pour prendre de la distance émotionnelle.

En dansacrobatie il semblerait davantage que le mouvement se pense avec le corps de l'autre. Alors que dans les ballets classiques, le propre corps de la ballerine fait le mouvement et se voit être accompagné par celui du danseur. Et inversement, le danseur classique est toujours prêt à soutenir, à porter, le mouvement de la danseuse, tant au sens littéral que métaphorique. Il propulse ses gestes (à elle) dans des niveaux pour les

²⁷⁶ Observations faites à partir de la vidéo « The Nutcracker – Sugar Plum pas de deux : Adagio (Nuñez, Muntagirot, The royal Ballet), url <<https://www.youtube.com/watch?v=qy6dlGpC3Ns>>, consultée le 21/03/2022.

amplifier. Enfin, puisque les pas sont codifiés, les portés le sont également. Les attitudes des corps préparent le mouvement du porté en amont. Et la musique le laisse pressentir également, par l'arrivée des envolés mélodiques.

Dans des spectacles de danse contemporaine, tel *TRACES*²⁷⁷ de Wim Wandekeybus, les portés se réalisent dans un rapport à l'autre préparé, chacun.e sait ce qui va arriver et connaît les enjeux du porté initié, qui se situe vers le mouvement, la dynamique du geste. Le corps de l'homme est prêt en amont pour s'engager dans le porté mobile. Les deux sont à une distance nécessaire pour que la personne portée prenne de l'élan. Le danseur qui porte fléchit les genoux, et envoie légèrement ses bras en arrière pour prendre de l'élan afin de rattraper sa partenaire. La danseuse qui saute tourne sur elle-même pendant le saut avant d'arriver dans ses bras. Ainsi dans ce porté, même s'il se réalise au milieu d'une multiplicité d'autres actions sur la scène, sa préparation est remarquable et c'est le mouvement des deux corps qui se rencontrent en sachant à l'avance dans quelles postures chacun doit se tenir, à la différence de ce qui serait plutôt une expérimentation, un assemblage réajusté, de gestes dans la dansacrobatie²⁷⁸.

b) Une typologie de portés fabriqués

(1) Un répertoire des portés présent dans les spectacles de portés acrobatique circassien

Les spectacles tournés vers la discipline circassienne, comme *Il n'est pas encore minuit...* de la compagnie XY ou bien *Siamois*²⁷⁹ de la compagnie En corps En l'air, se rapprochent des pas de danse classique car les portés circassiens possèdent un répertoire, un vocabulaire des portés nommés. Par exemple, pour faire une *colonne*²⁸⁰, il est appris en cours de portés acrobatique, plusieurs manières pour le/la voltigeur.se de monter sur son partenaire. Soit en appuyant un premier pied d'abord entre la cuisse et le genou, puis sur l'épaule. Soit en impulsant un petit saut en prenant appui sur l'un des deux mollets. Soit en

²⁷⁷ « Trailer TRACES », disponible sur *Youtube*, url : <<https://www.youtube.com/watch?v=0AWOoiIbNMs>>, consulté le 26/03/2022. Spectacle vu en janvier 2020 à la Rose des Vents, à Villeneuve d'Ascq.

²⁷⁸ Même si la dansacrobatie peut aussi contenir des portés où le mouvement se rencontre.

²⁷⁹ « Siamois – Cie En corps En l'air », disponible sur *Youtube*, url <https://www.youtube.com/watch?v=GX2u637_uqM>, consultée le 12/01/2022.

²⁸⁰ La figure de la colonne a cirque consiste à ce que le/la voltigeur.se soit debout sur le/la porteur.se. Les pieds de le/la voltigeur.se sont placés de chaque côté sur les épaules du/de la porteur.se.

escaladant étape par étape une série de points d'appuis proposé par le/la partenaire dans son dos. En fait un vocabulaire gestuel préexiste à la manière de réaliser le porté. En correspondance, à la démarche choisie, le/la partenaire porteur.se se prépare à cette arrivée du poids de l'autre, en mettant ses bras dans une certaine attente. Par exemple, en montant en colonne sur le côté, le/la porteur.se doit avoir les jambes fléchies et les bras à la seconde, pliés au niveau des coudes avec les avant-bras dirigés vers le haut, les poignées de main sont ouvertes et regardent vers le ciel. L'extérieur des doigts regardent à l'arrière du corps, légèrement pliés au niveau de la deuxième articulation métacarpo-phalangienne. Alors, lorsque le/la spectateur.ice habitué.e.s des portés acrobatiques voient une personne se préparer de la sorte, iel peut deviner le porté qui suit.

(2) Une fabrication des portés respectant les caractéristiques de chacun des membres

Dans les pièces du corpus, il semble d'abord que les portés entrepris se fabriquent plutôt à partir de combinaisons d'appuis et d'accroches « originales ». C'est-à-dire qui utilise des façons de faire contact entre des parties du corps habituellement non utilisées, je vais en répertorier ici quelques-unes pour tenter de décrire clairement le porté en action. D'abord, dans *Transports Exceptionnels*, le fait que le duo soit composé d'un homme et d'une pelleteuse créerait déjà en soit des accroches « originales » dans les portés, puisque les points de contact sont ceux d'une machine et d'un corps humain. Au-delà de cette combinaison d'interprètes, l'homme et la pelleteuse s'imbriquent en des zones de contacts diverses. L'homme est suspendu par le bas de ses jambes accrochées au godet. Ses pieds jusqu'à ses genoux se placent entre les dents situées au bout du godet de la pelleteuse, qui servent (dans sa fonction usuelle) à creuser la terre. Ses mollets sont donc contre le métal de l'intérieur du godet. Le haut de son corps est relâché vers le bas, ses bras pendent de chaque côté de sa tête. Là encore les points de contact entre les interprètes sont singuliers dans le sens où ils semblent adhérer uniquement lorsque le godet se soulève lentement. Ainsi, l'homme ne place pas son corps de sorte à s'accrocher à la pièce de métal, mais il dépose ses jambes dans le godet, et c'est lorsque celui-ci se lève que l'articulation fémoro-patellaire (le genou) se déploie et vient sceller les deux pièces. Ces points de contacts mettent bien en relief les particularités des matières de chacun des deux corps.

En considération des corporéités et jeux des interprètes, les points de contacts se joignent de façon inévitable. Par exemple, dans *Deal*, un porté se fait dans une dynamique rapide. Dimitri Jourde prend le bras de Jean-Baptiste André qui est devant

lui et le tire en tournant sur son axe. Ainsi, Jean-Baptiste André se retrouve transporté dans une torsion rapide, ses jambes se décollent du sol et son pied gauche trace un arc de cercle vers l'extérieur, parallèle au sol. Ce porté est fugace, rapide, presque imperceptible pour celui/celle qui est en train de vivre le spectacle.

Dans un moment plus calme, où les interprètes sont fatigués, les zones mises en contact et qui servent d'appuis aux portés sont également originales car elles sont larges. En effet, dans un niveau bas, presque assis l'un sur l'autre, les dansacrobates proposent d'allier lenteur et portés continuels, s'alternant et s'organisant dans les corps. Jean-Baptiste André est allongé au sol, sa jambe droite est allongée, sa jambe gauche repliée vers l'extérieur, son pied gauche est en contact au niveau de son mollet droit. Son bras gauche est allongé au sol, paume de main vers le plafond, à environ 10 centimètres de son flanc ventral gauche. Dimitri Jourde est allongé sur lui, sa tête repose sur le pied droit de Jean-Baptiste André, son bassin repose sur le genou gauche et le côté du bassin gauche de son partenaire. Ses pieds tiennent sur la main gauche de l'interprète qui porte, ou plutôt supporte. Enfin, son dos est contre le long de la jambe droit de Jean-Baptiste André. Ce qui est remarquable dans ces points de contact, c'est qu'ils ont tendance à ne pas faire apparaître des portés, car c'est comme si Dimitri Jourde marchait sur un parcours balisé. Ainsi le poids n'est presque pas en équilibre sur l'autre mais réparti sur quasiment tout le corps. Cette posture en vient à se questionner la nature du porté. Qu'est-ce qui fait qu'un porté en est un ?²⁸¹

De ce fait, de nombreux portés semblent originaux, mais ce n'est pas uniquement en raison du choix des appuis et accroches utilisés pour l'établir, cela dépend du respect des caractéristiques de chacun des interprètes. J'entends par là que si les dansacrobates sont dans un rapport conflictuel, leurs portés seront représentatifs de cette colère l'un envers l'autre, et ils aboutiront à l'assemblage des gestes colorés par cette émotion. Ainsi s'invente de nouvelles façons de faire le porté, dans une cohésion de chacun des deux états de corps, et qui se détachent du vocabulaire codifié existant lors de l'élaboration des portés. La solidarité du porté est alors visible dans le fait que les points de contacts s'accordent aux propres états de corps de chacun.

²⁸¹ Elaboration d'une définition du porté : I.C.4.b)

3. Le partage de l'expérience pour le geste de porté

a) Le porté comme geste engageant dans l'instantanéité

En raison de cette réinvention des formes de portés, et de la non mise en évidence de la phase de préparation dans le porté²⁸², prédire son arrivé est difficile. Par exemple, dans *Noos*, Frédéri Vernier porte Justine Berthillot sur son dos. Les bas de jambes de la dansacrobate sont de part et d'autre de ses épaules, son dos est contre les fesses de Frédéri et sa tête se balance au niveau de ses creux poplités. De là, Frédéri part se placer au coin de la scène et impulse rapidement en pliant ses genoux, en baissant son buste et en tirant vers le bas les chevilles de Justine qu'il tient dans ses mains. De son côté Justine se sert de ses bras et gaine son abdomen pour remonter et tenir en équilibre, debout. L'arrivée en haut est soudaine, Justine tient ses bras en haut, non pas vraiment dans une position pour s'équilibrer, mais plutôt dans une attitude de désespoir. Ses bras sont à demi levés, en hésitation, en suspend au-dessus du vide, qu'elle semble venir de remarquer.



Capture d'écran de la captation²⁸³ vidéo de *Noos* (4 :21)

²⁸² La phase de préparation dans le déroulement du porté en dansacrobatie est détaillée dans la partie suivante : III.E.3

²⁸³ « Justine Berthillot et Frédéri Vernier », extrait d'une représentation, disponible sur *Youtube* : url <<https://www.youtube.com/watch?v=GbPc9diqO1M>>, consulté le 17/05/2022.

Ainsi, par la rapidité de l'impulsion propice à l'élaboration du porté, déceler une anticipation, une préparation dans les corps, est difficile. D'autant plus que les zones de contact peuvent être nouvelles. Dans le spectacle *Deal*, la montée en colonne est proposée dans un autre chemin emprunté. Dimitri Jourde est au sol, son bassin, le haut de son dos et ses talons sont au sol, ses genoux sont pliés. Jean-Baptiste André est debout face à lui. Ils se tiennent par les deux mains, en croisant leurs bras, les mains droites se joignent au-dessus des mains gauches. De là, Jean-Baptiste André tire les mains de Dimitri Jourde, qui lui se relève en sautant haut et se place directement en colonne, d'abord son pied droit arrive sur l'épaule droite de Jean-Baptiste, puis la gauche. Cette montée en colonne est imprévisible, puisque les corps ne sont en apparence pas préparés ; le corps porté saute au dernier moment pour directement arriver dans la posture. Le corps portant est déjà dans une posture pour tracter le poids de son partenaire mais cela est dû au précédent mouvement et non à une préparation du corps. Ainsi l'instantanéité du porté réalisé en dansacrobatie tendrait vers une nécessité de la cohésion *entre*.

b) Le porté comme geste initié dans une dynamique de ronde

La forme de la relation du duo dans les spectacles de portés acrobatiques circassiens est plutôt découpée, chacun doit se charger de son rôle²⁸⁴. Alors qu'en dansacrobatie, il semblerait que les partenaires soient dans un partage plutôt que dans une segmentation, une assignation de points à respecter pour contribuer à la bonne forme à atteindre. Leurs structures à deux, l'action pour démarrer le porté, la réunion des corps, se pense donc sous la figure dynamique de la ronde, où aucun.e des deux n'a le devoir d'initier ou de suivre pour faire, pour se lancer dans la construction du porté. Dans la ronde, le mouvement s'initie des deux côtés, sans à-coups : « Travailler la ronde, c'est exposer le spectacle du lien social le plus politique qui soit : à savoir une forme de danse qui n'a pas de meneur, où chacun est responsable de la tenue du cercle participatif²⁸⁵ ». Chacun.e n'est ni maître.sse de son propre corps, ni dépossédé.e de celui-ci, mais à deux iels doivent adhérer avec l'autre. A la fois iels se laissent un peu de côté, et s'assument ensemble, dans une dualité.

²⁸⁴ Le/la voltigeur.se se doit d'être gainé.e, et souple, tandis que le/la porteur.se doit de maintenir le poids, et l'équilibre de la posture.

²⁸⁵ Laurent Goumarre, « Une ronde de Charmatz à Matisse », *Artpress*, 12 mars 2021, url <<https://www.artpress.com/2021/03/12/une-ronde-de-charmatz-a-matisse/>>, consulté le 04/04/2022.

La dramaturgie du porté en dansacrobatie, étudiée dans une précédente partie²⁸⁶, converge aussi vers un fonctionnement régi par le principe de la ronde dans l'activité, puisque ce qui prime d'abord dans le geste est la mise en tension des corps. Avant tout, le porté en dansacrobatie doit installer un rapport : un contact et un échange de poids, la forme qui aboutit n'a pas d'importance en elle-même. Dans cette activité, le fait d'être solidaire prédomine, il se définit en parlant d'une personne « qui est lié[e] à une ou plusieurs autres personnes par des intérêts communs, des responsabilités communes »²⁸⁷. Les responsabilités communes des dansacrobates seraient donc situées dans la collaboration, dans la relation, dans ce qui se passe entre les personnes. C'est cette *entre* qui est mis en évidence dans l'activité de porter ou d'être porté.e. D'après ces observations, la solidarité apparaît comme nécessaire puisque c'est par la coopération et non la contribution, de son/sa partenaire que l'intention du geste s'établit. Pour autant, durant les moments où les interprètes ne sont pas en contact physique, maintiendraient-ils une forme de solidarité dans leurs mouvements ?

4. En dehors des contacts : l'interdépendance du duo

a) La tension spatiale pour maintenir une connexion entre les corps

Bien que les interprètes dansacrobates soient solidaires dans leurs portés, comment se comportent-ils quand ils ne sont plus dans ces emboîtements (dés)équilibrés, quand ils ne sont plus en contact ? Dans *Hourvari*, les corps marchent et courent sur le plateau qui tourne. Ces déplacements s'inscrivent dans un éloignement ou bien un rapprochement des corps du duo. Les arrêts de chacun.e quant à eux provoquent des rapprochements instantanés puisque le plateau tournant transporte rapidement le corps arrêté devant celui qui marche encore. Les éloignements et rapprochements par les courses et marchent sont aussi présentes dans *Transports Exceptionnels*, où le plus souvent c'est le dansacrobate qui s'éloigne et se rapproche de la pelleteuse. Mais la pelleteuse se déplace aussi parfois en roulant jusqu'au corps de l'homme pour le toucher délicatement. Dans ces exemples, les corps, même s'ils ne sont pas en contact,

²⁸⁶ Voir : III.E

²⁸⁷ Définition du terme « solidaire », CNRTL, url <<https://www.cnrtl.fr/definition/solidaire#:~:text=parlant%20de%20pers.%5D-.1..se%20sentir%20solidaire%20de%20qqn>>, consulté le 24/03/2022.

maintiennent une connexion de l'un à l'autre, créant des tensions spatiales²⁸⁸ au travers du plateau.

Dans *Du simple au double*, l'une des dansacrobate quitte le plateau, laissant l'autre dans un moment de solo. Elda se retrouve seule sur le plateau, Marthe vient de le quitter, en tant que spectatrice je ne peux que constater la froideur de la solitude, accentuée par la musique, qui s'empare de l'espace : « La solitude d'Elda prend tout de suite la place du vide sur le plateau. Le piano joue la même note en boucle, cela fait penser aux jours de pluie, aux films tristes où le couple s'est brisé, ou l'amour s'est perdu dans des regards trop hauts »²⁸⁹. Finalement même lorsqu'un seul corps habite le plateau, il est comme hanté par l'absence de l'autre. Dans ce duo, même ce moment qui serait propice à briser la relation ne prend pas cette voie. Le solo n'en devient pas un, et rapidement il s'oriente vers une image d'un corps découpé, où les deux corps des interprètes sont à nouveau sollicités.

Dans *Noos* les marches accompagnent souvent l'autre, elles se réalisent donc côte à côte. Puis, il se fait sentir un détachement, Justine Berthillot marche dans une direction opposée à Frédéri Vernier, elle s'en éloigne, mais à mi-chemin elle se retourne pour voir s'il est toujours là, à la manière d'un enfant qui apprend à marcher et qui a besoin du soutien de ses parents pour continuer d'avancer. En fait, Frédéri est toujours préoccupé dans son regard par la marche de sa partenaire, qui depuis le début de la pièce ne tient pas de façon stable sur ses jambes. Elle peut se dégonfler à tout moment et chuter. C'est pourquoi il finit par la rejoindre en courant. Le déséquilibre est un autre mouvement d'écart récurrent dans leur duo, même s'il requiert une certaine proximité pour que le/la partenaire le/la rattrape. Enfin, certaines courses dans *Noos* peuvent aussi servir à initier un élan nécessaire pour engager des portés en mains à mains. Les détachement haptique des interprètes entre eux servent donc toujours à futur contact, où à créer de la tension entre les deux corps, par les orientations des corps ou les regards. Dans *Deal*, les marches et courses sont aussi très présentes, c'est par un jeu de marches et de courses que débute d'ailleurs la pièce. Le texte et le jeu théâtral ponctuent également beaucoup les moments d'écart entre les interprètes. Ils se parlent, se regardent, chantent ensemble. Par des activités interactives, les dansacrobates ne se modèlent pas pour fabriquer un équilibre commun, mais ils partagent, échangent, font des interférences.

²⁸⁸ Ces tensions spatiales ont été développées précédemment : II.C.2

²⁸⁹ Extrait de mon analyse d'œuvre *Du simple au double*, disponible en annexe : VIII.F

b) Le regard, liant interactif pour les corps

Le regard est l'action qui ressort souvent comme liant interactif entre les dansacrobates lorsqu'ils n'entrent pas en contact par les corps. Dans son livre *l'Echange par le regard*²⁹⁰, Alain Berthoz parle de cette activité interactive qu'est le regard. Il relate la neuroéthologie²⁹¹ du regard échangé, proposé par Emery, où différentes fonctions du regard sont listées « le regard partagé ou échangé », « suivre du regard », « attention conjointe », « attention partagée » et « théorie de l'esprit ». Les regards entre les dansacrobates semblent en réalité se situer à plusieurs endroits dans ces fonctions nommées. Il est d'abord certains que le *regard partagé* est engagé entre les partenaires dans ces duos, mais c'est aussi le cas de l'*attention conjointe*, qui est expliquée de cette manière : « Dans sa forme élémentaire, elle n'implique pas la désignation par le regard ni l'échange, mais simplement le fait que le regard de l'autre induit une attention portée au même objet ». Je supposerai que dans la dansacrobatie cette attention serait effectivement portée à un même élément, qui ne serait non pas un élément tiers, mais qui regrouperait leurs corps sous un même principe d'attention. Par ailleurs, dans ces modes de regard, la faculté d'imiter un geste est liée à la capacité d'*attention conjointe*, Jean-Baptiste André et Dimitri Jourde se situe donc dans ce mode-ci à la fin de la pièce *Deal*, lorsqu'ils réalisent la même phrase chorégraphique simultanément en se regardant :

Vers la fin de la pièce, les deux dansacrobates proposent de s'accorder dans des mouvements acrobatiques au sol, des passages lents répétés. Ils se regardent toujours, et à tour de rôle, l'un propose une suite du mouvement, reprise par l'autre, et inversement. Ils restent à distance côte à côte, comme s'ils voulaient s'accorder mais le secret gardé de leurs intentions maintient entre eux une distance de suspicion²⁹².

Finalement le regard ne semble pas si loin du contact physique, d'ailleurs l'anglicisme « eye contact » rend bien compte de cette intuition. A ce sujet Alain Berthoz propose un paragraphe sur « Le regard qui palpe » et y cite Merleau-Ponty : « La vision est palpation par le regard ». Les perceptions visuelles et tactiles sont proches voire équivalentes. Le regard affirme donc en fait comme un contact entre les partenaires. Ainsi, mêmes dans les mouvements qui se considéreraient de prime abord

²⁹⁰ Alain Berthoz, « L'échange par le regard », *Enfances & Psy*, vol. 41, no. 4, 2008, pp. 33-49.

²⁹¹ La neuroéthologie est « une approche évolutionnaire et comparative de l'étude du comportement animal et des mécanismes sous-jacents de contrôle par le système nerveux », définition de *Encyclopédie.fr*, url <<https://www.encyclopedie.fr/definition/Neuro%C3%A9thologie>>, consulté le 06/04/2022.

²⁹² Extrait de mon analyse d'œuvre de *Deal*, disponible en annexe : VIII.E

comme absous de contact, le duo reste dans un dialogue sensible et tactile. C'est pourquoi j'ai le sentiment que c'est par cette analogie entre les effets sensitifs de la vue et du toucher que les spectateur.ice.s se sentent proches du contact humain lorsqu'ils regardent une pièce de dansacrobatie :

« Leurs chairs s'accolent et charpentent des formes mobiles qui parviennent à donner une image d'un seul organe, d'une texture pétrie. Une odeur fondamentalement humaine s'évapore des frottements, souffles et peaux éprouvées²⁹³ », ou encore « Autour d'eux, les rires et réactions assises accompagnent les efforts, indécisions, doutes et écroulements coulants des corps »²⁹⁴.

Finalement, je suppose que ce qui se manifeste en premier dans le duo de dansacrobaties c'est son interdépendance haptique, où les deux corps sont sans cesse dans un travail corporel qui se fait à partir, pour, et avec l'autre. Par conséquent, bien que les duos soient encore visibles séparément en deux individualités additionnées, ceux-ci se jouent toujours dans une relation bipartite.

c) Le jumelage des corps

De surcroît, la pièce *Warm* est celle de toute qui présente le moins d'interaction entre les interprètes en dehors des portés. Ils marchent à deux mais souvent dans des directions opposées pour se reposer quelques instants, boire, remettre de la magnésie, ils tracent ainsi chacun de leur côté un déplacement en arc de cercle, puis se rejoignent en un point. Ils se regardent en face, ou bien à travers le miroir. Parfois l'un regarde l'autre sans que ce dernier ne le sache, ou encore plus rarement, ils se regardent eux-mêmes dans le miroir, accentuant cette impression de dédoublement des corps, d'impersonnalité, et leur appartenance au monde onirique, fantasmé, irréel²⁹⁵. Les déplacements et mises en contact des deux corps se font dans un rythme plus scandé que dans les autres pièces du corpus. Malgré cela, la voix et la représentation de ces corps participent à les englober dans une interdépendance, puisqu'ils ne sont pas détachables. L'esthétique de la pièce et l'actrice participent à faire coexister les deux membres du duo.

²⁹³ Extrait de mon analyse d'œuvre de *Through the Grapevine*, disponible en annexe : VIII.GVIII.E

²⁹⁴ Extrait de mon analyse d'œuvre de *Noos*, disponible en annexe : VIII.C

²⁹⁵ Ce développement des corps comme représentant d'autres formes que l'humain est décrit dans cette précédente partie : IV.C.3.b)

E. Système de valeur autour du duo dansacrobates

1. L'interaction des corps privilégiée, aux dépens de la figure du porté

En général dans les spectacles de ce corpus, les formes « entre » les portés ne sont pas repérables, contrairement aux autres formes esthétiques comportant des portés, où il existe davantage dans la chorégraphie un avant porté et un après porté.

a) Les transitions dans les spectacles circassiens

Myriam Peignist dit dans un article :

En ce sens le corps acrobatique, chantre d'érotisme, marque un « point culminant » d'un crescendo progressif au cœur de la rythmicité dansée, qui se caractérise par l'adoption de postures célébrant de façon paroxystique un équilibre de luxe dynamique et outré, se manifestant par la présence d'un corps en exultation, travers des postures équilibristes, arc-boutées, déhanchées, des culbutes ou voltiges jubilatoires qui ne peuvent être que momentanées ²⁹⁶.

L'acrobatie est donc un moment à part fixé dans la chorégraphie ; une pièce ajoutée qui pourrait se défaire du reste la danse. Et c'est bien en ce sens que la dansacrobatie propose un fusionnement de ces deux arts, puisqu'il semble complexe voire impossible de savoir à quel moment commence et se termine l'acrobatie, le porté.

Myriam Peignist définit l'acrobatie comme un point momentané et culminant dans une « rythmicité dansée ». En effet, dans les cours de portés acrobatiques, j'ai expérimenté plusieurs fois la création d'un spectacle sous forme segmentée : d'abord trouver et choisir des figures de portés acrobatiques, puis y insérer ce qui est appelé « transition » par des mouvements dansés ou des acrobaties en solo : roues, pirouettes, sauts vrillés, etc. La « transition » signifie le « passage d'un état à un autre²⁹⁷ ». Dans la composition d'un spectacle de portés acrobatiques en duo, les transitions servent à réorganiser les positionnements des corps pour passer d'un porté à un autre. Le fait que les transitions soient considérées comme des matières liantes servant les portés acrobatiques, cela suggère que ces portés sont le cœur de la composition. Le « reste » sert de cheminement jusqu'à cet arrêt sur image, jusqu'au point d'équilibre fixe ou mobile. Les transitions dans ces spectacles ne sont pas toujours issues de la danse, elles peuvent aussi se faire par le théâtre, comme dans le spectacle de fin d'étude *UTGÅNG*, créé en 2020 par Joséphine Triballeau. Dans ce spectacle,

²⁹⁶Myriam Peignist. « Histoire anthropologique des danses acrobatiques », *Corps*, vol. 7, no. 2, 2009, p. 29.

²⁹⁷ Définition du CNRTL, url <<https://www.cnrtl.fr/definition/TRANSITION>>, consulté le 02/04/2022.

l'acrobate utilise la lecture de la notice de construction d'un meuble pour créer des transitions entre les figures acrobatiques ou contorsionnistes, réalisées avec le meuble en question. La composition du spectacle circassien s'articule alors un peu sous l'image d'un train, où différents wagons s'attachent les uns derrière les autres, dans un rythme binaire : portés – transitions – portés – transitions – portés ... Cette régularité permet aux spectateur.ice.s d'identifier facilement ces mouvements transitionnels. Dans plusieurs captations d'extraits de spectacles de portés acrobatiques en duo observés²⁹⁸, j'ai relevé les mouvements qui servaient de transitions. Fréquemment, les marches, sauts, tours interviennent dans ces passages de transitions. L'espace du duo s'articule, face au public, dans un couloir horizontal où les partenaires s'approchent pour entrer en contact, et se détachent pour réinstaller leurs positionnements ou pour prendre de l'élan. J'ai aussi remarqué que souvent l'acrobate, qui dans ces spectacles est toujours voltigeuse, gravite autour du corps de l'homme, qui est porteur. C'est principalement elle qui réalise un déplacement autour de lui pour arriver d'un autre endroit et commencer un nouveau porté. Enfin, parfois un langage gestuel commun sert à ces transitions, comme c'est le cas pour le spectacle *La Vie quotidienne des oiseaux* de Yerko Castillo et Denisse Mena, où des gestes se rapprochent de la dynamique corporelle des oiseaux tels que des changements de directions de tête rapides, des bras qui sont tendus vers l'arrière et s'apparentent à des ailes et des doigts recourbés vers l'extérieur en flex, qui rappellent le bout des plumes. C'est également le cas de la pièce *Il n'est pas encore minuit...* de la compagnie XY, où là c'est le vocabulaire de la danse lindy hop qui sert à la fois des moments de transitions et d'unité gestuelle collective.

b) L'effacement des transitions en dansacrobatie

En observant une pièce de dansacrobatie, la segmentation et l'identification des transitions est difficile. Dans la pièce *Noos*, les interprètes sont quasiment tout le temps à proximité, leurs mouvements émanent tous du propos, à savoir : l'état de corps particulier, mou, malléable, onduleux, qu'expérimentent chacun des deux interprètes. Ainsi, les portés ne sont pas au cœur de la composition, mais c'est l'utilisation qu'il est possible de faire avec le corps de l'autre, pour éventuellement amener vers la possibilité

²⁹⁸ « Circo del Mundo en Citylab Santiago », de Yerko Castillo et Denisse Mena, disponible sur *Youtube*, url <<https://www.youtube.com/watch?v=7zG36fk3nbs>>, consulté le 02/04/2022.

« Siamois – Cie En corps En l'air », disponible sur *Youtube*, url <https://www.youtube.com/watch?v=GX2u637_uqM>, consultée le 12/01/2022.

« La vie quotidienne des oiseaux – extrait », de Yerko Castillo et Denisse Mena, disponible sur *Youtube*, url <<https://www.youtube.com/watch?v=QZe8loX06F4>>, consulté le 02/04/2022.

d'un porté, qui est entreprise. Je suppose que c'est ce pourquoi les portés semblent toujours survenir et non être prévus. Dans le spectacle *Warm*, les transitions et préparations aux portés sont plus visibles, les interprètes se détachent, vont chacun de leur côté boire et se réinstallent côte à côte pour faire. Mais la composition du spectacle semble mettre davantage au cœur de sa proposition la tension en équilibre des deux corps. Les conditions de réalisation et les injonctions de la voix font insister le mouvement sur la durée dans l'équilibre, et d'ailleurs souvent les portés évoluent lentement vers un autre agencement structurel de porté. C'est-à-dire que le corps qui est porté ne retouche pas le sol, ne retrouve pas ses propres appuis gravitaires, mais il se recompose avec le corps du dessous pour changer de postures. Ainsi, l'image du train pour identifier les moments « de portés » et les moments « de transitions » devient floue car les wagons ne se disposent plus dans un rythme binaire mais dans une désynchronisation : portés – portés – transitions - transitions – transitions – transitions – portés – transition – transitions ... Ainsi, il n'est plus évident de reconnaître, ces moments, et de plus, les transitions n'en sont plus vraiment puisque l'état du mouvement, la coloration dynamique du geste reste la même, y compris dans les portés. Les marches qui pourraient être considérées comme des passages de transitions, notamment dans *Noos*, sont en fait nécessaires pour rattraper l'autre corps qui ne tient pas debout. Encore là donc, les marches servent l'état de corps amolli, qui doit être rattrapé par le corps en état alerte et décisionnel. Aussi, dans *Deal*, le jeu théâtral et les nombreux contacts entre les interprètes brouillent la visibilité de transitions définies. En fait, comme beaucoup d'autres contacts n'initient pas toujours des portés, les transitions sont moins visibles, puisque moins appuyées dans la composition chorégraphique. Aussi, d'autres jeux d'équilibres s'ajoutent à la composition, ils pourraient être appelés « demi-portés » car le poids du corps soulevé ne l'est pas entièrement. En conséquence ces « demi-portés » contribuent à déplacer l'idée de transitions dans ces spectacles. Les passages d'un état à un autre, qui définissent le principe de la transition n'existent donc plus, et les « demi-portés », jeux de changements d'appuis entre les corps, participent à déconstruire la fixité, rigidité et identification du moment du porté ou le « point culminant », comme le nomme Myriam Peignist. De ce fait, en dansacrobatie, tous les mouvements sont relatifs à une dynamique dépendante des états de corps, qu'ils s'agissent des portés ou non. Si les corps sont dans un état lent, hésitant, langoureux, comme c'est le cas dans *Hourvari*, alors le porté se fera dans la même dynamique :

Les deux corps s'enlacent en même temps, l'homme plie les genoux, s'assoit sur un siège imaginaire et accueille le corps de sa partenaire. Pendant ce temps, les bras de la femme encerclent graduellement le cou de l'homme. La

femme se rapproche un peu plus, son partenaire continue de s'asseoir. Entraînés par la ronde temporelle incessante, de la même manière que leurs respirations, leurs corps se joignent, s'emportant dans une horizontalité équilibrée ²⁹⁹.

Dans cette description, le commencement du porté pourrait se situer à différents endroits ; quand l'homme accueille le corps de sa partenaire, ou bien quand l'homme continue de s'asseoir, mais sans savoir jusqu'où. Enfin, lorsque les corps se joignent et s'emportent dans une horizontalité équilibrée le porté semble avoir déjà débuté. La lenteur progressive des mouvements floute une possible lecture segmentée du déroulement du porté.

Finalement, les transitions entre les portés et les mouvements n'existent plus en dansacrobatie. Le duo se focalise sur la notion de coopération et non pas sur la forme des figures acrobatiques, ni sur la forme du mouvement dans l'acrobatie. Le cœur de ces duos, c'est la cohésion des corps, leurs complicités. Dans ces pièces, la priorité se situe dans le mouvement qui se réalise avec l'autre, part l'autre. Et des nécessités pratiques souvent cachées dans les spectacles de cirque et de danse apparaissent sur la scène.

2. Vers une esthétique du réel mettant en valeur le duo

En dansacrobatie divers facteurs esthétiques contribuent à rendre compte d'une réalité de l'action produite pas les interprètes.

a) Mise en valeur des conditions de pratique du duo

Dans *Du simple au double* de la compagnie Embrouillamini, lorsque Marthe ramène Elda devant elle pour la deuxième fois, celle-ci s'adresse au public en évoquant la difficulté de travailler à deux. Ici Elda semble faire part de ses réels sensations et impressions sur l'activité d'être portée, elle dit : « être à deux c'est pas facile, ça me fait un peu peur... mais en vrai c'est cool » ³⁰⁰. Après cela Marthe lui fait signe de se taire en mettant son index devant ses lèvres, en faisant entendre un « shhhhhhhhhhhhhhh », dont le son diminue en même temps qu'elle s'abaisse, elle invite Elda à la suivre dans cette lente descente. A ce moment, les actions d'Elda sont soit intégrées à la pièce, écrites, soit spontanées, improvisées sur l'instant devant le public. En bref, ce moment peut être improvisé ou décidé, dans lequel elle déclare ce qu'elle vient de ressentir à ce moment-là. Quoi qu'il en soit, les paroles et l'attitude franche de l'interprète renseignent les spectateur.ice.s sur les sensations que procurent les portés et plus

²⁹⁹ Extrait de mon analyse d'œuvre *Hourvari*, disponible en annexe : VIII.D

³⁰⁰ Paroles retranscrites d'après la captation vidéo privée obtenue par la compagnie.

généralement sur l'activité en dansacrobatie. Malgré l'écriture dramaturgique de cette intervention, il est fort probable que celle-ci découle de la pratique concrète de la dansacrobate. Ainsi dans cet autre exemple, ce n'est pas tant l'apparition d'une nécessité pour le duo, même si Marthe dans sa réponse permet de calmer et rassurer Elda, mais plutôt un partage des conditions émotionnelles réelles émanant de la pratique. D'autres gestes exécutés par les interprètes et éléments scéniques convergent vers une esthétique réaliste, concrète, du moment présent. Il en découle une reconnaissance de la complicité dans le geste à deux.

Dans *Warm*, des bouteilles d'eau sont amenées sur le plateau, les interprètes boivent durant des courtes pauses. En quelque sorte, ils se détachent pour se régénérer, se dégourdir les muscles, ils secouent les membres qui ont été sollicités durant le porté précédent, puis se rattachent. Durant ces suspensions pratiques, ils reprennent de la magnésie, devenu véritable élément esthétique dans la pièce. En effet, la magnésie devient de moins en moins utile au fur et à mesure que la chaleur s'intensifie, cependant elle laisse des traces sur le plateau, empreintes des portés passés et des chemins empruntés. En somme, la magnésie et l'eau sont deux éléments permettant un confort pour la pratique des interprètes. Ces objets scéniques permettent de rediriger l'attention sur les conditions pratiques des corps et sur ce qui les relie.

b) Mise en valeur des corps et de ses caractéristiques

Dans *Transports Exceptionnels*, l'interprète porte des gants afin de pouvoir s'accrocher avec confort et sécurité à la machine de fer. Ces gants dénotent fortement avec son costume ; chemise blanche et pantalon noir. Ils rappellent l'enveloppe matérielle rigide de la pelleuse et la réalité du duo qui s'établit.

Ensuite, dans *Through the Grapevine* les objets sur lesquels s'appuient les dansacrobates pour se mesurer sont ceux du plateau de théâtre même :

« L'un aide l'autre à saisir la mesure, et inversement, à l'aune du mur qui encadre la scène. Mais ce mur on ne le voit pas, il paraît qu'il se trouve derrière le rideau, derrière la couche de tissu épaisse. Puis ils marchent jusqu'à l'enceinte à l'avant-scène côté jardin, presque au bord du plateau »³⁰¹.

Ainsi les dansacrobates utilisent des éléments du plateau de théâtre à des fins utiles pour leurs mesures et comparaisons. Ils s'assoient aussi sur des blocs rectangulaires de bois qui semblent être des marches, estrades présentes habituellement dans les théâtres. La pièce intègre donc uniquement du mobilier déjà présent au théâtre, du matériel qui

³⁰¹ Extrait de mon analyse d'œuvre *Through the Grapevine*, disponible en annexe : VIII.G

sert concrètement à la représentation. Cette volonté de rester dans une esthétique sobre et réaliste accentue la mise en valeur des corps et leurs singularités physiques. Elle recentre donc le regard des spectateurices vers les corps et leurs rapports.

c) Mise en valeur des duos par les titres

De nombreux points scéniques et corporels rendent donc compte d'une esthétique qui se situe dans le moment présent, dans l'action même. Les pièces de dansacrobatie tendent à s'éloigner des univers esthétiques riches de décor, d'accessoires, qui peuvent plonger dans un monde merveilleux, par exemple se rapprochant de l'esthétique kitsch ou du narratif. Au contraire, ces spectacles se centrent sur les corps, leurs facultés motrices et leur capacité à produire ensemble ; à coopérer. L'esthétique sobre des pièces amènerait donc à se focaliser sur les corps et leurs gestuelles. D'ailleurs plusieurs des titres renvoient simplement à la dualité, au duo, au fait que les interprètes sont deux : *Deal*, qui désigne un marché entre deux personnes, *Du simple au double*, qui laisse penser une transition de l'individus vers le duo, *Noos*, qui fait penser au mot « nous » et la disposition des lettres « o » côte à côte fait penser aux deux corps du duo. Enfin le titre *Transports Exceptionnels* renvoie à un double sens, et se conçoit donc dans une binarité : il désigne la fonction réglementaire de la pelleteuse sur les routes et désigne la rencontre extra-ordinaire d'un interprète avec elle. Pour aller plus loin sur cette idée, la dansacrobatie propose de regarder deux corps par un prisme particulier puisque les deux parties, corps, individu.e.s, êtres, interprètes ne sont pas dans un rapport inéquitable, autant dans la pratique, le poids, les sensations que dans l'interprétation scénique de leurs duos.

3. La dansacrobatie, une discipline féministe ?

a) Déconstruction du corps féminin comme celui adéquat à la voltige

Dans les spectacles de danse classique, le personnage porté est celui de la danseuse qui doit être sauvée, secourue, par un prince avec qui elle trouvera le bonheur. Dans l'imaginaire commun du ballet classique, la femme est le corps porté du duo. En danse contemporaine se retrouve également souvent cette attribution segmentée dans le duo composé d'un homme et d'une femme. Dans *TRACES* de Wim Wandekeybus, les corps portés sont des femmes. Dans *Sacred Monsters* d'Akram Khan, présentant un duo de portés, la femme est aussi toujours le corps qui est porté. Dans les spectacles de portés acrobatiques circassiens, les duos ont davantage eu tendance à inverser les rôles entre porteur.se et voltigeur.se et la composition n'est pas toujours celle d'un homme et d'une

femme³⁰². Le duo paradise par exemple, propose des portés où la femme supporte le corps de l'homme. Néanmoins, la représentation des corps reste celle d'un couple hétéronormé et présentent des gestes romantiques comme des embrassades ou des rapprochements de visages suggérant un baiser. D'autre part, dans *Il n'est pas encore minuit...* de la compagnie XY, encore là les femmes sont les corps privilégiés pour les portés, et c'est aussi le cas pour le duo *Siamois* de la compagnie En corps En l'air, ainsi que pour le spectacle *La vie quotidienne des oiseaux*³⁰³ de Yerko Castillo et Denisse Mena. Face à cette récurrence dans les spectacles, l'argument évoqué est celui de la force musculaire des corps serait « naturellement » plus développé chez l'homme que chez la femme. Or ces injonctions sont à relier aux mécanismes du genre présent dans notre société, Christine Détrez en parle brièvement dans son ouvrage :

Mais cette incorporation du genre, sacrifié ou marqué à coups de badine ou de fouet dans la chair, n'est pas l'apanage des sociétés traditionnelles. Dans nos sociétés contemporaines, occidentales, on ne marque plus les corps. [...] Mais est-ce que le marquage des corps ne s'est pas intériorisé quand, par exemple, le corps doit être mince et musclé ? [...] Plutôt que d'avancer des explications anatomiques, on peut se demander si les fameuses « bonnes manières » que l'on inculque, ne sont pas la cause, incorporée, devenue réflexe, de cette façon de se tenir, en occupant le moins de place possible ³⁰⁴.

Si les femmes sont invitées à prendre moins de place, alors elles seront effectivement plus faciles à soulever. Plus tard, elle donne un exemple :

Il se trouve que j'ai étudié un corpus d'une soixantaine de livres documentaires pour la jeunesse, dont le sujet était « le corps ». Ces livres sont ainsi censés expliquer « scientifiquement » le fonctionnement du corps aux enfants, la répartition des muscles et des organes. Or, dans la quasi-totalité de ces livres, l'opposition entre actif et passif correspond à la distinction entre « garçon » et « fille » : ainsi, dans les chapitres consacrés aux muscles, les garçons sont représentés en action, en train de courir, de jouer au foot, de faire du skate, tandis que des filles servent à localiser les « plus petits » muscles de notre corps [...] ³⁰⁵.

Par conséquent, les mécanismes du genre influencent un développement musculaire des corps différemment, selon que l'on est une femme ou un homme. Par conséquent, ce

³⁰² Pour plus de détails sur la composition homme/femme dans les portés acrobatiques : « Le mains à mains », *Les arts du cirque*, CNAC et BnF, url <<https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/acrobatie/au-sol/mains-a-mains>>, consulté le 10/05/2022.

³⁰³ « La vie quotidienne des oiseaux – extrait », extrait du spectacle disponible sur *Youtube*, url <<https://www.youtube.com/watch?v=QZe8loX06F4>>, consulté le 03/05/2022.

³⁰⁴ Christine Détrez, *Quel genre*, Paris, Thierry Magniez, 2015, pp. 44-45.

³⁰⁵ *Ibid.* p.80.

n'est pas pour une raison « naturelle » ou « anatomique » que la femme n'est pas capable de porter un homme. D'autre part, la force musculaire n'est pas la seule garantie pour être un « bon porteur ». En effet, dans les cours de portés acrobatiques, il faut pouvoir être assez souple pour porter l'autre, notamment dans le travail de pieds à mains, car si les muscles ischio-jambiers ne sont pas assez long, cela gêne le maintien du porté. Ainsi, les femmes, autant que les hommes, ne sont pas prédestiné.e.s au rôle du porteur ou de voltigeur.

b) Participation à une égalité des genres pour les rôles de dansacrobates

D'abord, dans les pièces étudiées de ce corpus, les corps qui sont portés et ceux qui portent ne sont pas séparés dans une dynamique binaire où l'un des corps serait exclusivement celui porté et l'autre exclusivement celui qui porte³⁰⁶ : « Aucun des deux n'est porteur, aucun des deux n'est voltigeur. Ils sont proportionnellement bien différents mais égaux en hauteur, à la verticale, et surtout dans leurs processus de portés »³⁰⁷. Par conséquent, la dansacrobatie, en invitant les corps à échanger de rôle entre les actions de *porter* et d'*être porté.e*, tendent à abandonner la figure de la femme comme celle de la voltigeuse, contrebalançant également tout le registre de qualités de mouvement qui la stéréotype : légèreté, grâce, douceur, souplesse, calme, ...

D'un autre côté, cette déconstruction des rôles cadrés entre porteur.se et voltigeur.se, permettra d'éviter la création de complexes qui peuvent survenir. En effet, lors de cours de portés acrobatiques les femmes qui possède des qualités corporelles correspondantes à la construction du genre masculin par la société, il lui sera majoritairement assigné le rôle de porteuse, même si elle souhaite être portée dans sa pratique. Et inversement pour un homme qui possède des qualités corporelles correspondant à la construction du genre féminin par la société, alors ce dernier sera considéré comme voltigeur et aura plus souvent l'occasion d'être porté que de porter. Ces frustrations dans les cours de portés où le/la voltigeur.se aimerait bien porter et où le/la porteur.se aimerait bien voltiger serait reconsidéré dans la pratique de la dansacrobatie. Les deux corps, les deux genres, peuvent échanger d'activité au cours de la pratique et aussi au sein d'un même porté, notamment dans des contrepoids, ou bien dans des portés qui se réalisent en boucle.

³⁰⁶ Les dansacrobates sont amenés dans une même pièce et même parfois dans un même porté, à porter et à être porté, pour plus de détail voir : I.C.4.c) et II.D

³⁰⁷ Extrait de mon analyse d'œuvre *Through the Grapevine*, disponible en annexe : VIII.G

Ainsi, en dansacrobatie, cette représentation des corps portants et porté.e comme à la fois homme et femme entre dans une dynamique féministe et participe à l'ouverture des opportunités pour tous.tes. Ce système de mise en pratique des corps, profite aussi à un engagement équitable pour les corps au plateau.

4. Une politique de l'équité au sein du duo dansacrobate ?

Comme précédemment mentionné, dans les cours de portés acrobatiques, les exercices débutent fréquemment en séparant le groupe, avec d'un côté les porteur.se.s et de l'autre les voltigeur.se.s. Dans ces moments de séparations quelques personnes sont souvent déstabilisées et ne savent pas où se situer. Assigner à des corps un rôle invariable limite les opportunités de pratique, créer des frustrations et stigmatise les corps, puisque, ceux considéré.e.s comme voltigeur.se.s se concentrent à développer principalement souplesse, équilibre et gainage dans leur corps, tandis que ceux considéré.e.s comme porteur.se.s développent majoritairement leurs muscles, leur stabilité, ancrages au sol, la tonicité et l'endurance. Ainsi les corps sont travaillés dans des objectifs différents et la pratique à deux se situe dans des efforts distincts.

En danse classique, les rôles dans le duo se situent également dans ce rapport d'inégalité. Christine Roquet dit à ce propos :

L'image sociale de la virilité n'est plus celle du XIX^{ème} siècle et le danseur ne s'offre plus ici comme support et écrin à une danseuse-bijou. Toutefois, nous avons remarqué qu'alors que cela eût été possible, lors des portés à genoux ou des portés couchés, la femme ne portait pas l'homme. Une certaine inégalité des rôles demeure³⁰⁸.

a) Pour une élasticité des rôles

Par ailleurs, dans la pièce *Warm*, les rôles de porteur.se / voltigeur.se sont inscrits et déterminés dans l'intention auctoriale : « *Warm* est une performance acrobatique réalisée pour Edward Aleman et Wilmer Marquez. Ils sont porteurs et voltigeurs et développent depuis quinze ans un duo fait de portés, de main à main et d'équilibres »³⁰⁹. Bien que les rôles soient définis dans *Warm*, de nombreux portés sont réalisés en contrepoids. Ces premiers pas dans les portés changent les traditionnelles installations

³⁰⁸ Christine Roquet, *La scène amoureuse en danse. Codes, modes et normes de l'intercorporéité dans le duo chorégraphique*, thèse de doctorat sous la direction de Philippe Tancelin, Université de Paris 8, décembre 2002, p. 109.

³⁰⁹ « Dossier de presse Warm », url <<https://docplayer.fr/184507799-Dossier-de-presse-warm.html>>, consulté le 23/10/2021.

où le poids du voltigeur est tracté ou bien directement reçu par le porteur. Dans *Warm*, les portés s'initient souvent dans un mouvement de balancier :

Durant la première moitié de la pièce, les deux garçons réalisent des portés avec précision et dans une lenteur contrôlée. Leurs mouvements sont définis, écrits, les contrepoids maîtrisés permettent de repousser la gravité avec une simplicité étonnante³¹⁰.

Pour les autres pièces, exceptée *Hourvari* qui ne comporte qu'un seul porté, les rôles au sein du duo s'échangent, et les appellations porteur.se / voltigeur.se deviennent d'ailleurs inutilisables puisque tantôt l'un.e porte, tantôt l'autre. Avec *Transports Exceptionnels*, l'homme interprète est en incapacité de porter la pelleteuse, mais pourtant il semblerait le faire à plusieurs moments, notamment lorsqu'il relève le godet avec son pied : « En soulevant son pied, l'interprète entre en contact avec le lourd godet de la pelleteuse, ce qui a pour effet de faire lever le bras de cette dernière. Ici il montre que sa force peut faire bouger un engin de 127 tonnes »³¹¹. Même quand cela n'est physiquement pas possible, l'équité au sein du porté est présentée. Dans *Noos*, les rôles des deux interprètes s'échangent, presque à la fin de la pièce : « Après plusieurs minutes, l'acharnement de l'homme pour produire du travail rate. Sa volonté s'éteint. Alors le jeu de construction s'inverse, il se laisse submerger peu à peu par un état de corps sans énergie ; cloué, plombé, stoïque, fatigué »³¹². Ainsi c'est à la femme, considérée jusque-là comme une voltigeuse, même si elle semblait inactive, de porter son partenaire. En considération de leurs capacités disparates, la dansacrobate opte pour d'autres tactiques, afin de faire se mouvoir son partenaire apathique. Elle utilise un effet de levier pour le relever dans une station debout. Aussi, à certains moments, elle se place sur le corps et se balance d'avant en arrière, le faisant se mouvoir à partir de son corps porté. Ainsi, en échangeant leurs rôles, les interprètes montrent qu'ils ne sont pas destinés et entraînés aux mêmes activités, cependant ils essaient et rendent visible aussi d'autres voies possibles pour inverser leurs rôles habituels.

b) Pour un partage du pouvoir

D'autre part, les lectures relationnelles que l'on peut faire dans ces duos n'aboutissent jamais à une forme de pouvoir où l'un des membres du duo aurait l'autorité sur l'autre. Dans *Deal*, même si les interprètes jouent le rôle du dealleur et de l'acheteur, à la fin de la pièce, aucun n'est déterminé comme vainqueur ou perdant de

³¹⁰ Extrait de mon analyse d'œuvre *Warm*, disponible en annexe : VIII.B

³¹¹ Extrait de mon analyse d'œuvre *Transports Exceptionnels*, disponible en annexe : VIII.A

³¹² Extrait de mon analyse d'œuvre *Noos*, disponible en annexe : VIII.C

leur dispute : « Au moment où les deux hommes vont se battre, la pièce coupe subitement court au bruit de la violence et abandonne une possible conclusion. “Quand le bouclier des mots tombe, ils peuvent mourir”³¹³, à la fin de la pièce, c’est parce que les mots ne suffisent plus, que les hommes prennent les armes »³¹⁴. La pièce se termine par un affront. Par conséquent, déterminer qui emporte l’ascendant sur l’un des deux membres du duo n’est pas possible. De même pour *Noos*, puisque, comme vu précédemment³¹⁵, la situation s’inverse et qu’au final, tous les deux seront contaminé.e.s par le même état de corps : « Ces contraintes corporelles ouvrent le duo à une inventivité de la retombée du poids, ordonné par la gravité, pour fabriquer du mouvement, allant parfois même jusqu’à arriver à se suspendre un instant »³¹⁶.

Les dansacrobates ne sont pas non plus en compétition dans la pièce *Warm*, ils apparaissent comme une entité double, et ne sont d’ailleurs même pas esthétiquement individualisés, ni dans leurs personnalités, ni par la voix, mais uniquement par leur apparence corporelle : « Ils apparaissent irréels, comme une entité double, par leurs reflets dans le miroir, et ne sont pas clairement définis »³¹⁷. Aucun n’a donc l’ascendant sur l’autre.

Il en est de même dans *Du simple au double*, les interprètes ne se distinguent pas esthétiquement. En fait, le jeu de couleurs sur leurs costumes les fait davantage se correspondre que se différencier. Leur gestuelle corporelle est issue du même vocabulaire, se rapprochant de la danse hip hop : accents, répétitions, désaxement du haut du buste, colonne vertébrale onduleuse, moteur du mouvement situé à l’intérieur, utilisation de divers signes des mains, regards qui suivent l’accent... Aussi, elles tendent vers un assemblage de leurs parties pour créer un corps uni, sous une enveloppe tissulaire : « Une forme unie les corps dans un costume aux couleurs et aux textures brouillées »³¹⁸.

Enfin, dans *Through the Grapevine*, les corps des dansacrobates pratiquent un dialogue qui peut clairement s’identifier comme équitable puisque c’est justement avec leurs différences de proportions corporelles qu’ils cherchent à construire du mouvement, des portés :

³¹³ D’après le parcours de lecture par Anna Dizier, de la pièce de Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Éditions Bertrand-Lacoste, Paris, 2002, p. 71.

³¹⁴ Extrait de mon analyse d’œuvre *Deal*, disponible en annexe : VIII.E

³¹⁵ Dans le paragraphe précédent : IV.E.4.a)

³¹⁶ Extrait de mon analyse d’œuvre *Noos*, disponible en annexe : VIII.C

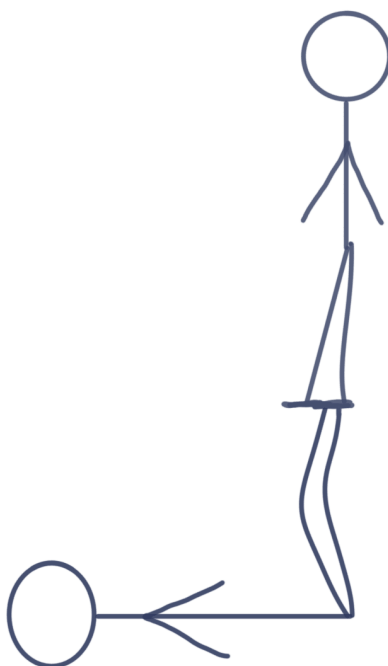
³¹⁷ Extrait de mon analyse d’œuvre *Warm*, disponible en annexe : VIII.B

³¹⁸ Extrait de mon analyse d’œuvre *Du simple au double*, disponible en annexe : VIII.F

« Aucun des deux n'est porteur, aucun des deux n'est voltigeur. Ils sont proportionnellement bien différents mais égaux en hauteur, à la verticale, et surtout dans leurs processus de portés. [...] Utilisés tels qu'ils sont : les corps servent de combines pour articuler entre, pour se transporter au-delà de physicalités détachées, au-delà d'un corps unique »³¹⁹.

c) Pour un corps unifié, un fin côte à côte

Dans d'autres pièces du corpus, cette idée de réunion des deux corps vers un corps unifié s'esquisse. Cela est notamment bien visible sur les images de fin des pièces. Dans *Du simple au double*, comme vu précédemment et dont le titre en renforce la lecture. Pour *Transports Exceptionnels*, l'image de la réunion se manifeste également puisque le duo se termine sur un rassemblement des corps ; l'homme est au creux du godet de la pelleuse, qui est levé près de la cabine, comme pour le cajoler. Pareillement, à la fin de *Warm* les deux hommes restent collés entre eux, ils se contiennent dans leurs bras en étant face au miroir. La lumière s'éteint dans *Through the Grapevine* lorsque les dansacrobates sont dans un porté ; Axel Guérin a le dos collé au sol, ses jambes sont levées, tendues vers le plafond et Alexander Vantournhout est assis ou accroupie sur les pieds de son partenaire. De cette image, je me souviens que leurs pieds collés créent comme un prolongement d'un corps assemblé avec des jambes reliées et comme couplées par la jointure des pieds. La pièce cherche donc à rendre compte d'une recherche d'équité possible entre deux corps proportionnellement éloignés.



³¹⁹ Extrait de mon analyse d'œuvre *Through the Grapevine*, disponible en annexe : VIII.G

Dessin réalisé à partir de mon souvenir de spectatrice

À la fin de *Hourvari*, le couple est formé mais moins unifié en un bloc, iels marchent ensemble, côte à côte, dans la même direction en se tenant la main. Pour ce qui est de la fin de la pièce *Noos*, le duo, après avoir réalisé un dernier porté en mains à mains, s'écroule et termine l'une sur l'autre au sol. Tous deux sont allongés au sol, la jambe droite de Justine repose sur le dos de Frédéri. Enfin, pour *Deal*, bien que la fin soit le début d'un affront, le noir plateau fige l'image alors que les corps vont entrer en contact. Finalement, dans toutes les pièces du corpus, les duos performant une fin où les corps sont en contact.

Pour conclure, dans les pièces du corpus étudiées, les relations brouillent l'identification de la tutelle circassienne acrobatique du duo ; porteur.se / voltigeur.se. De ce fait, les dansacrobates trouvent des moyens de dialoguer dans un rapport équitable, où chacun.e s'ajuste pour permettre à l'autre de faire ensemble. Les interprètes s'éloignent d'un rapport de domination, même si le duo reste interdépendant. Enfin, ces duos gravitaires dessinent tous un horizon où la bipartie tend vers, voire se transforme, en unité corporelle.

F. Conclusion sur les lectures et interprétations

Les observations, lectures et interprétations des corps de dansacrobates rendent compte de nouvelles configurations esthétiques, mais aussi relationnelles et pratiques du geste en dansacrobatie. Après avoir déterminé les choix méthodologiques de l'interprétation, soutenus par mes diverses analyses d'œuvre, la lecture de ces duos dansacrobates s'est axée vers une conception centrale de la notion de relation. Aux dépens des tendances interprétatives et cognitives que peuvent avoir les spectateurices devant une œuvre, les exemples du corpus mènent à un détachement de la seule lecture de la relation comme humaine, voire comme romantique. Ainsi, les duos dansacrobates, par une modification des identités corporelles habituelles ouvrent la possibilité à des lectures des corps sous d'autres formes du vivant ou comme non humains. Puis, ces formes de lectures ont entraîné une mise en évidence des rapports relationnels sous-jacente dans l'activité de la dansacrobatie. Ces rapports sociaux sont notamment présentés par la réalité technique du geste, les interactions physiologiques et psychologiques inhérentes à leur pratique, les qualités d'empathie, d'écoute et de calme et la fabrication du geste du porté. Enfin, ce rapport solidaire entre les corps dansacrobates invite à penser aux systèmes de valeurs qui régissent les corps entre eux dans cette pratique. La coopération, la complicité et la cohésion des corps se manifestent aux dépens d'un effacement de la prédominance de la forme dans le porté marqué par l'utilisation de la transition. La mise en lumière des corps et des duos sur la scène sont surlignés par les scénographiques sobres, et aussi par les choix de certains des titres d'œuvre. Ce partage des rôles pour chacun.e des membres du porté sollicite des valeurs comme celle du féminisme où la déconstruction des rôles genrés entre porteur et voltigeuse permettent d'abroger des complexes et ouvrent les possibilités à chacun.e de pratiquer comme iel le souhaite cette activité. Enfin, cette élasticité des rôles conduit à reconnaître une certaine politique de l'équité, au sein de laquelle le partage prend sa place. Les dansacrobates rendent alors compte d'autres voies pour inverser les rôles et effacer le rapport dominant.e/dominé.e, au profit d'images qui inscrivent les corps dans une unité corporelle.

V. CONCLUSION

Cette recherche porte sur les duos dans les pièces transdisciplinaires actuelles, fusionnant les disciplines de danse et de portés acrobatiques circassiens. A l'issue de ce travail, des limites sont apparues. D'abord, on trouve une limite statistique, puisque le corpus se compose de sept œuvres, qui ne sont évidemment pas représentatives de toutes les créations transdisciplinaires fusionnant arts de la danse et des portés acrobatiques. Aussi, l'étude se centre sur la forme du duo, et exclut donc toutes les autres formes collective (trio, quatuor, quintet...), en cela elle instaure une limite catégorielle. Les résultats ne sont donc pas extensibles à tout exemple de pièce, c'est pourquoi nous allons identifier quelques-unes des limites de cette recherche.

Par exemple, les relations entretenues dans ces pièces sont toujours placées sous le signe du consentement. Contrairement à l'œuvre *Raphaël* (2017) d'Alexander Vantournhout, dans laquelle le chorégraphe manipule un autre corps comme il le ferait pour un objet. Cette œuvre déploie un nouveau regard sur la notion de la relation dans le duo. Elle semble être en opposition avec les valeurs de solidarité et d'interdépendance que nous avons pu étudier. D'autre part, dans la pièce *Cuir* (2020) de la compagnie Un loup pour l'Homme, l'ajout de harnais en cuir autour des corps installe un autre rapport aux zones de contact et aux gestes qui établissent les portés.

Pour ce qui est de la forme collective, les notions telles que celle de l'interespace, l'accordanse, et le corps double seront à reconsidérées dans des pièces proposant une forme numérique supérieure au duo. Dans la pièce *Rare Birds* (2017) de la compagnie Un loup pour l'Homme, il semble qu'il y ait une perte de l'accordanse aux dépens d'une polyvalence ou d'une segmentation de l'attention. Aussi, l'interespace serait multiple, se réorganisant continuellement mais amenuisant le lien proprioceptif. Dans une autre pièce nommée *Fractales* (2017), de la compagnie Libertivore, les cinq interprètes propose des structures de portés à plusieurs créant un corps pluriel massif, où les parties peuvent se coordonner ou se désorganiser. Ces formes produisent une organicité dans le mouvement. Aussi, les interprètes se situent dans une même action à la fois comme corps porté et portant (notamment dans des colonnes à trois). Enfin, l'occupation autant vertical qu'horizontal de l'espace par les corps et les moments d'« ensemble » donne le sentiment de reconfigurer le fond relationnel, vers une lecture interprétative du rassemblement, de la communauté, de la matière mouvante.

Ces potentiels heuristiques permettraient de développer et d'enrichir cette étude sur la dansacrobatie.

Finalement, pour cette étude centrée sur la forme du duo, j'ai eu besoin d'un point de vue transdisciplinaires que j'ai appelé dansacrobatie. Ce néologisme est purement méthodologique, il n'a pas pour vocation de créer réellement une nouvelle catégorie spectaculaire. En effet, la réflexion esthétique est en quelque sorte toujours en retard sur la création de nouvelles pratiques. En revanche le néologisme de dansacrobatie m'a permis d'apprécier les originalités et richesse esthétiques de ces figures particulières du porté. Créer une lexie spécifique aura permis de me concentrer sur l'intérieur de ces pièces, sur les interprètes, les gestes, la scénographie, la matière dramaturgique.

Pour les pièces étudiées, qui resteront un échantillon de la tendance scénique, divers axes d'analyses seront apparus au cours de cette démarche esthétique.

En premier lieu, la notion d'espace dans ces œuvres a été étudiée. La coexistence des formes de circularité et de frontalité a rappelé l'ancrage esthétique de ces pièces. Puis, la notion d'interespace dans le duo a permis de mettre en évidence une multiplicité de facteurs esthétiques qui mettent en correspondance les dansacrobates, s'inscrivant dans une porosité de leurs espaces personnels pour mettre en forme le geste. Enfin, les espaces imaginaires communs de la scène ont été mis en comparaison pour découvrir les propriétés activées par cette discipline, qui se détourne des habituelles figures de l'envol pour mettre en relief une horizontalité des partenaires.

Dans un second temps, nous avons étudié les formes du renouvellement des virtuosités dans les pièces de dansacrobatie. En s'éloignant d'une forme de virtuosité unique, les interprètes ont mis en jeu des formes de virtuosités sensibles, saisissables par l'empathie kinesthésique depuis la posture des spectateurices. Ces virtuosités mettent en exergue des notions et propriétés esthétiques comme celle de l'accordanse, la théâtralité, la contrainte scénographique et modifient la dramaturgie du geste de porter.

Enfin, nous nous sommes concentré.e.s dans une troisième partie sur l'interprétation. Elle aura permis de déployer et de questionner la forte dimension relationnelle que suggère les duos des dansacrobates. Ici ont été découvert les autres lectures relationnelles dans les duos, laissant la possibilité aux corps scéniques d'incarner d'autres personnages que l'humain, comme des créatures fantastiques ou des matières non vivantes. Et aussi d'établir d'autres relations que celles positives (amour, amitié, entente, ...). Néanmoins, les valeurs relationnelles et sociales restent sous-jacentes dans l'observation de ces duos. Elles soutiennent un système de valeurs comme le féminisme et la politique de l'équité, qui émanent de la pratique et des manières dont sont mis en lien les deux partenaires.

La dansacrobatie peut donc être considérée comme une forme esthétique qui place les interprètes dans un rapport d'équité, où le geste à la fois dansé et porté émane des choix de mise en états de corps de chacun.e des membres du duo, mais aussi des mises en conditions scénographiques de l'œuvre. Les deux dansacrobates font rencontrer leurs états de corps par des gestes qui peuvent, ou non, aboutir à des portés. C'est donc principalement par les conditions et la mise en état des corps du duo, que se structure la chorégraphie dans ces spectacles. La recherche du mouvement se trouve alors dans une mise en tension des particularités des corps de chacun, pour se pencher sur une fabrication d'un dialogue pondéral et l'élaboration d'une possible structure unifiée.

VI. BIBLIOGRAPHIE / SITOGRAPHIE

Sur l'esthétique du cirque et de la danse

DUMONT Agathe, « Les virtuoses du déséquilibre », *Recherches en danse* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 01 septembre 2013, url <<http://journals.openedition.org/danse/391>>, consulté le 11/08/2020.

DUMONT Agathe, « S'entraîner à une virtuosité du sentir. Le cas des activités physiques et artistiques », *Staps*, 2012/4 (n°98), p. 113-125.

DUMONT Agathe, « Transposition verticale. Récit d'un travail de la danse vers le cirque », *Repères, cahier de danse*, 2008/1 (n° 21), p. 24-25.

GIVORS Martin, « À l'écoute des forces. », *Recherches en danse* [En ligne], 6 | 2017, mis en ligne le 15 novembre 2017, url <<http://journals.openedition.org/danse/1675>>, consulté le 01/10/2020.

MAYMARD Marika, « Cirque et danse, aux racines du cirque et de la danse », BNF, CNAC, url <<https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/imaginaires/cirque-et-danse>>, consulté le 04/05/2022.

TOUSSAERE Annaëlle « Subjectivité(s) en recherche : le passage à l'écriture. Retour d'immersion dans les " Laboratoires " du collectif " Femmes de Crobatie " », mis en ligne le 03/07/2020, in Carnet de l'Atelier des doctorants en danse, Centre national de la danse, url <<https://docdanse.hypotheses.org/1196>>, consulté le 04/10/2021.

TOUSSAERE Annaëlle, *De la catégorie de « contemporain » entre danse et acrobatie, le cas de l'acrodanse*, mémoire de master sous la direction de Christine Roquet, 2019.

Sur l'esthétique du cirque

FOURMAUX Francine, « Le nouveau cirque ou l'esthétisation du frisson », *Ethnologie française*, vol. 36, no. 4, 2006, pp. 659-668.

GUY, Jean-Michel, « Le cirque contemporain : la création pour ADN », *Artcena*, url <https://www.artcena.fr/reperes/cirque/panorama/panorama-du-cirque-contemporain/le-cirque-contemporain-la-creation-pour-adn>, consulté le 23/10/2021

PEIGNIST Myriam. « Histoire anthropologique des danses acrobatiques », *Corps*, vol. 7, no. 2, 2009, pp. 29-38.

PEIGNIST, Myriam. « Inspirations acrobes », *Sociétés*, vol. n° 81, n° 3, 2003, pp. 21-44.

RAY Véronique, *Mobilités et espaces d'action dans « Du goudron et des plumes » de Mathurin Bolze*, mémoire de master sous la direction d'Isabelle Ginot, Université de Paris 8, septembre 2012

Sur l'esthétique de la danse

FRIMAT François, *Qu'est-ce que la danse contemporaine ?* Paris, presses universitaires de France, 2010, 152 p.

LEROY Christine, « Empathie kinesthésique, danse-contact-improvisation et danse-théâtre », *Staps*, vol. 120 n°4, 2013, pp. 75-88.

PERRIN Julie, *Figures de l'attention – cinq essais sur la spatialité en danse*, Dijon, les presses du réel, 2013, 324 p.

PERRIN, Julie. « L'espace en question », *Repères, cahier de danse*, vol. 18, no. 2, 2006, pp. 3-6.

ROQUET Christine, *La scène amoureuse en danse. Codes, modes et normes de l'intercorporéité dans le duo chorégraphique*, thèse de doctorat sous la direction de Philippe Tancelin, Université de Paris 8, décembre 2002.

ROQUET Christine, « Porter » in *Histoires de Gestes*, Marie Glon et Isabelle Launay (dir.), Arles, Actes Sud, 2012, pp. 183-193.

Pour penser le mouvement

ALARY Patrick. « L'avenir d'une paréidolie... », *Pratiques en santé mentale*, vol. 67, no. 2, 2021, pp. 75-84.

BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Pantin, CND, 2001, 272 p.

BERTHOZ, Alain. « L'échange par le regard », *Enfances & Psy*, vol. 41, no. 4, 2008, pp. 33-49.

BESUELLE Claire, *Défaire le jeu : étude à partir de quelques gestes d'acteur.rice.s et de danseur.euses dans la création contemporaine flamande*, thèse de doctorat sous les directions de Philippe Guisgand et Jean-Louis Besson, Etudes théâtrales et études en danse, Université de Lille, 2021.

BILLETER Jean-François, *Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*, Paris, Alia, 2010, 416 p.

BILLETER Jean-François, *Un Paradigme*, Paris, Allia, 2012, 128 p.

GODARD Hubert, « Le geste et sa perception » Postface in *La danse au XXe siècle*, Isabelle Ginot et Marcelle Michel, Paris, Larousse, 2002, pp. 236-241.

GUISGAND Philippe, « À propos de la notion d'état de corps », dans Josette Féral (dir.), *Pratiques performatives. Body Remix*, Montréal/Rennes, Presses de l'Université du Québec/Presses universitaires de Rennes, 2012, pp. 223-239.

HALL T. Edward, *La Dimension cachée*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, traduit de l'anglais par Amélie Petita, 256 p.

Sur la méthodologie de l'analyse d'œuvre :

BLANDINE Calais-Germain, *Anatomie pour le mouvement*, Introduction à l'analyse des techniques corporelles, Gap, Éditions DésIris, 2005, 304 p.

GINOT Isabelle, GUISGAND Philippe, *Analyser les œuvres en danse. Partitions pour le regard*, Pantin, CND, 2021.

HEINICH Nathalie. « Ce que fait l'interprétation. Trois fonctions de l'activité interprétative », *Sociologie de l'Art*, vol. ps13, no. 3, 2008, pp. 11-29.

MONTAIGNAC Katya, « Une anti-méthode ? », *Recherches en danse* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014, url <<http://journals.openedition.org/danse/1017>>, consulté le 20/01/2022.

ROQUET Christine, *Vu du geste*, Pantin, CND, 2020, 320 p.

RUDOLF VON Laban, *La Maîtrise du mouvement*, Arles, Actes Sud, 1994, 280 p.

Pour approfondir les analyses d'œuvres

BRODY Stéphanie, « Transports exceptionnels : il danse avec une pelleteuse », *La Presse*, url <<https://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/danse/200905/20/01-858094-transports-exceptionnels-il-danse-avec-une-pelleteuse.php>>, mis à jour le 20/05/2009, consulté le 18/03/2022.

DIZIER Anna, parcours de lecture sur *Dans la solitude des champs de coton*, Bernard-Marie Koltès, Paris, Éditions Bertrand-Lacoste, 2002, 127 p.

KOLTÈS Bernard-Marie, *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Les éditions minuit, 64 p.

Sur la transdisciplinarité en art

FAIVRE D'ARCIER Bernard, « De la pluridisciplinarité du spectateur et de la transdisciplinarité de l'artiste », *L'Observatoire*, vol. 39, n° 2, 2011, pp. 31-36.

GOURDON Anne-Marie, *Les nouvelles formations de l'interprètes, théâtre, danse, cirque, marionnettes*, Paris, CNRS Éditions, 2004, 304 p.

JULLIEN François, *L'écart et l'entre*, leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité, Paris, Galilée, 2012, 96 p.

MARTINEZ Arianne, « La dramaturgie du cirque contemporain français : quelques pistes théâtrales », *L'Annuaire théâtral*, (32), 2002.

PROST Antoine, *Douze leçons sur l'histoire*, [1996] Paris, Éditions du Seuil, 2010, 384 p.

VII. VIDEOGRAPHIE

Ceuvre du corpus³²⁰ :

Deal (2019), Dimitri Jourde et Jean-Baptiste André

Représentation du 9 octobre 2021 au Prato.

« DEAL (captation spectacle) », *Vimeo*, url < <https://vimeo.com/404794929>>, consultée le 20/05/2022.

Du simple au double (2021), compagnie Embrouillamini

Captation vidéo privée obtenue par la compagnie.

Hourvari (2017), Yoann Bourgeois

« Hourvari », *Numéridanse*, url < <https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/hourvari>>, consultée le 20/05/2022.

« Hourvari – Yoann Bourgeois » disponible sur *Vimeo*, url < <https://player.vimeo.com/video/185245851?h=aa27220ca5>>, consultée le 02/05/2022.

Noos (2015), Justine Berthillot et Frédéric Vernier

Captation vidéo du samedi 13 juin, à La Brèche, Pôle National des Arts du Cirque de Basse-Normandie, obtenue auprès de Frédéric Vernier.

« Justine Berthillot et Frédéric Vernier », (extrait de la pièce), *Youtube*, url < <https://www.youtube.com/watch?v=GbPc9diqO1M>>, consultée le 20/05/2022.

³²⁰ Toutes les pièces du corpus ne reposent pas sur des captations vidéo pour cette étude. J'ai tout de même recensé les sept pièces qui en font partie, pour préciser le moyen par lequel j'y ai eu accès. Les vidéos sont classées par l'ordre alphabétique des titres d'œuvres.

Through the Grapevine (2020), Alexander Vantournhout

Représentation du 2 mars 2022 au Prato.

Transports Exceptionnels (2005), Dominique Boivin

« Transports Exceptionnels – Kalamata – Cie Beau Geste », *Vimeo*, url <<https://vimeo.com/51754510>>, consultée le 20/05/2022.

« Transports Exceptionnels de Dominique Boivin au CENTQUATRE », *Youtube*, url <https://www.youtube.com/watch?v=auVy2_dnZtE&t=354>, consultée le 20/05/2022.

Warm (2008), David Bobée

Captation vidéo privée du 6 avril 2018 à Rouen, obtenue par le site du CDN de Normandie-Rouen.

Œuvres³²¹ qui ont servi de contrepoint analytique

Cuir (2020), compagnie Un loup pour l'Homme

« CUIR / Un loup pour l'homme », disponible sur *Vimeo*, url <<https://vimeo.com/662305431>>, consulté le 19/05/2022.

Fractales (2017), compagnie Libertivore

« Teaser – FRACTALES – Cie LIBERTIVORE / Fanny Soriano », disponible sur *Youtube*, url <https://www.youtube.com/watch?v=tmZwIBL_U-s>, consulté le 18/05/2022.

Il n'est pas encore minuit... (2015), compagnie XY

³²¹ Classées par ordre alphabétique des titres d'œuvres.

Représentation en mars 2016 à la Maison de la Culture d'Amiens.

« Il n'est pas encore minuit... 7 min », disponible sur *Youtube*, url <<https://www.youtube.com/watch?v=fV2sIEq0d4A&t=330s>>, consulté le 23/02/2022.

« Cie XY – Domino », (Film court) disponible sur *Youtube*, url <<https://www.youtube.com/watch?v=hKXUhBwUUTk&t=84s>>, consulté le 03/05/2022.

La vie quotidienne des oiseaux (2019), Yerko Castillo et Denisse Mena

« La vie quotidienne des oiseaux – extrait », extrait du spectacle disponible sur *Youtube*, url <<https://www.youtube.com/watch?v=QZe8loX06F4>>, consulté le 03/05/2022

Phasmes (2017), de la compagnie Libertivore

« TEASER / Compagnie Libertivore – Phasmes – 2017 – Duo main à main – Cirque/Danse », disponible sur *Youtube*, url <https://www.youtube.com/watch?v=j_ojYk4G748>, consulté le 11/03/2022.

Rare Birds (2017), compagnie Un loup pour l'Homme

« RARE BIRDS – Un loup pour l'Homme – 2017 », disponible sur *Youtube*, url <<https://www.youtube.com/watch?v=bNoPRzw1O3M>>, consulté le 22/05/2022.

Raphaël (2017), Alexander Vantournhout.

« Raphaël (2017) trailer – Alexander Vantournhout & Bauke Lievens / not standing », disponible sur *Youtube*, url <<https://www.youtube.com/watch?v=pYdZGoCjVS4>>, consulté le 4/05/2022.

Sacred Monsters (2006), Akram Khan

« SACRED MONSTERS », disponible sur Youtube, url <https://www.youtube.com/watch?v=AJKOpN6qDOg>, consulté le 17/05/2022.

Siamois (2017), compagnie En corps En l'air

« Siamois – Cie En corps En l'air », disponible sur Youtube, url https://www.youtube.com/watch?v=GX2u637_uqM, consultée le 12/01/2022.

TRACES (2019), Wim Wandekeybus

Représentation en janvier 2020 à la Rose des Vents, à Villeneuve d'Ascq.

« Trailer TRACES », disponible sur Youtube, url : <https://www.youtube.com/watch?v=0AWOoiIbNMs>, consulté le 26/03/2022.

Autres vidéos servant de contrepoints ou de supports pour l'étude³²² :

« Circo del Mundo en Citylab Santiago », de Yerko Castillo et Denisse Mena, disponible sur Youtube, url <https://www.youtube.com/watch?v=7zG36fk3nbs>, consulté le 02/04/2022.

« Il n'est pas encore minuit... », disponible sur Youtube, url <https://www.youtube.com/watch?v=hilkNgCQOLs&t=988s>, consultée le 02/02/2022.

« Sergei Polunin // Entrechat Six // Giselle (Albrecht Variation) Compilation », <https://www.youtube.com/watch?v=SpfsYyp3Uf8>, consultée le 09/02/2022.

« Vidéo : Conférence d'Anne Teresa de Keersmaeker au Collège de France », disponible sur son site, url <https://www.rosas.be/fr/news/733-video-conference-d-anne-teresa-de-keersmaeker-au-college-de-france>, consulté le 02/05/2022.

³²² Classées par ordre alphabétique des titres des vidéos.

VIII. ANNEXES

Voici mes analyses d'œuvre qui sont aussi représentatives de ma première entrée en matière dans ces œuvres. Elles ont été réalisées à différents moments de la recherche et sont relatives d'une écriture et d'une analyse à un moment donné. Je pense que l'analyse est une matière qui se renouvelle, c'est pourquoi tout au long du mémoire je propose d'autres descriptions des œuvres, pour servir à rendre compte des spécificités esthétiques dont il est nécessaire.

A. *Transports Exceptionnels* – Dominique Boivin

En 2021, le chorégraphe contemporain Dominique Boivin crée un duo pour un homme et une pelleuse³²³.

La bonne mesure d'une amitié.

A côté de la mer, sur une dalle de béton, entourée de montagnes surplombantes, la pelleuse prend toute l'attention. Elle est plantée au milieu du cadre, imposante, fière, solennelle ; majestueuse. De derrière elle, apparaît le dansacrobate. Sa petitesse souligne la taille de la machine.

A priori ces deux entités ne se comparent pas, l'un est fait de chair, de matière modulable et pourvu de facultés sensibles, l'autre est dure, robuste, contrôlable et au service de. Pourtant cette rencontre inattendue les met à nu et ouvre un dialogue pour le moins exceptionnel.

Une rencontre graduelle

Dans un mouvement continu, la pelleuse baisse son bras, jusqu'au sol, elle dépose sa main près du corps de l'homme. Ce dernier répond simultanément à son invitation, et se met à genoux devant elle, abaisse sa tête et pose sa main à côté de la sienne. Courbés, les doigts posés au sol, relâchés, les deux mains restent quelques instants à côté, dans une même posture, à un même niveau.

La pelleuse et l'homme, face à face, se regardent et s'inclinent. D'une façon presque protocolaire, sur un air de musique lyrique glorieux, les deux interprètes marquent un signe de respect l'un envers l'autre.

³²³ Analyse réalisée sur la vidéo *Vimeo*, « *Transports Exceptionnels* – Kalamata – Cie Beau Geste », 2007, url <<https://vimeo.com/51754510>> consulté le 01/02/2021.

Nouvelle et originale, voilà comment s'annonce la rencontre. Le dansacrobate se place sur le dos de la main de la pelleuse, elle l'emmène découvrir un autre monde. Haut perché sur son extrémité, l'homme observe l'environnement, sous un nouvel angle. La pelleuse le soutient et l'accompagne telle une partenaire de vie.

La majestueuse machine invite l'homme à changer de posture, à prendre de la hauteur et à se dépasser. De la même manière qu'un.e ami.e peut nous aider dans la vie, elle l'aide à se réaliser ; ici à faire des figures insolites. En le déposant précautionneusement au sol, la pelleuse l'escorte dans la recherche d'un équilibre sur les mains, lui offrant une parade d'aplomb. Les portés traduisent une relation de confiance et d'assurance.

Sur son axe, la tourelle se met à tourner et entraîne avec elle, son bras et sa main. Le dansacrobate suit la main en courant à côté d'elle, faisant alors apparaître le souvenir des jeux de l'enfance. A deux iels s'amuse à se découvrir, et s'assemblent pour former des structures déjouant l'habituel.

La géante articulée ouvre la voie de l'envol au dansacrobate, elle l'emmène en hauteur. Il goûte ainsi à l'affranchissement de la gravité, les instruments à vent surlignent ses mouvements vaporeux et aériens. Dans un instant de suspension, accroché à la main de la pelleuse, il s'envole. Il marche dans les airs, au-dessus du vide, dans un plan sagittal, ses jambes s'alternent dans des flexions et extensions maximales ayant pour point fixe le coccyx. A la manière d'un danseur classique qui enchaîne les grands jetés, il traverse le ciel. La pelleuse le fait tourner sur son axe, à la manière d'un cheval orné sur un carrousel.

Au fil de cette rencontre, la machine jaune offre du réconfort, des moments de détente et protège au creux de son godet, l'humain. Tendresse, et douceur rendent compte de la bienveillance et des premiers pas, dans ce qui peut se voir comme de l'amitié entre l'homme et la pelleuse.

Se tenir au même niveau, pour s'entendre

Seulement, comme dans toute relation d'amitié, des différends surviennent ; dans une tentative engagée par l'homme, la pelleuse semble refuser le contact, un bruit de souffle s'échappe de sa structure, comme pour faire entendre son mécontentement. Le bras de la machine s'écarte de l'homme. Dans un accent soudain, le dansacrobate produit une flexion du genou droit, baisse le haut de son corps, repli sa tête comme pour exprimer un regret.

Déposé sur le sol bétonné, le corps de l'homme se trouve au-dessous de la gigantesque main de la pelleuse, elle s'abaisse. Les trompettes de la musique crient comme pour alerter ou suggérer l'image dramatique futur. Mais la main de métal se stoppe, et finit par s'ouvrir vers le corps. La machine se met en déplacement pour la première fois, plaque son godet au sol, et par la force d'abaissement, soulève son socle. Dans un affront de force, la pelleuse réaffirme sa puissance et sa dominance de force face à l'homme.

A plusieurs reprises, il tente de faire bouger la pelleuse par sa force, le bloc de fer refuse soit en produisant un mouvement, en klaxonnant, ou en soufflant. Par ces signes de communications sonores, mais aussi corporels typiquement humain, la pelleuse apparaîtrait comme un objet personnifié.

Une communication qui révèle des ressemblances

Iels se frôlent doucement avant de s'ouvrir aux contacts, puis de s'élancer dans des jeux pondéraux. L'homme d'une main abaisse doucement le godet de la pelleuse, monte dedans, et retient son corps par sa main droite agrippée sur le bras de la machine, dans un déséquilibre vers l'avant. Elle amplifie son mouvement en faisant tourner son godet dans la direction du déséquilibre. Progressivement se fabrique un dialogue, faites de sensibilités, entre jeux, amitié, communion, refus, disputes, et pardon.

Au sein de ces émotions, des moments de communication se forment. La pelleuse pourtant caractéristiquement rigide et austère porte délicatement le dansacrobate suspendu par les jambes, au niveau de la jonction entre le haut du godet et le balancier. Pendant ce temps, il articule ses mains doucement vers l'extérieur, formant des courbes fluides qui semblent s'exprimer vers l'engin.

Pour la première fois, la pelleuse se déplace, elle avance et recule. L'homme découvre alors une nouvelle propriété de la machine, comme une nouvelle facette de sa personnalité : le déplacement. En réponse à ce mouvement, il monte sur l'une de ses roues, et propose un porté mobile³²⁴. Spatialement, il se rapproche de la cabine de la pelleuse, rappelant que les mouvements de cette dernière sont en réalité conduits par un autre humain. Le conducteur de la cabine se saisit alors des capacités motrices de la machine, supposant une redéfinition de sa propre corporéité, étendue à une autre envergure, pour communiquer et interagir avec le dansacrobate.

³²⁴ Porté où le corps porté ne tient pas une pose en équilibre, mais se meut dans la configuration du porté.

D'un côté une structure en métal robuste et imperméable, de l'autre de la chair malléable et poreuse, et pourtant c'est dans ces deux corps divergents que naissent dans le mouvement, des ressemblances. La conduite dirigée par un autre humain à l'intérieur de l'engin n'est pas sans conséquence sur cette harmonie présentée. C'est supposément par la connaissance acquise des propriétés de la machine que le conducteur dirige agilement le dialogue avec le dansacrobate. L'action ne porte plus le même objectif, le conducteur ne sert plus une finalité utilitaire par la machine, ainsi peut s'inventer un échange entre les deux corps.

Par analogie, la flèche et le balancier de la pelleuse s'apparentent aux bras humains, le godet lui ressemble à la main, les possibilités d'actions sont les mêmes que celles de l'être humain : attraper, contenir, tirer, toucher, poser, déposer, plier, et ouvrir. Les articulations se joignent et il est alors possible de réaliser les mêmes gestes, au niveau musculaire et articulaires.

Dans ce dialogue, les mouvements se font écho : attraper, incliner, lever, plier, former un creux. Après un soulèvement continu du bras de la pelleuse, le dansacrobate réitère l'action en soulevant son bras droit et sa jambe gauche vers le haut, il forme ainsi une sorte d'arabesque en reprenant les propriétés dynamiques du mouvement de la pelleuse ; le geste est contrôlé, ferme, dans un espace direct, et dans un temps soutenu³²⁵. Iels adoptent alors les mêmes qualités de mouvements ; délicatesse, finesse voire grâce.

Contrairement aux propriétés scientifiques inhérentes à ces entités, la pelleuse soulève le dansacrobate, tout autant qu'il peut la faire bouger. En soulevant son pied, l'interprète entre en contact avec le lourd godet de la pelleuse, ce qui a pour effet de faire lever le bras de cette dernière. Là il montre que sa force peut faire bouger un engin de 127 tonnes. De la même manière, la pelleuse interagit avec l'homme dans des qualités de mouvements étonnement précises, douces et délicates. Elle le prend au creux de sa main, lui propose des envols lyriques, le frôle, manie finement l'inclinaison de ses éléments pour lui offrir des portés, le déplace et le dépose. Autant d'actions révélant une grande maîtrise de la part du conducteur qui a conscience d'une kinesphère qui s'étend à celle de la pelleuse.

Finalement, c'est en se regardant différemment, en prenant le temps de se rencontrer et en découvrant des harmonies dans leurs corps que les forces s'équilibrent,

³²⁵ Dynamiques des mouvements analysés à partir de la théorie de l'effort de Laban.

et qu'un terrain d'entente s'offre aux deux partenaires, leur permettant d'explorer les possibilités de contacts, de portés, pour construire un dialogue.

Ces moments rappellent que la rencontre se définit par la réunion, à un instant précis, de deux individus différents, faits de caractéristiques qui leurs sont intrinsèques. Pourtant, même dans la réaffirmation de sa force mécanique, la pelleteuse apparaît des propriétés de communication humaines, puisqu'elle est elle-même supervisée par un humain. Finalement, la rencontre entre le dansacrobate et la pelleteuse est possible dans un rapport équitable, où le geste n'est plus instrumentalisé mais définitif. C'est par la maîtrise virtuose du conducteur, dans une juste mesure, que la relation amicale et poétique prend place.

B. Warm - David Bobée

Un rêve érotique intouchable

En 2008 David Bobée entame une nouvelle création avec deux interprètes acrobates : Edward Aleman et Wilmer Marquez. Sur le plateau, ils sont accompagnés de l'actrice Béatrice Dalle. Le titre de la pièce : *Warm*, peut se traduire par « chaud » en français. Pourquoi ce choix de titre à la fois simple mais précis ? Parce que durant les 55 minutes de la pièce, la température monte, progressivement sur le plateau et dans la salle, pour atteindre les 50 degrés.

Comment pourraient donc évoluer deux acrobates virtuoses, une voix envoûtante et un texte explicitement érotique ?

Une voix sensuelle, unique et supérieure

C'est la voix qui entre en première, elle va guider la performance durant les 55 minutes. C'est elle qui transporte les spectateur.ice.s, elle les emmène dans une ambiance sensuelle, intime et imaginaire. La voix se trouve seule en face d'eux, dans le moment présent, elle s'amuse, elle observe et décrit ce qui se passe ou annonce ce qu'elle aimerait qui se passe. Elle décide de tout, surplombe les corps, les englobe, et les enserre sans répit.

Dans ses premières paroles, la voix pose un cadre « toi et moi seuls, dans la chambre inondée », et instaure une atmosphère intime où l'on se couche, où l'on fait l'amour et où l'on rêve. Sur le plateau, la chaleur est produite par les murs de lumières, qui illuminent la scène de chaque côté. La voix intimide le public en l'enveloppant dans sa sphère privée. Sans lui laisser de place, elle le met d'emblée au milieu d'une situation dans laquelle il n'a pas forcément envie de se trouver, deviendrait-il alors voyeur invité à ce moment personnel ?

Sur le plateau il fait sombre, on distingue à peine la silhouette de l'actrice qui entre. Elle arrive en première, elle marche, observe, elle semble attendre quelque chose. Seule, dans la pénombre, elle se place dans un coin de la scène et y restera durant pratiquement toute la durée de la pièce. A l'avant-scène côté cour, près des spectateurs, telle une narratrice, l'actrice décrit, répète, annonce, mais surtout elle ordonne des actions : elle est en constante demande. Son corps, sa chair, sont invisibilisés par sa voix, claire, nette et éveillée. Son entité est résumée à sa voix, ses pensées, ses choix,

elle est le sujet central de la pièce, à côté d'elle les deux acrobates paraissent être ses pantins.

La voix de Béatrice Dalle plonge le public dans un bain torride, elle ne parle que d'elle et des « garçons » qui sont sur scène. Aussi, ce n'est pas par hasard que la voix utilise le groupe nominal « les garçons », plus doux et familier qu'« homme », il renvoie à l'enfance. De plus, le garçon est aussi celui qui est au service de. Les garçons se retrouveraient alors au service de la voix. L'appellation « garçons » place les interprètes dans une relation proche et met la voix dans une position supérieure.

L'actrice ne parle que d'eux, et à plusieurs reprises elle le rappelle « elle, lui, lui », « bref, ensemble ». Ces corps musclés sont l'objet de son désir. Les occurrences sont nombreuses tout au long de la pièce, révélant un besoin que la voix a de se convaincre qu'ils sont bien tous là ici et maintenant.

Une performance imaginaire et inatteignable.

L'imaginaire développé sera en grande majorité issu des indications de la voix. Néanmoins, même si c'est elle qui décide, ses désirs même les plus profonds ne seront jamais réalisés. Malgré sa forte présence, toutes ses requêtes resteront flottantes et laissées à l'abandon. Comme si elle ne contrôlait pas totalement son imaginaire et qu'elle était en train de rêver de ces garçons. De plus, au début, la lumière de faible intensité, l'évocation du lieu de la chambre et l'absence corporelle de la femme contribuent à la mise en scène du rêve. Les pars balayent la salle de haut en bas, produisant des vagues de lumières tamisées continues. Comme des battements de paupières qui attendent le sommeil.

D'ailleurs, les deux masses musculaires, ne semblent pas vraiment entendre les indications de la voix. Parfois ils y réagissent par le regard et y prêtent attention, et d'autres fois ils l'ignorent totalement. Soit les deux garçons ne sont pas conscients de l'existence de la voix, soit ils l'ignorent. Ou bien ils sont créés de toute pièce par cette voix. D'ailleurs, elle dit à un moment : « parce que juste avant ils se sont glissés tous les deux dans mon rêve, arrivés de nulle part. Exactement comme dans un rêve en fait. [...] Oui parce que, parce que c'est moi qui rêve. ». De plus, aucune distinction n'est faite entre les deux hommes, ils ne portent pas de noms. Ils apparaissent irréels, comme une entité double, par leurs reflets dans le miroir, et ne sont pas clairement définis.

Par ailleurs, la voix est dans l'incapacité de s'approcher des corps fantasmés. Elle déclare : « ils ressemblent de loin à ce qu'on voudrait qu'ils soient de près », elle ne

peut elle-même les observer précisément. Leurs visages, la texture de leurs peaux restent flous, comme issus du souvenir d'un rêve. Il se pourrait donc que ce soient alors des corps faux, une forme d'idéale inatteignable ?

Durant la première moitié de la pièce, les deux garçons réalisent des portés avec précision et dans une lenteur contrôlée. Leurs mouvements sont définis, écrits, les contrepoids maîtrisés permettent de repousser la gravité avec une simplicité étonnante. Les portés s'enchaînent dans une continuité et par des changements d'appuis insoupçonnés. Aucune impulsion, prise d'élan n'est utilisée pour s'élever, les corps sont tractés par la seule force des muscles et maintenu par un gainage ferme, où la virtuosité deviendrait presque artificielle.

L'espace scénographique reste plutôt sommaire, car ce qui semble importer ce sont eux, ils sont le centre d'intérêt de la voix. C'est elle et eux, eux en double ou eux et leurs doubles ? Le trouble apporté par le miroir en fond de scène déstabilise le regard, combien sont-ils ? Qui sont-ils ? Le miroir en fond de scène appuie l'ambiance imaginaire, irréaliste et produit de la confusion. D'abord la chaleur issue des murs de parcs crée des ondes visibles dans les reflets et fait penser à la figure du mirage dans le désert. Un phénomène optique causée par une fatigue et beaucoup de chaleur, rappelant le fantasme onirique. Puis, le du miroir permet aussi d'agrandir l'espace scénique, présentant un environnement large sans contour où tout est possible. Seule la voix permet d'enfermer les interprètes dans l'univers qu'elle dessine.

Par ailleurs, la magnésie se conçoit comme le seul élément concret de la scénographie. Et pourtant même cette poudre blanche utilisée pour garder contact entre les deux dansacrobates devient au fil du temps quelque chose d'insaisissable, d'inutilisable. Elle finit par fondre doucement sous la chaleur, devenant une boue blanche mélangée à la sueur. La magnésie, élément concret pour assurer la réalisation des portés, est réduit par la chaleur à son inutilisation.

Enfin, l'ambiance imaginaire que développe la voix, les images fabriquées par les corps musclés, la superficialité de la demande érotique, se partage au public et implique son propre imaginaire par le biais de la chaleur. Elle devient une sensation commune entre les interprètes et le public, et se conçoit alors comme une invitation pour entrer dans l'univers intérieur de la voix. Au fur et à mesure que la voix en demande auprès des « garçons », la chaleur augmente, mais plus elle augmente et moins les interprètes sont capables de répondre aux demandes de la voix. Alors la voix est

agacée et ordonne encore plus fort, ce qui continue de faire progresser la chaleur, continuellement, vers un effondrement certain.

Le contact entre douceur et douleur.

De la même manière que les degrés montent, les relations entre ces trois personnages progressent au fil de la pièce. Les contacts ou les non-contacts entre eux vacillent entre désir, douceur et douleur voire violence.

Descriptrice et faiseuse de lien orale, la voix parle de ces deux corps musclés qui se touchent. Cependant, ses demandes de contact avec les deux corps ne se réaliseront jamais. Après 55 minutes de harcèlement sans relâche, telles que ; « plus fort mon amour, entre, pénètre plus profond et arrache, défonce, enfonce [...] », « Allez-y enfoncez, allez-y putain plus fort [...] », « défoncez-moi, mangez [...] », la voix fait sentir son envie d'obtenir un contact physique de ces corps. Alors même si au début de la pièce la voix encourage les corps à se toucher, elle s'amuse à les voir se coller, se porter et les observe avec envie et plaisir. Après 50 minutes d'attentes, la voix n'en peut plus d'être seule et sans réponse, elle crie son envie. Elle rit à plusieurs reprises quand les garçons vont à l'encontre de ses désirs, traduisant l'expression de sa frustration. Sa position spatiale rappelle également qu'elle est physiquement loin de son but, et qu'elle reste condamnée à ne pouvoir toucher ces plastiques fantasmés. L'impossibilité de combler ce manque, le partage à sens unique de sa chaleur et de ses paroles, provoque ainsi chez elle une souffrance.

De ces échecs permanents, et de cette souffrance naît alors une violence dans les mots de la voix, elle s'acharne sur les garçons, devient irrespectueuse, les traite de « chiens » et leur donne des ordres virulents. Elle dit « J'ordonne maintenant, je t'interdis [...] », « putain plus violents soyez brutes », « vous êtes mes chiens », et « risquez vos peaux » incitant les deux acrobates à non plus être dans un duo mais dans un duel.

En opposition à cette brutalité de la fin de la scène, les gestes des deux dansacrobates au début de l'œuvre sont doux et attentionnés. Ils utilisent le regard pour communiquer, laissant apparaître une forme de complicité entre eux. L'un d'eux remet en place le t-shirt de l'autre. Avant de commencer les portés l'un fait un massage à l'autre, il l'aide à s'étirer. Des gestes du soin sont utilisés. Leurs corps sont proches, les contacts corporels se font dans la douceur, les palpations sont délicates. Leurs gestes sont attentionnés et bienveillants. Ainsi, au début de l'œuvre les deux corps musclés

sont tendres l'un envers l'autre, les portés sont sans douleur et sans échec. L'impatience et la souffrance de la voix causerait alors la fin de cette osmose.

Plus tard, les contacts entre les deux garçons ont changé : un des garçons essuie sa sueur sur le pantalon de l'autre, l'un prend de l'élan pour sauter sur l'autre. Leurs corps s'entrechoquent, glissent, leurs mouvements sont plus rapides, moins contrôlés, leurs prises sont fermes et non plus délicates comme auparavant. Leurs mouvements sont devenus maladroits, brutaux, sensoriellement désagréables. Ils engendrent un désastre et un échec permanent. La voix attend indéfiniment que les beaux garçons viennent vers elle. Obsédée, son obsession pour eux, et son excitation s'amplifient, son appétit se gonfle et par ces actions la chaleur continue de monter. En raison de l'impossible contact tactile entre le corps chaud de la voix, et les corps musclés, l'échec se produit. C'est par le désarroi de la femme – dû à la non-exécution de ses désirs – que les corps s'épuisent par la répétition et sont moins performants. A cause de l'attente d'un comblement, les corps fatigués tentent de persévérer dans un milieu où les conditions deviennent difficiles, et où fatalement, l'impossibilité continue entraîne la chute.

Sensualité sonore, la voix qui durant tout le long de la pièce énonce, décrit et demande, finit par s'échauffer, s'exciter, elle en veut, elle a trop chaud mais rien ne vient à elle. Et par cet éternelle insuffisance, elle finit par faire fondre ce qu'elle a construit : son rêve, ses envies, ses corps musclés fabriqués, en bref elle fait fondre le plateau. Comme une flamme destructrice, qui après un trop long temps d'admiration, serait devenue trop grande, et ferait tout brûler.

Dans Warm les figures faites par les deux hommes sont souvent en miroir, comme pour redoubler l'effet déjà produit par la présence du miroir sur scène. Les portés sont à l'opposé, l'un debout à l'envers par les nuques sur l'autre.

C. Noos – Justine Berthillot et Frédéri Vernier

Captation du samedi 13 juin 2015, au pôle national des Arts du Cirque de Basse-Normandie.

Une croisée fugace, un déséquilibre factice

Sur le plateau sablé, sous le frappant soleil de juin, deux corps sont au sol. Les faibles échos des mouettes tendent une toile de fond à l'arrière du brouhaha empressé des spectateur.ice.s. Eux sont là, déjà installé.e.s sur le plateau, le jeune homme les regarde prendre place, bercé par l'enthousiasme d'un début de spectacle. Sur ses jambes, est allongée la jeune femme. Déposée comme une légère couverture, son bassin recouvre les cuisses de l'homme. Il la regarde, et change simplement sa posture. Le corps de la femme est remué.

Une construction disproportionnée

Durant une trentaine de minutes, inlassablement, ils essayent. Les deux pantins-marionnettistes font avec l'énergie potentielle, avec ce qui est à leurs dispositions ; avec ce qu'ils leur ai donné au moment où c'est possible. Les corps désarticulés, démusclés, dépourvus d'impulsion, plient sous un fardeau gravitaire obligatoire, dépendant, inaltérable. Porter l'autre quoi qu'il en coûte, sans même arriver à se porter soi-même. Chercher des manières de mettre en place son dessein, malgré des segments mous et un poids maladroit. La visée : s'extirper du sol. Tenir dans une fragilité oscillante.

Autour d'eux, les rires assis accompagnent les efforts, indécisions, doutes et écroulements coulants des corps. La chaleur se charge de les essouffler, de faire travailler l'absence de conduite. Les enchaînements n'en sont pas, ils s'établissent au hasard des idées, à partir de la fouille du corps de l'autre, de son fonctionnement, de ses capacités articulaires. Les bras son lourds, les jambes aveugles, ils s'élèvent, tremblent et finalement croulent après quelques secondes, d'un équilibre inégal. Les muscles restent au repos, ils regardent le sol. Des corps fatigués ? Non, ils sont seulement en manque d'une énergie capable de les soutenir. L'encadrement du sol enferme les deux corps dans une rectangularité trop stricte pour l'atmosphère légère, leurs micro-tendresses et leurs regards isolés.

Contrairement à l'ordinaire, ce ne sont plus les corps qui se soumettent à la forme. Là, la forme acrobatico-gestuelle se plie à la volonté des corps. L'homme tire sa cheville, pousse son bassin, attrape sa nuque, soulève sa jambe, lance son buste, projette

son corps, le rattrape, le fait tourner, puis par l'élan initié, se ressaisit de l'énergie pondéral, se retiennent deux secondes en l'air, respirations tenues ; un, deux, trois. Puis la descente rapide amène son corps face contre terre, plaqué sur le sol.

C'est par un jeu de recherche, en soulevant ici et là ce bout de corps, que le mouvement s'induit et se répercute comme une onde. Un jeu s'établit entre les forces exercées par son partenaire et la gravité rigide, deux forces externes régissant son énergie.

Après plusieurs minutes, l'acharnement de l'homme pour produire du travail rate. Sa volonté s'éteint. Alors le jeu de construction s'inverse, il se laisse submerger peu à peu par un état de corps sans énergie ; cloué, plombé, stoïque, fatigué. Ces contraintes corporelles ouvrent le duo à une inventivité de la retombée du poids, ordonné par la gravité, pour fabriquer du mouvement, allant parfois même jusqu'à arriver à se suspendre un instant. A la manière d'un bilboquet où la boule ne serait pas percée et la corde élastique, molle, instable : le jeu consiste à ce que l'un.e pousse, projette une partie du corps de l'autre, ou son corps en entier, pour tenter de trouver un point d'équilibre aussi temporaire soit-il. Car, accroché à ces états de corps, la lourde corde de la gravité les rappelle à l'instabilité, puis, la chute. Une danse de la causalité, porté par l'un.e, atténuée ou développée par la gravité, qui semble s'altérer à l'autre, du moins en surface.

Le mythe du dangereux déséquilibre

Au début, la tête baissée, le corps ventre contre le sol, alourdie par son poids, la femme se laisse emmener, par les conduites de l'homme. Elle donne l'impression de ne pas habiter son corps, de n'avoir laissé sur le plateau qu'une enveloppe de chair articulaire. Pourtant, plus tard, les points d'attaches et élans injectés la porte dans une hauteur vertigineuse, où les contractions musculaires ne peuvent être mises de côté. Même si au début la femme donne l'impression que son corps est endormi, elle ressent et appréhende sensiblement les mouvements qui lui sont insuffler. En réalité, elle accompagne les mouvements et le chemin que veut lui faire prendre l'homme. Elle joue à être léthargique, alors que ses sens sont pleinement éveillés et elle reste à l'écoute de sa proprioception. Car si elle ne peut voir arriver les mouvements induits par son partenaire, ce doit être par la sensation de son corps dans l'espace qu'elle sait à quel moment il faut contracter ses muscles, appuyer une zone de son corps, suivre l'impulsion, ou encore accentuer un relâcher. La virtuosité du duo se trouve alors dans

sa capacité à jouer d'un état de relâchement visible, et à la fois dans une retenue cachée et fine. De courts moments furtifs accompagnent le mouvement et emmènent les corps dans un dialogue déconcertant, amusant, où malgré l'impossibilité de se coordonner se produit un dialogue. L'assemblage déséquilibré exploite les propriétés physiques du corps pour trouver des stratagèmes, afin de faire avec un corps en apparence atonique. La maîtrise du relâché et le contrôle du déséquilibre, bien qu'effacée par une nonchalance, laisse apparaître une autre virtuosité. Les jeux des visages traduisent une pratique confortable et appréhendée de leurs corps. La bataille est menée contre un danger qui ne leur répond plus, car ce danger est factice. Il est écrit, prévu, devenu un ami collant, alors il les fatigue. Ils ne peuvent que s'exercer à se rater.

Un point de leur supposé : le regard

Malgré le semblant d'inactivité, les deux corps se retrouvent fatigués par leurs déterminations à faire et refaire, sans flancher. Mais la fatigue les rattrape, les essouffle et leur révèle, dans des moments immobiles, l'impossibilité de leur entente. Quand l'un.e est prêt.e, motivé.e, stimulé.e, passionné.e, l'autre abandonne, épuisé.e, las.se, démobilisé.e. Ils ne peuvent se réunir, faire ensemble au même niveau. Le trait d'union qui pourrait les rattacher est trop étiré, volatile, et affaiblie par l'écart. A deux ils restent seul.e.s. Iels apparaissent avant tout comme des matières organiques, où leur dialogue est placé sous le signe du moyen, de la cause à effet. Ce n'est pas un contrôle de leurs propres états, bien qu'influé par l'autre, qu'iels peuvent gagner leur lutte, car à deux iels se cognent, se supportent, se rattrapent, se montent dessus, se suspendent, persévèrent.

Pour tenter d'être en phase, de ramener son partenaire avec elle, la femme chute volontairement, elle cherche à le faire réagir et à saisir son attention. Essayant de se lier dans le danger, audacieusement, dans des chutes provoquées. Dans ces essais pathétiques, les deux corps se regardent, yeux dans les yeux, face à face, iels observent l'autre et se répondent. Finalement, le regard devient le seul élément capable de les lier dans ces instants court. Le regard se révèle comme un moyen de connexion unique, qui les sauve. Accompagnée par une musique répétitive, tanguante, rebondissante, leurs connexions mettent en reflet des moments inespéré, courts, et éclairés. Seulement, quand ils arrivent au sommet, l'alignement élaboré est presque déjà trop tard, ils finissent par s'amenuiser d'un langage dont ils n'ont plus la force.

Chacun est à sa place, à l'écoute de ses sensations, et de celles de l'autre, mais pas dans le même temps dynamique. Et même si les deux sont ensemble au dernier moment, la retombée est trop grande pour l'instant de clarté obtenu.

D. Hourvari - Yoann Bourgeois

Acheminement d'une histoire amoureuse

Sur un plateau de bois rectangulaire, chacun de leur côté, deux personnes marchent. La femme est à gauche, de dos, l'homme à droite, de face. Tous deux regardent devant eux. Aux extrémités, iels avancent simultanément, pendant que la lourde plaque boisée tourne sur elle-même, dans une ritournelle bruyante. A côté de ce vacarme, se distingue musicalement le début de *Wild is the Wind* chanté par Nina Simone.

Le plateau est porté par un socle en son milieu, laissant les quatre coins dépasser dans le vide. Iels marchent sur place suivant le rythme de rotation, sous leurs pieds le plateau défile. La cadence est menée par la vie extérieure, et iels doivent rattraper le temps qui passe. Les démarches sont pressées, concentrées, chaque corps se trouve dans un couloir méditatif, les amenant jusqu'à leur quartier.

La plateforme accélère sa rotation, la vitesse de marche est soutenue, assez rapide pour garder une même position spatiale quand le socle tourne. Les deux pressent le pas, soudainement ; la femme s'arrête. Le plateau l'emporte rapidement jusque devant l'homme. Troublé, il s'arrête aussi. La femme repart aussi de son côté. Plusieurs fois iels s'amuse à s'arrêter et à jouer avec la distance entre eux. Puis la femme s'arrête, se retourne, et arrive cette fois-ci face à l'homme. Iels se regardent. Et la femme reprend sa marche. C'est seulement par la pause, le temps suspendu, qu'iels peuvent se découvrir. Enveloppée par la voix lente, liquoreuse et chaude de la chanteuse, la rencontre est déroutante, troublante. Lorsque les personnages retournent de leur côté, se lit sur leurs visages des émotions. Les douces notes du piano, déposées sur un tempo lent et parfois absent, s'échappent et érigent la lourde plaque vers un environnement flottante.

Entre arrêts, rencontres et reprises de la marche, un jeu d'attirance s'installe chez les deux personnages. La jeune femme reprend sa route en souriant, elle retourne à sa vie, et marche. De temps à autre, l'un.e des deux décident de s'arrêter pour revoir l'autre, troublant leurs quotidiens actifs. Leurs regards semblent contaminés par la pensée de l'autre. Iels s'arrêtent, se regardent, se détournent, remarchent, se retournent, s'amuse, se surprennent, s'attirent, se cherchent et se provoquent.

Ici l'arrêt c'est la pause qui permet de découvrir l'autre, de ne plus avancer tête baissée dans ses objectifs personnels. La rencontre avec l'autre donne aussi l'occasion de prendre des pauses pour soi, où les corps sortent de leur quotidien organisé. Ballotés

par la ronde dynamique du plateau, leurs vêtements cotonneux et fluides ondulent nuageusement. Ils rendent les corps quelque peu voluptueux, comme recouverts d'une membrane textuelle moelleuse, instaurant une atmosphère bienveillante. L'immobilité devient peu à peu un plaisir auquel s'ouvrir, iels regardent le monde continuer de marcher sans eux. Alors qu'iels sont sortis de la spirale dynamique de la ville, iels continuent pourtant de se faire emporter.

Dans leurs interruptions qui durent, les deux corps se rapprochent doucement, se frôlent et se touchent. A un moment, iels s'approchent prudemment un peu plus, s'effleurent les peaux et construisent un espace étroit privé. Chacun laisse la place à l'autre, l'envie à l'autre, aucun des deux ne dirige. Iels restent là, face à face, dans un moment de suspension. Les deux corps s'enlacent en même temps, l'homme plie les genoux, s'assoit sur un siège imaginaire et accueille le corps de sa partenaire. Pendant ce temps, les bras de la femme encerclent graduellement le cou de l'homme. La femme se rapproche un peu plus, son partenaire continue de s'asseoir. Entraînés par la ronde temporelle incessante, de la même manière que leurs respirations, leurs corps se joignent, s'emportant dans une horizontalité équilibrée.

Désaxés, les deux corps sont maintenus par la force centrifuge, et par le contrepoids progressif, dépassant les contraintes physiques gravitaires, pour leur faire connaître, la sensation d'être porté par l'autre. Goûter à la sensation agréable de pouvoir se reposer sur quelqu'un.e de plaisant. Les pieds de la dansacrobate se détachent du sol, se lèvent et s'alignent parallèlement au plateau tournant, porté par une personne avec qui elle souhaite être, elle atteint une sensation de plénitude. L'homme écarte légèrement ses deux bras, paumes des mains vers le haut, comme s'il laissait son corps s'abandonner à l'effort, pour se laisser porter uniquement par leurs jeunes émotions encore inavouables. La continuité giratoire effrénée du plateau leur permet de s'absoudre à l'aimant trivial terrestre, pour commencer à s'appréhender corporellement.

Puis l'homme vient poser affectueusement sa main sur le dos de sa partenaire, elle descend de sa posture céleste, dépose délicatement son pied au sol. Après cet enlacement tendre et progressif. Iels retrouvent leur verticalité, gardent leurs mains jointes, et s'apprêtent à avancer ensemble, cette fois-ci dans la même direction.

Iels n'avancent plus chacun de leur côtés déterminés et renfermés. Désormais, iels cherchent ensemble, un endroit où être ensemble, où la marche ne sera plus aussi effrénée, où profiter des pauses. Iels progressent lentement vers le centre de la

plateforme. Contrairement au début où le placement des corps sur les côtés rendait les corps flous par le mouvement du plateau, maintenant les corps deviennent plus nets. La netteté de leurs silhouettes pourrait alors se révéler comme le dessein d'un avenir envisagé et éclairé par eux deux. Les pas sont plus lents, moins stables, iels doivent se réajuster à ceux de l'autre, mais leurs corps sont accordés et attentifs. Avancer à deux dans un quotidien agité par la pression active de l'extérieur, apparaît plus difficile que seul.e, car cela demande plus de temps et un réajustement constant vers le chemin choisi. Le plateau tournant devient l'analogie d'une rencontre saisissante, où le hourvari de la vie les transporte. Désaxés, main dans la main, iels s'assemblent pour résister et aller au cœur même de leurs intentions nouvelles.

E. *Deal* - Dimitri Jourde et Jean-Baptiste André

Cette analyse d'œuvre se présente différemment car elle a été réalisée dans le cadre d'un devoir³²⁶. J'ai choisi de tisser des liens avec différents documents vidéo et textuel et en dessinant un schéma synthétique. Ainsi, j'ai remarqué que ma production analytique était plus détaillée et imagée³²⁷ par le soutien des documents externes. Pour des besoins d'espaces, j'ai décidé d'insérer les citations des documents textes dans mon dessin, c'est pourquoi j'ai fait correspondre une légende colorée entre le texte ci-dessous et le dessin synthétique. Pour une lecture pratique, je propose de garder à côté de soi le dessin durant la lecture du texte, pour y faire directement des allers-retours par le biais des mots colorés.

L'impossibilité de l'entente

En 2019 Dimitri Jourde et Jean-Baptiste André débute la création d'une nouvelle pièce : *Deal*³²⁸. Elle est inspirée par la pièce de théâtre *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès. La production de cette analyse s'appuie sur une expérience de spectatrice ayant eu lieu le samedi 9 octobre 2021 au théâtre du Prato à Lille.

Pour cette analyse, j'ai choisi d'intégrer divers types de documents relatifs à la pièce. En premier une vidéo animalière de *National Geographic* intitulée « Des scorpions cannibales se battent à mort »³²⁹, elle présente un mini documentaire sur le combat entre deux scorpions. Cette vidéo sert à comparer les mouvements, attitudes et intentions ressemblantes des dansacrobates avec ceux des scorpions. Puisque *Deal* est une œuvre transdisciplinaire³³⁰ (théâtre, acrobatie, danse), elle utilise certaines des répliques du texte de théâtre de Bernard-Marie Koltès, j'ai donc également choisi de

³²⁶ Devoir d'analyse chorégraphique, dans l'UE intitulé l'analyse d'œuvre et ses extensions, dispensé par Philippe Guisgand, au semestre 3 pour le Master pratiques critiques en danse, de l'année 2021, à l'université de Lille.

³²⁷ Notamment dans l'ajout de métaphores.

³²⁸ La captation de la pièce est disponible en intégralité sur *Vimeo*, url <<https://vimeo.com/404794929>>, consulté le 12/11/2021.

³²⁹ *National Geographic*, « Des scorpions cannibales se battent à mort », publié le 12/05/2021, url <<https://www.nationalgeographic.fr/video/animaux/des-scorpions-cannibales-se-battent-a-mort>, consulté le 28/10/2021>, consulté le 10/11/2021.

³³⁰ A différencier de pluri ou multidisciplinaire qui se définit plus par une juxtaposition des arts qu'une recherche d'entrecroisement, d'un résultat de fusion.

m'appuyer sur son texte et sur un parcours de lecture proposé par Anna Dizier³³¹ pour analyser l'œuvre. Le parcours de lecture reprend l'intégralité du texte pour en proposer une analyse thématique et chronologique. Ainsi, en reconvoquant ma mémoire de spectatrice et le texte, je pourrais identifier les liens entre dialogues et mouvement et cela complètera l'analyse au niveau dramaturgique. Enfin, j'ai regardé plusieurs vidéos de sport de combat³³², car durant la représentation la structure du ring m'est apparu immédiatement. Ainsi cette comparaison permettra de se focaliser sur l'utilisation de l'espace faite par les dansacrobates, à l'instar de celle des boxeurs.se.s.

Dans le théâtre les gradins ont été retiré, la moitié de la salle a été réaménagée. Entre quatre murs, le plateau est plus étroit qu'habituellement. Les spectateur.ice.s se trouvent une place parmi les quatre marches en bois attachées aux quatre pans de mur. Les dernier.e.s arrivé.e.s s'assoient sur la dernière marche, empiétant quelque peu sur l'espace de scène.

Le public encadre le plateau carré. Jean Baptiste André (JBA) entre par l'un des coins le premier dans cet espace, et marche sur ses contours. Dimitri Jourde (DJ) entre à son tour, par un coin opposé et vient troubler peu à peu la ronde de l'autre. Tous deux entrent par l'endroit d'où ils viennent, et justement, ils ne viennent pas du même endroit, de la même manière que deux boxeurs arrivent par les deux coins opposés d'un ring.

La rencontre a lieu au moment où débute la pièce, elle se fait entre deux hommes, dans un lieu sombre et isolé. Le temps de la dramaturgie est le même que le

³³¹ « Parcours de lecture » par Anna Dizier, de la pièce de Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Éditions Bertrand-Lacoste, Paris, 2002 et Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de cotons*, Éditions minuit, 1999.

³³² *Eurosport*, « Tokyo 2020, Imam Khataev met Gazimagomed Jalidov K.O en quart de finale chez les poids lourds », url <https://www.eurosport.fr/boxe/tokyo-2020/2021/tokyo-2020-imam-khataev-met-gazimagomed-jalidov-k.-o.-en-quart-de-finale-chez-les-poids-lourds_vid1515284/video.shtml>, consulté le 18/11/2021.

Youtube, « Rio 2016 / Boxe : Yoka tout d'or vêtu », url <<https://www.youtube.com/watch?v=eJky115iA7Y&t=25s>>, consulté le 18/11/2021.

Youtube, « Rio 2016 / Boxe : Estelle Mossely rapporte une nouvelle médaille à la France », <<https://www.youtube.com/watch?v=GSETtZOBGLI>>, consulté le 18/11/2021.

temps du présent³³³, c'est donc une rencontre qui dure environ une heure autant sur scène que dans la pièce. La rencontre serait le propos de l'œuvre. Dans quels lieux se déroule-t-elle ? Qui, ou qu'est-ce qui peut se rencontrer ? De quelles manières ? Dans quelles circonstances ? Pour quelles raisons ? Comment va-t-elle se dérouler ? Autant de questions qui suscitent l'envie de comprendre ce qui se joue entre ces deux hommes. « Deal », c'est le titre de la pièce, un mot anglais qui signifie *négocier*, *traiter* et qui renvoie aussi à la drogue. Mais ici, qu'est-ce que ces deux hommes vont marchander ?

DJ se met devant JBA, à côté, l'observe, court pour le rattraper, l'empêche d'avancer. Il casse sa ligne bien ronde, son tracé continu. Il apparaît comme l'élément perturbateur, comme l'antagoniste. Cependant il propose son aide à l'autre, qu'il présente comme étant un besoin. Sur le plateau, l'homme dit posséder l'objet du désir de son partenaire ; « [...] vous désirez quelque chose que vous n'avez pas, et cette chose, moi, je peux vous la fournir [...] »³³⁴. Seulement, JBA lui répond avoir besoin de rien. Leurs paroles et attitudes permettent de contextualiser la situation.

L'un a toujours été là, il « zone³³⁵ » car c'est son territoire. L'autre empiète dessus pour le traverser. Mais c'est un lieu qui ne semble pas être défini, comme indiqué dans la pièce de théâtre ; c'est un champ³³⁶. Et même si le public découpe la scène et pose physiquement un cadre, dans les paroles et l'évolution des dansacrobates, le lieu reste ouvert, neutre et vaste. Ils continuent de se rencontrer par la marche, s'écartent, se rapprochent, s'évitent, s'affrontent, s'arrêtent. En fait l'espace se structure autour d'eux. Ils en sont le centre, et forment par leur rencontre, un autre espace. Tels deux combattants qui se placent à distance l'un de l'autre, les deux dansacrobates créent par leur disposition, et leurs attitudes corporelles : un *interespace*³³⁷. D'un côté les boxeur.se.s fabriquent un interespace qui prend à peu près toujours la même taille, qui est souvent positionné au milieu du ring, tendu par les postures, et les rebonds anticipateurs, produits par les changements pondéraux sur leurs jambes. Alors que d'un autre côté les déplacements des interprètes changent de zones, ils agrandissent ou

³³³ Par du temps du présent j'entends le temps actuel, qui s'écoule au présent. D'après le parcours de lecture par Anna Dizier, de la pièce de Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Éditions Bertrand-Lacoste, Paris, 2002, p. 11.

³³⁴ Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de cotons*, Éditions minuit, 1999, p. 9.

³³⁵ Terme familier, qui signifie marcher sans but.

³³⁶ En référence directe au titre de la pièce : *Dans la solitude des champs de coton*.

³³⁷ Je propose ici cette appellation pour parler de l'espace situé entre les deux corps, qui est amené à se modifier en fonction de leurs mouvements. (Cf : II.C.1)

réduisent l'espace entre eux, le coupe, le remodule, ne cesse de le faire évoluer en utilisant l'entièreté du plateau.

Ils se rencontrent, se regardent, s'observent, s'analysent, se scrutent, se dévisagent. Qui est l'autre ? Que pense-t-il de moi ? La rencontre apparaît comme un temps d'échange, même si les protagonistes ne désirent pas échanger. Pourtant la seule information donnée sur eux sont leurs rôles dans cet échange commercial : JBA est le client, et DJ est le dealer³³⁸. Ce dernier insiste sur le service qu'il peut apporter à l'inconnu présent sur son territoire. En même temps qu'il verbalise son offre, il réalise des actions vers son partenaire pour le faire dévier, s'arrêter, réduire sa kinesphère, changer de direction. Autant d'actions qui interagissent avec l'autre dans un but de déstabilisation. Ces mouvements les mènent parfois à des contacts légers, des contrepoids hésitants. Les deux corps sont en constants réajustement en fonction des actions de l'autre. Ils créent une **atmosphère instable**, bien identifiable à celle sur le ring de boxe, donnée à voir par la **tension** des corps et la préparation des coups rapides et furtifs. Contrairement aux boxeur.se.s qui se donnent des coups lorsqu'ils entrent en contact, les dansacrobates, eux, construisent des portés. Aussi, la musique électronique, faite d'un fond sonore continu, ponctué par des noires graves tremblantes aléatoires, et d'autres plus aiguës et liquides, participent à la tension dans ce duo.

L'espace du plateau donne un cadre intime à la rencontre entre les deux personnages et enferme les spectateur.ice.s entre quatre murs, autant que la première réplique du dealer prend le public au piège : « Si vous marchez dehors [...] c'est que vous désirez quelque chose [...] car si je suis à cette place [...] c'est que j'ai ce qu'il faut [...] »³³⁹. Le premier mot de la phrase pose d'emblée l'impression d'une hypothèse, seulement le dealer la casse en affirmant que le client désire ce qu'il a. C'est cette ambiguïté et complexité dans les phrases **qui enferme le public** dans la rencontre des personnages³⁴⁰. Le ring n'étant pas physiquement présent sur le plateau pour faire barrière entre les spectateur.ice.s et la scène, les interprètes n'hésitent alors pas à se servir de la zone conventionnellement réservée au public, allant jusqu'à chercher les

³³⁸ D'après le parcours de lecture par Anna Dizier, de la pièce de Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Éditions Bertrand-Lacoste, Paris, 2002, p. 9.

³³⁹ Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de cotons*, Éditions minuit, 1999, p. 9.

³⁴⁰ D'après le parcours de lecture par Anna Dizier, de la pièce de Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Éditions Bertrand-Lacoste, Paris, 2002, p. 10.

limites possibles. Le chahut produit par la rencontre dépasse quelquefois le « cadre » scénique, obligeant l'interprète à monter, ou se rattraper, sur la première marche où sont assis les spectateur.ice.s. Le public est alors impliqué physiquement dans la pièce et doit rester attentif aux actions des interprètes, pour si besoin, réajuster son corps en fonction de leurs mouvements. La **proximité des interprètes avec le public appuie la sensation de tension** et le sentiment d'insécurité, d'autant plus que l'objet de cette rencontre n'est pas clairement identifiable. Il est donc impossible d'anticiper les réactions des interprètes, et de savoir où va les mener cette rencontre.

D'un point de vue de spectatrice, les moments d'échanges entre les dansacrobates - leurs tentatives d'accommodement - donnent l'occasion de se poser des questions sur la notion de rencontre. Pourquoi deux hommes qui se rencontrent se retrouvent-ils en conflit ? Est-il possible, lors d'une première rencontre, de ne pas se méfier de l'autre ? La rencontre peut-elle se faire seulement par le mouvement ? Quelle serait la bonne démarche à suivre lorsqu'on rencontre quelqu'un ? Est-il réellement possible d'éviter la rencontre ?

Ces deux hommes sont-ils égaux ? Ils marchent tous deux au même endroit, mais aucun n'apprécie vraiment la compagnie de l'autre. DJ est insistant et déstabilise JBA. Il l'embête et JBA finit par lui demander, puis par lui ordonner de partir.

Qui sont ces deux hommes l'un pour l'autre ? Par les dialogues échangés, ils expriment n'être ni des frères, ni des amis. Comme le dit le dramaturge, la rencontre présenterait ici un moment entre « [...] la violence de l'ennemi ou la douceur de la fraternité³⁴¹. Que se doivent alors deux personnes qui se rencontrent ?

Finalement, les protagonistes ne sont pas totalement inconnus entre eux. Ce qui les rassemble c'est le deal : un marché, un arrangement entre deux personnes³⁴². JBA ne semble pas vouloir ce que DJ lui propose, pourtant il reste là et continue de discuter. Il dit vouloir passer par cette zone pour aller à une autre, mais ses déplacements spatiaux montrent qu'il continue d'en faire le tour constamment. La répétition, la boucle circulaire de JBA pourrait alors traduire son addiction à l'objet de ses désirs. Même s'il voudrait s'en détacher, son corps continue d'en dépendre. Inversement, DJ a besoin de l'addiction de son partenaire pour continuer à travailler et à vivre.

³⁴¹ Parole du dramaturge pour résumer sa pièce, trouvé dans le résumé de l'événement. Source : *La rose des vents*, « Deal », url <<https://www.larose.fr/saison/spectacle/deal.htm>>, consulté le 20/11/2021.

³⁴² Dictionnaire en ligne *Le Robert*, url <<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/deal>>, consulté le 30/10/2021.

Alors aucun d'eux n'a vraiment le pouvoir sur l'autre, le dealer semble être le plus puissant car il possède l'objet du désir du client, mais sans le désir du client, le dealer ne peut survivre. Les nombreux **chiasmes** produits dans les dialogues entre ces deux personnages montrent une forme de conflit mais à la fois **un lien égal et continu**. Les occurrences de mouvements de DJ pour aller vers JBA montre sa volonté de faire flancher son partenaire, en lui proposant l'objet de son désir. Il envahit son espace, un peu de la même manière que sa dépendance envahirait sa vie. Mais à la fois, DJ ne peut s'empêcher d'arrêter de revenir vers son client, il en dépend et reste aussi longtemps qu'il le peut avec lui pour lui faire changer d'avis. Sur la scène, des **espaces neutres** permettent aux deux hommes de faire une pause dans leurs échanges. Ils en profitent pour boire, essuyer leur sueur, se moucher, s'asseoir, s'habiller, se déshabiller, ... Chacun se replie dans son coin, de la même manière que les boxeur.se.s se retranchent dans leurs zones neutres à la fin des rondes.

Les deux hommes continuent de se poursuivre, de s'importuner. Plus leur entente s'échauffe, plus les points de contact sont proches, précis, osés, et plus les contrepoids, portés se réalisent. Dans le texte, la répétition de la phrase « je m'approche de vous »³⁴³ sous-entend une proximité des corps, un rapprochement du dealer vers le client. Puis, c'est par l'agacement progressif que les deux corps excédés dialoguent pondéralement. Ils se touchent, se font tomber, se bousculent, font mine de se donner des coups de pied. La violence est toujours sous-jacente dans les corps des dansacrobates, prête à bondir. Seulement il est impossible de savoir quand elle va surgir, contrairement aux boxeur.se.s qui ont une intention précise dans leurs mouvements. La rancœur et la méfiance sont des sentiments qui habitent les corps des deux dansacrobates, ils ne connaissent pas l'intention de l'adversaire. L'atmosphère devient alors **encore plus tendue** par cette méconnaissance intentionnelle que dans un match de boxe, où l'intention est portée par le sport qui rassemble les adversaires, et la technique³⁴⁴ qui se joue pour faire flancher l'autre.

³⁴³ D'après le parcours de lecture par Anna Dizier, de la pièce de Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Éditions Bertrand-Lacoste, Paris, 2002, p. 11.

³⁴⁴ Par technique j'entends tous les moyens et connaissances acquis pour boxer, qu'ils soient d'ordre sensibles ou cognitifs et pas uniquement les méthodes enseignées pour la pratique.

Le rapprochement entre *bêtes et hommes* est fait dès le début « où grognent sourdement hommes et animaux »³⁴⁵. Mais aussi ils rient, s’amusent du comportement de l’autre. A plusieurs moments, DJ essaie de donner une baffe à JBA, parfois il réussit. Mais on lit sur le visage de JBA le dégoût et la résignation face à cet acte. Il *refuse de se soumettre à son dealer* : « Non, je ne lèverai pas la patte, devant vous, au même endroit que vous [...] »³⁴⁶. Ensuite, ils se mettent au sol, regardent l’autre en se déplaçant dans des acrobaties. JBA, est le premier à produire ce mouvement : sur quatre appuis : ses deux mains et pieds, il lève sa jambe gauche en l’air et l’amène par-dessus sa jambe droite, ce qui entraîne une rotation de son bassin. Ainsi il se retourne, se relève et reprend sa marche. A plusieurs reprises les deux interprètes réaliseront ce mouvement. Dans ces acrobaties de déplacements qui semblent improvisées, les deux hommes se regardent constamment. A la manière de deux scorpions, où l’un pénètre sur le territoire de l’autre et où *les queues feraient références à la jambe levée*, les deux hommes combattent en se montrant comme le plus imposant.

Comme les scorpions, chacun des deux essaie de *trouver le point faible de l’autre*, tente de le déséquilibrer, ou de le surprendre³⁴⁷. JBA tend sa main à DJ qui est au sol, lui fait signe de venir vers lui, puis une fois ce dernier relevé, il le pousse et s’en amuse. DJ tente à plusieurs reprises d’établir un contact avec JBA, pour instaurer un climat de confiance et faire fléchir sa cible. Il cherche « à apprivoiser le client par un rythme insistant et des mots scandés régulièrement »³⁴⁸.

Puisque les hommes sont des animaux, se rencontrent-ils de la même façon que ces derniers ? Quel rapport y a-t-il entre l’humanité et la bestialité ? Le dealer rôdent-il autour du client comme le fait l’animal autour de sa proie ? Qui est celui qui va remporter le duel de la rencontre ? Est-ce le plus fort ? Le plus éloquent ? Le plus malin ? Le plus robuste ? Le plus têtu ? Le plus indifférent ?

En ne sachant pas ce que l’un veut de l’autre ; comment remporter un duel ? Pour les scorpions il s’agit de tuer l’autre. Pour le/la boxeur.se c’est de remporter le match en donnant le plus de coups sans s’en prendre en retour. Ici remporter le duel passe par la

³⁴⁵ Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de cotons*, Éditions minuit, 1999, p. 12.

³⁴⁶ *Ibid.* p. 46.

³⁴⁷ Comparaison des corporéités avec celles des scorpions sur cette vidéo : *National Geographic*, « Des scorpions cannibales se battent à mort », publié le 12/05/2021, url <<https://www.nationalgeographic.fr/video/animaux/des-scorpions-cannibales-se-battent-a-mort>, consulté le 28/10/2021>, consulté le 10/11/2021.

³⁴⁸ D’après le parcours de lecture par Anna Dizier, de la pièce de Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Éditions Bertrand-Lacoste, Paris, 2002, p. 11.

parole, et par l'entente des corps, car quand les deux s'arrêtent, c'est pour écouter l'autre, prendre le temps de réfléchir sur la proposition adverse, ou sur sa prochaine proposition. Sous cet angle, le duel porterait sur la communication.

Une rencontre entre deux humains peut-elle aller jusqu'à la mort ? Est-ce le regard qui introduit la rencontre ? Peut-on se rencontrer sans se regarder ? Sans se voir ? Entre les deux protagonistes le regard compte, il est même le contact quasiment ininterrompu qui les lie tout au long de la rencontre. Le regard apparaît aussi souvent dans le texte, il trahit leurs désirs et la raison de leurs présences. Le regard c'est ce qui permet à l'autre d'exister, de ne pas le laisser dans l'indifférence ; « [...] du seul poids de ce regard sur moi, la virginité qui est en moi se sent soudain violée [...] »³⁴⁹. Le **regard** est un geste fort pour eux, ils instaurent une forme de sensualité car il tisse un intérêt qui reste caché par leur orgueil. Dans les combats de boxe les regards des combattant.e.s sont complètement focalisés sur l'adversaire, presque déshumanisé par l'immersion dans la pratique technique. Les dansacrobates ne se regardent pas dans le but de chercher par où et comment mettre des coups ; ils se voient, s'observent, se scrutent, s'inspectent, se dévisagent, se surveillent et s'acclimatent par le regard.

Les deux hommes s'attrapent, s'apprivoisent, se sentent, s'assemblent, se repoussent mais coexercent. Leurs échanges verbaux sont en désaccords, ils divergent, prennent des côtés qui semblent opposés, mais reprennent aussi souvent les mots de l'autre pour dire. Leurs **répliques se répondent** et forment des **échos verbaux**. De la même manière, leurs mouvements se veulent opposés dans leurs intentions, mais dans des **états de corps similaires** : leurs corps résonnent par les contacts de l'autre, les articulations sont tendres, les poids légers, les gestes restent attentifs à l'autre, les élan contenus, et les chutes amorties. Ces états de corps communs les amènent à créer, à s'accompagner, à fabriquer ensemble, par des échanges corporels répétés et involontaires.

Finalement, même s'ils discutent ensemble depuis presque une heure ; dans un lieu à un moment de la nuit précis « [...] cette heure du crépuscule où nous nous tenons tous les deux [...] »³⁵⁰, et que leur condition d'étranger est commune « Nos mondes ne

³⁴⁹ Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de cotons*, Éditions minuit, 1999, p. 19.

³⁵⁰ Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de cotons*, Éditions minuit, 1999, p. 31.

sont donc pas les mêmes, et notre étrangeté mêlée à nos natures [...] ³⁵¹», la **solitude** sera le seul lien établi entre eux³⁵². Ils restent deux personnes étrangères l'une à l'autre « [...] deux zéro bien ronds, impénétrables l'un à l'autre, provisoirement juxtaposés, et qui roulent, chacun dans sa direction »³⁵³. Cette imperméabilité à l'autre se donne à voir après les nombreux contacts enchaînés avec fluidité et les assemblages mesurés, dans des moments de pause, où essoufflés : ils se regardent à distance, légèrement transi par le dialogue corporel qu'ils ont pu construire.

A certains moments ils cessent de se confronter et deviennent amis, sans transition explicitée. L'organisation spatiale change, ils ne sont plus contre. Ils se connaissent alors depuis toujours, se tutoient pour la première fois dans la pièce et sont amis. Ils vont ensemble à une fête, s'habillent, se consultent pour connaître l'avis de l'un sur l'autre. Ils se jouent eux-mêmes en tant qu'interprètes. Se demandent s'ils vont bien et en profitent pour reprendre leurs souffles. Ces moments me font penser aux **courts changements d'attitudes corporelles** que font les boxeur.se.s lors d'un combat, pour s'assurer de l'état de son adversaire. Après un K.O, on voit le boxeur russe changer d'attitude corporelle et aller vers son adversaire pour s'assurer de son état. Il lui fait ensuite une accolade³⁵⁴. De même, les instants durant lesquels les boxeur.se.s se donnent des coups jusqu'à tomber dans les bras pour se retenir à l'autre, apparaissent comme des transitions soudaines d'états de corps où **la violence passe à la compassion**. Dans *Deal*, un passage chanté permet de rapprocher les dansacrobates autant corporellement que relationnellement. DJ est assis sur JBA, il est uniquement supporté par le corps de son partenaire. A deux, ils tiennent une note vocale en même temps, s'écoutent et produisent un moment d'harmonie musical.

Le chant serait-il un moyen pour résoudre le conflit ? Ces moments pourraient être perçus comme des chemins de rencontre possibles et d'ouverture que les deux personnages auraient pu prendre. Comme une manière de résoudre ces manques

³⁵¹ *Ibid.* p. 46.

³⁵² D'après le parcours de lecture par Anna Dizier, de la pièce de Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Éditions Bertrand-Lacoste, Paris, 2002, pp. 54-55.

³⁵³ Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de cotons*, Éditions minuit, 1999, p. 52.

³⁵⁴ *Eurosport*, « Tokyo 2020, Imam Khataev met Gazimagomed Jalidov K.O en quart de finale chez les poids lourds », url <https://www.eurosport.fr/boxe/tokyo-2020/2021/tokyo-2020-imam-khataev-met-gazimagomed-jalidov-k.-o.-en-quart-de-finale-chez-les-poids-lourds_vid1515284/video.shtml>, consulté le 18/11/2021.

auxquels ils ne savent eux-mêmes répondre, ou auxquels ils n'osent pas répondre « [...] où donc est passé ce qui nous manque à tous deux ?³⁵⁵ »

Combien de temps dure la rencontre ? La rencontre est-elle toujours la première fois qui rassemble deux personnes ? Le temps permet-il d'effacer le conflit, le duel de la rencontre ? Vers la fin de la pièce, les deux dansacrobates proposent de s'accorder dans des mouvements acrobatiques au sol, des passages lents répétés. Ils se regardent toujours, et à tour de rôle, l'un propose une suite du mouvement, reprise par l'autre, et inversement. Ils restent à distance côte à côte, comme s'ils voulaient s'accorder mais le secret gardé de leurs intentions maintient entre eux une distance de suspicion. Pourquoi sont-ils ici dans ce lieu isolé sans réussir à se dire l'intention de leur désir ? **Cela semble bien demeurer l'interrogation centrale de la pièce.**

Par l'instauration de moments en dehors du temps du « deal », le contact humain et les sentiments se posent comme l'hypothèse de leurs désirs. Lorsqu'ils sont amis tout semble aller pour le mieux. Dans ces courts moments, ils ont un but commun vers lequel avancer ; entrer dans une soirée privée par exemple. L'un demande à l'autre de commenter sa tenue et il se prépare ensemble. Seulement le contact humain, ou la relation sentimentale, de quel ordre qu'elle soit, n'est pas un produit marchandable, elle ne peut être achetée : « mais je ne paie pas le vent, l'obscurité, le rien qui est entre nous »³⁵⁶. Même dans le duel inévitable finale, la réplique du dealer s'accorderait à cette **hypothèse d'une recherche de compagnie**, de contact humain : « [...] si vous tombiez sous mes coups, je resterais auprès de vous pour votre réveil [...] »³⁵⁷.

Ils restent toujours interdépendants, et malgré cette condition qui les lie, ils ne trouvent pas une manière de se rejoindre. Ont-ils trouvé un arrangement à leur marché ? Il semblerait que non, puisqu'au terme de la pièce, chacun cache toujours ce qu'il voudrait dire à l'autre. Ils sont laissés dans l'indétermination des intentions de l'autre. Le seul lien qu'il auront réussi à tisser sera celui qui les mène à la lutte physique. Ils ne peuvent échapper à la confrontation « Si vous fuyiez, je vous suivrais ; si vous tombiez sous mes coups, je resterais auprès de vous pour votre réveil [...] »³⁵⁸. Un peu comme

³⁵⁵ Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de cotons*, Éditions minuit, 1999, p. 54.

³⁵⁶ *Ibid.* p. 54.

³⁵⁷ *Ibid.* p. 59.

³⁵⁸ *Ibid.* p. 59.

dans la pièce de théâtre *Antigone*, même s'ils ne le clament pas explicitement, leurs destins semblent tracés à l'avance par la pièce. C'est le lieu de l'interprétation, la scène de théâtre elle-même qui leur lâche subitement du haut des vêtements, perçus comme symboles du conflit : « A la fin de la pièce, la veste se trouve au centre du conflit : d'abord objet utilitaire, elle nourrit le jeu, puis elle devient le **symbole de la lutte entre les personnages**, entre les hommes en général »³⁵⁹. Dans la pièce il est écrit que le client a jeté la veste du dealer à terre, et c'est cet acte qui va déclencher une violence de non-retour. La pièce semble alors se terminer juste avant l'affrontement physique, celui qui débute après toute la négociation et l'impossibilité d'une entente. Au moment où les deux hommes vont se battre, la pièce coupe subitement court au bruit de la violence et abandonne une possible conclusion. « Quand le bouclier des mots tombe, ils peuvent mourir »³⁶⁰, à la fin de la pièce c'est parce que les mots ne suffisent plus, que les hommes prennent les armes.

³⁵⁹ D'après le parcours de lecture par Anna Dizier, de la pièce de Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Éditions Bertrand-Lacoste, Paris, 2002, p. 85.

³⁶⁰ *Ibid.* p. 71.

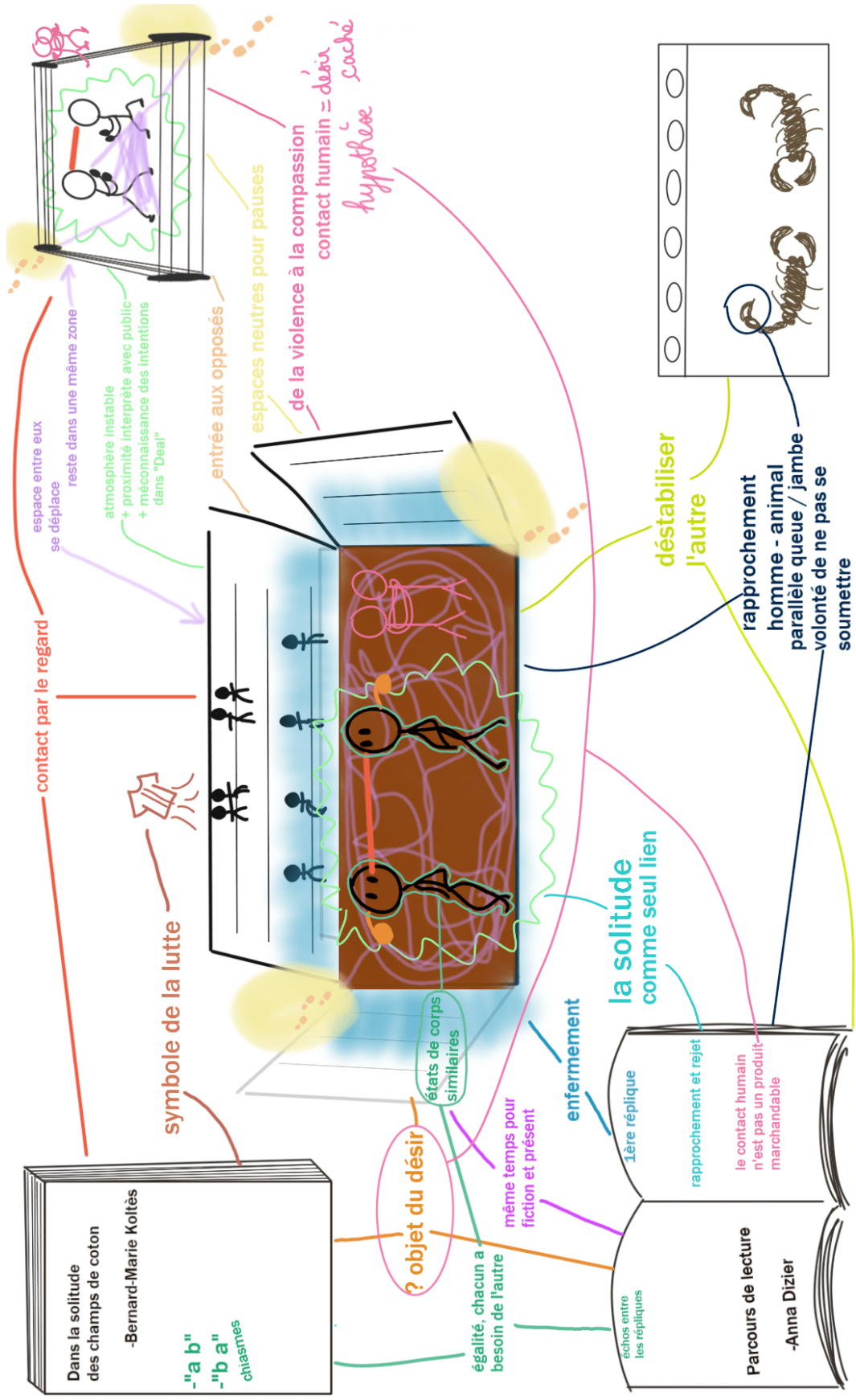


Schéma synthétique entre l'œuvre et les documents externes

F. *Du simple au double* - compagnie Embrouillamini

A deux plutôt que seules³⁶¹

Leurs chemises se répondent en couleurs, elles se préparent. La première à être entrée veut afficher une image propre, elle tire plusieurs fois sur le bas de son haut pour enlever les plis supposés. Elle fait de même sur la chemise de sa partenaire. Le plateau ne veut pas trop en révéler, elles restent souvent à moitié dans l'ombre, à moitié éclairées. Elles ont des tics ; rapidement, elles sont prises dans un engrenage de soubresauts et de petits cris qui font hoqueter leurs corps. Des correspondances tiquées s'alternent, se rejoignent, se désynchronisent. Deux petites figurines automates reproduisent des gestes mécaniques du quotidien ; reniflements, Les phrases se répètent et finissent par les emporter dans un unisson rythmique tant par les gestes que par les sons qu'ils produisent. De leurs gestuelles particulières naît une dynamique symétrique. Elles s'amuse à refaire la phrase à différents niveaux, dans différentes directions, pour le plaisir de trouver des associations corporelles. Comme si elles exploraient un jeu, que seules elles deux, venaient d'inventer.

A proximité, elles entrent en contact, côte à côte, elles essayent de se comprendre. La phrase s'accélère, les mimiques courent. La musique trompettiste derrière elles reprend les onomatopées issues de la phrase gestuelle précédente et les déforment, les amènent dans des distorsions inquiétantes, vaporeuses. Sur des rythmiques en 8 temps elles alternent acrobaties personnelles et jointures tactiles. Des accents et diffractions surviennent dans le haut des corps. Comme un leit motiv, le remplacement de la chemise se répercute. Elles sont précises dans une direction, puis hésitantes, et complètement lâches l'instant d'après. Les ondulations corporelles sont ponctuées par des accents résonnant aux percussions. Comme si elles étaient frappées à l'intérieur d'une coque de noix. Le pantalon noir laisse s'effacer les jambes de la danseuse aux cheveux courts dans l'obscurité, ses chaussettes en revanche sont bien visibles. Elle arrête de se mouvoir. Derrière elle, l'autre danseuse continue, dans une luminosité faible. Celle qui était à l'avant la rejoint, elle se greffe : sa tête suit du regard la main s'orientant dans des directions arrêtées. Ensemble, elles se recourent contre les notes miroitées d'un air de *piano phase* et proposent de petites indications précises autour desquels elles s'amuse. Cela continue encore un peu, ça se balance dans la musique. Et là claqué. Stop.

³⁶¹ Analyse réalisée à partir de la captation vidéo privée obtenue par la compagnie. Teaser de la petite forme de la pièce : « Teaser - Du simple au double (la petite forme) – EMBROUILLAMINI » url <<https://www.youtube.com/watch?v=mcaPXGf6ngw>>, consulté le 23/05/2022.

Elda, la danseuse aux cheveux courts a mis une claque à Marthe, celle qui a la chemise aux poches violettes / bleues. Car Elda porte la même chemise, avec les mêmes rayures bleues, les mêmes boutons fermés, le même col italien fermé, mais ces poches sont orange /rouges. Bleu / violet et orange / rouge. Avec les lumières les couleurs changent. Les chaussettes sont les mêmes, une chaussette rouge / orange aux pieds droits des deux danseuses, et une violette / bleu, aux pieds gauches. Elles se les sont prêtées. Les bas des chemises sont coupés au niveau du nombril.

En fait peu importe, car Elda a blessé Marthe qui maintenant est fâchée, frustrée, et ne veut pas de consolation. Ce sont deux sœurs qui se chamaillaient, s'embrouillaient. Elda lui fait un bisou sur l'épaule, elle cherche à se racheter. L'autre ne veut pas la regarder, ni ne se laisser toucher : elle boude. Vont-elles se réconcilier ?

Les rejets et avances, repoussés et interactions de l'une et de l'autre finissent par entamer des répondants. En jouant au chat et à la souris les évitements créent des synchronicités dans les corps. D'un bloc, proches, elles s'avancent et se reculent en ayant pour point moteur le bassin, dans des rétroversions, antéversions, translations, abductions, elles parcourent un petit chemin sur le plateau. L'une finit par pousser l'autre et de nouveau c'est le début des chamailles. Mais cette fois Elda avance en force vers Marthe, ce qui la fait se propulser dans de hauts sauts, qui sont repoussés par Marthe d'une main posée sur le visage de sa partenaire. Marthe s'en va.

La solitude d'Elda prend tout de suite la place du vide sur le plateau. Le piano joue la même note en boucle, cela fait penser aux jours de pluie, aux films tristes où le couple s'est brisé, ou l'amour s'est perdu dans des regards trop hauts. Elda n'a plus de jambes, son corps est coupé au niveau de sa taille. Troublante image d'un corps fractionné au nombril, allongé sur le flanc droit, à quelques centimètres seulement de son visage se situent ses pieds. Le buste ne peut pas les toucher encore, ils sont trop loin. La lutte rampante du haut du corps s'articule et correspond à celle des pieds flottants. Est-ce une image métaphorique de la perte de « sa moitié » ? Elda se débat, elle tend ses mains, les étire, loin, et attrape les pieds du haut.

Elle retrouve son corps. Mais les jambes ne tiennent plus, elles fondent, dégringolent sous le poids. Assise, elle les ferme, les ouvre. Marthe réapparaît devant elle, ses jambes à elles s'envolent au-dessus de son buste, elles s'étendent dans les airs. Deux pieds arrivent de chaque côté du visage de Marthe, et Elda, repasse devant. Elles

se passent l'une au-devant de l'autre. La musique est douce, elle berce les paires de jambes autour d'un seul corps. Puis elles sont, l'une à côté de l'autre.

A nouveau ensemble, elles se cherchent, encore. Elles font bouger chacune les parties du corps de l'autre, cela s'enchaîne et chaque geste en active un autre. Elles chutent du haut de leurs bustes, se tirent les jambes, crient et s'emmêlent. Elles marchent à deux comme un insecte à deux têtes. Les pieds font tomber les appuis de l'autre et caressent les visages. Elles se sourient s'amusent, comme deux amies enfants, elles bredouillent avec leurs lèvres en secouant leurs têtes. Puis il semblerait qu'elles se battent, elles font de la lutte ? Elda saute sur le bassin de Marthe et s'empile au-dessus d'elle. Bassin contre bassin, Marthe a les mains au sol, les pieds au sol, le buste penché vers l'avant, le dos plat, les jambes tendues. Elda est coincée en haut, dans la même position mais désemparée ; elle n'a plus d'appuis au sol. Elle attrape les chevilles de Marthe et les fait se déplacer. Marthe court vers l'avant, ce qui la défait du corps d'Elda. Déconstruction du porté par agitation du bassin. Elles secouent leurs bassins fesses contre fesses, c'est drôle.

Elles s'amusent sur la scène. Elles ne semblent pas jouer un rôle, c'est plutôt comme si elles jouaient entre elles. Le corps d'Elda dépasse à l'avant-scène, Marthe la rattrape. Leurs cris inspirent la joie. Les portés se réalisent dans un niveau bas. En tailleur, l'une devant, l'une derrière, elles roulent en culbuto sur les côtés en passant sur le flan de leurs cuisses gauche, puis sur le dos, et sur le flan des cuisses droites pour revenir sur les ischions. Le porté se répètent, les huées heureuses confortent un plaisir de faire. Un cercle se trace dans l'espace par les appuis qu'engendre ces portés. Essoufflées, elles chantent, comme deux sœurs enfants.

Côte à côte, les mains s'empilent, s'échangent, se croisent et jouent à troubler le rattachement de leurs propriétaires. Elles arrêtent, crient plusieurs fois en relâchant leurs voix dans un souffle expirant. Elles claquent des pieds au sol, inspirent et relâchent leurs voix. Traversée en diagonale dans l'espace, par des pirouettes enchaînées ensemble : face à face, jambes entrecroisées, l'une effectue des pirouettes en avant, l'autre en arrière.

Une figure verticale nouvelle apparaît. Marthe porte Elda, elle la soutient solidement au niveau de ses ailes iliaques. Les mains posées sur les pieds de Marthe, Elda a le dos collé contre ses jambes. Ses pieds encadrent de chaque côté le visage de Marthe. Ils touchent, tapotent, gênent. Elle la dépose, et aussitôt elles se portent tour à tour, alternent, entre pénibilité et enthousiasme. Marthe se met debout sur les hanches d'Elda. Reste là quelques secondes, pour regarder de plus haut. Comme quand on atteint

un niveau qui redéfinit notre vision, nos perceptions. Derrière elle, Elda prend son élan et se met en équilibre sur ses mains, Marthe la réceptionne en attrapant ses jambes et en la faisant basculer vers l'avant. Ainsi, Elda se retrouve devant et replace aussitôt sa chemise, gênée et perturbée par le retournement gravitaire elle dit au public :

« Être à deux c'est pas facile. Ça fait un peu peur... mais en vrai c'est cool »

Marthe la regarde, s'approche et lui fait signe de se taire en mettant son index devant sa bouche, dans un « sshhhhhh » conventionnel qui diminue en volume, elles s'abaissent toute deux. Le plateau s'assombrit. Ne faut-il pas parler de ses émotions d'interprète au public ? Marthe veut-elle cacher quelque chose ? Ou rassurer sa partenaire ? La musique métallique et douce, presque méditative accompagne deux corps liés, dans de petits déplacements, dans des marches qui se balancent et traversent le plateau dans l'horizontalité. Leurs silhouettes se reflètent dans le sol noir brillant.

Elles sont proches, leurs visages se dessinent sous la lumière et s'effacent dans l'ombre. Sourires, câlins, chaleur, empathie, les bras se serrent et les corps se recroquevillent l'un sur l'autre.

Une forme unie les corps dans un costume aux couleurs et aux textures brouillées. Lignes, rayures noires et blanches, boules colorées, insectes, microbes, c'est comme issu du monde d'Alwin Nikolaïs, par bribes. Ça frotte, ça fait du bruit, mais c'est doux et vieux. Ça a des trompes sur le haut. Les rires modifiés et écho vocaux graves, étouffés surlignent l'étrangeté calme de la forme. Les gestes sont associés, ont-elles fini par fusionner ?

Le temps qui passe les aurait engloutis ensemble, le double les a enfermées, le double est devenu simple, le double meurt et s'unie dans des paroles, dans un univers joyeusement enfantin, coloré, calme, tendre et il pleut à nouveau, mais cette fois-ci, la solitude s'est échappée.

G. *Through the Grapevine* - Alexander Vantournhout

Comme des pièces mécaniques malléables

Le sol est recouvert d'une membrane blanche plastifiée, la scène est allumée. De chaque côté, à cour et à jardin s'aligne deux rangées de pars, qui forment un V à l'envers sur le plateau / \. Là où devrait se trouver la pointe du V, siègent deux blocs rectangulaires posés ayant le côté le plus long à la verticale. La lumière de la salle se tamise.

Les deux interprètes entrent ensemble du fond gauche de la scène. Ils sont pratiquement nus ; seuls deux shorts courts de couleur jaune habillent leurs bassins, recouvrant une petite partie du bas de leurs abdomens et du début de leurs cuisses.

Ils sont grands, ils nous regardent.

L'un est barbu, cheveux brun, courts, jambes et bras recouverts de poils. L'autre a de longues jambes élancées, ses poils sont blonds ; ils ne se voient presque pas depuis le public. Ses cheveux sont regroupés en chignon soigneusement serré, en haut de sa tête. Sa barbe est taillée, lisse. Une bande rouge est disposée en biais du côté droit de son short. Ce seul vêtement visible, à priori, est d'un jaune pâle, taillé dans un tissu moelleux, un peu en éponge comme ceux des serviettes de bain, mais pas celles qui sont sèches, rêches, et râpent la peau. L'autre short a une bande rouge en biais sur le côté gauche du short. Ce dernier est d'un jaune canard plus éclatant, plus vif. Sa matière ressemble à celle des shorts de plage, elle fait du bruit quand on la touche et sèche rapidement.

Leurs regards semblent à demi-étonnés ; ils sont à l'avant, au milieu de la scène. Ils s'approchent du côté jardin, et mesurent leurs tailles chacun leur tour. L'un aide l'autre à saisir la mesure, et inversement, à l'aune le mur qui encadre la scène. Mais ce mur on ne le voit pas, il paraît qu'il se trouve derrière le rideau, derrière la couche de tissu épaisse. Puis ils marchent jusqu'à l'enceinte à l'avant-scène côté jardin, presque au bord du plateau. L'un des deux mesure sa jambe en la posant à la verticale sur la caisse qui devrait jouer de la musique, et ensuite son dos. Il détermine la différence de longueur entre les deux, en gardant une mesure approximative entre son pouce et son index ; environ la taille dirons-nous d'une balle de ping-pong. Tout cela est très sérieux, protocolaire. Lorsque le deuxième compare sa proportion jambe-dos, la distance possible entre son pouce et son index n'est pas assez longue pour faire figurer la différence obtenue. Le public rit.

Le jeu continu, ils comparent les proportions de leurs corps. Ils font la même taille debout côte à côte, mais l'homme au chignon serré a des jambes plus longues que l'homme aux cheveux bruns. Et celui au torse poilu a un cou bien plus long que celui à la barbe lisse. L'homme au short de bain jaune poussin a de bras plus courts que l'homme au short en serviette de bain jaune pâle.

Ainsi ils jouent avec ces écarts ; avancent à l'aide de la distance respectives de leurs jambes et ne progressent ainsi pas sur la même distance. Ils ne font pas une course de rapidité ni d'endurance mais de longueur de jambes.

(Dé)mesure, longueur, ligne, centimètres, avancée, raccourci, écart, distance, balance, étendue, marge, espacement ; c'est un jeu au sens d'un espace entre deux pièces, deux corps. Ou au sens de jouer avec les proportions de chacun, au sens d'activité physique ludique dans lequel l'un trouve comment s'intercaler à l'autre. De ces (dé)mesures se fabrique de la matière corporelle, l'un face à l'autre, à égal distance mais non pas à égal proportion. Puisque l'un peut toucher l'autre sans que celui-ci ne puisse le toucher en retour. Alors comment déjouer les gestes de l'autre pour rééquilibrer la balance ? Casser les distances en défaisant les mouvements de l'autre. Enlever ces appuis, pour le faire tomber sur soi, et bouger les niveaux.

Les deux corps s'entrecroisent, s'alternent, s'interlignent, s'incorporent, dans des creux palpables, en des zones embranchées pour se soulever. L'un puis, l'autre, à deux, ils tiennent leurs propres corps et celui de l'autre pour construire une balance dans des déplacements en répétition.

Ils adhèrent à corps mais doivent aussi coordonner les membres qu'ils agrippent de l'autre ; à qui est le corps de qui ? Où se trouve le pied de l'homme au chignon ?

Leurs chairs s'accolent et charpentent des formes mobiles qui parviennent à donner une image d'un seul organe, d'une texture pétrie. Une odeur fondamentalement humaine s'évapore des frottements, souffles et peaux éprouvées. Il semblerait que ce soient des humains, avec des fonctions gestuelles cernant les possibles morphologiques.

Peaux contre peaux, les doigts agrippent les mollets, les têtes s'entrecroisent, les souffles s'unissent. Ils se touchent, tout le temps, échauffent leurs âmes. Les mains s'attachent et l'un passe entre les jambes de l'autre pendant que celui-là relève son buste, faisant levier pour tenir l'autre à l'envers sous lui. Tandis qu'ensuite celui d'en bas se relève, l'autre s'apprête à passer entre les jambes de l'un, prenant la place de celui d'avant. Ils continuent et avancent ainsi dans l'espace. Ils tournent, à deux en se déplaçant et tournent dans leurs fonctions, échangent leurs places.

Aucun des deux n'est porteur, aucun des deux n'est voltigeur. Ils sont proportionnellement bien différents mais égaux en hauteur, à la verticale, et surtout dans leurs processus de portés.

Poses, arrêts sur images, trompe l'œil : côte(s) à côte(s), ils mélangent leurs jambes, leurs bras, où est la main de celui qui est assis en tailleur ? Que cherchent-ils à tromper ? Veulent-ils devenir un corps unique double ? Entremêlements de membres corporels sèment le trouble dans la recherche d'indentification du corps dont on entend parler, dont on voit être représenté.

Musique binaire, *métronomie*, scindée : intensité de la répétition. A nouveau ils se propulsent l'un, l'autre. Les sauts vont plus loin, leurs mains poussent sous l'aisselle et catapultent l'autre pour amplifier l'élan, la montée. Ils ont des regards à demi-étonnés.

Ils se regardent souvent et font le mouvement à deux, même si en s'alternant, ils gardent un peu de leurs gestes. Mais ils ne sont pas en confrontation, ni frères, ni ennemis, ni amants, ni amis, ni amoureux, ni inconnus, ni parents ... Ce sont deux pièces de puzzle d'une boîte différente.

L'autre prend de l'élan, saute dans les airs, celui au sol le rattrape, amorti l'élan du saut en pliant les jambes et le repousse dans un saut presque aussi fort. Ces courses traversées, sauts, repoussées, s'interposent en diagonale dans l'espace cernés par les lumières.

Leurs corps sont embrasés, ils utilisent toute la force de leurs jambes ; muscles des fessiers, ischio-jambiers, mollets et contractent les parties de leurs corps qui depuis le début ne sont que chairs organiques, instrument dermiques, écorces malléables, outils articulaires.

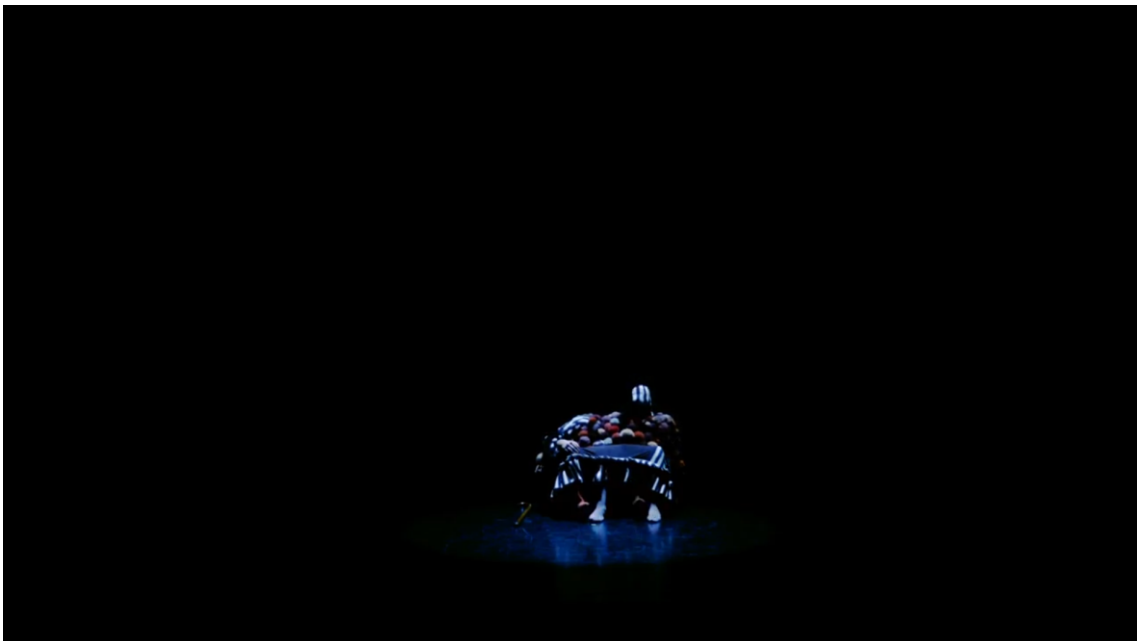
Utilisés tels qu'ils sont : les corps servent de combines pour articuler entre, pour se transporter au-delà de physicalités détachées, au-delà d'un corps unique.

Presque nus, ils s'approchent, se regardent, s'écoutent, s'agrippent, se frottent, se collent, se sentent, se prennent, se touchent, partout, mais pourtant ce n'est pas sexuel. Ce ne sont pas des interprètes, ni des êtres humains, ni des inhumains. Cela se perçoit comme deux ingrédients qui s'échauffent, se malaxent, se pressent et dépassent leurs propriétés hétérogènes pour former une pâte compacte.

H. Exemples de créations de formes imaginatives doubles



Capture d'écran de la captation³⁶² vidéo de *Warm* (33 :22), sur le site du CDN de Normandie-Rouen



Capture d'écran de la captation³⁶³ vidéo de *Du simple au double* (46 :21)

³⁶² Captation réservée à l'espace professionnel du site : <https://www.cdn-normandierouen.fr/>

³⁶³ Captation vidéo privée obtenue par la compagnie.



Capture d'écran de la captation³⁶⁴ vidéo de *Du simple au double* (34 :17)



Capture d'écran du teaser³⁶⁵ vidéo de *Through the Grapevine* (0 :40)

³⁶⁴ Ibid

³⁶⁵ « Through the Grapevine (teaser) (2020) - Alexander Vantournhout / not standing », vidéo disponible sur *Youtube*, url : <https://www.youtube.com/watch?v=hvzFcCKzd-k>, consulté le 18/05/2022.