



Chapitre de livre

2020

Published version

Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

Street workout, savoir kinésique et vidéos en ligne

Bolens, Guillemette; Mueller, Alain

How to cite

BOLENS, Guillemette, MUELLER, Alain. Street workout, savoir kinésique et vidéos en ligne. In: Pratiques de la pensée en danse : les Ateliers de la danse. Del Valle, M., Maurmayr, B., Nordera, M., Paillet, C. & Sini, A. (Ed.). Paris : L'Harmattan, 2020. p. 93–111. (Thyrse)

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:140138>

Pratiques de la pensée en danse

Les Ateliers de la danse



Sous la direction de
Marian DEL VALLE, Bianca MAURMAYR,
Marina NORDERA,
Camille PAILLET et Alessandra SINI

L'Harmattan

THYRSE n°14

La collection du CTEL
Université Nice Sophia Antipolis

Street workout, *savoir kinésique* *et vidéos en ligne*

Guillemette BOLENS
Alain MÜLLER¹

Le *street workout* est un courant émergent d'athlétisme urbain diffusé au moyen d'Internet. Il fait dans cet article l'objet d'une interface entre les deux auteurs, qui cherchent à développer une approche à la fois complémentaire et contrastée entre ethnologie et analyse kinésique en art. Cette approche consiste à confronter, à comparer et à faire dialoguer nos positionnements respectifs vis-à-vis du *street workout*. Notre but est de pouvoir associer méthode ethnographique et analyse kinésique. En effet, Alain Müller pratique la méthode ethnographique d'immersion participative et Guillemette Bolens travaille sur l'analyse kinésique dans l'art et la littérature. Ce dialogue vise à observer les phénomènes qui nous intéressent et qui se situent eux-mêmes dans un espace d'interférences entre les corps en mouvement, l'environnement matériel et les supports médiatiques, textuels et sémiotiques. Notre objectif est de reconnaître et identifier ce que nous percevons en fonction de nos positionnements respectifs, sachant que la perception est toujours d'emblée une sélection et ne peut en aucun cas prétendre être exhaustive et totalisante, quelle que soit la nature du savoir spécifique de celui ou celle qui regarde. Il s'agit donc de comparer, d'un côté, le savoir et la perception de l'ethnologue Alain Müller – qui observe un mouvement socioculturel émergent en cherchant à le comprendre intellectuellement et corporellement, alliant théorie et pratique par un entraînement de longue durée et une intégration dans la communauté du *street workout* – et de l'autre côté, le savoir et la perception de Guillemette Bolens – qui est extérieure au mouvement du *street workout*, qui pratique l'analyse kinésique sur des œuvres artistiques et dont l'attention est sollicitée dans les vidéos en ligne par des paramètres autres que ceux qui intéressent les membres du *street workout* (des

¹ L'écriture de cet article s'inscrit dans le cadre d'un projet de recherche financé par le Fonds National Suisse de la recherche scientifique, intitulé « Kinesic Knowledge in Anthropology and Literature » (Division I, n° 100016_150264) et dirigé par Guillemette Bolens.

paramètres bien présents, mais marginaux dans les vidéos, car extérieurs aux objectifs des pratiquants). Le dialogue a donc lieu entre un ethnologue en immersion, expert du *street workout*, et une non-experte du *street workout* qui regarde les marges des vidéos. Mais avant cela, qu'est-ce que le *street workout* ?

Une communauté imaginée à échelle quasi-globale

Le *street workout* participe aujourd'hui non seulement d'une pratique sportive urbaine, mais plus largement d'une communauté imaginée, au sens de Benedict Anderson², avec laquelle la plupart des pratiquant.e.s partagent un sens d'appartenance³. La construction à échelle quasi globale de cette communauté imaginée se joue essentiellement en ligne et repose donc en grande partie sur les médiations opérées par les nouvelles technologies de la communication et de l'information, et plus particulièrement sur le partage de vidéos donnant à voir des séquences d'exercice, mises en ligne sur Internet notamment sur le portail Youtube, et mises en circulation sur des réseaux sociaux, tels que Facebook ou Instagram. C'est précisément au travers de ce partage d'images et d'une sociabilité en ligne par l'intermédiaire de nouvelles technologies que se joue l'articulation entre le niveau individuel, relatif à l'apprentissage du *street workout* et à la « carrière » du pratiquant, et le niveau d'une identification collective à la communauté imaginée, permise par la pratique athlétique et médiatique du *street workout*.

Ainsi, la distribution géographique et sociodémographique de cette communauté dépend en grande partie de l'économie sociale qui sous-tend la distribution et l'accessibilité à Internet. D'un point de vue géographique, la pratique du *street workout* et l'identification à la communauté de laquelle elle participe sont distribuées sur tous les continents. Les ramifications les plus denses sont localisées aux États-Unis et dans toute l'Europe, plus particulièrement l'Europe de l'Est (Lettonie, Russie et Ukraine), où le *street workout* rencontre un succès fulgurant, mais aussi sur tout le continent américain, en Asie (et notamment en Chine), en Australie et, dans une moindre mesure, en Afrique. Pour des raisons liées à ce qui peut être vu comme une forme de respect d'une tradition imaginée – et non pas imaginaire – et du « mythe fondateur » qui lui correspond, cette

² Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1991.

³ Cf. par exemple Alberto Melucci, « The Process of Collective Identity », in Hank Johnston, Bert Klandermans (dir.), *Social Movements and Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995, pp. 41-63.

distribution s'opère par l'intermédiaire de la création de groupes de pratiquant.e.s locaux, nommés *teams*. D'un point de vue sociodémographique, bien que son propre mythe fondateur situe sa naissance dans les quartiers défavorisés, le *street workout* est aujourd'hui pratiqué par des individus de tout milieu social. En outre, les discours de promotion des pratiquant.e.s affirment que le *street workout* peut être pratiqué à n'importe quel âge et quel que soit le sexe. Cependant, et ceci bien qu'un nombre grandissant de jeunes femmes le pratiquent⁴, le *street workout* reste essentiellement l'apanage d'hommes âgés de 15 à 50 ans, avec un pic entre 20 et 40 ans.

Le sens d'appartenance à cette communauté de pratiques renvoie au partage d'un répertoire commun, de techniques du corps spécifiques et d'un système d'étalonnage permettant de les évaluer, mais aussi plus largement d'un ensemble de valeurs et d'une « vision du monde » dans laquelle s'imbriquent certaines postures éthiques, politiques et idéologiques dont la déclinaison, dans le quotidien des pratiquant.e.s, dépasse le cadre de la pratique sportive elle-même⁵. De ce point de vue, le *street workout* peut être considéré comme un « sport-style de vie » (*lifestyle sport*) au sens de Belinda Wheaton⁶.

Parfois aussi nommé *freestyle calisthenics* par ses adeptes, le *street workout* consiste à performer des enchaînements de différentes variations d'exercices dits « au poids du corps », à savoir que le poids du corps constitue la résistance contre laquelle s'exerce la force. Étant donné que nous sommes tous soumis aux lois de la gravité, la pratique du *street workout* ne nécessite qu'un dispositif sportif rudimentaire, souvent déjà présent dans les parcs urbains ou dans les « parcours-santé » situés dans les zones suburbaines. Il s'agit principalement de barres verticales (poteaux), de barres horizontales parallèles et d'une barre horizontale haute – la barre

⁴ Sur la question du genre et de l'intersectionnalité en regard de la pratique du *street workout*, voir Alain Müller, « Construire le *street workout*, (dé-)faire le genre : *snapshots* ethnographiques sur le bricolage identitaire engagé par les pratiquant.e.s de “fitness des rues” », *Science Sociale et Sport*, vol. 1, n° 9, 2016, pp. 47-82.

⁵ De ce point de vue, le *street workout* peut aussi être appréhendé comme une forme de « mouvement social » et les outils théoriques et méthodologiques développés dans ce champ d'étude présentent une valeur heuristique considérable pour saisir les enjeux de la construction d'une « identité collective » partagée par les pratiquant.e.s ; sur ce point, voir par exemple Alberto Melucci, *art. cit.*, pp. 41-63.

⁶ Belinda Wheaton, *Understanding Lifestyle Sports : Consumption, Identity, and Difference*, London, Routledge, 2004.

fixe –, qui occupe une importance centrale dans le *street workout*, au point que ses adeptes se nomment parfois *bar-athletes*⁷.

La caractéristique du *street workout* tel qu'il est pratiqué aujourd'hui repose sur le fait que ces exercices et leurs innombrables variations⁸ sont enchaînés sur le mode du *freestyle*, c'est-à-dire de l'improvisation, dans de courtes routines ou séquences. La qualité d'une prestation et plus largement le niveau d'expertise et de maîtrise de l'athlète ne se jugent ainsi pas uniquement sur la capacité à déployer de la force musculaire, mais aussi sur la réussite des enchaînements, manifestant le *style* et *flow*, notions que l'on retrouve dans des pratiques cousines telles que le *breakdance*⁹.

Dans le monde du *street workout*, la corporéité est le champ d'action où se jouent deux modes de valorisation qui confèrent reconnaissance et crédibilité. Le premier mode de valorisation concerne le vécu corporel d'un développement personnel associé à l'idée d'*empowerment* et de potentialité. Il repose sur une mise en récit personnelle d'une action corporelle. Le second mode de valorisation fait du corps une preuve : preuve d'assiduité et de discipline à l'entraînement sous la forme d'une musculature développée. Le corps se définit alors dans une organicité qui fonctionne comme validation du récit personnel. Le corps fait office de *faire-valoir*, de *tenant-lieu* ; en témoigne notamment la tendance qu'ont les pratiquants à se mettre en scène torse nu et à valoriser leurs abdominaux (la fameuse « tablette de chocolat »)¹⁰. Cette double valorisation relève d'un mouvement récursif, chacune des dimensions s'impliquant mutuellement : la musculature développée témoigne d'un parcours sur la

⁷ Les noms de ces *teams* témoignent également de l'importance de la barre fixe dans l'imaginaire des pratiquant.e.s : « Bar-Barians », « Bartendaz », « Barstarzz », « Bar-Tigerzz », etc. En outre, les *bar-athletes* utilisent parfois l'expression de *bar-world* pour qualifier la communauté de pratiquant.e.s.

⁸ Plusieurs paramètres, tels que la prise en pronation ou en supination aux tractions, les différents écarts de prise, ou le fait de jouer, au travers de différentes déclinaisons, sur le « bras de levier » (*leveragè*), et donc de varier le niveau de difficulté, sur les exercices isométriques, etc., peuvent être combinés.

⁹ Notons à ce sujet que le développement récent de la discipline voit une orientation croissante vers des formes d'enchaînements que nous pourrions qualifier de dansés ; en témoigne par exemple la vidéo « This New Ukranian Street Workout Is Insane | Barstarzz Freestyle Calisthenics, Ep. 6 », <https://www.youtube.com/watch?v=KBI07UfyYwI>.

¹⁰ Il existe cependant des contre-exemples, qui témoignent des négociations en cours à ce sujet dans le monde du *street workout*. Par exemple, dans le cadre d'un partenariat commercial avec un célèbre équipementier sportif, un pratiquant américain très reconnu a refusé de se mettre torse nu pour une photo publicitaire, arguant que, la pratique du *street workout* et son potentiel de « reprise de soi » se destinant à toutes et à tous, la vue d'un corps *déjà* particulièrement musclé pouvait avoir un effet dissuasif.

longue durée, mais aussi permet la pratique athlétique des figures de *street workout*.

Les vidéos sur Youtube et en ligne offrent en général un espace hybride de mise en scène visuelle et de mise en récit narrative du processus d'*empowerment* des participant.e.s. La vidéo sur Youtube devient un lieu d'écriture qui témoigne de la fluidification et de la disparition croissante des frontières entre le texte et l'image, dont la rhétorique spécifique ne relève ni de l'un (le texte), ni de l'autre (l'image) en priorité, mais bien de leur constante mise en dialogue.

L'ethnographique

Comme dans tout projet ethnographique, ma (Alain Müller) recherche se devait de suivre les activités liées au *street workout*, aussi bien en tant que pratiques sportives et corporelles que pratiques en ligne relatives à la construction d'une communauté imaginée et virtuelle et à la négociation de ses frontières, là où elles prennent place. Si ce principe ne suscite pas d'enjeux particuliers lorsque le terrain ethnographique est facile à délimiter, d'un point de vue tant topographique que symbolique, il implique un certain nombre d'ajustements méthodologiques – et de questionnements qui leur sont sous-jacents – lorsque l'ethnographe a affaire à un « terrain » qui participe d'un mouvement récursif constant entre à la fois le local et le global, l'actuel et le virtuel. De ce point de vue, au-delà d'une ethnographie au sens classique du terme, ma recherche est pensée – en anglais, *designed* – non seulement dans sa capacité à rendre compte d'un phénomène, mais aussi comme un laboratoire destiné à explorer différentes techniques, régimes d'engagements et dispositifs méthodologiques.

Ma recherche, débutée en 2011, consiste ainsi en la combinaison de différents régimes d'engagement ethnographique. Premièrement, elle relève d'une logique multi-site – « site » étant ici à comprendre aussi bien dans son sens actuel, topographique, que virtuel¹¹, relatif au *web*, puisqu'une partie de mon travail ethnographique se fait en ligne. Le volet *actuel* de mon terrain, qui consiste en une *participation observante* et en la réalisation d'entretiens, s'est ainsi étalé dans la région de Los Angeles, à New York, en Suisse, en banlieue parisienne, en Allemagne et en Autriche. Le volet *virtuel* consiste en une *participation observante* en ligne engagée conjointement au volet actuel.

¹¹ Au sens de Tom Boellstorff, Bonnie Nardi, Celia Pearce, T. L. Taylor, *Ethnography and Virtual Worlds : A Handbook of Method*, Princeton, Princeton University Press, 2012.

Au régime « classique » d'engagement, combinant ce travail de *participation observante* et de réalisation d'entretiens, s'ajoutent deux régimes d'engagement méthodologiques plus spécifiques et plus expérimentaux. Premièrement, la création sur Internet d'un blog (<http://typewriterz.org>) présente de courts extraits d'entretiens filmés réalisés dans le volet actuel de ma recherche, et ce afin de générer de nouvelles données ethnographiques, en cherchant à suivre les réactions et les discussions en ligne suscitées par ces films ; le blog est ainsi pensé comme une interface entre la recherche en cours et les pratiquant.e.s, dans une logique d'ethnographie collaborative¹² visant à resymétriser la dichotomie ontologique entre observateur et observé.e.s dans l'élaboration du propos ethnographique¹³. Deuxièmement, une attention toute particulière est prêtée à la dimension participative, et plus particulièrement « expérientielle » – au sens de Merleau-Ponty – de la recherche. Ainsi, ma propre participation, et plus particulièrement mon propre apprentissage du *street workout*, revêtent une grande importance dans mon terrain et font partie intégrante de mon corpus ethnographique.

Initialement, je concevais l'apprentissage rudimentaire des mouvements de base du *street workout* comme une forme de « sous-terrain », au sens où l'entend Marc Abélès¹⁴, à savoir comme une phase préparatoire précédant l'enquête à proprement parler, mais qui n'est pas considérée comme terrain en soi. Je considérais que cette préparation serait surtout nécessaire pour me donner accès au terrain, c'est-à-dire pour me conférer un minimum de crédibilité aux yeux de mes interlocuteurs et interlocutrices (ce qui d'ailleurs fut le cas).

Pourtant, cette phase de terrain, et plus largement tout le volet participatif de ma recherche, furent beaucoup plus riches d'enseignement que je ne l'avais pressenti. Au travers de mon propre apprentissage, consistant essentiellement à croiser les sources de documentation (textes et surtout vidéos, notamment tutoriels en ligne) et à les mettre inlassablement à l'épreuve du corps, puis à mettre les images de ma pratique à l'épreuve de mon jugement visuel et parfois de celui d'autres participant.e.s par l'intermédiaire de la toile, je commençais à saisir les contours de ce mouvement récuratif entre corps et images, entre sensations

¹² Luke E. Lassiter, *The Chicago Guide to Collaborative Ethnography*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.

¹³ James Clifford, George Marcus (dir.), *Writing Culture : The Poetics and Politics of Ethnography : A School of American Research Advanced Seminar*, Berkeley, University of California Press, 1986.

¹⁴ Marc Abélès, « Le terrain et le sous-terrain », in Christian Ghasarian (dir.), *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive*, Paris, Armand Colin, 2002, pp. 25-43.

kinesthésiques et informations sémiotiques. Il constitue l'essence du partage et de l'apprentissage des techniques du corps du *street workout*, et donc plus largement de sa diffusion et de son existence même. En outre, alors que pour moi le partage de ce que certains sociologues nomment « identité collective » relevait essentiellement d'un processus d'assignation catégoriel, et donc d'un processus participant exclusivement du langage et de l'ordre symbolique, je découvrais, au fur et à mesure de l'avancement de ma recherche, que je partageais avec les autres pratiquant.e.s de *street workout* une forme de savoir commun, un agencement bien spécifique de relations à soi, aux autres et au monde. Ce savoir spécifique ne concernait pas exclusivement des catégories et des concepts relevant du symbolique et de l'abstrait, mais aussi un savoir kinésique appartenant à une forme d'intelligence corporelle. La satisfaction ressentie lors du premier *muscle-up*¹⁵, le *momentum* très particulier de ce mouvement et la coordination qu'il implique entre léger balancement, déclenchement du mouvement, frottement des mains sur la barre lors de la transition de la traction au *dip* ; de ce *momentum* j'avais acquis la connaissance parce que j'en avais fait l'expérience corporelle.

Ainsi, l'engagement corporel de l'ethnographe, au lieu de paraître banal, lui donne accès à certaines dimensions, ou à certaines données, qui s'avèrent cruciales pour comprendre les pratiques qui l'intéressent. Comment, dès lors, traiter ce type de matériau ethnographique ? Comment rendre compte du corps vécu de l'ethnographe dans la restitution ethnographique ?

De telles questions mobilisent depuis plusieurs décennies déjà nombre d'ethnographes confronté.e.s à des terrains dans lesquels la dimension corporelle des pratiques est centrale. Elles s'insèrent dans un héritage épistémologique et méthodologique particulier. Le regain d'intérêt pour le corps vécu s'inscrit dans la critique du dualisme corps-esprit et de l'opposition entre nature et culture en tant que pilier de la constitution de la modernité, menée aussi bien en philosophie¹⁶ qu'en anthropologie¹⁷.

¹⁵ Souvent considéré comme le mouvement roi du *street workout*, il s'agit d'un mouvement dynamique consistant à effectuer une traction explosive et à enchaîner avec un *dip* (flexions-extensions des coudes) pour finir bras tendus, la taille au niveau de la barre. Voir par exemple le tutoriel vidéo du groupe new-yorkais Barstarzz, « Barstarzz BTX 3.0 – The Ultimate Muscle Up Tutorial », <https://www.youtube.com/watch?v=syifozNLIKE>, vidéo consultée le 17 juillet 2019.

¹⁶ Voir par exemple Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes : essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991.

¹⁷ Voir par exemple Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

Dans cette perspective, une nouvelle génération d'ethnographes du sport affirme, depuis une quinzaine d'années, la nécessité d'une « révolution sensorielle » dans la pratique ethnographique. Ce tournant paradigmatique trouve son inspiration dans deux champs particuliers. Il s'inspire premièrement des récents développements et débats menés dans le champ de l'anthropologie des sens. Deuxièmement, il s'inspire des travaux initiés jusqu'alors autour de la notion d'autoethnographie. En ethnographie des pratiques sportives, depuis la fin des années 1990, un nombre croissant d'ethnographes du sport invite à la pratique d'autoethnographies sensorielles ou sensuelles (*sensuous*)¹⁸ et expérientielles (*experiential*)¹⁹. La démarche repose très souvent sur une posture phénoménologique revendiquée et sur une relecture des travaux de Maurice Merleau-Ponty²⁰. Selon ces auteurs, l'ethnographie des pratiques sportives, telle qu'elle a été engagée jusqu'alors, n'échappe pas au travers visuel qui a profondément marqué la pratique ethnographique et ne prend pas suffisamment en compte les « réalités charnelles du corps sportif²¹ ». Dans la même logique, Laurence de Garis souligne que si « de nombreux ethnographes du sport discutent du “corps”, aucune discussion n'est menée quant à *leur* corps²² ». Ces auteurs invitent donc à un renversement paradigmatique de la pratique ethnographique afin que celle-ci puisse rendre compte de données sensorielles, tactiles, kinesthésiques et kinésiques, récoltées par l'ethnographe au travers de son propre engagement corporel sur son terrain d'étude, sans que le processus de restitution ethnographique ne procède à un filtrage, vidant le contenu ethnographique de ces dimensions particulières. Pour rendre compte de ce processus, Jaida K. Samudra, par exemple, propose le terme de

¹⁸ Laurence de Garis, « Experiments in Pro Wrestling », *Sociology of Sport Journal*, vol. 17, n° 1, 1999, pp. 65-74.

¹⁹ Robert R. Sands, *Sport Ethnography*, Champaign, Human Kinetics, 2002 ; cf. aussi Fletcher Linder, « Life as Art, and Seeing the Promise of Big Bodies », *American Ethnologist*, vol. 34, n° 3, 2007, pp. 451-472.

²⁰ Cf. par exemple Andrew C. Sparkes, « Ethnography and the Senses : Challenges and Possibilities », *Qualitative Research in Sport and Exercise*, vol. 1, n° 1, 2009, pp. 21-35 ; Jacquelyn Allen-Collinson, John Hockey, « Feeling the Way : Notes toward a Haptic Phenomenology of Distance Running and Scuba Diving », *International Review for the Sociology of Sport*, vol. 46, n° 3, 2011, pp. 330-345.

²¹ « Carnal realities of the sporting body ». Andrew C. Sparkes, *art. cit.*, p. 27. La traduction est de l'auteur.

²² « Many sport ethnographers discuss “the body”, there is little discussion of their bodies ». Laurence de Garis, *art. cit.*, p. 71. La traduction est de l'auteur.

« participation dense » (*thick participation*)²³, en écho à la célèbre expression de « description dense » (*thick description*) proposée par Clifford Geertz²⁴.

Dans une dynamique similaire, une nouvelle génération d'ethnographes de la danse explore depuis une vingtaine d'années de nouvelles pistes méthodologiques pour rendre compte du corps en mouvement – trajectoire de recherche que Deidre Sklar nomme « kinesthésique » (*kinesthetic trajectory*)²⁵. Fondé sur des travaux pionniers²⁶ interrogeant l'articulation entre « connaissance kinésique²⁷ » (*kinetic knowledge*) et « significations culturelles inhérentes au mouvement²⁸ » dans les pratiques de danse, ce domaine d'investigation partage largement l'héritage dans lequel s'inscrit la nouvelle vague d'ethnographie des pratiques sportives et bute sur le même problème, à savoir la difficulté de rendre compte, au travers de comptes-rendus ethnographiques scriptocentrés, d'expériences d'ordre kinésique vécues par l'ethnographe sur son terrain.

Je propose donc d'aborder la question en renversant l'asymétrie ontologique entre l'observateur et son objet, qui hante encore parfois l'imaginaire des sciences sociales, en me demandant comment les adeptes de *street workout* résolvent eux/elles-mêmes, afin de transmettre leur savoir athlétique, le problème de son inadéquation apparente avec un support sémiotique axé (a priori) exclusivement sur la vue et le langage. Ainsi, je m'intéresse aux modalités de l'apprentissage et de l'enseignement du *street workout* et au rôle crucial qu'y jouent les vidéos.

Le *street workout*, en tant que phénomène, localise continuellement le global et redistribue continuellement le local, comme l'évoque si bien le vocabulaire de Bruno Latour²⁹. De la même manière, et en croisant l'expression de Latour avec les discussions philosophiques portant sur les

²³ Jaida K. Samudra, « Memory in Our Body : Thick Participation and the Translation of Kinesthetic Experience », *American Ethnologist*, vol. 35, n° 4, 2008, pp. 665-681.

²⁴ Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973.

²⁵ Diedre Sklar, « Reprise : On Dance Ethnography », *Dance Research Journal*, vol. 32, n° 1, 2000, pp. 70-77.

²⁶ Cf. Cynthia J. Novack, *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*, Madison, University of Wisconsin Press, 1990 ; Sally Ann Ness, *Body, Movement, and Culture : Kinesthetic and Visual Symbolism in a Philippine Community*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1992.

²⁷ Le terme « kinétique » renvoie à tout ce qui relève du mouvement, qu'il s'agisse de corps vivants ou d'objets moteurs. Le « kinésique » renvoie à l'interaction vivante construite et permise par la motricité.

²⁸ « [...] cultural meanings inherent in movement ». Diedre Sklar, *art. cit.*, p. 70. La traduction est de l'auteur.

²⁹ Bruno Latour, *Changer de société, refaire de la sociologie*, Paris, la Découverte, 2006. C'est précisément cette dimension qui me motive à qualifier le *street workout* de phénomène à échelle quasi-globale.

modalités de l'articulation du binôme *actuel* et *virtuel* comme constituante du réel³⁰, le phénomène du *street workout* actualise continuellement le virtuel, et redistribue continuellement l'actuel. Il participe d'une boucle récursive redistribuant en permanence l'activité physique *locale* et *actuelle* et la circulation de l'information *globale* et *virtuelle*. Notons que dans ce vocabulaire, l'*actuel* renvoie également à un système relationnel puisqu'il ne rend compte ni exclusivement des corps en mouvement, ni exclusivement de l'environnement matériel et urbain, mais de leur point de rencontre. Quant au terme *virtuel*, il renvoie aussi bien à la dimension que lui confère la philosophie qu'au flux d'informations qui caractérisent les nouvelles technologies de l'information et de la communication et aux nouvelles formes identitaires qu'elles génèrent³¹.

Je me propose donc de penser le *street workout* comme un phénomène de l'entre-deux, en réponse à Michel Serres qui engage à « décrire les espaces qui se situent entre des choses déjà repérées, espaces d'*interférences*³² ». En l'occurrence ici un tel espace se situe *entre* l'environnement urbain en général et les installations telles que la barre fixe en particulier ; les corporéités, leurs mouvements et leurs sensorimotricités ; le flux d'informations, avec notamment les échanges verbaux et non-verbaux et le partage de vidéos ; et enfin, plus largement, l'« univers sémiotique » renvoyant non pas uniquement au langage et aux signes, mais défini comme un ensemble de « formes complexes » dans lequel « le sens peut se réaliser³³ ». Ces formes complexes donnent lieu à des vidéos qui, tout en se réclamant de la même mouvance, présentent des contrastes saisissants. Et c'est là que se situe le dernier axe des interférences qui nous intéressent, à savoir l'angle ou le positionnement de celui ou celle qui regarde la vidéo.

La réception d'une vidéo de *street workout*, bien qu'elle dépende d'un flux d'informations et de technologies qui semblent appartenir à l'hyperinformation et l'hypervisualisation, ne relève jamais de la vision seule, mais bien de la projection kinésique, et donc d'une réception *par corps*. Dans ce processus, le travail imaginaire joue également un rôle central. Comme l'a bien montré Sylvia Faure dans ses travaux sur

³⁰ Voir par exemple Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968 ; Pierre Lévy, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Paris, La Découverte, 2001.

³¹ Sur ce point, voir par exemple Tom Boellstorff, *Coming of Age in Second Life : An Anthropologist Explores the Virtually Human*, Princeton, Princeton University Press, 2008.

³² Michel Serres, Bruno Latour, *Éclaircissements : Cinq entretiens avec Bruno Latour*, Paris, F. Bourin, 1994, p. 99.

³³ Simone Morgagni, « Repenser la notion d'affordance dans ses dynamiques sémiotiques », *Intellectica*, vol. 1, n° 55, 2011, p. 259.

l'apprentissage de la danse hip-hop³⁴, l'identification de l'apprentie à des figures et la projection kinésique imaginative de laquelle elle participe est une constituante intégrale de l'apprentissage³⁵. C'est donc au travers de ce processus complexe, et dans un espace d'interférences constantes entre l'actuel, dont relève le corps sensorimoteur, et le virtuel, dont relèvent l'information et l'imagination, que les vidéos deviennent les médiateurs pédagogiques de l'apprentissage des mouvements et des techniques corporelles propres au *street workout*.

Dans un deuxième temps, lorsque l'apprentie estime avoir un niveau d'expertise suffisant, il/elle entreprend systématiquement de mettre à son tour ses propres photos ou vidéos en circulation. Ce travail est souvent motivé par plusieurs raisons. La première relève de la volonté de parfaire son apprentissage. Le/La *bar-athlete* en herbe va ainsi documenter sa propre pratique et la partager sur la toile (que ce soit sur Youtube, Facebook ou sur des forums spécialisés), afin de recevoir les commentaires et conseils de ses pairs à propos de la qualité d'exécution de ses mouvements ou de sa progression. Chaque membre de la communauté de pratiquant.e.s est ainsi invité.e à devenir le juge et l'enseignant potentiel de ses pairs. Or les qualités de ce juge-enseignant lui permettront également de juger d'un mouvement filmé ou photographié en le confrontant à sa propre expérience corporelle, afin d'évaluer sa difficulté ou sa qualité de réalisation.

Les pratiquant.e.s plus avancé.e.s, qui sont capables de réaliser des enchaînements jugés difficiles et parfois d'inventer leurs propres figures, vont filmer leur pratique dans le but de produire des vidéos d'auto-promotion. Ces vidéos sont parfois très élaborées, tournées professionnellement comme de véritables petits courts-métrages, pouvant être signalés comme « officielles » sur Youtube. À l'autre extrémité de l'éventail auto-promotionnel se trouvent de brèves séquences filmées au moyen d'un téléphone portable et postés sur les réseaux sociaux tels que Facebook ou Instagram. Les premières vidéos sont souvent filmées en plein air, dans les parcs où se trouvent les modules d'entraînement. Les deuxièmes sont parfois filmées dans les domiciles des pratiquant.e.s. Le participant pose alors son portable sur le sol et se filme en action, à côté

³⁴ Sylvia Faure, *Apprendre par corps : Socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris, La Dispute, 2000.

³⁵ Le terme de « figures » peut ici être compris aussi bien comme suite de mouvements corporels que comme personne admirée par l'apprentie – on retrouve la notion d'imitation prestigieuse problématisée par Marcel Mauss, in « Les techniques du corps », [1936], *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, pp. 369.

de son chat qui dort³⁶. La focale est sur la performance physique. Le chat est dans la marge.

Le kinésique

Les vidéos de *street workout* postées sur Youtube ou Facebook sont intéressantes pour l'analyse kinésique telle que je (Guillemette Bolens) l'engage, car elles posent la question de la marge, soit de ce qui dans une vidéo est présent dans le champ visuel mais sort du cadre de la focale attentionnelle. Contrairement aux vidéos de *street workout*, les œuvres par exemple du célèbre vidéaste Bill Viola ne comportent aucune marge. Remarquables d'innovation et de finesse, elles sont fondamentalement kinésiques du fait qu'elles donnent à percevoir, avec une attention et une précision de chaque détail, les variations relationnelles à la fois intimes et étranges des mouvements humains³⁷. Mais elles sont sans marges : tout aspect kinésique des œuvres de Viola est pertinent et central dès lors qu'il fait partie de celles-ci. Pour cette raison, les travaux de cet artiste ne peuvent pas constituer un terrain d'observation des marges, à l'inverse des vidéos de *street workout*.

Aucun acte perceptif ne peut être entièrement neutre et objectif, du simple fait qu'il implique un positionnement et une mise en relation. Nous percevons toujours depuis un certain angle, quel qu'il soit. Même la position de surplomb, chère au positivisme, est « un certain angle ». Ceci étant, dès lors que mon positionnement est déclaré, je peux rendre compte aussi précisément que possible de ce que je perçois de là où je regarde. Selon Hubert Godard, « nous devons travailler dans cet entre-deux de la subjectivité et de ce qui nous est laissé du réel³⁸ ». Dans les vidéos de *street workout*, ce que j'ai perçu depuis ma position de non-experte est ce qui constitue la marge des clips, soit non pas ce que je devais regarder, mais ce qui n'avait clairement aucune importance dans la perspective qui motivait et justifiait l'existence de la vidéo.

Ces détails en marge m'évoquent l'escargot de Daniel Arasse. L'historien de l'art fait l'analyse de l'*Annonciation* de Francesco del Cossa

³⁶ Voir <https://www.facebook.com/photo.php?v=10152512405553158>.

³⁷ Dans *Le Style des gestes*, je propose que le kinésique renvoie à l'espace narratif de l'échange créé par les mouvements des interlocuteurs. Guillemette Bolens, *Le Style des gestes : Corporalité et kinésie dans le récit littéraire*, Préface d'Alain Berthoz, Lausanne, Bibliothèque d'histoire de la médecine et de la santé, 2008 ; traduction anglaise : *The Style of Gestures : Embodiment and Cognition in Literary Narrative*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2012.

³⁸ Hubert Godard, « Des trous noirs, entretien avec Patricia Kuypers », *Scientifiquement danse, Nouvelles de danse*, n° 53, 2006, p. 57.

(1470-1471, Gemäldegalerie, Dresde) dans *On n'y voit rien : Descriptions*³⁹. Alors que la scène montre de façon grandiose l'Ange Gabriel s'adressant à la sublime Vierge Marie, le peintre a placé un escargot très visible tout en bas de l'image. La question est de comprendre ce que cet escargot fait là. Pour la réponse, lire Arasse. Pour saisir le *street workout*, je regarde les marges des vidéos.

La marge d'une page d'écriture est généralement une ligne verticale qui sépare le corps du texte d'un espace latéral, laissé vide, permettant que d'autres signes s'inscrivent (mots, dessins, etc.). Les marges des vidéos postées sur Youtube ne relèvent ni d'une ligne tracée dans l'espace de l'image, ni d'un espace vide. Elles existent dans la distribution attentionnelle prévue par le tournage. De ce fait, leur nature est infiniment variable. Elles peuvent être spatiales, motrices, posturales, vestimentaires, relationnelles, ou autre.

Ainsi, dans une certaine vidéo où les capacités musculaires du pratiquant sont contextualisées par des séquences de films hollywoodiens, mettant en scène des acteurs comme Sylvester Stallone dans le rôle de Rocky et montrant une hyper-virilité au combat, au milieu d'un imaginaire si déclaré de puissance virile, l'athlète n'avait pas enlevé ses chaussettes. Dans la majorité des vidéos de *street workout*, les participants sont pieds nus ou en baskets⁴⁰. Pourquoi l'escargot ? Pourquoi les chaussettes ? Michel de Montaigne a écrit que tout mouvement nous découvre. En l'occurrence ici les pieds restent couverts, et c'est en cela qu'ils nous découvrent quelque chose. Souvent, le kinésique se manifeste dans la manière qu'a la corporéité de nous rattraper par le détail qui n'a aucune importance. Pour Carrie Noland, la culture est geste, et ses intentions sont toujours débordées par ce qui émerge de celui-ci⁴¹. Mon propos est de chercher à rendre compte de ce léger débordement, tel qu'il m'est apparu dans les vidéos de *street workout*.

Une vidéo de *street workout* montre un humain, souvent homme et jeune (mais pas toujours), qui parvient à faire des mouvements astreignants grâce à sa maîtrise par les bras et le torse de sa relation gravitaire. Par exemple, il peut s'accrocher à une barre verticale et se tenir à l'horizontale par la force de ses bras tendus. Cette figure s'appelle *the human flag*, le drapeau humain. Quelques vidéos suffisent pour comprendre que ce scénario de

³⁹ Daniel Arasse, *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, Denoël, 2000, pp. 28-56.

⁴⁰ « Nabilson Life Motivation Street Workout Warrior Bar Tigerzz », https://www.youtube.com/watch?v=rtur9RW_dPg, vidéo consultée le 27 août 2014.

⁴¹ « Culture as gesture, producing always more and other than it intends ». Carrie Noland, *Agency and Embodiment. Performing Gestures/Producing Culture*, Cambridge, London, Harvard University Press, 2009, p. 17.

maîtrise gravitaire par la musculature des bras et du torse est central au *street workout*. Les vidéos montrent un grand effort au niveau des bras qui sont chargés de soulever le poids du corps. Elles sont souvent accompagnées d'une musique électronique répétitive, qui semble devoir soutenir un effort lui-même constitué d'une répétition motrice la plus grande possible. Ce scénario de maîtrise corporelle par une relation gravitaire modifiée est commun à un grand nombre d'activités sportives et artistiques, la virtuosité se mesurant à l'intensité de ce contrôle.

De ce point de vue, glisser à grande vitesse sur de la glace au moyen de lames verticales placées sous ses chaussures, puis se jeter en l'air en faisant une pirouette et retomber debout, ou encore danser sur la pointe de ses orteils grâce à des chaussures au bout rembourré sont deux activités qui relèvent, malgré les apparences, d'un objectif gravitaire fondamentalement semblable à celui du *street workout*. Bien que l'organisation gravitaire de la danseuse classique implique le corps dans son intégralité, un effort particulier se place au niveau des jambes. Et là, comme dans le *street workout*, un effort considérable, nécessitant une pratique de longue durée, est investi pour maîtriser la relation du corps à la gravité : chez la danseuse classique par une grâce féminisante ; chez l'adepte du *street workout* par une capacité en général virilisante à soulever son propre poids par la force de ses bras. Chez la danseuse comme chez l'adepte du *street workout*, l'orientation dynamique est vers le haut : la danseuse est haute des pointes à la tête ; le pratiquant de *street workout* est haut par traction des bras, et cela même lorsque l'exercice se fait près du sol. Chez ce dernier, l'effort est toujours une résistance au poids que la gravité impose à son corps, souvent dans des postures qui rendent cet objectif toujours plus difficile à atteindre, l'angle de portée du corps devant accroître les qualités virtuoses et vertueuses des mouvements.

Les adjectifs « virtuose » et « vertueux » ont la même origine étymologique latine (*virtus*), et concernent d'une manière ou d'une autre la force et la maîtrise de soi et de son corps⁴². Socialement, l'*empowerment* qui est à la base du discours de promotion du *street workout* associe virtuosité et vertu : plutôt que de céder à son propre potentiel de violence, l'adepte du *street workout* canalise sa force dans la construction d'une corporéité qui va démontrer précisément cette capacité à canaliser sa propre violence – cercle vertueux qui s'actualise et se prouve par la virtuosité à la barre, et de façon collatérale par un développement musculaire qui montre en retour

⁴² Sur la question de la virtuosité, voir Agathe Dumont, « Les virtuoses du déséquilibre. Une exploration des pratiques acrobates, à l'écoute des interprètes », *Recherches en danse*, n° 2, 2014. Consultable sur <http://journals.openedition.org/danse/391>, page consultée le 11 août 2014.

que, si violence il y avait, elle serait excessivement dommageable. Le pouvoir rhétorique des vidéos joue donc sur un tableau ambigu, à savoir : la violence est canalisée parce que ses conditions d'existence sont déjà actuelles⁴³.

La focale des vidéos se place généralement sur les mouvements à exécuter pour entrer dans ce cercle vertueux et virtuose, ainsi que sur les sensations à explorer pour atteindre ce but. Le *street workout* ne peut donc se comprendre sans une étude de ce qui s'appelle « tutoriels ». Deux tutoriels mis en ligne par des figures importantes du *street workout* permettent de travailler sur la question de la marge. La première est d'Al Kavaldo, la deuxième d'Hannibal for King. Le tutorial d'Al Kavaldo est didactique⁴⁴. La caméra est proche de l'athlète, comme si nous étions à sa hauteur, face à lui. Il s'adresse à nous directement et fait souvent des gestes au moyen de son index, parfois pointé vers nous. Nous sommes inclus de façon déclarée dans l'espace de l'échange. La vidéo fait alterner moments d'explication, où nous sommes à hauteur de visage, et moments de démonstration, où nous regardons un peu plus à distance Al Kavaldo faire à la barre les mouvements enseignés. Le détail qui m'intéresse, et qui n'a strictement aucune importance dans la vidéo, est la lumière du jour qui progressivement passe par le pavillon des oreilles d'Al Kavaldo. À partir du point 0'58" de la vidéo, la lumière du soleil d'hiver traverse les pavillons de ses oreilles, qui de ce fait deviennent rouges orangés et lumineux. C'est ce détail qui focalise mon attention. Ma relation kinésique à cette vidéo se constitue sur la base de cette focale attentionnelle marginale.

Plutôt que didactique, le tutorial d'Hannibal for King est promotionnel. Il est réalisé avec un partenaire nommé Hit. Le titre de la vidéo sur Youtube est « Hit & Hannibal demonstrate their warm-up work-out routines⁴⁵ ». Hit s'adresse à la caméra avec un ton de proximité et présente Hannibal qui attend à distance sans regarder la caméra. Il déclare qu'Hannibal est connu internationalement. Dès qu'Hannibal commence son entraînement, une musique rapide et répétitive remplace le bruit de circulation des voitures passant à l'arrière-plan. Dans le même temps, à

⁴³ Cette dimension peut d'ailleurs faire l'objet de parodies de la part des membres du mouvement eux-mêmes. Voir par exemple la vidéo de BroScienceLife « Street workout with Kali Muscle », <https://www.youtube.com/watch?v=mEcubbf3kI8>, vidéo consultée le 27 août 2014.

⁴⁴ « Muscle-up Tutorial », <https://www.youtube.com/watch?v=d7H4Ts7w3rk>, vidéo consultée le 27 août 2014.

⁴⁵ « Hit & Hannibal Demonstrate Their Warm-Up Work-Out Routines », <https://www.youtube.com/watch?v=amsCmNxvKLs>, vidéo consultée le 27 août 2014.

droite de l'image, un homme légèrement enveloppé fait des abdominaux de dos sur un banc. Aucun sens n'est attribué à sa présence. Son positionnement, le fait qu'il tourne le dos à la caméra, le constitue comme marge. Il est dans le champ de la caméra sans être dans le récit du film.

La présence marginale de l'homme vu de dos contraste avec la présence invisible et pourtant non marginale de la personne qui filme, ou du regard de la caméra posée sur un trépied. Il arrive dans d'autres vidéos que le pratiquant soit accompagné d'une personne supplémentaire, elle-même en train de filmer. L'acte de filmer fait alors partie de ce qui est montré. Et même sans la présence visible d'une caméra, la caméra fait toujours partie du film, dès lors que le pratiquant s'adresse à nous à travers elle.

Dans certaines vidéos, plusieurs personnes filment le pratiquant de *street workout* simultanément. Elles apparaissent à l'image comme étant elles-mêmes en train de faire de l'image à partir de la même focale, mais depuis des angles différents. Les faiseurs d'images sont parfois encore redoublés par un public qui les regarde filmer. Il s'agit généralement de rencontres ou de concours de *street workout*. Plus souvent, quelques personnes assistent simplement aux exercices. Ce sont soit d'autres participants, soit des personnes qui se trouvent dans le parc ; ou dans le métro. Ainsi, à la fin de la vidéo « Street Workout & Calisthenics Best Moments 2014 July HD⁴⁶ », un pratiquant fait un *human flag* à la barre verticale d'une rame de métro. À côté de lui, et dans le champ de la caméra, se tient une jeune fille consultant son téléphone portable. Elle lève la tête et regarde alternativement le participant et la caméra. Les vidéos de *street workout* montrent à quel point les regards regardés prolifèrent aujourd'hui. Je regarde quelqu'un qui regarde quelqu'un qui regarde quelqu'un qui veut être regardé pendant qu'il bouge.

Les parcs où se trouvent les barres utilisées en *street workout* sont, à l'origine, des parcs de jeux pour enfants. Dans les vidéos, il arrive que des parents et des enfants apparaissent en second plan, tandis que le premier plan montre le pratiquant de *street workout* et les personnes qui le regardent. Dans une vidéo de Zef aka Zakaveli, le pratiquant fait ses exercices. Il est regardé par deux hommes, l'un debout à gauche, l'autre à droite (4'41'')⁴⁷. Des enfants jouent dans le parc, ils sont nombreux, assez proches. Soudain un ballon passe sous la barre haute à laquelle Zef aka Zakaveli se suspend,

⁴⁶ « Street Workout & Calisthenics Best Moments 2014 July Hd », https://www.youtube.com/watch?v=29Xyj1Z_QdA, vidéo consultée en 2014. Le lien a été modifié depuis 2014.

⁴⁷ « Calisthenics LEGEND Zef aka Zakaveli (Devin Sosa) Motivation Video 2012 HD », <https://www.youtube.com/watch?v=HzohZvZMQug>, vidéo consultée le 31 mai 2019.

puis ressort au niveau inférieur central du champ visuel (5'36"). Un garçon surgit latéralement, en courant. Son trajet forme une diagonale qui suit la trajectoire du ballon. L'enfant sort de l'image, puis réapparaît avec le ballon entre les mains, avant de replonger dans l'indistinction de l'arrière-plan. Pendant une fraction de seconde, l'homme de droite regarde passer le ballon, avant de replacer son regard sur le pratiquant. Le trajet de ce ballon dessine la marge de la vidéo. C'est une marge spatiale et dynamique, redoublée par le mouvement de l'enfant dans l'espace du champ visuel de la vidéo. Elle passe en dessous de la barre horizontale à laquelle le pratiquant est suspendu pour se tracter en hauteur.

En un second temps seulement, en visionnant à nouveau la vidéo, je vois des enfants regarder le pratiquant. Dès le début de la séquence qui a lieu dans ce parc, à droite de l'image, presque hors champ, une petite fille habillée en turquoise, d'environ six ans, se suspend par les bras à des barres parallèles. Elle se balance et son jeu consiste à placer ses pieds à l'arrière des poteaux qui soutiennent les barres chaque fois que son corps est au terme arrière de son balancement (4'51"). Pendant ce temps, le pratiquant se tracte en hauteur. Il est la focale du film. La petite fille est dans la marge.

Puis, la fillette passe à l'arrière du champ, s'arrête face à la caméra et regarde le pratiquant se tracter. Elle est en face de la caméra, mais elle est toujours dans la marge. Elle se tourne ensuite vers d'autres barres à sa hauteur et se suspend à nouveau (5'16"). Elle lâche les barres et se met de côté. Un petit garçon, plus jeune (il doit avoir quatre ans), s'approche en faisant des mouvements avec ses bras : ils sont pliés, soulevés horizontalement, et il les active à intervalles réguliers (5'30"). Il s'arrête au même endroit que la fillette un instant plus tôt et, comme elle, regarde le pratiquant se tracter, face à la caméra. Comme elle, il est dans le champ visuel mais en dehors du film. La caméra ne tourne pas pour montrer ces enfants. Pourtant, leur marginalité visuelle est omniprésente et module ma perception des mouvements du pratiquant. À première vue, les mouvements des enfants répondent à ceux qu'ils voient chez l'athlète. Mais n'est-ce pas plutôt la suspension de ce dernier qui reflète un aspect central de la sensorimotricité humaine, telle que les enfants savent magistralement la pratiquer ?

D'une manière plus clairement délibérée, une toute petite fille joue un rôle à part entière dans une vidéo d'Hannibal for King. Elle doit avoir un peu plus d'un an et demi. Elle fait partie du film et, pourtant, sa fonction est marginale. Elle apparaît après des séquences d'exercices et d'adresse d'Hannibal à la caméra, qui répond à des questions posées par des textes intercalés entre les images. Il raconte l'histoire de sa pratique et sa relation

difficile avec certaines équipes concurrentes (10'59"-11'59")⁴⁸. Les mouvements sont exécutés sur des barres prévues pour le *street workout* ; celles-ci portent les noms des exercices à faire. Ce n'est plus un parc pour enfants. La petite fille est une pièce rapportée dans un espace destiné au *street workout*. Puis, la petite fille apparaît et fait quelques mouvements de bras sur une barre qui lui arrive à mi-cuisse, pour ensuite chercher à l'enjamber (11'09"). L'objectif de cette présence peut être multiple : créer de l'attendrissement, peut-être ; montrer que le *street workout* n'exclut personne, que cet engouement commence jeune. Je ne sais pas. Le montage joue sur de très brèves accélérations de l'image. Ce procédé est utilisé pour les images d'Hannibal aussi bien que pour celles de l'enfant. L'effet général est une mise en relation des images de l'un et celles de l'autre, sans que la vidéo ne les montre jamais ensemble.

Sans contact autrement que par le montage de la caméra, la vidéo met pourtant en évidence un dénominateur commun entre l'enfant et Hannibal : tous deux essayent leur sensorimotricité, dans le sens de Montaigne de « s'essayer », de « se mettre à l'essai ». Ils se mettent eux-mêmes en pratique, ils mettent à l'épreuve leur sensorimotricité en l'éprouvant.

Ainsi, la marge de ces différentes vidéos me permet de lire le corps du texte. Sans le mouvement des enfants en marge, je n'y aurais vu que du muscle. Il est un type de savoir qui implique une mise à l'épreuve de la sensorimotricité de celui qui cherche à comprendre. Alain Müller le fait par immersion en s'impliquant physiquement et réflexivement dans la pratique du *street workout*. Je le fais en me positionnant explicitement en marge du *street workout* et en observant les marges des vidéos, en regardant ce qu'il n'est pas nécessaire de regarder. Ce que je ne peux pas étudier dans les œuvres de Bill Viola, où rien n'est marginal, je peux le chercher dans les tutoriels de *street workout*, où la marge prend la forme d'une paire de chaussettes, d'un positionnement de dos, d'un pavillon d'oreille illuminé, d'une fillette qui cherche à enjamber une barre, ou d'un trajet en diagonale, face à la caméra, au centre de l'image, passant sous les pieds d'un homme suspendu par les bras.

Conclusion

Pour rendre compte d'un lieu émergent d'interférences, nous avons créé notre propre lieu d'interférences, où nos angles d'approche et nos questionnements ont marqué leurs différences pour se rejoindre autour du

⁴⁸ « Hannibal for King », https://www.youtube.com/watch?v=jG2jZK_QkII, vidéo consultée le 27 août 2014. Le lien a été modifié depuis 2014.

phénomène complexe qu'est le développement d'un mouvement athlétique émergent. Beaucoup d'autres paramètres font partie du tableau d'ensemble, tel par exemple la progressive institutionnalisation du *street workout*. Mais notre objectif, déjà suffisamment exigeant, aura été de rassembler deux facettes de cette réalité, à partir de deux perceptions contrastées des vidéos en ligne et de deux types de savoir complémentaires : Alain Müller pour rendre compte en ethnographie du vécu corporel et de la compréhension du terrain que celui-ci génère, Guillemette Bolens pour mieux percevoir le kinésique dans les marges, quand il a lieu dans une vidéo en ligne postée sur Youtube.