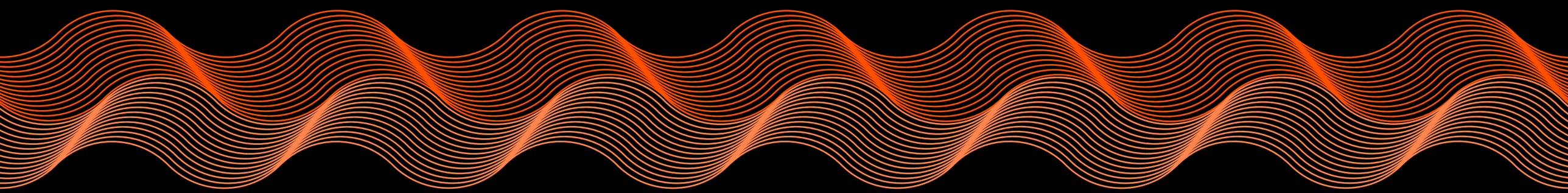
Aux côtés des artistes-interprètes de *Fractus V*

(C^ie Eastman/Sidi Larbi Cherkaoui, 2015-2019) : approche micropolitique d'un processus de création et de tournée



MARTIN GIVORS

EUROPEAN JOURNAL OF THEATRE AND PERFORMANCE Nº2 MAY 2020 ISSN: 2664-1860 PP.60—99 HTTPS://JOURNAL.EASTAP.COM

Summary

Throughout repeated observations, intermittent interviews with the team and ordinary discussions, I realized that *Fractus V* (2015), a choreographic production led by Sidi Larbi Cherkaoui alongside with four dancers coming from very different dance backgrounds, was (differently) experienced by the performers as a transformative journey, a "rite of passage" (Cherkaoui) that needed to be undertaken within a heterogeneous company. In this project, the choreography itself was considered by the dancer Johnny Lloyd as a "mantra", "a thing that you repeat over and over and over to transform". It was a practice, and as such, it had to be not only learned but also performed again and again to be efficient. Consequently, for the performers, the choreographic work was not an end in itself but a tool for the playing//singing/dancing body-development. Noticing and studying the inner transforming power of this production asked me to follow the performers' pathways on and out stage, before, during and after the show, in different places and different times, because the bodily transformations required patient observation to be revealed and verbalized. This way of conceiving a creative process might challenge our definition of genetic research and lead us to develop an ecological understanding of the *Fractus V*'s company as an intermittent and nomadic milieu or habitat dwelled by performers-in-becoming.

Auteur

MARTIN GIVORS

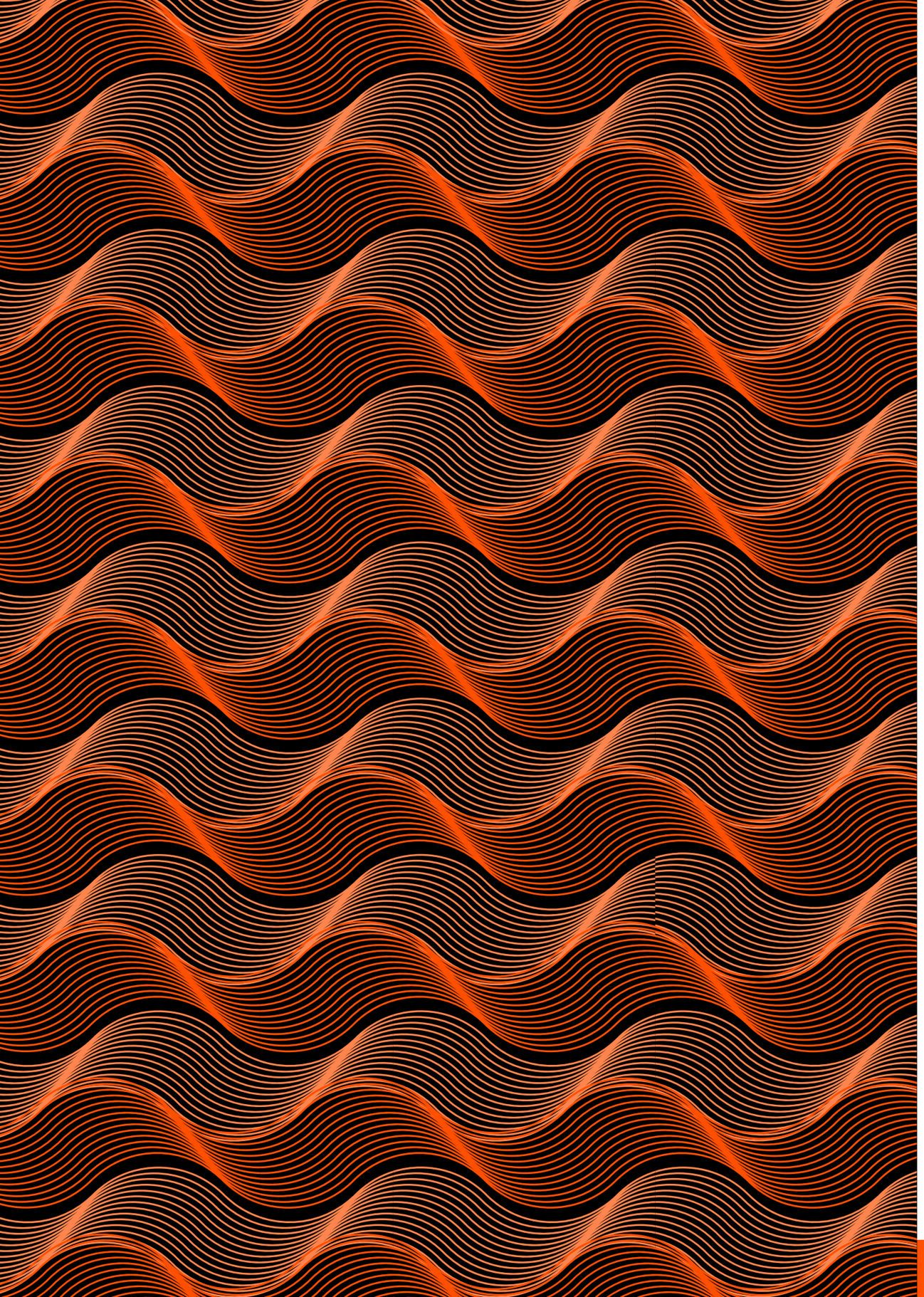
Est Attaché Temporaire d'Enseignement et de Recherche en Arts de la scène à l'Université Grenoble Alpes, membre du laboratoire Litt&Arts (UMR5316) et membre du Performance Laboratory – un projet IDEX réunissant des chercheurs issus des champs de la géographie, des arts du spectacle et de l'informatique. Ses recherches portent sur les notions de perception de l'environnement, d'individuation et de rituels à travers l'étude de pratiques en danse, cirque et Qi Gong. En 2019, il obtient le grade de docteur avec une thèse intitulée « La compagnie de *Fractus V* (Eastman / Sidi Larbi Cherkaoui) comme foyer de régénération pour les interprètes » au sein de laquelle il développe une approche anthropologique.

Résumé

Au fil d'observations répétitions, d'entretiens intermittents et de discussions ordinaires, j'ai été amené à comprendre que *Fractus V* (2015), un spectacle chorégraphique conçu par Sidi Larbi Cherkaoui aux côtés de quatre autres danseurs issus de techniques de danse très différentes, était (différemment) vécu par les interprètes à la manière d'un processus de croissance, un « rite de passage » (Cherkaoui) qui demandait à être entrepris au sein d'une compagnie hétérogène. Au sein de ce projet, la chorégraphie elle-même était considérée par le danseur Johnny Lloyd à la manière d'un « mantra », c'est-à-dire « quelque chose que l'on répète encore et encore afin de se transformer ». C'était une pratique, et en tant que telle, elle ne devait pas seulement être sue mais également performée à répétition pour être efficiente. En conséquence, du point de vue des performeurs, l'objet chorégraphique n'était pas une fin en lui-même, mais plutôt un genre d'outil pour le développement de leur corps dansant, jouant et chantant.
Relever et porter à l'étude la puissance de transformation interne de cette production m'a méthodologiquement demandé de suivre les chemins des artistes sur et hors scène, avant, pendant et après le spectacle, en différents lieux et différents temps, parce que les transformations du corps demandaient du temps pour être révélées et verbalisées. Ce manière de concevoir un processus de création ne manque pas de mettre à l'épreuve nos définitions de la recherche en génétique et nous conduira au fil de cet article à développer une compréhension écologique de la compagnie de *Fractus V* comme milieu intermittent et nomade habité par des performeurs-en-devenir.

KEYWORDS
Company, performer, ethnography, micropolitics, Fractus V, Sidi Larbi Cherkaoui

MOTS-CLÉS
Compagnie, interprète, ethnographie, micropolitique, Fractus V, Sidi Larbi Cherkaoui



Dans les pas d'un danseur-acrobate

Mercredi 3 juin 2015. Il est 11h lorsque je retrouve le danseur-acrobate Dimitri Jourde au Théâtre de la Ville de Paris. Pour ce premier entretien, je désire évoquer avec lui sa trajectoire en tant qu'artiste, ses formations et ses rencontres marquantes, ses ruptures stylistiques, ses révélations. Je m'imagine que l'on pourrait, ensemble et par la parole, retracer l'histoire de son corps. Remonter ce que le philosophe Bernard Aspe nommerait « les fibres du temps ».[1] A cette fin, je lui propose d'entamer un cycle d'entretiens qui s'étendrait idéalement sur les deux années à venir, soucieux de l'idée qu'il « n'existe pas d'ethnographie sans confiance et sans échange »[2] et que l'élaboration d'un « regard partagé »[3] avec l'artiste allait nécessiter un travail de temps long. Le temps long, par ailleurs, allait constituer le sujet de notre première rencontre. Pour élaborer le questionnaire de cet entretien semi-directif, je m'inspire d'une

1. « L'image qui montre le mieux l'unité du continu et du discontinu est celle de l'entrelacement des fibres. Il y a bien une continuité de l'entrelacs, et pourtant les fibres qui le constituent sont faites de longueurs inégales, elles ne commencent ni ne s'arrêtent toutes au même endroit, et certaines d'entre elles commencent même bien avant que d'autres se sont arrêtées. La discontinuité vient de leur pluralité, de leur inégalité et surtout du fait que l'on ne peut isoler une fibre qui serait présente du début à la fin. », Bernard Aspe, Les fibres du temps (Caen : Nous, 2018), p. 100.

2. François Laplantine, *La description ethnographique* (Paris : Armand Colin, 2010), p. 23.

3. *Idem*.

phrase du botaniste Francis Hallé : « L'arbre, c'est du temps rendu visible ». Je me dis qu'il en est peut-être de même pour le mouvement dansé, et c'est à cet endroit que portera ma recherche : l'enquête de la genèse continue d'un corps de danseur, et, plus spécifiquement, l'influence des processus de création sur celle-ci.

Ce jour-là, Dimitri Jourde explique que c'est d'abord en situation de répétition, lorsqu'il a du lui-même écrire ses propres séquences dansées, qu'il en est venu à élaborer son style, sa « signature corporelle ».[4] Les temps de création ont toujours été, pour l'acrobate, d'actuels espaces de formation continue, des temps propices à la poursuite d'une recherche kinesthésique intime. Cette recherche, il l'a véritablement initiée lorsque, artiste-interprète au sein de la compagnie Kubilaï Kahn Investigations au sortir de sa formation au Centre National des Arts du Cirque de Châlons-en-Champagne, il posa les premières pierres d'un processus d'entraînement personnel et développa, dans sa continuité, un premier solo. Depuis, « avec les gens avec qui je bosse », dit-il, « c'est moi qui fais mes mouvements. Souvent ils me disent : 'Qu'est-ce que tu veux faire toi ?' ».[5]

A bien écouter Dimitri Jourde, les compagnies de danse sont des communautés de production d'un genre bien singulier : leurs produits, avant d'être les chorégraphies performées, sont les corps dansants eux-mêmes. Créer puis interpréter une danse suppose de *marquer* son corps, d'y tracer de nouveaux chemins, et donc, d'en influencer la structure et le devenir. Les processus de création et de tournée sont les lieux d'une micropolitique chorégraphique : les matières, les mouvements et les techniques de corps travaillés habiteront les plis du corps bien au-delà du temps d'exploitation d'un spectacle et affecteront le potentiel à venir du danseur. C'est pourquoi une politique de création (écriture, interprétation) est bien souvent indissociable d'une politique du corps de l'interprète. Dans le champ des études en danse, le cas de Dimitri Jourde tranche avec la condition de ces danseurs contemporains que Susan Foster qualifie de « corps à louer »,[6] une expression par laquelle elle désigne ces corps soi-disant neutres à recruter, déformer puis recracher sur le marché. Il diffère également du danseur à l'identité mouvante dépeint par Jennifer Roche, lequel développe la capacité « presque (mais pas tout à fait) schizophrénique à être habité par de multiples sois, concepts, signatures kinesthésiques et stratégies créatives, et à être ouvert et volontaire à les employer ou s'en débarrasser dans le prochain environnement créatif ; laissant ainsi la stabilité «molaire» de l'identité pour devenir un être-dans-le-flux ».[7] Dimitri Jourde, lui, est invité pour sa danse car sa danse est son œuvre, et cette œuvre s'affine depuis, de processus de création en processus de création, au fil de ses rencontres. Afin d'étudier plus précisément la manière dont une expérience de création nourrit et altère la « corporéité »[8] de l'artiste, je le retrouve à peine deux semaines plus tard à Barcelone pour assister aux premières répétitions du spectacle *Fractus V* imaginé par son ami Sidi Larbi Cherkaoui.

Fractus V — dans la lignée des précédentes co-créations du chorégraphe, dont *Zero Degrees* (2005) avec Akram Khan ou encore *Play* (2010) avec Shantala Shivalingappa — est une *performers-based choreography* : une

4. « [L'expression « signature corporelle »] fait de chaque corps un artiste susceptible de tisser un ensemble aussi complexe qu'expressif de rapports symboliques avec le monde. », Laurence Louppe, « L'avènement du corps poète », *Nouvelles de danse*, 29 (1996), p. 15.

5. Extraits d'un entretien réalisé le 3 juin 2015 avec Dimitri Jourde au Théâtre de la Ville de Paris.

6. « Hired body ». Susan Leigh Foster, « Dancing Bodies », in Jane Desmond (ed.), *Meaning in Motion : New Cultural Studies in Dance* (Durhamn : Duke University Press, 1997), p. 492. (ma traduction)

7. « At the core of this enquiry is the sense that the contemporary dancer embodies multiplicity through an almost (but not quite) schizophrenic ability to be inhabited by multiple selves, concepts, movement signatures and creative strategies and to be open and willing to employ these or jettison them in the next creative environment ; thus letting go of the stability of a 'molar' identity and becoming a self-in-flux. » Jennifer Roche, *Multiplicity, Embodiment and the Contemporary Dancer : Moving Identities* (Basingstoke : Palgrave Macmilan, 2015). (ma traduction)

8. Michel Bernard, « De la corporéité fictionnaire », *Revue internationale de philosophie*, 222 (2002), p. 526-527.

chorégraphie élaborée à partir des trajectoires chorégraphiques de ses performeurs et de leur rencontre. Plus précisément, le projet repose sur un désir de renouvellement et de « fertilisation croisée »[9] [*cross-fertilization*] partagé par neuf artistes de cultures chorégraphiques et musicales différentes : les danseurs Sidi Larbi Cherkaoui (danse contemporaine), Dimitri Jourde (acrodanse), Johnny Lloyd (lindy-hop), Fabian Thomé Duten (flamenco) et Patrick 'Twoface' Williams Seebacher (hip-hop) ; les musiciens traditionnels Soumik Datta, Kaspy N'Dia, Woojae Park et Shogo Yoshii. Leur *modus operandi* consiste d'abord en deux gestes : les interprètes s'apprennent les uns les autres des danses de leur crû et s'essaient ensemble à des écritures collectives. Conçu comme un « rite de passage »,[10] sur le seuil des 40 ans pour certains, sur celui de la danse contemporaine pour d'autres, le processus de création marque le franchissement d'une étape dans la vie des artistes en les renvoyant à une série d'interrogations de nature ontopolitique, c'est-à-dire relative au devenir de leur être : où en est aujourd'hui leur corporéité dansante ? Quels devenirs lui souhaitent-ils ? Et avec qui souhaitent-ils mêler leur art, partager une danse, développer leur imaginaire kinesthésique et chorégraphique ? *Fractus V*, en un sens, est un spectacle *pour* danseurs, c'est-à-dire un spectacle où le « danser » [*dancing*] prévaut sur le « chorégraphier », et où le « faire compagnie » importe davantage que le « transmettre une œuvre à un public ».

Entre juin 2015 et mars 2019, j'ai accompagné l'équipe du spectacle au cours de six semaines de création (sur les huit)[11] et 31 dates de tournée (sur les 81) en Europe.[12] Lors de ce travail, je me suis appuyé sur la notion d'« agentivité créative et auctoriale »[13] développée par la chercheuse en *rehearsal studies* Gay McAuley pour aborder ensemble « la complexité des relations interpersonnelles, les pratiques de travail et le processus de création collectif impliqués au cours des répétitions ».[14] Inspiré par le regard ethnographique développé par l'autrice, cet article s'attache à comprendre en quoi un processus de création a pu constituer un processus d'apprentissage pour les danseurs qui s'y engageaient. Dans cette perspective, il se propose d'approcher — socialement et conceptuellement — les répétitions et la tournée du spectacle depuis le point de vue des interprètes, en considérant la compagnie comme l'« environnement »[15] au sein duquel les artistes vont entrer en relation les uns avec les autres, où leurs différentes corporéités dansantes vont « s'interpénétrer ».[16] Pour décrire et analyser le processus de « fertilisation croisée » désiré et mis en œuvre par les artistes, le propos s'articule, dans une logique *germinative*, autour de l'étude de trois temps majeurs au cours desquels la recherche esthétique fait corps avec la recherche micropolitique de la compagnie de *Fractus V* : l'échauffement, la transmission des matériels chorégraphiques apportés par chaque danseur et les performances en tournée.

9. Extrait de la note d'intention de *Fractus V* rédigée par Sidi Larbi Cherkaoui en mars 2015.

10. *Idem*.

11. Du 15 au 29 juin 2015, puis du 6 août au 15 septembre 2015.

12. En France, en Belgique, en Espagne, au Royaume-Uni, en Suisse, aux Pays-Bas et en Norvège.

13. « Creative and authorial agency ». Gay McAuley, *Not Magic But Work : An Ethnographic Account* (Manchester : Manchester University Press, 2012), p. 4. (ma traduction)

14. « The complex interpersonal relations, work practices and the collective creative process involved in rehearsal ». *Idem*. (ma traduction)

15. Tim Ingold, *Marcher avec les dragons* (Bruxelles : Zones Sensibles, 2016), p. 132.

16. Tim Ingold, « Prêter attention au commun qui vient : Conversation avec Martin Givors & Jacopo Rasmi », *Multitudes*, 68 (2018), p. 157.

S'échauffer en archipel

La processus de création de *Fractus V* forme un terrain ethnographique relativement singulier de par sa nature : instable spatialement, on dira de lui qu'il est « multi-site »[17] (Barcelone, Anvers, Oslo, Berne, *etc.*), et discontinu temporellement, on le qualifiera d'intermittent (juin 2015, août-septembre 2015, novembre 2015, *etc.*). Sa consistance, quoique fragile, est en dernière analyse à trouver dans la co-présence d'un groupe d'individus presque défini (une équipe artistique, une équipe technique et des personnels administratifs) en un espace-temps presque commun (des villes, des théâtres, des hôtels, en période de résidence et de tournée). « Presque », parce qu'en pratique, la vie d'une création est sujette à de fréquentes altérations : deux assistants apparaissent et disparaissent au fil des semaines des répétitions, un danseur s'absente un soir de représentation, un remplaçant rôde sur le plateau, certains interprètes se retrouvent le soir dans un bar quand d'autres s'échappent quelques minutes après la douche post-spectacle. Fluctuant par nature, ce terrain est lié à une réalité encore mal définie que nous nommerons ici la compagnie de *Fractus V*. Par le terme de « compagnie », nous ne désignerons pas la structure juridique produisant le spectacle lui-même (Eastman Company), mais bien plutôt cette structure sociale intermittente, nomade et ouverte qui constitue ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari nommeraient le « territoire mobile »[18] de la création. Si sa définition nous importe, c'est que les fertilisations croisées tant désirées par les artistes s'initieront et se développeront d'abord en son sein. Or, dépeindre ethnographiquement une compagnie comme celle de *Fractus V* est geste plus précaire qu'il n'y paraît. En tant que structure intermittente et travaillée en elle-même par une hétérogénéité remarquable, on ne peut tout à fait dire de la compagnie qu'elle « est », ni qu'elle trouve sa consistance autour d'une figure ou d'un programme esthétique, comme on le dirait plus aisément d'un ensemble perdurant comme le Wuppertal Tanztheater sous la direction de Pina Bausch. On peut en revanche dire qu'elle s'aperçoit au fil de processus d'apparition et de disparition que la création et la tournée savent rendre particulièrement saillants, à commencer par celui de l'échauffement. Temps transversal à la création et à la tournée, commun à de très nombreuses compagnies quoique plus divers qu'il n'y paraît, le *warming-up* organise bien souvent la rencontre puis les retrouvailles entre interprètes et peut laisser entrevoir, à ce titre, les lignes de forces micropolitiques à l'œuvre dans la compagnie.

19 juin 2015, à Barcelone. Cela fait trois jours maintenant que mes pas me mènent quotidiennement au sud du Mont Juic, jusque dans le studio du Graner où l'équipe du spectacle *Fractus V* commence sa première résidence de création. L'accueil est organisé dans le cadre d'une coproduction avec la scène de danse de la capitale catalane, le Mercat de les Flors. Passée une porte battante, j'accède à la salle de répétition : un vaste tapis de danse blanc, quelques gradins, des fenêtres à jardin qui laissent pénétrer une lumière claire, et, au lointain, des tapis où sont disposés de nombreux instruments. Il est environ 10h. Jef Verbeeck, le *sound designer*, a déjà lancé une playlist de musiques électroniques vaporeuses. Aujourd'hui, comme à son habitude, l'acrobate arrive le premier pour effectuer son rituel de mise en danse : un long processus d'éveil, d'assouplissement puis de dynamisation du corps qui glisse progressivement vers une improvisation. Toujours proche, jamais identique, ce « développement », pour reprendre son mot, est un processus qu'il affine depuis le début de sa carrière, quelque chose qui est « proche de [lui », qui le « met au travail », mais qu'il « n'adapte pas du tout » au projet de création au sein duquel il est engagé, en bref :

17. George Marcus, « Ethnography in/of the World System : The Emergence of Multi-Sited Ethnography », *Annual Review of Anthropology*, 24 (1995), p. 106.

18. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est–ce que la philosophie ?* (Paris : Éditions de Minuit, 1991), p. 66.

une manière de se sentir « dans son corps » à lui.[19] Progressivement, les autres danseurs entrent et se préparent eux aussi à leur manière. Face à moi, l'équipe de création de *Fractus V* commence à dessiner une sorte d'assemblée archipélique, diverse et pourtant réunie à l'horizontal par un vaste plateau où tout le monde est à vue, en coprésence. L'archipélisation du temps de préparation des artistes est le premier des (nombreux) indices témoignant de la valeur accordée entre ces murs aux « tendances »[20] kinesthésiques de chaque corps : les danseurs se préparent avec l'écoute somatique singulière qu'ils ont pu développer au cours de ses quinze ou vingt dernières années. Ici, un corps échauffé n'est pas seulement un corps disponible, mais un corps ayant ravivé ses techniques familières, son imaginaire, ses chantiers, en somme : ses propres voies et puissances de développement chorégraphique. Ce corps déjà-en recherche, à la fois historicisé et tendu vers son avenir, constitue chaque jour le point d'appui (plutôt que le point de départ) du travail de création.

19. Extraits d'un entretien réalisé le 3 juin 2015 avec Dimitri Jourde au Théâtre de la Ville de Paris.

20. « Tendances » plutôt qu' « habitudes », car il nous faut garder à l'esprit qu'un corps dansant et à l'écoute de ses remous peut se surprendre lui-même ; il n'est pas un système fermé, mais une structure biologique toujours à même de devenir plus-qu'elle-même, et ce sous l'effet de ce que le philosophe Brian Massumi nommerait sa « tendance supranormale ».

L'organisation du temps de préparation de *Fractus V* diffère ainsi radicalement du protocole proposé par Sidi Larbi Cherkaoui une dizaine d'années auparavant, lors de la création du spectacle *Myth* (2007). A cette époque, l'équipe — elle aussi marquée par son hétérogénéité — se réunissait en amont des répétitions autour d'une pratique collective de yoga dirigée par le chorégraphe. Dans un entretien réalisé avec le dramaturge Guy Cools, il explique : « Les cours de danse ne m'ont jamais vraiment parlé. Je veux dire… j'aime danser, mais j'ai la sensation que les cours n'ont jamais été des moments capables de rassembler véritablement les gens. En plus, en travaillant avec des personnes ayant des styles aussi différents, trouver un mouvement qui pourrait convenir à

Échauffement de tournée, au Mercat de les Flors (Barcelone, janvier 2016). Dimitri Jourde, acrobate, pratique son équilibre sur les mains tandis que ses partenaires échangent. De g. à d. : Sidi Larbi Cherkaoui, Fabian Thomé, Dimitri Jourde.
© Martin Givors

tout le monde est impossible ».[21] Le yoga, qu'il considérait alors comme une pratique d'ouverture du corps et de l'esprit, constituait une forme de terrain esthétiquement (presque) neutre sur lequel les interprètes étaient amenés à se rencontrer. Avec *Fractus V*, l'abandon de cette pratique

21. « Dance classes never really spoke to me. I mean, I love dance, but the class was never something that I felt brought people together. Also, working with people who have such different styles, finding a movement that would fit everybody is impossible. » Guy Cools, *Imaginative Bodies* (Amsterdam : Valiz, 2016), p. 29. (ma traduction)

Échauffement de tournée, au Mercat de les Flors (Barcelone, janvier 2016).
Patrick Williams étire ses jambes tout en travaillant son art du tutting.
© Martin Givors

signe une forme de radicalisation de l'intuition du chorégraphe. Afin que les artistes appréhendent la création « à un niveau très personnel »,[22] il leur revient d'y entrer dans l'état de corps singulier qui les met chacun en travail, qu'il s'agisse d'un rituel de mise en danse, d'un enchaînement de yoga, d'une improvisation de tutting, de la révision d'un solo ou encore d'une arrivée à la dernière minute.

La singularisation des pratiques préparatoires, loin d'être un facteur d'éloignement des interprètes, opère à l'inverse comme un déclencheur de rencontres. Aux premiers jours des répétitions, les regards dérobés se multiplient au cours du temps de l'échauffement. Les artistes s'observent silencieusement, apprécient les danses et les physicalités de chacun, se laissent intriguer par des gestes inconnus. Cette curiosité attentionnelle ne tarde pas à donner lieu à des phénomènes de micro-transmissions et d'imitations qui se poursuivront lors de la tournée. A Barcelone, Dimitri Jourde montre le pas de base de la *ginga* des capoeiristes[23] au percussionniste Shogo Yoshii, puis il accompagne Patrick Williams dans un étirement pour l'aider à développer une des membres inférieurs. A Anvers, il le guide dans son apprentissage de l'équilibre sur les mains, tandis que Sidi Larbi Cherkaoui corrige la posture du pont de Johnny Lloyd pour lui permettre de gagner en ouverture dans la ceinture scapulaire. Quelques jours avant la première, Shogo Yoshii transmet un « *kata* »[24] à Dimitri Jourde et Patrick Williams. Fabian Thomé, à Londres, au cours de la tournée, approfondit une technique de sol sous le regard de l'acrobate. *Et caetera*. Dans la lâcheté des temps d'échauffement, et en l'absence d'un centre agrégeant toutes les attentions, les artistes posent les fondations d'une relation de compagnonnage, c'est-à-dire d'une relation longitudinale de co-cheminement fondée sur la mise en partage de savoirs et de compétences. C'est ici que s'initie le tissage de ce que l'on peut nommer le fond de la compagnie : une écologie relationnelle animée par des désirs de partage et d'apprentissage excédant *a priori* la création chorégraphique elle-même.

De la même manière qu'en juin 2015, aux premiers jours des répétitions, il n'a pas suffi de juxtaposer en un même temps et en un même lieu les artistes de *Fractus V* pour prétendre avoir formé une compagnie, il ne suffit pas aux artistes de se réunir en un théâtre lors de la tournée pour reformer la compagnie. Ce processus, que l'on peut décrire chorégraphiquement à la manière d'un « paysage relationnel »,[25] est un genre de mouvement collectif d'habitation au sens ingoldien : « L'habitation ne signifie pas selon moi le fait d'occuper un lieu dans un monde prédéfini pour que les populations qui arrivent puissent y résider. L'habitant est plutôt quelqu'un qui, de l'intérieur, participe au monde en train de se faire et qui, en traçant un chemin de vie, contribue à son tissage et à son maillage. Même si ces lignes sont généralement sinueuses et irrégulières, leur entrecroisement forme un tissu uni aux liens serrés ».[26] Dans l'enceinte des théâtres, « faire compagnie » commence bien souvent par deux gestes fondateurs : d'une part, reterritorialiser des gestes singuliers de mise au travail (échauffement, improvisation), et d'autre part, réveiller et resserrer quelque chose comme une « intériorité commune »,[27] une « enveloppe »[28] relationnelle liant (toujours singulièrement) les différents membres de l'équipe les uns aux autres dans un esprit de compagnonnage.

22. Extraits d'un entretien réalisé le 31 août 2015 avec Sidi Larbi Cherkaoui au deSingel d'Anvers.

23. La *ginga* est un danse qui s'effectue à deux, face à face, en se déplaçant de gauche et droite en miroir. Elle est le prélude et le socle des mouvements de danse-martiale qui suivront.

24. Les *kata* sont des enchaînements de mouvements développés au sein de pratiques corporelles traditionnelles japonaises, notamment dans le champ des arts martiaux.

25. « Relationscape ». Erin Manning, *Relationscapes : Movement, Art, Philosophy* (Cambridge, Mass ; London : MIT Press, 2009), p. 159. (ma traduction)

26. Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes* (Bruxelles : Zones Sensibles, 2013), p. 108.

27. Bernard Aspe, *op. cit.*, p. 35.

28. *Ibid.*, p. 87.

Partager l'auctorialité

Esquissée dans le temps flottant de l'échauffement, la compagnie de *Fractus V*, pour le dire avec les mots du philosophe Bernard Aspe « tire une partie de sa consistance de l'objet autour duquel ses membres se rassemblent »,[29] à savoir la chorégraphie. En tant que « point d'ancrage »[30] des tensions agrégatives permettant l'existence du groupe, celle-ci ne doit pas être confondue avec le « germe structural »[31] de la compagnie, lequel repose plutôt dans le désir de fertilisations croisées partagé par l'équipe, lequel se manifeste dès l'échauffement, dans une situation irréductible à l'horizon de création spectaculaire. La chorégraphie de *Fractus V*, à l'instar d'un ballon de football, constitue plutôt « l'indice [de la] tension polarisante »[32] de la compagnie, c'est-à-dire l'objet principal ou le support stable au travers duquel sont amenés à se déployer les amitiés et les désirs des artistes assemblés. Afin de comprendre comment la poïétique de l'œuvre s'entremêle ici avec la micropolitique de la compagnie, revenons sur les modalités d'élaboration de la chorégraphie.

Une journée-type de répétitions est principalement rythmée par des temps de transmissions chorégraphiques. Chaque artiste s'est rendu à Barcelone avec, comme proposition, une ou plusieurs danses à partager — ce que nous nommerons, avec eux, des matériels (*materials*). En outre, certaines séquences sont héritées d'un premier trio intitulé *Fractus [work in progress]* (2014), d'autres ont commencé à voir le jour lors de rencontres préliminaires organisées entre Sidi Larbi Cherkaoui et les deux nouveaux arrivants — Patrick Williams (Tokyo, décembre 2014) et Fabian Thomé (Bruxelles, avril 2015) —, et d'autres enfin s'apprêtent à être co-écrites sur la base de commandes formulées par le chorégraphe. Les transmissions de danses occuperont toutefois la majeure partie du temps de travail collectif, à tel point que Dimitri Jourde en viendra à qualifier le processus de création de *Fractus V* de « workshop géant ».[33] Non seulement ces écritures portent les traces des corps qui les ont façonnées et donc de leur technicité (hip-hop, flamenco, travail de sol, percussions corporelles, *etc.*), mais leurs modalités de transmission elles-mêmes sont soumises à *la manière* singulière de leur auteur. C'est ainsi qu'au cours des huit semaines de résidence, Sidi Larbi Cherkaoui entreprend un geste de distribution de son autorité : chaque danseur, tour à tour, mène le groupe sur les chemins de sa danse. L'horizon de ce processus d'apprentissage par imitation et essais-erreurs n'est pas la transmission d'un savoir disciplinaire mais plutôt un jeu d'appropriation/altération réalisé dans les remous de chacune des cinq différentes corporéités. Il diffère à titre d'exemple du processus d'écriture du spectacle *Bahok* (2008), chorégraphié par Akram Khan avec une équipe multiculturelle et multidisciplinaire. « Lors des quatre premières semaines de recherche », décrit Guy Cools, « les danseurs ont suivi des cours dans les techniques des uns et des autres ».[34] Je n'observe rien de tel à Anvers. Ici, me dit le danseur Johnny Lloyd, « on fait de notre mieux, et ça ne passe pas vraiment par un apprentissage technique, c'est juste essayer et essayer encore ».[35] Pour autant, l'attention aux enseignements reste vive, car les matériels partagés forment l'un des socles de la compagnie-en-devenir comme du spectacle-en-création. Dans la mesure du possible, et à sa manière, chaque interprète apprend et interprète les danses de ses partenaires, sans que la dramaturgie ne cherche à rendre explicite au public la paternité des matériels chorégraphiques.

29. *Ibid.*, p. 67.
30. *Idem.*
31. *Idem.*
32. *Idem.*

33. Extraits d'un entretien réalisé le 20 août 2015 avec Dimitri Jourde au deSingel d'Anvers.
34. « In the first four weeks of the research, the dancers take classes in each other's techniques ». Guy Cools, *In-between Dance Cultures : On the Migratory Artistic Identity of Sidi Larbi Cherkaoui and Akram Khan* (Amsterdam : Valiz, 2015), p. 94. (ma traduction)
35. « We do the best, and that's not as much through a technical build up, that's just by trying and trying again ». Extraits d'un entretien réalisé le 4 septembre 2015 avec Johnny Lloyd au deSingel d'Anvers. (ma traduction)

36. « Each one has to try to understand which way [the movement] should go, but it should not lose its own personnality ». Extraits d'un entretien réalisé le 16 janviers 2016 avec Patrick Williams au Mercat de les Flors à Barcelone. (ma traduction)

En quelques mots, le hip-hoper Patrick Williams reformulera *a posteriori* l'esprit de ce processus : « Chacun d'entre nous essaye de comprendre quel chemin [le mouvement] devrait prendre, mais nous ne devrions pas perdre notre propre personnalité ».[36]

Répétition du matériel de hip-hop transmis par Patrick Williams au deSingel (Anvers, août 2015).
De g. à d. : Johnny Lloyd, Fabian Thomé, Dimitri Jourde, Patrick Williams, Sidi Larbi Cherkaoui.
© Filip Van Roe

Le processus de transmission, dans le lien étroit qu'il tisse avec le travail d'appropriation et d'interprétation, se poursuit ensuite à Anvers tout au long des six semaines de répétition restantes. L'apprentissage se voit alors complexifié en raison du traitement chorégraphique des matériels conduit parallèlement par Sidi Larbi Cherkaoui (agencement dans l'espace, répartition des phrases en duo/trio/quatuor, répétitions, canons, *etc.*), ainsi que par le travail rythmique et harmonique réalisé avec les musiciens. Jamais tout à fait achevés, ces temps de révision ou d'affinement de la chorégraphie se poursuivront bien après le début de la tournée ; ils accompagneront même le spectacle jusqu'à ses dernières représentations. Particulièrement propice à l'altération des matériels par les puissances d'appropriation de chaque corps, le rythme distendu de l'intermittence appelle effectivement à la mise en place de temps d'entretien chorégraphique de certaines séquences afin de garantir une cohésion *minimale* entre les danseurs lors du spectacle. Car le mouvement qui s'opère dans les corps est ici pareil à celui d'un lent et inéluctable processus de dérive des continents que l'on ne pourrait jamais que localement et temporairement atténuer. Quelques mois avant la fin de la tournée, Dimitri Jourde, alors blessé, me confie ainsi qu'il ne reconnaît plus sa propre danse de sol lorsqu'il entend Fabian Thomé la transmettre au remplaçant, Shawn Fitzgerald Ahern. Lorsqu'on lui demande un conseil, l'acrobate peine à se repérer dans ce qu'il observe de sa propre écriture tant son partenaire en a altéré les embrayeurs, les regards, le rythme, la vitesse, la qualité de contact avec sol, et bien sûr, les mots pour la dire. Et pour cause : cette danse est aujourd'hui l'une des pièces maîtresses du répertoire que l'ancien danseur de flamenco aime à transmettre à l'occasion des nombreux stages qu'il donne en Europe. Alors l'acrobate dit : « Faites comme vous le sentez, moi je ne sais pas, je ne fais pas la même chose ».[37]

37. Propos tenus par Dimitri Jourde au cours d'une répétition au Théâtre National de Bretagne à Rennes le 23 mai 2018.

Dans une acception quelque peu classique du terme, nous pourrions dire que les artistes de *Fractus V* sont tous les auteurs de différents fragments de la chorégraphie au sens où ils ont tous apporté et parfois co-écrit les matériels qui la composent. Pourtant, considérer le spectacle comme un agrégat d'écritures aux multiples origines reviendrait à manquer l'enjeu même du processus de création, à savoir : les processus de transmissions et d'appropriations idiosyncratiques de ces danses, leurs reterritorialisations et altérations au sein d'écologies somatiques nouvelles. En un sens, la question de génétique chorégraphique posée par *Fractus V* n'est pas tant « qui est l'auteur de quoi ? » mais avant tout « qui a transmis quoi ? » et « qui a appris quoi ? » : l'auctorialité est ici un processus collectif rythmé par le transport et la transformation des gestes. Un bref détour étymologique nous apprendra d'ailleurs que les termes d'« auctorialité » et d'« autorité » partagent une racine latine commune : le verbe *augere*, qui signifie, entre autres, « croître, pousser, grandir ». La tradition moderne en danse nous avait habitué à considérer les chorégraphes comme les auteurs de vocabulaires kinesthésiques, souvent nés du terrain de leur propre corporéité, lesquels se voyaient ensuite semé dans les corps de jeunes danseurs dans une logique plutôt disciplinaire (technique Cunningham, technique Graham, *etc.*). *Fractus V* propose une variation de ce modèle-là en s'en distinguant à travers deux gestes majeurs. D'une part, l'hégémonie d'une écriture se voit substituée par une pluralité de cultures chorégraphiques non-hiérarchisées (les matériels initialement apportés par Sidi Larbi Cherkaoui n'ayant pas fait l'objet d'un traitement privilégié) : l'influence nutritive des auteurs est donc distribuée. Et d'autre part, les conditions de réception des écritures ne relèvent plus d'une transmission disciplinaire où l'adhérence au modèle hégémonique est érigée en horizon. L'apprentissage se déroule ici au cours de processus imparfaits d'imitations, d'essais et d'erreurs répétés au cours desquels chaque danseur est invité à investir les vides, les manques, les lacunes pédagogiques afin de trouver ses propres espaces d'appropriation des matériels transmis.

Le dispositif de création soigne ainsi ces processus d'infra-résistance des corps aux apprentissages permettant d'ouvrir des marges d'altérations des matériels. C'est ainsi que la résidence de création de *Fractus V* nous invite à considérer l'exercice du « pouvoir »[38] auctorial (au sens de Gilles Deleuze) comme un dialogue entre, d'une part, *une capacité partagée à mettre en culture chez autrui une sensibilité cultivée en soi* et, d'autre part, *une capacité infra-individuelle d'accueil et d'altération des influences environnementales*. Le processus d'élaboration de l'objet chorégraphique, de par sa puissance ontopolitique, c'est-à-dire sa capacité à travailler les devenirs des êtres, ici des danseurs, prend ainsi les traits d'un actuel champ de déphasage pour ceux qui s'y engagent. Si cette objet polarise donc clairement les désirs de fertilisation croisée de la compagnie au cours des huit semaines de résidence de création en raison des processus de transmissions/appropriations que sa fabrication demande, il va voir son mode opératoire se réinventer dès lors que la tournée commencera.

38. « Le pouvoir n'est pas essentiellement répressif (puisqu'il « incite, suscite, produit… ») […] ; il s'exerce avant de se posséder […] ; il passe par les dominés non moins que par les dominants (puisqu'il passe par toutes les forces en rapport). » Gilles Deleuze, *Foucault* (Paris : Éditions de Minuit, 1986), p. 78.

Performer un rituel

À compter du 16 septembre 2015, date de la première présentation de *Fractus V* face à un public anversois, les membres de la compagnie ne partageront plus de périodes de cohabitation continues pareilles à celles de leurs résidences en Espagne et en Belgique. Pour autant, à ces 56 jours de création succéderont, quoique de manière discontinue, plus de 81 dates de représentation, auxquelles il faudrait encore rajouter un certain nombre de journées blanches consacrées aux répétitions générales et aux déplacements entre deux lieux de représentation. Afin de comprendre en quoi la tournée — plus longue quantitativement parlant que le temps de résidence — continue le processus de fertilisation croisée initié lors des répétitions plutôt qu'il ne cristallise son aboutissement, approchons-le en considérant sa ritualité, c'est-à-dire son retour. Pour le sociologue Émile Durkheim, « la société ne peut raviver le sentiment qu'elle a d'elle-même qu'à condition de s'assembler »,[39] et les rituels jouent précisément un rôle dans le retour d'une sensation d'appartenance à une communauté : « Pour Collins, après Durkheim et Goffman, le rituel est un 'mécanisme de focalisation collective d'attention et d'émotion, produisant une réalité momentanément partagée, et générant ainsi un sentiment de solidarité et des symboles d'appartenance à un groupe' ».[40] Anthropologiquement, l'intensité relationnelle générée ou ravivée par le rituel peut s'expliquer au regard de l'irrégularité (l'intermittence) de la socialité de ses acteurs. C'est là le point de départ, pour Gay McAuley, de la pertinence d'une mise en parallèle des rituels de sociétés tribales avec les rituels de travail des compagnies contemporaines :

> La socialité intermittente qui caractérise la vie des acteurs de théâtre contemporain partage certaines caractéristiques avec l'expérience des groupes tribaux sur lesquels Emile Durkheim s'est si fortement appuyé pour formuler son analyse théorique dans *Les formes élémentaires de la vie religieuse* (1912). Pour les peuples aborigènes du Désert Central d'Australie [...], les variations saisonnières de la disponibilité de la nourriture ont créé un mode de vie dans lequel les regroupements importants de populations ne peuvent advenir qu'en de rares occasions. En revanche, c'est au cours de ces moments-là que l'observance des rituels est la plus intensive, et l'année peut être vue comme divisée entre le temps sacré des festivals et des cérémonies religieuses et le temps profane de la lutte quotidienne pour la survie.[41]

L'on ne peut comprendre une journée de tournée sans considérer au préalable l'éloignement et même les éventuelles déchirures que génère le rythme distendu de l'intermittence dans les corps et le tissu relationnel de la compagnie. Élaborés en réponse à l'état de dispersion du groupe qui les précède, les rituels sont d'abord constitués de gestes « qui permettent de réparer [l'enveloppe d'intériorité commune[42]] » de la compagnie, de réveiller et de renforcer les fibres de leur temps commun. Les journées de représentation sont ainsi structurées autour de *patterns*

39. « Society can revive its sense of itself only by assembling ». Gay McAuley, *op. cit.*, p. 215.

40. « For Collins, following Durkheim and Goffman, ritual is 'a mechanism of mutually focused emotion and attention producing a momentarily shared reality, which thereby generates solidarity and symbols of group membership' ». *Ibid.*, p. 219. (ma traduction)

41. « The on-again/off-again sociality that marks the lives of actors in the contemporary theatre shares certain features with the experience of the tribal groups on whom Emile Durkheim relied so heavily when he was formulating in theoretical analysis in *The Elementary Forms of Religious Life* (1912). For the Arrente people of the Central Desert of Australia [...], seasonal variations in the availability of food created a pattern of life in which larger groupings of people could come together only in rare occasions. It was, however, at those times that the most intensive ritual observances took place, and the year could be seen to be devided between the sacred time of festivals and religious ceremonies and the profane time of the everyday struggle for survival ». *Ibid.*, pp. 214-215. (ma traduction)

42. Bernard Aspe, *op. cit.*, p. 126.

expérientiels (retrouvailles, traversée du spectacle) et organisationnels (échauffement, répétition, *break*, chant collectif, représentation) amenés à être performés de manière cyclique. Or c'est dans la performativité même de ces rituels que quelque chose du germe structural de la compagnie va se trouver ré-actualisé, ou plutôt, continué.

Le processus de réparation se déroule à l'occasion d'événements dont les plus évidents — les répétitions de tournée (16h-18h) — s'inventent autour de l'objet chorégraphique (lequel constitue encore et constituera jusqu'au bout de la tournée le point d'ancrage le plus influent de la compagnie). Au cours de ces temps-là, les artistes de *Fractus V*, tous réunis sur le plateau du théâtre, ajustent leurs déplacements, retravaillent les écritures, redéploient des attentions là où l'écoute s'est perdue. Il arrive que plusieurs danses donnent lieu à des parodies, comme si l'actualisation éphémère des virtualités portées par l'écriture chorégraphique contribuait à resserrer un imaginaire kinesthésique collectif,[43] tout en produisant des éclats de rires réchauffant des ambiances parfois moroses. Chaque année, certaines séquences du spectacle se voient également retravaillées lors de ces quelques heures-là : à l'automne 2015, lorsque le chanteur Kaspy N'dia rejoint en cours de route l'équipe du spectacle, des séances de travail entre musiciens et danseurs sont organisées pour lui faire une place dans la composition chorégraphique ; au printemps 2016, à l'occasion d'une tournée en Suisse, une séquence de manipulation de la scénographie se voit entièrement transformée ; à l'automne 2018, c'est un trio qui est supprimé en raison de la somme de travail que demanderait sa ré-écriture, *etc.* À mesure que le temps passe, les répétitions de tournée assurent ainsi ce que l'archéologue Cornelius Holtorf nommerait la « perdurance »[44] de l'objet chorégraphique, c'est-à-dire non pas sa proximité avec une forme originelle, mais au contraire son engagement « dans un processus continu de génération »,[45] et ce de manière à ce qu'il reste comme lié à l'évolution des performeurs, de leurs regards et de leurs propositions. Pour autant qu'elles sont centrales dans le déroulement d'une journée de tournée, les répétitions ne sont pas les seuls événements participant à la réparation de l'enveloppe d'intériorité commune de la compagnie : les temps d'échauffement, les temps de flottement et de coprésence dans le foyer des loges, et, pour une partie de l'équipe seulement, les temps passés ensemble à l'issue des représentations sont autant de situations non-strictement liées au travail chorégraphique mais au cours desquels s'inventent des relations parfois fortes et non sans conséquence pour les artistes. En ce qu'ils participent à la réparation de l'enveloppe de la compagnie et de l'objet auquel elle s'arrime, les différents temps du rituel de tournée mentionnés jusqu'à présent ne constituent pas à proprement parler des outils d'apprentissage pour les corps dansants comme pouvaient l'être les temps de création étudiés précédemment.[46] Leur pleine puissance est en réalité à saisir ailleurs, dans leur capacité à retisser et réchauffer le tissu relationnel de la compagnie, et ainsi préparer l'acmé intensive du rituel : la traversée collective de la performance.

L'expérience spectaculaire est, avec la vie intermittente de la compagnie, la seconde rupture majeure entre le temps de résidence et le temps de tournée. Véritable pivot d'une journée de tournée, la représentation constitue pour les interprètes de *Fractus V* une forme de mise à l'épreuve de la consistance de leur compagnie, car, d'après eux, de la consistance de leur être-ensemble dépendra grandement la qualité d'une représentation. Pour peu qu'on les considère, les mots ne

43. « Acts of kinesthetic imagination comprise both virtual, imagined movements and innovative effort actions that transform uses of energy in habitual effort patterns. », Dee Reynolds, *Rhythmic Subjects* (Alton : DanceBooks, 2007), p. 188.

44. Tim Ingold, *Faire : Anthropologie, archéologie, art et architecture* (Belleveaux : Editions du Dehors, 2017), p. 179.

45. *Idem*.

46. Ces situations ne sont pas absentes : pour mémoire, les échauffements et répétitions de tournée voient s'organiser des sessions d'entretien de séquences chorégraphiques, mais également des séances de transmissions de techniques de corps non-strictement liées au spectacle, à l'instar du *kata* de Shogo Yoshii mentionné précédemment.

manquent pas aux artistes pour tenter de dire la puissance collective singulière qu'ils tentent de lever ou d'invoquer sur la scène : de la « connexion astrale »[47] mentionnée par Fabian Thomé à « [l'énergie] qui empêche le groupe de se briser » et « relie »[48] évoquée par Soumik Datta, la recherche d'une sensation d'« osmose »[49] décrite par Dimitri Jourde est considérée à l'unanimité comme l'horizon de l'expérience scénique de *Fractus V*, et ce au détriment, par exemple, d'un dialogue avec le public ou de la précision chorégraphique. L'observation pratique qu'il en ressort le plus souvent pourrait alors se formuler ainsi : la force du spectacle réside dans la « précarité » de ses performeurs, c'est-à-dire dans leur incapacité à tenir seuls, sans le soutien (l'énergie) d'un entrelacement collectif. La traversée du spectacle semble ainsi consacrée à l'intensification d'une sensation d'appartenance des interprètes à l'enveloppe de la compagnie, c'est-à-dire une sensation de « participation à des processus qui [les] dépassent »[50] individuellement, à une « effervescence collective »[51] dont Rendall Collins dit qu'elle est l'aboutissement du rituel. En termes spinozistes, le mouvement d'excédence énergétique produit au cours de la performance pourrait se rapprocher ce que l'on nomme *imperium* : la capacité d'une communauté à s'affecter elle-même. Le philosophe Frédéric Lordon propose d'imager ce concept à l'instar d'une vague de puissance, générée horizontalement par les efforts de chacun, qui retomberait verticalement sur l'assemblée qui l'a générée à la manière d'une transcendance alimentée par sa base.[52] Autrement dit, l'énergie mentionnée par Soumik Datta, de même que les gains de puissance décrits par Dimitri Jourde, seraient en quelque chose les produits comme les vecteurs des engagements des interprètes les dépassant eux-mêmes. L'excédence du groupe vis-à-vis de la somme de ses parties. Avec les mots de Bernard Aspe : le retour du primat du « plus-qu'un »[53] sur chacun des « uns »[54] qui composent la compagnie. Or, c'est précisément dans cette sensation de participation que les artistes traversent des expériences esthétiques que seul un chemin collectif leur permet de connaître, et l'on comprend ici comment *Fractus V* se fait, au sens littéral du terme, non plus seulement un objet mais un « objectile chorégraphique »[55] au sens défini par la philosophe Erin Manning : un missile d'expérience pour ceux qu'il engage. La tournée constitue ainsi la forme privilégiée permettant l'actualisation, dans le temps long de la genèse continue d'un corps, du désir de compagnonnage formulé par Sidi Larbi Cherkaoui au cours de la création : « J'ai envie de [danser comme ça], mais pas tout seul. Du coup je me sens bien à faire ça [avec eux]. Comme si on était des dauphins qui choisissaient de nager ensemble plutôt que solitaires. Il y a un peu de ça. Et selon si je suis à côté d'un dauphin ou d'un requin, j'aurais tendance à vouloir danser autrement ».[56]

À ces sensations osmotiques s'associent, de manière en réalité presque inséparable, le plaisir procuré par la danse des matériels chorégraphiques eux-mêmes : il y a une « jouissance »,[57] rappelle Dimitri Jourde, dans la performance de gestes tant désirés. Loin de n'être qu'une répétition d'expériences déjà traversées, la représentation est ainsi comparée par Johnny Lloyd à un véritable « mantra »,[58] c'est-à-dire à un *pattern* dont la performance répétée informe et

47. Extraits d'un entretien réalisé le 15 septembre 2016 avec Fabian Thomé au Stadsschouwburg d'Amsterdam.

48. « That has to be an energy that doesn't make [the group] break [...] and bind people ». Extraits d'un entretien réalisé le 17 janviers 2016 avec Soumik Datta au Mercat de les Flors à Barcelone. (ma traduction)

49. Extraits d'un entretien réalisé le 19 novembre 2015 avec Dimitri Jourde dans un bar du quartier Grünerløkka à Oslo.

50. Brian Massumi, *L'économie contre elle-même* (Montréal : Lux Éditeur, 2018), p. 213.

51. « Collective effervescence ». Gay McAuley, *op. cit.*, p. 219. (ma traduction)

52. Frédéric Lordon, *Imperium : structures et affects des corps politiques* (Paris : la Fabrique éditions, 2015), pp. 72-73.

53. Bernard Aspe, *op. cit.*, p. 126.

54. *Ibid.*

55. « Choreographic objectiles ». Erin Manning, *Always More Than One : Individuation's Dance* (Durham : Duke University Press, 2013), p. 97. (ma traduction)

56. Extraits d'un entretien réalisé le 31 août 2015 avec Sidi Larbi Cherkaoui au deSingel d'Anvers.

57. Extraits d'un entretien réalisé avec Dimitri Jourde le 19 novembre 2015 dans un bar du quartier Grünerløkka à Oslo.

58. Extraits d'un entretien réalisé avec Johnny Lloyd le 13 mai 2016 au théâtre Château-Rouge à Annemasse.

Performance de *Fractus V* (Anvers, septembre 2015).
Interprétation d'une figure monstrueuse chorégraphiée collectivement.
De h. en b. : Fabian Thomé, Sidi Larbi Cherkaoui, Patrick Williams, Johnny Lloyd (g.), Dimitri Jourde (d.).
© Filip Van Roe

transforme celui qui l'entreprend. Les traversées du spectacle sculptent les corps comme les vagues sculptent les roches. Pour le danseur, il ne suffit pas d'apprendre une danse pour voir son expérience somatique altérée par elle, encore faut-il la traverser encore et encore, collectivement, afin de se voir affecté, imprégné et peut-être contaminé par ses qualités et potentialités chorégraphiques. Ainsi les rituels de tournée, parce qu'ils ont la capacité de réveiller et de reformer l'écologie affective de la compagnie, sont-ils les espaces-temps privilégiés (si ce n'est les seuls) permettant la (re)traversée de pareilles expériences esthétiques, l'incorporation d'un savoir-sentir qui ne peut se travailler que par le truchement d'une expérience proprement collective.

La discontinuité de la tournée génère un hors-champ important pour le regard de l'ethnographe désirant étudier les processus d'apprentissage à l'œuvre au sein d'une compagnie : que font les artistes entre deux dates ? Quelle place tient *Fractus V* dans ces moments-là ? Est-ce que les matériels chorégraphiques sont retravaillés dans de nouveaux contextes ? En septembre 2018, j'assiste à une représentation du spectacle *Eins, Zwei, Drei* (2018) conçu par Martin Zimmermann avec, notamment, Dimitri Jourde. Si je reconnais dans son clown les traits maintenant familiers de sa corporéité dansante, je le découvre également interpréter une danse de tutting, inspirée par le matériel de Patrick Williams, qu'il a lui-même créée pour l'occasion. À la même période, en suivant sur internet les activités de la Full Time Company (Fabian Thomé), je suis frappé de voir à quel point les principes de composition de quelques séquences de *Fractus V* font l'objet d'une nouvelle exploration dans un projet de création intitulé *YöY*. Parmi elles, le trio impliquant Sidi Larbi Cherkaoui, Dimitri Jourde et Fabian Thomé, supprimé de la chorégraphie à la fin du printemps 2018 en raison du retravail qu'il nécessitait, fait ici l'objet d'un évident recyclage et d'une ré-exploration avec deux nouveaux danseurs. À travers ces brefs exemples, il nous est permis d'observer on ne peut plus concrètement la capacité de *Fractus V* à mettre en culture des imaginaires kinesthésiques, à ouvrir des lignes d'exploration chorégraphique dont le déploiement ne n'est observable qu'à l'échelle de plusieurs années. Le phénomène observé ici est proprement rythmique au sens développé par la philosophe Suzanne Langer : les traversées répétées de *Fractus V* sont en elles-mêmes les germes de potentielles futures élaborations chorégraphiques.[59] Dit en termes simondoniens : par leur performance répétée, « les tensions [de certaines danses de *Fractus V*] deviennent des tendances »[60] dans la corporéité dansante des performeurs.

59. « Langer has argued that the essence of rhythm lies in the successive building up and resolution of tension, on the principle that every resolution is itself a preparation for the next building-up. », Tim Ingold, *The Perception of the Environment : Essays on Livelihood, Dwelling and Skill* (New York : Routledge, 2000), p. 197.

60. Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information* (Grenoble : Millon, 2005), p. 257.

Cyclicités et trajectoires d'artistes-interprètes

Peu étudiées chez les danseurs eux-mêmes, ces formes de continuités entre productions semblent à l'inverse tout à fait reconnues et même longuement analysées dans les études consacrées aux parcours de chorégraphes. Dans un ouvrage qu'il consacre à l'artiste belge Anne Teresa de Keersmaeker, le chercheur en danse Philippe Guisgand écrit ainsi : « Chaque création approfondit la précédente : elle y puise son élan et développe, par exemple, un travail plus spécifique sur un de ses éléments déjà présent. Si chaque spectacle est ainsi lié aux autres de manière plus ou moins précise, il n'en constitue pas moins à lui seul un petit univers car chaque pièce relève un nouveau défi et se fixe

une nouvelle finalité. »[61] S'il est une évidence que *Fractus V* s'inscrit dans la continuité des œuvres de son chorégraphe — on y retrouve, entre autres, la figure shivaïque d'*Apocrifu* (2007), une construction monstrueuse rappelant *Babel (words)* (2012), des polyphonies corses « just because Larbi likes it »[62] (Johnny Lloyd) —, cela ne doit pas nous empêcher de voir que des danseurs comme Dimitri Jourde, Fabian Thomé ou encore Patrick Williams sont entrés dans le processus de création du spectacle portés par leurs propres trajectoires de recherche chorégraphique et technique, trajectoires au sein desquelles *Fractus V* n'a pas constitué un détour, une pause, mais un actuel chantier sur le chemin de nombreux autres.

Revenu à l'os, cet article est une invitation au déplacement physique, politique et empathique du regard du chercheur, une invitation à marcher aux côtés des danseurs afin d'observer les processus de création en leur compagnie. L'ensemble des propositions épistémologiques comme conceptuelles esquissées plus haut sont fondées sur une expérience ethnographique d'« imprégnation lente et continue d'un [groupe humain minuscule avec lequel on entretient] un rapport personnel ».[63] Elles sont des pistes de théorisation d'expériences de terrain, au sens où elles tendent à *donner à voir* (*theorein*) des situations et enjeux remarquables observés au cours de ces quatre dernières années. Plus que leur contenu, c'est le mouvement impliqué dans leur élaboration qu'il m'importe ici de partager, à savoir : l'entreprise d'un compagnonnage aux côtés d'artistes-interprètes. Dans le mode de connaissance proposé par l'anthropologie laplantinienne, il est dit que « la reconnaissance précède la connaissance »[64] et « l'épistémologie est indissociable de l'éthique »[65] : sans véritable geste de considération à l'égard des danseurs, l'essentiel de ce qui aura été écrit plus haut n'aura, au mieux, qu'un doux parfum de banalité. Considérer ces artistes ne signifie pas « faire preuve de bonne volonté à leur égard » ni « s'engager dans une relation affective intense avec eux », mais « faire varier les perspectives »[66] sur les processus de création (« en montrant que le point de vue unique recèle une extrême violence »)[67] et « faire varier le rapport perceptif que [l'on entretient] avec [eux] ».[68] Cela passe notamment par la considération de nouveaux questionnements : *quid* des artistes-interprètes dans la genèse d'une production spectaculaire ? Qu'est-ce donc qu'un processus de création étudié depuis leur point de vue ? Que viennent-ils chercher ? Où sont leurs désirs, leurs besoins ? En quoi leur participation s'inscrit-elle dans leur propre trajectoire esthétique, professionnelle mais aussi existentielle ? Que représente l'objet-spectacle pour eux ? Que représente la communauté de création à laquelle ils se mêlent pour une période parfois importante ? Comment perçoivent-ils la différence entre les temps de gestation et de tournée d'une production ? Qu'adviendrait-il si l'on ne considérait plus seulement leurs paroles et leurs traces pour ce qu'elles disent de l'esthétique du chorégraphe ou de la chorégraphie, mais pour ce qu'elles disent d'elles-mêmes, c'est-à-dire de la trajectoire de vie de ceux qui les prononcent et les produisent ?

L'approche longitudinale proposée ici invite à considérer la compagnie d'un spectacle, cette structure sociale intermittente et multi-site, à la manière d'un milieu pour celles et ceux qui l'habitent. Enraciné dans le paradigme écologique ,[69] un tel regard se caractérise d'abord par l'attention qu'il porte à l'influence du milieu sur les artistes-interprètes, et plus spécifiquement, aux processus d'adaptation et d'apprentissage que ces derniers y déploient afin de nourrir leurs techniques de corps et leur art chorégraphique. Pour le dire autrement, il s'agit de comprendre

61. Philippe Guisgand, *Anne Teresa de Keersmaeker* (Palerme : L'Epos, 2008), p. 34.

62. Extrait d'une discussion avec Johnny Lloyd survenue au Théâtre National de Bretagne à Rennes le 22 mai 2018.

63. François Laplantine, *La description ethnographique* (Paris : Armand Colin, 2010), p. 13.

64. François Laplantine, *Quand le moi devient autre : Connaître, partager, transformer* (Paris : CNRS Éditions, 2012), p. 23.

65. *Ibid.*, p. 8.

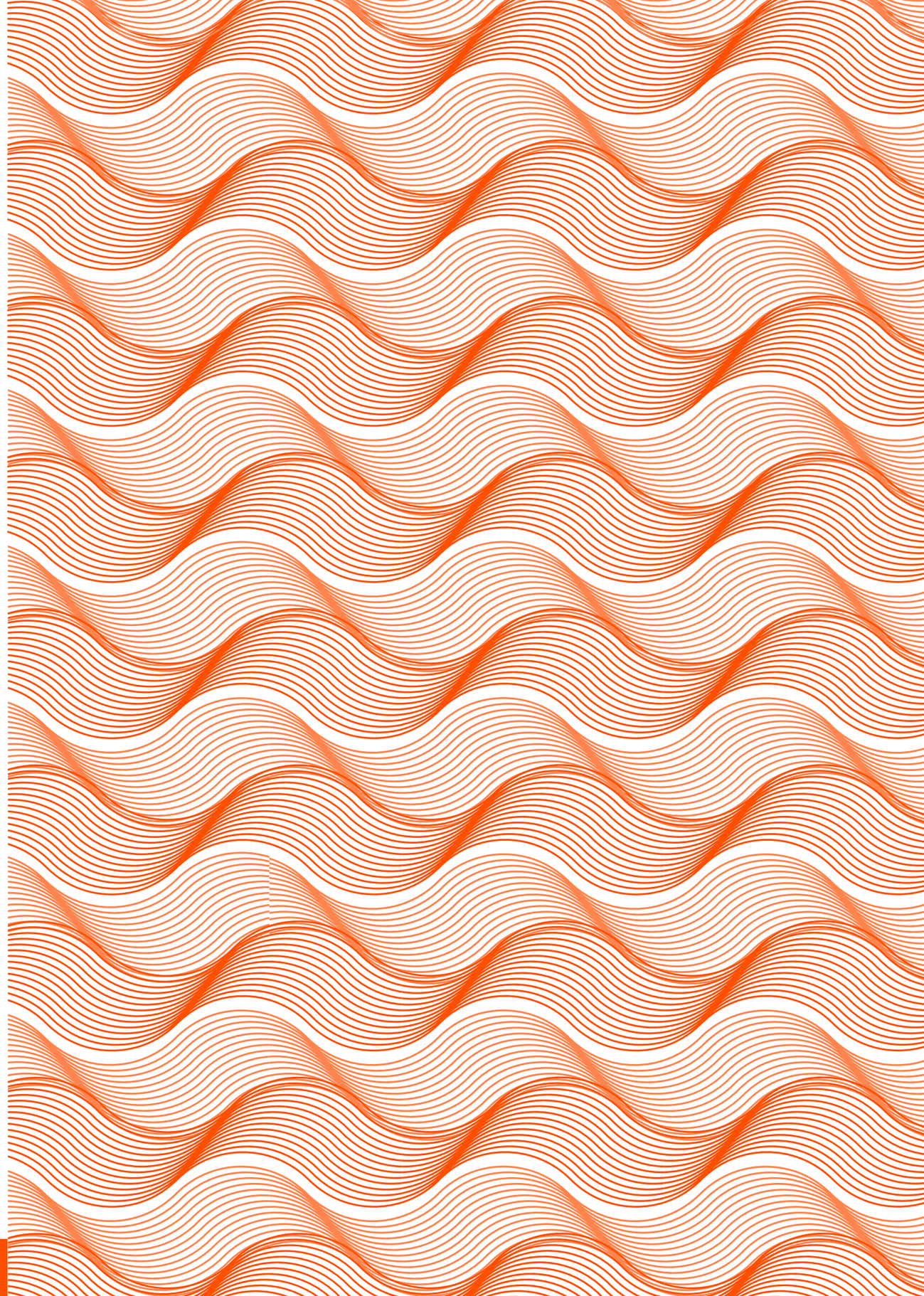
66. *Ibid.*, p. 28.

67. *Idem.*

68. *Idem.*

69. Tim Ingold, *Marcher avec les dragons* (Bruxelles : Zones Sensibles, 2016), p. 132.

comment un processus de création et de tournée participe d'un processus de formation continu de l'artiste-interprète — *un processus dont la valeur supplante, pour certains, celle de la production spectaculaire elle-même*. Cette réorientation du regard porté sur les processus de création et de tournée des spectacles appelle au développement d'études micropolitiques du devenir-compagnie lui-même. Ainsi que le rappelle la chercheuse Gay McAuley, une compagnie n'est pas mais devient (et re-devient sans cesse) au gré de la performance de ces temps ritualisés que constituent les répétitions et les tournées, un processus par lequel le commun, qui n'est jamais donné *a priori*, (ré-)émerge et transforme ceux qui y prennent part.



Bibliographie

ASPE, BERNARD, *Les fibres du temps* (Caen : Nous, 2018)

BERNARD, MICHEL, « De la corporéité fictionnaire », *Revue internationale de philosophie*, 222 (2002)

COOLS, GUY, *Imaginative Bodies* (Amsterdam : Valiz, 2016)

COOLS, GUY, *In-between Dance Cultures : On the Migratory Artistic Identity of Sidi Larbi Cherkaoui and Akram Khan* (Amsterdam : Valiz, 2015)

DELEUZE, GILLES, *Foucault* (Paris : Éditions de Minuit, 1986)

DELEUZE, GILLES, *Félix Guattari, Qu'est–ce que la philosophie ?* (Paris : Éditions de Minuit, 1991)

FOSTER, SUSAN LEIGH, « Dancing bodies », in Jane Desmond (ed.), *Meaning in Motion : New Cultural Studies in Dance* (Durhamn : Duke University Press, 1997)

GUISGAND, PHILIPPE, *Anne Teresa de Keersmaeker* (Palerme : L'Epos, 2008)

INGOLD, TIM, *The Perception of the Environment : Essays on Livelihood, Dwelling and Skill* (New York : Routledge, 2000)

INGOLD, TIM, *Une brève histoire des lignes* (Bruxelles : Zones Sensibles, 2013)

INGOLD, TIM, *Marcher avec les dragons* (Bruxelles : Zones Sensibles, 2016)

INGOLD, TIM, *Faire : Anthropologie, archéologie, art et architecture* (Belleveaux : Editions du Dehors, 2017)

INGOLD, TIM, *L'anthropologie comme éducation* (Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2018)

INGOLD, TIM, « Prêter attention au commun qui vient : Conversation avec Martin Givors & Jacopo Rasmi », *Multitudes*, 68 (2018)

LAPLANTINE, FRANÇOIS, *La description ethnographique* (Paris : Armand Colin, 2010)

LAPLANTINE, FRANÇOIS, *Quand le moi devient autre : Connaître, partager, transformer* (Paris : CNRS Éditions, 2012)

LORDON, FRÉDÉRIC, *Imperium : structures et affects des corps politiques* (Paris : la Fabrique éditions, 2015)

LOUPPE, LAURENCE, « L'avènement du corps poète », *Nouvelles de danse*, 29 (1996)

MANNING, ERIN, *Always More Than One : Individuation's Dance* (Durham : Duke University Press, 2013)

MANNING, ERIN, *Relationscapes : Movement, Art, Philosophy* (Cambridge, Mass ; London : MIT Press, 2009)

MARCUS, GEORGE, « Ethnography in/of the World System : The Emergence of Multi-Sited Ethnography », *Annual Review of Anthropology*, 24 (1995)

MASSUMI, BRIAN, *L'économie contre elle-même* (Montréal : Lux Éditeur, 2018)

MCAULEY, GAY, *Not Magic But Work : An Ethnographic Account* (Manchester : Manchester University Press, 2012)

ROCHE, JENNIFER, *Multiplicity, Embodiment and the Contemporary Dancer : Moving Identities* (Basingstoke : Palgrave Macmilan, 2015)

REYNOLDS, DEE, *Rhythmic Subjects* (Alton : DanceBooks, 2007)

SIMONDON, GILBERT, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information* (Grenoble : Millon, 2005)