

LA TERRE ET L'ACROBATE RÉCIT D'UNE ÉTRANGE COLLISION

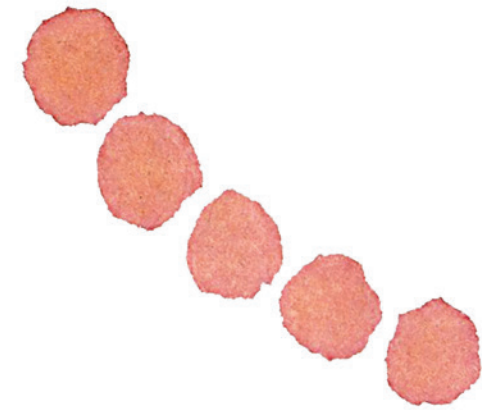


Fig. 1 - Ingold's Acrobatic Weather World, illustration de l'auteur

Danser, ce serait faire avec l'obstination de la Terre à ne pas se plier aux actions humaines. Telle pourrait être la première leçon de l'article de Martin Givors. À mi-chemin entre une ethnographie et une métaphysique appliquée, il y médite sur ses expériences de chute et de lutte avec le sol lors d'un atelier mené par le danseur Dimitri Jourde. La seconde leçon? Que l'épreuve du caractère têtu, acharné et systématique des forces en jeu lorsque l'on se met en mouvement, est une expérience écologique. Cette expérience ne passe ni par le fait d'annuler, dissoudre ou dépasser ces forces ni par le fait de coïncider avec elles. Elle repose plutôt sur la capacité à construire avec elles des rapports subtils de composition. Pourquoi évacuer l'« urgente précarité » de ce rapport à la terre, se demande Martin Givors? Rapport constitutif et renversant, cruel car infaillible, et pourtant libérateur quand on apprend à négocier et à se laisser vivre dans ses parages (Paxton).

La chute deviendrait alors une expérience pratique de réanimation, comme lorsque l'on tombe sur la tête, sonné, que tournoient les chandelles, et qu'en se relevant à soi-même on se dit: « *Nous ne sommes pas seuls au monde!* ».

LA CONFRONTATION RADICALE
D'UN DANSEUR-ACROBATE AVEC
LA TERRE EST UNE INVITATION
AU DÉCENTREMENT DE LA
FIGURE DE L'ARTISTE PAR LA PRISE
EN CONSIDÉRATION DE CETTE
PARTENAIRE. PEUT-ÊTRE, SA
RÉANIMATION.

En juin 2015, je rencontraï Dimitri Jourde dans l'enceinte du Théâtre de la Ville de Paris. Depuis lors, je marche à ses côtés, par intermittence, cherchant à déplier toujours plus la fascination que j'éprouve pour une danse sans conteste acrobatique, mais peut-être avant tout, tellurique. Cet effort m'a conduit, au mois d'octobre dernier, à suivre l'entraînement que l'artiste donnait au Centre Chorégraphique National de Grenoble. La traversée de cet entraînement sera la matière de cet article. Me cognant à répétitions contre le sol (ici, un tapis de danse), j'ai commencé à questionner les relations qui nous unissaient, lui et moi. Il n'y avait entre nous rien de conflictuel, et nous ne nous épousions pas non plus. Nous nous rencontrions par collisions. D'étranges collisions. De celles qui vous re-membrent, vous refont, vous rappellent vos contours autant qu'elles les égratignent. Et c'est ici, à l'embrasement de mes plaies, qu'a germé la fragile intuition qui traversera cet article : la confrontation radicale d'un danseur-acrobate avec la Terre est une invitation au décentrement de la figure de l'artiste par la prise en considération de cette Partenaire. Peut-être, sa réanimation. Une Partenaire qui, par l'altérité de sa texture, de sa viscosité, de son souffle, constitue une entité irréductible et ne saurait être considérée comme une extension du corps du danseur.

MARCHER COMME UN LION

«Je fais des choses et vous me suivez»: voilà, en substance, les mots par lesquels tout cela a commencé; voilà pourquoi, serpentant à quatre pattes sur le tapis noir du studio, je m'emploie à marcher «comme un lion». C'est après une première demi-heure passée debout à travailler la marche et diverses positions basses sur les jambes que nous avons posé nos premières mains au sol. Jourde nous propose alors de nous déplacer, genoux à terre, en soignant les transferts de poids entre chacun de nos bras. «Comme un lion». Le talon de ma main droite presse le sol, mon bras se tend, de plus en plus, jusqu'à soulever le haut de mon dos, jusqu'à le déporter vers l'avant. Pressentant le déséquilibre poindre, je dépose ma main opposée un peu plus loin sur le sol. Moyennant une légère ondulation du bassin, mon poids s'est transféré d'une

main à l'autre, jusqu'à décharger totalement mon bras droit, lequel se soulève dès lors du sol pour avancer à son tour. Le mouvement, peu à peu, gagne en fluidité. Les poussées et relâchés semblent se coordonner. Je me surprends même à goûter une certaine élasticité dans la marche.

Me reviennent alors ces propos de Jourde: «Il faut se fondre avec le sol». Ne pas s'abandonner, bien sûr, au risque de n'être plus qu'un poids mort. Mon attention se précipite alors vers mes mains, lieu supposé de la fusion. J'y perçois l'écrasement de ma chair contre un tapis plus dur qu'il n'en a l'air. Les métacarpiens du talon de la main écrasent ma propre paume, prise entre deux étaux. Est-ce cela, se fondre avec le sol? Sentir la compression de la chair entre les os et la Terre? Mes genoux, manifestement bien moins tolérants aux chocs répétés, m'obligent à écourter cet épisode contemplatif. Le serpentement se rigidifie légèrement à mesure que la douleur s'intensifie, les virages se font plus angulaires, les transferts de poids plus claquants, comme si mon lion était soudainement pris d'une étrange arthrose, comme si le toucher de la Terre le piquait, le forçant ainsi à se désengager d'un contact à peine esquissé. Me remémorant alors les écrits du philosophe José Gil relatifs à la sensation d'expansion de l'«espace du corps¹» du danseur dans l'espace l'environnant, je me demande : mon corps peut-il s'expanser dans une *surface* avec laquelle il s'entrechoque autant qu'il le fait avec un *milieu* au sein duquel il évolue comme l'air²? Pourrions-nous encore, et si oui comment, penser la «corporéification» de l'espace par le corps du danseur, alors même que l'espace ne cesse de lui renvoyer sa propre fermeté, sa propre résistance, et par là même, sa différence substantielle?

Pour ce faire, considérons un instant sur ce qu'implique la fusion du corps du danseur avec l'espace dans la pensée d'inspiration phénoménologique et deleuzienne de Gil. Dans son article consacré au «Corps paradoxal», le philosophe introduit sa réflexion en postulant qu'il est de l'avis de tous que le danseur, comme l'acteur, le gymnaste ou encore l'archer zen, «évolu[ent] dans un espace particulier, différent de l'espace objectif³». Cet espace, qu'il nomme *espace du corps*, est en réalité créé par les mouvements du danseur. Il est «la peau s'étendant elle-même dans l'espace; la peau devenant espace - d'où, par conséquent, l'extrême proximité entre les choses et le corps». Sa fonction est double: «(a) il développe la fluidité du mouvement en créant un milieu propre, avec le moins de viscosité possible; (b) il rend possible

1 José Gil, «Paradoxical body» [2001], traduit par André Lepecki vers l'anglais (USA), *The Drama Review*, vol. 50, n°4, hiver 2006, p. 21.

2 Pour reprendre les termes du psychologue James Gibson, la différence entre la surface et le milieu reposeraient en partie dans leur degré de pénétrabilité par un corps. Voir: James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, Houghton Mifflin, 1979, p. 16.

3 José Gil., p. 21-23, pour cette citation et les suivantes.

le positionnement de corps virtuels, lesquels multiplient le point de vue du danseur.» La fusion dont il est question dans la théorie de Gil pourrait donc s'entendre comme suit: elle est dissolution de l'espace extérieur en une « texture proche de celle de l'espace interne ». Il définit ainsi l'opération de *corporéification* de l'espace par le danseur, dont la finalité est de permettre au corps de se mouvoir dans un nouvel espace homogénéisé « sans rencontrer les obstacles de l'espace objectif, étranger ».

Or, d'où vient-il au philosophe que le danseur cherche à se mouvoir sans rencontrer les obstacles de l'espace objectif et étranger? Pour répondre à cette interrogation, il nous faut sans doute revenir aux danses à partir desquelles Gil bâtit ses concepts: les danses de possession. Ces pratiques, nous dit-il, cherchent fondamentalement à faire *coïncider* les espaces intérieurs et extérieurs de manière à ce qu'une énergie puisse librement s'écouler de l'intérieur du corps du danseur vers sa surface, où elle s'exprimera au travers de gestes. Cette circulation implique d'une part l'harmonisation de la texture de l'espace intérieur du corps, et d'autre part « un espace extérieur sans viscosité ». Ce ne serait ainsi qu'au prix de cette homogénéisation intérieure, puis intéro-extérieure, que les énergies trouveraient un espace où se déployer librement, c'est-à-dire sans entraves. Songeant à nouveau à la marche du lion de Jourde, à ce qui pourrait s'apparenter à une succession de collisions et de compressions plus ou moins délicates contre le sol, demandons-nous: 1) le danseur-acrobate cherche-t-il seulement à trouver dans le sol un espace avec lequel fusionner pour exprimer librement et sans obstacle un flux d'énergie?, 2) dans quelle mesure pourrions-nous affirmer avec Gil que l'acrobate corporéifie le sol, et le charge — l'anime? — de ses propres affects, de ses propres forces⁴?

CHUTER, UNE EXPÉRIENCE DE CO-MEMBERING

Au terme d'une première *entrée en matière* conjuguant marches sur pieds, marches au sol, et quelques éléments de capoeira, Jourde s'est décidé à transmettre un premier mouvement caractéristique de sa danse. Nous pourrions tenter de le décrire à la manière d'une roulade, en ceci qu'il implique une rotation du bassin dans l'axe transversal (axe gauche - droite). Cependant, contrairement à une roulade classique qui s'effectuerait en

position accroupie et en appui sur les mains, celle-ci s'initie debout (fig. 2). Pour la réaliser, Jourde entame un mouvement de recul en effectuant un pas en arrière, se met en appui sur une seule jambe, bascule son buste en avant tout en levant son autre jambe à l'arrière du corps. Il fléchit peu à peu le genou de sa jambe en appui, puis se propulse vers le sol sous le coup d'une impulsion. Il percute alors le tapis de danse avec la partie supérieure de son dos et, profitant de l'énergie générée par sa chute, effectue la roulade. Lorsque ses pieds achèvent leur voyage dans les airs et reprennent contact avec le sol, l'acrobate puise dans la Terre l'énergie nécessaire pour se relever.



Fig. 2 - Roulade, illustration de l'auteur

En dépit de l'hétérogénéité des participants à l'entraînement, l'apprentissage de ce mouvement a confronté bon nombre d'entre nous à une même difficulté: l'appréhension de la chute. Ce n'était ni le pas en arrière, ni l'équilibre sur une jambe, ni même la roulade qui se dressaient entre nous et la réalisation de ce mouvement, mais seulement cette chute, cette minuscule et brève chute au cours de laquelle, quittant nos appuis nous allions nous précipiter contre le tapis de danse pour y écraser la chair de notre dos. Jourde insistait alors sur un aspect du mouvement: la flexion du genou. Plus nous fléchissions notre jambe d'appui, moins la chute nous paraissait dangereuse. Car en effet, à cet instant, l'espace me séparant du sol ne m'évoquait en rien un milieu dense propice à l'abandon. Il était bien plutôt un vide, un souffle bref et court qui ne ferait qu'accélérer ma chute et amplifier la puissance de la collision avec ce sol ferme, rigide et intraitable. Voilà donc une première pensée pouvant surgir à l'esprit de celui qui entreprend d'incorporer le vocabulaire de Jourde: danser, ce serait se mettre à la merci de la Terre.

Dans son article « Ecologies of falling » (2013), l'anthropologue américaine Sally Ann Ness rend ainsi compte d'une étrange

4 « La scène où l'acteur performe est une scène investie par des affects et de nouvelles forces - les objets qui l'occupent gagnent de nouvelles valeurs émotionnelles en fonction des corps des acteurs; et bien qu'invisibles, l'espace, l'air, acquièrent une diversité de textures - ils deviennent denses ou raréfiés, revigorants ou suffocants », *ibid.*, p. 22.



Se présenter à la Terre - Dimitri Jourde, le 28 Août 2015,
lors des répétitions du spectacle *Fractus V* de Sidi Larbi Cherkaoui à Anvers © Ignacio Urrutia

expérience qu'elle fit au cours d'un travail qu'elle menait dans le parc national du Yosemite, dans l'est de la Sierra Nevada, en Californie. Au premier abord, son histoire semblerait davantage être matière à une bonne plaisanterie qu'à un article scientifique. Écrit à la première personne, l'article raconte comment une anthropologue travaillant sur les expériences de chutes vécues par les randonneurs du parc du Yosemite s'est retrouvée, elle-même, à chuter brutalement alors qu'elle redescendait non sans fierté du plus haut sommet du parc. La situation pourrait être décrite assez simplement: se coinçant un pied sous une racine, et ne parvenant pas à arracher cette dernière à la seule force de sa jambe, Ness s'est faite déséquilibrer. Elle est alors tombée en

avant et n'a pu faire autrement, pour protéger sa tête, qu'instinctivement avancer son genou droit pour se réceptionner. Puis son genou, sa peau, sa recherche, la Terre, reprirent leur chemin, *marqués* par cette rencontre aussi percutante qu'inattendue. Cette racine, par la suite, inspira cette éclairante phrase à l'anthropologue: «[Chuter] transforme l'identité humaine en intégrant notre intelligence corporelle dans un environnement spécifique où opèrent des

formes d'agences [*agencies*] non-humaines⁵». Ce phénomène d'intégration, l'auteure le développe par la suite en le définissant à travers deux termes dont je peinerai à traduire la riche polysémie. La chute, pour Ness, génère d'abord un phénomène de «*re-minding*⁶»: un retour à la conscience de notre condition écologique précaire, c'est-à-dire de notre soumission au champ de forces au sein duquel nous évoluons. Cette opération s'effectue par le biais d'un second phénomène qui serait celui du «*co-membering*⁷». Le *co-membering* de l'anthropologue est la concrétion d'au minimum trois sens: celui d'un *re-souvenir* de notre être-précaire, celui d'un sentiment de *co-appartenance* à un environnement peuplé d'agences non-humaines, et enfin, celui d'une opération de *re-membrement* de l'individu et du monde au sein d'un écosystème dont ils sont tous deux parties prenantes.

L'acte de *co-membering* m'apparaît ainsi être constitutif de l'expérience proposée par Jourde: se mettre à la merci du sol signifie peut-être rentrer avec lui dans une relation de l'ordre de la *composition* de nos rapports respectifs. Ce processus de composition avec l'autre, presque curieusement, n'apparaît nulle

part dans l'article de Gil, où la relation qu'entretient le danseur avec le sol n'est jamais mentionnée. En songeant aux écrits de Ness, à cet étrange et fréquent phénomène d'*oubli* de notre précarité que l'expérience de la chute vient pour un temps contrecarrer, peut-être pourrions-nous émettre l'hypothèse suivante: si le danseur de Gil ne semble se soucier des forces qui se terrent sous ses pieds, c'est qu'il souffrirait lui-même d'une forme d'amnésie imputable à la station horizontale et équilibrée. Je ne prétends pas, bien sûr, que ce danseur existe hors du texte de Gil — quel danseur ne s'est jamais soucié de son «*ancrage*» au sol? —, moins encore que les danses de possession ne développent pas des relations privilégiées à la Terre. Néanmoins, la formulation de cette hypothèse met en exergue ce qui pourrait s'apparenter à l'une des principales caractéristiques de la danse de Jourde: son urgente précarité. Urgente, car la projection d'un corps dans les airs et vers la Terre ne permet aucun retour en arrière, ni même un arrêt; le corps ira, quoi qu'il en soit. Précarité, car elle restitue avec puissance le danseur au sein du tissu de forces dont il est partie prenante. C'est ainsi que la pratique de Jourde semble déjouer tout potentiel sentiment d'aliénation chez le danseur, une aliénation entendue au sens de l'anthropologue Anna Tsing comme «*la sensation de tenir seul*⁸». Comment concevoir, dès lors, la technique transmise par Jourde? Ne pouvant être considérée à la manière d'une maîtrise des forces et des matières impliquées par la danse, elle gagnerait peut-être à se penser à l'image d'un art par lequel l'acrobate se compose, se présente, s'offre aux agences avec lesquelles il collabore: non plus maîtriser, mais donner prise.

RICOCHER SUR UN TAPIS DE DANSE

Lorsque Jourde danse avec le sol, son corps semble glisser presque étrangement de part en part du plateau, comme s'il était tracté, poussé, emporté par quelque force invisible, comme s'il profitait de quelques courants telluriques. Au premier jour de l'entraînement, mon corps, lui, ne faisait que frapper lourdement le tapis de danse du studio et s'y arrêter net. Il y avait entre Jourde et moi ce gouffre opposant le nageur au barboteur: il composait ses collisions quand je ne faisais que recevoir des choes. Donner prise aux agences du sol semble ainsi nécessiter une certaine habileté que nous allons approcher à travers l'étude de deux éducatifs à la

CHUTER TRANSFORME L'IDENTITÉ
HUMAINE EN INTÉGRANT NOTRE
INTELLIGENCE CORPORELLE DANS
UN ENVIRONNEMENT SPÉCIFIQUE
OÙ OPÈRENT DES FORMES
D'AGENCES NON-HUMAINES.

5 Sally Ann Ness, «*Ecologies of Falling in Yosemite National Park*», *A Journal of the Performing Arts*, vol. 18, n°4, 2013, p. 20.

6 *Ibid.*, p. 18.

7 *Idem*

8 Anna L. Tsing, *The Mushroom at the End of the World: on the Possibility of Life in Capitalists Ruins*, Princeton University Press, 2015, p. 5.

roulade proposés par l'artiste.

Le premier éducatif consiste en l'opération suivante: un participant, retenu par son partenaire, place son corps en grand déséquilibre, puis le partenaire le lâche, et le participant doit alors retrouver son équilibre sans chuter ni recourir à ses mains (fig. 3). La première version consiste à retenir le participant par les hanches afin qu'il se déséquilibre vers l'avant; la seconde, à l'inverse, exige du partenaire qu'il retienne le participant dans la partie supérieure de son dos. Celui-ci, alors penché vers l'arrière, devra pour se rattraper effectuer un demi-tour⁹. C'est presque contre-intuitivement que semblent se révéler les intérêts offerts par de telles pratiques.

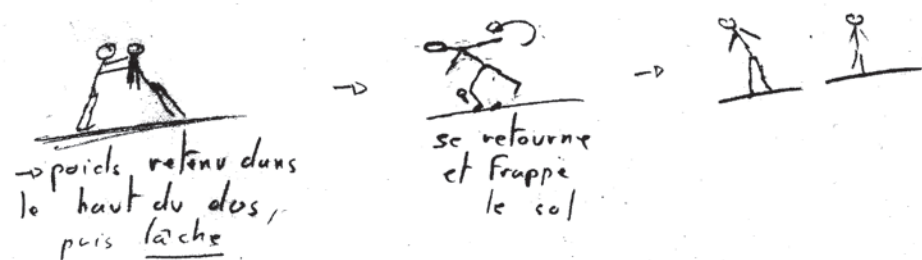


Fig. 3 - Éducatif pour la chute, illustration de l'auteur

En apparence, la perspective de manquer de s'effondrer au sol laisse peu présager un horizon de rencontre heureuse avec ce dernier. Pourtant, je soutiendrai ici l'hypothèse que c'est au travers de ces frappes par lesquelles nous percutons la Terre que se livre, peut-être avec fracas, un principe au cœur de la fusion telle que pensée et pratiquée par Jourde: le *rebond*. Pour se redresser, le corps n'a ici d'autre choix que de venir attaquer le sol, car c'est dans cette confrontation qu'il trouvera son salut. Attaquer ne signifie donc pas faire preuve d'agressivité, mais plus simplement aller provoquer et travailler avec la résistance, et donc la puissance de réponse, de la substance partenaire. Ici, seul le choc généré par la frappe permettra au corps de trouver l'énergie nécessaire pour retrouver sa verticalité.

Le second éducatif porte plus spécifiquement sur l'élaboration des conditions d'attaque du sol. Contrairement au précédent, celui-ci consiste en une véritable mise en situation préparant la pratique de la roulade. Il s'agit d'un motif à répéter au cours duquel

l'acrobate peut, à un instant précis, amorcer sa figure. Ce motif consiste en l'enchaînement suivant (fig. 4): Jourde effectue deux pas droit devant lui, lance un coup de pied vers l'avant, et laisse l'élan généré décoller légèrement le talon de sa jambe d'appui. Puis, profitant de l'énergie produite par le retour de sa jambe, l'acrobate effectue cette fois-ci trois pas vers l'arrière, élance sa jambe opposée dans les airs à l'arrière de son corps et laisse son buste se pencher en avant: il s'agit là de la position initiale de la roulade. S'il décide de poursuivre son motif, Jourde profite à nouveau de l'élan généré par le retour de sa jambe vers le sol pour repartir vers l'avant, et redémarrer un cycle.

Le premier conseil donné lors de l'exécution de l'éducatif est le suivant: laisser agir les déséquilibres. À chaque coup envoyé dans les airs, nous devons veiller à nous laisser légèrement emporter par l'élan produit. Cela signifie qu'il ne faut pas tenter de garder son poids centré, équilibré lors des frappes, mais bien plutôt laisser se *balancer* et *onduler* le centre de gravité, *jouer* avec les élans générés par ces déséquilibres. Ce faisant, le danseur-acrobate fait de son propre corps un projectile dont il fait danser le poids, la densité matérielle, pour tantôt la retenir, tantôt la projeter contre ses multiples partenaires, comme le ressac contre un rocher. La roulade, à l'image de nombreux mouvements des danses de Jourde, ne s'effectue pas sans élan¹⁰, car c'est cet élan même qui lui fournira l'énergie nécessaire à la pratique de la rotation.

Jouant à la croisée de la balistique et du rebond, de la collision et de la résistance des corps, la danse acrobatique de Jourde procède ainsi à la manière d'une économie, voire d'une écologie des élans. Elle s'emploie à les attiser, à les entretenir, et ce en invitant le danseur à balancer son bassin et à collaborer avec le *frottement* de l'air, la *fermeté* de la Terre, les *contractions* de ses muscles. Or, à quoi serviront ces élans? Non pas seulement à



Fig. 4 - Motif, illustration de l'auteur

⁹ Les déséquilibres, bien sûr, ne doivent pas franchir un certain seuil après lequel il n'est plus possible de se rééquilibrer sans faire usage de ses mains.

¹⁰ Cela ne signifie pas qu'il est impossible de les effectuer à l'arrêt, mais que Jourde ne les effectue pas à l'arrêt.

JOUANT À LA CROISÉE DE LA
BALISTIQUE ET DU REBOND,
DE LA COLLISION ET DE LA
RÉSISTANCE DES CORPS, LA
DANSE ACROBATIQUE DE JOURDE
PROCÈDE AINSI À LA MANIÈRE
D'UNE ÉCOLOGIE DES ÉLANS.

se projeter sur le sol, mais à y rebondir, à *ricocher* à sa surface. Prenons celui qui, au bord de l'eau, se met en quête des galets les plus plats. Il se présente alors face à la rivière, souvent se penche du côté où il est le plus adroit, et envoie le galet frapper la surface de l'eau en espérant faire le plus de rebonds possible. C'est dans l'effort de projection qu'il cherche à présenter la pierre sous ses rapports les plus adéquats avec ceux de la surface de l'eau afin que leur rencontre ne soit

pas source de neutralisation, mais de *conduction* et de *renvoi* d'énergies. Partant de ce constat-là, nous pourrions formuler l'hypothèse selon laquelle la fusion acrobatique de Jourde, loin de pouvoir s'entendre à la manière d'une dissolution et d'une homogénéisation de deux corps, relèverait en réalité davantage d'une frappe, c'est-à-dire d'un processus de collision entre deux charges, énergétiques et pondérales. L'acrobate ne cherche pas à se *fixer* au sol, à s'y arrêter comme pour y prendre racines, mais bien plus à s'y enfoncer légèrement pour en être expulsé aussitôt. L'objectif est alors triple: 1) économiser sa propre énergie, 2) rester en mouvement, 3) *puiser* dans la Terre une force que les seuls muscles du corps ne pourraient fournir.

CORPS SYNOVIAL

Parce que le sol est ici un partenaire avec qui l'acrobate s'*articulera*, il ne peut *a priori* être l'objet de la corporéification proposée par Gil. Rappelons ainsi que pour le philosophe cette opération est censée permettre la réduction, si ce n'est la suppression, des viscosités des espaces intérieurs et extérieurs. Le sol de Jourde, lui, joue avant tout un rôle de *résistance* dans la danse. Il n'accueille pas l'énergie du danseur comme un liquide sans viscosité incorporerait avec fluidité un nageur. Il la contraint, la contrarie, la détourne. Il lui oppose sa propre énergie, sa propre force, et de cette opposition naissent les rebonds (dans le corps du danseur comme dans la Terre). La relation du trampoliniste avec l'agrès est alors intéressante pour imaginer ce phénomène. Parce qu'elle est semi-rigide, la surface de la toile donne à voir de manière plus évidente que le tapis de danse les répercussions des entrecroisements : ils se lisent ainsi tant à travers le saut de l'acrobate

que dans les remous de la toile, le grincement des mécaniques.

Aussi le corps de Jourde ne peut-il tout à fait s'étudier à la manière du « corps-sans-organes¹¹ » (CsO) du danseur de Gil. Le CsO, pour le philosophe, serait cet espace « au sein duquel toutes les obstructions, toutes les machines destinées à casser, couper et vampiriser un flux ont été balayées par la puissante intensité du flux ». La raison pour laquelle le danseur tendrait à dissoudre ses propres organes tiendrait au fait qu'ils seraient ces « systèmes sensori-moteurs intériorisés » théorisés par le chorégraphe Merce Cunningham, lesquels « représentent un obstacle à l'innovation », et dont l'artiste gagnerait à se libérer. Sans remettre en question l'intégralité de la pensée du CsO proposée par Gil, il nous faut néanmoins reconnaître que dans leurs relations, le corps de l'acrobate et le sol ne laissent pas les flux d'énergie librement s'écouler, ils ne les brisent pas non plus, ni ne les coupent, mais les *attendrissent*, parfois même les amortissent. Il s'agit là d'un processus qui, pour être approché, demande avant tout de voir réhabilitée la notion d'articulation que le CsO avait défaits¹².

La suppression de l'« articulation¹³ » chez Gil est à comprendre en cohérence avec les propos tenus précédemment sur la danse de possession. De même que l'organe, l'articulation opère un effet de *médiation* sur le courant d'énergie, et c'est à ce titre qu'elle se voit purement et simplement exclue du CsO. Or chez Jourde, ni le corps de l'acrobate ni le sol ne sont de purs intermédiaires tels que la « machine espace-peau » du philosophe, laquelle restitue immédiatement tous les flux d'énergie qu'elle attire. Plutôt, la Terre et l'acrobate articulent, c'est-à-dire *absorbent* et *dégagent*, des flux d'énergie. Il s'agit là d'une opération fondamentalement rythmique qui s'effectue au travers d'un corps, non plus sans organes mais *synovial*. Et c'est au sein de ce celui-ci que se composera le rebond. « Synovie », ce terme semble-t-il inventé par le médecin alchimiste Paracelse serait formé à partir des termes « avec » et « œufs ». Le « corps synovial » traduit ainsi, en lui-même, l'hétérogénéité des viscosités qu'il met en jeu. Il est un milieu au travers duquel des flux, attendris temporairement, ricochent plus ou moins puissamment. Un milieu qui peut s'user avec le temps, selon l'utilisation qui en est faite : pensons aux genoux des trampolinistes et des danseuses de Graham, aux bois séchés qui ne sauraient plus fléchir, aux chemins de terre tassés par les pas de ceux qui les empruntent. Un milieu qui, pour en revenir à notre roulade, permettra l'absorption de la collision avec le sol et son dégagement au travers du relevé qui la

11 Gil emprunte et interprète le concept de CsO de Deleuze et Guattari, lesquels l'ont eux-mêmes formés à partir du corps-sans-organes proposé par Antonin Artaud. José Gil, « Paradoxical body », p. 31-32 pour cette citation et les suivantes.

12 « Comme si le mouvement du danseur pouvait attirer à lui tout autre mouvement corporel à mesure qu'il se viderait lui-même et perdrait ses organes. Finalement, cela signifierait qu'il n'y aurait plus de choses telles que les articulations. Mais plutôt, une circulation fluide d'intensités dans une matière donnée. », *idem*.

13 Traduit par Lepecki comme « articulation » plutôt que par « joint », sans doute pour ne pas réduire le sens à la seule interprétation biomécanique du concept. Le terme original « articulação » possède cependant les deux sens. José Gil, « O Corpo Paradoxal », *Movimento Total: O Corpo e a Dança*, Lisbonne, Relógio d'Água, 2001, p. 63.



S'articuler - Dimitri Jourde, le 28 Août 2015,
lors des répétitions du spectacle *Fractus V* de Sidi Larbi Cherkaoui à Anvers © Ignacio Urrutia

conclura. La différence fondamentale opposant le CsO du danseur de Gil au corps synovial de Jourde semble est en réalité de nature ontogénétique. Le philosophe suppose qu'une énergie circulant dans l'espace intérieur du danseur cherche un espace extérieur sans viscosité pour s'exprimer librement. Ce faisant, il considère que toute rugosité du monde serait un obstacle à la croissance d'une forme, et postule donc ainsi que la forme existerait dans une pure énergie intérieure hors-sol. Or, ainsi que j'ai tenté de le démontrer précédemment, la technique de Jourde ne consiste en rien à exprimer à l'extérieur des courants intérieurs. La danse de l'artiste se génère précisément à l'endroit de la friction avec la Terre. A l'instar de la foudre, Terre-Air-Ciel ou Ciel-Air-Terre, elle est une décharge produite par une collaboration orageuse : intense et brève, ne laissant aucun parti inchangé.

L'entraînement proposé par Jourde semble ainsi pouvoir se lire comme la transmission d'une technique d'assemblage du corps synovial : c'est-à-dire, nous allons le voir, une technique de *respiration* avec la Terre.

VERS UN ANIMISME ARCHITEXTURAL

Ainsi, l'apprentissage et la répétition de la roulade de Jourde nous transforment-ils de pierre s'effondrant bruyamment sur le sol à grêlon ricochant sur la Terre. Or cette modulation, pour en revenir à Anna Tsing, est toujours intrinsèquement liée à la manière dont nous gérons notre propre précarité, c'est-à-dire notre capacité intime à composer avec les différentes résistances qui nous environnent et à réceptionner les flux d'énergie qui s'échangeront entre nous par notre corps synovial. La danse de Jourde met ainsi en exergue l'hétérogénéité des substances, des viscosités, des matériaux solides, liquides comme vaporeux qui composent nos environnements, chacun avec leurs propres puissances d'agir. C'est ainsi que, me précipitant sur le sol pour effectuer la roulade de Jourde, je travaillerai avec les substances spongieuses de ma chair et minérales de mes os et du sol. Toutes, en dépit de leur densité, de leur élasticité, de leur rythmicité, seraient ainsi les composantes de ce « monde de matériaux¹⁴ » théorisé par l'anthropologue Tim Ingold, au cœur duquel nous évoluons.

La relation que tisse ainsi l'acrobate au sol n'advient alors non pas par peuplement de l'espace et des substances, ni même

tout à fait par leur investissement, mais par leur enfoncement, que nous pourrions entendre au sens trampoliniste suggéré dans l'expression « *enfoncer* la toile ». Il s'agit alors pour l'acrobate d'entrer en relation avec la Terre comme assemblage de matériaux - c'est-à-dire comme un tressage de tissus offrant une certaine résistance -, lequel compose une partie de l'« *archi-texture* » de son environnement, pour reprendre le terme du sociologue Henri Lefebvre¹⁵. Enfoncer la toile reviendrait donc, en un sens, à connaître une substance par sa textilité, par les frottements, les égratignures, voire les chocs dont nous ferions l'expérience à son contact. Bien sûr, et nous rejoindrions ainsi partiellement la théorie de Gil, que cet enfoncement advienne au sein des strates les plus atmosphériques comme les plus osseuses de notre corps, il n'est pas collision avec des substances essentialisées, réifiées et immuables. Il est une rencontre, et donc un échange qui opère par l'intermédiaire de notre peau, voire de nos peaux, si nous considérons notre propre corps comme composé de strates aux substances hétérogènes. Il est ainsi une dernière pratique de Jourde que je mentionnerai dans cet article, en ceci qu'elle me semble offrir comme une synthèse à nos développements. Il s'agit d'un *saut* que Jourde effectue couché, les jambes repliées, les mains tendues vers le Ciel (fig. 7). Un saut (presque) sans élan ni appui autre que la surface du dos en contact avec le sol. Aussi étrange que cela puisse paraître, l'acrobate, lorsqu'il exécute une première fois le mouvement, parvint à bondir à un peu moins d'un mètre du sol ; et ce quand un certain nombre d'entre nous ne parvinrent à décoller leur dos de quelques centimètres qu'au terme de plusieurs répétitions. La réalisation d'un tel mouvement requiert finalement de laisser nos chairs et nos os enfoncer le sol pour y rebondir. Dans cette pratique, comme dans la pratique de l'équilibre sur les mains, voire du poirier, l'acrobate semble avoir l'opportunité de percevoir ce que nous nommerons avec Ingold « la respiration¹⁶ » des matériaux, leur souffle, et ce au travers d'un subtil mouvement de va-et-vient, un perpétuel cycle d'entrées et de sorties de toile qui se perçoit au travers des relations synoviales que nous entretenons avec nos environnements. La Terre et l'acrobate se respirent, s'enfoncent, se tendent et se détendent sans cesse au

OR CETTE MODULATION EST TOUJOURS LIÉE À LA MANIÈRE DONT NOUS GÉRONNS NOTRE PROPRE PRÉCARITÉ, À NOTRE CAPACITÉ INTIME À COMPOSER AVEC LES DIFFÉRENTES RÉSISTANCES QUI NOUS ENVIRONNENT ET À RÉCEPTIONNER LES FLUX D'ÉNERGIE QUI S'ÉCHANGERONT ENTRE NOUS PAR NOTRE CORPS SYNOVIAL.

¹⁴ Tim Ingold, « world of materials », *Being alive: essays on movement, knowledge and description*, Londres, Routledge, 2011, p. 29.

¹⁵ Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, 1974, p. 140, in Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones Sensibles, 2011, p. 108.

¹⁶ « The wood is alive, or 'breathes', precisely because of the flux of materials across its surface. », Tim Ingold, *Being alive*, p. 28.

LA TERRE ET L'ACROBATE SE
RESPIRENT, S'ENFONCENT, SE
TENDENT ET SE DÉTENDENT
SANS CESSER AU CONTACT
L'UN DE L'AUTRE. LA TECHNIQUE
RESPIRATOIRE DE JOURDE EST UNE
TECHNIQUE D'ENFONCEMENT
DE LA TERRE, D'ORGANISATION DE
COLLISIONS D'ARCHITEXTURES.

contact l'un de l'autre. La technique respiratoire de Jourde est une technique d'enfoncement de la Terre, c'est-à-dire d'organisation de collisions d'architectures.

C'est fort de ce dernier constat que je suggérerai de penser que la danse de Jourde, par le rapport privilégié et brutal qu'elle propose d'entretenir avec la Terre, nous amène par là même à développer ce que nous pourrions nommer un *animisme* « *archi-textural* », lequel ne serait autre qu'une considération de la pulsation des matériaux qui composent notre monde. C'est à son rythme,

et sous ses coups, que l'acrobate compose ainsi ses figures. Nous nous approcherions ainsi de l'animisme tel que théorisé par Ingold : un animisme qui, loin de consister en l'incorporation d'une âme, c'est-à-dire d'un principe de vie, au cœur d'entités inanimées, se pense davantage comme une restitution des matériaux au sein des flux générés par les forces de vie qui animent notre monde¹⁷. Plus concrètement peut-être, il m'apparaît que l'animisme de la danse acrobatique de Jourde se goûte dans la perception de la capacité qu'a la Terre, cette substance dynamique, à réceptionner, conduire, projeter des forces dans le monde — à nous proposer, peut-être, de composer une danse avec elle — à nous parler, sans doute, dirait David Abram.

¹⁷ Tim Ingold, « La textilité de la fabrication » [2010], *Marcher avec les dragons*, traduit par Pierre Madelin de l'anglais vers le français, Bruxelles, Zones sensibles, Le Kremlin-Bicêtre, Les Belles Lettres, 2013, p. 230.

BIBLIOGRAPHIE

Gibson, James J.,
The Ecological Approach to Visual Perception,
Boston, Houghton Mifflin, 1979

Gil, José,
« O Corpo Paradoxal », *Movimento Total: O Corpo e a Dança*,
Lisbonne, Relógio d'Água, 2001

Gil, José,
« Paradoxical body » [2001],
traduit par André Lepecki du portugais vers l'anglais, *The Drama Review*, vol. 50, n° 4, hiver 2006

Harbonnier, Nicole,
« Plongée dans l'expérience sensible »,
Spirale, n° 242, automne 2012

Ingold, Tim,
Being alive: essays on movement, knowledge and description,
Londres, Routledge, 2011

Ingold, Tim,
« La textilité de la fabrication » [2010], *Marcher avec les dragons*,
traduit par Pierre Madelin de l'anglais vers le français,
Bruxelles, Zones sensibles, Le Kremlin-Bicêtre, Les Belles Lettres, 2013

Ingold, Tim,
Une brève histoire des lignes,
traduit par Sophie Renaut de l'anglais vers le français,
Bruxelles, Zones Sensibles, Le Kremlin-Bicêtre, Les Belles Lettres, 2011

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

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

La Revue Corps-Objet-Image, du TJP, Centre Dramatique National d'Alsace - Strasbourg réunit artistes et chercheurs pour penser autrement les arts de la scène. Après, « Infra, l'en-deçà du visible », « Alter, l'autre de la matière », le troisième numéro s'articule autour de la thématique « Ré-animation » et est diffusé sur le site www.corps-objet-image.com au fil des Week-ends TJP de la saison 2016-2017.

www.corps-objet-image.com / tous droits réservés

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle. Les articles peuvent être consultés et reproduits sur un support papier ou numérique sous réserve qu'ils soient strictement réservés à un usage personnel, scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra mentionner, « TJP Éditions », « Revue Corps-Objet-Image », l'auteur et le titre de l'article.

Martin Givors / La terre et l'acrobate / juin 2017
Éditeur TJP Éditions / Revue Corps-Objet-Image 03 Ré-animation / Directeur de publication Renaud Herbin