



HAL
open science

Autour de Johann Le Guillerm

Charlotte Dezès, Charles Jacquelin, Pierre Philippe-Meden

► **To cite this version:**

Charlotte Dezès, Charles Jacquelin, Pierre Philippe-Meden. Autour de Johann Le Guillerm. *Circus Sciences*, 4, 2023. hal-04418182

HAL Id: hal-04418182

<https://hal.science/hal-04418182v1>

Submitted on 25 Jan 2024

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

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

Public Domain

Circus Sciences

OCTOBRE 2023
4

REVUE SCIENTIFIQUE EN LIGNE SUR LES ARTS DU CIRQUE

Autour de Johann Le Guillerm

Dossier thématique dirigé par

Charlotte DEZÈS, Charles JACQUELIN & Pierre PHILIPPE-MEDEN



Circus Sciences n° 4 Autour de Johann Le Guillerm

Dossier thématique dirigé par
Charlotte DEZES, Charles JACQUELIN
& Pierre PHILIPPE-MEDEN

Octobre 2023

SOCIÉTÉ D'HISTOIRE ET ANTHROPOLOGIE DES ARTS DU CIRQUE
PRESSES UNIVERSITAIRES DE LA MÉDITERRANÉE

Revue *Circus Sciences*

Entièrement consacrée à l'approche scientifique des arts du cirque, *Circus Sciences* est une revue annuelle en ligne qui a pour vocation de favoriser la mise en relation des différents acteur-trice-s de la création et de la recherche scientifique dans le domaine du cirque. Cette revue scientifique aux Presses universitaires de la Méditerranée (PULM) est publiée avec le concours de la Société d'histoire et d'anthropologie des arts du cirque (SHA2Cirque) et l'unité de recherche « Représenter, inventer la Réalité, du Romanisme au XXI^e siècle » (RiRRa21) à l'université Paul-Valéry Montpellier 3. Elle offre un espace de publication propice au développement d'une réflexion résolument pluridisciplinaire. S'y croisent les voix de chercheur-se-s et artistes venus de disciplines différentes — études théâtrales et cinématographiques, arts du spectacle vivant et arts plastiques, histoire, sociologie, anthropologie, psychologie, médecine, littérature, politiques culturelles, sciences et technologies des activités physiques et sportives — en France et à l'étranger.

Direction de la revue

Philippe GOUDARD (UPVM₃-RiRRa21)
Pierre PHILIPPE-MEDEN (UPVM₃-RiRRa21)

Stylage-relecture

Pierre PHILIPPE-MEDEN et Élise LEMÉNAGER-BERTRAND

Contacts

philippe.goudard@univ-montp3.fr
pierre.philippe-meden@univ-montp3.fr

Adresse postale

Société d'histoire et anthropologie des arts du cirque (SHA2Cirque),
Bureau H222, Université Paul-Valéry Montpellier 3
Route de Mende 34090 Montpellier

Site de la revue en ligne

www.pulm.fr/index.php/numerique/nos-revues-en-libre-acces/circus-sciences.html

PRESSES UNIVERSITAIRES DE LA MÉDITERRANÉE
www.pulm.fr/index.php/

Numéro publié avec le soutien de :



Illustration de couverture : *Johann Le Guillerm. Portrait.* © C^{ic} Cirque-ici —
Johann Le Guillerm. Photomontage PULM, 2023.

ISSN 2825-0060 — ISBN 978-2-36781-515-2

Tous droits réservés, PULM, 2023.

Sommaire

Pierre PHILIPPE-MEDEN	
<i>Éditorial</i>	5

Dossier thématique « Autour de Johann Le Guillerm »

Alix DE MORANT	
<i>L'intelligence architecte de Johann Le Guillerm</i>	9
Léa DE TRUCHIS DE VARENNES & Carolina MORENO-HARVELANT	
<i>Cirque et bricolage</i>	15
Charlène DRAY	
<i>Machines, agrès, partenaires.</i>	27
Cyrille ROUSSIAL	
<i>Manipuler le monde et se jouer des éléments</i>	41
Élise GARRAUD	
<i>L'attraction cousue sur-mesure.</i>	69
Marie TISSOT	
<i>Ce qui pourrait faire traces</i>	79
Marc MOREIGNE	
<i>Johann Le Guillerm ou les temps du cercle</i>	89
Jacques ARNOULD	
<i>L'apocalypse du Pas Grand-chose</i>	103
Stéphane JOUAN	
<i>Attraction ou le poème-monde.</i>	111
Christian RUBY	
<i>Compléments d'un « spectacle »</i>	121
Joël CHEVRIER	
<i>Regard d'un Scientifiss sur le cirque de Johann Le Guillerm</i>	131

Johann LE GUILLERM, Charlotte DEZÈS & Charles JACQUELIN	
<i>Johann Le Guillerm et le cirque</i>143

Varia

Jean-Pierre RICHARD	
<i>Le Clown shakespearien n'est pas un Arlequin</i>163

François MOREL, Élisabeth GAVALDA & Philippe GOUDARD	
<i>À l'écoute du numéro</i>173

<i>Auteurs.</i>211
---------------------------	------

Éditorial

Autour de Johann Le Guillerm

Pierre PHILIPPE-MEDEN

RiRRa21, Université Paul-Valéry Montpellier 3

Fruit d'une rencontre entre la Compagnie Cirque ici-Johann Le Guillerm et des membres de l'unité de recherche RiRRa21, à travers la Société d'histoire et anthropologie des arts du cirque (SHA2Cirque) et dans le cadre singulier de l'inscription au programme limitatif national pour les enseignements de spécialité cirque au lycée de l'œuvre de cirque : *Le projet attraction, une œuvre en évolution*, le dossier thématique de ce numéro 4 de la revue *Circus sciences* réunit les articles de dix enseignant-e-s-chercheur-se-s, doctorant-e-s, chercheur-se-s et/ou artistes, spécialistes de philosophie de l'art, des arts plastiques, des études chorégraphiques, théâtrales, circassiennes, menant leurs travaux par exemple en scénographie, jonglage ou costume de scène. Le processus de création de Johann Le Guillerm s'inscrit néanmoins dans une perspective résolument interdisciplinaire qui invite à retrouver ses enjeux dans une interrogation commune au prisme de disciplines *a priori* en dehors du champ esthétique (agronomie, théologie, physique, etc.). Se joignent aussi aux spectateur-trice-s éclairé-e-s contributeur-trice-s de ce spécial *Autour de Johann Le Guillerm* des personnalités qui participèrent à divers travaux de la Compagnie Cirque ici-Johann Le Guillerm. Le rapport à l'œuvre est alors plus intime. L'approche présentée ici ne saurait cependant tendre à une compréhension exhaustive. Elle suggère plus humblement l'intérêt d'une approche décloisonnée, ouverte et propice à appréhender une création qui participe à rendre poreuses les catégories scientifiques et artistiques classiquement admises. Cela vaut évidemment pour le cadre même du cirque où Johann Le Guillerm apparaît dans l'œil des spectateur-trice-s aussi bien auteur de pratiques minoritaires qu'acrobate à 360° de laboratoires sensoriels, tantôt danseur équilibriste, funambule alchimiste, jongleur de sabre, bricoleur d'une esthétique médiévale-punk ou encore dompteur ou manipulateur de

singulières sculptures « mécanimales » qui nous questionnent sur ces effets de vie inhérents à la matière. L'œuvre de Johann Le Guillerm nous rappelle combien le cirque est historiquement d'abord un « opéra de l'œil », suivant l'expression de Théophile Gautier, le lieu où l'on voit plus que celui où l'on entend. Or, justement, Johann Le Guillerm déplace systématiquement notre regard. Nous le suivons dans sa démarche rigoureuse aux frontières de l'artistique et du scientifique, avançant dans les marges, et comme toujours dans le sens de l'inconnu. Sa silhouette en piste, engagée, rebelle, vulnérable, drôle..., nous désoriente, échappe à l'identification, à la caractérisation, à la définition ou à l'enchaînement dans le sens d'un formalisme dramaturgocentré, circographique ou autre. La complexité de l'œuvre de Johann Le Guillerm, au prisme de la lecture des articles qui constituent ce dossier, invite à l'humilité. Au-delà des commentaires, et de ce que l'on en pense, sans doute revenait-il à Johann Le Guillerm de clôturer lui-même ce dossier thématique. L'équipe de *Circus sciences* le remercie d'avoir accepté de se livrer au jeu de l'entretien autour de sa rencontre avec le cirque et de son regard avec le cirque actuel. Nous remercions aussi vivement la Compagnie Cirque ici-Johann Le Guillerm qui accepta d'ouvrir ses archives iconographiques aux auteur·trice·s de ce numéro. Celui-ci n'est pas clôt. Il ne saurait apporter de réponse à une œuvre vivante, en création perpétuelle, au mieux espérons-nous qu'il soulève des interrogations nouvelles et ouvre à des échanges nouveaux entre Johann Le Guillerm et les publics qu'il rencontre au fil de son parcours.

**Dossier thématique :
« Autour de Johann Le Guillerm »**

L'intelligence architecte de Johann Le Guillerm

ALIX DE MORANT

RiRRa21, Université Paul-Valéry Montpellier 3

C'est dans le contexte paysager de la ZAT#11 de Montpellier au Parc Montcalm en avril 2017, que j'ai pu assister à la construction de *La Transumante*, sculpture mouvante conçue par Johann le Guillerm pour cent-cinquante carrelots de bois et dix manipulateurs. Cette architectonie, une colonne vertébrale articulée de manière méthodique par les gestes coordonnant son avancée, n'est pas sans évoquer la nature nomade du cirque, ni sa dramaturgie, de même qu'elle renoue avec une pensée des avant-gardes. Tour à tour atelier, objet, sculpture cinétique, ou créature cyborg au service de nouvelles agentivités, déplaçant les frontières entre les disciplines, cette installation performative *in situ* est une invitation à l'impermanence.

Matériau Cirque

La poétique de Johan Le Guillerm tient à l'essentialisation des principes qui régissent le cirque. « Repartir de zéro, observer, expérimenter, tenter, créer¹ », ainsi qu'il le dit lui-même avec cette économie de langage qui le caractérise. Mais, pourquoi s'embarrasser de la chair quand on peut atteindre l'os ? Tel est le credo d'un artiste qui, du cirque, tire une essence autant qu'un matériau². Ici, un tas de poutres enchevêtrées nous renvoie à

1. Voir le site de Johann Le Guillerm en ligne : <https://www.johannleguillerm.com>.

2. « À l'instar de ce qui se passe pour de nombreux termes ou concepts employés dans le champ des écritures dramatiques contemporaines, on assiste aujourd'hui à une radicalisation de la notion de matériau. Non seulement le matériau s'émancipe désormais de la signification qu'il était censé servir et des limites dans lesquelles il était inscrit pour acquérir un statut plus fondamental [...]. Une telle esthétique du matériau conduit à une autre conception de la théâtralité, non plus comme représentation, mais comme présentation, *mise en présence* ». « Matériau », art., dans Jean-Pierre SARRAZAC (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2010, p. 108.

l'étymologie de l'atelier¹, *astelier* — « tas de bois » —, à la fabrique comme au geste de l'artisan, — « atelier, lieu où un artisan travaille (le bois) ». Comme le rappelle Tim Ingold, autrefois « l'artisan n'avait aucunement besoin d'une éducation livresque. Il apprenait surtout « sur le tas » depuis les premières années d'apprentissage jusque à la maîtrise. Il s'agissait d'apprendre en faisant, plutôt que d'acquérir des préceptes théoriques qu'il faudrait ensuite appliquer en pratique² ». Pour l'anthropologue, il est clair que c'est à l'ouvrage que s'apprend le métier : rien ne remplace la concrétude du matériau, et l'on ne peut résoudre des problèmes qu'en comprenant pourquoi il résiste. Tout est affaire d'ajustement. Pour le philosophe Michel Guérin, cette réflexion peut être étendue à l'élaboration de tout le processus créatif, et donc au mouvement même du *poiein*, car :

[...] dans le geste le plus spontané, loge une mémoire qui ne procède pas par rectification de tirs mais infléchit en temps réel son aptitude, la pourvoit, d'abord, originairement d'un mode : l'aptitude est alentie, contingente, incarnée. Ce qui vaut pour la technique constituée, soit que le faire (*poiein*) ne peut être nu puisqu'il s'exécute dans une façon de faire (*tekhne*³).

Pour le dire autrement, dans *La Transumante*, le proto-objet, la barre de bois de trois mètres de long reproduite cent-cinquante fois à l'identique, contient déjà le prototype architectural, de même que le dessin qui l'a précédé préfigure son élévation. N'en va-t-il pas de même avec les mâts, sans tenons ni mortaises, « ces poteaux, qui ont fait couler tant d'encre⁴ », et qui président sur le champ de foire au dressage du chapiteau ?

Un songe de chapiteau

Créée initialement pour la Nuit Blanche de 2014, *La Transumante* respire avec le paysage dans lequel elle s'échafaude, en plein air, sur des esplanades, des champs de foire. La structure apparaît puis disparaît, comme autrefois le cirque au rythme d'une ville, un jour. On le sait, l'arrivée du convoi, le montage, et le démontage du chapiteau faisaient tout autant événement que le spectacle lui-même, remettant par le biais d'un habitat non pérenne l'idée même de sédentarité. Christian Pavillon le souligne, le cirque est un *work in progress*. « C'est un chantier sans discontinuité, un

1. « Atelier », art., voir Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. En ligne, consulté le 3 mars 2023 : <https://www.cnrtl.fr/definition/atelier>.

2. Tim INGOLD, *Faire* — *Anthropologie, archéologie, art et architecture*, trad. de l'anglais par H. Gosselin & H. S. Afeissa, Bellevaux, Dehors, 2018, p. 123.

3. Michel GUÉRIN, « Le geste de penser », *Appareil*, n° 8, 2011. En ligne, consulté le 3 janvier 2023 : <http://journals.openedition.org/appareil/1338>.

4. Christian DUPAVILLON, *Architectures du cirque des origines à nos jours*, Paris, Le Moniteur, 2001, p. 44.

édifice qui est démolí sans cesse pour être reconstruit plus loin, un plan et des matériaux réutilisés indéfiniment¹. » Au-delà de la tangibilité du bâti résultant de l'assemblage comme du chevauchement des pièces, c'est un imaginaire de la toile que *La Transumante* déploie, serpentant entre ciel et terre, ondoyant comme une feuille souple et caoutchouteuse qui laisse entrevoir ses nervures. Dans la transparence d'un filet qui laisse le jour percer entre ses mailles, sa progression acrobatique engendre des découpes aériennes, et procède au sol d'une mise au carreau qui, en ménageant du vide, démultiplie les points de vue.

Une structure géodésique

La notion de « géodésique² » était chère au poète Paul Valéry, qui souvent l'utilisait pour signifier le plus court chemin en création. Mais, si le plus court chemin est celui qui organise la pensée en reliant l'intuition au concept, *La Transumante*, au même titre que les autres *Architextures*³ de Johann Le Guillerm, s'inscrit dans une lignée : celle des architectures utopiques, alternatives radicales au repli sur soi de la maison individuelle⁴. Elle évoque les tétraèdres et les dômes géodésiques de Richard Buckminster Fuller. Pour l'architecte, enseignant au Black Mountain College, il s'agit d'abattre les murs qui cloisonnent les espaces comme les disciplines pour privilégier la dimension expérientielle. Sa pédagogie, héritée du pragmatisme de John Dewey, repose sur l'exploration des propriétés du matériau⁵. Les géodes qu'il fabrique sur les pelouses du campus en carton, en bois, en tubulaire, ne tiennent qu'en vertu de leur structure réticulée, soit par la compression résultant de l'équilibre entre les différents points de jonction, et selon un principe tenségral qui sera amélioré et théorisé par un de ses

1. *Ibid.*, p. 230.

2. Curieusement ce mot apparaît à maintes reprises, aussi bien dans ses *Cahiers* que dans les œuvres publiées de son vivant. Paul VALÉRY, *Œuvres*, vol. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1980, p. 1358.

3. « Les *Architextures* s'inscrivent dans la lignée des architectures utopiques avant-gardistes, rêves de constructions autoportées, naturelles, légères, itinérantes. Elles pénètrent les paysages, en épousent les contours pour y laisser leur marque discrète ou en percent l'harmonie supposée. De forme sinusóide, conique ou hélicoídale, elles semblent posées là, sans autre objet que d'enrichir la mémoire des lieux qu'elles investissent par l'évidence de leur présence. Mais elles en perturbent aussi la perception, modifiant imperceptiblement l'appréhension de notre environnement par leur dissidence. » Voir en ligne sur le site de Johann Le Guillerm : https://www.johannlequillerm.com/wpcontent/uploads/JLG_DP_ATTRACTION_WEB.pdf ; <https://www.johannlequillerm.com/les-architextures>. Voir aussi le documentaire en ligne « Johann Le Guillerm. Attraction », ArtCena, 23 septembre 2020 : <https://www.artcena.fr/artcena-replay/johann-le-quillerm-attraction>.

4. Cf. Véronique WILLEMEN, *Maisons mobiles*, Paris, Alternatives, 2004.

5. Joëlle ZASK, « Le courage de l'expérience », *Black Mountain College*, J.-P. COMETTI & É. GIRAUD (dir.), Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 17-31.

étudiants, le sculpteur Kenneth Snelson. Plutôt qu'un tour de force, c'est le jeu des connexions qui fabrique la liaison, comme le fait la structure tenségrale du réseau des fascias, ces tissus conjonctifs qui recouvrent et protègent nos squelettes, en donnant de l'élasticité à nos mouvements.

Un imaginaire chorégraphique

Le Black Mountain College (1933-1957) a accueilli en son sein les professeurs rescapés du Bauhaus (1919-1933) fuyant l'Allemagne nazie, dans la continuité d'une recherche en art qui passait par l'expérimentation avec la matière, comme par l'abstraction de la forme. À observer le ballet des agents de *La Transumante* qui s'affairent auprès du stock de bois, et repartent un à un lestés d'une poutre, il est impossible de ne pas penser à la *Kunstfigur* d'Oscar Schlemmer, et à l'harnachement de la *Danse des bâtons* (1927), danse dont les attitudes angulaires exacerbent le jeu des diagonales, les bâtons spatialisant des géométries nées du recoupement des lignes. Quant aux corps des manipulateurs, uniformisés par la rigueur du noir dont ils sont revêtus et qui tranche avec le blanc des poutrelles, ils rappellent également les silhouettes lumineuses des clichés chronophotographiques de Jules Marey. Et, si le minimalisme de cette composition frappe les esprits en renvoyant aux *Sticks* (1973) de Trisha Brown, c'est l'unisson de l'ensemble qui domine. Pris dans l'élan d'accomplissement de cette « sculpture sociale¹ », les interprètes-bâtisseurs de *La Transumante* font équipe. Ils s'épaulent et collaborent en ces temps d'inquiétude où agir seul n'est plus possible. Engagés dans une seule et même conduite pour faire œuvre commune, ils exécutent une partition millimétrée, et chaque trajectoire, en raison de la longueur des perches et en vue d'éviter la collision, dessine au sol sa propre orbe. Enfin, chaque geste effectué donne la mesure du travail collectif. Il participe de ces « noues² » qui aident à faire tenir *La Transumante*, dans une solidarité de la troupe, ce « nous » dans lequel se fond, parmi les siens, Johann Le Guillerm.

La créature et le posthumanisme

Le cirque est un objet polymorphe. Sujet à de constantes métamorphoses, il répond par son esthétique aux évolutions sociétales. Ainsi, après avoir par le spectacle équestre perpétué les chevauchées des cavaleries napoléo-

1. Le terme de « sculpture sociale » est emprunté à l'artiste Joseph Beuys. Joseph BEUYS, *Mein Dank an Wilhelm Lehmbrück*, München, Schirmer/Mosel, 2006.

2. « Les noues, les noës comme autant d'arches », Marielle MACÉ, *Nos cabanes*, Paris Verdier, 2019, p. 15.

niennes, ou enorgueilli par le domptage de fauves l'impérialisme colonial, il courbe désormais l'échine devant les vegans et autres défenseurs de la cause animale. Cela ne veut pas dire pour autant qu'il se détache de la question du zoè et du bios. La machine cinétique que Johann le Guillerm guide à la baguette est une créature cyborg, soit cet être symbiopoétique et fabuleux qui, selon Donna Haraway, excède le dualisme homme/machine, nature/culture, humain/non humain, pour engendrer, par-delà la classification des espèces, de la multiplicité. Toutes en arêtes, la sculpture évoque tour à tour une carapace de tortue, les écailles d'une hydre marine. Elle est cet « organisme cybernétique, un hybride de machine et de vivant, créature de la réalité sociale comme personnage de roman¹ ». En un mot, elle s'affirme comme *Trans(H)umante*.

Bibliographie

- BEUYS Joseph, *Mein Dank an Wilhem Lehmbrück*, München, Schirmer/Mosel, 2006.
- BUREAU Annick & MAGNAN Nathalie (dir.), *Connexion, art, réseau*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2002.
- CAEYMAEX Florence, DESPRET Vinciane & PIERRON Julien, *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, Bellevaux, Dehors, 2019.
- COMETTI Jean-Pierre & GIRAUD Éric (dir.), *Black Mountain College*, Presses universitaires de Rennes, 2014.
- DUPAVILLON Christian, *Architectures du cirque des origines à nos jours*, Paris, Le Moniteur, 2001.
- GUÉRIN Michel, « Le geste de penser », *Appareil*, n° 8, 2011. En ligne, consulté le 3 mars 2023 : <https://journals.openedition.org/appareil/1338>.
- HARAWAY Donna, *Manifeste Cyborg et autres essais : sciences, fictions, féminismes*, Anthologie établie par L. ALLARD, D. GARDEY, N. MAGNAN, Paris, Exils éditeurs, 2007 (1984).
- INGOLD Tim, *Faire — Anthropologie, archéologie, art et architecture*, trad. de l'anglais par H. Gosselin & H.S. Afeissa, Bellevaux, Dehors, 2018.
- MACÉ Marielle, *Nos cabanes*, Paris Verdier, 2019.

1. Donna HARAWAY, « Le Manifeste Cyborg » (1984), traduit de l'anglais (États-Unis) par M.H. DUMAS, C. GOULD et N. MAGNAN, paru initialement dans A. BUREAU & N. MAGNAN (dir.), *Connexion, art, réseau*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2002 et repris dans *Mouvements*, n° 45-46, 2006, p. 15-21. Voir aussi « Cyborg », art., dans F. CAEYMAEX, V. DESPRET & J. PIERRON, dans *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, Bellefond, Du Dehors, 2019, p. 15-16.

SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2010.

VALÉRY Paul, *Œuvres*, vol. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1980.

WILLEMEN Véronique, *Maisons mobiles*, Paris, Alternatives, 2004.

ZASK Joëlle, « Le courage de l'expérience », *Black Mountain College*, J.-P. COMETTI et É. GIRAUD (dir.), Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 17-31.

Cirque et bricolage

Léa DE TRUCHIS DE VARENNES & Carolina MORENO-HARVELANT

RiRRa21, Université Paul-Valéry Montpellier 3

LLA-CREATIS, Université Toulouse Jean-Jaurès

De l'enfance de Johann Le Guillerm, nous retenons certainement sa proximité avec les dépotoirs. Dans ces lieux où s'entassent les résidus de vie culturelle, l'enfant cherche, récupère et transforme à la façon d'un bricoleur¹. Aujourd'hui sur scène, l'artiste est influencé par ce rapport aux objets qu'il s'est forgé. Ses objets de cirque sont bassines, bouteilles et planches de bois, inventions originales et détournements créatifs. On peut voir, dans son dernier spectacle *Terces*², le déploiement de son bricolage artistique. Entre fabrications plastiques et dramaturgie de l'objet, l'œuvre de Johann Le Guillerm nous intéresse particulièrement puisqu'elle questionne les liens entre cirque et bricolage sur les scènes contemporaines³.

Du bricolage

Histoire et usages d'un terme connoté

En français, le terme de « bricolage » est l'association du terme « bricole » et du suffixe — *age*. Le terme de « bricole » trouve son origine la plus ancienne en 1372. Son utilisation fait référence à la trajectoire du projectile d'un engin de guerre. En 1859, le verbe « bricoler » signifie « exécuter sans grand soin et selon ses besoins, de menues besognes, dont le résultat

1. Anne QUENTIN, « Les phénomènes d'un phénomène », *Johann Le Guillerm*, Megellan & C^{ie}, Paris, 2010, p. 21.

2. Johann LE GUILLERM, *Terces*, Compagnie Cirque Ici, sorti en 2021, vu au festival Circa le 25 octobre 2021, à Auch.

3. Carolina MORENO-HAVERLANT, *Esthétique(s) du bricolage artistique sur les scènes circassiennes contemporaines. État des lieux et analyse des formes*, mémoire dirigé par Anne Pellus et Léa de Truchis de Varennes, Études théâtrales, chorégraphiques et circassiennes, université Toulouse Jean-Jaurès, soutenu le 31 mai 2022.

est de peu de valeur¹ ». De son côté, le suffixe *-age*, lorsqu'il est accolé à des verbes intransitifs, agit comme valeur péjorative². Par l'étymologie du mot, on comprend donc que l'activité du bricolage renvoie à un univers technique et esthétique, et à des matériaux de peu de valeur récupérés du monde de la culture ou de la nature qui ont la caractéristique d'être des objets du quotidien. Puisque le bricolage permet initialement de prévenir des besoins « utiles », il se situe du côté d'une classe sociale qui doit pallier d'éventuels soucis économiques et se doit d'éviter, autant que possible, l'achat de matériaux neufs.

Dévalorisée justement parce qu'elle se situe du côté des classes sociales les plus modestes, cette caractéristique lui vaut néanmoins d'être réhabilitée comme loisir pendant l'entre-deux-guerres. Dès 1936, l'ouvrier acquiert de nouveaux droits sociaux et l'activité du bricolage est envisagée par l'État comme un moyen de contrôle du temps libre. De cette large propagande mise en place par les institutions, on peut retenir la volonté d'encourager des pratiques individuelles, utiles en vue de l'aménagement du foyer et jugées valorisantes pour qui les accomplit³. L'importance du bricolage comme loisir durant cette période est telle qu'elle façonne une esthétique et un imaginaire dont nous sommes encore héritiers aujourd'hui. Pour l'expliquer, Marielle Magliozzi résume la pensée du sociologue Richard Hoggart dans *La Culture du pauvre* (1957) : « cette culture populaire, culture du temps libre acquise au fur et à mesure des années, est une culture où l'on bricole⁴ ».

Pendant cette période, la nécessité économique demeure toujours en toile de fond mais est à l'initiative de deux enjeux : le bricolage devient un loisir et il tend à être à l'origine d'un renouveau de l'art populaire. En effet, si l'activité du bricolage comme loisir est encadrée et surveillée par l'État, il en ressort aujourd'hui que les créations de la classe ouvrière à cette époque permettent le déploiement d'œuvres artistiques singulières.

D'une posture de travailleur à la figure du bricoleur

Bien que l'activité du bricolage soit encadrée pendant cette période de révolution industrielle, de nombreuses archives permettent de mettre en lumière l'hypothèse d'un détournement de l'activité. Marielle Magliozzi observe que cet outil de pression et de contrôle du temps libre semble

1. TLFi : « bricoler ».

2. « *-age* s'accrole à des verbes intransitifs plus ou moins péjoratifs ou désignant des activités de valeur inférieure dont bon nombre de dérivés appartiennent au langage populaire ou familier ». TLFi : « suffixe *-age* ».

3. Alain CORBIN, « Les balbutiements d'un temps pour soi », *L'avènement des loisirs, 1850-1960*, Paris, Flammarion, 1995.

4. Marielle MAGLIOZZI, *Art brut, architectures marginales, un art du bricolage*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 44.

avoir échappé à son rôle. Sur fond de mutations économiques et industrielles, le bricolage devient artistique. Dans le milieu ouvrier, cela aboutira à une reconnaissance progressive de l'art brut par les institutions dites légitimes. Chez les artistes déjà reconnus, la volonté de rupture radicale avec le modèle de l'art constitué au cours du XVII^e siècle¹ conduit à un intérêt, parfois ambigu, pour les formes populaires et bricolées. Pour ces artistes, le bricolage est l'occasion de révolutionner les matériaux. Dès le début du XX^e siècle, tout ce qui existe peut être intégré au processus de construction. Du côté des cubistes, Apollinaire déclare qu'il est possible de peindre avec ce que l'on veut. En 1913, Braque ajoute du sable à ses peintures et mêle du papier journal à sa composition dans *Guitare*². Par extension, ces résidus de culture et de nature intégrés aux œuvres plastiques nécessitent un renouvellement de la gestuelle artistique : les artistes déchirent, collent, découpent des résidus de matériaux. Pour Marielle Magliozzi, le bricolage artistique se résume ainsi : « la prise en compte de l'aléatoire dans l'œuvre, le dialogue avec les matériaux, l'absence de projet et l'utilisation de matériaux de rebut³ ».

Le dialogue avec les matériaux est un passage nécessaire à l'acte du bricolage. Dans *La Pensée sauvage*, la théorisation du bricolage par l'anthropologue Claude Lévi-Strauss permet d'imaginer une méthode artistique opérante que bon nombre d'artistes se sont appropriée. En choisissant la métaphore du bricoleur pour théoriser sa pensée, il développe les caractéristiques d'une « science du concret », héritée des civilisations archaïques — auquel il préfère le terme de sociétés premières — et qui est fondée sur l'observation du sensible. Selon lui, « tout classement est supérieur au chaos ; et même un classement au niveau des propriétés sensibles est une étape vers un ordre rationnel⁴ ». Dévalorisée par les sociétés occidentales et leur primat des sciences concrètes, Lévi-Strauss assure que « [limitée] à d'autres résultats que ceux promis aux sciences exactes et naturelles, [la pensée mythique] ne fut pas moins scientifique et ses résultats ne furent pas moins réels. Assurés dix mille ans avant les autres, ils sont toujours le substrat de notre civilisation⁵ ». En d'autres termes, son travail permet d'envisager une autre rationalité que celle héritée des sciences modernes, et ce notamment dans la création artistique.

1. Entre autres, l'invention de la catégorie des beaux-arts, du beau et du désintéressement face à une œuvre. Carole TALON-HUGON (dir.), *Les théoriciens de l'art*, Paris, Presses universitaires de France, 2017.

2. Jean-Marc LACHAUD, *Collages, montages, assemblages au XX^e siècle*, vol. 1, « L'art du choc », Paris, l'Harmattan, 2018.

3. Marielle MAGLIOZZI, *Art brut, architectures marginales*, op. cit., p. 15.

4. Claude LÉVI-STRAUSS, « La Science du concret », *La Pensée sauvage*, Paris, Librairie Plon, 1962, p. 28.

5. *Ibid.*, p. 30.

Objets pauvres et bricolés sur la scène

Dans le portrait que dresse Claude Lévi-Strauss, le bricoleur travaille avec « les moyens du bord » à partir d'un « ensemble de matériaux hétéroclites [constitués de] résidus de constructions et de destructions antérieures¹ ». Le dialogue avec la matière propre au bricolage nécessite donc de s'attarder sur les objets qui composent l'univers esthétique et politique de la pratique. Le bricoleur s'intéresse à des objets récupérés du monde de la culture ou de la nature, que l'on peut qualifier d'« objets pauvres ». Le terme est théorisé du point de vue du théâtre par Jean-Luc Mattéoli dans *L'objet pauvre, mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*² et nous offre des clefs pour appréhender la relation entre l'objet et le bricolage d'un point de vue scénique. Dans son ouvrage, il qualifie d'objets pauvres ceux qui « manifestent une absence de beauté consensuelle et un solide caractère ordinaire. Tous, de surcroît, semblent arrachés au réel, conservant de cette origine extra-artistique une rudesse, un caractère brut, évident (même s'il ne peut qu'être apparent³) ». D'un point de vue historique, l'arrivée de l'objet pauvre sur les scènes de théâtre correspond majoritairement aux années 1970 et à la rupture esthétique qui caractérise cette période, notamment dans l'histoire du cirque. La généalogie de l'objet pauvre — et par filiation, de l'objet bricolé — concerne, selon lui, « autant l'histoire du goût que le rapport toujours difficile à cerner entre les pratiques artistiques populaires et savantes⁴ ».

Les années 1970 sont marquées par les renouvellements esthétiques d'un théâtre étouffé par une tradition académique. Des enquêtes initiées à cette période montrent que, malgré les politiques d'État, les classes populaires sont toujours exclues de la culture légitime. La critique de l'ethnocentrisme colonial de Claude Lévi-Strauss tend à réinterroger la place des « experts qui mettent leur savoir au service du pouvoir et les militants qui l'utilisent pour parler à la place des dominés⁵ ». Le théâtre comme culture élitiste est donc contesté par de nombreux artistes. Les protagonistes du mouvement que l'on nomme communément Nouveau Cirque sont, de fait, les héritiers de cette génération⁶ marquée par l'esprit contestataire de 1968. Dans sa thèse sur l'hybridation entre texte et acrobatie, Marion Guyez relève que le mouvement est à l'initiative de non circassiens et « regroupe des amis, des copains, des artistes professionnels, des musiciens,

1. *Ibidem*.

2. Jean-Luc MATTÉOLI, *L'objet pauvre, mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

3. *Ibid.*, p. 57.

4. *Ibidem*.

5. Gérard NOIRIEL, *Histoire, Théâtre, Politique*, Marseille, Contre-Feux Agone, 2009, p. 107.

6. Marine CORDIER, Agathe DUMONT, Émilie SALAMÉRO et Magali SIZORN, *Le Cirque en transformation : identités et dynamiques professionnelles*, Reims, ÉPURE, 2018.

des techniciens, des bricoleurs, issus de la rue et/ou en rupture de ban avec le théâtre, sortis des écoles des Beaux-arts ou amateurs de fanfares et autres pratiques populaires¹ ». Comme le rappelle Jean-Marc Lachaud, le bricolage prime alors à la fois dans le processus de création hybride qui caractérise le Nouveau Cirque (la première génération des artistes de ce mouvement circassien sont autodidactes), et à la fois dans les outils utilisés :

Travaillant avec les moyens du bord, adeptes du bricolage, puisant avec allégresse et sans se soucier des convenances de leurs matériaux du côté d'autres arts, leurs spectacles hybrides défient les lois de tous les genres institués. Irrespectueux, ils éprouvent et inaugurent, dans une détermination jubilatoire et selon des registres dissemblables, les possibilités offertes par un usage affranchi du fragmentaire et par une confrontation chaotique avec les arts².

Le bricolage artistique et sa présence sur la scène sont donc liés à une histoire de classe populaire, où le principe de recyclage et de récupération est essentiel pour redonner une valeur à l'objet. Cette relation à la matière fait largement écho à des pratiques circassiennes, notamment celles de Johann Le Guillerm.

Johann Le Guillerm, un bricoleur-artiste

Bricolité du cirque — une histoire de bricolage

Les raisons qui nous poussent à établir des liens entre cirque et bricolage sont nombreuses et ne sont pas l'apanage du Nouveau Cirque. Art né au milieu du XVIII^e siècle, le cirque s'est construit autour de ces notions d'assemblages hétéroclites. Sa naissance est déjà la rencontre sur la piste de genres et de pratiques venus d'horizons divers. La propension du cirque à récupérer pratiques, vocabulaire et objets en les intégrant au temps du spectacle nous permet de parler de *bricolité* du cirque, pour insister davantage sur la valeur scientifique et technique du bricolage comme concept³. En effet, l'histoire de cet art est faite de récupération des matériaux, des pratiques et des symboles de son époque. Le cirque suit les modes⁴ et les

1. Marion GUYEZ, *Hybridation de l'acrobatie et du texte sur les scènes circassiennes contemporaines : dramaturgie, fiction et représentations*, thèse de doctorat en arts de la scène, sous la direction de Muriel PLANA et Philippe ORTEL, université Toulouse le Mirail — Toulouse II, 2017.

2. Jean-Marc LACHAUD, « Au risque du mélange », dans É. WALLON (dir.), *Le Cirque au risque de l'art*, Paris, Actes Sud Papiers, 2013, p. 71.

3. TLFi : « suffixe -ité ».

4. Pascal JACOB, « L'innovation au cirque : une histoire de récupération », dans Jean-Michel GUY (dir.), *Avant-garde, Cirque ! Les arts de la piste en révolution*, Paris, Autrement, 2001.

technologies, s'approprient objets et pratiques dans le but de se constituer ou de se renouveler. On pense par exemple à la radio, venue renouveler l'intérêt du public pour le cirque dans les années 1950¹ ; ou encore au principe des cordages issu du milieu maritime, utilisé par le cirque pour les attaches et dont le vocabulaire — comme le terme même d'agrès — est lui aussi récupéré. Les acteurs de cet art héritent de ce savoir-faire et de ce vocabulaire. Or, le cirque ne se contente pas de récupérer, il modifie aussi. L'exemple le plus frappant est pour nous celui de la bicyclette et de son intégration sur la piste de cirque l'année même de son invention, en 1861². Pascal Jacob l'explique :

Si les premiers numéros font la part belle aux nouvelles machines sorties des usines qui ne cessent de se développer pour répondre à une demande grandissante, peu à peu, effet de nostalgie ou recherche de décalage, les acrobates vont intégrer les modèles les plus anciens, les ancêtres comme le Grand Bi et la Draissienne, ou faire réaliser des facéties techniques comme de minuscules vélos de quelques centimètres de haut³.

Les modifications que subissent les objets et le sens qu'ils véhiculent sont le fruit d'un bricolage puisque, comme le précise Philippe Choulet, « ce qui distingue le bricoleur de l'inventeur véritable, c'est son rapport immédiat et prudent à la matière : le bricoleur est un inventeur qui s'adapte au problème matériel *hic et nunc*, aux conditions présentes de l'état de la matière⁴ ». Cette différence de relation est particulièrement importante pour aborder les constructions de Johann Le Guillerm. On aurait la possibilité de modéliser mathématiquement le rythme et le mouvement de ses créations tel un ingénieur. Or, notre artiste invente et fabrique à partir de la mise à l'épreuve de la matière plutôt que par des calculs mathématiques préalables. Ses constructions sont donc l'aboutissement d'une relation et d'un dialogue entre artiste et objet. Comme Lévi-Strauss le rappelle, la distinction entre ces deux modalités que sont la figure de l'ingénieur et celle du bricoleur ne devrait pas être opposées mais bien mises « en parallèle, comme deux modes de connaissances, inégaux quant aux résultats théoriques et pratiques, mais non par le genre d'opération mentale qu'elles supposent toutes les deux⁵ ».

1. Marie-Astrid CHARLIER et Éléonore MARTIN, « Une voix et des jeux. De la Parade Bilboquet à Radio-Circus », *À l'écoute des voix du cirque*, communication lors du séminaire organisé par M. Guyez, C. Thomas et E. Friess, Centre national des Arts du Cirque, Châlons-en-Champagne, le 24 septembre 2021.

2. Dominique DENIS, *Les comiques à bicyclette*, Paris, Arts des 2 mondes, 1998.

3. Pascal JACOB, « Les cycles », *Les Arts du cirque, l'encyclopédie*, CNAC-BnF. En ligne, consulté le 01 novembre 2022 : <https://cirque-cnac.bnf.fr/acrobatie/engins-mobiles/les-cycles>.

4. Philippe CHOLET, « Le bricolage sous ses repeints successifs », dans F. ODIN et C. THUDEROZ (dir.), *Des mondes bricolés ?*, Presses polytechniques et universitaires romandes, METIS LyonTech, 2010, p. 47.

5. Claude LÉVI-STRAUSS, « La Science du concret », dans *La Pensée sauvage*, op. cit., p. 26.

L'agrès est l'exemple même d'une relation entre l'artiste de cirque et la matière : qu'ils soient inscrits dans la liste des agrès repérés ou inventés, la relation qu'entretient l'artiste avec cet objet est celle d'un bricolage. Son importance est telle, qu'à la différence d'autres arts scéniques, les écoles de cirque conservent (pour la plupart) un atelier au sein de l'établissement. Au Centre national des Arts du Cirque à Châlons-en-Champagne (CNAC), l'existence d'un atelier sur le site historique serait apparemment aussi ancienne que le bâtiment lui-même, même si peu de sources existent à ce sujet. À l'occasion d'une visite du lieu, nous avons pu nous entretenir avec Katrin Wolf, ancienne trapéziste formée dans cette même école, aujourd'hui régisseuse d'agrès et choréologue. Pour elle, pas de doute, la construction de l'agrès relève d'une « tradition » du cirque, quoiqu'en disent celles et ceux qui ont opté pour un agrès fabriqué en usine. En effet, ces dernières années ont vu l'émergence de sites spécialisés fabriquant des agrès en usine, livrables en quelques jours seulement à domicile. Encore en marge de l'univers du cirque, il pourrait tout de même être judicieux de regarder si l'on peut parler « d'industrialisation des agrès » ou si le cirque continue d'être étranger à ce phénomène d'objets « jetables », pourtant courant au sein de nombreuses activités. Dans le cas des agrès construits par l'atelier, Katrin nous confie avec fierté qu'ils durent une vie et que d'anciens élèves viennent parfois les faire réparer tant ils les utilisent depuis le début de leur carrière. En effet, les élèves ont deux possibilités principales pendant leur cursus : ils peuvent travailler à la création d'une monotype — soit un agrès construit sur mesure pour l'élève — ou développer une innovation technique. Dans les deux cas, une petite équipe de salariés les accompagnent à la fabrication de ces objets. Pour ce faire, Katrin nous apprend qu'ici, rien n'est jeté, « même pas un bout de ficelle d'à peine cinq centimètres », dit-elle. Tout peut toujours servir à la construction de quelque chose de nouveau. Les éléments sont récupérés, stockés et triés dans l'atelier selon le principe de l'inventaire. Grâce à cette méthode, la plupart des objets sont à portée de main des bricoleurs et bricoleuses qui travaillent sur le site, ce qui leur offre une certaine liberté.

Une dramaturgie de l'objet bricolé chez Johann Le Guillerm

Johann Le Guillerm, ancien élève au CNAC, a sûrement pu profiter lui aussi de cet atelier où rien ne se perd et où tout se transforme. La nécessité d'un lieu de construction semble ne l'avoir jamais quitté, puisqu'il s'est depuis installé au Jardin d'Agronomie Tropicale de Paris (où il travaille à son *Observatoire*, « laboratoire de recherche autour du minimal, le point¹ ») et son dernier spectacle *Terces* en est l'exposition spectaculaire.

1. Expression utilisée sur son site internet. En ligne, consulté le 17 novembre 2022 : <https://www.johannlequillerm.com/lobservatoire/>.

Dans ses spectacles (*La conférence du pas grand chose* exceptée), Johann Le Guillerm installe le public sous son chapiteau et manipule tour à tour les objets qu'il invente et construit. Les matériaux qui les composent ont pour dénominateur commun cet aspect banal et quotidien : des bouteilles de verre vides, du bois, soit des objets pauvres¹. Pour Claude Lévi-Strauss, l'existence préalable de l'objet avant le passage du bricoleur est une difficulté, puisque les possibilités du bricoleur « demeurent toujours limitées par l'histoire particulière de chaque pièce, et par ce qui subsiste en elle de pré-déterminé² ». Johann Le Guillerm, lui, travaille à partir d'une sémiologie de l'objet : « je fais souvent avec des objets que je détourne de leur fonction initiale, des objets quotidiens immédiatement repérables comme tels par le public, comme les bassines par exemple³ », revendique-t-il. Il poursuit, « je détourne cette fonction pour induire d'autres chemins d'utilisation — comme pour les bassines qui deviennent cercles —, je crée de nouvelles esthétiques⁴ ». Johann Le Guillerm explique l'utilisation de ces objets dans son travail :

L'objet ou la matière utilisés sont la source même du spectacle, ils sont à l'origine du processus, puisque mon objet matérialise mon idée. Et dans la réalisation de ce qui deviendra mon agrès, l'idée de départ peut s'infléchir, voire être contrariée par la réalité de ce que l'objet peut faire ou pas. L'objet contraint le numéro et a le pouvoir d'en changer la nature même. Ce ne serait pas le cas si j'utilisais des agrès déjà créés⁵.

Cette façon de travailler avec l'objet peut correspondre au portrait que dresse Jean-Luc Mattéoli du bricoleur avec ses objets pauvres puisque « dans le bricolage, c'est l'objet qui détermine le projet du bricoleur, lequel assemble en fonction de ce qu'il a “sous la main” : outils et matériaux ne sont pas toujours les bons, mais le résultat, ainsi, dépendra du bricoleur autant que des objets qui l'entourent⁶ ». Les bricoleurs travaillent à partir du sens que véhicule l'objet, même si ce sens qui déborde de l'usage peut présenter une difficulté. Roland Barthes, dans *L'Aventure Sémiologique*, consacre un article à « La sémantique de l'objet ». Pour lui, chaque objet est signifiant, c'est-à-dire que les objets constituent « des systèmes structurés

1. Jean-Luc MATTÉOLI, *L'objet pauvre, mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, op. cit.

2. Claude LÉVI-STRAUSS, *La Pensée sauvage*, op. cit., p. 33.

3. Anne QUENTIN, « Entretien avec Johann Le Guillerm », *L'agrès : entre apprivoisement et dépassement*, Paris, Territoire de cirque, 2011. En ligne, consulté le 02 février 2022 : <https://territoiresdecirque.com/ressources/publications/dossiers-thematiques/l-agres-entre-apprivoisement-et-depassement/entretien-avec-johann-le-guillerm>.

4. Claude LÉVI-STRAUSS, *La Pensée sauvage*, op. cit. p. 33.

5. *Ibidem*.

6. Jean-Luc MATTÉOLI, « L'objet pauvre dans le théâtre contemporain », *Images Re-Vues*, n° 4, 2007, p. 13. En ligne, consulté le 30 janvier 2021 : <http://journals.openedition.org/images-revues/125>.

de signes, [soit] essentiellement des systèmes de différences, d'opposition et de contraste¹ ». Selon lui, même le bricoleur de Lévi-Strauss lorsqu'il invente un nouvel objet « recherche une imposition de sens² [...] ». En ce sens, l'objet bricolé renvoie, comme le souligne Johann Le Guillerm, à une esthétique particulière : celle des objets dépourvus de traits qui pourraient les hisser à hauteur d'art. Et le meilleur moyen de manipuler ces derniers est encore de passer par le bricolage. Comme le rappelle Claude Lévi-Strauss, la « poésie du bricolage vient aussi de ce que [le bricoleur] ne se borne pas à accomplir ou à exécuter : il parle, non seulement avec les choses [...] mais aussi au moyen des choses³ ». Johann Le Guillerm s'attache donc dans ses œuvres à extraire la poésie des objets, alliant son savoir-faire de jongleur et ses expériences avec la matière pour proposer une pratique minoritaire : le bricolage spectaculaire.

Terces (2021), ou la spectacularisation des œuvres bricolées

Terces est la dernière mise en forme spectaculaire des œuvres fabriquées par ce bricoleur-artiste. Sur scène, il opte pour un personnage aux allures de savant fou partageant avec pudeur ses découvertes. La scène circulaire se prête assez bien à cet effet : la traversée d'un point A à un point B (entrée et sortie) permet la monstration des objets bricolés et de leurs mouvements. Interrompant leur traversée par un passage au centre de la scène, les objets sont exposés et manipulés par l'artiste à 360 degrés, ce qui donne loisir au public de les observer sous toutes les coutures. Intermédiaire entre le monde et la forme produite⁴, Johann Le Guillerm laisse parfois les objets se mettre en mouvement sans les manipuler à vue. La traversée autonome d'une machine à énergie hydraulique en est un bon exemple : par un système de contrepoids et de sabliers, un bassin d'eau rectangulaire tangué d'un côté et de l'autre, actionnant alors les roues sur lesquelles il est monté. Ici, la scène est rythmée par l'objet qui, de fait, prend vie par le mouvement qu'il crée. Les machines imposent leur rythme ; la machine hydraulique en impose un lent et cadencé. Lorsque Johann Le Guillerm actionne une autre de ses inventions, la machine s'élance face à lui, l'oblige à courir pour sortir de scène et cette rupture de rythme provoque le rire du public. Scène après scène, les machines semblent plus indépendantes de leur créateur grâce à des ressorts spectaculaires. Cela participe, d'une part, à créer

1. Roland BARTHES, « Sémantique de l'objet », *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p. 250.

2. *Ibidem*.

3. Claude LÉVI-STRAUSS, *La pensée sauvage*, *op. cit.* p. 33.

4. « Le bricoleur-artiste est un intermédiaire entre un processus aléatoire et le monde. Il ouvre un dialogue avec le monde par l'intermédiaire de la forme produite », Hugues Bazin, « L'art à l'épreuve du social », *Art du Bricolage, Bricoleurs d'Art*, Presses universitaires de Bordeaux, 2013, p. 10.

une dramaturgie de l'objet et, d'autre part, à bousculer le rapport entre l'artiste et ses objets sur scène. Johann Le Guillerm, artiste au service de ses fabrications bricolées, serait en ce sens plus proche du bricoleur-artiste que de la figure de l'artiste-bricoleur.

La machine à énergie hydraulique, comme d'autres, est construite à partir d'anciennes roues de vélo. Bien que le vélo soit familier des pistes, Johann Le Guillerm n'en garde que les roues : il en détourne l'usage et le sens qu'elles véhiculent. Cela se manifeste jusque dans la création lumière du spectacle. Chaque éclairage des scènes est le fruit d'une récupération. Les bouteilles de verre illuminées sont montées sur des rails et entrent sur le tour de la piste comme un petit train ; les poursuites sont des soufflets (ou des lampions ?) que les techniciens lumières, perchés sur les deux mâts, peuvent manipuler et bouger comme des marionnettes ; et les couleurs des lumières peuvent être modifiées grâce à un système de roulement, telle une éolienne. Chaque pale de l'éolienne est une gélatine de couleur que les régisseurs peuvent faire tourner pour changer l'atmosphère d'une scène. L'ingéniosité du bricolage a donc une continuité dramaturgique dans tous les éléments de la mise en scène de *Terces*. Par ailleurs, Johann Le Guillerm fait le choix d'une continuité entre le spectacle existant et les nouveaux éléments inclus dans les spectacles suivants. Dans son portrait Artcena, il développe cette méthode de création qu'il nomme la règle des trois tiers.

C'est toujours la moitié du spectacle qui se renouvelle, un quart qui reste, deux à trois numéros en fait, parce que je tiens à garder la continuité de l'existant et un quart qui doit revenir parce qu'en lien avec ce qui est, s'appuyant sur l'Observatoire autour du minimal qui génère une connaissance donc une culture qui irrigue l'ensemble de mes travaux. C'est l'occasion de mettre en lien des temps différents sur un même sujet, de les faire dialoguer ensemble¹...

L'un des aspects fondamentaux du bricolage est aussi ce pouvoir de faire lien entre passé et présent. En détournant des objets appartenant au passé pour les conjuguer au présent, Johann Le Guillerm peut « zigzaguer dans le continuum du temps² » et annihiler la propension à penser un objet dans la durée de sa fonctionnalité.

Alors qu'initialement, la pratique du bricolage apparaît comme une nécessité consistant en la réparation ou récupération des objets, le bricolage de Johann Le Guillerm, comme celui de bien d'autres artistes, échappe à cette injonction utilitaire. D'une part parce que les objets récupérés par

1. Anne QUENTIN, « Portrait. Johann Le Guillerm », Artcena. En ligne, consulté le 11 novembre 2022 : <https://www.artcena.fr/actualites-de-la-creation/magazine/portraits/johann-le-guillerm/un-processus-de-creation-en-laboratoire>.

2. Jean-Luc MATTÉOLI, *L'objet pauvre, mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, op. cit. p. 165.

les artistes-bricoleurs et bricoleurs-artistes ne peuvent être trouvés s'ils n'ont pas d'abord été « dé-fonctionnalisés¹ ». Avec le bricolage artistique, il ne s'agit pas d'exploiter des matériaux inutilisables, mais bien de sauver ce qui a été perdu ou abandonné en le détournant, sans aucune question de valeur marchande. D'autre part parce que les objets dé-fonctionnalisés ne retrouvent pas une fonction utilitaire dans ces agencements bricolés par Johann Le Guillerm. Au contraire, ses créations agissent comme des portes ouvertes sur le monde et invitent le public à modifier le regard qu'il porte sur les objets, qu'il a lui-même déclassés, grâce aux ressorts spectaculaires. Le bricolage et la posture de Johann Le Guillerm en artisan médiéval-punk² se situent alors en marge des outils technologiques et plus généralement, en marge d'une rationalité des sciences exactes. L'une des scènes du spectacle peut servir de métaphore à cette posture du bricoleur. Au centre, Johann Le Guillerm accueille des piles de livres distribués frénétiquement par une machine. Les ouvrages sont épais, rouges et reliés à l'ancienne. Au fur et à mesure, il construit deux piles en les posant les uns sur les autres. Devant nous, le bricoleur-artiste travaille avec précision à cette construction : les gestes sont experts, il positionne et repositionne les livres pour vérifier que la construction soit solide. Parce qu'il penche les piles l'une vers l'autre, l'image d'une arche apparaît. Mais cette architecture de livres ne peut être complète et former cette arche sans l'artiste : il se glisse entre ses deux colonnes penchées et devient la clef de voûte de l'édifice. Le livre, dont le sens qui déborde de l'usage³ est celui du savoir, est ici un édifice éphémère, instable et précaire qui ne tient en équilibre que grâce à son association avec le bricoleur-artiste. On pense alors aux mots de Jean-Luc Mattéoli :

C'est à l'intersection de trois figures — l'historien (qui ramasse les haillons du quotidien), l'artisan (qui ordonne son atelier pour y bricoler), le poète (qui observe les contiguités que le hasard y ménage) — que prend forme celle du bricoleur contemporain qui fabrique de nouveaux liens entre les objets comme entre l'homme et les objets, à l'opposé d'une rationalité communicationnelle ou marchande⁴.

Architecte d'une nouvelle pratique, basée sur la récupération et la recherche des potentiels d'un objet, Johann Le Guillerm est donc ce bricoleur-artiste qui fabrique des liens entre l'humain et les objets, mais aussi

1. « Peut-il y avoir une récupération s'il n'y a pas déjà eu, préalablement, déplacement de l'objet jeté, si celui-ci n'a pas déjà été soumis à plusieurs opérations de défonctionnalisation ? » Jean-Luc Mattéoli, *L'objet pauvre, mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, op. cit., p. 67.

2. Anne QUENTIN, *Johann Le Guillerm*, op. cit., p. 13.

3. Roland BARTHES, « Sémantique de l'objet », *L'Aventure sémiologique*, op. cit., p. 250.

4. Jean-Luc MATTÉOLI, *L'objet pauvre, mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, op. cit., p. 161.

entre les pratiques de cirque et les arts plastiques, entre les générations et entre les savoir-faire.

* * *

Pour conclure, rappelons qu'à l'initiative de sa réhabilitation pendant l'entre-deux-guerres, le bricolage connaît deux évolutions dans le courant du xx^e siècle : il devient un loisir et est le protagoniste d'un renouveau de l'art populaire. Claude Lévi-Strauss théorise l'opération de conscience nécessaire à l'acte du bricolage dans *La Pensée sauvage* (1962) et permet à une nouvelle génération d'envisager un bricolage artistique comme « une démarche raisonnée et concertée mais non soumise à des règles théoriques¹ ». On retrouve le bricolage dans diverses disciplines et de nombreuses formes esthétiques. Le cirque, dans son rapport direct avec les agrès, les objets et la matière, sait faire l'usage du bricolage sous ses différentes formes depuis ses débuts. Johann Le Guillerm est l'héritier et l'exemple même de cette histoire de bricolage artistique dans le milieu circassien. Selon Hugues Bazin :

[...] l'art du bricolage ne subit pas la réalité, mais il utilise les contraintes quotidiennes, les prédéterminations sociales, économiques et culturelles comme sources d'inspiration et de création. Il rebondit sur les écueils comme le grimpeur se joue des obstacles rencontrés².

Peut-être pourrait-on aussi dire qu'il rebondit comme un circassien, au vu de la capacité des artistes de cirque à déjouer les pièges semés par les diverses résistances de l'objet et à en faire une force poétique.

1. Marielle MAGLIOZZI, *Art brut, architectures marginales*, op. cit., p. 51.

2. Hugues BAZIN, « L'art à l'épreuve du social », op. cit., p. 10.

Machines, agrès, partenaires

L'entropie des objets scéniques de Johann Le Guillerm

Charlène DRAY

Scènes du monde, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis

Lorsqu'il entre sur la piste de son Cirque d'ici, Johann Le Guillerm a souvent été précédé d'objets, en bois souvent, dont le spectateur se demande ce qu'il va bien pouvoir en faire. Il entre au pas lent de ses longs compas, semble réfléchir en observant l'objet, comme s'il s'apprêtait à l'hypnotiser, puis se met en action¹.

En effet, ses objets, Johann Le Guillerm les crée, il les récupère, les transforme, les assemble. En piste, il grimpe dessus, se déplace avec, les dompte ou les observe. Anne Quentin — qui a consacré un ouvrage et plusieurs interviews sur le travail de l'artiste — les définit comme des « sculptures de piste² ». Les journalistes inventent ou empruntent des formules telles que « machines-sculptures³ », ou encore des « machines désirantes⁴ » pour les nommer. Ce survol du champ lexical employé pour décrire les objets de Johann Le Guillerm permet de constater qu'ils sont polymorphes et comme le dit Jean Baudrillard à propos de la production industrielle (1968, 1990), « le vocabulaire manque pour les nommer ». On ne cherchera pas ici à les classer, au risque de stériliser le travail de l'artiste mais plutôt à en observer

1. Gérard PERNON, « Secret : Johann Le Guillerm dompte les objets », *Ouest-France*, 17 novembre 2013. En ligne, consulté le 3 mars 2023 : <https://www.ouest-france.fr/bretagne/rennes-35000/secret-johann-le-guillerm-dompte-les-objets-1724365>.

2. Anne QUENTIN, *Johann Le Guillerm*, Paris, Magellan & C^e, 2007, p. 56.

3. Voir sur le site de la scène nationale de Besançon, Les 2 scènes : « Terces. Johann Le Guillerm. Les numéros-machines du Léonard de Vinci du cirque contemporain ». En ligne, consulté le 18 décembre 2022 : <https://les2scenes.fr/spectacle-vivant/terces>.

4. Armelle HÉLIOT, « Johann Le Guillerm, récapitulatif spirituel », *Le Journal d'Armelle Héliot. Critiques théâtrales et humeurs du temps*, 20 juillet 2021. En ligne, consulté le 3 mars 2023 : <http://lejournaldarmelleheliot.fr/tag/johann-le-guillerm/>.

les métamorphoses. Car l'une des particularités de Johann Le Guillerm est qu'il déplace et modifie ses objets pour les présenter dans différents contextes. Un cas exemplaire qui pose question est celui des *Architextures*. Une recherche qui développe et répertorie les possibilités d'assemblage de modules en bois linéaires et standards tels que des bastaings, des planches ou des tasseaux pour former des volumes qu'il donne à voir sous forme d'installations, d'agrès ou encore de structures utilitaires pour abriter des marchés paysans. Dans ce cas, le problème n'est pas de savoir ce qu'ils sont vraiment, mais s'il existe un dénominateur commun qui rend ces objets si singuliers lorsque Le Guillerm les déplace dans la salle d'exposition, la piste de cirque ou encore l'espace urbain.

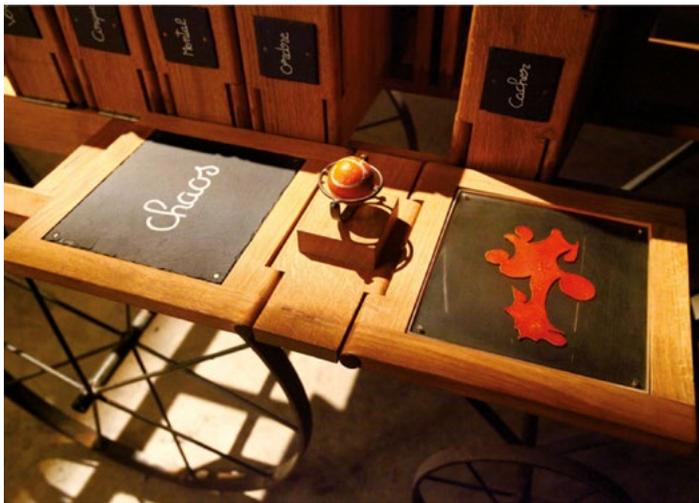
En mobilisant des définitions d'ouvrages traitant des objets dans le champ de l'art, de l'industrie et des arts du spectacle vivant, cette contribution interroge les métamorphoses que provoquent les dispositifs de « Monstrations » de Johann Le Guillerm. Il s'agit d'étudier la manière dont ces changements de contextes transforment un même objet en décor, en agrès voire parfois en véritable partenaire de jeu. Puis, en analysant les recherches visuelles et textuelles produites par Johann Le Guillerm dans sa série des *Architextures* à propos de *La Trixélice*, nous verrons d'une part, comment le processus de création engendre la forme et la fonction singulière de cet objet et d'autre part, comment en piste cet objet-agrès évolue en lien étroit avec le corps du circassien. Enfin, dans une démarche intuitive, nous rapprocherons le principe d'entropie de l'artiste Robert Smithson aux *Imperceptibles* de Johann Le Guillerm pour décrire le mouvement autonome de ces objets comme une poétique du suspens.

De l'objet-décor à l'objet-partenaire, les dispositifs d'Attraction

Est considéré comme objet, toute « chose solide, maniable, généralement fabriquée ayant une identité propre, qui relève de la perception extérieure, appartient à l'expérience courante et répond à une certaine destination¹ ». En ce sens, on pourrait qualifier simplement d'objets les bouteilles de verre, les poutres de bois ou encore les ventilateurs présents sur la piste de Johann Le Guillerm. Mais ce serait oublier que ces objets sont extirpés de leur fonction première par l'artiste qui les place dans un nouvel espace-temps et nous convie à les observer. Dans un projet qu'il mène depuis 2006 intitulé *Attraction*, Johann Le Guillerm focalise son travail sur le point. Il considère le point comme « le plus petit élément », mais également comme « point de vue ». Ce sont ces deux principes de création

1. « Objet » sur le site du CNRTL.

Fig. 1 — *Les Mantines*.



Planches de bois, ardoises, support métallique, clémentine et peau de clémentine. Cette image illustre le dispositif mobile des « Mantines ». Une bibliothèque consultable de laquelle le livre « Chaos » est ouvert et propose le déploiement de la forme « chaos » d’une clémentine entière (au centre) et aplatie sur une surface (à droite).

qu’il explore « afin de proposer une relecture totale du monde à partir du point, la création de machines-outils (sortes de lunettes) va nous aider à changer cette perception, même si à la fin, ce qu’il y a à voir ne se trouve pas dans les objets, mais en chacun¹ ». De cette recherche ont émergé *Les Imaginographes*, un ensemble d’expériences rassemblées dans une exposition proche du laboratoire dans laquelle le spectateur peut éprouver la vision de l’artiste. *Les Mantines* par exemple sont des peaux de clémentines mises à plat sous verre ou encore entières que l’on peut faire tourner et observer selon plusieurs angles de vue, de deux à trois dimensions.

La clémentine est-elle un objet ? Suivant la pensée de l’ingénieur et chercheur Abraham Moles, il semblerait possible de considérer que les choses non fabriquées par les hommes sont des objets dès lors qu’elles ont une fonction : « [l]a pierre ne deviendra objet que promue au rang de presse-papier² ». S’il est envisageable d’étendre cette définition à la clémentine, le fait de la renommer « Mantines » et de la présenter « dans un contexte qui conditionne l’attention de tout spectateur afin qu’il s’attende

1. Johann LE GUILLERM, *Attraction. Une recherche. Des monstrations*, 2017. Dossier artistique téléchargeable en ligne, consulté le 3 mars 2023 : https://theatre-senart.com/wp-content/uploads/2015/09/ATTRACTION_fevril17.pdf.

2. Abraham A. MOLES, « Objet et communication », *Communications*, 13, 1969, p. 5. En ligne, consulté le 3 mars 2023 : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1969_num_13_1_1183.

à reconnaître des objets d'art¹ » pourrait tel un *readymade*, la transformer en œuvre. Mais à notre connaissance, Johann Le Guillerm ne vend pas ses *Mantines* comme des tableaux ou sculptures dans le marché de l'art. Avec les *Imaginographes*, c'est en construisant des instruments d'observation pour voir la clémentine autrement qu'il déplace son statut de « fruit » à celui de « machine-outil ».

Dans les années 1950, tandis que les objets manufacturés de l'industrie américaine inondaient le champ de l'art, Robert Smithson — figure emblématique du *Land Art* —, développe une véritable obsession pour les « détritiques civilisés ». Dans un paragraphe intitulé *De l'acier à la rouille* (1968), son propos artistique interroge le vieillissement de la matière comme une critique de l'idéalisme technologique. Pour lui, la quête d'une chose faite d'alliage pur et brillant empêche de percevoir le temps et pousse au consumérisme. Il préfère envisager que « [l]es rebuts, entre esprit et matière, sont une mine d'informations² ». Si Robert Smithson s'intéresse en tant que plasticien sur le matériau, Johann Le Guillerm, lui aussi fasciné par la matière des rebus, étudie leurs fonctions. « Ces déchets ont été des productions de l'homme, créés par lui pour le remplacer ou l'aider à mieux vivre³. » Il les considère comme des prothèses physiques ou idéologiques des Hommes qui, même dénuées de leurs fonctions premières, restent « [l]e prolongement de ses idées passées, de ses membres⁴ ». En effet, la nature intrinsèque d'un objet perdure même lorsque celui-ci n'est plus fonctionnel. Un aspirateur qui n'aspire plus demeure un aspirateur. Comme le souligne Jean-Luc Mattéoli dans son ouvrage *L'objet pauvre* (2011), c'est également le cas lorsque celui-ci est placé dans une situation qui encourage à l'observation. L'objet sur scène — qu'il soit décor ou accessoire —, devient support à l'imaginaire.

L'objet théâtral décrit par Anne Ubersfeld (1981) possède, de la même manière que tous les objets, les traits distinctifs de quelque chose de non humain et non animé. Dans un contexte de représentation, le spectateur va poser sur l'objet un regard qui tend à produire du sens. À propos des objets déterminants, elle évoque l'idée que ces objets signifiants permettraient d'ajouter des caractéristiques propres à un personnage, un lieu, une action. Leur charge syntaxique étant valorisée pour indiquer un rapport au monde : « [u]ne charrette de fruits dira "au marché", une lampe allumée "à la nuit", un costume de cour dira "à Versailles au XVII^e siècle", etc.⁵ » Au cours de son analyse, elle précise que la manipulation de ces accessoires

1. Robert SMITHSON, « Une sédimentation de l'esprit : Earth Projects (1968) », dans C. HARRISON et P. WOOD, *Art en théorie 1900-1990*, Hazan, 1997, p. 953.

2. *Ibid.*, p. 947.

3. Anne QUENTIN, *Johann Le Guillerm*, *op. cit.*, p. 21.

4. *Ibid.*

5. Anne UBERSFELD, « L'objet théâtral », *L'école du spectateur. Lire le théâtre 2*, Paris, Les Éditions Sociales, 1981, p. 152.

par les comédiens peut conduire à en inverser la fonction. « Autrement dit, l'objet peut adopter toutes les positions syntaxiques et non pas seulement celle qui lui est apparemment réservée, à savoir celle d'objet, simplement de prédicat¹ ». Lorsque Johann Le Guillerm dans des sabots en bois parcourt la piste en marchant sur les goulots de bouteilles en verre,

[i]l rend en fait hommage à la capacité d'invention humaine, en réhabilitant ses créations déçues. C'est bien plus que l'objet qui est manipulé ici. Pourtant, le défi reste parfaitement vain : il s'agit de traverser toute la piste dans sa diagonale, sans tomber².

Dans ce cas, les bouteilles ne sont pas des figurantes que l'on pourrait apparenter à un décor car, comme le rappelle Michel Corvin dans son *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (2001), l'objet scénique se distingue du décor par sa taille et doit être manipulable. Mais la virtuosité avec laquelle l'artiste effectue cette traversée sur des objets si ordinaires questionne. Sont-ils de simples accessoires ?

Dans la mise en scène de Meyerhold pour *La Fôret* en 1924, Mattéoli relève un passage systématique à l'objet quotidien qui reflète selon lui une esthétique où « la fonction d'usage s'efface devant la logique théâtrale³ ». En analysant ce spectacle, Béatrice Picon-Vallin propose une classification des objets qui composent *La Fôret* en y ajoutant une autre catégorie, celle de l'agrès de cirque. En effet, les structures métalliques servent d'agrès aux acteurs et comme l'indique Mattéoli, la fonction de ces objets tend à révéler l'acteur « comme artisan de la scène et, mettant l'accent sur sa virtuosité, le prévient de tout jeu "intérieur". D'où l'attrait du cirque, de la foire, activités dans lesquelles la prouesse l'emporte⁴ ». Meyerhold dans un souci de réalisme fit appel à Ivan Koval-Samborsky, un véritable circassien pour, au-delà d'interpréter un rôle, dévoiler comme le décrit Béatrice Picon-Vallin, « une maîtrise technique véritable dont l'acteur fait parade, s'en servant pour ou contre le personnage qu'il interprète⁵ ». Dans ce cas, l'objet théâtral prend la forme et la fonction d'agrès qui engage de la part de celui qui le manipule, un savoir-faire spécialisé. Suivant cette pensée, parce que Johann Le Guillerm est acrobate et que ces objets quotidiens sont détournés de leur vocation initiale pour effectuer des figures, ils pourraient être qualifiés d'agrès de cirque. Mais dans l'œuvre de Johann Le Guillerm, il n'y a pas de trapèzes, de mâts chinois ou encore de trampolines. La singularité de leurs formes et de leurs fonctions influence chacun à leur manière la gestuelle de l'artiste et nous invite à les nommer partenaires.

1. *Ibid.*, p. 148.

2. Anne QUENTIN, *Johann Le Guillerm, op. cit.*, p. 16.

3. Jean-Luc MATTÉOLI, *L'objet pauvre. Mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 38.

4. *Ibid.*, p. 39.

5. Béatrice PICON-VALLIN, « Préface », *Vsevolod Meyerhold, Écrits III*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1980, p. 195.

Le processus de création comme principe fonctionnel, le cas de *La Trixélice*

Comme pour le décor ou l'accessoire, l'agrès n'échappe pas au sens qu'induit sa fonction. Tom Neyret, un apprenti jongleur de l'Académie Fratellini, témoigne :

L'un des problèmes dramaturgiques majeurs auquel est confronté le jongleur, et l'artiste de cirque en général, réside dans l'agrès ou l'objet de cirque en soi, que les spectateurs reconnaissent comme tel. Ainsi, lorsque l'interprète entre en scène, il est tout de suite assigné à son rôle de circasien, qui va dompter son corps et contrôler l'objet qu'il manipule, dans un objectif performatif, réduisant fortement le sens du spectacle¹.

Mais ce serait oublier que Johann Le Guillerm ne récupère pas tous ces objets. *L'Auto-citrouille*, *La Jantabuée*, *Le Tractochiche* ou encore *La Calasoif* sont construits de toutes pièces. En plus d'être désignés par des néologismes, ils n'ont structurellement pas de fonctions identifiables, ne sont plus l'icône de quelque chose et donc ne possèdent plus de fonction sémiotique. D'autant que personne à part Le Guillerm ne sait s'en servir ! Dans un entretien, l'artiste rappelle que « [l']objet contraint le numéro et a le pouvoir d'en changer la nature même. Ce ne serait pas le cas si j'utilisais des agrès déjà créés² ». Ces objets sont manipulables et il confère à chacun d'entre eux le statut d'outils qui possède une fonction spécifique. Entre l'artiste de cirque, le plasticien ou l'ingénieur, il est comme le dit le plasticien, sculpteur, Didier Deret, « un déconstructeur apaisant³ » et Anne Quentin le qualifie plus précisément de « constructeur de performances plastiques ».

Aujourd'hui, l'agrès de cirque standardisé tel qu'il est utilisé pour l'apprentissage de techniques dans les écoles ne laisse pas beaucoup de place à l'invention de figures. Par leur forme, des sangles aériennes ou encore une roue Cyr induisent des gestes. Le risque physique joint à la technicité de ces objets rend leur modification ou leur fabrication quasiment impossible. Cela explique peut-être que les disciplines les plus novatrices en matière d'objets sont celles où le corps n'est pas en péril. La magie nouvelle investit les moyens numériques pour produire de nouveaux effets

1. Tom Neyret apprenti à l'Académie Fratellini, dossier de scénographie réalisé dans le cadre de cours en licence 2 à l'université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, 2022.

2. Anne QUENTIN, « Entretien avec Johann Le Guillerm. Mécaniques, systèmes, objets, matières », *Territoires de cirque*, 3 juillet 2011. En ligne, consulté le 3 mars 2023 : <https://territoiresdecirque.com/ressources/publications/dossiers-thematiques/l-agres-entre-approvisionnement-et-depassement/entretien-avec-johann-le-guillerm>.

3. Marie-Aimée IDE, « Johann Le Guillerm ou l'itinéraire d'un enfant doué », *Maine Découvertes*, n° 95, 2017/2018, p. 35. En ligne, consulté le 3 mars 2023 : <https://www.johannleguillerm.com/wp-content/uploads/Marie-Aimée-Ide-Maines-découverte-Hiver-2017.pdf>.

visuels et le jonglage automatise ses balles. Dans une fiction « datée de 2052 », Philippe Goudard sous le pseudonyme d'Agathe Framery dira : « [n]ous, artistes de cirque, pour dire cela, ne cessons d'inventer des façons d'être ou de vivre, des comportements, des techniques et des agrès qui nous permettent ces explorations hors de la norme¹ ». Si l'acrobatie sur champ électromagnétique ou le robot-jonglage sont en effet un moyen de redynamiser les pratiques circassiennes, dans l'œuvre de Johann Le Guillerm, ce qui renouvelle son rapport au monde et anime ses objets ne provient pas d'une impulsion électrique, mais de phénomènes physiques et/ou mécaniques.

Les machines-outils comme *Les Imaginographes*, les sculptures en mouvement comme *La Motte* et *Les Imperceptibles* sont présentées dans le cadre d'expositions. Conçus selon ses termes comme des prédictions mécaniques et matières à effets, ces objets s'apparentent aux mobiles de l'artiste Alexandre Calder qui use de mécanismes et d'éléments naturels tels que le vent pour les animer. Pour étudier comment la forme et la fonction évoluent en lien avec le corps en jeu, nous allons maintenant nous intéresser plus particulièrement aux *Architextures* qu'il transpose de l'installation à la piste. Prenons l'exemple de la *Trixélice* qui devient le numéro des Bastaings dans les spectacles *Secret* et *Secret (temps 2)*. Ce numéro disparaît dans *Terces*.

L'artiste nous rappelle que *Terces*, du verbe *tercer* signifie : « labourer pour la troisième fois ». Par ce titre, il dévoile la troisième mutation de son spectacle qui a débuté en 2003 avec *Secret* et s'est poursuivi en 2012 avec *Secret (Temps 2)*. Dans ce spectacle sous chapiteau, Johann Le Guillerm réalise ce qu'il nomme des expériences. Celle de *La Trixélice*, présentée à la Grande Halle de La Villette comme une installation, est composée de bastaings — sections de bois de charpente industrielles —, assemblés au moyen d'une corde pour former une structure.

Chaque planche soutient les autres. En piste, Johann Le Guillerm monte sur cette sculpture qui devient son agrès et l'escalade au fur et à mesure que les planches sont liées entre-elles. Il tient et soutient l'ensemble. L'équilibre du corps et l'équilibre de la structure sont interdépendants. Sur les photographies disponibles en ligne, on constate que les Bastaings ne sont jamais dans la même position et celle de Johann Le Guillerm à l'intérieur non plus. En effet, si les objets qu'il utilise sont standardisés, c'est la forme qu'il leur donne qui permet leur singularité. En imaginant son propre agrès, il induit de nouvelles postures. Par ces objets qui n'existent nulle part ailleurs, il déplace le regard du spectateur de la réussite à réaliser des figures de répertoire à la prouesse de manœuvrer avec la matière.

1. Philippe GOUDARD, « Être auteur de cirque en 2052 », SACD, 26 septembre 2013. En ligne, consulté le 3 mars 2023 : <https://www.ca.blog.sacd.fr/index.php/2013/09/26/etre-auteur-de-cirque-en-2052-partie-1/>.

Fig. 2 — *Les Bastaings*.



Johann Le Guillerm en équilibre sur les Bastaings lors du spectacle *Secret (Temps 2)*, 2012.
© David Dubost.

Mattéoli emploie le terme de *bricolité*¹ pour désigner la manière dont les artistes s'affranchissent des limitations liées à une technique rationnelle. Mais dans le cas de Johann Le Guillerm, qui manipule ses objets, le bricolage n'est pas la finalité, mais une étape du processus de création qu'il expose sous le nom d'*Observatoire*. Pour transposer ces objets en piste, il engage ensuite une phase de prototypage dans laquelle il accorde sa faisabilité à un objet dès lors qu'il a fonctionné ne serait-ce qu'une seule fois. Ce qui n'est pas le cas dans le prototypage industriel pour lequel l'objet doit être fonctionnel et les matériaux identiques à ceux du produit

1. Jean-Luc MATTÉOLI, *op. cit.*, p. 159.

fini. Il faut alors noter que la destination d'un objet induit son mode de fabrication, mais également son économie. Dans le cas de la pratique circassienne de Johann Le Guillerm, l'objet va être utilisé uniquement par lui. Son processus de création lui permet de laisser la forme lui proposer des fonctions qui ne sont pas déterminées à l'avance puisque l'objet, avant sa fabrication, n'existait pas. Suivant la définition du mot « objet », donnée par le Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL), du point de vue philosophique comme « ayant une existence en soi, indépendante de la connaissance ou de l'idée que peut en avoir l'être pensant », on pourrait dire qu'ici l'objet devient sujet. Sujet de la recherche, mais également comme le décrit Anne Ubersfeld à propos de l'objet scénique, « le *valant-pour* de la force qui s'exerce sur le personnage¹ ». Selon elle, un objet devient sujet d'une action dès lors que celle-ci est déterminée par un mécanisme dissimulé qui figure une force métonymique ou métaphorique. Ce qui n'est pas le cas des objets de Johann Le Guillerm qui explore leurs mouvements et les donne à voir sur une piste de cirque, là où rien n'est caché. Son processus de création le conduit à inventer, concevoir et réaliser des objets qu'il va ensuite explorer visuellement et physiquement en les laissant le surprendre. Ces mouvements sont de natures différentes car lorsque l'artiste escalade les Bastaings, ou se déplace sur *La Cyclette*, l'interdépendance entre le corps et la structure produit un sentiment de virtuosité et d'équilibre.

Quand il active *Le Tourniquet*, il devient dompteur d'étranges animaux-machines qui se plient à sa volonté ou n'en font qu'à leur tête. En piste, « [c]oncentré à l'extrême, il tente, prend des risques pour comprendre l'énergie, le mouvement, ce qui anime cette matière qui nous environne jusqu'à l'échec, parfois² ». En effet, ce qui intéresse Johann Le Guillerm n'est pas la réussite ou le contrôle mais le processus du mouvement et ce principe de recherche pourrait peut-être formuler un des plus petits dénominateurs communs à tous ces objets.

Cependant, dans le cas de *La Calasoif* qui bouge grâce à un goutte-à-goutte, *Le Tractochiche* par dilatation de pois chiches ou encore dans celui de la pomme de pin dont le mouvement s'opère quand elle sèche, faisant ouvrir ses écailles, un changement de paradigme s'opère : celui du temps lié à celui de la matière où le corps n'est plus. Ces « sculptures animées à énergie naturelle », Johann Le Guillerm les nomme *Les Imperceptibles*.

1. Anne UBERSFELD, *op. cit.*, p. 149.

2. Texte du spectacle *Terces* sur le site de Johann Le Guillerm. En ligne, consulté le 20 décembre 2022 : <https://www.johannleguillerm.com/attraction/secret/>.

Fig. 3 — Johann Le Guillerm, « La Cyclette », Secret (temps 2).



Laboratoire sur piste : Johann Le Guillerm en déplacement sur la Cyclette.
© Philippe Cibille.

Le mouvement autonome comme poétique du suspens

La lenteur qu'il explore dans le mouvement impalpable de ses objets nous invite à observer comment évolue la matière et se rapproche des propos de Robert Smithson au sujet de l'érosion de la terre comme métaphore à la sédimentation de l'esprit où « ce mouvement paraît immobile, et cependant ensevelit les paysages¹ ». Mais ce n'est pas uniquement la lenteur du mouvement autonome qui caractérise l'ensemble des œuvres de ces deux artistes. En effet, lorsqu'il descend des Bastaings ou *Le Dôme*, Johann Le Guillerm saisit une partie de la structure, regarde au loin et d'un seul geste, détruit l'objet. Quand tout s'effondre, le vacarme produit la stupéfaction dans le public et l'artiste se surprend lui-même, puisqu'après avoir initié le mouvement, il n'a aucune emprise sur la chute des éléments.

Alors qu'au cirque la chute est redoutée car elle implique le drame d'un corps en péril, ici, elle se transforme en surprise. Dans son *Essai sur le Goût* (1757), Montesquieu disait que la surprise est l'une des composantes du plaisir humain — que l'on pourrait sûrement étendre aux animaux —. Selon lui, la surprise est le surgissement d'un événement qui viendrait briser l'harmonie et la symétrie d'une chose. Elle répond à la curiosité

1. Robert SMITHSON, art. cit., p. 944.

naturelle de l'esprit de voir apparaître quelque chose qui ne préexiste pas et de façon inattendue. Dans la piste de Johann Le Guillerm, le déséquilibre s'envisage alors comme une poétique du suspens et la chute comme virtuose du chaos.

Pendant une conférence sur *Les sciences des formes* à la Villa Arson en avril 2013, Thomas Golsenne¹ emploie le terme d'entropie pour désigner une sculpture de Robert Smithson, *Glu Pour* réalisée en 1969. Le geste de l'artiste consiste à déverser un baril de colle du haut d'une colline. Lors de sa description de l'œuvre, le conférencier dit ceci : « [c]'est de l'entropie, car à partir du moment où le mouvement est lancé, on ne peut plus rien faire ». Ici, l'artiste a choisi l'emplacement, le type de colle, la quantité, l'heure du déversement et ce sont ces caractéristiques déterminées qui vont produire la forme finale. L'entropie est donc induite par le dispositif au même titre que Johann Le Guillerm qui construit son spectacle et place ses objets dans un espace-temps défini...

Nous voilà dans un immense laboratoire vivant, dans lequel l'artiste s'ingénie à donner corps à ses déductions, montrant que la forme interfère sur le mouvement, que les turbulences se maîtrisent, que les équilibres instables peuvent s'agencer.

À un rythme d'enfer, les corps-à-corps homme-machine, alternent avec des tableaux d'une grande poésie : ainsi, quand le Guillerm emplit de sable, à l'aide d'un plantoir, des pots entassés sur un chariot, jusqu'à ce que, mue par le minerai, la mécanique sorte de la piste seule ; ou bien quand, actionnés par le vent, des personnages dessinés sur un voile miment un étrange accouplement².

Aléas, doutes, ratage, questionnements, erreurs, surprises, voici quelques mots employés par l'ensemble des auteurs du livre *In Actu. De l'expérimental dans l'art*, pour définir les principes et les résultats d'une pratique artistique expérimentale : en action. Et l'intrusion de phénomènes physiques comme principe de création fait également aujourd'hui son entrée au cirque. Un processus qui conduit au chaos à la fois certain et incontrôlable fait rupture avec les numéros d'autrefois. Il ne s'agit plus de montrer une technique ou encore une maîtrise de la nature animale ou humaine, mais de donner à voir des relations entre l'homme et son environnement. Johann Le Guillerm en est déjà à son troisième labourage avec *Terces* mais d'autres artistes renouvellent leurs pratiques, leurs techniques et aussi leurs agrès selon le principe d'entropie, même si ce mot ne figure pas dans leurs textes.

[...] j'ai préparé du kéfir que j'ai longuement fait fermenter avant de le mettre en bouteille. [...] La fermentation est un processus que je n'arrive

1. Thomas Golsenne est maître de conférences à l'université de Lille, spécialiste de l'histoire de l'art et de l'anthropologie des images.

2. Anne QUENTIN, *op. cit.*, p. 57-58.

pas à contrôler complètement, je ne sais pas comment le liquide à l'intérieur va sortir, s'il va créer un petit jet, un grand jet ou rien du tout¹.

Dans cette description d'un numéro de jonglage, on peut lire que l'artiste ne cherche pas à dévoiler sa virtuosité technique, mais à créer les conditions qui vont conduire à la définition même de l'entropie à savoir : un processus qui conduit à la dégradation de l'énergie et l'augmentation du désordre. Robert Smithson précise également qu'inverser l'entropie est impossible et en donne l'illustration : un enfant marche dans un bac à sable divisé en deux. D'un côté du sable blanc de l'autre du sable noir. Après avoir réalisé quelques tours dans le bac, le sable est mélangé. Si l'enfant marche en sens inverse, les deux couleurs de sable ne reprendront pas leur position initiale mais seront au contraire davantage mélangées.

Un autre cas exemplaire est celui de l'I.C.E. (Injonglabilité Complémentaire des Éléments) mené par la compagnie Non Nova. Dirigée par Phia Ménard — jongleuse et chorégraphe —, la compagnie interroge le contrôle de l'être humain sur son environnement. Elle utilise l'eau, la terre, le feu et l'air pour accorder aux objets une puissance d'agir. À l'instar de Johann Le Guillerm avec sa *Tornade*, leur spectacle *Vortex* (2011), utilise des ventilateurs pour produire et contrôler l'air, mais aussi dévoiler comment l'intensité de celui-ci peut induire des gestes sur le corps en piste. Corps que l'artiste Phia Ménard considère comme un corps-objet qu'elle donne à voir au même titre que de la matière. Dans *Contes immoraux : Partie 1 — Maison Mère* (2017), la performeuse construit une maison en carton. Une pluie s'abat sur scène et la maison se décompose jusqu'à être totalement détruite. Dans son article, Bauke Lievens parle du travail de Phia Ménard en ces termes :

[I]a glace, le vent [...] sont en fait tout ce que les balles ou les massues de jonglage classiques ne sont pas : ce sont des éléments non fonctionnels et imprévisibles. Alors que dans le jonglage traditionnel le jongleur définit les mouvements de l'objet, c'est ici ce avec quoi on jingle qui définit le trajet².

* * *

Si Johann Le Guillerm emploie le terme de « mécano-durable » qui pourrait s'apparenter à la néguentropie on comprend alors que « [s]i *Attraction* est une œuvre, ou plutôt un geste artistique, qui paraît nécessaire aujourd'hui, c'est parce qu'il nous offre un espace poétique, cosmopoétique même, en prise avec le monde physique qui nous environne et, peut-

1. Tom Neyret apprenti à l'Académie Fratellini, dossier de scénographie réalisé dans le cadre de cours en licence 2 à l'université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, 2022.

2. Bauke LIEVENS, « La dramaturgie au cirque : entre l'humain et le non-humain », dans D. MOQUET, K. SAROH et C. THOMAS (dir.), *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*, 2020, p. 142.

être, un espace de résistance pour notre imaginaire¹ ». Il ne s'agit pas d'utiliser l'objet pour en faire un décor, un accessoire ou même un agrès. Ici l'objet n'est pas là pour faire semblant, jouer tout seul ou dévoiler une virtuosité. L'œuvre réside dans l'exploration des rapports entre le corps et l'objet en lui accordant une part d'agentivité² où l'on observe l'utopie dans laquelle on peut « [a]gir sur les désordres du monde pour déceler d'autres agencements et créer un nouvel ordre poétique³ ».

1. Gérard NALY, « Du point au cosmos », *Mouvement*, Janvier-mars, 2010, p. 4. En ligne, consulté le 3 mars 2023 : <https://www.johannlequillerm.com/wp-content/uploads/Mouvement-Janvier-Mars-2010.pdf>.

2. Ce terme est employé selon la définition proposée par Annie Jézégou dans son *Dictionnaire des concepts de la professionnalisation* : « [l]e terme d'agentivité est un néologisme issu de la traduction de la notion anglophone d'agency. Au sens large, l'agency désigne la capacité de l'être humain à agir de façon intentionnelle sur lui-même, sur les autres et sur son environnement. » Annie JÉZÉGOU, « Agentivité », *Dictionnaire des concepts de la professionnalisation*, De Boeck Supérieur, 2022, p. 41-44.

3. *Idem*.

Manipuler le monde et se jouer des éléments

Penser l'œuvre de Johann Le Guillerm depuis le jonglage

Cyrille ROUSSIAL

Passages XX-XXI, Université Lumière-Lyon 2

Dans le cadre de nos recherches doctorales dédiées aux mutations récentes du jonglage en France, nous faisons preuve d'une certaine hésitation à rattacher cette activité au travail artistique de Johann Le Guillerm. Cette vigilance est due à l'usage paradoxal de termes relevant du champ lexical du jonglage par l'auteur et différents acteurs de la création dans le but d'introduire son parcours ainsi que ses pratiques mises en œuvre dans ses formes nommées « monstrations ». D'un côté, il est qualifié de « jongleur » par la presse aussi bien généraliste que spécialisée en spectacle vivant¹ ainsi que sa compagnie Cirque Ici² dans les successives biographies destinées aux lieux de production et diffusion qui l'accueillent. De l'autre, l'artiste recourt dans ses entretiens à des acceptions qui lui sont propres et ont pour intérêt de le distinguer des jongleurs, et plus largement ce qu'il nomme les « circassiens traditionnels³ ». Le jonglage présente, comme le cirque, un sens ambigu qui ne lui convient pas en raison de ses

1. Voir par exemple : Yan CIRET, « Œdipe funambule (Johann Le Guillerm) », *Arts de la piste*, n° 14, 1999, p. 3 ; « Du jonglage et des acrobaties dès samedi à Châlons-en-Champagne », *L'Union*, 14 décembre 2021. En ligne, consulté le 23 juillet 2022 : <https://www.lunion.fr/id321324/article/2021-12-14/du-jonglage-et-des-acrobaties-des-samedi-chalons-en-champagne>.

2. Voir le site Internet de la compagnie Cirque Ici. En ligne, consulté le 23 juillet 2022 : <https://www.johannleguillerm.com>.

3. Pour cette citation et la suivante, voir son entretien, « Parcours d'artiste », Artcena, 13 mars 2020. En ligne, consulté le 23 juillet 2022 : <https://www.artcena.fr/artcena-replay/entretien-avec-johann-le-guillerm>. Voir également le podcast « Pierre Sauvageot invite Johann Le Guillerm », Radio Grenouille, 5 septembre 2019. En ligne, consulté le 22 décembre 2022 : https://www.mixcloud.com/Radio_Grenouille/pierre-sauvageot-invite-johann-le-guillerm/.

évolutions : selon lui, ce dernier « se dirige vers un non-sens, ou en tout cas quelque chose qui n'est pas très clair ». Bien que ses productions soient encore subventionnées sur des crédits affectés au cirque, il se défend de cette appellation.

À partir de l'étude de différentes formes de discours qui témoignent de la place que Johann Le Guillerm accorde au jonglage et ce qu'il fait aux jongleurs, le présent article a pour but de mieux saisir le positionnement de l'artiste et son œuvre dans le paysage du spectacle vivant. En faisant du jonglage le prisme depuis lequel étudier tout autant les fondements de sa pensée et ses savoir-faire que son influence à l'endroit de jongleurs, notre démarche s'inscrit dans des perspectives esthétique, sémantique et épistémologique. En effet, à partir de l'analyse de plusieurs œuvres du projet *Attraction* et de jongleurs créées depuis une vingtaine d'années, ainsi que plusieurs notions et expressions employées, voire forgées, par Johann Le Guillerm, deux principales préoccupations nous animent. On souhaite tout d'abord savoir à quel point le jonglage aide à comprendre la façon dont l'artiste défend d'une part son travail comme « un monde en évolution perpétuelle qui appelle sans cesse de nouvelles lectures¹ », et apporte d'autre part des ajustements tant conceptuels que pratiques en réponse à l'actualité culturelle et artistique qui concerne notamment le jonglage. Plus particulièrement, il s'agit d'appréhender les catégorisations et hiérarchisations sur lesquelles Johann Le Guillerm s'appuie, afin de savoir dans quelle mesure elles sont porteuses pour ce milieu. Le présent dossier faisant suite à une littérature dont les premières parutions de référence coïncident avec le début du projet *Attraction*², une telle publication confirme à nouveau la reconnaissance institutionnelle accordée à ce travail. Ainsi cette étude est-elle l'occasion de faire du jonglage une entrée thématique pour mettre au jour un regard critique sur l'historiographie récente du cirque.

Notre réflexion propose trois principaux mouvements dont les orientations suivent plusieurs acceptions du jonglage que mettent en avant les différents discours appréhendés. Les deux premiers mouvements, dédiés aux pratiques et objets mobilisés par Johann Le Guillerm, s'appuient sur le sens commun du jonglage et ses mutations sémantiques qui ont particulièrement marqué le secteur culturel depuis le tournant des années 2000. Dans un troisième mouvement appréhendant la démarche de l'artiste, nous nous concentrons sur une notion précise, celle de manipulation, qui a trait à sa définition singulière du terme d'agrès.

1. Note de présentation de *Tercés* dans le site Internet de la compagnie Cirque Ici, art. cit.

2. Plusieurs publications dédiées à Johann Le Guillerm sont parues en amont et dans le cadre de l'Année des arts du cirque (2001-2002). Voir notamment : la revue *Arts de la piste* (parue de 1996 à 2006) qui comporte plusieurs contributions à ce titre ; *Théâtre Aujourd'hui*, n° 7, 1998 ; *Art Press*, n° 20/1999 ; Jean-Michel GUY, *Les arts du cirque en 2001*, Paris, Association française d'action artistique, 2001.

Le jonglage, une technique partiellement identifiée et reconnue dans *Attraction*

Le sens commun du jonglage renvoie à un ensemble de gestes codifiés tout autant pour les praticiens que les spectateurs. D'après cette première définition, on peut d'une part identifier des techniques que Johann Le Guillerm réalise seul sur scène, bien qu'elles soient rattachées à l'imagerie du cirque à laquelle l'artiste refuse d'être assimilé. D'autre part, une telle acception du jonglage constitue une entrée depuis laquelle mesurer d'emblée l'impact du travail de Johann Le Guillerm vis-à-vis des jongleurs au regard de la circulation et la réception de ses spectacles.

La présence manifeste du jonglage en tant que motif figural

On peut attester la présence concrète du jonglage dans plusieurs monstrations d'*Attraction*, en particulier des spectacles où Johann Le Guillerm fait preuve d'une adresse comparable à celle d'un jongleur. Du sabre qu'il fait déjà tourner dans *Où ça* (1994), œuvre précédant le projet artistique, jusqu'à la structure origamique tenue en équilibre et mue par des actes de dépliage et de pliage dans *Terces* (2021), nous avons affaire à plusieurs séquences dans lesquelles des gestes d'impulsion, destinés à animer ses objets, peuvent être appréhendés comme étant des actes jonglés. Il en est de même pour les bassines qu'il « dresse¹ » en les faisant rouler au sol, ainsi que l'avion en papier qui tient une place particulière parmi les numéros renouvelés ou conservés tous les sept ans depuis la première version de *Secret* (2003). Johann Le Guillerm affirme en effet avoir fait du numéro avec cet objet une section permanente², durant laquelle le lancer et la rattrape de ce pliage aux allures de volatile ponctuent un moment suspendu, jusqu'à ce qu'il soit fusillé par l'artiste avec ses doigts. Cette dilatation du temps témoigne de l'importance que cet auteur et interprète accorde à la réalisation de ses tours : son rapport au geste implique une attitude scénique en partie comparable aux jongleurs. Pascal Jacob met d'ailleurs en avant ce temps extensible en mentionnant une séquence de *Secret* (*temps 1*) durant laquelle ce dernier souhaite planter son hachoir dans un billot, après avoir manipulé une feuille de boucher : « [s]i le hachoir ne se fiche pas dans le billot, l'artiste réitère son geste, jusqu'à son accomplissement, qu'il doive s'y reprendre à 5, 10 ou 30 reprises³... »

1. François DELÉTRAZ, « Johann Le Guillerm : fertile imaginaire », *Le Figaro*, 2 avril 2010. En ligne, consulté le 22 juillet 2022 : <https://www.lefigaro.fr/blogs/deletraz/2010/04/johann-le-guillerm-fertile-ima.html>.

2. Entretien dans *Contemporary circus*, édité par Katie LAVERS, Louis Patrick LEROUX, Jon BURTT, Oxon/New York, Routledge, 2020, p. 191.

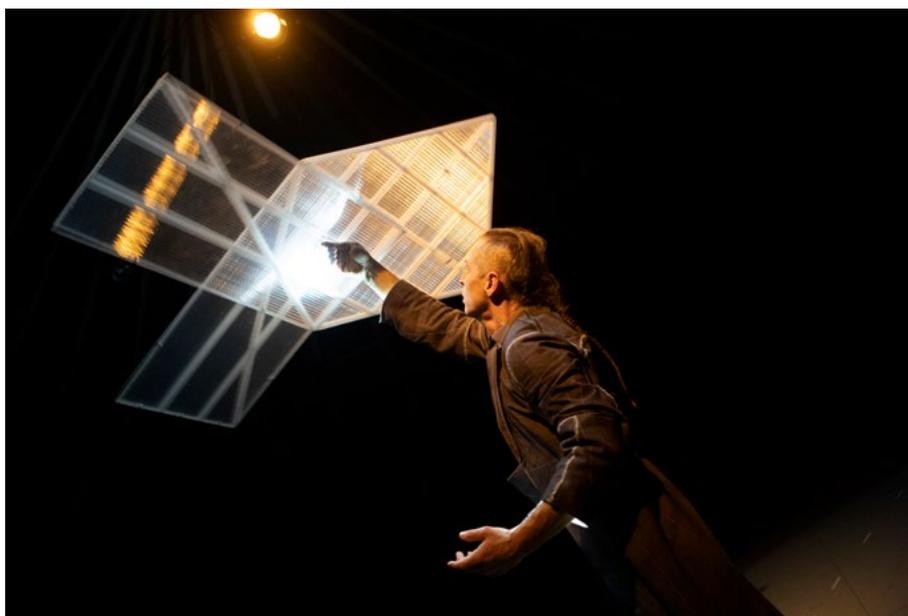
3. Pascal JACOB, « La manipulation balistique », *Encyclopédie des arts du cirque*, BnF/Cnac. En ligne, consulté le 22 juillet 2022 : <https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/jonglerie/manipulation-objets/manipulation-balistique>.

Fig. 1 — *Johann Le Guillerm (Cirque Ici), Secret (temps 1).*



Création 2003, laboratoire en piste. © Philippe Cibille.

Fig. 2 — *Johann Le Guillerm (Cirque Ici), Terces.*



Création 2021, laboratoire en piste. © Philippe Laurençon.

Cet exemple de répétition excessive du geste virtuose justifie comment l'artiste parvient, pour reprendre ses mots, à corriger ses défauts, liés à une appréhension, qui s'inscrivent dans le corps : la réitération du geste permet ainsi d'« inscrire une autre information dans le corps¹ ».

Ces actes assimilables à du jonglage ne laissent pas les jongleurs indifférents. Certains entretiennent en effet un rapport similaire à la réussite de leurs gestes ; on peut notamment supposer que ledit numéro a particulièrement marqué Éric Longeuel et Guillaume Martinet, compte tenu de la tentative de lancer de balle aussi complexe qu'ils mettent en scène dans la pièce *Flaque* (2014, compagnie Defracto). Les deux co-auteurs se proposent en effet de pousser à leur tour au plus haut point l'extensibilité du temps d'accomplissement d'un tel geste jonglé. Le compositeur David Maillard, dans le rôle du régisseur qui les accompagne au plateau, vise un interrupteur placé côté jardin, et lance successivement côté cour à l'aveugle une balle derrière son dos, jusqu'à ce que la cible, une fois touchée, émette une musique qui accompagne la séquence suivante de chorégraphies de chutes au sol. Ce régisseur n'hésite pas à reproduire autant de fois que nécessaire des lancers, quitte à souffler sur la balle, en produisant un bruit similaire aux feulements de Johann Le Guillerm en direction de ses objets, en particulier lorsqu'ils semblent se montrer rétifs.

Une reconnaissance limitée mais manifeste du milieu du jonglage

Johann Le Guillerm ne semble pas faire à première vue l'unanimité parmi les jongleurs amateurs et professionnels. Sa virtuosité a été très peu reconnue au titre du jonglage, au regard de son absence à la fois dans le Top 40² qui prime les jongleurs les plus populaires en ligne, ainsi que les programmations de conventions et festivals dédiés au jonglage tels que « Jonglissimo » (depuis 1994), « Dans la jungle des villes » (de 1996 à 2001) ou la « Rencontre des Jonglages » (depuis 2008). Concernant la littérature sur le jonglage, qu'elle soit souterraine ou portée dans un cadre institutionnel, Johann Le Guillerm ne figure presque jamais dans les publications parues depuis une vingtaine d'années, que l'on pense aux ouvrages de Karl-Heinz Ziethen³, aux magazines spécialisés tels que *Kaskade* (1984-2013), *JUGGLE Magazine* (1998-2011), *YANA* (depuis 2020), ou même au

1. Entretien avec Maryse BUNEL, « Johann Le Guillerm : “j'aime avoir la liberté de l'espace et du temps” », *Relikto*, 24 avril 2022. En ligne, consulté le 22 juillet 2022 : <https://www.relikto.com/2022/04/24/johann-le-guillerm-jaime-avoir-la-liberte-de-lespace-et-du-temps/>.

2. Le *Top 40 Jugglers* est un classement annuel d'envergure internationale, établi depuis 2003 d'après les votes de jongleurs qui peuvent nommer plusieurs pairs de leurs choix.

3. Voir par exemple Karl-Heinz ZIETHEN, *Juggling. The Past and Future*, Lulu.com, Niels Duinker Juggler, 2017.

dossier « L'art de la jongle » de la revue *Arts de la piste*¹ et au « Panorama du jonglage contemporain » esquissé dans *Les Cahiers de L'ORCCA*².

L'importance accordée au caractère virtuose du travail de Johann Le Guillerm peut toutefois être considérée dans quelques documentations à vocation rétrospective. Olivier Caignart, jongleur connaisseur et collectionneur, mentionne l'artiste dans son exposition « Jonglerie et JonglageS », parmi les praticiens qu'il nomme « ovnis » du jonglage, en insistant sur la redéfinition de la notion d'exploit qu'il met en œuvre dans *Secret*³. À cela s'ajoute l'intérêt des jongleurs envers sa pensée et ses démarches, à l'instar de Damien Boisbouvier, connu parmi ses pairs pour son étude compréhensive au long cours des propriétés géométriques et cinétiques de certains mouvements jonglés. Aussi, on pense à Ben Richter, aujourd'hui dramaturge et pédagogue, dont un programme de stage initialement prévu en 2020 comporte une courte bibliographie en annexe qui mentionne un entretien de Johann Le Guillerm⁴ parmi d'autres références renvoyant aux travaux de quelques jongleurs et compagnies de jonglage.

Du jonglage aux jonglages : des pratiques minoritaires entre tradition et modernité

Le désintérêt de Johann Le Guillerm pour la culture du jonglage, constituée ces dernières décennies autour de ce qu'il nomme une « industrie de l'agrès⁵ », nous semble en partie expliquer la reconnaissance limitée d'*Attraction* par une partie des jongleurs. Étant donné que les objets montrés dans le cadre de ce projet artistique ne s'inscrivent pas dans l'imagerie du cirque parce qu'ils sont ou bien ordinaires, ou bien étrangers à

1. *Arts de la piste*, n° 15, janvier 2000.

2. *Les Cahiers de L'ORCCA*, n° 24, 2007.

3. Olivier CAIGNART, « Les OVNIS — Phia Ménard/Jeanne Mordoj », dans l'exposition « Jonglerie et JonglageS ». En ligne, consulté le 22 juillet 2022 : <https://www.jonglerieetjonglages.fr/index.html>.

4. Johann Le Guillerm, entretien avec Marie RICHEUX, France Culture, émission « Par les temps qui courent », 29 août 2017. Voir le programme du stage « Juggling and Movement », annulé en raison de la COVID-19, initialement prévu du 1^{er} juin au 3 juillet 2020 dans l'espace de pratique et d'entraînement berlinois Katapult, organisé par Ben Richter, responsable des cours dédiés au jonglage dans le département cirque de l'université des arts de Stockholm. En ligne, consulté le 22 juin 2022 : <https://www.uniarts.se/storage/ma/593c-1864822d4984b01c960757999be6/046f71768d7642bd8f9f7c27a27af993/pdf/4F864EF52DD946C8F66E-FA6D71B9D797B857AD16/CG1007%20Juggling%20and%20movement.pdf>.

5. Entretien avec Anne QUENTIN, dans le dossier « L'agrès : entre apprivoisement et dépassement. Les relations qu'entretiennent les artistes avec leur agrès », Territoires de Cirque, 3 juillet 2011. En ligne, consulté le 22 juillet 2022 : <https://territoiresdecirque.com/ressources/publications/dossiers-thematiques/l-agres-entre-apprivoisement-et-depassement/entretien-avec-johann-le-guillerm>.

cette dernière, leur statut permet de comprendre non seulement le refus de l'artiste d'être assimilé au cirque de nos jours, mais aussi la démarche qu'il défend. Cependant l'usage d'objets non codifiés constitue également une des tendances esthétiques récentes du jonglage. La gamme étendue de relations que les praticiens entretiennent avec des objets constitue en effet un facteur de développement pratiques originales dont témoigne la marque du pluriel au terme « jonglages ». Nous allons voir dans les lignes qui suivent que cette mutation esthétique peut en partie tenir lieu de nouaison entre le jonglage et l'œuvre de Johann Le Guillerm.

Le jonglage selon Johann Le Guillerm, une pratique minoritaire traditionnelle

Contrairement aux objets codifiés du jonglage comme la massue, de nombreux objets que Johann Le Guillerm convoque au plateau ont initialement une fonction et une utilité précises. L'artiste défend un rapport « personnel¹ » vis-à-vis de ces objets, qu'ils aient le rôle d'outils ou composent ce qu'il nomme dès les débuts d'*Attraction* des « sculptures de cirque² ». Ce rapport caractérise également la façon dont il travaille la manipulation d'objets et l'équilibre (se mettre en verticalité, tenir debout et marcher), depuis sa scolarité au Centre national des arts du cirque de Châlons-en-Champagne au milieu des années 1980. À l'aide de ces « pratiques majoritaires chez l'homme », il détourne le statut des objets mobilisés en montrant des pratiques dites « minoritaires » pour trois principales raisons³. Ces pratiques n'ont jamais été faites, ne se font plus parce que leurs savoir-faire ont été oubliés, ou bien ne se font pas habituellement. Elles proposent ainsi des perspectives différentes de celles qu'impliquent les fonctions et utilités initiales desdits objets. Ces pratiques minoritaires « n'exist[a]nt dans aucun autre corps de métier⁴ », Johann Le Guillerm justifie ainsi la singularité de son rapport aux objets, le caractère pointu de ses techniques⁵ mais aussi son choix de ne pas recourir au jonglage et d'autres pratiques qu'il considère « accréditées comme "circassiennes"⁶ ».

1. Entretien dans *Contemporary Circus*, *op. cit.*, p. 32-33.

2. Entretien avec Jean-Christophe PLANCHE, « Le dégagement de l'horizon », *Les Cahiers du Channel*, n° 6, avril 2003, p. 2, pour cette citation et les suivantes. En ligne, consulté le 22 décembre 2022 : <https://lechannel.fr/wp-content/uploads/2015/11/Cahiero6.pdf>.

3. Nous synthétisons dans les lignes qui suivent une réponse de Johann Le Guillerm dans son entretien avec Jenny PATSCHOVSKY « Circus as a lens for observing the minimal », *Theater der Zeit*, dossier « Circus in Flux », p. 62.

4. Johann LE GUILLERM dans « Pierre Sauvageot invite Johann Le Guillerm », art. cit.

5. Entretien avec Éric DEMEY, « Changer de point de vue », *La Terrasse*, 11 novembre 2014. En ligne, consulté le 22 juillet 2022 : <https://www.journal-laterrasse.fr/hors-serie/changer-de-point-de-vue/>.

6. « Parcours d'artiste », art. cit. Pour cette citation et la suivante.

Dans les débuts du projet *Attraction*, Johann Le Guillerm fait l'hypothèse que « si toute l'humanité savait jongler, le jonglage ne serait plus matière à cirque¹ ». Cette supposition nous incite à penser les conséquences d'un phénomène notamment induit par le développement des écoles de cirque, et qui s'est progressivement confirmé ces dernières décennies avec la démocratisation de la pratique du jonglage. En constituant en effet l'une des techniques circassiennes les plus fréquemment enseignées et pratiquées en autodidacte, le jonglage endosse le statut de pratique « traditionnelle ». Néanmoins le jonglage conserve son caractère minoritaire puisqu'il n'est pas pratiqué par tout le monde : le fait qu'il soit pratiqué partout ne pose pas de souci en soi pour Johann Le Guillerm ; il s'agit d'ailleurs d'une remarque qu'il rapporte dans une des premières versions de définition qu'il donne des pratiques minoritaires².

Cependant, lorsque nous avons affaire à un nombre croissant de propositions artistiques mobilisant des objets codifiés à l'aide de pratiques elles aussi codifiées, une telle situation pose problème pour Johann Le Guillerm car l'ensemble de ces facteurs alimente selon lui un « formatage [qui] bride les singularités³ » desdites propositions pour une principale raison. Bien que nous ayons affaire à de plus en plus de pratiques jonglées avec de nouveaux objets, leur codification sur le temps long — et donc leur inscription dans la culture du jonglage — a pour effet selon Johann Le Guillerm de rendre ces pratiques minoritaires de moins en moins rares. Par conséquent, toute pratique codifiée du jonglage étonne moins de nos jours et donc a peu de chances de perturber l'observateur spectateur. Même lorsqu'on a affaire à une sophistication exigeante comme ce fut le cas dans le cadre du *RenegadeDesignLab*⁴, le fait que de tels objets soient manufacturés et commercialisés, même en série limitée, génère des attentes uniformisées. Il en est de même pour les pratiques faisant l'objet d'un *reenactment*, telles que la pratique d'objets de gentlemen jongleurs comme le propose Olivier Caignart (alias Olivier Palmer), parce qu'il ne s'agit pas pour Johann Le Guillerm de montrer des pratiques et matériaux qui auraient trait à une époque en particulier⁵.

1. Entretien avec Jean-Christophe PLANCHE, « Le dégageement de l'horizon », art. cit., p. 3.

2. *Ibid.*

3. Entretien avec Anne QUENTIN, dans le dossier « L'agrès... », art. cit.

4. Le *RenegadeDesignLab* est un regroupement de plusieurs jongleurs cofondé par les praticiens Jay Gilligan, Erik Åberg, Luke Wilson et le fabricant de matériel de jonglage Tom Kidwell (*Renegade Juggling*) qui ont conçu des prototypes de nouveaux équipements de jonglage à partir de la seconde moitié des années 2000. À titre d'exemple, voir le cas de la massue *Cuphead 2.0* (littéralement « tête de tasse »), récemment mis en vente dans le cadre d'une collaboration entre les jongleurs Niels Duinker (compagnie *NDjuggling*) et Jay Giligan (compagnie *Fourth Shape*). En ligne, consulté le 15 décembre 2022 : <http://www.ndjuggling.com>.

5. Entretien dans Anne QUENTIN, Catherine BLONDEAU, Philippe CIBILLE, *Johann Le Guillerm à 360°*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 101.

Ainsi cet artiste affirme-t-il ne partager ni les cultures, ni les objets, ni les savoir-faire des jongleurs autour desquels des pratiques et techniques minoritaires du jonglage se sont développées. En son sens commun, le jonglage ne constitue pas un motif en tant que raison d'être de la démarche de l'auteur d'*Attraction*, mais le sens contemporain que cette activité endosse depuis le tournant des années 2000 implique quelques nuances concernant son positionnement vis-à-vis des jongleurs.

Les jonglages, un vivier de pratiques minoritaires en devenir

Le jonglage tend à générer des pratiques minoritaires et non traditionnelles qui remettent en question les codes qui définissent les objets et pratiques des jongleurs. Cette actualisation sémantique du jonglage est liée à l'évolution de la création artistique, marquée en partie par une mutation esthétique que Jérôme Thomas nomme « jonglage ouvert¹ », en visant le croisement « entre théâtre d'objets et jonglage » auquel il a contribué dès les années 1990. Plus largement, l'usage du pluriel pour parler de « jonglages » depuis la fin des années 2000² témoigne du développement d'un ensemble de rapports singuliers des jongleurs à leur activité qui s'incarnent à travers des formes, des pratiques ainsi que des objets³.

Il est important de ne pas interpréter le positionnement de Johann Le Guillerm comme une attitude hostile à d'autres initiatives — y compris celles venant du milieu du cirque ; il précise lui-même que : « [c]e qui est intéressant aujourd'hui, c'est de se réunir plutôt que de se diviser⁴ ». En reconnaissant le caractère évolutif des pratiques circassiennes, il précise que de nombreuses restent « à inventer⁵ » et que « certaines ne seront jamais totalement vulgarisées ». D'où le fait qu'il encourage la création de pratiques minoritaires non traditionnelles à l'aide du jonglage, ainsi que d'autres techniques circassiennes. Parmi les artistes mobilisant le

1. Entretien avec Émilie CHARLET et Aurélie COULON, « "S'occuper à pratiquer les objets". Les objets du jongleur », *Agôn*, n° 4, 2011, §2, pour cette citation et les suivantes. En ligne, consulté le 15 décembre 2022 : <http://journals.openedition.org/agon/2070>.

2. Voir le préambule rédigé par Jean-Michel GUY pour le programme de la première édition du festival « Rencontre des Jonglages », qui s'est tenue les 19 et 20 avril 2008 et à l'origine de la création de l'association Maison des Jonglages. Ce document est disponible au centre de ressources du Cnac de Châlons-en-Champagne.

3. L'expression est même actuellement mobilisée par les artistes : Guillaume Martinet (compagnie Defracto) l'emploie par exemple pour faire référence notamment aux multiples matières avec lesquelles il compte jongler dans le cadre de sa prochaine création *Monochraturé* (titre provisoire). Voir la fiche de distribution du projet artistique. En ligne, consulté le 12 janvier 2023 : <https://www.leplongeur-cirque.fr/spectacles/rendez-vous-avec-la-cie-defracto/>.

4. Entretien avec Anne QUENTIN pour le festival d'Avignon, 58e édition, février 2008. En ligne, consulté le 22 juillet 2022 : https://festival-avignon.com/storage/document/10/118410_entretienleguillerm.pdf.

5. Entretien avec Jean-Christophe PLANCHE, « Le dégageement de l'horizon », art. cit. Pour cette citation et la suivante.

Fig. 3 — Alexander Vantournhout (*not standing*), *Screws*.



Création 2019. © Bart Grietens.

jonglage tout en s’inscrivant dans une telle perspective, nous pensons en particulier à Alexander Vantournhout lorsqu’il tournoie avec une boule de bowling accrochée à sa main, dans une des formes de *Screws* (2019), ou avec un drapeau et un marteau dans la pièce *VanThorhout* (2022). Chacune de ces propositions artistiques fait non seulement penser à des formes de jonglage en raison de certains des gestes exécutés, mais aussi témoigne du vif intérêt de l’artiste pour les pratiques minoritaires définies par Johann Le Guilerm¹. D’ailleurs on entrevoit, à travers le sens qu’il donne au néologisme « circographie », une certaine influence de l’approche pratique de ce dernier : par ce terme, Alexander Vantournhout désigne un acte de création qui témoigne de la capacité humaine à adapter le langage corporel à toute situation ou chose, en mettant en jeu des éléments et non-humains à l’aide de pratiques non exclusivement circassiennes, c’est-à-dire qui ne pas se limitent pas à celles traditionnelles².

1. Table ronde « Le corps au travail », modérée par Magali Sizorn, dans le cadre de la conférence européenne Think Circus ! #2, organisée par circusnext, La Villette, Paris, 18 mai 2017, p. 14. En ligne, consulté le 10 septembre 2022 : https://www.circusnext.eu/wp-content/uploads/2020/02/12b_thinkcircus_le-corps-au-travail-m4a.pdf.

2. Voir notamment son entretien avec Laura MURPHY, paru dans la série de podcasts *Circus Futures*, épisode 7, 1^{er} mars 2021. En ligne, consulté le 10 septembre 2022 : <https://anchor.fm/stephen-chandler1/episodes/Episode-7--Alexander-Vantournhout-Belgium-erb267/a-a4p3v9g>.

Fig. 4 — Alexander Vantournhout (not standing), VanThorhout.



Création 2022. © Bart Grietens.

Un autre signe de l'attention que Johann Le Guillerm porte au travail de ses pairs est son partage de l'approche et la méthode caractérisant sa démarche à des étudiants en école de cirque. Cela a été par exemple le cas dans le cadre d'un stage professionnel d'une semaine auprès de praticiens non exclusivement jongleurs, organisé par la Maison des Jonglages en partenariat avec l'Académie Fratellini en 2018. Si ce genre de temps de formation a vocation à être un moment d'« immersion » autour du processus de création d'*Attraction* plutôt que de transmission de savoir-faire relevant de son répertoire de pratiques et d'objets, c'est parce que Johann Le Guillerm « préfère que chacun [des artistes] développe ses propres techniques minoritaires¹ ». Cela étant dit, il n'épargne pas non plus la possibilité de transmettre des pratiques particulières qui ne sont plus montrées dans *Attraction*, comme celle avec « le sabre par exemple, un numéro [qu'il] ne fera plus ».

1. Entretien avec Anne QUENTIN, dans son ouvrage *Le processus de création dans le cirque contemporain*, Châlons-en-Champagne, éditions du Cnac, 2019, p. 282. Pour cette citation et la suivante.

La manipulation chez Johann Le Guillerm : extension de la dramaturgie du jonglage

Bien que plusieurs travaux de jongleurs mettent en œuvre des pratiques minoritaires, « proposer de l'attractif¹ », « du *pas ordinaire*, du *pas commun* » afin de « ne pas décevoir l'atroupement, [...] ne pas l'ennuyer », ne suffit pas pour Johann Le Guillerm. Il s'agit plus particulièrement pour lui de montrer des choses qui tirent leurs caractères à la fois hors normes, étonnant et étrange d'un sentiment entre crainte et curiosité, une sensation qui prend une « forme de perturbation des repères habituels » et qui peut « créer un traumatisme » chez le spectateur. Autant de critères auxquels répond l'acte de manipulation dans *Attraction*.

D'après Johann Le Guillerm, le détournement que la manipulation rend possible, en raison de son caractère majoritaire, peut s'appliquer au même titre que l'équilibre à des champs variés². Nous n'avons pas affaire en l'espèce à une acception pessimiste du terme tel que le laisse entendre le terme d'emprise. Il ne s'agit pas non plus du champ poreux des *flow arts* auquel se réfèrent de nombreux jongleurs pour définir ou du moins identifier leurs pratiques fondées sur le mouvement, ni d'ailleurs de démarches singulières dans lesquelles des praticiens s'inscrivent, à l'instar de la manipulation graphique pour le jongleur Pich³. Pour rappel, Johann Le Guillerm nomme « manipulation d'objet » une pratique majoritaire qui consiste à mouvoir une « prothèse », autrement dit tout ce que « l'homme conçoit et imagine pour prolonger sa main⁴ ». La manipulation permet à l'artiste de mobiliser l'agrès comme « excroissance⁵ », « extension » de son être, mais aussi mettant en œuvre des formes de négociation avec les forces physiques dans des espaces des points de vue. Les différentes émotions qu'il parvient à générer à l'aide de la manipulation clarifient son usage et l'intérêt, plus largement, de défendre de tels cadres spatiaux ainsi que le caractère évolutif de son œuvre.

1. Entretien avec Jean-Christophe PLANCHE, « Le dégagement de l'horizon », art. cit., p. 3. Pour cette citation et les suivantes.

2. Entretien avec Anne QUENTIN, dans *Le processus de création dans le cirque contemporain*, op. cit., p. 71.

3. Pour en savoir plus sur les déclinaisons définitionnelles et développements de la manipulation, voir le site Internet du jongleur Pich. En ligne, consulté le 22 décembre 2022 : <https://www.maniballe.net/fr/27/Manipulation+de+balle>.

4. « Parcours d'artiste », art. cit. Voir également Marc MOREIGNE, « Johann Le Guillerm, manipuler l'esprit comme un agrès... », dans *Corps à corps. Visions du cirque contemporain*, Paris, L'Amandier, 2010, p. 241-264.

5. Entretien dans *Contemporary Circus*, op. cit., p. 32-33. Pour cette citation et la suivante.

Une tentative de cristallisation de la pensée de l'humain dans des matières

Selon Johann Le Guillerm, l'objet permet de matérialiser sa pensée et celle du spectateur dans les matières qui composent les objets majoritaires qu'il convoque. Pour « faire parler, s'exprimer¹ » tout élément à sa portée, il défend l'idée de « métabolisation de l'esprit² ». À travers cette schématisation du processus de cristallisation de la pensée dans un objet, il entend la manipulation comme un moyen de faire « sortir [la pensée] pour la projeter à l'extérieur de [soi] ». Bien qu'un tel acte de manipulation puisse sembler vain aux yeux de Johann Le Guillerm, et d'ailleurs même constituer « une illusion » — la pensée étant toujours en mouvement —, l'artiste peut ainsi « prendre du recul un instant », le temps de l'expérience esthétique d'une œuvre et celui extensible de sa réception.

Le fil dramaturgique d'*Attraction* rend nécessaire la manipulation car il se dévide autour d'une recherche au long cours dédiée au point. Johann Le Guillerm explore en effet à l'aide de cette pratique majoritaire différentes manières de déplacer un point en considérant ses implications esthétiques. Il s'agit pour l'artiste de faire en sorte que le mouvement du point puisse modifier notre perception du monde : autrement dit, le renversement des repères quotidiens implique la déstabilisation des points de vue. Pour ce faire, Johann Le Guillerm considère la culture comme « ce par où on est passé, chacun, et par où les éléments nous raccordent à des symboles³ » ; en « dévoil[ant] les potentialités minoritaires contenues dans l'objet [majoritaire], [il] se ser[t] de l'objet comme d'un support propice au déplacement des contingences culturelles liées aux habitudes de perception⁴ ». Parce que tout spectateur voit quelque chose de différent de l'autre, l'acte de manipulation permet la création d'une forme de « chaos mental⁵ », que Johann Le Guillerm nomme « émotion ». Manipuler revient ainsi à générer une durée durant laquelle le spectateur réajuste les informations dont il dispose pour permettre à une « nouvelle information » de « trouver une place dans les informations établies ».

1. Entretien avec Anne QUENTIN, dans *Johann Le Guillerm à 360°*, op. cit., p. 100.

2. Entretien avec Anne QUENTIN pour le festival d'Avignon, art. cit. Pour cette citation et les suivantes.

3. Johann LE GUILLERM, entretien avec Marie RICHEUX, France Culture, émission « Par les temps qui courent », 29 août 2017. En ligne, consulté le 15 décembre 2022 : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/par-les-temps-qui-courent/johann-le-guillerm-je-cherche-un-espace-un-peu-plus-libre-3294_696.

4. Emmanuelle EBEL, « L'objet comme objection, ou l'insoumission des artefacts », *Agôn*, n° 4, 26 décembre 2011, §15. En ligne, consulté le 7 novembre 2022 : <http://journals.openedition.org/agon/2062>.

5. « Parcours d'artiste », art. cit. Pour cette citation et les suivantes.

Une expérience multisensorielle : entre cirque physique et cirque mental

La concrétude des objets majoritaires destinés à mettre en œuvre les pratiques minoritaires proposées dans *Attraction* n'empêche pas Johann Le Guillerm d'envisager sur un plan abstrait les implications de l'acte de manipulation. En partant du cas du jonglage, il précise en effet que la mise en jeu de ses éléments s'étend au-delà du monde matériel :

Quand on exclut les massues et que l'on conserve un savoir de manipulation dans l'espace, tout devient manipulable. Jouer avec le monde fait qu'on ne se pose plus la question de savoir ce qui est agrès, d'ailleurs je ne parle plus d'agrès¹.

La manipulation selon Johann Le Guillerm est par conséquent un rapport qui se donne à vivre aussi bien physiquement que mentalement. S'il affirme « se mesure[r] à une barre de fer² » dans une séquence de manipulation dans *Secret*, il peut aussi rester en prise avec le monde en opérant un décentrement qui a pour effet de déstabiliser la notion de maîtrise.

À ce titre, la pluralité de manières dont Johann Le Guillerm use pour « défie[r] les lois et les éléments de la nature et de la physique³ » rend pertinent le rapprochement récurrent entre son attitude et celle dont fait preuve Phia Ménard dans plusieurs de ses œuvres créées dans le cadre de son processus de recherche « Injonglabilité Complémentaire des Éléments⁴ ». La façon dont ces deux artistes développent un mode de présence vis-à-vis de la matière témoigne en effet d'un « combat⁵ » qui ne se donne pas toujours explicitement à voir comme une lutte, mais plutôt comme un renversement des repères où la locomotion des éléments non humains, tout autant que celle des humains, peut être en jeu. Depuis le premier prototype de *La Motte* (2001), « monstre [...] mu par des forces et des énergies gravitationnelles qui l'entraînent vers son inéluctable trajectoire⁶ », nous avons affaire dans *Attraction* à de plus en plus de « sys-

1. Entretien avec Anne QUENTIN, dans son ouvrage *Le processus de création dans le cirque contemporain*, op. cit., p. 79 et 84.

2. Entretien avec Anne Quentin pour le festival d'Avignon, art. cit.

3. Jean-Pierre THIBAUDAT, « Il faut toujours se fier aux défis de Phia Ménard », blog, *Balagan*, dans *Le Club de Mediapart*, 26 février 2020. En ligne, consulté le 22 juillet 2022 : <https://blogs.mediapart.fr/jean-pierre-thibaudat/blog/260220/il-faut-toujours-se-fier-aux-defis-de-phia-menard>.

4. *Contemporary Circus*, op. cit., p. 36. Pour en savoir plus sur la notion d'ingonglabilité de Phia Ménard ainsi que son processus de recherche, consulter notre article « Se positionner face aux éléments. Pour une lecture matérielle des modes d'incarnation du jonglage », *Agôn*, n° 8, 15 décembre 2019, §11-15. En ligne, consulté le 22 décembre 2022 : <https://journals.openedition.org/agon/6245>.

5. Entretien avec Anne Quentin pour le festival d'Avignon, art. cit.

6. Cirque Ici, *Attraction*, dossier de presse, art. cit. En ligne, consulté le 22 décembre : https://www.johannlequillerm.com/wp-content/uploads/JLG_DP_ATTRACTION_WEB.pdf, p. 9.

Fig. 5 — Johann Le Guillerm (*Cirque Ici*, *Secret (temps 2)*).



Création 2012, laboratoire en piste. © Philippe Cibille.

tèmes autonomes doués d'une vie propre, mais toujours fonctionnels¹ ». On pense en particulier aux « Imperceptibles² », des « véhicules au mouvement invisible, mus par des moteurs à eau ». Aussi, certaines des machines « à énergie poétique ou utopique³ » dans *Terces* ont la caractéristique de « fonctionne[r] seules », à l'aide de « forces » qui « s'exposent dans des objets sans technologies ». Phia Ménard convoque aussi des dispositifs où l'intervention humaine n'est plus explicitement montrée en permanence pour donner à voir la double mutation de la matière et du corps. On pense par exemple aux ventilateurs destinés à mouvoir les différentes couches de plastique qui composent ses secondes peaux dans *Vortex* (2011).

Il arrive que le détournement des objets majoritaires implique la présence de dispositifs nommés « imaginographes » dans *Attraction*. En mettant à disposition des spectateurs ces points d'accès à des laboratoires sensoriels, Johann Le Guillerm fait de la manipulation un processus mental

1. Anne QUENTIN, « Entretien avec Johann Le Guillerm », dans le dossier « L'agrès... », *Territoires de cirque*, 3 juillet 2011. En ligne, consulté le 4 mars 2023 : <https://territoires-decirque.com/ressources/publications/dossiers-thematiques/l-agres-entre-approvisionnement-et-depassement/entretien-avec-johann-le-guillerm>.

2. *Cirque Ici*, *Attraction*, dossier de presse, art. cit., p. 33. Pour cette citation et la suivante.

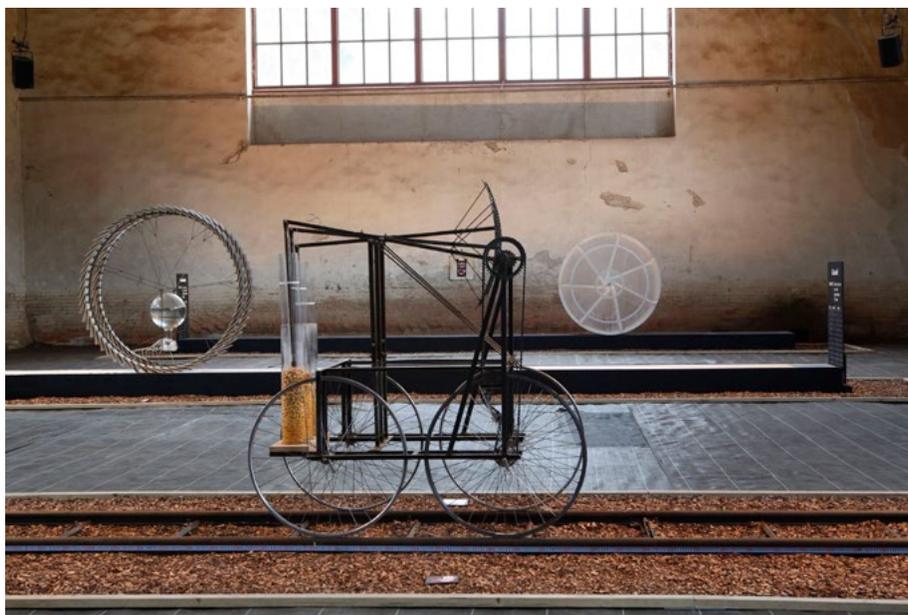
3. *Ibid.*, p. 39. Pour cette citation et les suivantes.

Fig. 6 — *Johann Le Guillerm (Cirque Ici), La Motte (prototype IV).*



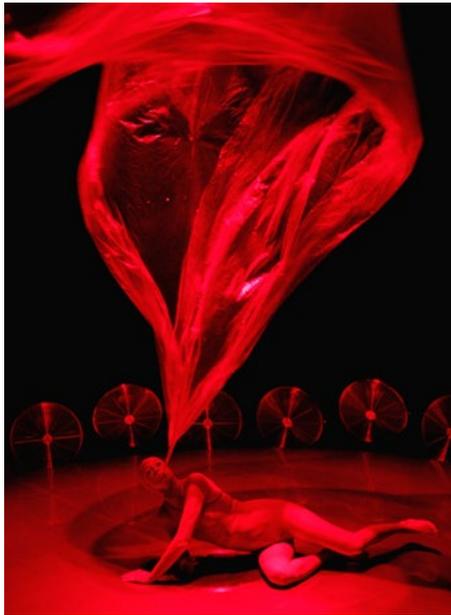
Création 2007, une planète à portée de vue, Le Channel scène nationale de Calais, 2013.
© Philippe Cibille.

Fig. 7 — *Johann Le Guillerm (Cirque Ici), Tractoichiche, Imperceptible (véhicule à vitesse et énergie imperceptible).*



Création 2010, Bonlieu — scène nationale Annecy, 2014. © Philippe Cibille.

Fig. 8 — *Phia Ménard (Non Nova), Vortex.*



Création 2011. © Jean-Luc Beaujault.

étendu au spectateur. Il est en effet possible selon lui d'« entrer¹ » dans un « cirque mental », autrement dit « dans ces objets » par diverses manipulations de ces « supports d'imaginaires² » qui n'impliquent pas uniquement un rapport tangible. Parmi les formes participatives issues de l'ensemble d'installations *Imaginographes*, l'alphabet à lettre unique et aux multiples caractères » (L'AALU) montre par exemple « une nomenclature des points de vue à partir d'une lettre spire³ ». Afin d'amorcer le fonctionnement de ce genre de machine-outil, le spectateur dispose de « petites notices d'emploi qui donnent la manière dont on peut [les] utiliser⁴ ». Il suffit en effet de se positionner au pied des signes de L'AALU et de tourner son regard vers une spire pour faire l'expérience visuelle d'un tracé au sol. Dans le spectacle *Encatation* (2019), Johann Le Guillerm vise en particulier l'usage du goût des spectateurs, en plus de la vue et du toucher : afin d'« unir la tête et le ventre en donnant à ingérer une nourriture à penser⁵ », la

1. Conférence de presse, Avignon, 5 juillet 2008, cité par Emmanuelle EBEL, art. cit. Pour cette citation et la suivante.

2. Johann LE GUILLERM, émission télévisée « Les mots de minuit », 22 avril 2010. En ligne, consulté le 22 décembre 2022 : http://www.dailymotion.com/video/xd1c46_johann-le-guillerm-artiste_creation.

3. Cirque Ici, *Attraction*, dossier de presse, art. cit., p. 13.

4. Entretien avec Anne QUENTIN pour le festival d'Avignon, art. cit.

5. Cirque Ici, *Attraction*, dossier de presse, art. cit., p. 37. Pour cette citation et les suivantes.

Fig. 9 — Johann Le Guillerm (*Cirque Ici*), *Les Imaginographes*, instruments d'observations.



Création 2006, Le Channel — scène nationale de Calais, 2012. © Philippe Cibille.

Fig. 10 — Johann Le Guillerm (*Cirque Ici*) et Alexandre Gauthier, *Encatation*, une expérience culinaire.



Création 2019. © Gwen Mint.

manipulation consiste en l'espèce à « éprouver de manière existentielle ce qu'est de goûter à des concepts avec son estomac autant que son esprit » en appréciant, dans le cadre d'un repas, tout autant une cuisine concoctée par le chef Alexandre Gauthier que les formes, les objets et la scénographie issus d'*Attraction*. À titre de comparaison, dans un projet en cours de création intitulé [*Outside the Bo*]x — *a sensory circus laboratory*¹, les jongleurs Andrea Salustri et Kolja Huneck proposent également aux spectateurs, dans une perspective interactive, de manipuler des éléments ordinaires tels que des spaghettis, des chaînes, des boules de glace, ou encore des feuilles d'arbre. Afin de partager différentes manières de s'approprier un objet et plus particulièrement appréhender leurs qualités matérielles, les spectateurs sont accompagnés les yeux bandés par les deux jongleurs. Ces visiteurs entretiennent, à l'aide d'autres sens que la vue, différents rapports avec lesdits matériaux dans le but d'être sensibilisés à la démarche des auteurs. Ainsi, dans chacune de ces situations mettant en œuvre la manipulation d'imaginographes, « chacun va trouver dans [c]es outils quelque chose qu'il connaît personnellement et de manière intime, parce qu'elle parle de quelque chose d'essentiel² ».

Un mode de spatialisation explosif : l'espace des points de vue

L'extension sémantique de la notion de manipulation chez Johann Le Guillerm implique également une adaptation des pratiques minoritaires à l'espace des points de vue. Cette expression désigne une configuration scénique disposée à accueillir la mise en jeu de points de vue contradictoires, où l'attention du spectateur tourne autour d'un focus central. Chaque espace des points de vue mobilisé générant des contraintes à appréhender depuis des savoir-faire spécifiques, la pratique du jonglage est concernée. Au centre de multiples points de vue, un jongleur a *a priori* pour principale difficulté selon Alexander Vantournhout de jouer autrement qu'avec son axe favorable, l'en-face³, que Johann Le Guillerm rattache à une configuration frontale. Johann Le Guillerm précise en effet qu'« on ne peut rien cacher⁴ » dans un espace des points de vue, parce que l'ouvert implique qu'« il y a [it] des gens devant, derrière, comme sur le côté ». Néanmoins plusieurs jongleurs sont parvenus à outrepasser ladite difficulté en déployant leurs pratiques minoritaires dans cette autre disposition spatiale.

1. Voir la bande-annonce du projet de création, 2022. En ligne, consultée le 20 décembre 2022 : <https://www.youtube.com/watch?v=oKYClz7mod4>.

2. Entretien avec Anne QUENTIN pour le festival d'Avignon, art. cit.

3. Table ronde « Le corps au travail », art. cit., p. 14.

4. « Parcours d'artiste », art. cit. Pour cette citation et les suivantes. Voir également son entretien avec Anne QUENTIN, dans son ouvrage *Le processus de création dans le cirque contemporain*, op. cit., p. 168.

Dès la fin des années 1990, Jérôme Thomas développe la technique du jonglage cubique à partir de « nouvelles pages » dans l'espace du corps, en ne se contentant pas de pratiquer d'après un plan uniquement en deux dimensions¹. Quelques années plus tard, ce même artiste revendique s'inscrire « dans la lignée [de] Johann Le Guillerm² » pour justifier la création de son spectacle *Cirque Lili* (2001) sous chapiteau. Dotée d'un plateau tournant, la piste de ce cirque en bois accueille sous ses multiples angles des pratiques minoritaires jonglées qui permettent à Jérôme Thomas de manipuler des objets codifiés (balles blanches en silicone) et non codifiés (boule de pétanque, plume d'autruche...) qu'il convoque depuis le début de sa carrière dans différents lieux (cabaret, cirque, théâtre). Une dizaine d'années plus tard, l'artiste traduit encore ce positionnement esthétique avec la création du spectacle *FoResT* (2013) dans ce même chapiteau, désormais connu sous le nom de Cirque Lili. Ce duo conçu avec Aurélie Varrin, ancienne interprète et partenaire de recherches, repose également sur des pratiques jonglées avec différents objets que Jérôme Thomas a investis au fil de ses créations (balles, canne, sac plastique, plume de paon...). S'il souhaite ainsi *refaire* cirque, cet auteur accorde désormais une visée politique à l'usage de ce mot « cirque » en lui conférant une grammaire étoffée de termes (répertoire, registre, genre³), certes distincts de ceux de Johann Le Guillerm, mais qui ont également vocation à identifier plus clairement des formes artistiques⁴. En parallèle de la création et la tournée de *FoResT*, Jérôme Thomas est en effet administrateur délégué au cirque au sein de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques.

Une vingtaine d'années après *Cirque Lili*, les jongleurs Éric Longequet et Johan Swartvagher semblent également défendre, en praticiens de l'espace des points de vue, la conception du spectacle *Les Fauves* (2022, compagnie

1. Voir son entretien mené par Jean CARASSO et Jean-Claude LALLIAS dans *Jérôme Thomas : jongleur d'âme*, Arles, Actes Sud, 2010.

2. Compagnie ARMO-Jérôme Thomas, « *Cirque Lili*. Avant-propos à la mise en scène », non daté. En ligne, consulté le 12 janvier 2023 : <http://www.jerome-thomas.fr/cirquelili.htm>. Voir également le compte rendu de son entretien avec De Truchis Léa, « Qu'est-ce que le cirque », 23 mars 2020, p. 2. En ligne, consulté le 22 juillet 2022 : <http://www.jerome-thomas.fr/actualite/wp-content/uploads/2021/06/Qu-est-ce-que-le-cirque-avec-Jerome-Thomas.pdf>.

3. Compagnie ARMO-Jérôme THOMAS, « *FoResT*. Propos avant création », non daté. En ligne, consulté le 12 janvier 2023 : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/FoResT/ensavoirplus/>.

4. Des précisions contextuelles sur la mise en œuvre de cette réforme sémantique sont rapportées dans notre compte rendu « Enjeux historiographiques du jonglage : Quelques ressources pour appréhender la structuration d'un champ artistique », carnet *Hypothèses* du Collectif de chercheur.se.s sur le cirque, mai 2021. En ligne, consulté le 12 janvier 2023 : <https://cccirque.hypotheses.org/452>. Voir également Jérôme Thomas, « Les arts en perte de grammaire et de repères », *L'Observatoire*, n° 38, 2011. En ligne, consulté le 12 janvier 2023 : <https://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2011-1-page-85.htm>.

Fig. 11 — Jérôme Thomas (*ARMO*), FoResT.



Création 2013, 2014. © Vincent Arbelet.

Ea Eo). Une de leurs préoccupations corrobore en effet l'argumentation de Johann Le Guillerm :

Le jonglage a besoin qu'on invente des formes de représentation qui lui soient adaptées. Plus que jamais, les spectacles de jonglage ont besoin de se détacher des formes existantes, telles que la boîte noire ou la piste de cirque¹.

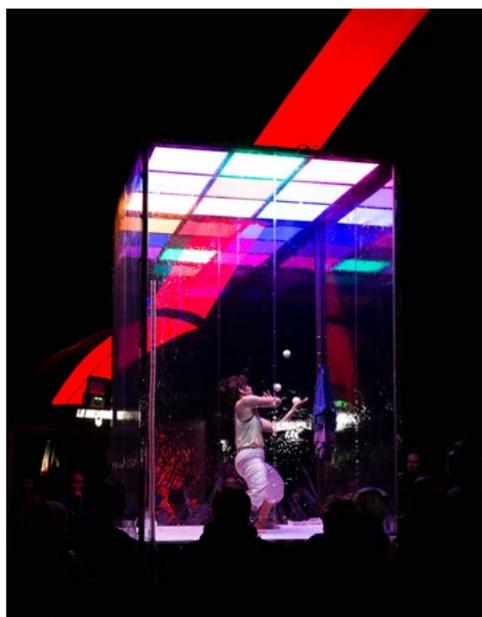
À partir de l'architecture éphémère d'un chapiteau bulle répondant aux conditions techniques de différentes pratiques du jonglage, comme en témoigne par exemple l'absence de mât, l'équipe de la compagnie Ea Eo propose plusieurs œuvres *en* « banquiste² », pour reprendre une expression de Johann Le Guillerm. En ce sens, ses membres « met[tent] en œuvre [leurs savoir-faire] dans des configurations scéniques très diverses ». Dans une première partie, trois jongleurs, deux jongleuses et une musicienne sont présentés dans ce qu'ils nomment une « ménagerie du jonglage contemporain », où le mode de la déambulation permet au public d'apprécier devant, derrière, comme sur le côté, trois solos dans chaque coin du chapiteau. Deux autres solos sont montrés d'une part en dehors du chapiteau dans une partie de l'espace qu'offre son entour, depuis la vue qu'offre un « belvédère », et d'autre part depuis « le centre » que constitue la piste. Dans le second volet des *Fauves*, chacun des artistes se rassemble dans ce « centre » délimité par des gradins en disposition trifrontale. Progressivement, on retrouve en partie des objets, des techniques et des attitudes à la fois codifiés et non codifiés qui étaient montrés par les interprètes en première partie. Ce qui peut constituer leurs jonglages est mobilisé sur cette piste aux côtés du chant et de la musique de Solène Garnier. Par exemple, Emilia Taurisano et Neta Oren investissent des techniques ayant trait à l'antipodisme, au jonglage aérien ou encore au jonglage contact pour effectuer en duo des échanges de balles ponctués par leurs arrêts³ sur plusieurs parties du corps (tempe, fosse cubitale, plante de pied...). Durant cette « cérémonie pop sous une cathédrale », la piste rend possible la coexistence de plusieurs pratiques minoritaires traditionnelles du jonglage au sein d'un même lieu de représentation, à savoir le chapiteau bulle. La dramaturgie des *Fauves* se fonde ainsi sur la diversité des formes et des espaces des points de vue mobilisés, une diversité qui corrobore les dispositions de chacun des interprètes.

1. Compagnie Ea Eo, *Les Fauves*, dossier de presse. En ligne, consulté le 22 décembre 2022 : <https://l-azimut.fr/wp-content/uploads/2022/06/dp-les-fauves.pdf>. Sauf mention du contraire, les citations du paragraphe suivant sont issues du dossier de presse du spectacle.

2. *Over the Cloud*, spectacle de la 26^e promotion du Cnac mis en scène par Jérôme Thomas, dossier de presse, p. 10, pour cette citation et la suivante. En ligne, consulté le 22 juillet 2022 : https://cnac.fr/media/documents/CNAC_DP_26e_OverTheCloud.pdf.

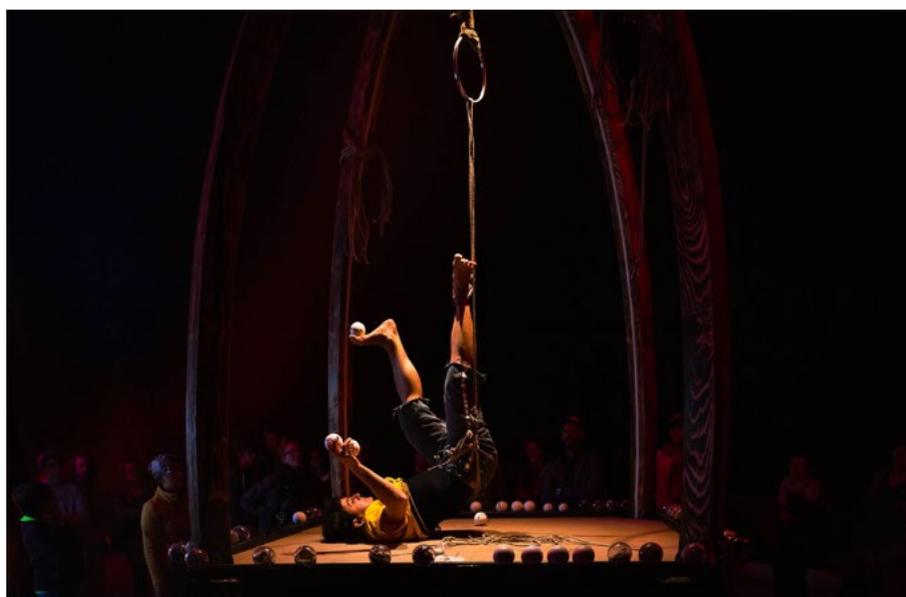
3. Pour en savoir plus sur cette technique du jonglage reposant sur les blocages, voir Olivier BURLAUD, « Le *stop motion*, une technique du jonglage actuel », *Jonglages*, 30 mars 2022. En ligne, consulté le 12 janvier 2023 : <https://maisonsdesjonglages.fr/contributions/le-stop-motion-une-technique-du-jonglage-actuel-2/>.

Fig. 12 — *Neta Oren (Ea Eo), Les Fauves.*



Création 2022, « Le dancefloor ». © Guillaume de Smedt.

Fig. 13 — *Emilia Taurisano (Ea Eo), Les Fauves.*



Création 2022, « Le souvenir ». © Guillaume De Smedt.

Fig. 14 — Emilia Taurisano, Neta Oren, Éric Longequet, Johan Swartvagher et Wes Peden (Ea Eo), Les Fauves.



Création 2022. © Guillaume de Smedt.

Au-delà du chapiteau, et plus particulièrement le cercle qui constitue selon Johann Le Guillerm l'architecture naturelle de l'attroupement, d'autres œuvres de jonglage font montre de pratiques minoritaires dans différents espaces des points de vue. On pense d'une part au spectacle *Dystonie* (2017) de la compagnie Defracto, joué en bifrontal, où les artistes partagent avec différents objets minoritaires et majoritaires un plateau particulièrement étroit, mais étendu dans sa longueur. Semblable à un couloir, il accueille des traversées aussi bien étirées que réduites dans le temps ; à travers leurs répétitions, des phrases gestuelles et jonglées appellent des variations. Une telle configuration spatiale permet aux interprètes jongleurs de non seulement de composer avec l'économie du rythme propre à leurs pratiques respectives (jonglage contact et aérien, manipulation d'une banane telle un *buugeng*¹), mais aussi de rendre préhensibles des situations où le comportement de chacun fait l'épreuve de gestes en apparence involontaires, comme s'ils étaient liés à des troubles moteurs. L'ambiguïté des relations illustrées étant concentrée dans chaque distorsion ou torsion corporelle et comportementale, ces pratiques jon-

1. L'*Encyclopédie des arts du cirque* (op. cit.) présente dans une iconographie du jongleur Joseph Viatte cette pratique comme une « adaptation «organique» de la pratique du *buugeng* », un bâton incurvé dont les formes ressemblent souvent à un « S » ou à une fleur avec trois branches. En ligne, consulté le 10 janvier 2023 : http://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir_1626.htm.

Fig. 15 — Guillaume Martinet, Joseph Viatte et André Hidalgo, *Dystonie*.



Création 2017, festival cirq'Aarau, Alte Reithalle d'Aarau, 2019.
© Philippe Deutsch — Reproduction interdite.

glées continuent néanmoins d'exister en soi en conservant à la fois des caractères minoritaire et traditionnel. D'autre part, la collection *CHINA SERIES* du jongleur Julian Vogel, en cours de constitution depuis 2018, a un double intérêt : non seulement l'artiste investit différents espaces des points de vue qu'offrent, entre autres, un chapiteau, une galerie, une halle ou encore un musée, mais il défend aussi le caractère évolutif de son œuvre en la présentant comme un ensemble modulaire¹. Tel le point qui intéresse depuis les débuts d'*Attraction* Johann Le Guillerm, Julian Vogel fait de la forme du diabolo la raison d'être de différentes explorations de ses qualités rapportées dans chaque variation de la collection à l'aide de différentes pratiques minoritaires qui peuvent relever du jonglage, ainsi que d'autres pratiques non exclusivement circassiennes.

À l'exception des configurations multiples qu'offre l'espace public, on retient que les jongleurs prennent rarement le risque de porter un projet de création en espace des points de vue, ou même de défendre le caractère évolutif de leurs travaux dans une perspective structurelle. Johann Le Guillerm met en avant des raisons matérielles pour expliquer cette situation

1. Pour en savoir plus sur ce projet artistique au long cours, voir notre article « Vers des jonglages post-anthropocentriques : étude de variations de la collection *CHINA SERIES* de Julian Vogel », *Circus : Arts, Life, and Sciences*. En ligne, à paraître en 2023 : <https://journals.publishing.umich.edu/circus/>.

Fig. 16 — Julian Vogel, CHINA SERIES, variation #1, performance.



Festival cirq'Aarau, Zirkusquartier Zurich, 2019.
© Philippe Deutsch — Reproduction interdite.

qui concerne plus largement le cirque : la production et la diffusion de tels projets constituent un défi structurel tant pour les compagnies que les acteurs de la création.

* * *

Notre article se proposait d'aborder, d'une part, ce qui lie Johann Le Guillerm et *Attraction* au jonglage et, d'autre part, la mise à distance que cet artiste opère entre cette activité et son propre travail. À partir de l'étude de son rapport singulier au jonglage ainsi qu'aux objets, aux pratiques, et plus largement sa démarche qu'il développe à l'aide de la notion de manipulation, nous avons exploré plusieurs modalités selon lesquelles l'artiste négocie l'usage de termes, voire compose avec des techniques et propositions linguistiques qui lui sont propres. Aussi, nous pouvons considérer qu'un tel positionnement dans le paysage artistique a en partie trait au jonglage. Bien que sa pensée soit en partie à contrecourant de la taxinomie circassienne sur laquelle s'appuient de nombreux acteurs de la création, nous avons pu constater que le point de vue de l'auteur d'*Attraction* peut résonner pour certains d'entre eux. Plus largement, sa terminologie est d'autant plus porteuse pour les études universitaires sur le cirque qu'un tel positionnement face aux éléments, pour reprendre les mots de Phia

Ménard¹, apporte de riches pistes d'interprétation des modalités de présence scénique du jonglage². D'une certaine manière, le lien que Johann Le Guillerm tisse entre chacune des monstrations pour défendre le projet *Attraction* peut être interprété comme une métaphore de l'entrelacs des jonglages ; ces derniers ne cessent d'évoluer dans un même ensemble où coexiste une variété de points de vue plus ou moins contradictoires.

1. Entretien avec Charles DANZIG, « Le secret de l'air et d'une performance artistique », France Culture, émission « Secret professionnel », 14 avril 2012. En ligne, consulté le 5 juillet 2019 : <https://www.franceculture.fr/emissions/secret-professionnel/le-secret-de-lair-et-dune-performance-artistique>.

2. Il s'agit de modalités que nous nous attachons à mettre au jour dans le cadre de nos travaux de recherche. Voir notamment celles identifiées à partir de la notion d'incarnation dans notre article : « Se positionner face aux éléments », art. cit.

L'attraction cousue sur-mesure

Le vêtement de piste de Johann Le Guillerm

Élise GARRAUD

LESA, Université d'Aix-Marseille

Les vêtements parmi les objets

Parmi les objets présents sur la piste de Johann Le Guillerm, il y en a de particuliers qu'on ne regarde pas tout à fait comme les autres, et qui pourtant en sont aussi : ce sont les vêtements. Tout comme la *Cyclette* ou le *Canoptère*, le pantalon haut et le manteau long sont des artefacts, des fabrications. Ce texte propose de les percevoir et de les accueillir comme les fabrications qu'ils sont.

Machines, mobiles, sculptures : dans l'œuvre *Attraction*, Johann Le Guillerm s'entoure d'objets. Le mot « objet » porte dans son étymologie, *objectere*, le sens de « jeter devant, placer devant » ; les objets que l'homme met au monde sont une extériorisation, un dépôt au-dehors de soi, une mise à distance. De leur côté, les « objets faits de main d'homme » maintiennent « une relative indépendance par rapport aux hommes qui les ont produits [...], une « objectivité » qui les fait « s'opposer », résister, au moins quelque temps, à la voracité de leurs auteurs et usagers vivants¹. » Hannah Arendt met en évidence que c'est une condition existentielle de l'humain que de fabriquer des choses, de s'en entourer et de se fabriquer ainsi un monde à habiter. Johann Le Guillerm est à ce titre un *homo faber*², qui agence son monde en cercle, et assister à une de ses pièces, où « l'homme vient voir l'homme et peut s'étonner d'en être³ », c'est faire l'expérience de notre condition humaine, fondamentalement technicienne.

1. Hannah ARENDT, *Condition de l'homme moderne* (1958), traduit de l'anglais par Georges Radier, Paris, Calman-Lévy Pocket, 2016, p. 188.

2. Propos de Johann Le Guillerm cité dans Anne QUENTIN, *Johann Le Guillerm*, Paris, Magellan & C^{ie}, 2010, p. 6.

3. *Idem*.

Dans cet environnement, les vêtements sont façonnés de manière organique, par récupération et modification, à l'instar des autres objets. C'est dans le stock de costumes de l'école du CNAC (il y est alors élève) et dans les fripes qu'il a puisé pour construire un premier habillement, et ce point de départ constitue un point au sens qui s'élaborera par la suite avec *Attraction*, une recherche du ponctuel comme « particule élémentaire du monde », le point « comme centre qui attire et fait converger les regards, point d'attraction du cirque¹ » ; le corps habillé est un point d'accroche du regard. Très tôt donc, s'assemblent et s'articulent trois pièces qui varieront ensuite spectacle après spectacle, tout en conservant leur structure : un pantalon à taille haute et évasée, un manteau long, des chaussures pointues. Depuis, nous suivons « la continuité d'une silhouette » avec laquelle l'artiste a « toujours travaillé² », reprise par des costumières et costumiers. Les variations de la tenue tourneront autour de cet habit qui pointe vers le bas comme un compas, sur le cercle de la piste. Il est intéressant de remarquer que ce premier assemblage ait été auto-construit, tout autant que le fait que par la suite, d'autres personnes l'aient continué. Il n'y a rien ici de contradictoire ; dans le passage du *do it yourself* cher à l'artiste au *faire faire*, il n'y a pas rupture mais variation du volume d'altérité inhérente au vêtement et plus essentiellement à la technique. Au départ, Johann le Guillerme s'est habillé lui-même, il a sélectionné dans un vestiaire des pièces *déjà là*, et il y a là une mise en altérité de soi-même au vêtement « fait de main d'homme³. » Dans le fait de choisir en effet, quelque chose s'organise d'une auto-présentation qui passe par l'objet — le vêtement — en ceci même qu'il est déjà formé comme objet, objectivé et mis à distance, et qu'il existe simultanément comme fabrication humaine, portant donc aussi une intention, une adresse. Dans un second temps, avec l'intervention du costumier, c'est encore une altérité qui se pratique, entre la personne qui porte le vêtement et celle qui le fait, autant qu'avec le vêtement lui-même. Pour Johann Le Guillerme, celle-ci apporte ce que lui n'apporterait pas, quelque chose de proprement étranger. Pour la création de *Secret* en 2002, Corinne Baudelot a proposé de coudre le manteau dans un tissu rouge :

un choix contre nature parce que je ne porte jamais de rouge dans la vie. J'ai accepté la proposition de la costumière parce que c'était une couleur que je n'utilisais pas. Cela m'intéressait de m'y confronter. Comme mon personnage est peut-être tout ce que je ne suis pas dans la vie courante, cela m'allait⁴.

1. *Terces*, Johann Le Guillerme, dossier de présentation, Cirque Ici, p. 3.

2. Propos de Johann Le Guillerme recueillis par Anne Quentin dans Catherine BLONDEAU et Anne QUENTIN, *Johann Le Guillerme à 360°*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 106.

3. L'expression est de Hannah ARENDT, voir chapitre : « L'œuvre » dans *Condition de l'homme moderne*, *op. cit.*

4. Propos de Johann Le Guillerme recueillis par Anne Quentin dans Catherine BLONDEAU et Anne QUENTIN, *op. cit.*, p. 106.

Se confronter à quelque chose de « contre nature », de contraire, implique de maintenir avec l'objet-vêtement de l'écart, de l'indépendance, du jeu, de la même manière que Johann Le Guillerm joue avec les mécaniques¹ et les sculptures qu'il a lui-même mises au monde, et qui ont leur propre mouvement. Le rapport avec tout artefact est un rapport à l'autre, et Johann Le Guillerm le manifeste tant dans ses œuvres que dans la méthode qui les porte.

Mais les vêtements ont une présence particulière : ils sont les premiers objets dont le corps s'entoure. Ils ne sont pas mis en jeu tout comme le sont les mécaniques, Johann Le Guillerm ne joue pas avec ses vêtements comme il joue avec les autres objets car il n'a avec eux la possibilité d'un regard distancié. S'il les voit, c'est sans recul, pas aussi bien que nous pouvons les voir. À l'idée d'altérité s'ajoute donc l'exposition : exposition du corps, de l'artiste et du vêtement. Les vêtements sont ces objets que nous spectateurs voyons, mais sans tellement les regarder. Il y a quelque chose de paradoxal, nous les voyons mais ce que nous observons vraiment, à travers eux, c'est le circassien, ils sont là comme flottants autour du corps, un peu oubliés tant par notre regard que par celui qui les porte. Ils sont pourtant « l'appareillage² » par lequel l'artiste s'expose, permettant autant de se montrer que de se cacher. Johann Le Guillerm passe de torse nu, à couvert avec le manteau qui « recouvre le tout » comme une « carapace englobante³. » Cette dualité du nu et du vêtu exprime aussi par le vêtement la pensée de l'artiste pour qui la piste est l'espace des points de vue : « le monde serait un volume dont on ne peut voir toutes les faces⁴ », il s'agit donc sur la piste de s'efforcer d'en « découvrir⁵ » de nouvelles. Ainsi Jean-Michel Guy fait remarquer qu'à la différence du costume de théâtre qui habite un espace frontal, « le costume de cirque a la particularité de

1. Je reprends ce terme proposé par Anne Quentin.

2. Véronique Fabbri propose cette dénomination pour le corps en mouvement et en particulier dans le champ de la danse : « [d]un corps qui se met en mouvement, on peut dire comme d'un navire, qu'il doit être appareillé. De l'un ni de l'autre on ne peut disposer directement, il faut les disposer, les préparer : le navire se prépare à quitter le port, il faut l'arracher à son immobilité. Mettre en mouvement un corps requiert un effort, une impulsion d'une qualité particulière, il ne suffit pas d'une intention, ni de faire fonctionner les organes et machines nécessaires. Il faut s'arracher au repos, au rythme interne du corps, s'ouvrir à l'espace, affronter d'autres rythmes, ceux des vagues ou du monde. Un appareil est un tel dispositif, qui permet d'infléchir une posture, d'orienter un geste, d'articuler un corps à l'espace. La scène, les costumes, les chaussons et les pointes de danseur constituent un appareillage extérieur, visible, qui ne fait que souligner l'appareillage ordinaire du corps, d'une manière discrète. » Véronique FABBRI, « De la structure au rythme — l'appareillage des corps dans la danse », dans Pierre-Damien HUYGHE (dir.), *L'art au temps des appareils*, Paris, L'Harmattan, 2005.

3. Discussion avec Johann Le Guillerm, le 6 septembre 2022.

4. *Tercès, Johann Le Guillerm, op. cit.*, p. 5.

5. *Idem*.

mettre en valeur le dos¹ ». Mais au-delà, l'exposition propre à la piste où « on ne peut rien cacher, tout est à vue² » et où « il faut savoir jouer avec la face et avec les fesses³ » est un dépassement de la frontalité, il n'y a plus de devant et de dos. Le cercle de la piste donne en fait une perception à 360° au spectateur, car le point de vue partiel et unique depuis l'endroit où il est assis emporte et implique potentiellement tous les autres, ça tourne. Le corps habillé est une force centrifuge pour le regard et le manteau aussi, tourne. Dans leur tournis, les pans du manteau décrivent un nouveau cercle, et le vêtement est ce point particulier par lequel le circassien nous donne à voir ce qu'il ne peut pas voir lui-même.

Un vêtement plus qu'un costume

Depuis le début de ce texte, nous avons préféré parler de vêtement plutôt que de costume. *Costume* emploie les capacités signifiantes du vêtement à certaines fins de la représentation : celle de désigner un personnage, d'identifier une situation de lieu ou d'époque. Si ces dimensions ne sont pas absolument absentes de l'œuvre à laquelle nous nous intéressons ici, il semble que ce nouage particulier ne permet pas d'écrire sur les habits portés en piste par Johann le Guillerm, qu'il ne convient pas à l'expérience sensible qui nous est proposée là ni à la possibilité de penser avec eux. Alors que dans « costume » prime le spectaculaire et l'emploi dramaturgique, *vêtement* peut prendre de la distance avec l'idée de représenter et semble plus proche des fonctions propres du vêtir, se couvrir et se parer ; du moins les implique-t-il.

Historiquement, le terme de costume vient de la peinture et commence à concerner la scène dans le courant du XVIII^e siècle pour nommer tout élément visuel concourant à homogénéiser la représentation. Cela engage une réforme de l'habit de scène, formulée théoriquement par Denis Diderot⁴ notamment, au cours de laquelle s'impose l'idée de vraisemblable qui va lier durablement le costume à la fidèle représentation du personnage. Nous pensons que le terme « costume » est porteur jusqu'à nous d'une idée classique de la représentation scénique, qui fait buter le travail de cette technique de la scène, tant théoriquement qu'artis-

1. Jean-Michel GUY, « Effets effets — de la spécificité des costumes de cirque », *Arts de la piste*, n° 25, 2002, p. 14.

2. Propos de Johann Le Guillerm cités dans Anne QUENTIN, *Johann Le Guillerm*, *op. cit.*, p. 35.

3. *Idem.*

4. Voir *Entretiens sur le Fils naturel* (1757) et *Discours sur la poésie dramatique* (1758), dans Denis DIDEROT, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1956, ainsi que Pierre FRANTZ, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, chapitre III, « Le costume, une exigence nouvelle ».

tiquement. Précisément, Johann Le Guillerm se refuse à l'identification et à la caractérisation, et ceci a pour conséquence d'écarter la notion de personnage, dans le sens littéral, de créer de l'écart entre la personne et le personnage. « En piste, il est à la fois doux et brutal, diabolique et benêt, drôle et grave. Un fou décentré autant qu'un artisan obstiné. Johann Le Guillerm semble habiter plus qu'il n'incarne cette figure troublante sans cesse tendue entre deux extrêmes¹ », écrit Anne Quentin. En effet, il s'agit moins d'un personnage que d'une extériorisation ; c'est l'exposition de sa « face cachée » (encore une question de face ici) — de « tout ce [qu'il n'est] pas dans la vie ». Il dit à propos de sa silhouette :

Je me moque des étiquettes. Le punk fait partie de ma culture, mais cela ne me définit pas. Je sais qu'il rappelle — je porte aussi des poulaines — un univers moyenâgeux. Mais, en fait, les poulaines renvoient à une structure morphologique : une carapace de tatou, un ver de terre, la queue d'un lézard, un ergot d'oiseau, l'abdomen d'une abeille. Je vois mes chaussures quand je mange une crevette, je ne pense pas à Guillaume le Conquérant ! Je voulais un personnage qui ne puisse se rattacher à aucune époque précise. Il n'est pas d'un temps, ou bien il doit pouvoir englober tous les temps².

Englober tous les temps en un seul est un trait moderne qui s'oppose de fait à la définition classique du costume. Et relier l'allure pointue et tuilée des chaussures à la forme concrète de la crevette plutôt qu'à un imaginaire, c'est tendre vers la fonction de la forme, et non vers ce qu'elle pourrait (vouloir) dire.

On a vu plus haut que Johann Le Guillerm ne joue pas avec ses vêtements ; on pourrait aussi dire qu'il ne les joue pas. La présence objective du pantalon, du manteau, des chaussures, est favorisée par la désinvolture dans la façon même de porter ; Johann Le Guillerm ne s'occupe pas de ses habits, il ne s'en préoccupe pas, ne les montre pas. En outre, une qualité spécifique du vêtement de cirque ou de danse (à la différence du vêtement de théâtre) est que le rapport au mouvement, et donc au corps, ne peut tout à fait se recouvrir et s'oublier. La manière dont il va fonctionner, dont il va pouvoir se pratiquer est présente dans le travail du costume et ceci l'empêche également, tout comme le refus d'une identité fixe, de tomber dans le personnage. Ainsi du torse nu : tout en étant une citation du vestiaire forain et circassien, cette nudité répond à une fonction tactile, une nécessité de contact avec l'air³. Ici, la praticabilité est mise en jeu et activée par l'aléatoire de la performance.

1. Anne QUENTIN, *Johann Le Guillerm*, *op. cit.*, p. 9.

2. Propos de Johann Le Guillerm cités dans Anne QUENTIN, *Ibid.*, p. 35.

3. « J'ai besoin d'un contact avec l'air, c'est très important notamment sur la corde, mais plus généralement quand je bouge. J'ai besoin d'avoir des indications sur l'endroit où je suis dans l'air, la manière dont il file dans un sens ou dans l'autre, c'est un indicateur de position. » Propos de Johann Le Guillerm recueillis par Anne Quentin dans Catherine BLONDEAU et Anne QUENTIN, *op. cit.*, p. 106.

Le vêtement fait signe, mais il est aussi matière, fonction, et le rapport fonction-forme, caractéristique du vêtement, n'est pas moins important que le rapport forme-signé, vers lequel tend le costume. Ici, c'est en travaillant depuis des fonctions d'abord techniques qu'il s'éloigne des fonctions symboliques, qu'il peut les mettre à distance ou en suspension. Et c'est précisément cette mise en forme et en jeu de la fonction qui est intéressant chez Johann Le Guillerm, quand le terme « costume » la recouvre au contraire par de la signification.

Deux observations techniques

Dans les pièces *Secret* et *Secret (temps 2)*¹, le numéro des *Bastaings* fait cohabiter un assemblage en bois et l'assemblage textile du pantalon. Alors que les constructions en matière solide procèdent par entassement et progressent du bas vers le haut, la matière souple et légère du textile implique une progression du haut vers le bas : on parle très à propos du tombé d'un tissu, ou de ses chutes, les restes après coupe des morceaux à coudre ensemble. Le vêtement est suspendu à des points d'appui du corps et c'est notamment par ce critère qu'André Leroi-Ghouran en établit le classement².

Le manteau tient au corps par les épaules, c'est le seul point de contact et d'appui vraiment nécessaire à son port, et son ampleur et sa longueur lui octroient une autonomie de mouvement vis-à-vis du corps. Le pantalon est une pièce plus complexe, il doit se débrouiller à la fois avec la taille, le bassin, les genoux, les chevilles et les pieds qui se présentent à lui comme des obstacles. Dans l'histoire occidentale du vêtement, il est intéressant de voir par quelles recherches celui-ci passe lorsqu'il remplace la culotte, vêtement qui va de la ceinture au genou, pendant la Révolution française³. Il s'agit alors d'allonger le vêtement jusqu'en bas du corps, et

1. Certains numéros persistent d'une pièce à l'autre. Cela répond au principe du processus de mutation, « chaque nouveau spectacle produit autant de la régularité que du changement. *C'est toujours la moitié du spectacle qui se renouvelle, un quart qui reste parce que je tiens à garder la continuité de l'existant et un quart qui doit revenir parce qu'en lien avec ce qui est, s'appuyant sur l'Observatoire autour du minimal qui génère une connaissance irriguant l'ensemble de mes travaux. C'est l'occasion de mettre en lien des temps différents sur un même sujet, de les faire dialoguer ensemble. Dès le départ, je les pense en mutation, tout mon travail est organisé autour de ça. C'est le même élan.* » *Terces*, Johann Le Guillerm, dossier de présentation, Cirque Ici, p. 2.

2. André LEROI-GHOURAN, *Milieu et technique*, Paris, Albin Michel, 1945.

3. La culotte « demeura l'élément du costume d'homme élégant jusqu'à ce que, au début du XIX^e siècle, elle ait été peu à peu supplantée par le pantalon, apparu pendant la Révolution et considéré comme un symbole révolutionnaire, les Sans-culottes étant les plus farouches éléments des journées sanglantes et des tribunaux révolutionnaires. » François BOUCHER, *Histoire du costume en Occident des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 2008, p. 463.

la rencontre du pied et de la chaussure posent un problème à quoi une variété de formes répond¹. Le pantalon semble être une forme toujours en tension : depuis son bas, il touche au pied et au sol et suit en cela l'impulsion du corps debout ; depuis le haut s'exerce une force de gravité. « Le rapport du haut et du bas est dynamique² », écrit Pierre Schneider dans *Le Commencement et la suite*, qui décrit le pantalon comme un vêtement qui cherche à monter³, et qui y parvient de manière exemplaire par le moyen des bretelles. « Les bretelles sont aux braies⁴ ce que le piolet est à l'alpiniste⁵ » ; « [l]a bretelle est un treuil ; le pantalon monte dans la mesure où il est hissé. Il n'est pas suspendu : il se suspend⁶ », écrit-il. Le pantalon de Johann Le Guillerm surprend et trouble : avec sa forme haute et évasée, il se passe de l'appui de la taille, et la fonction de suspension des bretelles a été, justement, elle-même suspendue. Le premier pantalon qui a servi au départ à construire la tenue, un caleçon militaire, comportait des bretelles que Johann Le Guillerm a retirées. Nous avons donc la perception d'une forme qui monte depuis le bas du corps, qui défie la gravité⁷, et dont le corps est la charpente. Ce pantalon tient sans se suspendre, ni aux bretelles ni à la taille, il ne se tient pas par ses points d'appui habituels mais sur les jambes et les hanches. Visuellement, le pantalon monte depuis le point d'attraction de la piste que le corps pointe par le bout de ses chaussures.

La lecture de Pierre Schneider nous est en fait arrivée par un autre livre, un recueil d'entretiens de la costumière Geneviève Sevin-Doering⁸ qui a proposé une technique nouvelle de vêtement de scène appelée « coupe en un morceau ». Traditionnellement, il existe deux manières de faire les

1. Chapitre « Un siècle de pantalons », dans Farid CHENOUNE, *Des modes et des hommes. Deux siècles d'élégance masculine*, Paris, Flammarion, 1993.

2. Pierre SCHNEIDER, *Le Commencement et la suite*, Paris, Flammarion, 1994, p. 102.

3. « Le vêtement, condamné à pendre, et qui, par conséquent, n'a aucun mal à traduire la descente, est inapte à exprimer matériellement la montée. Il parvient à donner le change en deçà de la ceinture : les braies, moulantes ou lacées, grimpent le long des jambes par capillarité, de sorte que nous éprouvons l'impression qu'elles pourraient, à la rigueur, se passer de cette preuve irréfutable de suspension, la ceinture. » *Ibid.*, p. 108.

4. « Sortes de caleçons retenus à la taille par une ceinture ». François Boucher, *Histoire du costume en Occident des origines à nos jours*, *op. cit.*, p. 457.

5. Pierre SCHNEIDER, *Le Commencement et la suite*, *op. cit.*, p. 108.

6. *Ibid.*, p. 110.

7. Nous renvoyons à ce propos au texte de Georg SIMMEL, « Esthétique de la pesanteur » (1901), *Le cadre et autres essais*, traduit par Karine Winkelvoss, Paris, Gallimard, 2003. Le texte traite de la sculpture mais peut s'appliquer à notre avis au vêtement. « Pour rendre sensible la dimension de la pesanteur et la force qui s'y oppose, la sculpture est avantagée par le matériau, qui lui-même est lourd et dont nous ressentons la masse, de même que nous éprouvons pour ainsi dire intérieurement le poids de la charpente et la force de la colonne qui la soutient, de sorte qu'un sentiment immédiat — comme si c'était en nous que se jouait leur antagonisme — nous fait juger de la justesse et de l'adéquation des deux forces en présence. » p. 25.

8. Geneviève SEVIN-DOERING, *Itinéraire, Du costume de théâtre à la coupe en un seul morceau*, Colombes, éd. du Jongleur, 2007.

vêtements : le drapé et le cousu. La coupe en un morceau tient des deux à la fois ; le vêtement s'enroule autour du corps et est fait d'un seul morceau comme un drapé, mais ce morceau est une découpe et se referme sur lui-même par une couture, comme le cousu. Il est très intéressant de noter que cette technique a été élaborée *pour* la scène, en travaillant depuis des fonctions proprement scéniques. À la suite de Geneviève Sevin-Doering, Dominique Fagrègue, qui a beaucoup collaboré à des pièces chorégraphiques, a continué de mettre au travail cette technique avec pour souci le mouvement du danseur et les singularités de postures des corps. Paul Andriamana Rasoamiamanana, qui a été élève de Dominique Fagrègue, a fabriqué selon cette technique les vêtements de *Terces*, en 2021, avec l'aide de Mathilde Giraudeau. Ce travail de coupe sur-mesure part d'une empreinte très précise du corps selon le principe de la triangulation : comme pour le relevé topographique d'un relief, le volume du corps est décomposé en zones de plitudes triangulaires que l'on rapporte ensuite à plat. Ce plan permet de procéder à la coupe d'un seul morceau de tissu ajusté qui repassera finalement en volume en enveloppant le corps. Le principe de triangulation, qui multiplie les faces du corps, entre en correspondance avec la vision du monde par ses faces de Johann Le Guillerm. Celui-ci s'est intéressé à la coupe en un morceau pour laquelle il a entrevu « une porte de communication¹ » avec sa recherche et notamment *Les Mantines* qui travaille sur le passage du plan au volume².

Avec cette méthode très méticuleuse, il s'agit donc de prendre complètement en compte la singularité d'un corps, d'en rendre compte et de l'exprimer par le vêtement. L'exprimer par le vêtement, cela ne signifie pas que le vêtement deviendrait une expression d'un corps particulier, qu'il montrerait pour ainsi dire le corps, mais que le vêtement est ici cette forme technique et artificielle qui vient du corps, qu'elle est donnée par le corps. C'est en ceci que l'on peut considérer que la coupe en un morceau selon le relevé topographique du corps propose un élargissement de la notion de sur-mesure. Il en résulte des formes un peu déroutantes, qui ne semblent

1. Propos de Johann Le Guillerm recueillis le 6 septembre 2022. Merci à Johann Le Guillerm et Charlotte Dezès de m'avoir permis de voir les vêtements de *Terces* et d'échanger à leur propos. Merci aussi à Paul Andriamana Rasoamiamanana pour la discussion sur ces vêtements.

2. Mantines sont des découpes de peaux de clémentines, des « traces visibles de sphères déployées. [...] Dans les différents chantiers « d'exploitation totale » de la sphère, on oscille entre deux mondes qui n'ont rien à voir : l'un est sphérique, l'autre est plan. On passe de l'un à l'autre de deux manières : soit en écrivant des traces bizarres sur la clémentine, soit en déployant ce bizarre qui devient assimilable à des formes que l'on connaît. Je peux aussi écrire un mot, donc une chose connue de nous, et, en le dépliant, lui donner une forme totalement inconnue. Ces deux expériences montrent bien que quelque chose de connu dans l'espace courbe peut devenir illisible dans l'espace plan, et inversement. Dans cet aller et retour, chaque fois, un monde disparaît. » Propos de Johann Le Guillerm recueillis par Anne Quentin dans Catherine BLONDEAU et Anne QUENTIN, *op. cit.*, p. 102.

Fig. 1 — Johann Le Guillerm (*Cirque Ici*), *Tercés*.



Création 2021. © Philippe Laurençon.

pas être exactement un manteau ou un pantalon. Nous sommes étonnés de ce que nous voyons : une construction textile mise en mouvement, et qui dans son mouvement justement s'exprime. Dans une approche conventionnelle, un pantalon et un manteau sont fabriqués selon la technique du vêtement tailleur, qui consiste dans le fait de venir poser sur le corps une forme structurée, ayant sa propre tenue. Cette structure contient une certaine stabilité et autonomie, elle a tendance à n'être que peu modifiée lors des mouvements du corps. Avec la coupe en un morceau au contraire c'est le mouvement qui donne la forme : le vêtement ne touche pas toujours le corps, il peut s'en éloigner, et la façon dont il le fait est elle-même particulière ; là une taille monte et se déboîte, et l'on perçoit une ligne de taille sans qu'elle soit posée sur le corps, ici une manche s'ouvre en s'éloignant du bras. Le mouvement du corps, mais aussi la lumière et toutes les techniques en piste qui se mettent ensemble en jeu, et qui font du vêtement quelque chose de fondamentalement relatif, donnent lieu à une succession de formes dans « la force de nouveauté et d'apparition sans cesse renouvelée du présent¹ ». Ainsi cette succession de formes produit une instabilité, elle échappe à l'identification liée à la force signifiante du vêtement et finalement, nous percevons l'idée d'un manteau et d'un pantalon plus que nous ne les identifions.

La manière qu'a Johann Le Guillerm de montrer le monde qu'il fabrique pourrait être nommée dé-monstration. Pour montrer une chose, il montre aussi son envers, en passant par exemple par la suspension ou le déroutement de son usage. Il ne s'agit pas tant de montrer le processus, d'exposer le travail, qu'une autre face de la chose. Son vêtement de piste, tel qu'on a pu le voir en s'arrêtant spécifiquement sur le pantalon et la modification de la fonction, et la technique de coupe en un morceau qui dés-identifie le vêtement, en est rendu d'une certaine manière plus abstrait.

1. Nicolas DOUTEY, « Ceci n'est pas une note pour la mise en scène », *Frictions*, n° 34, 2021.

Ce qui pourrait faire traces

Objets et archives dans la pratique de Johann Le Guillerm

Marie TISSOT

RiRRa21, Université Paul-Valéry Montpellier 3

En 2022-2023, le programme limitatif national du baccalauréat se composait de deux éléments : un thème, les clowns, et une œuvre, le vaste projet *Attraction* mené par Johann Le Guillerm avec sa compagnie Cirque ici. Alors que la revue *Circus science* décidait de dédier un numéro à Johann Le Guillerm, la question de l'archivage de sa pratique m'a paru d'une part être une porte d'entrée originale dans ce travail aux multiples facettes et d'autre part, permettre de compléter une recherche en cours sur la patrimonialisation du cirque¹. Dès mes premières recherches, je découvrais un travail de l'archivage et du réemploi au cœur même du processus de création de Le Guillerm. Cherchant alors à discerner ce qui, *de* sa pratique pourrait « faire trace », je décidais d'étudier également ce qui, *dans* sa pratique faisait trace. La documentation de son travail et un entretien mené à l'automne 2022 avec lui me permettent de proposer quelques réflexions.

La question de la trace et de son archivage se pose de façon singulière dès lors que la pratique à archiver est éphémère et qu'elle ne vise pas la production d'artefacts stables et pérennes. Les spectacles (de cirque, mais pas seulement) se situent dans la catégorie des pratiques dites éphémères dans la mesure où ils disparaissent dans le moment où ils se produisent. Depuis une trentaine d'années, de nombreuses recherches s'intéressent aux modalités de préservation de ces pratiques dites éphémères. Une des

1. La thèse en cours « Conservation et mise en valeur du patrimoine du cirque » s'attache à étudier les collections d'œuvres et d'objets dédiées au cirque comme lieux de patrimonialisation du cirque. Si la plupart des collections du corpus prennent davantage en charge des objets liés au cirque dit traditionnel, la question de la préservation du cirque plus actuel se pose également en regard notamment du legs des archives du Cirque Plume à la Bibliothèque nationale de France et au Centre national du costume de scène de Moulin.

stratégies consiste à préserver les objets — s'il en est — rattachés à ces pratiques (pour la musique, un instrument, pour un rituel, un costume, etc.) Le cirque a la particularité de produire et d'utiliser de nombreux objets — qui peuvent donc potentiellement être préservés et constituer une trace tangible. La pratique de Johann Le Guillerm — dont la posture dans le milieu du « cirque » est singulière (j'y reviendrai) — emploie également des objets.

D'abord, je présenterai brièvement le statut des objets du cirque permettant de situer les usages imaginés par Johann Le Guillerm. Ensuite, j'approfondirai ces usages en abordant la vie des objets (du dépôt à la scène), leur potentiel performatif et leur réemploi d'un spectacle à l'autre. Pour conclure, je reviendrai sur les enjeux de transmission et d'archivage d'une pratique éphémère et contemporaine.

Statut des objets du cirque

Le cirque est une pratique spectaculaire qui produit de nombreux objets (costumes, accessoires, décors, agrès, etc.). Selon la distinction proposée par Luc Boucris¹, au sein des pratiques spectaculaires, certains objets sont « importés » et ont un usage à l'extérieur de la scène. D'autres, à l'inverse, sont construits *pour* la représentation théâtrale (il s'agit des « objets spécifiques »). La plupart des objets du cirque appartiennent à cette seconde catégorie.

Le cirque de Johann Le Guillerm — la monstration des pratiques minoritaires dans un espace pouvant accueillir des points de vue contraires — travaille également avec une multiplicité d'objets. Plus encore, également artiste plasticien, Le Guillerm crée des formes, des objets, des installations. Certains sont exposés dans différents contextes de monstration (musées, parcs publics, etc.), d'autres sont au cœur de ses spectacles. Les recherches d'Emmanuelle Ebel ont porté sur le statut de ces objets². Selon Ebel, l'objectologie (concept forgé par François Dagognet³) permet de saisir les usages de l'objet sur la scène actuelle et de les envisager comme des modalités de représentation qui engagent le spectateur comme l'artiste dans une pratique de la manipulation⁴. En étudiant les pratiques de trois artistes⁵, Ebel situe celle de Johann Le Guillerm pour qui l'objet serait

1. Luc BOUCRIS, *L'espace en scène*, Paris, Librairie Théâtrale, 1993, p. 101.

2. Emmanuelle EBEL, « L'objet comme objection, ou l'insoumission des artefacts », *Agôn*, 4, 2011, p. 7. En ligne, consulté le 07 juin 2022 : <http://journals.openedition.org/agon/2062>.

3. François DAGOGNET, *Les Dieux sont dans la cuisine. Philosophie des objets et objets de la philosophie*, Le Plessis-Robinson, Les empêcheurs de penser en rond, 1996.

4. Emmanuelle EBEL, *op. cit.*, p. 7.

5. Les deux autres sont Pierre Meunier et le travail de Martin Zimmermann et Dimitri De Perrot.

« un support propice au glissement sémantique et à la rêverie¹ ». Dans ses spectacles, l'objet n'est pas un simple accessoire (périphérique aux enjeux de la représentation). Il se rapprocherait davantage de l'agrès tel que le définit Vincent Gomez de la compagnie de cirque Hors Piste, « un élément extérieur au corps d'un artiste de cirque, qui a vocation à lui permettre de faire une figure ou un numéro² ». Johann Le Guillerm parle lui-même de « prothèses », « des objets qui cristallisent sa pensée autant qu'ils la prolongent³ ». L'artiste reste critique sur le développement industriel des agrès (tendance au formatage et à la standardisation) et tend à s'éloigner des formes traditionnelles de ceux-ci. Dès lors, il imagine des objets, des machines, des accessoires variés, qui se rapprochent du concept d'objet « pauvre » avancé par Jean-Luc Mattéoli dans les années 1970⁴.

Du dépotoir à la scène

Les objets avec lesquels Johann Le Guillerm expérimente et recherche sont majoritairement issus de dépotoirs. Rebus, objets jetés, ils ont perdu l'usage et la fonction qui leur était assignés. Pour Le Guillerm, c'est le matériau idéal. « Avec ces objets — qui sont déjà morts quelque part — on a plus de liberté, on peut rater... », confie-t-il⁵. Dans son atelier au cœur du jardin d'agronomie tropicale du Bois de Vincennes, Johann Le Guillerm élabore des prototypes à partir de ces rebuts. Certains de ces objets détournés et métamorphosés rejoignent la scène. Pour reprendre les catégories avancées par Boucris, s'ils appartenaient aux « objets importés », les détournements que leur impose Le Guillerm les déplacent vers la catégorie d'« objets spécifiques ».

Ce réemploi des objets participe à la conceptualisation des « pratiques minoritaires » dans l'espace des points de vue. En effet, Le Guillerm souhaite « détourner des objets majoritaires avec des pratiques minoritaires, faire des choses qu'on ne fait pas habituellement avec des choses qui ont

1. Emmanuelle EBEL, *op. cit.*, p. 8.

2. Julie BORDENAVE, « Agrès : jouet, instrument, extension de soi ? », *Territoires de cirque*, 8 juillet 2011. En ligne, consulté le 8 septembre 2022 : <https://territoiresdecirque.com/ressources/publications/dossiers-thematiques/l-agres-entre-appropriation-et-depassement/agres-jouet-instrument-extension-de-soi>.

3. Anne QUENTIN, « Entretien avec Johann Le Guillerm », *Territoires de cirque*, 8 juillet 2011. En ligne, consulté le 8 septembre 2022 : <https://territoiresdecirque.com/ressources/publications/dossiers-thematiques/l-agres-entre-appropriation-et-depassement/entretien-avec-johann-le-guillerm>.

4. Jean-Luc MATTÉOLI, *L'objet pauvre, mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

5. Entretien mené avec Johann Le Guillerm le 29 septembre 2022 dans le cadre de la réalisation du présent article.

une fonction, une utilité précise¹ ». Ici, le passage de l'objet rebut à l'objet scénique participe de ce détournement en ce qu'il dévoile des potentialités minoritaires de l'objet (mettre en jeux l'objet dans ce à quoi il n'était pas destiné) ou pour le dire avec les mots d'Emmanuelle Ebel, « se servir de l'objet comme d'un support propice au déplacement des contingences culturelles liées aux habitudes de perception² ». Plus encore, ce travail avec les objets participerait du décentrement recherché par l'artiste du fait même que l'évidence, l'usage habituel et normal de l'objet est remis en jeu. Au-delà du détournement de l'objet, c'est un détournement de ces usages qui semble au cœur de la pratique de Johann Le Guillerm.

Performativité des objets

La question de la performativité de l'objet a été étudiée par de nombreux penseurs de différentes disciplines (études théâtrales et circassiennes, sociologie, anthropologie, etc.). Au théâtre, l'objet s'est distingué de l'accessoire (vu comme secondaire). Située en rupture avec le théâtre de texte, la généalogie de son intégration aux pratiques artistiques serait à retracer du côté des arts visuels et plastiques (pensons notamment aux incursions d'objets du quotidien dans les toiles cubistes de Picasso et Braque et dans les œuvres du Nouveau Réalisme tels les tableaux-pièges de Daniel Spoerri. Jerzy Grotowski et Tadeusz Kantor figurent parmi les metteurs en scène ayant fait usage des objets au théâtre et notamment des « objets pauvres³ », c'est-à-dire sans valeur, voire sans usage. Au cirque, la manipulation d'objet a concerné autant les instruments de musique, les marionnettes que la jonglerie, le diabolo, etc. et s'ouvre désormais à tout type d'objets — outils, ustensiles, matière vivante. À l'instar de toutes les disciplines du cirque, la manipulation d'objet est une pratique qui joue avec la gravité⁴.

La sociologie et l'anthropologie ont également réfléchi aux potentiels d'action et d'agentivité des objets. En sociologie, les théories de l'objet-frontière ont ouvert le sillon⁵. La notion d'objet-frontière a été forgée par

1. Entretien avec Johann Le Guillerm, publié dans l'ouvrage de Catherine BLONDEAU, Anne QUENTIN et Philippe CIBILLET, *Johann Le Guillerm à 360°*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 100.

2. Emmanuelle EBEL, *op. cit.*, p. 15.

3. Jean-Luc MATTÉOLI, *op. cit.*

4. Jean-Michel GUY, « Manipulation d'objet », *L'encyclopédie des arts du cirque*, CNAC/BnF. En ligne, consulté le 15 octobre 2022 : <https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/jonglerie/manipulation-objets/en-bref>.

5. Les références théoriques sont issues d'une recherche réalisée dans le cadre du groupe de recherche « Le Musée à l'épreuve du performatif » dirigé par Anne BÉNICHOU. De l'objet-frontière, Anne Bénichou et Marie Tissot proposaient la notion de « collection frontière » et retraçaient ce que les sociologues et anthropologues ont écrit à propos de ce concept.

Star et Griesemer¹ au sein de la sociologie interactionniste qui s'attache à étudier les interactions entre les individus. Les objets-frontières (abstraites ou concrètes) permettent à des groupes sociaux différents de communiquer et de collaborer en dépit de leurs divergences de compétences, de points de vue, de statuts, de langages, d'outils, d'intérêts, d'objectifs. Si l'objet-frontière semblait de prime abord rester aux prises des humains qui se le « parta-geaient », les sociologues Trompette et Vinck² ont ajouté à la notion celle de « médiateurs cognitifs », leur donnant un certain potentiel d'action. La notion d'objet-frontière permettait de repenser la « théorie de l'acteur-réseau³ » en dégageant la connotation hiérarchique qu'elle comportait vis-à-vis des relations entre les humains et les non-humains (notamment les objets). Les objets pratiqués par Johann Le Guillerm ne sont pas tout à fait des objets-frontières (trop peu de collaboration avec des individus aux compétences et objectifs variés). Quant à la théorie de l'acteur-réseau qui induit une hiérarchie entre les humains et les objets, Le Guillerm s'emploie justement de la déjouer.

Plusieurs anthropologues ont cherché à révéler l'agentivité des objets. Si Sartre affirmait que, concernant les objets, « l'essence précède l'existence⁴ » — les anthropologues ont démontré le contraire. Selon cette conception, les objets ne sont plus considérés comme des artefacts achevés, mais comme mouvants et en devenir. Louis Quéré parle « d'opération » et prend notamment l'exemple du marteau de Margaret Mead, un outil qui appelle « un début d'acte⁵ ». Face au marteau, le corps anticipe la manière d'approcher l'objet, de s'en saisir et d'agir avec lui. Dans une perspective similaire, Johann Le Guillerm expérimente les objets pour développer un geste. Comment marcher — ou grimper — sur une structure de bois autoportante (genre d'*Architextures* présentée dans *Terce*) ? Comment se mouvoir avec un morceau de fer dont la forme se situe entre le ressort et la roue Cyr (dans *Secret (temps 2)*) ? Quels gestes pour manipuler ces machines improbables, plumes, crayons, feuilles de papier, baguettes surdimensionnées, livres, bastinges, etc. ? Comment marcher avec des chaussures pointues en acier (dans *Secret (temps 1)*) ? Les textures, les structures, leurs agencements dans l'espace incitent Johann Le Guillerm à trouver des modes d'appréhension de ces objets toujours renouvelés.

Anne BÉNICHOU & Marie TISSOT, « Creating Arenas for Social Interactions : Boundary Collections », *Museologia & Interdisciplinaridade*, 9, 18, 2020, p. 301-339. En ligne, consulté le 5 mars 2023 : <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/35275>.

1. Susan LEIGH STAR & James R. GRIESMER, « Institutional Ecology, “Translations”, and Boundary Objects : Amateurs and Professionals on Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology », *Social Studies of Science*, 19, 3, 1989, p. 387-420.

2. Pascale TROMPETTE & Dominique VINCK, « Retour sur la notion d'objet-frontière », *Revue d'Anthropologie des connaissances*, 3, 1, 2009, p. 3-27.

3. Michel CALLON & Bruno LATOUR (dir.), *La science telle qu'elle se fait*, Paris, La Découverte, 1991.

4. Jean-Paul SARTRE, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Éditions Nagel, 1946.

5. Louis QUÉRÉ, « Retour sur l'agentivité des objets », *Occasional Paper* 25, 2015, p. 9.

Fig. 1 — Johann Le Guillerm (*Cirque Ici*), Terces..



Création 2021. © Philippe Laurençon.

En anthropologie, la matérialité des objets prend une certaine importance. Tim Ingold souligne que même les matériaux les plus rigides comme le fer se meuvent et se transforment¹. L'anthropologue propose une approche matérialiste de la fabrication des objets. « Faire » consiste alors à mettre en correspondance celui qui fait avec le matériau vivant qu'il travaille. La fabrication d'un objet ne consiste pas à imposer une forme à une matière inerte, mais à collaborer, à co-créeer avec la matière vivante. Les réactions auxquelles Le Guillerm porte attention concernent également la vie des matériaux. En effet, ceux-ci sont soumis à la variabilité des conditions atmosphériques (température, humidité, etc.). Le bois, le fer, le plastique, le tissu, le papier, etc., tous ces matériaux présents dans les spectacles de Johann Le Guillerm ont la particularité de bouger, grossir, rétrécir, s'humidifier, etc. Ces variations induisent une prise différente, des manipulations et des mouvements qui doivent s'adapter. Le Guillerm établit un dialogue et reste attentif à la réaction des objets avant et pendant les spectacles. Il se confronte à des objets manufacturés et en explore les différents usages (sonorités, volumes, formes, etc.). Cette relation — entre collaboration et adaptation — n'est pas sans rappeler celle des artistes du cirque traditionnel ou plus contemporain avec les animaux — envisagés

1. Tim INGOLD, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture* [2013], traduit par Hervé Gosselin et Hicham-Stéphane Afeissa, Bellevaux, Éditions Dehors, 2017.

comme des partenaires. Dans la pratique de Johann Le Guillerm, les objets ne sont ni matière inerte ni corps domptables.

D'un spectacle à l'autre : un répertoire de matière ?

Attraction est notamment constitué de spectacles sous chapiteau : *Secret (temps 1)* (2003), *Secret (temps 2)* (2012) et *Terces* (2021). Le Guillerm explique qu'« il s'agit d'une mutation tous les sept ans. La mutation s'organise par la moitié du spectacle qui est totalement renouvelée, un quart qui reste et un quart qui ressort de celui qui précédait encore¹ ». En effet, d'un spectacle à l'autre, Le Guillerm recycle certains éléments : des objets, des manipulations, des « trouvailles ». Selon lui, une quarantaine de numéros sont désormais disponibles dans ce système et constituent une banque, un vocabulaire, de la matière disponible pour les prochaines créations. Pourrait-on parler de « répertoire » — renouant avec un mode de création traditionnel au cirque ? Si Johann Le Guillerm explique ne pas être gêné par l'emploi de ce terme, il s'agit surtout de « réactiver la mémoire des objets », de les « réanimer² ». C'est alors la question du choix, des critères de sélection qui invitent le praticien à garder des éléments d'un spectacle à un autre qui se pose. Le Guillerm parle de choix intuitifs, de « ce qui marche » *versus* « ce qui ne marche pas » ou « comment les choses peuvent dialoguer avec les nouvelles choses³ ». Si cette question touche en fait au processus de création qui s'explique parfois difficilement (les choses adviennent, poussées par l'évidence.), elle est également révélatrice d'une posture quant aux stratégies de préservation et d'archivage développées par l'artiste.

Accumuler, archiver, transmettre

Comme mentionné en introduction, les pratiques spectaculaires sont couramment préservées sous forme documentaire ou par les objets qui leur sont associés. En 2003, l'UNESCO publiait la Convention pour la sauvegarde du Patrimoine Culturel Immatériel incluant une liste des techniques, savoir-faire, traditions, rituels, pratiques sociales à préserver de l'oubli « ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés ». Par-là, l'UNESCO rappelait que les « techniques du corps »

1. Entretien mené avec Johann Le Guillerm le 29 septembre 2022 dans le cadre de la réalisation du présent article.

2. *Idem.*

3. *Idem.*

sont toujours liées à un objet, tel que l'avancait Marcel Mauss en 1936¹. Le cirque est paradigmatique de cette forme de préservation. Si les objets du cirque — notamment du cirque traditionnel — sont collectionnés par des érudits, des passionnés voire par des institutions patrimoniales² dans une perspective de préservation de la mémoire du cirque, qu'en est-il des objets issus des spectacles de Johann Le Guillerm ? Que deviennent ces objets après les spectacles ?

Préserver des objets dans une perspective patrimoniale implique une méthodologie. Concernant les œuvres d'art et les objets anciens, la méthodologie adaptée a largement fait ses preuves. Mais concernant les objets contemporains — et qui plus est, issu de pratiques éphémères —, la démarche est complexe, voire controversée. Laurence Provencher Saint-Pierre³ s'est intéressée à cette question. Elle souligne à la suite de l'ethnologue Sara Le Menestrel⁴ que la situation particulière des objets contemporains requiert des méthodes qui ne peuvent être calquées sur celles employées pour préserver les objets anciens. Comment cerner l'intérêt de l'objet dont l'usage est encore en cours⁵ pour les générations futures ? Comment s'assurer de sa portée historique, symbolique, représentative d'un phénomène, d'un événement, d'une pratique ? Si l'objectif relève du désir d'éviter la disparition et l'oubli, comment justifier la sélection ?

C'est notamment l'élargissement de la notion de « patrimoine » qui implique ces questions. La légitimation des objets du quotidien, issu de la culture de masse et associée à des pratiques sociales, etc., se bute à l'épineuse question du choix. Cette tendance s'observe dans le domaine des institutions patrimoniales telles qu'en fait la synthèse des travaux de Provencher St-Pierre. Mais si dans le cas des musées, ce sont les professionnels qui ont généralement le dernier mot (bien que de plus en plus, un travail d'ouverture et de collaboration pour la sélection des objets à préserver soit à l'œuvre⁶), concernant la pratique de Johann Le Guillerm, il m'a semblé pertinent de lui poser directement la question.

Johann Le Guillerm explique que son premier geste d'archivage est surtout réalisé pour lui-même. Cette pratique vise essentiellement à gar-

1. Marcel MAUSS, « Les Techniques du corps » [1936], *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 2013.

2. Voir par exemple les collections de Jeanne-Yvonne et Gérard Borg, d'Alain Frère, du Musée Ringling, du MuCEM, etc.

3. Laurence PROVENCHER ST-PIERRE, « Le contemporain : objet de collection et de réflexion dans les musées de société », *Muséologies*, 7, 2, 2015, p. 19-30. En ligne, consulté le 5 mars 2023 : <https://doi.org/10.7202/1030248ar>.

4. Sara LE MENESTREL, « La collecte de l'objet contemporain : un défi posé au musée de la Civilisation à Québec », *Ethnologie française*, XXVI, 1, 1996, p. 85.

5. Le terme d'objet contemporain comprend plusieurs critères pour le définir. La lecture de l'article de Laurence Provencher St-Pierre permet d'en comprendre la complexité.

6. Voir notamment les pratiques de collectionnement de l'Écomusée du fier monde à Montréal.

der des traces de multiples idées sur papier (beaucoup de dessins) ou en volumes (presque autant de maquettes). « C'est de la mémoire en volume », livre-t-il¹. Un classement de ces éléments dans des chemises à thèmes permet à l'artiste d'y revenir pour sélectionner des éléments à remettre en jeu dans un spectacle ou une création comme détaillé plus haut à propos de son processus de création. Il s'agit de garder des traces, pour ne pas oublier... « mais ça, c'est pour moi », conclut-il.

Au-delà de ce système d'ordonnement sur lequel repose la création des spectacles et autres projets d'*Attraction*, comment Johann Le Guillerm envisage-t-il la préservation et la transmission de son travail ? Concernant la possibilité d'un legs pour les générations futures — pour reprendre une terminologie patrimoniale, Johann Le Guillerm est lucide : « [c]'est quand on pense à disparaître qu'on se met à penser à ça. J'y pense, bien sûr, mais je n'anticipe pas cela². » Néanmoins, plusieurs projets témoignent d'une organisation de ses archives et d'une transmission assez large (au-delà du cirque et même du monde de l'art). Par exemple, les *Imaginographes* — ces machines-outils qui visent à « désamorcer les évidences », « à élaborer un point de vue personnel sur notre environnement » et qui prennent forme dans des installations — permettent de fixer des connaissances qui se trouvent alors inscrites dans la matière. Elle est donc fixée pour l'avenir et on pourrait y voir une volonté de trace.

Le projet de « L'Université du Pas grand-chose » semble également relever d'une volonté de transmettre des éléments constitutifs de la pratique de Johann Le Guillerm. Des résidences dans les prochains mois permettront de concrétiser ce projet, envisagé comme « modules d'actions » (qui pourraient prendre la forme de vidéo par exemple) permettant à des personnes de tout âge d'apprendre des processus d'expérimentation avec des objets en empruntant les étapes de recherches par lesquelles Johann Le Guillerm est passé dans son Observatoire autour du minimal (le point). Éprouver, faire, tenir, regarder ; tant de façons d'approcher l'objet qui pourraient être mises en jeu dans ces modules. Si le processus rappelle les méthodes et protocoles d'artistes, Johann Le Guillerm parle d'une « expérience qui met sur le chemin d'une forme de connaissance en éprouvant le monde³ ». L'Université du Pas grand-chose pourrait ainsi créer de la connaissance et les personnes qui y auraient participé pourraient elles-mêmes en créer. Toutes ces connaissances formeraient alors une « banque » sans cesse grandissante qui finirait par échapper à l'artiste. Le nom de cette université fait écho à la conférence *Le Pas grand-chose*, un des rares endroits où l'artiste donne son point de vue sur la recherche et qui reprend un dispositif

1. Entretien mené avec Johann Le Guillerm le 29 septembre 2022 dans le cadre de la réalisation du présent article.

2. *Idem.*

3. *Idem.*

Fig. 2 — *Les Imaginographes*.



À la Maison des métaux, Paris, 2019. © David Dubost.

scénique frontal. Un projet d'édition papier de cette conférence est en cours. Le Pas grand-chose — objet intangible dont il n'existe pas même de captation vidéo complète — est en train d'être retranscrit sur papier. Pour Johann Le Guillerm il s'agit de « cristalliser le vivant dans le plan écrit » — donc de faire trace.

Enfin, un travail d'archivage vu comme traditionnel pour une carrière d'artiste — mais pas si fréquent faute de temps et de moyen — est réalisé par les équipes de Johann Le Guillerm. Programmes de spectacles, articles de presse, documentations audiovisuelles (entrevues, vidéos, radiophoniques, reportages, etc.) sont conservés. Certains sont mis en ligne sur son site Internet. Cette documentation permet de retracer la carrière de l'artiste et comment celle-ci se situe dans le paysage actuel des pratiques contemporaines et dans l'histoire du cirque.

Les objets (au cœur du processus créatif), les archives (documents gardés) et les projets de transmission (édition, Université du Pas grand-chose, etc.) constituent des traces tangibles du passage de Johann Le Guillerm dans le milieu du cirque et de l'art et participent à transmettre les différentes facettes de sa pratique à un large public.

Johann Le Guillerm ou les temps du cercle

Marc MOREIGNE

Auteur, dramaturge, enseignant

Johann le Guillerm est assurément un artiste hors normes. Un artiste et un chercheur. Qu'il s'agisse de son rapport à son propre corps, de son rapport à l'espace, de son rapport aux différents objets qu'il exhibe et manipule (et qui le manipulent), de son rapport à la dramaturgie, au travail ou à la représentation. Mais c'est aussi quelque'un d'extra-ordinaire, au sens premier du terme, dans la relation singulière au temps et à la pensée qu'il élabore et donne à éprouver au travers de ses projets, expériences, performances, spectacles et monstrations.

Sans doute est-il même question de temps au pluriel. Autant de temps qui le constituent lui Johann comme artiste circassien, comme concepteur de spectacles, comme explorateur des liens entre l'homme et la matière, comme créateur de formes et de sens, comme homme, témoin et acteur du temps passé, du temps présent et peut-être même du temps futur. Ainsi que les temps multiples et de natures différentes qui constituent la trame enchevêtrée de ses travaux et réalisations, eux aussi multiples et singuliers.

Nous allons donc tenter ici d'identifier et de caractériser les différentes réalités de temps mises en œuvre et en travail par Johann le Guillerm, tant dans ses spectacles et monstrations publiques que dans ses travaux de préparation, d'observation et de recherche. Mais également la façon dont ces temps multiples s'articulent et se joignent aux autres réalités humaines, artistiques et scientifiques que Johann met en action et en mouvement : le corps, vulnérable et agissant ; l'espace du travail et de la représentation ; les matières, auxquelles il se confronte et s'expose ; les objets, qu'il crée et manipule et ce que l'on pourrait appeler la dramaturgie, à savoir le récit de sens, de formes et d'émotions qui émerge de cette expérience inédite avec et sur du vivant aussi bien qu'avec et sur de l'abstraction, qu'il s'emploie à nous faire partager.

Fig. 1 — *Johann Le Guillerm (Cirque Ici), Secret (temps 2).*



Dompter la matière, dans un corps à corps qui tient à la fois de la lutte et de la danse, Johann le Guillerm se laisse dangereusement et presque langoureusement effleurer par une barre d'acier qu'il a lui-même tordue et mise en mouvement. Corps et matière se mesurent, s'évitent, s'affrontent et s'appivoisent en un silencieux face à face. © Philippe Cibille.

C'est en effet la traversée et la juxtaposition de ces différents temps — temps de la représentation et du corps en piste ; temps de l'espace et du découpage scénographique ; temps du travail préparatoire, de la création et de la répétition ; temps du voyage, de l'observation des phénomènes et de la pensée ; temps de l'expérience partagée. — qui, pris ensemble, déterminent cette zone mystérieuse — et parfois dangereuse — où se confondent point de départ et point d'arrivée. Cette espèce d'espace-temps matriciel et terminal que j'ai regroupé sous l'appellation « les temps du cercle », en hommage à l'amour obsessionnel et irraisonné de Johann le Guillerm pour cette forme géométrique de la sphère circassienne, en même temps espace ouvert des points de vue et scénographie archaïque de l'attroupement.

Le temps initial et continu du travail, de l'observation et de la pensée

La chercheuse, journaliste et critique Anne Quentin présente Johann le Guillerm comme imposant dès son apparition et ses premiers pas dans le

monde du cirque, une figure marquée par l'étrangeté : « sidérant, furieux et déconnant, extérieur au temps et au monde¹ ».

Un décalage radical, inédit, qui se manifeste dès ses premiers travaux à l'École nationale supérieure des Arts du Cirque où il entre en 1985 à 16 ans pour devenir clown et se poursuit avec sa participation éclair pendant 2 ans au « cirque de caractère » métal rock *Archaios* de 1989 à 1991 puis à la *Volière Dromesko*. Jusqu'à la création du *Cirque O* en 1992 qu'il co-fonde avec d'anciens camarades de l'École, aboutissement d'une réflexion personnelle de deux ans à partir du cercle nu et d'une géométrie de l'espace et des formes qui se rapproche de l'abstraction. Un trajet-parcours singulier au cœur et pourtant en marge du bouillonnement furieux, créatif et collectif du cirque contemporain caractéristique de cette décennie 1990 et qui se matérialise pour Johann Le Guillerm avec l'achat de son propre chapiteau, l'inauguration de sa propre compagnie *Cirque ici* et surtout par la création en 1995 de son spectacle solo *Où ça ?*, manifeste en acte et en images d'un « cirque d'émotion et d'étonnement² ». Accouchement différé dans le temps de ce « cirque Manic » au croisement de l'Homme et de la Machine — mêlant cirque, arts plastiques et cinéma — qu'il avait imaginé au sortir de la *Volière Dromesko*, *Où ça ?* tournera 5 ans, amenant Johann le Guillerm au seuil d'un nouveau millénaire. Nouveau millénaire qu'il inaugure avec un voyage autour du monde en solitaire entrepris dès le début de l'année 2000, voyage itinérant et presque initiatique qui prépare la gestation et la mise en œuvre du projet de recherche et de performance polymorphe et évolutif : *Attraction*, démarré avec le spectacle *Secret* en 2003 et dont il accompagne encore aujourd'hui en 2022 les derniers développements spectaculaires, artistiques, scientifiques et pédagogiques.

Mais si, davantage que d'être comme le dit Anne Quentin « extérieur au temps et au monde », Johann le Guillerm, au travers de ses performances, de ses études, de ses recherches, de son travail, de ses voyages et de ses expériences, parvenait à créer un autre temps et un nouveau monde ? Un autre temps qui commencerait par ce que lui-même désigne comme « l'observation des phénomènes » et qui se traduit en même temps par une direction de la pensée (réflexion avec et sur lui-même confrontée à ce qu'il observe) et des expérimentations multiples et hasardeuses dont bon nombre relèvent d'une forme spontanée d'intuition et, plus encore peut-être que cela, d'une curiosité extrême envers le monde qui l'entoure et en particulier les formes et les dessins présents dans la nature. Comme autant d'énigmes.

Ainsi, ce voyage au long cours (14 mois) qu'il a minutieusement préparé et organisé dès les premiers jours de l'année 2000 a été pour lui bien sûr

1. Anne QUENTIN, *Johann le Guillerm*, Mémoires du cirque d'aujourd'hui, Éd. Magellan, 2007.

2. *Idem*.

l'occasion en premier lieu d'aller à la rencontre de populations et de communautés isolées, traumatisées ou handicapées (par les guerres, les maladies ou les catastrophes naturelles...). De celles et ceux qu'il a appelés « des sociétés inadaptées » et de vivre, de passer du temps avec eux et d'interroger au moyen d'ateliers et d'exercices très simples — franchir un fil tendu à vingt centimètres du sol, manipuler divers objets — leur rapport au corps, à l'équilibre, à l'environnement, à la mémoire. dans une démarche d'immersion quasi anthropologique que n'aurait sans doute pas reniée Claude Lévi-Strauss ni même, plus près de nous, Philippe Descola¹. Toutes ces observations, précises et concrètes, ont été riches d'enseignement, de découvertes et de surprises pour Johann le Guillerm et notamment sur les capacités compensatoires développées par ces hommes et ces femmes vis-à-vis de leur manque ou de leur handicap : une posture d'équilibre dans le corps presque instantanée chez les handicapés des membres inférieurs, une mémoire bien plus étendue et puissante que chez les valides développée par les aveugles, etc.

Mais au-delà de ces découvertes empiriques, ce voyage autour du monde aura été aussi pour l'artiste circassien source de connaissance et/ou de questionnement plus vastes et en même temps plus abstraits et mystérieux. Ainsi, en embrassant « l'atmosphère terrestre », il saisit une vision globale du monde qui l'entoure. Or, comme il le dit lui-même, il travaille pour les hommes et savoir de quoi est faite cette terre lui importe. Outre cette perception générale, cette approche du macrocosme, Johann Le Guillerm, parce qu'il est déplacé hors de ses repères familiers et qu'il a le temps de voir et de réfléchir, de croiser ou de juxtaposer dans son esprit son observation de la nature, les souvenirs de son éducation et ses recherches multi-azimuts, va aussi se retrouver face à des constatations plus ténues, circonscrites et relevant davantage du microcosme, mais tout aussi troublantes : comme la forme de la spirale, ce S que dessine l'anticyclone climatique et que l'on retrouve sur le poitrail des chevaux dans la forme de leur pilosité ; S que l'on va aussi repérer dans le mouvement des courants sous-marins majeurs ou bien dans le creusement des ouïes d'un violon. Il ne s'agit pas d'en tirer des conclusions ni une quelconque règle — j'ai parlé plus haut « d'énigmes » — mais c'est la conscience et l'observation de ces phénomènes et du mystère qui les lie qui donnent sans doute cette épaisseur et cette profondeur de sens et de vision, sans que l'on puisse vraiment en expliquer la raison, aux images, numéros et performances des spectacles de Johann le Guillerm.

1. Claude LÉVI-STRAUSS, philosophe, a contribué avec son célèbre livre *Tristes Tropiques* à faire connaître auprès du grand public, et à donner ses lettres de noblesse à, l'anthropologie moderne. Philippe Descola, qui fut un de ses élèves, s'inscrit avec ses travaux actuels dans une continuité critique, notamment à travers son enquête en immersion de plusieurs années auprès des indiens Achuar d'Amérique du sud. Il a publié cette année avec le dessinateur italien Alessandro Pinocchi aux éditions du Seuil *Ethnographie des mondes à venir*.

Car oui, ce temps que l'on pourrait dire premier, temps étiré et, dans une certaine mesure, chaotique de l'observation des phénomènes et de l'expérimentation des hypothèses, ce temps mêlé de la recherche, de la pensée et de la création, on en ressent la présence active et vivante à l'instant même de la performance, dans le temps second de la représentation et de son déroulé. Un peu comme un iceberg dont on ne verrait affleurer que la pointe mais dont on sait, mystérieusement et instinctivement, qu'il recèle toute une partie cachée, une masse silencieuse, indistincte et insaisissable engloutie sous la surface, tout près ou à des profondeurs abyssales et qui en constitue la base autant que l'origine.

Le temps du corps en piste, temps réel de la représentation et de la performance

Qu'il apparaisse en jongleur de sabre aux yeux obturés, aveuglés par des pansements, à la manière d'un Œdipe après la révélation dans *Où ça ?*, ou bien en dompteur de bassines armé d'un fouet, figure désorientante et iconoclaste d'alchimiste contemporain en dialogue et en duel avec la matière dans le premier tableau de *Secret*, Johann le Guillerm, dans son « être en piste », manipule différents registres, différentes plages de temps, comme un acrobate manipulerait son agrès. Comme lui-même manipule les différents objets et instruments avec lesquels il « fait cirque » : bassines grandes et petites, oui, mais aussi livres, barres de fer, hachoir, tapis, bouteilles, plantes en pot, poutres, corde. pour ne prendre qu'une partie de l'inventaire à la Prévert des divers objets qu'il convoque tour à tour dans *Secret*. Aucun de ces objets hétéroclites n'est là par hasard et chacun d'eux raconte en quelque sorte sa propre histoire, son propre événement qui viennent se rattacher et s'insérer dans le dessin général. Et chacun fait jouer et se joue, à sa façon, du corps en piste de Johann. Chacun impose et donne à voir non seulement un rapport spécifique à ce corps, mais également une temporalité singulière, distincte, qui lui appartient et dans laquelle ce même corps doit se couler, se placer avec justesse, dans la douceur ou la violence, au risque, toujours présent, de l'accident. De la disharmonie. De l'accroc soudain dans la toile fine et ajourée du spectacle qui est peut-être aussi celle du chapiteau qui l'abrite.

Prenons pour éclairer notre propos deux exemples très différents, tous deux puisés dans le spectacle *Secret* qui n'est lui-même, rappelons-le, qu'une des cinq extensions à mettre en relation et en résonances avec les quatre autres : *l'Observatoire*, *la Trace*, *le Film*, *la Motte*¹, toutes parties prenantes du

1. Voir à la fin du présent texte la description de la nature et des caractéristiques de ces 4 extensions en sus du spectacle *Secret* (*l'Observatoire*, *la Motte*, *la Trace*, *le Film*) et de leurs

Fig. 2 — Johann Le Guillerm, *Où ça ?*



Vertige de l'équilibre : chaussé de lourds sabots et perché sur le goulot de deux bouteilles vides posées au sol, Johann tend son bras derrière lui pour ramener, avec d'innombrables précautions, la troisième bouteille qui doit lui permettre de poursuivre son improbable traversée. Chacun de ses muscles est tendu à l'extrême pour maintenir son fragile équilibre et contraste violemment avec l'extrême délicatesse et fluidité de ses mouvements qui peuvent à tout moment entraîner sa chute. © Philippe Cibille.

projet global *Attraction*. Il s'agit de deux tableaux, deux séquences, deux moments particuliers et séparés du spectacle, mais situés tous deux à peu près au milieu de la représentation.

Le premier, déjà présent dans *Où ça ?* et connu jusqu'à devenir quasi emblématique de l'art et de la personnalité de Johann, est le numéro des bouteilles. Chaussé de ses fameuses poulaines en acier, torse nu, sa longue tresse balayant le sable de la piste, Le Guillerm est accroupi, perché en équilibre sur le goulot de deux bouteilles vides posées au sol, un plateau rond de serveur à la main qui supporte deux autres bouteilles, également vides. Il va entreprendre, pas à pas, une traversée de toute la piste, avançant sur les bouteilles qu'il pose une à une devant lui. Au-delà de la seule performance et de la difficulté de l'exercice en tant que tel, ce numéro contient plusieurs aspects caractéristiques et la dimension du temps en est

rôles communs et respectifs au sein d'*Attraction*. À noter toutefois, comme nous le verrons en conclusion du présent article, que ces différentes « extensions » du projet princeps *Attraction*, si elles sont présentes à l'origine et jusqu'en 2012 environ, ne se retrouvent pas toutes aujourd'hui dans sa configuration actuelle alors même que d'autres formes et d'autres propositions sont apparues au fil du temps et de la recherche.

l'un des plus décisifs. Techniquement parlant, le risque physique encouru par Johann est nul, il est à 50 cm. du sol et, même s'il tombe, il n'a aucune chance de se blesser sérieusement. D'où viennent alors la tension et le sentiment de danger croissant et imminent qui nous saisit et nous accompagne tout au long de sa traversée ? Bien-sûr, il y a l'extrême concentration de l'acrobate, son corps, tout entier engagé dans une lutte permanente pour se maintenir en équilibre, ses gestes millimétrés pour poser devant lui ses bouteilles et avancer sur leurs goulots. Mais, surtout, il y a la durée, le temps incroyable de cette progression qui nous plonge, nous spectateurs, dans une confusion et une incertitude vertigineuses. En effet, il n'y a pas vraiment d'évolution dans ce numéro, pas d'acmé ni de montée en puissance de la difficulté qui reste de même intensité du début à la fin, pas de suspense, d'accélération ni de coup de théâtre et donc. pas non plus de résolution finale. Le spectateur se voit entraîné dans une entreprise fragile, absurde, dérisoire et qui pourtant s'impose à lui, jusqu'à prendre une dimension terriblement importante, vitale. Et sans fin prévisible. Comme Johann Le Guillerm, nous sommes tous devenus Sisyphe avec son rocher. Nous savons parfaitement que c'est impossible, que l'entreprise est vouée à l'échec et nous savons tout aussi pertinemment que nous devons le faire, que nous n'avons pas d'autre choix. La radicalité, la violence de cette contradiction et le chaos de ce mélange de sentiments et de sensations que nous éprouvons et qui se cristallisent dans cette silhouette improbable mi-homme mi-oiseau, ramassée sur elle-même et juchée sur des goulots de bouteilles, fait aussi se percuter dans notre corps et notre esprit deux temps distincts : le temps réel, fluide et continu du déroulement du parcours de Johann sur la piste et un autre temps, un temps intérieur, un temps psychique et archaïque propre à chacun de nous et qui l'extrait de la réalité de l'instant présent. Cette forme étrange de détachement ou de dissociation collective, elle est permise et même provoquée par la longueur et d'une certaine façon l'arythmie dramaturgique, la qualité non spectaculaire du numéro. Ce que réalise Johann le Guillerm est sans aucun doute une prouesse effroyablement difficile et qui a du lui demander des heures et des heures d'exercice mais son attitude (l'absence radicale de toute complicité avec le public) cumulée avec la durée et la structure même de la performance produisent, au bout d'un moment, ce télescopage des temps, cette espèce de vortex continu et indéfini dans lequel lui comme nous sommes aspirés.

Le second exemple, toujours pris dans *Secret*, est à sa façon encore plus radical. C'est l'épisode du tapis. Le Guillerm entre en piste avec un tapis enroulé, il le pose devant lui et il attend que le tapis se déroule. C'est tout. Mais ce qui pourrait passer pour une sorte d'interlude, de respiration ou d'entr'acte, de pause à l'intérieur du spectacle, ne prend pas seulement les spectateurs au dépourvu. Cette séquence apparemment anodine va en fait

agir comme une véritable déflagration sur ces mêmes spectateurs. Et là encore, la réalité flottante et réversible du temps, de la durée, vont jouer un rôle essentiel dans la production de cet effet. Car ici aussi, le moment dure, se prolonge, s'étend bien au-delà du raisonnable et même de l'admissible dans le contexte d'une représentation destinée à un public qui vient voir « quelque chose », en l'occurrence un « spectacle » de cirque dit « contemporain ». Or, on le sait depuis Stanislavski¹ et même avant lui, l'attente et le « ne rien faire » en situation de représentation ont toujours été une forme de défi, de provocation suprême, de gageure presque intenable dans le spectacle vivant. Tant pour l'acteur que pour les spectateurs. Jusqu'à figurer la négation même du spectacle, théorisée et mise en pratique avec par exemple la « non danse » proposée par Jérôme Bel² ou à travers le concept plus large « d'art déceptif³ ». Mais, avec sa séquence du tapis, Johann le Guillerme va peut-être encore plus loin, jusqu'à approcher et même toucher et faire toucher une sorte de « point Goodwin » de la représentation et au-delà, du cirque contemporain. Cela pour au moins deux raisons :

L'immobilité, dans le spectacle vivant en général et tout particulièrement au cirque, ne peut être qu'un état préalable, postérieur ou transitoire, mais toujours en lien étroit avec le déclenchement de l'action et du mouvement. La représentation, le « spectacle » de cirque, traditionnel ou contemporain, est peut-être avant toute autre chose la représentation d'un corps en mouvement, d'un corps pris dans un processus d'effort et de transformation et exposé comme tel aux regards. Si pause ou suspension du corps et de l'esprit il peut y avoir, elle s'apparente le plus souvent, voir quasi exclusivement, soit à une phase de concentration et de préparation qui précède le mouvement à venir ou la figure à exécuter, soit de récupération, de respiration et de stabilisation une fois la prouesse accomplie. Donc, par nature et par définition, cet état d'immobilité vibrante, de fixité, d'apnée soudaine de la présence, ne peuvent être que provisoires et temporaires. Mais là, ce temps figé, ce temps où chacun retient son souffle et attend que l'événement ait lieu, dure et se prolonge bien plus qu'il ne devrait au risque de l'asphyxie. Pour l'homme en piste comme pour celles et ceux qui le regardent. Il ne se passe rien. En apparence. Et, comme

1. Constantin STANISLAVSKI, directeur du *Théâtre d'art* à Moscou, metteur en scène et théoricien du théâtre moderne soviétique dans les années 1920. Son livre *La formation de l'acteur* et ce que l'on a appelé la « méthode Stanislavski » a eu un retentissement mondial et a inspiré bon nombre d'acteurs et de metteurs en scènes, bien au-delà des frontières de l'Union Soviétique.

2. Jérôme Bel, chorégraphe contemporain, est emblématique de ce que certains critiques ont qualifié de « non danse ». Sa pièce *Shirtologie* reste une référence en la matière.

3. L'art « déceptif » — dont la « non danse » peut être l'une des formes d'expression — est un concept théorique forgé par plusieurs artistes et critiques d'art dans les années 1990 qui se traduit par une volonté de l'artiste de déjouer ou de décevoir l'attente du spectateur.

dans Shakespeare, le temps paraît « sorti de ses gonds¹ ». La gêne et le malaise sont largement dépassés, le rire se coince dans la gorge, l'incrédulité, la moquerie, la révolte, l'incompréhension, la fureur potentielles des spectateurs se dissolvent dans le silence. L'angoisse et la tension montent, irrésistibles et sans objet. Le réel se brouille, perd sa consistance, soudain plus rien n'existe que cette silhouette debout et immobile sur la piste et ce tapis enroulé sur lequel tous les yeux sont fixés sans pouvoir s'en détacher. Et puis tout d'un coup, sans que l'on sache quand, comment, pourquoi ni par quoi c'est arrivé... le tapis est là, sous nos yeux, à plat, entièrement déroulé. Le fil qui nous tenait tous suspendus se coupe alors brutalement et chacun, tant bien que mal, réintègre son corps. L'hypnose collective a pris fin.

Une autre dimension, propre à l'espace du cirque et particulièrement chère à Johann le Guillerm vient décupler la puissance et même pourrait-on dire la violence crue de cette immobilité et de ce temps arrêté. Il s'agit de la configuration singulière de la piste et du chapiteau dans la distribution des postures entre regardeurs et regardé ainsi que de la scénographie spécifique de l'atroupement dans laquelle sont mis les spectateurs. En effet, le fait de voir et surtout d'être vu à 360° — de face, de dos, de profil, de haut en bas, de bas en haut — l'absence totale dans l'arène de hors-champ qui met le sujet de la représentation dans une situation d'exposition maximale, absolue, agit directement et immédiatement à la fois sur la perception et sur la présence. Dans une telle situation, il va de soi que l'intensité et la nature de l'une comme de l'autre, comme celles de leur confrontation prend une couleur, un relief et une résonance toutes particulières. Ainsi que le temps de la rencontre, la réalité en acte du croisement de ces regards et de la présence démultipliée de ces corps rassemblés. Avec le paradoxe que cette scénographie de l'atroupement où le protagoniste est placé au centre de l'espace des points de vues, surexposé aux regards de la foule, bien loin d'être exceptionnelle, est en réalité l'exacte condition de l'homme dans sa vie de tous les jours : lorsqu'on marche dans la rue, que l'on déambule dans un magasin ou dans n'importe quel espace public, on est en effet vu en même temps de tous les côtés et par tous les bouts, depuis toutes les distances du plus proche au plus lointain, et notre corps tout entier se retrouve précisément au point de jonction de tous les regards croisés et de tous les corps en mouvement autour de nous.

Si j'ai développé un peu longuement cette séquence du tapis c'est que, plus encore que le numéro davantage connu et identifié des bouteilles, je vois ce moment énigmatique et radical comme une métaphore, non seulement de l'entièreté du spectacle *Secret*, de son fonctionnement et de sa composition, mais, au-delà, de la personnalité et du travail de Johann Le

1. Cf. William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, .

Guillerm dans leur ensemble. De sa démarche comme créateur, de l'audace de ses propositions artistiques, de l'épaisseur de sens et de la pluralité de formes qui habite son univers et ses récits, de la complexité et de la rigueur de sa pensée, de ses recherches et de ses expériences. De son humour aussi. De cette espèce de mélange troublant d'engagement total et de décalage permanent qui a pour effet de nous renvoyer tous et chacun de nous, spectateurs humains, à notre conscience d'exister, à notre « être là » intime, à nos interrogations, nos peurs, nos expériences vécues les plus cachées et les plus partagées. Ce que Johann appelle avec un magnifique oxymore des « pratiques minoritaires universelles » et dont il a fait depuis maintenant plusieurs dizaines d'années la source et la raison d'être de son travail, de ses recherches et de son art. Personne ne sort indemne d'un tel voyage physique et mental dans l'espace et dans le temps, pas plus lui que nous.

Attraction : le temps du projet, le temps de l'œuvre

J'ai beaucoup parlé jusqu'ici du spectacle *Secret*. De ce qu'il renferme et révèle de Johann le Guillerm, de son travail et de son art. De ses recherches préalables et de son approche concentrée et méthodique ; de son mode de création et de composition ; de son « être en piste » solitaire, sous son chapiteau, au centre de l'attroupement collectif ; de sa vision du monde et de la condition humaine. Bref, de tout ce que l'on pourrait dire être sa philosophie d'homme et d'artiste, confronté à ses semblables comme aux limites et à la finitude de l'existant.

Mais je n'oublie pas que ce *Secret* n'est que l'une des facettes, l'un des éléments, une seule parmi les « extensions » d'un projet incroyablement plus vaste et ambitieux qu'est celui d'*Attraction*. Avec ce projet polymorphe et évolutif Johann le Guillerm s'inscrit — et c'est à ma connaissance unique, en tout cas dans ce domaine du cirque contemporain — dans un temps autre que ceux normés et balisés du spectacle vivant, les temps chronologiquement identifiés, ordonnés et circonscrits de la création, de la production et de la représentation.

L'une — et non la moindre — des nombreuses particularités d'*Attraction* est en effet que c'est la nature, le sens et l'essence-même du projet qui imposent leur temps à la création, à la production, à l'exploitation et non, comme c'est presque toujours le cas, le temps contraint et mesuré de la production qui détermine la forme et le contenu du projet. Déjà, entre la création de *Où ça ?* (1995) et celle de *Secret* (2003), l'artiste circassien a laissé s'écouler près de dix ans, prenant le temps — pour lui nécessaire — de voyager, de chercher, d'expérimenter, de découvrir, de réfléchir avant de s'exposer de nouveau aux regards et à la présence des

spectateurs. Ce temps du projet n'est pas seulement un temps de gestation avant d'accoucher d'une nouvelle création. C'est aussi, nous l'avons vu, un temps de l'entre-deux, un temps d'errance, de vacance, un temps d'étude, de prospection, d'expérimentation.

Mais ici, pour ce projet *Attraction*, il y a une dimension supplémentaire qui, de mon point de vue, en fait un projet en même temps qu'un objet inédit, sans équivalent dans le champ de l'art vivant et qui l'apparente davantage à une aventure artistique et scientifique intemporelle qu'à une production spectaculaire de cirque contemporain. Car si Johann Le Guillerm pense, en les reliant entre elles, les différentes formes et réalisations plastiques, visuelles, spectaculaires, pédagogiques que peuvent revêtir l'expression de sa recherche et le sens qu'il entend donner à ses travaux et performances — ouvrir *l'espace des points de vue*, faire *le tour du point*, donner à voir et à partager des *pratiques minoritaires universelles*, interroger le monde, le vivant, la matière, la condition humaine et les lois qui en régissent l'organisation — il pense également les développements et l'étendue dans le temps de toutes ces « extensions » ainsi que lui-même les appelle. Il pense, globalement et en perspective, le *temps du projet* en soi. Et ce dès son origine, dès sa genèse, alors même que ce projet n'a pas d'existence matérielle tangible et qu'il n'est encore qu'à l'état d'idée, d'intuition, de désir, d'obsession et de projection.

Ainsi, si *Secret* le spectacle et *L'Observatoire* le laboratoire musée itinérant qui fait apparaître une sorte d'archéologie de la recherche, obéissent tous deux à peu près à des temps mesurables et identifiés — temps limité de la représentation pour l'un ; temps initial du travail de recherche et du recueil ou de la fabrication d'échantillons pour l'autre — il apparaît clairement que *la Motte*, *le Film* et *la Trace* s'inscrivent eux dans des temporalités radicalement différentes et beaucoup moins évidentes à appréhender.

La Motte est une « sculpture », objet, mélange organique de terre et de végétation qui croît naturellement à sa surface. Mais cette sphère aux allures de notre planète est aussi truffée d'électronique. Animée d'un lent mouvement de rotation sur elle-même, elle décrit un mystérieux parcours fait de courbes, d'ellipses, de boucles, de spirales et sinusoïdes dont la calligraphie étrange s'inscrit sur le sol, révélant l'alphabet inconnu d'un écosystème en mouvement. *La Motte* renvoie donc à la fois à un temps passé, temps archaïque de notre Terre-Mère et à un temps futur, le temps de la catastrophe à venir que, comme un lanceur d'alerte, l'énorme prototype dessine sur le sable à notre intention.

Non encore réalisé à ce jour, *Le Film*, comme son nom l'indique, aurait pour vocation d'accompagner au jour le jour par l'image et le son les différents épisodes et péripéties qui jalonnent le déroulement d'*Attraction*. À la manière d'un journal de bord du projet, *le Film* serait ainsi le témoin en temps réel des développements, temps forts, accidents, événements de

toutes sortes qui caractérisent son déploiement dans le temps et dans l'espace et permet d'en mesurer la trajectoire. Pour autant, il s'agit bien d'un « film » or qui dit film dit montage, choix d'images et de séquences et de leur ordonnancement donc là aussi, un temps du montage qui doit s'inscrire dans le temps différé de l'après, celui de la vision d'ensemble et de l'aboutissement, quel qu'il soit, du projet.

Enfin, *la Trace* a pour objectif de rassembler l'ensemble des écrits, commentaires, critiques, articles et analyses, toutes les « traces » laissées ou générées par *Attraction*. On se situe là dans le temps *a posteriori* de la mémoire du projet et de son récit depuis l'extérieur à partir de sources multiples et au moyen de voix de différentes natures.

Toutes ces extensions d'*Attraction*, si elles affirment leur autonomie, leur logique et leur rythme de réalisation et d'évolution propres¹, sont naturellement à mettre en écho et en résonances les unes avec les autres. Dans cette arborescence mouvante en constante transformation, *l'Observatoire* fait figure de noyau central de formes fixes et de matière inerte qui irrigue les autres branches. Et ce n'est certainement pas un hasard si, depuis le début du projet, cette exposition itinérante, ce cabinet de curiosités hétéroclite rempli d'objets et d'échantillons exhumés d'on ne sait quelles fouilles, est systématiquement monté et montré en parallèle au spectacle *Secret*, performance humaine vivante et éphémère, prise dans l'instant présent.

Observatoire, Secret, Motte, Film, Trace..., chacun à leur manière et tous collectivement matérialisent différents états de ces « temps du cercle » que Johann le Guillerm n'a de cesse d'explorer. Depuis la création de *Cirque O* puis de *Cirque Ici* et celle d'*Où ça ?*. Depuis son voyage autour du monde à l'aube de ce nouveau siècle et depuis le commencement de ce projet *Attraction*. Un projet qui, comme tous les projets de recherche et de création à processus long et à visée prospective, a connu de nombreuses évolutions et transformations entre son lancement à la naissance des années 2000 et aujourd'hui. Ainsi, si *Le Film* ou *La Trace* n'ont pas pour l'instant pris de réalité concrète, de nouvelles formes et de nouvelles pistes de travail ont-elles pris corps — *Terces, Les Architextures, Les Imaginographes, La Transumante, L'Aplanatarium, Les Droliques...* Autant de cercles concentriques reliés les uns aux autres qui chacun représentent un stade, une étape, un

1. Ainsi *l'Observatoire, Secret* et *la Motte* ont déjà fait l'objet de nombreuses reprises, même si parfois en décalé, de représentations, manifestations et monstrosités publiques, *le Film* et surtout *la Trace*, s'ils sont en cours ou en préparation, n'ont pas pour le moment de formes définies ni arrêtées. Là encore, les temporalités distinctes s'affirment comme décisives dans le devenir des différentes extensions d'*Attraction*.

Fig. 3 — Johann Le Guillerm, « Les Bastaings », *Secret* (temps 2).



Laboratoire en piste : le dernier tableau du spectacle *Secret* nous donne à voir un Johann le Guillerm qui, par la seule aide d'une épaisse corde enroulée tout autour de sa taille, relie entre eux de lourds madriers jusqu'à construire une sorte de labyrinthe en volume ou de mikado géant sur lequel il progresse en équilibre. Cette vision finale, énigmatique démonstration de puissance physique et de création artistique intimement mêlées, s'achèvera par la dérisoire silhouette de l'acrobate pendu à la dernière poutre avec le bout de corde qu'il lui reste. © Philippe Cibille.

moment singulier dans l'œuvre totale¹ de cet artiste penseur expérimentateur et circassien hors normes, qui, vaille que vaille, continue sa route sans vraiment savoir où celle-ci va le mener.

Arpenter et bâtir patiemment l'architecture circulaire et labyrinthique d'un « temps de l'œuvre » insaisissable au sein duquel, obstiné, il chemine, sa « circumambulation² » ainsi qu'il la nomme, n'est-ce pas là finalement la ligne de crête et d'horizon que vise Johann le Guillerm et vers laquelle il cherche à nous entraîner à sa suite ?

1. Au sens où pouvait l'entendre le metteur en scène allemand des années 1920 Walter Gropius lorsqu'il se revendiquait d'un « théâtre total ».

2. *Circumambulation* est le terme employé par Johann le Guillerm à l'issue de son voyage autour du monde pour évoquer son expérience en même temps que le principe directeur de ses créations.

L'apocalypse du Pas Grand-chose

Réflexions éphémères sur le savoir et le croire

Jacques ARNOULD

Centre national d'études spatiales

Je me souviens. Il faisait froid, ce soir-là, dans les rues d'Amiens et, en remontant le col de mon manteau, je me demandais un instant si ce « jeu », puisque je me rendais au cirque Jules-Verne, en valait la chandelle. Je peux l'avouer : je ne connaissais pas Johann Le Guillerm et son « Pas Grand-chose » ne me disait rien du tout ! Mais n'était-ce pas là une raison suffisante pour découvrir son spectacle, sa performance ? D'autant plus que nous devions, le lendemain soir, discuter, débattre, échanger au cours d'une soirée organisée par une association culturelle locale.

Mon ignorance, avouée et assumée, de l'œuvre de Johann avait une origine évidente : ma culture circassienne était alors réduite (et elle l'est encore) aux souvenirs d'une enfance déjà lointaine et de la célèbre *Piste aux étoiles* de l'ORTF. Mais peut-être avais-je ainsi la chance d'entrer sous la coupole de ce superbe bâtiment avec les yeux d'un petit garçon de dix ans...

En attendant que l'obscurité se fasse, j'eus le temps de remarquer une évidence : la piste était ronde. Contrairement au conférencier, au professeur qui prennent la parole depuis une estrade ou au creux d'un amphithéâtre, l'artiste circassien se trouve donc au milieu des spectateurs et non face à eux. J'ai lu, j'ai entendu ensuite Johann expliquer l'importance qu'il donne à cette organisation de l'espace, à ce qu'il nomme « l'architecture naturelle de l'atroupement ». Elle rassemble les corps, elle focalise les regards avant que le spectacle lui-même n'attire les attentions. Avant même que Johann n'entre en scène, en piste avec sa carriole à mystères, j'avais donc déjà découvert (piètre découverte, j'en conviens) l'un des traits du singulier circassien : il ne dissimule rien ou vraiment pas grand-chose. J'ai trouvé un extrait de l'un de ses premiers spectacles, peut-être celui qui marquait la fin de sa formation au Centre national des arts du

cirque, où il apparaissait nu comme un ver avec son comparse. Mais ce soir-là, avant que les lumières ne s'éteignent, je ne connaissais rien encore de mon partenaire du lendemain.

La suite de cette soirée au cirque Jules-Verne est connue de ceux qui ont eu la chance de voir « Le Pas Grand-chose ». Je ne possède ni les mots de l'expert, ni les mots du poète pour décrire cette expérience. Un seul mot me paraît convenir pour décrire mon état, mon état d'esprit et de corps dois-je ajouter : celui de fascination. J'aime ce mot qui signifie à la fois l'attraction et la répulsion, l'attrait et le retrait, le plaisir et le dégoût, l'envie et l'effroi. Devrais-je dire que je suis rapidement tombé sous le charme de l'art maîtrisé par Johann ?

Plus tard, bien plus tard, après avoir passé une soirée à parler à bâtons rompus avec lui, après l'avoir retrouvé dans son atelier-laboratoire du Jardin d'agronomie tropicale de Paris, après avoir assisté à un autre de ses spectacles cette fois au Parc de la Villette, j'ai commencé à comprendre les raisons de cette fascination. À Amiens, j'avais deviné l'un des projets essentiels de la démarche de Johann Le Guillerm : selon ses propres mots, « faire le point sur nos croyances et sur nos connaissances ». Un projet qui est aussi le mien depuis près de trente ans. Mais, jusqu'à ces deux soirées à Amiens, je n'avais jamais rencontré quelqu'un qui à la fois partage une interrogation semblable à la mienne et soit aussi différent de moi. Je me demande d'ailleurs si Johann ne se disait pas la même chose lorsque nous nous sommes rencontrés pour la première fois le lendemain du spectacle. Vous n'aurez qu'à lui demander...

Au risque de vous paraître prétentieux ou menteur, je peux dire que je lui ai donné le surnom d'alchimiste avant même de le lire sous la plume d'un autre, peut-être bien de la sienne. Ce que j'avais vu de lui un soir, ce que j'avais entendu le lendemain m'ont en effet très vite fait penser à la confrérie de « ceux qui ont le plus longuement rêvé et valorisé la matière », selon une définition de Gaston Bachelard qui me paraît parfaitement s'appliquer à Johann. Il ne fait aucun doute que cet homme rêve, pense, réfléchit, interroge. Mais il n'oublie jamais ni la matière ni le corps. Lui-même explique comment il cristallise d'abord la pensée dans le corps, avant de cristalliser la pensée dans la matière d'une machine extérieure. Et, j'en suis persuadé, c'est cette cristallisation qui, dès le premier soir à Amiens, m'a fasciné.

J'ai effectivement pris en pleine figure cette incarnation, cette matérialisation de la pensée qui prend la forme d'un corps totalement investi dans un labeur, qui sent presque la sueur, qui possède la rugosité du bois, qui s'enroule avec les fibres d'une plante, qui s'évanouit dans un tourbillon de fumée. Cette cristallisation de la pensée n'a rien à voir avec celle dont j'ai l'habitude : le calme déroulement des heures passées dans une bibliothèque silencieuse ou un « pensoir » feutré, l'engourdissement de

la nuque à force d'être penché sur un livre ou la douleur des yeux rivés trop longtemps sur un écran. Rien de tout cela dans le travail de Johann ou, pour être honnête, bien plus que tout cela : comme ses prédécesseurs alchimistes, il se jette corps et âme dans son « grand œuvre » à lui. Il ne rêve pas de réaliser une pierre philosophale qui permettrait la transmutation des métaux vils en métaux nobles, du plomb en argent ou en or. Il rêve d'incarner et de matérialisation le pas grand-chose, le mouvement minimal, bref tout ce que d'habitude nous feignons de ne pas voir, ne pas toucher, ne pas éprouver et préférons donc ignorer.

« Je suis tout l'inverse d'un scientifique ; j'éprouve le monde », l'ai-je entendu dire à l'occasion d'un reportage sur son œuvre. Le trait peut paraître un peu vif, lancé à l'encontre des scientifiques qui pourraient se sentir blessés : n'ont-ils pas eux aussi une sensibilité, une âme ? J'ai coutume de rappeler que, pour établir sa célèbre théorie de l'origine des espèces vivantes et de leur évolution, Charles Darwin a accompli le tour du monde qui n'avait alors (le voyage s'est déroulé dans les années 1830) rien d'une croisière, non seulement en matière de confort mais surtout de sécurité. Comme nombre des savants des siècles passés, le célèbre naturaliste anglais a bel et bien risqué sa vie et, à sa manière, éprouvé le monde pour faire avancer le savoir. Mais j'ai aussi lu François Jacob dans *La Logique du vivant*, un livre publié en 1970, lorsqu'il écrit : « On n'interroge plus la vie aujourd'hui dans les laboratoires. On ne cherche plus à en cerner les contours. On s'efforce seulement d'analyser des systèmes vivants, leur structure, leur fonction, leur histoire. » Je ne devine aucun regret sous la plume du prix Nobel français ; je pense au contraire que Jacob se félicite de la manière dont la biologie moderne est parvenue à fusionner les échelles microscopiques et macroscopiques, l'histoire naturelle et la physiologie. Il est donc devenu inutile de faire appel à un principe spécifique pour étudier les êtres vivants, à un élan vital qui animerait la matière pour lui insuffler les propriétés du vivant. Le vivant peut être ramené à des processus et des lois qu'étudient la physique et la chimie, la thermodynamique et la génétique.

Soyons honnêtes : Johann cherche lui aussi à réduire à la réalité à pas grand-chose. Toutefois, il n'en perd pas pour autant les contours puisqu'il ne cesse jamais de les affronter, de s'y confronter, de s'y émerger. Son laboratoire n'est pas celui d'un prix Nobel, mais celui d'un alchimiste. Un alchimiste qui, selon une définition de Marie-Madeleine Davy particulièrement adaptée, est sans cesse « à mi-chemin entre la poésie et les mathématiques, entre le monde du symbole et celui du nombre ».

Alchimiste, non pas scientifique, l'homme du « Pas Grand-chose », son spectacle, n'en revendique pas moins d'être un chercheur. « Je suis un chercheur, l'ai-je entendu dire, car le chercheur doit être idiot, sinon il ne chercherait pas. » Il y a bien évidemment encore de la provocation dans cette

revendication, mais guère plus que dans un mot de Jean Rostand, le biologiste-qui-s'intéressait-aux-grenouilles, un mot qui a nourri mon intérêt pour le monde des sciences : « Beau mot que celui de chercheur, et si préférable à celui de savant ! Il exprime la saine attitude de l'esprit devant la vérité : le manque plus que l'avoir, le désir plus que la possession, l'appétit plus que la satiété. » Je suis persuadé que Johann se serait entendu à merveille avec le professeur Rostand dans leur commune raillerie des savants, des doctes, de ceux dont un autre homme de scène, Molière, s'était déjà copieusement moqué.

La scène, la piste devrais-je dire, étant installée, le maître y ayant fait son entrée, il est temps de nous atteler au sujet qui fâche. Ne soyez pas étonné par cette dernière expression : lorsque, le lendemain de sa performance, Johann et moi avons entamé notre échange, j'ai eu l'impression d'être moi-même à ses yeux un sujet de fâcherie ou, pour le moins, de suspicion... Il faut dire que mes titres avaient de quoi interroger, alerter, agacer peut-être un alchimiste autodidacte qui interroge les connaissances, les croyances et ceux qui les professent. Je suis en effet « bardé » de trois titres : docteur en histoire des sciences, docteur en théologie et expert éthique au Centre national d'études spatiales, l'agence spatiale française. Deux titres académiques et un poste officiel qui associent en une même personne la science et la religion et, pire encore, font peut-être de moi un homme qui sait et qui croit ce qu'il sait. De quoi, je l'ai compris par la suite, mettre le circassien sur la défensive, lui qui interpelle son public par un : « Êtes-vous prêts à remettre en cause tout ce que vous croyez savoir ? »

En lisant cette interjection, une image me vient spontanément à l'esprit, celle de l'ivrogne accroché à son lampadaire afin de ne pas chuter. L'image même du dogmatisme, autrement dit de l'attitude qui consiste à refuser de mettre en question ce que nous croyons, ce que nous croyons savoir, à nous y accrocher coûte que coûte. Rien à voir avec les postures de l'acrobate accompli qu'est Johann lorsqu'il escalade ses « Architextures » puis commente ses exploits par un : « L'équilibre n'existe pas ; l'équilibre, c'est la mort ou la chute. » L'équilibre, la stabilité sont les équivalents du dogmatisme dans le vocabulaire de l'alchimiste qui prône toutes les formes de déstabilisation.

Car je respecte la démarche de cet homme qui ne s'accroche à un lampadaire que pour mieux s'en éloigner, à une corde que pour mieux s'envoler. Ses incroyables machines, mues par des forces souvent insoupçonnées de la matière et du vivant, sont toutes mobiles puisqu'elles sont inspirées par son propre corps, par son propre esprit qui ne tiennent pas en place. Le lampadaire ne sert pas à rechercher une clé à quelques centimètres de son pied, mais à s'en éloigner pour s'aventurer dans l'obscurité ; la corde ne sert pas à lier, mais à transmettre une énergie, à forcer un mouvement,

là encore à s'éloigner. Johann l'a répété : il est un chercheur, non pas un savant ; il est l'affamé de Rostand et non le repu, le rassasié.

À le voir s'évertuer, s'échiner à mettre en cause ce que nous croyons savoir, non sans l'avoir accompli d'abord lui-même, je me suis évidemment demandé s'il croyait en quelque chose, en pas grand-chose. ou en rien du tout. Il me paraît bien difficile de ne croire en rien : l'incroyance n'est-elle pas inhumaine ? S'il fallait caractériser Johann, sa pensée, sa démarche dans ce registre, je le considérerais volontiers comme celle d'un hérétique. Non parce que, en d'autres périodes de notre histoire, il aurait couru le risque de finir sur un bûcher (et ses bourreaux se seraient alors contentés de le ligoter à l'une de ses installations en bois avant d'y mettre le feu...), mais parce qu'étymologiquement l'hérétique est celui qui a « fait son choix » et qui le défend, celui qui a tracé son propre chemin et qui s'y tient. Notre alchimiste n'a-t-il pas dit qu'il cherchait « le chemin qui n'irait pas à Rome » ? Quelle belle formule pour résumer d'un trait le chercheur anti-dogmatique, l'alchimiste clownesque qui a installé son atelier-laboratoire et planté sa tente à la lisière du bois de Vincennes !

Au-delà de son caractère pittoresque, voire médiatique (les hérétiques ont toujours fasciné les foules, jusque dans leur fin souvent tragique et parfois même au-delà), l'identification de Johann à un hérétique rend compte et hommage, je crois, à deux de ses revendications les plus courantes : celle de trouver le pas grand-chose qui serait à l'origine de toute chose, même les plus complexes, et celle de dévoiler ce qui s'obstine à être ou à rester caché. Considérons l'une à la suite de l'autre.

La quête de l'origine, celle des choses ou celle du langage, me semble constitutive de son travail. Pour preuve, la soirée à laquelle il m'avait convié, en novembre 2019, à la Maison des Métallos à Paris : l'occasion pour moi de changer d'interlocuteur et de parler des représentations du monde et de son origine avec Guillaume Duprat, un auteur-illustrateur et cosmographe. Guillaume nous a décrit les dessins qu'il a réalisés pour illustrer les multiples façons grâce auxquelles les chamanes yekuana, les féticheurs dogons, les mystiques soufis tentent de répondre aux questions : d'où vient le monde ? A-t-il une forme ? Quelle place les hommes y occupent-ils ? Plus académique, si je puis dire, que l'approche de Johann, celle de Guillaume rend hommage à ces recherches toutes ancestrales, parfois contemporaines, dont nous sommes trop souvent les héritiers ignorants. À écouter Guillaume, en pensant aux œuvres de Johann qui nous entouraient, je me sentais comme un nain perché sur les épaules de géants, un peu ivre de vertige, mais profondément heureux. Car, aussi âpre, perturbante que puisse être cette quête des origines, elle doit tout de même nous procurer une forme de plaisir, de bonheur ; du moins en suis-je convaincu. Un alchimiste triste est un triste alchimiste, n'est-ce pas ?

La recherche de l'origine du monde comme de nos propres origines est probablement l'une des tâches, l'un des soucis les plus anciens de notre espèce. Les cosmographies dessinées par Guillaume, les travaux de Johann s'inscrivent dans une longue et riche lignée d'artefacts humains qui tentent de répondre à cette quête. Mais, après ces milliers d'années de recherche, que pouvons-nous encore espérer trouver ? Pendant que Johann avec les chercheurs du CERN se penchent sur le pas grand-chose de la matière et du réel, ces incroyables installations que sont les télescopes spatiaux nous envoient des images de l'horizon de l'univers derrière lequel se cache un énigmatique *big bang* qui pourrait lui-même dissimuler un autre univers... D'où une inévitable question : la quête de l'origine peut-elle raisonnablement avoir une fin ? Ne nous heurtons-nous pas à une infranchissable barrière ? Les scientifiques parlent du mur de Planck qui se dresse devant eux lorsqu'ils tentent de remonter le cours du temps ; Johann pour sa part ne manque pas de préciser : « Le rien, ce n'est pas le minimal. Le minimal, c'est juste avant le rien, c'est le pas grand-chose. » Tous paraissent donc admettre que nous sommes bloqués « juste avant le rien ». Serait-ce pour la simple raison que nous ne pouvons pas tenir nos propres existences, notre propre réalité au creux de notre main ? Qui d'entre nous pourrait prétendre être contemporain de sa propre naissance ? Nous touchons là, je crois, un point essentiel : l'origine, j'entends à la fois ce d'où nous venons et ce qui nous confère notre singularité (ce que distinguent les deux expressions « être originaire de » et « être original »), ne peut pas relever de la seule démarche savante. L'origine échappe à notre savoir et en appelle à notre capacité de croire. N'est-ce pas cette réalité et en même temps ce mystère que nous touchons, que nous éprouvons lorsque nous assistons à l'un des événements de Johann ? Lorsque nous nous demandons si nous devons le croire ? C'est la preuve ou, pour le moins, la marque que nous ne sommes pas loin de l'interrogation sur l'origine.

L'autre revendication de Johann est celle de découvrir ce qui est habituellement caché. Il s'inquiète sans cesse : « Ce que je vois me cache toujours quelque chose que je ne vois pas. » Il veut voir ce qui est caché, entendre ce qui est tu. Et il ne cesse jamais de nous demander à en faire autant. En découvrant cette dimension du travail du circassien, j'ai pensé à un autre chercheur, alchimiste à sa manière, Paul Virilio. De sa maîtrise de la lumière acquise auprès des maîtres-verriers (lui-même avait réalisé plusieurs œuvres de vitraux), ce philosophe avait acquis une expérience analogue : « Chaque fois que j'observais directement deux objets, expliquait-il j'en apercevais un troisième, celui formé de leur rencontre ; le vide prenait corps entre eux. » Et il avait ainsi élaboré le concept d'anti-forme. Un vocabulaire que Johann, je pense, ne renierait pas. L'anti-forme, explique encore Virilio, correspond à un phénomène, à un processus de marginalisation, de mise de côté : ce qui est difficilement représentable devient

une construction ultime, se niche et se révèle donc dans la fuite, dans la disparition de la réalité, autant que dans le déplacement de l'observateur, dans sa danse autour des objets.

Je n'ai rencontré Paul Virilio qu'à la fin de sa vie : son état de santé ne lui permettait plus d'entamer quelques pas de danse et, de toute manière, il n'avait jamais eu, à ma connaissance, l'entraînement physique de Johann. Mais j'ai souvent lu, sous sa plume, des allusions à la danse. Je trouve donc intéressant de rapprocher ces deux hommes et leur démarche de « danse autour des objets » pour souligner ce mouvement permanent et entretenu de changement de point de vue. Le déséquilibre prôné par l'alchimiste n'est donc nullement gratuit ; il n'a rien d'un jeu, ni d'un acte inconsidéré ou agressif. Il n'a de sens, de valeur que pour découvrir, dévoiler ce qui reste caché et ignoré, pour enrichir notre connaissance du réel, pour en découvrir l'origine.

Une fois encore, nous nous trouvons au point d'articulation entre le savoir et le croire. Le déséquilibre dont il est ici question est celui auquel conduit l'invitation de Johann à mettre en question « ce que nous croyons savoir », à nous demander ce que cachent nos sciences autant que nos croyances. Prêtons attention : ni Virilio, ni Johann, ces deux architectes du point de vue, ne mettent pas en question la nécessité de savoir ou de croire ; tous deux en connaissent la valeur pour les humains que nous sommes. Je suis même convaincu qu'ils donneraient raison à Isaïe, l'un des principaux prophètes de la tradition biblique, lorsqu'il exhorte ses contemporains : « Mais vous, si vous ne croyez pas, vous ne pourrez pas tenir ! » C'est la croyance ou, mieux encore, la foi qui nous fait tenir... dans la mesure, toutefois, où nous sommes prêts à nous laisser déséquilibrer et où nous évitons de nous accrocher aux lampadaires à tous les modes de dogmatisme qui ne sont en fin de compte pas plus solides que les colonnes de fumée avec lesquelles Johann joue.

Il me faut maintenant conclure, quitter l'éphémère scène de la page d'abord blanche puis noircie, pour laisser toute la place à ce singulier clown-acrobate-alchimiste qui se nomme Johann Le Guillerm. J'ai l'impression que les lignes qui précèdent sont de même nature que cette fumée dont je viens de parler... Du moins auront-elles peut-être du sens si elles vous invitent, lecteur, à aborder l'œuvre de Johann dans un esprit d'apocalypse. De ce terme j'écarte la teinte catastrophiste à laquelle nous nous arrêtons le plus souvent ; d'ailleurs, aussi troublantes que puissent être ses réalisations, jamais Johann ne cherche à nous effrayer, à nous alarmer. Je recours au terme d'apocalypse dans son sens étymologique de révélation pour l'appliquer sans aucune hésitation au travail, au labeur de Johann. Ne nous explique-t-il chercher à dévoiler le réel, à le déployer à partir d'un point, d'une sphère comme il le fait avec la peau d'une mandarine ? Et ainsi, à tous les qualificatifs, habituels ou non, que je lui ai ici donnés j'en ajoute encore un, celui de prophète.

Johann, je le répète, n'est pas plus un prophète de malheur qu'un alchimiste triste. Mais il porte sur le monde un regard d'une lucidité toute prophétique. Et il est capable de poser des actes, d'imposer des structures qui nous interrogent, nous dérangent, nous bousculent, nous déséquilibrent. Il y a bien de quoi nous effrayer, j'en conviens, mais aussi de quoi nous inviter à entamer ou à poursuivre notre propre chemin, notre propre démarche en n'oubliant jamais qu'au final tout reste bien proche du pas grand-chose.

Attraction ou le poème-monde

Stéphane JOUAN

EDESTA, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis
Théâtre l'Avant-Scène Cognac

L'invisible est ce maillage fin des relations et des mémoires dans lequel toute vie s'inscrit¹.

Depuis bientôt vingt ans, Johann Le Guillerm « agit sur les désordres du monde pour déceler d'autres agencements et créer un nouvel ordre poétique². » Ses recherches aboutissent à un ensemble composite de formes rassemblées sous le vocable *Attraction*. Il le définit comme « la cartographie originale d'une planète sans lieu, un projet-manifeste pour mieux s'appropriier son environnement, le penser par soi-même ». Les formes qui composent *Attraction* ne sont pas de simples objets destinés à assouvir notre besoin de divertissement, « impossible à rassasier ». Ces formes existent les unes en relation avec les autres créant cet effet de mettre en lien (logos) le monde ordonné (kosmos) et notre propre existence. *Attraction* est certes le nom de la démarche artistique et esthétique de Johann Le Guillerm, mais c'est surtout et avant tout le nom d'une cosmologie (kosmos + logos), d'un discours sur l'ordre du monde.

Notre existence est encore aujourd'hui façonnée par le monde moderne, même si certains traits de ce monde-là commencent nécessairement à s'estomper. « La modernité est marquée par une double disparition », note Victor Petit, « celle du monde absorbé par le sujet et transformé en son objet et celle du sujet absorbé par le monde et transformé en chose parmi les choses. Nous, sans monde et monde sans Nous se font donc écho³ ». Mais postulons qu'il n'y a pas un seul monde, la prétendue cosmologie

1. Dénètem TOUAM BONA, *Sagesse des lianes — cosmopoétique du refuge 1*, Post-éditions, 2021, p. 67.

2. Voir le site de Johann Le Guillerm en ligne, consulté le 15 août 2023 : <https://www.johannleguillerm.com/attraction/>.

3. Victor PETIT, « La mésologie à l'épreuve du technocène », *La mésologie, un autre paradigme pour l'anthropocène ?*, M. AUGENDRE et al. (dir.), Hermann, 2018, p. 101-107.

moderne depuis Platon, Aristote et Descartes. Dès lors, on est curieux de comprendre les principes qui sous-tendent *Attraction* en tant que cosmologie sensible et de regarder comment ce poème-monde versifie la modernité.

Le concept de milieu est un prisme fécond pour réaliser cette lecture. C'est à la faveur de la lecture de « Joséphine, la cantatrice ou le peuple des souris¹ » de Kafka, dans le cadre de ma recherche sur les modes d'effectuation des œuvres dans les arts vivants, que le concept de milieu s'est imposé comme un outil de réflexion pertinent. La nouvelle de Kafka raconte l'histoire de Joséphine, une souris cantatrice, dont le chant n'a rien d'extraordinaire au point même de se demander si c'est encore du chant et pourtant, il produit un grand effet, celui de rassembler le peuple des souris. À son grand dam, Joséphine n'est pas admirée pour la beauté de son chant, on vient l'écouter pour l'effet qu'il produit sur le monde des souris. Le chant de Joséphine ne constitue donc pas un objet en-soi, il est à considérer en-tant-que passage pour le peuple des souris. L'articulation des termes « en-tant-que » et « pour » est une caractéristique essentielle du concept de milieu du point de vue de la mésologie² (étude des milieux) qui, tout en déjouant le dualisme moderne, présume d'une multitude de mondes possibles.

De ces mondes multiples, il en est question dans le documentaire intitulé : *Middle of the moment*³. On y croise une communauté de Touareg, le poète Robert Lax et Johann le Guillerm, interprète dans le Cirque O. Sa présence dans ce ciné-poème qui traite des rapports à des milieux de vie n'est pas anodine et le film constitue une porte d'entrée pour tenter une exploration de la cosmologie *Attraction* par le prisme du concept de milieu.

Middle of the moment : premier plan. Il fait nuit, Johann le Guillerm apparaît à l'écran. Il est devant un feu, un jeune chat curieux et méfiant est juché sur son épaule droite. Johann souffle sur les braises, un autre visage apparaît à ses côtés. Une femme exécute une figure à la roue Cyr sous le chapiteau du Cirque O.

Au mi-lieu de l'instant de la relation au milieu

Les réalisateurs de *Middle of the moment* filment des corps de nomades immergés dans leurs milieux de vie : le désert pour les Touaregs, le chapiteau pour les circassiens, ce qui s'y donne à voir et ce qui l'entoure ou le milieu intérieur du poète Robert Lax se débattant dans les formes

1. Franz KAFKA, « Joséphine la cantatrice ou le peuple des souris », Payot, 2019.

2. Se réfère à divers ouvrages d'Augustin BERQUE dont *Mésologie urbaine*, Terre Urbaine, 2021.

3. Nicolas HUMBERT et Werner PENZEL, *Middle of the moment*, Film édition Winter&Winter, 1995.

collectives du quotidien. En s'intéressant au nomadisme, le film rend sensibles les relations qui se tissent entre des êtres vivants et leurs milieux de vie, pour former des mondes spécifiques. Jakob von Uexküll, penseur du milieu humain et du milieu animal¹, a montré que chaque espèce vivante, chaque culture contient son propre monde vécu faisant du milieu le ciment des cosmologies humaines.

« Au milieu de l'instant », la traduction littérale du titre, articule les deux sens du mot milieu : l'entre-deux, le mi-lieu (*umwelt*) d'une part et l'entour, l'environnement (*umbegung*), d'autre part. Dès lors, le titre peut se lire à double sens : « au mi-lieu de l'instant de la relation au milieu », c'est-à-dire dans le moment présent qui est le temps de la relation à un environnement particulier pour le nomade. Aussi bien intérieur qu'extérieur, le milieu signifie à la fois l'un et l'autre et n'est donc, ni l'un ni l'autre.

Middle of the moment 2. Dans le désert du Ténéré, des Touaregs creusent un puits dans le sable. Ils installent un habitat éphémère. Un homme trace des idéogrammes sur une planche de bois, aussitôt remplie, il les efface. Barbe blanche, coiffé d'un bonnet, Robert Lax², poète et philosophe américain, lit un poème assis sur une chaise. Il est déchaussé.

1+1 = 3

Le milieu n'existe pas car il fait partie de son sens de ne pas nommer une chose ou un ensemble de choses mais une relation. Il n'y a pas de milieu en soi, il y a le milieu d'une chose, d'une forme de vie, d'une communauté. Dans *Middle of the moment*, les différentes formes de vie nomade existent dans l'instant, situées concrètement. Quand elles changent d'endroit, c'est pour exister³ ailleurs là où d'autres relations sont à instaurer, en prenant le temps pour le faire.

Depuis la seconde moitié du xx^e siècle, les penseurs du concept de milieu le traduisent par *umwelt*, mettant ainsi l'accent sur la relation singulière et le différencie du concept d'environnement, considéré quant à lui comme un « objet universel, existant sous le regard non situé d'un observateur abstrait », écrit Augustin Berque⁴. Le propre de la relation d'un être vivant au milieu est qu'elle met à mal le dualisme moderne, celui du sujet et de l'objet, de la nature et de la culture, du visible et de l'invisible ou de la forme et du fond. La réalité ne peut donc plus être divisée entre sujets d'une part et objets d'autre part. En cela, elle n'est ni simplement subjective,

1. Jakob VON UEXKÜLL, *Milieu animal et milieu humain*, Rivages, 2010.

2. Robert LAX a publié *Circus of the sun*, un recueil de poèmes qui date de 1959, non traduit en français, où il compare métaphoriquement le cirque à la Création.

3. Exister du latin *Exsistere* : sortir de quelque part (*ex-*) pour se tenir autre part (*-sistere*).

4. Augustin BERQUE, *op. cit.*

ni uniquement objective, elle est ce troisième terme de trajective, c'est-à-dire co-suscitée par un objet en relation avec un sujet.

Par ces propos sur *Le rien* tenus dans le cadre de l'Univers-Cité du Pas Grand Chose au jardin d'agronomie tropicale, Johann Le Guillerm illustre en quoi l'introduction de cette pensée à trois voix déjoue le fondement dualiste de la modernité : « 1 n'existe pas : il n'existe que pour lui-même. Il n'est donc pas sûr d'exister. Il peut douter d'exister. Il est seul, rien ne le renvoie à son image. 2 n'a pas le temps d'exister, il est d'emblée 3 parce qu'une chose apparaît entre les deux : une distance, une combinaison, un lien, quelque chose. », une trajection pourrait-on rajouter. D'où la formule « $1 + 1 = 3$ » de redéfinition des modes de relation, corroborée par le philosophe Gilbert Simondon qui note qu'« une véritable relation entre deux termes équivaut à un rapport entre trois termes. »

Middle of the moment 3. Dehors, Johann le Guillerm, entre présence et absence, jongle avec une bouteille vide. Une violoniste, un acrobate et des jongleurs s'entraînent. Une roue Cyr en solo, finit par s'immobiliser, un cercle s'est formé sur la piste.

Exister en-tant-que-quelque-chose

Deux façons de sortir du dualisme, donc : par le « un » ou par le « trois », c'est cette seconde voie qu'emprunte Johann le Guillerm. Néanmoins, il poursuit la réflexion sur le « trois », évoquée précédemment, pour la conduire dans une autre dimension : « 3 existe seulement dans la deuxième dimension qui n'est pas le monde en trois dimensions. La troisième dimension existe à partir de quatre points dans l'espace qui fait apparaître un intérieur et un extérieur possibles, de ces quatre points. Donc quelque chose serait au minimum 4 ». Autrement dit, pour qu'une réalité substantielle s'accomplisse, il faut recourir au « quatre » car le « trois » symbolise, comme on vient de le voir, une réalité ni seulement substantielle, ni seulement relationnelle.

Selon la mésologie, la réalité de ce quelque-chose, nommé comme tel par Johann le Guillerm, se forme dans la relation avec un sujet spécifique et varie selon cette spécificité. Suivant Augustin Berque, à la question, comment la réalité environnante apparaît-elle à un certain être, la mésologie répond : « en tant que ce qui fait le monde propre à cet être, autrement dit, son milieu. Et c'est justement parce que les termes de ce monde-là sont propres à cet être là qu'un même objet peut ou non apparaître en tant que quelque chose¹ ». Rappelons-nous le chant de Joséphine qui apparaît en-tant-que passage pour le peuple des souris.

1. *Idem.*

« Quelque chose que je vois me cache toujours quelque chose que je ne vois pas ». Par cette assertion, Johann le Guillerm évoque une existence qui se déroule selon divers modes, une chaîne trajective, traduisant un monde pluriversel plutôt qu'universel pourrait-on dire : « ce que l'on voit » est donc affaire de regard porté par un sujet spécifique sur un objet qui, en soi, n'existe pas mais seulement en-tant-que quelque-chose. En Alaska, le pétrole est une ressource dans le milieu des compagnies pétrolières mais absolument pas dans le milieu des Inuits qui peuplent ce territoire. On voit ici toute la différence entre considérer que le pétrole existe en-tant-que ressource et dire qu'il est une ressource ce qui revient à réduire l'Alaska à un stock de matière première et à nier la communauté des Inuits. Pour un être vivant, il y a derrière l'apparence de chaque chose « que je vois », tout ce qui la fait exister en-tant-que-quelque-chose.

Middle of the moment 4. Un visage d'enfant apparaît, il regarde le feu crépiter dans la nuit désertique. Une chamelle met bas. L'enfant et un homme préparent le repas avec le lait des chèvres du troupeau. Un homme affute un sabre. On enterre des cheveux fraîchement coupés. Les Touaregs et leur troupeau changent de lieu...

Le tour du sujet

« Ce que me cache ce que je vois » n'est pas nécessairement substantiel, c'est-à-dire une autre chose objectale. Chaque chose est porteuse d'invisible. Et la logique de la modernité a consisté à substituer la trajection, c'est-à-dire l'objet en-tant-que-quelque-chose, par la juxtaposition de deux choses qui, n'étant plus en relation, s'absolutisent séparément. Du point de vue de la mésologie, une réalité naît de la trajection sans quoi, il ne reste que des vérités établies dans un monde décosmisé, selon Augustin Berque ou démondanisé, selon Heidegger. C'est-à-dire sans les repères qui font que les êtres et les choses vont ensemble.

Et toute la science moderne est construite selon un dualisme qui absolutise la substance de l'objet « m'empêchant de voir ce que me cache quelque-chose que je vois ». Même si la physique quantique a reconnu la trajection, remarque Augustin Berque, « lorsqu'au siècle dernier, il est apparu que la science ne pouvait plus se poser en spectatrice d'une nature-objet¹ ».

Dans le spectacle : *Le Pas Grand Chose*, Johann le Guillerm pose cette question poétique : « [c]e qui nous paraît irrationnel, farfelu ou magique pourrait devenir demain scientifique. S'il y a mille manières de voir les choses, il y aurait mille manières de ne pas les voir ? » La modernité s'est arrangée pour effacer des façons de dire le monde et pour invisibiliser

1. Augustin BERQUE, « Qu'est-ce qu'une logique du milieu ? », *Milieu, mi-lieu, milieux*, E. CLARIZIO *et al.* (dir.), Éditions mimésis, 2020, p. 115-140.

des relations avec des êtres qui nous font vivre, reléguées au rang de l'impensable. C'est ce que révèlent notamment les formes de récits qui nous constituent avec des effets souvent irréparables comme l'illustre Dénètem Touam Bona dans cet extrait de « Sagesse des lianes », qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler l'exemple de l'Alaska cité plus haut :

[...] les amérindiens ont fait de la forêt amazonienne non seulement leur milieu de vie mais un cosmos : un monde peuplé d'ancêtres, d'esprits animaux, d'êtres du rêve, de forces élémentaires qui, continuellement, donnent sens à leurs territoires de vie. La déforestation et les incendies ne sont donc pas réductibles à une destruction de la forêt primaire mais constituent un véritable cosmicide¹.

La destruction d'éléments tangibles constitutifs d'un milieu de vie, entraîne fatalement la disparition d'un monde invisible qui pourtant le fait encore tenir. Et c'est une pensée du « tour d'un sujet » qui fait tenir *Attraction* en tant que cosmologie, une philosophie postulant que « le monde est la somme de ce qu'on en voit et de ce qui nous est invisible². »

Middle of the moment 5. Johann le Guillerm simule la marche d'un chameau, il est perché sur les épaules d'une femme. Robert Lax somnole dans un train, marche sur le pont d'un navire, se fait tailler la barbe. Un homme scrute les alentours, le vent souffle dans le désert. Les Touaregs s'orientent d'après les étoiles, comme elles surgissent au-dessus d'eux et disparaissent sur une ligne.

Institution par le regard

Au regard de la cosmologie moderne, l'invisible ne désigne pas ce qui est inexistant mais procède d'une occultation, orchestrée par une pensée dominante. Dans le spectacle : *Le Pas Grand Chose*, Johann le Guillerm s'interroge à nouveau : « [s]i l'homme ne perçoit que la moitié du monde depuis toujours, serait-il capable de regarder l'entièreté si on la lui proposait ? Ou développerait-il une forme d'occultation pour continuer à percevoir selon son mode habituel³ ? » Ainsi, à rebours de la logique de pensée dualiste occidentale, il y a, en Asie, cette idée qu'on accède à une même chose selon des trajets différents, chacun n'étant qu'une vérité mondaine, au sens de relative à un monde. « La vérité ultime étant qu'il n'y a pas de nature propre à la chose⁴. » C'est ce que nomme *mitate* en japonais, litté-

1. Dénètem TOUAM BONA, *op. cit.*

2. Voir le site de Johann Le Guillerm en ligne, consulté le 15 août 2023 : <https://www.johanneguillerm.com/attraction/>.

3. Présentation de *Le Pas Grand-chose*, sur le site de Johann Le Guillerm en ligne, consulté le 15 août 2023 : <https://www.johanneguillerm.com/le-pas-grand-chose/>.

4. Augustin BERQUE, art. cit., *op. cit.*

ralement « institution par le regard¹ ». On ne peut s'empêcher de faire le parallèle entre *mitate* et la démarche de Johann le Guillerm qui consiste à se frotter au monde sans passer par la connaissance établie et recueillir une matière nouvelle. Ainsi, par le regard qu'il pose sur le monde, Johann le Guillerm institue sa propre cosmologie en dehors des formats institués.

La saisie pratique de la réalité c'est-à-dire, la trajection en mésologie, passe par les sens, par l'action, par la pensée et par le langage, « c'est ce qui produit la réalité des milieux » note Augustin Berque, autrement dit la réalité des mondes. Toute cosmologie est une chaîne trajectrice qui se réalise dans un double mouvement de l'existence : du corps vers le monde et du monde vers le corps².

Ce qu'on appelle ici « regard » ne se limite pas au sens de la vue, c'est un point de vue, un processus d'incorporation du monde qui engage le corps dans son entier. Si ce processus exige une pratique rigoureuse de la contorsion du corps, il exige également une contorsion du langage car les mots et l'alphabet communs sont inadaptés pour décrire et pour incarner le monde ainsi que la façon d'être au monde contenus dans *Attraction* ; chaque manière de décrire étant une porte d'entrée dans un monde. Johann le Guillerm déforme les mots et les lettres en inventant un vocabulaire³ et une grammaire pour traduire ses observations en se démarquant des postulats scientifiques repérés.

Récemment, il déclarait à Catherine Millet : « Si je ne suis pas là physiquement, je suis là dans la matière. Incrire sa pensée dans la matière, c'est une préparation à quitter le monde, à continuer d'exister alors qu'on n'est plus là⁴. » Cette déclaration révèle le dépassement du dualisme sujet/objet et de leur identité respective. C'est aussi une façon de rappeler ce que nomme *Attraction* : un poème-monde où des mots et des choses, des choses et notre existence se co-suscitent pour produire un troisième terme, échappant ainsi au dualisme moderne.

Middle of the moment : plan final. Maquillage tribal, Johann le Guillerm se prépare à entrer en piste. On le retrouve, à l'extérieur, allongé sur une corde, devant un champ de blé, il jongle avec un chapeau face à une voie ferrée, il improvise un tango devant sa caravane. Le chapiteau du Cirque O démonté, Johann redispense les pavés à la place des trous laissés par les pinces. Le convoi change de lieu...

1. Traduction d'Augustin Berque.

2. Dans *Recosmiser la terre*, Éditions B2, 2018, Augustin BERQUE redéfinit la trajection comme le va-et-vient entre le corps et le monde : « elle est à la fois cosmisation du corps et somatisation du monde ».

3. Voir le site de Johann Le Guillerm en ligne, consulté le 15 août 2023 : <https://www.johannleguillerm.com/attraction>.

4. Johann LE GUILLERM, dans *Artpress*, n°s 483-484, déc. 2020-janvier 2021, p. 42-49.

Cirque, ici

Dans *À l'est des rêves*, Nastassja Martin rapporte comment les éléments de pratiques rituelles animiques du peuple Even au Kamtchatka (danses, chants, performances masquées) ont été transformés en spectacles par des politiques soviétiques colonisatrices. Ainsi, par le biais technique de la mise en scène, ce qui dans la cosmologie Even permet la relation avec le milieu de vie et confère une raison d'être, se borne à devenir objet folklorique de divertissement. La technique culturelle sert ici à convertir des objets en-tant-que tel en objets culturels, c'est-à-dire des objets en-soi. Et Nastassja Martin de conclure :

Les politiques soviétiques visent à entériner une césure : le culturel doit être disjoint du social pour devenir une simple forme d'expression et non plus une manière particulière d'organiser des relations au monde. Le social dépendra d'une gestion d'État (le fond) et les cultures, appréhendées sur un mode uniquement représentationnel (la forme), demeureront, dans leur diversité colorée inoffensive, l'apanage des autochtones¹.

Ce récit montre à quel point les facteurs sociaux, techniques, écologiques et symboliques d'un milieu orientent et déterminent le type de relation entre celui-ci et un sujet. Transposés dans le champ culturel, ces facteurs caractéristiques du milieu affectent la réalité des objets sensibles et leur mode d'effectuation.

* * *

L'objet et son milieu d'effectuation entretiennent une relation, qui se perpétue selon une chaîne trajective, entre ce milieu d'effectuation et un milieu d'existence plus large. *Attraction* est composé d'objets qui, selon leur nature, s'effectuent dans des cadres différents : espace public, chapiteau, scène de théâtre, espace d'exposition. Chacun de ces cadres est inséré dans un milieu socio-écologique et techno-symbolique à l'instar du cirque, lui-même en relation avec un milieu institutionnel. C'est depuis le milieu d'effectuation socio-éco-techno-symbolique, en l'occurrence le cirque, que s'invente le dialogue entre la cosmologie *Attraction* et nous, spectateurs, invités à utiliser nos facultés d'imagination pour pénétrer à l'intérieur d'une réalité qui n'est pas la nôtre. Car, *Attraction* ne se réduit pas à une forme d'expression : c'est l'expression d'une manière spécifique de penser la relation au monde.

On comprend dès lors, la nécessité de penser le cirque en tant que principal milieu socio-éco-techno-symbolique d'effectuation d'*Attraction*. Une

1. Nastassja MARTIN, *À l'est des rêves — Réponses Even aux crises systémiques*, Les empêchours de penser en rond, 2022, p. 57-60.

entreprise de définition¹ à laquelle Johann le Guillerm est nécessairement attaché, irréductible à sa dimension esthétique, elle va chercher dans le champ ontologique et (méso)politique.

1. Johann le Guillerm définit le cirque comme « l'espace des points de vue dédié à l'ensemble des pratiques minoritaires. C'est-à-dire tout ce qui ne se fait pas, ne se fait plus ou ne s'est jamais fait et ce, quelques soient les pratiques techniques impliquées. Ces pratiques minoritaires créent l'attroupement, s'il n'était pas organisé. » On notera au passage le parallèle entre « l'attroupement » et le rassemblement du peuple des souris sous l'effet de la « pratique minoritaire » de Joséphine !

Compléments d'un « spectacle »

Le Funambule et le philosophe

Christian RUBY

Philosophe

Seul moment public de ce qui a eu lieu effectivement, le cœur du spectacle — *Conversation au Jardin 1# Le point de vue*¹ —, ici refiguré rétrospectivement, s'est déroulé le 24 octobre 2014. Il lui a cependant fallu des « compléments », des décisions, des contacts, des obstacles surmontés, pour exister. La narration ci-dessous tente de rendre compte de l'ensemble du processus d'élaboration de ce spectacle texte/geste.

Malgré la classification sous laquelle certains logent le travail de Johann Le Guillerm — art de cirque —, ce spectacle n'eut pas lieu sous un chapiteau, mais au sein du Pavillon de l'Indochine du Jardin d'agronomie tropicale (JAT, Vincennes), haut-lieu symbolique d'une époque sans doute révolue, puisqu'épicentre de l'*Exposition coloniale* (1931). Dans ce Pavillon, réchappé et réhabilité, une scène n'y était pas seulement dressée à l'usage potentiel de divers protagonistes. Ils pouvaient aussi se servir, surplombant la salle, d'un balcon l'entourant. Il fut d'ailleurs utilisé, par l'artiste, à la faveur d'un moment du texte évoquant le Ciel. Durant son déroulement, l'esprit funambule — tel que défini par Franz Kafka, « partir d'ici, voilà mon but » (*Lettre au père*, 1922) — de Johann Le Guillerm est resté le meneur de jeu dans la réalisation de ce projet conçu par la critique et journaliste Anne Quentin, agencé par elle avec les techniciens du lieu, articulé à la prononciation du texte par Christian Ruby.

Anne Quentin, Johann Le Guillerm et Christian Ruby avaient tous trois préfiguré cette première *Conversation au Jardin*. Tel fut le nom générique de ce spectacle qui devait en impulser d'autres. Son thème ? La notion de « Point de vue », utilisée largement dans le profil sensible de lui-même

1. Christian RUBY et Johann LE GUILLERM, *Conversation au Jardin 1# Le point de vue*. Conversation élaborée et animée par Anne Quentin, en ligne, consultée le 17 août 2023 : <https://vimeo.com/688402848>.

exposé par Johann Le Guillerm dans diverses interviews. Notion pourtant peu prisée des philosophes, qui lui opposent la pensée, on peut s'en convaincre en lisant, par exemple, Friedrich Nietzsche dont on sait qu'il condamne l'égologie juxtaposante des points de vue réduits à « chacun sa vérité », dans son « perspectivisme ».

C'est justement ce pourquoi la *Conversation* pouvait être lancée : qu'il y ait du dissentiment dans l'affaire. Chacun pouvait ainsi argumenter différemment à partir de ce point de départ — le texte ou le geste —, lequel devait aussi être impulsé par le dictionnaire, sinon *Wikipedia* :

Le lexique, outre qu'il date à juste titre l'expression du XVII^e siècle, indique que la notion de « Point de vue » (*Point of view* ; *Blickpunkt* ou *Hinsicht*) est une métaphore à orientation visuelle. Dans l'image du point de vue, on peut d'ailleurs difficilement mettre l'accent *ou* sur le point *ou* sur la vue. Il faut prendre la corrélation en son entier et la laisser faire droit à un rapport : il n'est pas de point de vue en soi, tout point de vue est point de vue de [...] (un individu-sujet) et/ou point de vue sur [...] (un objet), orienté par conséquent par un sujet (le point de référence) et visant un objet (le point d'attention), selon une manière (trouver le bon point de vue).

(Extrait du texte pris à parti dans le spectacle)

En somme, la notion assigne chacun à être un sujet ou souligne qu'il n'est de point de vue que *pour* un sujet. Mais s'il n'est pas de sujet, et si la pensée était autre chose qu'un point de vue ?

Le saltimbanque, comme on dit, et le philosophe n'avaient plus qu'à se lancer, chacun, avec ses atouts propres, du texte au geste et retour.

Rumeur

À propos de cet objectif et de son thème, Anne Quentin, Johann Le Guillerm et Christian Ruby savaient bien qu'ils allaient se mesurer d'abord à ce qui vient avant tout spectacle, sinon avant son thème, l'opinion défigurante. Cette dernière se dispense dans des rumeurs à travers lesquelles se livrent aux futur·e·s spectatrices ou spectateurs une possibilité ou une impossibilité de mobiliser le désir de (venir) voir. Elle fomentait d'emblée deux lieux communs contre la tentative envisagée :

- Que la probabilité d'un tel événement n'était pas uniquement rare mais encore impossible. « Événement », c'est le mot : dans un lieu atypique et largement connoté par l'écart qu'il instaurait entre le colonisé et le colonisateur, la réunion de deux protagonistes qui, dans leurs travaux, ne parlaient la même langue ni par le corps, ni par l'exposition. L'audace d'instaurer cette double volte de la pensée, disons un tel dialogue public texte-geste, autour d'une notion pouvait cependant rendre l'appel à participer à la séance enthousiasmant, obligeant cha-

cune et chacun à admettre l'existence potentielle d'un jeu subtil entre ces individus occupant effrontément la scène et y réalisant une touche qui ne visait pas particulièrement la fleur de l'élégance des spectacles mondains.

- Qu'on aurait pu expressément se contenter du seul détour lexical et admettre, grâce à lui, qu'existent des points de vue juxtaposables et que l'on ne peut s'en défaire, si tant est que chacun soit d'emblée « sujet ».

Pour clarifier le thème, triviale, l'opinion tombe vite dans la juxtaposition banale des arbitraires. Elle loge en elle la prétention de chacune et chacun à posséder la vérité : « c'est mon point de vue », dit-on dans une conversation un peu vive, en sous-entendant « et c'est le bon », voire le « seul », les autres n'ayant que des « bêtises » à lui opposer, chacun étant prêt à condamner comme sacrilège la « violation » de son « point de vue ». Quoiqu'elle se livre tout de même dans le soupçon de ne jamais pouvoir atteindre une ubiquité — ce don de la présence simultanée en tout lieu (*ubique*, partout) — qui chasserait toute possibilité d'un invisible, d'un nonvu ou d'un invu.

Au reste, durant longtemps, selon d'autres rumeurs, les femmes n'étaient pas censées disposer d'un point de vue, sauf, sans doute, Antigone s'engageant dans la parole, femme contre les hommes, en énonçant l'exigence d'une loi supérieure à la loi commune. Vieux machisme dépassé ? Et pour faire bonne mesure, ou être un peu éthique à bon compte, cette opinion reconnaît que certains (points de vue) sont meilleurs que d'autres dans le point de vue, tout en énonçant seulement des points de vue !

Obtient-on mieux dans ce qu'on appelle désormais la « communication », voire les réseaux sociaux ? Certainement pas, sinon à s'apercevoir que chacun exprime alors encore moins un point de vue qu'une vue formatée sur le monde. Ce sont là les drames de la notion de « Point de vue », si l'on ne tient pas compte de surcroît des drames particuliers des points de vue borgnes et des regards tordus. Voltaire, dans *Micromégas* (1752), n'a pas de mots assez durs pour le point de vue et l'idée d'en énoncer un.

Enjeu

Configurer un tel spectacle n'était donc pas aisé. Mais en s'ancrant judicieusement dans les écarts engagés — le JAT, le rapport à l'opinion, le public inédit, les techniciens déplacés, les acteurs inhabituellement rassemblés — il devenait envisageable. Restait seulement à réaliser l'accord nécessaire entre Johann Le Guillerm et Christian Ruby, lequel constituait aussi un enjeu. Ce dernier devait plier simultanément le saltimbanque et

le philosophe à consentir à clarifier entre eux les déterminations à donner à leur conception du monde et du spectacle. Ce fut fait joyeusement.

Une chose fut, en effet, établie rapidement entre les interlocuteurs : la notion de « Point de vue » était évoquée parce que la vision fournit le modèle de la représentation du sensible dans la tradition classique de l'art d'exposition ancrée dans l'épistémologie du voir en sciences — donc du « spectacle », au sens étymologique du terme — ou le modèle de relations humaines selon les canons de l'individualisme ou de la fragmentation narcissique. Ce qui restait le souci de l'un et/ou de l'autre. L'enjeu de ce spectacle revenait alors à mettre en crise gestuelle et textuelle son usage au profit de la pensée. On pouvait le saisir ainsi, dans sa logique même : un texte analysé entre eux et prononcé en public devait rassembler deux personnalités autour d'un dialogue de gestes et de paroles, en donnant lieu à l'unité d'un spectacle.

Cet enjeu s'établissait judicieusement sur un triple refus :

Celui de l'enfermement de chacune et chacun en une île inaccessible à l'autre. Les interprètes étaient bien deux à jouer la partition décidée entre eux et à composer un archipel vivant d'interrogation du langage et du monde.

Celui des dualismes traditionnels ! D'abord le dualisme encore trop prégnant Pensée-Action ; ensuite sa dispense dans le dualisme du philosophe penseur sérieux et de l'artiste naïf. On en déduit fréquemment ce faux résultat que l'art serait une matière malléable destinée à épouser l'inscription que requiert la pensée. Rien de cela ne rend justice à l'unité du spectacle envisagé, ce redoutable lieu de fusion qui devait engager un effet sans doute cathartique : l'artiste et l'art pensent et n'ont pas besoin de l'assistance du philosophe dans ce but ; le philosophe pense autrement et n'attend pas de l'art une vaniteuse et étrange traduction. Chacun en revanche ne cesse de s'ouvrir à l'autre afin de gagner une universalité par la faveur d'une conversation publique à laquelle aucun ne cherchait à se dérober.

Enfin, celui de mécomprendre que l'une des propriétés du texte était de tisser entre eux des langages, en ne cessant de les ouvrir les uns sur les autres.

Jeu

Il fallut alors la subtilité du jeu auquel se prêtait d'abord Johann Le Guillerm, dans les propriétés plastiques de son travail, pour fuir ces mornes dualités. D'emblée il s'y ralliait, puisque la poétique du *Cirque Ici* consiste à produire aux yeux du monde des agencements créant une multitude de nouveaux ordres possibles. En perturbant l'ordre établi, cette poétique reconduit sans cesse au jeu les visibilités mécaniques.

C'est avant tout ce travail de l'artiste qui rendait bien compte des limites du point de vue, dans la mesure où il ne cessait de travailler la visibilité même et non ce que tel ou tel voit. Fallait-il alors abandonner froidement cet objet ? Cela ne pouvait s'accomplir sans s'obliger à reconsidérer la pensée et le « commun » ? Et dans le commun, au lieu d'y placer l'échange des points de vue dans leur indifférence mutuelle, par la communication en somme, il fallait y poser les rapports et les liens originaires à partir desquels les archipels humains se sont constitués, se constituent, se font et se défont en se pensant.

Au lieu de partir du « Point de vue », on devait d'abord faire valoir le rapport à l'autre fondateur qui constitue l'humain et active entre les personnes non des points de vue mais des pensées, des cultures, des adresses, des missives, des dialogues et des réponses.

C'est donc dans la critique du point de vue que se dégagent les possibilités d'autres mondes qui pouvaient intéresser l'un et l'autre. Non que le spectacle en question aurait dû offrir une agitation passionnée afin de sortir le public de l'ennui. Rien dans ce projet et dans sa réalisation d'une tension, ni d'un moment de crise qui auraient donné à l'attitude humaine une expression tragique. Il devait proposer plutôt un tourbillon, une excitation rigoureuse où l'art et la philosophie se révéleraient l'un l'autre, de même que l'on dit, depuis Friedrich von Schiller — *Lettres sur l'éducation esthétique de l'humain*, 1794-95 (Aubier, 1992) —, que l'humain se révèle dans le jeu. Même si ce « propos [est] banal » comme l'a écrit Stefan Zweig, dans *Vingt-quatre heures de la vie d'une femme* (1927).

Pas tant que cela pourtant ! Dans le jeu véritable est en jeu quelque chose de supérieur à ce qu'on prend pour tel, le gain et la perte. Quelque chose qui tient au rapport de chacune et chacun à des règles consenties autour desquelles des énergies se déploient ou se dissolvent sans jamais se contenter de relations mécaniques. Des règles qui étaient ici, dans ce spectacle, une ressource pour que le public advienne à lui-même et que les protagonistes-acteurs se mesurent entre eux dans l'émerveillement de plusieurs conjonctions.

Car dans le jeu, la règle suscite le plaisir qui oblige (à jouer) sans soumission à un commandement. En un mot, la règle qui permet de jouer à plusieurs donne un certain sens à l'humain, au sens où être humain c'est être en état de décider librement de le devenir. Le spectacle forme des personnes qui expérimentent sans cesse le jeu, qui s'exercent à penser, dans la mesure où il permet de percevoir des limites, de forger une raison formatrice, mais sans contenu particulier. Le jeu ne fait rien en soi-même, mais oriente, et favorise tout. Dans ses *Lettres*, Schiller le souligne, comme de nos jours Marielle Macé à d'autres égards dans *Façons de lire, manières d'être* (Gallimard, 2022), ou encore Peter Szendy dans *Pouvoir de la lecture* (La Découverte, 2022). Cette éducation esthétique que promet le

jeu favorise l'émergence d'un rapport civique esthétique. Elle déploie une culture (*Bildung*) de l'individu, laquelle permet l'autonomie de l'humain, lui facilite la possibilité de décoller de la réalité à laquelle il se soumet trop volontiers, le rend sociable en lui permettant d'appréhender la totalité de la société ou du monde et non pas des fragments qu'il ramène à lui.

Plastique

Si le jeu et/ou le spectacle offre les moyens de viser un idéal pour gouverner sa vie ou de fonder une communauté idéale en décrispant ou relativisant les conflits grâce aux vertus apprises de lui (assouplissement, libération des contraintes extérieures, etc.), c'est bien parce qu'il apprend aux humains la plastique qui devrait leur être constitutive.

La plastique ? Disons ceci : « Plastique » (qui donne « arts plastiques ») dérive du verbe grec *plassein* et signifie façonner, modeler. L'adjectif *plastikos* donnera donc « relatif au modelage ». Le Latin retranscrit ce terme tel quel : *plastès* devient « celui qui modèle », « celui qui travaille l'argile ». Donc aussi le sculpteur. Puis le Français, héritant du latin, transmet le mot « plastique » à l'Anglais et à l'Allemand, sous la forme substantive : la plastique (d'un objet), désignant par-là ses qualités formelles. L'usage du terme s'amplifie au XVIII^e siècle, avec les débuts de l'esthétique philosophique (cf. l'article « plastique » de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, 1753). Le terme acquiert une double signification : « qui se laisse former » (on est du côté de l'objet, susceptible de recevoir la forme), et « qui donne forme » (on est du côté du sujet). La plasticité devient alors souplesse, aptitude à la modification, à la liberté.

Concernant justement Johann Le Guillerm, c'est cette plasticité qu'il met en jeu. Il faut toujours regarder avec attention la plastique du visage du saltimbanque, serein et concentré, où se succèdent la lumière et les ombres des projecteurs, les couleurs et les condensations les plus rythmées par sa pensée. Il faut se plonger entièrement dans ce miroir des processus en cours. Et pour finir, se sentir incapable de détourner son regard de la construction qui émerge de ce qui se passe sur la scène.

La gestualité de Johann Le Guillerm redéfinit indéfiniment les modalités de sa présence. Il détourne des objets, cela s'observe dès la première séquence du spectacle, réinvente les espaces en métaphore (ascension et descente, ici), prolonge des instants trop brefs qui peuvent s'établir entre ces objets pris alors dans une interaction. C'est ainsi qu'il produit le véritable lieu du spectacle dans lequel il se réinvente chaque fois et notamment le lieu de celui dans lequel le texte de Christian Ruby a été un autre type de support où déployer sa technicité propre. Chaque objet y individualise un geste et chaque geste organise un rapport à soi, aux autres et au

monde que tout rapport à un autre objet relance. Johann Le Guillerm s'y fait expérimentateur tout en soulignant que si, selon Walter Benjamin, la société moderne organise la pauvreté de l'expérience, il reste possible de se rebeller contre cette société et contre cette pauvreté¹.

Exercice

Cela étant, dans ses spectacles, Johann Le Guillerm plie non moins les spectatrices et les spectateurs à quelques autres exercices fondamentaux. À la plastique du saltimbanque répond la plastique à engendrer de soi par le spectateur.

Qu'entendre ici par « exercice » ? Non l'exercice scolaire par lequel l'élève vérifie l'acquisition d'une règle et retrouve un résultat déjà connu. Mais par le Grec *ascein*, façonner, travailler avec art, disposer, équiper, l'exercice qu'on peut se proposer, en tant que spectateur et sans pouvoir préjuger du résultat. Ici, la mise en exercice de soi par le spectacle, celle qui se constitue d'une reconfiguration de soi par la confrontation à lui, par la mise en œuvre duquel chacune et chacun est conduit à changer, fût-ce momentanément, sa manière de voir et de dire le monde selon un principe de créativité et d'autonomie. Cette formule appelle encore les précisions suivantes : la vertu première de l'exercice est de s'opposer à l'expression immédiate d'une impulsion.

En un mot, si nul n'est spectateur par nature ou par le hasard de la naissance, chacune et chacun le devient dans l'exercice des forces que le spectacle soulève.

Dans le spectacle Johann Le Guillerm vs Christian Ruby, on en oubliait d'ailleurs, momentanément et à juste titre, les autres êtres humains et les regards qui flottaient autour de soi dans le lieu. Un moment suspendu jusqu'à la fin du spectacle, et cet autre moment où de nouveau mille bruits confus se mettent à emplir la salle de leur rumeur. C'est le spectacle qui oblige à une attention à un autre centre intensif que le « moi » dans lequel s'immerger — c'est alors que le spectacle « prend » —, et provoque un acte de retranchement par rapport à la pression constante des relations extérieures, ce qui n'est pas nécessairement aliénant comme le croyait Bertolt Brecht. Car, c'est pour mieux les retrouver en fin de spectacle. À la sortie, cette fois l'interhumain revient en force dans l'appréciation de ce qui fut vu. Le spectacle restitue la vie collective et l'histoire globale qui insèrent chacune et chacun dans l'horizon d'une interaction des jugements et des paroles sur lui, et pourquoi pas dans les voies d'une sociabilité effective puisqu'elle ne tient plus à aucun impératif moral ou civique de préserver un « commun » pensé comme uniforme.

1. Walter BENJAMIN, « Expérience et pauvreté », *Œuvres II*, Gallimard, 2000 (1933), p. 364.

Au-delà de toute question de « Point de vue », Johann Le Guillerm promet cet autre fil conducteur de tout spectacle, la culture qui s’y fait donc exercice, exercice de soi, avec les autres et en puissance d’émancipation. En quoi, contre toute considération futile — « contre le rétrécissement insensé que l’on impose à l’idée de la culture, en la réduisant à une sorte d’inconcevable Panthéon¹ » —, l’homme cultivé est celui qui sait se mettre en quête d’une règle (il crée même des règles) dont le foyer est la nécessité de son recommencement (il se travaille soi-même), aléatoire et infini, dans une trajectoire à assumer. L’homme cultivé esquisse en permanence, grâce au spectacle, des espaces d’interférences critiques avec les autres, dans un public au sein duquel il devient impossible de parler de la culture en en ruminant pauvrement les variantes mécaniques (médiatiques, modélisées, « influencées »). La culture ainsi conçue nous extrait autant de la « tragédie de l’écoute » que du « chacun sa vérité ». Elle travaille ainsi volontiers à promouvoir un universel concret. On peut éventuellement penser en contrepoint à Auguste Villiers de L’Isle-Adam ironisant sur ce sujet dans *La Machine à gloire* (*Contes cruels*, Calmann-Lévy, 1893), machine destinée à applaudir les acteurs en suspens de tout public.

Cri

Dans cette refiguration d’un spectacle associant, offerte aux lectrices et lecteurs actuels (2022), il faut encore faire valoir une exigence fondatrice de cette réalisation. Elle tient par tous ses aspects au travail de Johann Le Guillerm. Et si le spectacle avec Christian Ruby s’organisait autour d’un texte, l’esprit funambule y fut moins soumis par la lettre qu’il ne l’a réinterprétée à sa manière en conduisant l’orateur dans l’espace. Une double narration, celle de ses gestes, ses équilibres, ses déplacements, ajustée à celle du texte, témoignait aussi de la fonction du silence dans le jeu du *Cirque Ici*, ou pourrait-on dire, en forme de paradoxe, du cri du silence. Au-delà de celui-ci — *Conversation au Jardin 1# Le point de vue*² —, un spectacle de Johann Le Guillerm se traduit toujours par une dramaturgie du souffle, viscérale, une parole du ventre donc, une recherche du corps de sa parole-cri.

Si ces spectacles privilégient ce que nous appelons ici un cri, ce n’est pas sur le mode d’un son qui attendrait qu’un maître lui prête du sens (un psychologue, un médecin, un « autre »). Le cri dont il s’agit est toujours le cri du corps que Johann Le Guillerm fait parler en écart des habitudes, en appel d’une libération ; le cri de la pesanteur et de la souplesse que l’on enferme dans les carcans trop vite acceptés ; le cri du cirque que beaucoup vouent encore à ses anciens modèles.

1. Antonin ARTAUD, *Le théâtre de la cruauté*, Gallimard, 1964 (1931-1933), p. 138

2. Christian RUBY et Johann LE GUILLERM, *Conversation au Jardin 1# Le point de vue*.

Simultanément, ce cri traverse la poitrine du spectateur. Il y va en ce dernier de l'existence humaine, et simultanément de la nécessité pour le spectacle de permettre à la spectatrice et au spectateur de le saisir et de se saisir en lui, de penser, souffle par souffle et temps par temps dans la construction toujours en cours (on dit : *work in progress*) proposée par Johann Le Guillerm.

Par conséquent, ceux qui confondraient le cri avec un bruit strident se replaceraient dans la posture d'un public encore incapable de saisir les possibilités du monde, de la vie, du désir.

Regard d'un Scientifiss sur le cirque de Johann Le Guillerm

Joël CHEVRIER
Université Grenoble Alpes

Pour Johann Le Guillerm, le Scientifiss est un fils de la science. Touché, me voilà mis à nu. Je suis professeur et chercheur en physique, un de ces heureux Scientifiss. Je suis aussi passionné par le travail de Johann Le Guillerm. Quels liens entre les deux ?

J'ai vu plusieurs de ses spectacles. J'ai eu maintes fois le plaisir de discuter avec lui. Longuement. Du cirque, de science, de tout, de rien. J'ai parlé beaucoup de ce que je ne suis pas et de ce que je ne fais pas en particulier comme scientifique : engager mon corps dans un mouvement compliqué, difficile voire risqué pour ce corps qui s'élance. J'entendais Johann Le Guillerm décrire l'extrême attention, et surtout la présence, corps et esprit impossible à séparer ici et maintenant. Les circassiens ont suscité des études universitaires approfondies à ce sujet comme celles de Bernard Andrieu dans *Entre les corps*¹. Ce n'est pas mon terrain, et si je le mentionne ici naïvement, c'est pour situer ce qui m'apparaît une différence fondamentale entre Johann Le Guillerm et moi.

Mais nous partageons une foule d'étonnements. Tout ceci décuple l'intérêt de la conversation entre nous. Nous venons de mondes radicalement différents mais qui tous deux, explorent, devant les autres, le réel et notre manière de l'habiter.

L'obsession d'un physicien est l'exploration inlassable du réel, et dans tous les détails, au risque de s'y perdre. Voir les spectacles et les expositions de la compagnie Johann le Guillerm, discuter avec eux des moyens et des outils met littéralement sous le nez qu'ils partagent cette même préoccupation fondamentale. Il y a le cirque. Il y a la physique. Il n'y a qu'un réel. Les deux l'habitent, en fait y sont nés et en font partie sans jamais

1. Bernard ANDRIEU et Cyril THOMAS (dir.), *Entre les corps : les pratiques émergiologiques aujourd'hui, cirque, marionnettes, performance et arts immersifs*, L'Harmattan, 2017.

finir de s'en étonner, et ils construisent un monde avec des visions et des relations aux autres, spécifiques. À chacun sa réalité pour faire monde.

Pour autant, je ne vais pas voir Johann Le Guillerm pour y retrouver mon monde de physicien. Pas du tout. Mais je suis transporté par certains de ses spectacles et certaines de ses expositions aussi en physicien. Mais pas par tous. Pas de systématique ici. Je n'y peux rien : certains spectacles, plus généralement certains artistes, me touchent et ne convoquent en rien le physicien. Pour d'autres au contraire, et c'est le cas pour le spectacle *Secret (temps 2)* devenu ensuite *Tercet*, et l'installation *Les imperceptibles* à la Maison des Métallos à Paris en 2019, ma formation de physicien qui conditionne en profondeur ma vision du monde, est clairement un tremplin pour mon émotion devant le travail de Johann Le Guillerm.

Donc cela arrive ou pas. Il n'y a ni règle ni volonté de ma part. J'imagine que cette approche doit paraître bien incongrue presque déplacée à des personnes qui vivent avec émotion les spectacles et les expositions de Johann Le Guillerm mais s'en emparent par des chemins qui peuvent même repousser ma vision. Un article de Catherine Mary dans la revue *PLASTIR* en 2021 explore comment Johann Le Guillerm se situe par rapport à la science, en fait comment il la met à distance tout en la convoquant très souvent¹. Je me reconnais avec délice dans l'ironique Scientifiss de Johann Le Guillerm quand il définit « la science de l'idiot qui ne prouve rien du monde au monde ». Au fait de qui parle-t-il ? Les artistes par la singularité de leur création, peuvent générer une multitude d'appropriations très différentes pour leur public, sans qu'il y ait incohérence, ou contradiction, au contraire. Peut-être explorer et afficher cette appropriation à partir de la partie de la science expérimentale la plus « dure » qu'est la physique, vient-il cristalliser cette description courante de notre relation particulière, propre à chacun, à l'art et aux œuvres.

Les spectacles de Johann Le Guillerm me font souvent vivre un instant sur simultanément 3 niveaux. Selon une expression toujours plus utilisée en physique pour cause de Quantique, ils sont intimement intriqués : si les 3 niveaux sont présents en moi (et me semblent ici une grille d'analyse simple mais pertinente), il est vain de chercher à les isoler. Tout d'abord il y a cet univers que Johann Le Guillerm installe sur la scène. C'est chaque fois une proposition très puissante. Il y a là de la matière (du bois, du métal, du tissu, une corde.), de l'énergie et de l'intelligence. Ces deux dernières n'existent souvent dans cet univers que par les mouvements du corps de Johann Le Guillerm. Et rien d'autre. Sans ces mouvements sur la scène, au-delà de l'installation initiale, point de départ, qui saisit le spectateur, rien ne se passe. Tout passe par le corps en mouvement. Et c'est le deuxième niveau : la présence et la performance du corps en mouvement,

1. Catherine MARY, *La science de l'idiot de Johann Le Guillerm. La méthode scientifique face à l'expérience sensible du monde*, *PLASTIR*, n° 60, 2021, p. 45-57.

l'engagement extrême renouvelé à chaque représentation, probablement l'essence du cirque et de la danse. Le troisième niveau est la force poétique du spectacle. L'attitude de Johann Le Guillerm, son regard, la composition étonnante de son visage, la relation si particulière qu'il installe même sans parole avec le public constituent un socle impressionnant pour cette expression poétique qui émane de tout le spectacle. Mais je ne veux pas aller plus loin sur ces deux niveaux pour lesquels je ne me sens aucune légitimité. Peut-être dire tout de même, probablement en enseignant, combien j'ai été sensible au travail évident et impressionnant sur le rythme et la durée.

Je vais focaliser la suite de cet article sur le premier niveau. La matière, l'énergie et l'intelligence sont seuls en scène sans aucune ressource extérieure dans le temps du spectacle sinon pour l'éclairage. Je m'exprimerai alors d'abord en physicien mais j'ai ressenti le besoin ici de m'aventurer hors de cette sécurité pour installer ce point de vue dans sa liaison avec ces deux autres niveaux qui me frappent pendant la représentation. Les trois, ensembles, me semblent la source de mon émotion, et de ma fascination pour le travail de Johann Le Guillerm et des membres de sa compagnie.

Il n'y a que Johann Le Guillerm, des poutres et des cordes

À cet instant de *Secret (temps 2)*, Johann Le Guillerm, cette énorme corde autour du buste, entre en scène. Il est seul. Il le restera. Des poutres sont déjà là. La scène est le lieu qui accueille une corde, des poutres en bois et Johann Le Guillerm. Une caractéristique qui m'a sauté aux yeux : ce petit monde est clos et isolé. Et ce n'est pas un hasard.

Pour aller plus loin, on peut essayer de prendre la grille de lecture déjà introduite. Tout autour de nous est la synergie de trois éléments fondamentaux du réel : la matière, l'énergie et l'information. Ces trois éléments se définissent ici à partir de leur rôle sur scène.

La matière : le sol, les poutres, la corde et bien sûr le corps et les vêtements de Johann Le Guillerm.

L'information : l'intelligence, la pensée de Johann Le Guillerm, et. c'est tout. Sinon, d'une part, celle stockée dans la corde qui n'est pas un amas informe de fibres textiles, mais une organisation sophistiquée de ces fibres à différents niveaux, un objet technique résultat d'une longue histoire. Sinon, d'autre part, celle apparente dans la forme des poutres : les arbres ne produisent pas des poutres. Il a bien fallu qu'une intelligence les taille. En passant, une pensée de professeur de physique pour le titre de l'article du physicien Leo Szilard : *Sur la diminution de l'entropie dans un système thermodynamique par l'intervention d'êtres intelligents*. Le contenu exact de

Fig. 1 — Photographies de Secret (temps2).



Le site <http://www.ddubost.com/secrettemps2-johann-le-guillerm/> donne une présentation très complète des contributions des différentes personnes qui ont permis ce spectacle.

© David Dubost.

cet article de physique fondamentale n'est pas si directement lié à mon propos ici mais le titre en est trop évocateur.

L'énergie : il en faut pour mettre en mouvement les poutres, la corde, le corps de Johann Le Guillerm suivant ses intentions. Elles sont au cœur de l'information qui vient organiser le système, comme dit Leo Szilard. L'énergie est ici une façon de nommer la transformation du mouvement de la matière présente, à travers la conservation de cette quantité abstraite et finalement obscure qu'est l'énergie : le corps de Johann Le Guillerm bouge, alors les planches bougent, changent de position, alors la corde se déploie et vient lier les poutres selon le plan de Johann Le Guillerm. J'insiste ici beaucoup sur cette description car elle me permet de mettre en évidence un point clé : il n'y a rien d'autre sur scène, mais cela suffit pour que je vive un moment extraordinaire ! Ce propos construit sur la matière, l'énergie et l'information n'est pas une reconstruction *a posteriori*. Cette vision m'est venue au cours de ce spectacle, et je l'ai retrouvé dans nombre de prestations de Johann Le Guillerm. La plupart en fait. Presque toutes.

C'est donc un monde clos et isolé. Une fois l'installation faite, rien ne vient s'ajouter et interférer. Les mouvements ne sont pas conduits par des moteurs alimentés par le réseau électrique infini. Aucune nouvelle matière, pas de nouvelles ressources. Parler de sobriété chez Johann Le Guillerm ici n'est pas un facile opportunisme. La sobriété, cette relation au monde modeste, si intelligente, si sensible et si physiquement engagée, je parle de son corps, est au cœur de son art probablement depuis toujours. Comme la sobriété et le corps en mouvement vont se réinstaller toujours plus dans le monde qui vient, il en deviendra peut-être un prophète. Ma description

de ce spectacle suit alors ce fil. Pas de médiation ici. Pas de déploiement inhumain pour soulever, bouger, fixer, et sécuriser. Johann Le Guillerm ne peut compter que sur ses choix préalables de matériaux, sur son intelligence et sur l'énergie qu'est capable de mettre en œuvre son corps à cet instant. Aucun système d'amplification de ses intentions par l'intervention d'une énergie inhumaine et d'un système de contrôle automatique, aussi aucune autre ressource, aucune assurance autre que la sienne. À l'opposé des contextes dans lesquels la vie humaine s'est installée au xx^e siècle : l'essentiel de nos activités urbaines s'appuient sur ces réseaux immenses et ces artefacts (voitures, etc.) qui nous amplifient sans mesure, et suppriment le risque, les incertitudes, et libèrent notre attention dans bien des instants de nos vies. Rien de tout cela chez Johann Le Guillerm. Et c'est manifestement un choix. Il revient dans ce spectacle et dans bien d'autres, à la vie d'avant la société thermo-industrielle, celle dans laquelle il n'y a que l'habileté de l'humain et les 100 watts que peut produire un corps entraîné pendant ici une heure au service du spectacle. Conséquence de cette action dans ce monde clos et isolé, Johann Le Guillerm ne peut compter que sur lui-même. Tout tient grâce à lui, et seulement grâce à lui. Et rien n'est absolument sûr, garanti à l'avance. Le risque est là qui nécessite engagement et présence totale à chaque instant. C'est à mes yeux une des dimensions essentielles qui conditionne l'effet incroyable que ce spectacle a eu sur moi, et manifestement sur les autres spectateurs.

On retrouve ces traits dans nombre de spectacles de Johann Le Guillerm. Si des machines ou des matériaux sont installés sur scène comme ces poutres que l'on retrouve ailleurs et qui lui permettent de construire ces arches sur lesquelles il monte, le mouvement qui fait la représentation n'apparaît que grâce à Johann Le Guillerm, grâce au mouvement de son corps. En l'absence de tout moteur et de toute source d'énergie extérieure, rien ne se passe dans ce monde clos et isolé, s'il n'apporte pas l'énergie par son corps en mouvement, ainsi que, par ce mouvement, précision et rigueur dans la méthode, l'organisation, et les intentions.

Deux des trois niveaux que j'ai introduit pour la construction de mon propos sont ainsi à l'œuvre. Le troisième vient les décupler par la présence poétique si forte, si travaillée de Johann Le Guillerm, par son regard, par ses expressions, par sa chorégraphie. En retour, ce dernier niveau se trouve exacerber par les deux premiers : l'expression du visage de Johann Le Guillerm, sa posture, installées au sommet de sa construction de corde et de poutres prennent toute leur intensité : il nous regarde depuis le cœur de ce petit monde qu'il a construit avec force et habileté, et qui bien que proche car immédiatement devant nous spectateurs, nous est inaccessible et même étranger. Il serait dangereux pour la plupart des spectateurs. Fascinant.

Fig. 2 — *Le Tractochiche*.



Création 2010, Bonlieu — scène nationale Annecy, 2014.
© Philippe Cibille.

Tractochiche, et son moteur tricylindre à pois chiche

Tractochiche, c'est un véhicule automobile mu par un moteur à pois chiche. Dans les trois cylindres, la dilatation irréversible des pois chiches dans l'eau pousse les pistons vers le haut. Une transformation de ce mouvement de translation en rotation repose sur des morceaux de transmission de vélo. Le mouvement résultant est continu, permanent, mais indiscernable dans le temps de la visite. On fait confiance au tableau noir sur lequel sont scientifiquement notées les positions le long du chemin jour après jour. Dans mon souvenir, il lui faut le temps de l'exposition pour traverser la pièce. Mouvement donc lent, continue et imperceptible. Drôle aussi : c'est un moteur, certes efficace puisque cet étrange et inutile véhicule traverse la pièce, mais aussi alimenté par une source d'énergie très moderne car renouvelable et biologique : le pois chiche dans l'eau, qui se dilate.

J'essaie de laisser de côté un aspect qui me passionne : la réalisation de la machine et du moteur. Quand tous les enseignants de physique du monde enseignent la thermodynamique, finalement la science des moteurs thermiques à essence ou diesel, ceux de milliards de voiture donc, nous dessinons en permanence le moteur de Johann Le Guillerm au tableau. À

la place des pois chiches, à la place du mélange essence-air, nous installons un gaz parfait qui permet tous les calculs. Nous dessinons, nous idéalisons, nous calculons, mais nous ne fabriquons pas. En fait si, mais très rarement, dans des approches pédagogiques toujours qualifiées de « nouvelles expériences ». Au Centre de Recherche interdisciplinaire, le CRI Paris, avec Rafik Affes, docteur en mécanique, nous avons fait construire aux étudiants un moteur « pour de vrai ». Résultat : d'abord réduire les frottements des pistons en mouvement dans les cylindres en gardant l'étanchéité... Ce fut un grand moment, passionnant pour les étudiants et pour nous. Tractochiche ramène en moi le souvenir heureux de cet enseignement au cours duquel j'ai construit avec les étudiants et Rafik Affés, des machines qui le plus souvent ne marchaient pas. Nous savions d'entrée de jeu que ce serait le cas. Se mettre dans cette situation d'échec était délibéré, au cœur du projet pédagogique.

Clairement, il y a dans Tractochiche de multiples subtilités que je pense deviner et qui contribuent à mon plaisir : cette machine ici n'a de sens que si « elle marche ». Et faire un moteur à pois chiches qui ne se coince pas, qui ne fuie pas, et se déplace avec une (très) faible vitesse constante mais (très) longtemps n'est pas si simple.

Pour Johann Le Guillerm, le Tractochiche évidemment avance, sans aucun doute, mais son mouvement est imperceptible pour nos yeux. Alors impossible de ne pas y penser : d'une part, je vois cette machine en physicien et d'autre part, je pense à l'Inframince de Marcel Duchamp devant cette œuvre. Les deux vont ensemble.

J'ai renoncé ici à mettre des nombres et des unités même si ce ne doit pas être si difficile. La vitesse de déplacement du véhicule est déterminée par la dilatation des pois chiches qui font remonter le niveau d'eau. Calculer la vitesse du véhicule en fonction de la vitesse de remontée des pistons repose sur « la science des engrenages ». La compagnie Johann Le Guillerm a dû avoir cette réflexion en construisant le Tractochiche. Finalement, déterminer la vitesse du véhicule est facile. Trouver la valeur de la force motrice qui fait avancer à très faible vitesse est plus délicat. Tout à fait possible, mais il faudrait y penser un peu sérieusement. Ce serait intéressant car ces deux quantités déterminent immédiatement la puissance et l'énergie mises en jeu. Elles sont probablement très faibles. Ces considérations veulent d'abord souligner que Tractochiche est un lieu de rencontre évident entre Johann Le Guillerm et un scientifique, sur les plans technique et scientifique. C'est aussi ainsi que s'installe ma fascination pour le travail de Johann Le Guillerm.

La rencontre s'enrichit donc ici de l'imperceptible et quel plaisir alors d'y convier Marcel Duchamp qui vient la nourrir avec l'Inframince dont une description peut être : « concept esthétique créé par Marcel Duchamp désignant une différence ou un intervalle imperceptible, parfois seulement

imaginable, entre deux phénomènes ». Quand je suis devant le Tractochiche, je sais qu'il avance, je l'imagine avançant toujours, et même si je ne peux pas le voir. En physicien, je sais que je pourrais mesurer et rendre ce déplacement imperceptible immédiatement évident. Sans grande difficulté au demeurant. Il apparaît alors un point de séparation au cœur de la rencontre. Johann Le Guillerm, allié à Marcel Duchamp, ne veut certainement pas de cette intrusion technologique qui cherche à rendre évident et explicite. Il peut peut-être trouver le soutien du physicien Jean Perrin qui observa au début du ^{xx}^e siècle, simplement au microscope optique, les mouvements erratiques d'un grain de pollen dans l'eau, conséquences et manifestations des chocs dus aux mouvements toujours imperceptibles pour nos yeux des atomes. Jean Perrin le savait : des atomes évidemment imperceptibles mais là, sans aucun doute, et au cœur de notre monde dont ils sont la matière. Cela valait un prix Nobel en 1926.

Ces deux exemples soulignent aussi les temps de notre vie et comment nous nous installons dans ces temps. Une vie humaine dure souvent plus d'un milliard de secondes. La seconde est la courte durée la plus évidente dans notre vie quotidienne. Entre la seconde et la durée de notre vie, nous avons décidé une organisation du temps, sa structuration : des minutes, des heures, des journées, des semaines, des mois et des années. Nous mesurons notre temps et nous ne le perdons pas. Qui aujourd'hui attend une heure sans rien faire ? C'est pourtant ce qu'il faudrait faire ici : toute une après-midi sans rien faire regarder le Tractochiche pour peut-être le voir bouger devant nous, ce serait s'installer dans son temps. Est-ce la méthode Marcel Duchamp, lui qui a mis en scène la paresse et le temps qui passe avec son œuvre : *Élevage de poussières*, photographiée par Man Ray ? Mais c'est impossible aujourd'hui : on dira que personne n'a le temps mais surtout il apparaît l'impression très moderne d'une perte insupportable de son temps. Alors nous posons un repère, nous partons et revenons mesurer la distance parcourue. Je crois que nous sommes tous devenus des Scientifiss. Dans notre monde de Smartphones, nous le savons tous, la mesure du temps est disponible partout et immédiatement avec une précision inouïe. Il n'est pas, ou plus, utile de rester immobile longtemps pour être sûr d'un mouvement très lent en le regardant.

Et nous bougeons beaucoup trop vite pour le Tractochiche dont le mouvement est à la limite de notre monde. C'est le botaniste Francis Hallé qui toujours insiste : les arbres se transforment en permanence beaucoup, se déploient dans de grands espaces mais sur des temps très longs. Et ces mouvements nous sont totalement imperceptibles. Comment faire un time laps sur des dizaines d'années pour voir la vie frénétique d'une forêt ? À cette aune, le Tractochiche est un véhicule très rapide. Quotidien de la science : les temps qu'elle considère s'étalent, disons de la durée de vie de certaines particules élémentaires mesurée au CERN, à la durée de vie de l'univers. Rapide ou lent, question de point de vue.

En physique, les variables importantes vont par couple, la position et la vitesse, le temps et l'énergie. Et finalement ici, avec les pois chiches qui font avancer le Tractoche, Johann Le Guillerm vient nous dire comme d'autres artistes d'ailleurs : le mouvement et la transformation du mouvement, je sais ce que c'est, en tous cas, je le vois, mais qu'est-ce que cette énergie qui aujourd'hui détermine tout, qu'est-ce qu'une source d'énergie ? Le mouvement, je sais ce que c'est, rapide, lent, visible et même imperceptible, le mouvement des objets, de mon corps, de mon corps qui fait bouger des objets, et réciproquement. Mais l'énergie. une invention de physiciens et d'ingénieurs qui, disons à partir de Sadi Carnot au XIX^e siècle, a changé le monde, notre regard et la vie. Nous ne le voyons même plus, et pourtant il n'y a pas si longtemps. Le jeune Sadi Carnot en 1824 dans son unique livre : *Réflexions sur la puissance motrice du feu et sur les machines propres à développer cette puissance*, trace la route pour deux siècles. La machine à vapeur est le premier moteur universel. Elle fournit un axe en rotation qui permet tout. Le charbon, ressource infinie, vient nourrir cette machine universelle. Alors l'énergie disponible est infinie et les plus grandes puissances sont accessibles, très largement au-delà des capacités du corps humain, sans aucune comparaison. Sadi Carnot voit qu'un autre monde va advenir. Il l'écrit : ce sera le monde de l'énergie, ou société thermo-industrielle qui transforme la chaleur en mouvement. Le rendement est épouvantable mais quelle importance, la ressource est infinie. L'électricité viendra ensuite apporter l'élément clé manquant : le transport de l'énergie dans des câbles par le mouvement des électrons. Un mouvement à Dunkerque, dans une centrale thermique, passe par des câbles à haute tension pour redevenir un mouvement grâce à un moteur à Marseille. Totalement imperceptible.

Aujourd'hui l'énergie est le grand enjeu de l'humanité. Nous pensons tous qu'elle conditionne notre avenir et qu'il est impossible de faire sans elle. Johann Le Guillerm apporte son grain de sel avec Tractoche. Ici la source d'énergie du moteur est le pois chiche. Habituellement on le nomme aliment, aliment pour un corps en mouvement, et pas source d'énergie. La valeur énergétique du pois chiche en joule ou en calorie est bien sûr connue. Ce nombre et cette unité le rangent effectivement dans la catégorie « source d'énergie ». Parole de physicien. C'est une des marques de la société industrielle, elle transforme en source d'énergie, de plus en plus électrique : l'essence, le vent, la lumière du soleil, le charbon, le gaz, la matière nucléaire. et même la vie, nommée alors biomasse. Tout y passe. En regardant Tractoche, je me pose aussi cette question : « déguster de l'houmous, n'est-ce que brancher son corps sur une source d'énergie ? » Tractoche ne déguste pas les pois chiches...

Johann Le Guillerm, Mario Goffé, l'interrupteur et l'état « en marche »

L'extrait de *Secret (temps 2)* décrit ici, Tractochiche aussi, le soulignent : il n'y a pas d'interrupteur chez Johann Le Guillerm. La généralisation à partir de ces deux exemples en fait peut-être une affirmation un peu hâtive mais tout de même, elle me paraît une caractéristique de son travail. Et en tous cas, il n'y en a pas dans les deux exemples que j'ai ici considérés. Et c'est d'abord ainsi que je veux aborder cette citation de Johann Le Guillerm : « la technologie ne m'intéresse pas beaucoup ; je préfère sentir la matière, ce qu'elle montre d'étonnant, c'est sa magie que j'essaie de reproduire ».

Chez Johann le Guillerm, il y a des machines, des outils, des matériaux mais s'il y a des interactions, des transformations, des coévolutions dont il joue avec intention et détermination, il n'y a pas, sur la scène, de bouton « marche/arrêt », pas d'interrupteur qui assure la mise en route. L'interrupteur, le bouton marche arrêt dans un système électrique, est une des signatures de notre façon d'habiter et d'utiliser le monde, d'instrumentaliser ce qui nous entoure depuis la révolution industrielle. On date son invention par John Henry Holmes en 1884, trois ans après l'exposition internationale d'électricité en consécration à la naissance de l'électrotechnique en France. L'interrupteur introduit les états « en marche » et « à l'arrêt ». Pas d'interrupteur dans la nature. Le vivant n'a pas de position « en marche » et « à l'arrêt ». Les interactions, les flux et les croisements sont permanents, et rien n'atteint jamais un état « en marche » voulu immuable et défini pour toujours. Quant à l'état « à l'arrêt », on ne peut le voir que dans la mort. Et donc irréversible. Johann le Guillerm s'installe dans ces flux, croisements et interactions, et devient partie de ce petit monde qu'il installe sur scène sans en être vraiment le maître. Il doit en permanence composer avec les règles de la matière, celles que découvrent la physique, et avec l'énergie que son corps est capable de déployer.

Tout de même, il y a *La Motte* présentée comme une planète végétale futuriste de 2,5 m. de diamètre, hérissée d'arêtes et en révolution perpétuelle. On retrouve en elle les caractéristiques essentielles des systèmes technologiques. *La Motte* est un dispositif technologique très sophistiquée, qui gère elle même ses flux « vitaux », d'énergie et d'information. Une forme de paradoxe ? Voire une contradiction au moins dans mon propos ?

La Motte est issue d'une collaboration entre Johann Le Guillerm et Mario Goffé. J'ai aussi eu le plaisir d'échanger longuement avec Mario Goffé. Un artiste, un physicien et Anne Dubos, une anthropologue spécialiste du corps en mouvement, aussi artiste transmédia, nous étions installés dans la friche industrielle géante qu'est l'ancien port Nord de Chalon-sur-Saône. Un grand souvenir devant ses œuvres installées là, comme le wagon qui

part se promener avec ses rails. Sa robotique poétique s'installe au cœur de la technologie qui transforme le monde en s'emparant de ce triptyque énergie-matière-information, mais pour immédiatement la détourner et pour nous montrer à quel point la technologie issue des entreprises industrielles définit notre vie.

La Motte est un dispositif de grande taille, lourd. On retrouve cette caractéristique dans la plupart des productions de Mario Goffé comme l'empilement des bus à la verticale en une sculpture sidérante détournant la technologie. Manipuler le très lourd et le très encombrant est rapidement inhumain. Les énergies mises en jeu sont largement au-delà de celles compatibles avec le corps humain. La personne impliquée ne peut être qu'un conducteur. Elle se retrouve aux commandes, bascule des interrupteurs pour alimenter, engager des flux issus de réseaux immenses qui quadrillent la planète depuis le xx^e siècle.

Je n'oppose pas ici Mario Goffé et Johann le Guillerm, le premier qui travaille au cœur de la technologie pour la subvertir, le second en dehors grâce à son corps en mouvement. Je pense au contraire qu'ils font partis tous les deux de ces explorateurs des fondements de notre humanité, qui habitent le réel en interagissant avec lui et avec les autres humains. Leur rencontre pour produire *La Motte*, cette petite planète capricieuse, est ici un croisement entre ces deux univers malgré tout très différents, l'un veut dompter et redéfinir la place des interrupteurs qui gèrent flux d'énergie et d'information, le second les disqualifie et dans ses représentations, installe son corps au cœur du dispositif pour être lui-même la source unique et vivante de l'énergie et de l'intelligence qui transforme la matière.

Johann Le Guillerm et le cirque

Entretien avec Charles Jacquelin et Charlotte Dezès

Johann LE GUILLERM*, Charlotte DEZÈS* & Charles JACQUELIN**

*Cirque Ici, **RiRRa21, Université Paul-Valéry Montpellier 3

Dans cet article, le style oral respecte au plus près la dimension vivante de l'échange avec Johann Le Guillerm.

La genèse de l'histoire à Pruillé-le-Chétif

Comment s'est faite votre rencontre avec le cirque ? Quel est le point de départ de votre histoire avec le cirque ?

Le point de départ de tout ça se trouve dans mes terrains de jeu. Étant gamin, j'habitais à la campagne, il n'y avait pas de magasin et notre premier terrain de jeu était la nature : les arbres, la terre, les fruits des arbres et puis, il y avait ce que j'appelle les cornes d'abondance de la nature de l'homme, les dépotoirs, l'endroit où les hommes amenaient leurs déchets. À la campagne, il y avait peu de déchets organiques, cela allait aux poules et aux cochons, c'était essentiellement des matériaux et des objets. Ce que j'appelle les produits de la nature de l'homme sont les prothèses construites pour prolonger sa main puis lâchées de cette même main et jetées à la poubelle pour finir dans les dépotoirs. La production du déchet humain qui perd sa valeur et son appartenance est rendue au tout. En changeant de statut, elle retourne aux biens communs au même titre que les mûres des ronces que nous offrait la nature.

Les dépotoirs sont alors devenus pour moi un terrain de jeu et un espace d'expérimentation du monde. À partir de cette matière sans valeur, parce qu'elle n'intéressait plus l'homme, l'expérimentation était libre. Contrairement aux matériaux achetés dans un magasin, là on pouvait récupérer, casser, brûler, user de cette matière qui ne passait pas par l'idée du gaspillage puisqu'elle était déjà morte et finirait sous terre, au fond d'un grand trou au milieu de nulle part.

Ces terrains de jeux étaient aussi l'endroit où régulièrement stationnaient les gitans qui venaient eux aussi récupérer des matériaux. C'était l'une de leurs étapes de voyage, des roulottes à cheval, essentiellement, qui s'arrêtaient à ces endroits-là. Pour moi, il y a toujours eu une association entre mes terrains de jeu et ces gens qui venaient d'ailleurs et vivaient de cette manière particulière. Pour le sédentaire que j'étais, c'était la possibilité que peut-être, ailleurs, le monde était comme ça. Cette forme de vie nomade, je l'ai ensuite retrouvée chez les gens de cirque grâce notamment à un petit cirque manouche qui passa dans le village.

Un jour, le directeur de ce cirque est venu dans mon école, nous parler de son spectacle et nous signaler sa présence. À l'époque, j'avais avec mes frères et des copains une petite compagnie qui s'appelait les Granulés, et on montait des entrées traditionnelles de clown qu'on avait trouvé dans un bouquin. On présentait des petits spectacles pour la famille ou dans le cadre de la fête du village. Et donc je suis allé à vélo voir le spectacle de ce petit cirque, maquillé et habillé de mon costume de clown. C'était un tout petit cirque, une famille avec un seul artiste en piste. Je me suis assis dans les gradins et celui-ci est venu me voir, m'a amené sur la piste et finalement j'ai fait tout le spectacle avec lui. Tout ça s'est passé dans mon village, devant mon maître d'école. Là où j'étais habituellement le vilain petit canard, je me retrouvais acteur du spectacle, devant les autres élèves, devant la population du village.

À mon adolescence, je n'avais pas forcément l'idée de travailler dans les cirques, mais je voulais acquérir un métier que je puisse avoir en moi, c'est-à-dire vraiment à l'intérieur de moi, quelque chose que je ne puisse pas perdre ou me faire voler. Avoir une forme de connaissance qu'on ne puisse pas me prendre ou que je ne puisse pas oublier ou perdre matériellement. Je voulais acquérir du savoir-faire mais je ne savais pas encore quoi exactement. Mais plutôt sur un mode troubadour. J'avais en tout cas choisi mon moyen de locomotion, un vélo avec un porte-bagage sur lequel j'aurais installé une poule qui me pondrait des œufs en cas de besoin. Une poule de sécurité en quelque sorte qui assurerait ma survie.

Vous vous dites cela à l'adolescence, que se passe-t-il alors ?

Je savais que ma scolarité n'allait pas m'amener très loin, que je n'allais pas faire d'études, j'en étais sûr et je n'en avais pas envie. Je souhaitais même que ça s'arrête au plus vite. Le vélo, la poule, c'était ma sécurité d'avenir. À treize, quatorze ans, je prenais des cours de théâtre puis Le Centre National des Arts du Cirque a ouvert, je m'y suis présenté et j'y suis rentré à l'âge de quinze ans.

Arts plastiques, théâtre, vous choisissez finalement l'identité circassienne ?

Fig. 1 — Johann et son frère Loeiz en clowns.



© Cirque Ici.

Oui parce que j'étais vraiment, et depuis toujours, avec cette idée de la représentation physique et non de la matière. Je viens d'un milieu de plasticiens, mais je n'ai jamais eu vraiment l'ambition ou l'idée de travailler dans ce domaine. Je me rappelle quand j'étais gamin, je fabriquais des sabres dans l'atelier de mon père. J'avais par ailleurs un 33 tour : *Welcome to cabaret*, que j'écoutais en boucle, sur la pochette du disque il y avait un mec en chapeau haut de forme qui faisait de la canne.

J'ai ainsi fait un numéro de canne et de sabre par la suite. Je savais que j'étais plutôt attiré par le spectacle même si je me demandais comment ça allait se passer. J'étais plutôt réservé, donc c'était un peu antinomique comme désir et vu ma personnalité, je ne voyais pas bien comment j'allais faire mais pourtant c'est par là que je pensais aller.

Vous n'avez pas pratiqué de cirque avant votre entrée au CNAC ?

Non, même le clown je le faisais en frontal à l'époque. Les reprises c'était soit sur des scènes de la salle des fêtes du village soit à la maison en frontal (mise à part l'expérience du petit cirque). J'ai quand même eu un premier métier, c'était magicien. Je faisais beaucoup de tours de magie, je collectionnais un peu les livres où il y avait des tours, j'avais des carnets et je récupérais des tours de magie que je collais dessus. C'était ma première ambition en tant qu'enfant, la magie.

Fig. 2 — *Le sabre.*



Où ça ? Laboratoire en piste. © Philippe Cibille.

Le Centre national des arts du cirque lieu de rencontres décisives

Une fois au CNAC vous avez rencontré le funambule des Diables blancs Ernie Clennell et le clown tchèque Ctibor Turba, qu'est-ce qu'il y a eu dans la rencontre et l'échange avec eux qui a été important pour vous pour la suite ?

Ernie était chef d'atelier constructeur au CNAC et a passé une grande partie de sa vie en tournée en tant que funambule avec la troupe des Diables blancs. Il venait me voir entre midi et deux pendant la pause déjeuner. Quand l'espace était libre, je pouvais avoir du temps seul dans le manège aux chevaux ou dans le cirque en dur sur ma corde tendue. Il passait me voir et me donnait des conseils avant d'aller manger. Puis je passais souvent dans l'atelier, parce que l'atelier c'était un lieu habituel de ma vie. J'ai grandi avec un atelier à disposition, j'ai toujours quelque chose à bricoler. On échangeait beaucoup, un lien s'est fait avec Ernie, homme de la profession, de la tradition, un lien amical. Nous avons des échanges sur tout et n'importe quoi, mais aussi liés au métier de fildefériste, des techniques sur les agrès, l'accastillage.

Ctibor c'était aussi un rapport très particulier, il m'a plutôt mis en confiance dans les directions singulières que je prenais. Aujourd'hui

avec le recul, je me dis que la qualité d'un professeur c'est de mettre en confiance l'étudiant dans les directions de ses aspirations plutôt que de chercher à s'inscrire et répliquer ce qu'il est lui-même.

Johann Le Guillerm intègre en 1985 la première promotion du Centre national des Arts du Cirque. Il se forme à l'équilibre, à la manipulation d'objet et au clown. À sa sortie du CNAC, il travaille avec le cirque Archaos et participe à l'aventure de la Volière Dromesko. En 1992, il co-fonde le Cirque O, l'aventure dure 2 ans. En 1994, il crée sa propre compagnie Cirque ici et un premier spectacle solo, *Où ça ?*. Avec *Où ça ?* Johann Le Guillerm impose déjà une personnalité dans le monde du cirque contemporain présentant sur la piste un laboratoire à vue. *Où ça ?* tourne 5 ans dans le monde entier. En 1996, Johann Le Guillerm reçoit le Grand Prix national du Cirque et en 2005 le Prix des Arts du Cirque SACD.

En 2000, vous partez faire un tour du monde pour « rencontrer la terre », pourquoi ?

Je souhaite me faire une idée de l'atmosphère terrestre. Puisque je travaille pour l'humain, je voulais confronter mes *a priori* et mes certitudes à l'épreuve du réel. Je cherchais une forme de déstabilisation par la rencontre des différences et des possibles qu'il peut y avoir sur cette planète. Je suis parti faire un tour du monde avec deux expériences en tête. Je voulais voir à quoi je pouvais me rattraper quand tout bouge tout le temps ; avec l'idée de stimuler et renforcer mon instinct de survie en provoquant une déstabilisation de mes repères culturels et sociaux. Puis j'ai voulu faire une expérience de confrontation de personnes en situation minoritaire de par leurs situations singulières (handicaps physiques, personnes traumatisées...), qui de fait, développaient des particularités pour s'adapter au monde dit normal et cela à travers deux pratiques spécifiques des humains que j'identifie comme suit :

- La situation de se tenir debout sur ses pieds, que j'ai proposé à travers une expérience de fildeferisme à 20 cm du sol.
- Le jonglage à partir de manipulation d'objets du quotidien que je définis comme « les prothèses humaines ».

J'ai proposé l'expérimentation sur le fil à des personnes à mobilité réduite des membres inférieurs, de naissance, par le fait d'un accident ou d'agressions à la machette, à des enfants victimes d'abus sexuel et à des enfants membres de communautés, natifs australiens. L'expérience a fait apparaître que les personnes à mobilité réduite des membres inférieurs de longue date, acquièrent des capacités d'équilibre sur le fil bien supérieures aux personnes dites valides. J'attribue le développement de cette aptitude aux efforts déployés au quotidien pour tenir debout, malgré leur difficulté de mobilité, ce qui développe en eux ce fort instinct d'équilibre.

Les enfants des communautés natifs australiens avaient aussi un bon équilibre, comme les enfants des campagnes qui évoluent sur des sols non nivelés et entretiennent de très bons reflexes d'adaptabilité aux terrains escarpés.

Les enfants abusés inversaient leurs positions physiques de posture de repli et affichaient un torse bombé après avoir traversé ce périlleux et étroit petit chemin. J'interprétais la lecture de cette métamorphose d'attitude comme une revalorisation de leur corps dans ce monde.

L'expérimentation de manipulation d'objet du quotidien a été menée avec des personnes à qui des membres avaient été pris de manière brutale et traumatisante. L'idée étant de trouver des techniques d'adaptation aux besoins d'utilisations autonomes d'objets du quotidien à partir des possibilités disponibles restantes.

Une recherche individuelle et un apprentissage qui, au vu du temps imparti et de l'état de la santé morale des personnes à qui on avait très nouvellement soustrait une partie de leur être, ne m'ont pas semblé appropriés à ce stade de leur situation.

Une seconde tentative prit forme dans un centre pour non et mal voyants à partir de la manipulation de leurs cannes ou bâtons. J'ai transmis individuellement à un groupe une routine de manipulation que j'avais éprouvée pendant de longues années dans un spectacle où je présentais un numéro de manipulation de canne blanche avec justement les yeux clos par un ruban strap.

Je connaissais les possibilités de la situation dans l'environnement non voyant. La transmission ne posa aucun problème et l'exercice sembla plutôt réjouissant pour ce groupe. Ce qui me surprit le plus fut les capacités mémorielles des participants qui corrigeaient le contenu ou l'ordre des exercices proposés les jours précédents.

Je réalisais que cette mémoire était exercée par la nécessité d'enregistrer les espaces, les trajets, les repères en tout genre pour ne pas tout chercher à nouveau chaque jour.

Cette expérience m'amena à faire un parallèle entre le circassien et la personne en situation de déficience. Dans le sens où un circassien ou une circassienne se met dans une situation inconfortable et développe un savoir-faire pour surmonter la contrainte qu'il s'impose et qu'une personne en situation de déficience développe des capacités compensatoires pour les mêmes raisons. Ce n'est que bien plus tard que je fis la rencontre du terme « homéostasie » qui exprime assez bien le phénomène de rééquilibrage qui génère des capacités compensatoires pour maintenir une viabilité. Une réflexion qui à l'inverse pointe inévitablement vers l'horizon d'une fabrique de l'impotence par le suréquipement des personnes valides augmentées par tous types de prothèses.

Fig. 3 — *La canne*.



Où ça ? Laboratoire en piste. © Philippe Cibille.

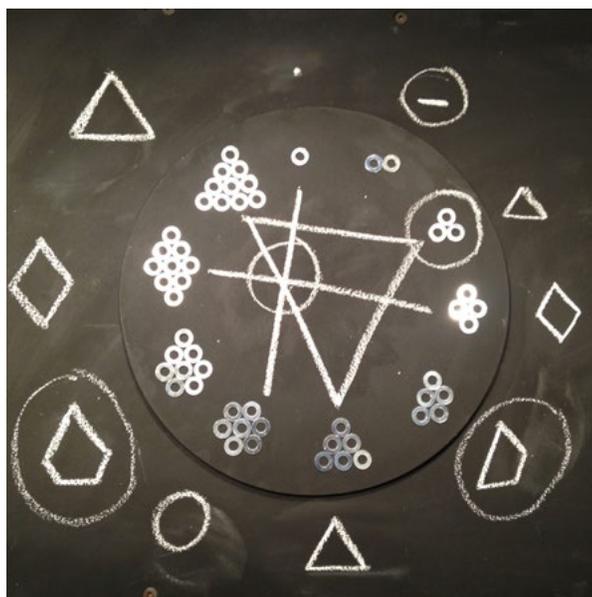
Au retour de ce voyage, vous ouvrez une recherche que vous nommez : *Attraction*, pour quelles raisons ?

À mon retour, il y a l'idée de faire le point sur mes croyances et connaissances, histoire de mettre de l'ordre dans ma tête face au monde qui m'entoure. Cela me conduit à m'interroger sur la possibilité d'un ordre entre les choses : y a-t-il un ordre, une hiérarchie, des oppositions, des équivalences ?

Partant de là, j'entreprends de faire un inventaire du monde pour démêler mes interrogations. Mais très vite, je m'aperçois que les éléments qui composent le monde et que je suis en train de répertorier dans des ensembles par types se retrouvent parfois dans des ensembles différents. Que finalement, en cherchant à trier et à classer le monde pour faire apparaître un ordre, je le multiplie. Plus j'avance plus je me perds. Je me dis alors que le plus simple serait de repartir de zéro, c'est-à-dire de repartir d'un minimal que j'appelle le pas grand-chose — que je puisse nommer « quelque chose » — avec l'idée que si j'arrive à comprendre de quoi est fait ce pas grand-chose, je retrouverai forcément ce minimal dans n'importe quelle chose plus complexe et que ce serait une bonne base de départ pour appréhender le monde qui m'entoure.

À partir de là, j'ouvre un observatoire autour du point, du minimal, pour proposer une relecture du monde dont la particule élémentaire serait le point.

Fig. 4 — *Les amas*.



Rapport graphique des amas faisant apparaître leur relation de forme. Le Pas Grand-chose — conférence spectacle. © Cirque Ici — Johann Le Guillerm.

Johann Le Guillerm mène ses expériences dans un atelier, une sorte de laboratoire, comme un scientifique mais avec les outils qu'il se crée. Il pratique ce qu'il appelle la science de l'idiot : celui qui ne sait pas mais qui tente le savoir. En autodidacte complet, il observe par lui-même, loin des savoirs établis, expérimente les lois naturelles, démontre par $A + B$, classe ses observations en chantiers autonomes mais tous reliés. Ses connaissances s'appuient sur des raisonnements très personnels, nés d'observations précises pour lesquelles il a élaboré des nomenclatures, sorte de cartes d'identité des phénomènes observés en fonction de leurs formes, de leur identité phonique, graphique ou morphologique et de leur mouvement. Il défend l'idée de savoir auto-construit. Il s'oppose, d'une certaine manière, à la connaissance établie. Cette prise de distance ou opposition passe notamment par le fait qu'il invente son propre vocabulaire. Ses chantiers ont pour nom : *Architextures*, *Aalu*, *Mantines*, *L'Irréductible*. Ce qui lui permet de se démarquer de postulats scientifiques qui sont repérés et d'affirmer ainsi la valeur singulière de son interprétation du réel. C'est par cette méthode qu'il nous invite à ré-interroger nos propres positions. Les expériences et les observations qu'il mène créent un champ de connaissances qui trouvent leur concrétisation dans des formes variées : spectacle sur piste, performance dans l'espace public, sculpture, conférence, installation, expérience culinaire. Johann Le Guillerm confronte sa recherche et ses connaissances au reste du monde quel que soit la forme que cela prend. Chacune de ses formes est reliée et se développe simultanément ou parallèlement. Aucune d'entre elles ne prend le relais sur l'autre. Elles se croisent, se complètent, se modifient en fonction des demandes, des espaces de jeu, et du développement de la recherche de l'artiste. Ces formes, fruit des recherches accumulées sont comme une mise à vue d'un paysage en perpétuelle évolution produisant pour le spectateur de nouvelles lectures qui enrichissent et transforment le regard sur *Attraction*.

Je m'aperçois à partir de mes premières expérimentations et observations que ce que je vois me cache toujours quelque chose que je ne vois pas et que cette chose se cache derrière ce que je vois...

Autrement dit, la construction mentale et culturelle des êtres humains depuis toujours est conditionnée par la lecture du monde à partir de l'un de leurs sens prédominants qu'est la vision (pour les voyants). Mais cette vision ne permet de ne percevoir que la moitié du monde et cela depuis toujours. Puisque je cherche à saisir le sujet minimal entièrement, il faut que je change mes modes de perception. Je cherche alors à observer mon sujet en tournant autour, en tournant la chose elle-même, en confrontant mon point de vue avec quelqu'un qui se trouve à l'opposé du mien, ou en m'introduisant à l'intérieur des choses avec ce que je nomme le regard explosif du ressenti.

Ce qui m'a amené à engendrer une forme de repérage des composants du minimal par l'observation et le jugement de mon point de vue et par l'accumulation d'expérimentations, une forme de connaissance auto-construite. À partir de mon interprétation, j'ai fini par constituer une forme de culture personnelle, qui aujourd'hui prédomine ma culture originelle tout en restant en lien avec les domaines de la connaissance universelle.

Car, en regardant un point sous toutes les faces pour le regarder entièrement, on tombe sur ce que notre monde appelle la topographie. Puis, après avoir bien regardé et tourné autour d'un point, on en regarde deux, puis trois et quatre. Là, on tombe sur ce que j'appelle les quantités et que notre monde appelle les mathématiques. Quand on installe ces points dans l'espace, on tombe sur ce que notre monde appelle la géométrie et quand on s'interroge sur les principes relatifs à ces mondes, on tombe sur ce que notre monde appelle la philosophie puis probablement tout et n'importe quoi du reste du monde.

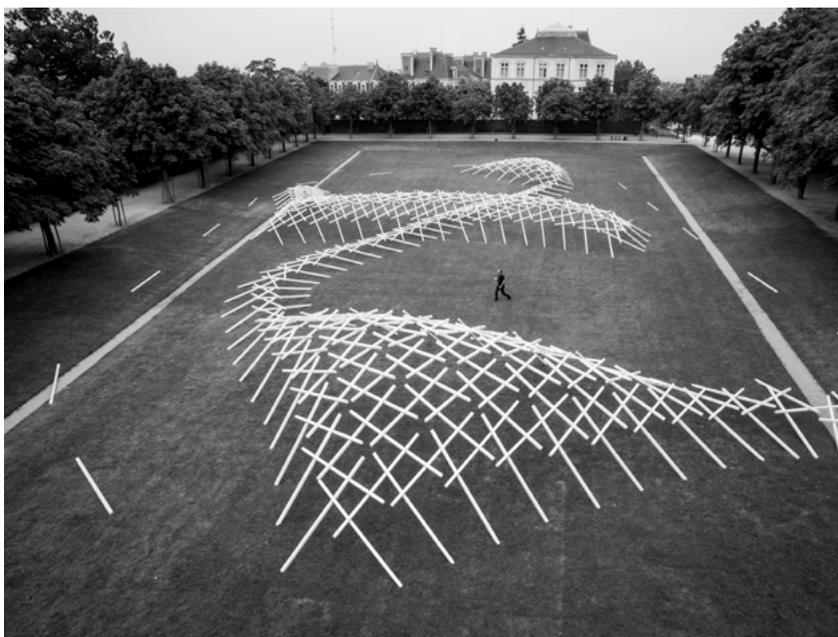
Le regard de Johann Le Guillerm sur le cirque actuel

Vous avez toujours défendu le cirque comme un espace. Pouvez-vous nous en parler ?

Je définis le cirque¹ comme l'endroit de monstration des pratiques minoritaires dans un espace pouvant accueillir des points de vue contraires. Les

1. Voir la contribution de Johann Le Guillerm aux ressources d'accompagnement des programmes Arts du cirque « Qu'est-ce que le cirque ? » publiée sur EDUSCOL : Programmes et ressources en arts du cirque — voie GT | eduscol | Ministère de l'Éducation nationale et de la Jeunesse — Direction générale de l'enseignement scolaire (education.fr).

Fig. 5 — *La Transumante* (450 bâtons).



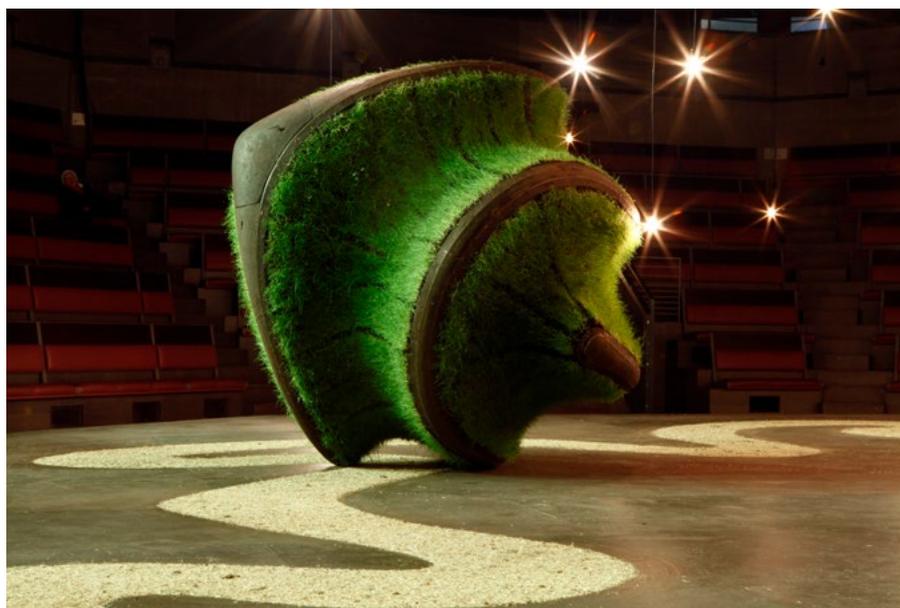
Performance architecturale et mouvante. Rennes, Les Tombées de la nuit. © Philippe Laurençon.

Fig. 6 — *La Ligne*.



Secret (temps 2) — Laboratoire en piste. © Philippe Cibille.

Fig. 7 — *La Motte*, prototype IV — Planète à portée de vue.



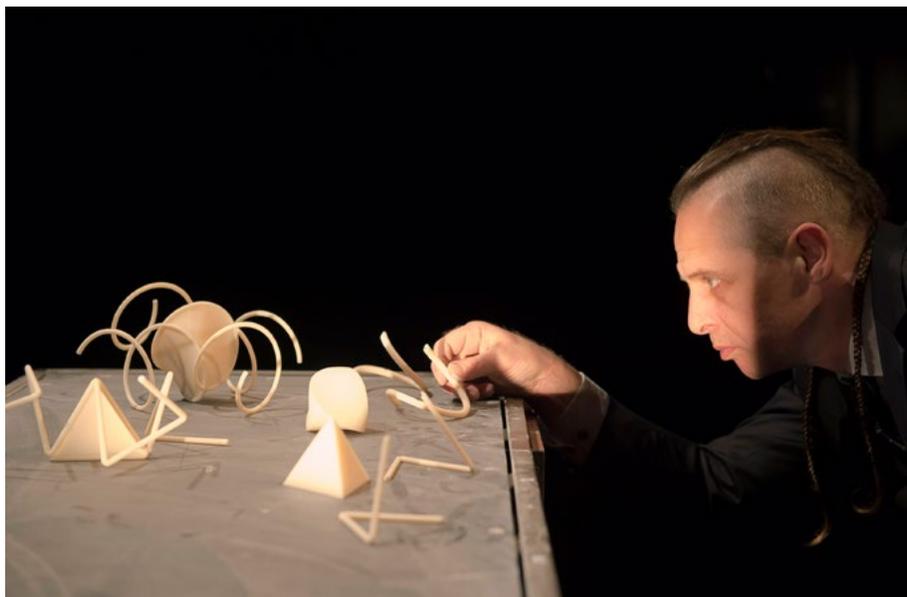
Cirque Théâtre d'Elbeuf. © Philippe Cibille.

Fig. 8 — *Le Serpentant*.



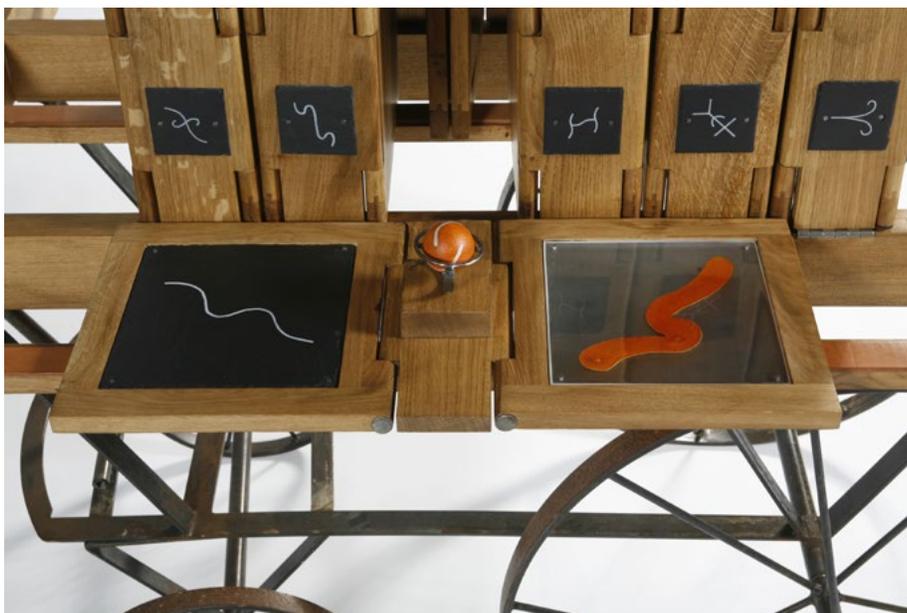
Les Architextures — entre architecture et texture. Annecy. © Philippe Cibille.

Fig. 9 — *L'Architéra*.



L'Architéra met en parallèle le monde droit et le monde courbe à partir de volumes équivoques. *Le Pas Grand-chose — conférence spectacle*. © Élisabeth Carecchio.

Fig. 10 — *Les Mantines*.



Les bibliothèques des *Mantines* répertorient, en aplat, les possibilités d'une surface sphérique à partir du déploiement de la frontière et de la frontière du déploiement de peaux de clémentine. *Les Imaginographes*, instruments d'observation. © Philippe Cibille.

Fig. 11 — L'AALU.



L'Alphabet à Lettre Unique et aux multiples caractères montre une nomenclature des points de vue à partir d'une lettre spire. *Les Imaginographes*, instruments d'observation. © Philippe Cibille.

pratiques minoritaires, c'est ce qui ne se fait pas, ne se fait plus ou qui ne s'est jamais fait.

- Ce qui ne se fait pas : pratiques qui n'ont pas d'application dans le quotidien des hommes. Si elles en avaient, elles ne susciteraient pas le même intérêt lors de monstrations publiques. C'est le cas de toutes les dites pratiques circassiennes.
- Ce qui ne se fait plus : remet au goût du jour des savoirs oubliés ou démodés.
- Ce qui ne s'est jamais fait : envisage de nouvelles perspectives aux savoir-faire et participe à l'extension des possibles.

L'espace des points de vue n'est à ce jour pas identifié comme une spécificité parmi les espaces de représentation publique et risque de disparaître comme toute chose qui n'est pas reconnue comme essentielle et à laquelle on ne prête que peu d'attention.

La spécificité de cet espace génère des manières et savoir-faire particuliers, liés à ses contraintes. Par analogie, si je m'appuie sur le cas des arts plastiques, le sculpteur n'envisage pas son œuvre comme le peintre : l'un envisage toutes les surfaces de la matière l'autre rarement l'arrière de la toile. Dans un espace des points de vue, l'artiste sur piste doit distribuer les informations en les adressant au public autour de lui, un geste fait sera

Fig. 12 — *Johann Le Guillerm. Portrait.*



© David Dubosc.

L'espace des points de vue dont nous parle Johann Le Guillerm renvoie à l'espace originel du cirque et à sa forme circulaire. Mais Johann Le Guillerm se défait du cirque en tant qu'espace circulaire et considère « l'espace des points de vue » plus largement c'est-à-dire à partir d'un espace bi-frontal, à partir de la présence d'un point de vue contraire. Sous cette condition, l'espace peut prendre n'importe quelle forme. Les pratiques minoritaires — ce qui ne se fait pas, ne se fait plus ou ne s'est jamais fait — doivent avoir la capacité de créer ce qu'il nomme « l'architecture naturelle de l'attroupement » c'est-à-dire « la capacité de créer l'attroupement même s'il n'était pas organisé. Proposer des pratiques à la mesure de l'espace, des choses qui sont capables d'avoir suffisamment d'intérêts pour attirer la curiosité d'un homme, puis deux, puis trois jusqu'à créer un premier périmètre, puis deux, puis trois (...) phénomène lié à l'attraction ».

vu de tous côtés, une information indispensable devra être donnée à tous. Sur une scène frontale si un geste est fait de dos, il implique un choix de point de vue spécifique qui est donné au spectateur à être vu de dos.

Cet écart conduit à mettre l'accent sur les spécificités de la mise en scène et de la mise en piste. Pour un metteur en piste l'arrivée et le départ des décors et accessoires sont généralement conditionnés par les entrées et sorties de piste des artistes. L'éclairagiste et le sonorisateur sont également contraints à une réflexion spécifique de l'espace. Chaque corps de métier est conditionné par un savoir-faire particulier relatif à ce type d'espace. Malgré l'attachement et le combat de certaines compagnies à investir les théâtres en imposant des dispositifs à focus central, très peu de personnes

génèrent des expériences dans cette contrainte d'espace, et ce pour des raisons multiples (techniques, économiques, temporelles...).

Les expériences et savoir-faire des praticiens s'amenuisent et l'histoire s'écrit peu. Bien que ces dernières années le label cirque se développe notamment par la floraison d'écoles et de lieux de diffusion dédiés à l'appellation, les représentations dans l'espace des points de vue n'ont jamais été aussi peu présentes sous l'étiquetage circassien.

Quel regard portez-vous sur les écoles de cirque aujourd'hui ?

Je vois deux catégories d'écoles : la première est celle de loisir qui s'aligne sur la palette des activités physiques et qui a fait naître un marché considérable de produits et d'accessoires normés pour répondre à la demande expansive de l'intérêt d'une population qui exerce ces pratiques comme un hobby. Ce qui a eu pour effet d'activer et de promouvoir les pratiques circassiennes et inévitablement aussi de déplacer les pratiques minoritaires traditionnelles et contemporaines vers leur vulgarisation. Ces pratiques devenues coutumières déplacent l'exceptionnel vers le commun. Si le commun n'est plus exceptionnel, il faudra chercher le cirque ailleurs.

Ce qui m'amène à dire qu'il n'y a pas une liste de pratiques qui constituerait ce que l'on appelle le cirque. Mais un vaste champ de capacités humaines à faire surgir, à développer et à combiner pour créer des situations inhabituelles et adéquates à l'espace de liberté des points de vue divers et inverses, qui structure la nature de l'espace de diffusion du cirque. Cet espace, je l'interprète comme une construction biomimétique de l'architecture spontanée qui prend forme quand les espaces naturels d'attroupement se constituent autour de sujets attractifs.

Pour rester à la mesure de cet espace, il n'y a d'autres choix que de déplacer les pratiques au fur et à mesure de leur vulgarisation, ce qui a pour effet d'amoindrir leur attractivité. Le cirque serait une pratique glissante qui doit se déjouer de la normalisation, sans quoi il annonce son déclin.

La deuxième catégorie sont les écoles professionnelles où se forment les artistes, l'endroit qui pourrait enrayer ce processus de déclin en encourageant l'ambition créative. Mais la mission de ces écoles semble s'être orientée vers la formation d'interprètes et d'acteurs « superpotents » qui sauront répondre aux besoins du théâtre physique (cirque frontal), de la danse, de l'évènementiel et des rares cirques itinérants. Il semblerait que l'on recrute en premier lieu des exécutants, candidats à l'interprétation, plutôt que des auteurs/auteures aspirant à la création, parce qu'il y aurait trop de créateurs. De ma fenêtre, cela ne semble pas déborder, je vois surtout un formatage artistique. Les imitateurs sont très à la mode, le copier-coller devient même option créative et tente d'entrer dans les mœurs du spectacle vivant, parfois même porté par une direction artistique institutionnelle comme on a pu le

voir récemment. Finalement, cette idée se dirige vers de la néo-tradition circassienne et encore une fois amène le cirque sur des esthétiques, des techniques et agrès que l'on retrouve dans toutes les propositions théâtrales, chorégraphiques, évènementielles ou circassiennes.

Que pensez-vous de la situation du cirque aujourd'hui ?

La situation de sa place dans la société est représentative de celle qu'on lui fait ou plutôt qu'on lui laisse. Les places historiques destinées à accueillir des chapiteaux sont systématiquement empêchées par un prétexte quelconque ou par un mobilier inamovible. Les places du cirque ont été prises dans la plupart des villes par d'autres choses. C'est le problème, des milieux nomades qui perdent leurs places en partant à la chasse d'une autre place. La chartre nationale « Droit de cité Cirque et spectacle itinérant » a du mal à être respectée. Au final, l'endroit des possibles, là où il n'y a rien et où tout est possible, ces espaces de libertés sont en train de disparaître partout en France et petit à petit ils se transforment en place des impossibles. Cela parce que ces espaces de libertés n'ont pas été identifiés comme précieux, au cœur de la société, ou même au contraire parce qu'ils seraient dangereux.

Le problème existentiel du cirque itinérant viendrait donc de la place qu'on lui fait. Aujourd'hui, où a-t-il la place d'exister ? Et bien dans les salles à configuration frontale. La solution qui fait exister le cirque résulte d'une pirouette linguistique, il suffit d'appeler par ce mot tout ce qui peut être rattaché à l'imaginaire collectif associé au cirque. Ce n'est qu'une question de définition.

L'addition de ces désignations inappropriées suffit à rendre compte de la grande forme et de la renaissance du cirque. Victime du succès et de l'engouement du public pour ce type de proposition, les compagnies ont été invitées à entrer dans les théâtres en adaptant leurs configurations d'espaces de jeux pour les plateaux à diffusion frontale puis s'est instauré le mode de création frontale comme logique économique adaptée au format du marché. Un glissement naturel c'est fait tout en gardant l'étiquetage cirque, en s'émancipant des contraintes déterminantes de l'appellation, la situation de la configuration des représentations ne figure plus que comme un détail technique d'adaptabilité d'espace.

Ce qui donne de nos jours l'impression d'une profusion foisonnante de propositions, alors qu'il s'agit d'une expérience d'un tout autre genre, aussi intéressante mais qui en s'affichant sous l'étiquetage circassien participe à la confusion et normalise l'utilisation inappropriée du terme cirque pour désigner la situation. Cette dérive a pour conséquence la dépossession du vocable utilisable pour nommer ce genre et par répercussion l'exclut du nommable. Le cirque devient indéfendable, sa désignation spécifique n'est

plus disponible. Il aurait été moins dommageable de créer une nouvelle désignation adaptée à la situation de l'espace frontal.

Comment vous situez-vous dans le cirque actuel ?

Aujourd'hui la compagnie n'utilise plus le nom « Cirque ici » mais Johann Le Guillerm et je me revendique comme praticien de l'espace des points de vue. Je ne peux plus utiliser le mot circassien qui voudrait dire exercer l'une des pratiques accréditées de la fameuse liste de pratiques traditionnelles et nouvelles. Comme je le disais, le mot n'a plus le sens qu'il avait, j'ai donc inventé une phrase pour remplacer ce mot. J'aurais trouvé plus juste que l'on parle de « théâtre physique » ou que l'on trouve un nouveau mot plutôt que de chercher à augmenter le mot cirque et à généraliser le terme sans créer un nouveau mot pour exprimer l'ancien terme. Tout cela pour moi c'est une histoire de stratégie culturelle qui n'a pas mesuré les valeurs constituantes de cet art.

Je ne dénonce pas l'insouciance d'un désir destructeur, mais une inconscience des dommages engendrés par la vision du chemin d'intégration envisagée, qui pourrait coûter au cirque l'ablation de sa spécificité. Ces dommages ne sont pas de simples bobos collatéraux mais ont des conséquences au plus profond de l'identité du cirque. C'est comparable à une action colonisatrice qui se préoccupe surtout d'enrichir son parti sans percevoir les valeurs fondamentales du milieu investi.

Varia

Le Clown shakespearien n'est pas un Arlequin

Jean-Pierre RICHARD
Université de Paris VII

On se rappellera que plusieurs personnages de Molière ont une tenue qui signale le Fou ou le Bouffon : le misanthrope Alceste est « l'homme aux rubans verts » ; dans *Le Médecin malgré lui* Sganarelle a « un costume jaune et vert¹ ». Qu'en était-il dans le théâtre de Shakespeare ? L'habit y fait-il également le clown ?

Pour le Bouffon de *La Nuit des Rois*, la réponse est non : « [c]ucullus non facit monachum : autant dire que je ne porte pas la livrée bariolée [motley] dans ma cervelle² ». Inversement, s'agissant du Clown de *Comme il vous plaira*, la réponse est oui : il est son costume au point que son cerveau en a la bigarrure : « [c]'est le gentilhomme à l'esprit bariolé que j'ai souvent rencontré dans la forêt³ ». Il porte son habit sur lui et en lui et n'a plus d'autre identité : « [v]ous voulez donc vous marier, motley ? »

Et quand l'habit fait le Clown shakespearien, à quoi ressemble sa tenue⁴ et de qui la tient-il ?

1. *Le Misanthrope*, Acte V, sc. 4. *Le Médecin malgré lui*, Acte I, sc. 4 : « MARTINE : Il s'appelle Sganarelle. Mais il est aisé à connaître. C'est un homme [...] qui porte une fraise, avec un habit jaune et vert. » Un contemporain de Molière, le poète Jean-François SARASIN (1614-1654), note que « Le vert, cette couleur jolie, / Est un blason de la folie ». Cité dans H. Gaston HALL, *Comedy in Context. Essays on Molière*, Jackson, University of Mississippi Press, 1984, p. 189.

2. « Cucullus non facit monachum [Le capuchon ne fait pas le moine] ; that's as much to say as, I wear not motley in my brain » (1 5 50-52).

3. Respectivement : « This is the motley-minded gentleman that I have so often met in the forest. » (5 4 39-41) et « Will you be married, motley ? » (3 3 66).

4. Les citations de SHAKESPEARE proviennent de ses *Œuvres complètes* en 8 vol. parues chez Gallimard. Il est traduit ici par Jean-Michel Déprats, hormis le Prologue d'*Henry VIII*, traduit par nous. C'est nous qui traduisons les autres auteurs cités, sauf indication contraire.

Shakespeare et la *commedia dell'arte*

Née au XVI^e siècle, la *commedia dell'arte* a eu son âge d'or au XVII^e. Shakespeare connaissait cette comédie à l'italienne, sa typologie et son jeu à l'improvisade (à partir de simples « canevas », composés de didascalies).

Ainsi, dans *Peines d'amour perdues* un seigneur en traite un autre de « zany » (5 2463) : en italien *zanni* désigne le paillasse au service du vieux grigou Pantalon, une figure vénitienne de la *commedia dell'arte*, citée notamment dans la célèbre tirade shakespearienne des sept âges de la vie, d'ailleurs placée dès ses premiers mots sous le signe de l'art dramatique (« Le monde entier est un théâtre ») :

[...] Le sixième âge tourne
Au Pantalon décharné, en pantoufles,
Lunettes sur le nez, bourse au côté,
Les chausses de sa jeunesse, bien conservées, trop larges d'un monde
Pour ses jarrets amaigris¹, [...]

Shakespeare décrit ici la culotte caractéristique d'un personnage auquel elle a donné son nom. « Le vieux Pantalon » (« *the old Pantaloon* », 3 1 36) est aussi le titre dont un jeune rival gratifie Gremio, le barbon du *Dressage de la rebelle*. Lorsque, dans la ville natale de Shakespeare, l'acteur et chef de troupe Frank Benson monta *La Nuit des Rois* en 1890, Malvolio y était représenté en Pantalon² et à Berlin en 1909 un metteur en scène allemand³ est allé jusqu'à lui adjoindre Colombine et Arlequin, tous les trois prêtant leurs costumes *dell'arte* aux acteurs de *Comme il vous plaira*.

À Londres en 1946, Peter Brook, à son tour, a inclus « un Pierrot de *commedia dell'arte* » dans une mise en scène de *Peines d'amour perdues* ; une shakespearienne s'est même demandé si cette comédie tout entière n'était pas

une de ces improvisations de comédiens de la *commedia dell'arte*, avec leurs personnages déjà figés en types, le « Pédant », l'*Innamorato* aux bras croisés, ligotés par sa mélancolie, le « Matamore », [...] et même un Pierrot lunaire sorti de la Comédie des Italiens selon Watteau, comme on a parfois représenté le minuscule Puce⁴.

Et, de fait, y sont annoncés « cinq numéros exceptionnels » d'un spectacle en préparation : « Le pédant, le matamore, le curé, l'idiot et le page⁵ », autant d'étiquettes d'un prêt-à-porter théâtral.

1. *As You Like It / Comme il vous plaira*. Respectivement : « *All the world's a stage* » (2 7 139) et « [...] *The sixth age shifts / Into the lean and slippered pantaloon, / With spectacles on nose and pouch on side, / His youthfull hose well sav'd, a world too wide / For his shrunk shank [...]* » (2 7 157-161).

2. Gisèle VENET, dans SHAKESPEARE, *op. cit.*, t. VI, p. 1576.

3. Max REINHARDT. Voir la « Notice » d'Yves PEYRÉ, dans SHAKESPEARE, *op. cit.*, t. V, p. 1301.

4. VENET, dans SHAKESPEARE, *op. cit.*, t. V, p. 1315-16.

5. « *The pedant, the braggart, the hedge-priest, the fool, and the boy* » (5 2 538).

Fig. 1 — Statuette d'Arlequin en plâtre peint.



Provenant du Théâtre Séraphin, créé en 1776. © Musée Carnavalet, Paris.

La figure grotesque du Matamore — « le Capitan aux fanfaronnades démodées et aux ridicules amours¹ » — a inspiré à l'auteur de *La Nuit des Rois* son Messire André Fièvrejoue (*Sir Andrew Aguecheek*) et, dans *La Deuxième Partie d'Henry IV*, le bouillant Pistolet (*Pistol*), grand amateur de vers de mirliton.

Enfin, c'est directement à Arlequin que pensent certains en entendant Bottom parler de sa tête d'âne² dans *Le Songe d'une nuit d'été* ou en voyant la livrée bariolée portée par Pierre de Touche dans *Comme il vous plaira*. À quoi s'ajoutent dès *La Comédie des erreurs* (la première des comédies de Shakespeare) « les jeux sur les homophonies, qu'on attendrait d'un Arlequin de *commedia dell'arte*, ou d'un Scapin de Molière³ ».

L'habit de couleur et ses accessoires

Toutefois, la présence indéniable sur la scène shakespearienne de ces archétypes n'implique aucunement que Shakespeare soit un « auteur

1. Georges FORESTIER, *Molière*, p. 100.

2. *A Midsummer Night's Dream / Le Songe d'une nuit d'été* (4 2 208-209) : « *But man is but a patch'd fool, if he will offer to say what methought I had* » (« Mais l'homme n'est qu'un bouffon bariolé s'il prétend dire ce qu'il me semble que j'avais »). Voir VENET, dans SHAKESPEARE, *op. cit.*, note 17, p. 1394 : « Allusion à l'habit du bouffon fait de couleurs différentes, comme celui d'Arlequin dans la *commedia dell'arte* contemporaine ».

3. *Idem*, p. x et xxi.

dell'arte » — comme le fut Molière dans les années 1650¹ — ou que son Clown s'y montre en Arlequin : si le premier a un habit de couleur, le second n'y est pour rien ! Dans sa monographie sur le *motley* chez Shakespeare, Leslie Hotson affirme que le bariolage ou la bigarrure de cette tenue n'en faisait ni un habit d'Arlequin ni une casaque de jockey écartelée², comme se l'imaginent trop de metteurs en scène. Cet habit de couleur était jadis porté par le Vice, une figure du folklore populaire anglais aussi comique qu'inquiétante, à la fois diable, fou et clown, qui finit par incarner le Mal dans le théâtre médiéval des Moralités³.

Dans les spectacles, en tant qu'emblème de la folie, le *motley* s'accompagnait d'une crête de coq (*cockscorb*) et d'une marotte (*bauble*). En Angleterre, il était d'usage de donner à la crête de coq la forme d'un chapeau pointu à caractère phallique et il arrivait aux Fous des festivités de porter, en guise de crête, de simples plumes de coq. Quant au terme *bauble*, il renvoie le plus souvent à la traditionnelle vessie de porc gonflée en forme de saucisse⁴.

Mais dans la vie de tous les jours, le Fou ne porte ni l'habit bariolé ni la crête de coq : les maîtres connaissaient trop bien le langage des emblèmes pour accepter de voir leurs nobles personnes associées à celui de la folie. Dans les deux seules peintures d'époque où figure Will Sommers, le Fou attiré d'Henry VIII, il est vêtu d'une tunique monocolore (vert pomme dans un cas ; foncée dans l'autre) plissée sous la ceinture et s'arrêtant au-dessus des genoux⁵.

Au cours des tournées avec la troupe professionnelle dont il était le Clown avant de rejoindre celle de Shakespeare, Robert Armin a croisé plusieurs Fous de compagnie dans les grandes maisons où ils étaient employés, dont un dénommé Jack Oates en poste dans le Lincolnshire. C'est l'un des six bouffons domestiques qu'il étudie dans sa *Suite de fous* (*Fools upon Fools*) publiée en 1600 ; il y souligne la différence avec l'antique tenue du Vice et de ses héritiers :

1. FORESTIER, *op. cit.*, p. 103-107 et p. 446. Molière connaissait personnellement Domenico Biancolelli, l'illustre Arlequin de la Troupe Italienne qui partageait avec la sienne le Théâtre du Palais-Royal à Paris.

2. Voir *As You like It*, ed. H. J. OLIVER, Londres, Penguin Books, [1968] 2005, note 13, p. 126.

3. Shakespeare y fait référence notamment dans *Richard III* (3 1 82-83) : « *Thus, like the formal Vice, Iniquity, / I moralise two meanings in one word.* » (« Ainsi, comme Iniquité, le Vice des Moralités, / J'interprète deux sens en un mot. »)

4. Comme on le voit dans une illustration de 1586 reproduite dans WILES, *op. cit.*, p. 149. Elle se prêtait à une gestuelle obscène.

5. Les deux peintures sont : *The Family of Henry VIII* (artiste inconnu), The Royal Collection ; *Henry VIII with Will Sommers* (Jean Mallard), psautier d'Henry VIII. Voir l'article de Roland HUI, « Clowning Around... ». Les dessins où Will Sommers porte un manteau long datent des époques élisabéthaine et jacobéenne.

Fig. 2 — Henry VIII with Will Sommers (Jean Mallard).



Extrait du Psautier d'Henry VIII. The British Library. En ligne, consulté le 23 août 2023 : https://www.henryviiithereign.co.uk/uploads/1/5/4/9/15492286/psalter-13_orig.jpg.

Ne se voyaient guère sur [Oates] le costume bigarré
— Le manteau de couleur, jaune ou vert —,
Ni le bonnet du fol, qu'accompagnent marotte et clochette¹.

Oates préférait mettre un chapeau de paille teint en rouge et bleu — au lieu du bleu-et-jaune associé à la coiffe du Fou, comme celle qui orne vraisemblablement la tête de Feste, le Clown de *La Nuit des Rois*.

Le rôle de l'Histoire

Feste porte également des « grègues » (*gaskins*) ; or, lorsque Shakespeare a écrit sa comédie, ce type de culotte flottante avait disparu depuis plus de vingt ans². Le costume démodé de Feste l'apparente à *Sir Andrew* et à *Sir Toby*, une paire de chevaliers farfelus qui vivent eux-mêmes, mentalement, dans le passé. On n'est pas surpris d'apprendre qu'il appartient à une génération antérieure : « Feste, le Bouffon, un fou qui donnait grande joie au père de madame Olivia », laquelle, à la mort de son père, envisage de le chasser : « [J]e ne veux plus de vous³. »

1. « *Motley his wearing, yellow or else green, / A coloured coat on him was seldom seen. / No fool's cap with a bauble and a bell.* » Cité dans WILES, p. 183.

2. *Idem*, p. 187-188. *La Nuit des Rois* (1 5 20-23).

3. Respectivement : « *Feste, the jester, my lord, a fool that the Lady Olivia's father took much delight in* » (2 4 11-12) et « *I'll no more of you* » (1 5 36).

Le passé auquel Armin retourne en tant que Fou du Roi Lear est encore plus lointain : alors que son observation assidue des fous de nature l'éloignait toujours plus des codes vestimentaires et autres conventions attachées à la représentation du Fou de fiction, l'action du *Roi Lear*, antérieure à l'invasion normande de l'Angleterre, obligea Armin à reprendre une tenue de Bouffon traditionnelle : c'était peut-être la première fois, dans le répertoire contemporain, qu'on voyait sur scène un Clown professionnel endosser le vieil habit bariolé et arborer une crête de coq. Celle-ci devait tellement surprendre un public de 1605, que, dès sa première apparition sur scène, le Fou n'a qu'elle à la bouche, prêt à en doter tout autre personnage qu'il juge aussi « fou » que lui :

Entre le Fou.

LE FOU : — [...] voici ma crête de coq. [...] vous devriez prendre ma crête de coq. [...] Tiens, prends ma crête de coq. [...] il te faut absolument porter ma crête de coq. [...] Je voudrais bien avoir deux crêtes de coq¹ [...].

Et c'est en toute logique qu'il se désigne lui-même comme étant *The one in motley here* (« Lui qui est en livrée bariolée », 1 4 134a).

Habit de couleur et crête de coq relèvent d'un code emblématique suranné, en phase avec l'ancienneté du cadre de l'intrigue. Il en va de même de la marotte. Certes, dès *Titus Andronicus*, la première tragédie de Shakespeare, on entend dire qu'« [u]n fou prend sa marotte pour un dieu² ». Mais il doit s'agir ici de la vessie de porc et non de la marotte à la française, laquelle avait la forme d'un sceptre surmonté d'une tête à grelots et capuchon multicolore et servait d'attribut à la Folie. Dans l'ouvrage qu'il a consacré au Clown shakespearien, David Wiles est catégorique : alors qu'en Europe continentale au XVI^e siècle la marotte à tête de Fou figure dans maintes illustrations, à la même époque « on ne la trouve pas chez les Bouffons en Angleterre ». Wiles voit donc dans celle du *Roi Lear* « une marque de grande ancienneté³ ». Le Fou y joue de sa marotte comme d'une marionnette : c'est à elle — « mon petit » (« *my boy* »), 1 4126) — qu'il demande en quoi un « Gentil Fou » diffère d'un « Fou amer », le script dictant à l'acteur son jeu de scène avec son accessoire : il en oriente la tête vers lui-même, puis vers le monarque⁴.

Comme la tenue du Fou du Roi Lear, celle du Bouffon de *Comme il vous plaira* (1604) est à replacer dans une perspective historique. On est surpris d'entendre à son propos un autre personnage répéter « *motley* » pas moins de six fois, et « *fool* » seize fois, en une quarantaine de vers, dont ces deux premiers :

1. « Enter Fool. / FOOL [, to Kent] [...] here's my cockscomb. [...] you were best take my cockscomb. [...] There, take my cockscomb. [...] thou must needs wear my cockscomb. [...] Would I had two cockscombs [...] » (1 4 85-96 *passim*).

2. « An idiot holds his bauble for a god » (5 1 79).

3. WILES, *op. cit.*, p. 191.

4. « *My boy* » (1 4 126).

Un fou, un fou ! J'ai rencontré un fou dans la forêt,
Un fou en costume bariolé (ô pitoyable monde ¹ !

Or, les habitants des lieux ne voient pas du tout en Pierre de Touche un Fou : ils le prennent pour un « maître » ou pour un « courtisan », ce qu'il prétend être, alors qu'il n'est qu'un « simple d'esprit » (« *this natural* », 1 2 50) ; « *motley* » et « *fool* » sont donc répétés à l'envi pour le bénéfice des spectateurs, le *motley* du personnage ne correspondant pas à la tenue emblématique d'un idiot de nature, censé porter une tunique brune de rustre — au lieu de quoi on découvre un manteau qui est sans doute, comme le supposent Hotson et Wiles, d'un jeu de couleurs et d'une longueur tels qu'il n'en a jamais été vu de semblable sur un théâtre londonien au XVI^e siècle, même dans un rôle de Fou ².

Composé en 1613, *Henry VIII* semble confirmer l'hypothèse d'une innovation de Shakespeare dès 1604, même si aucun Clown n'apparaît dans cette pièce historique. Le nom de Will Sommers, le Fou du premier roi Tudor, était pourtant resté célèbre. Shakespeare devait une explication à son public, qui risquait d'être déçu ³. Elle vient dès le Prologue, et le propos est sans ambiguïté :

Je ne viens plus vous faire rire : là ce sont des choses
Au front grave et grandiose,
Belles, dignes et tristes, pleines de majesté et de malheur,
De nobles scènes poussant aux pleurs,
Que nous présentons maintenant. [...] Seuls ceux qui passent
Entendre une pièce drolatique et salace,
S'entrechoquer des boucliers ou voir un bouffon
En robe longue à rubans jaunes seront
Déçus. Car, gentils spectateurs, [...]
Mêler à notre vérité pure
Fous et batailles serait trahir
Notre cervelle [...]
Donc, par bonté, vous qu'on tient en cette ville
Pour le meilleur public et le plus agile,
Soyez sérieux, comme nous le souhaitons. [...]

1. *As You Like It* : « *A fool, a fool ! I met a fool i'th'forest, / A motley fool (a miserable world) !* » (2 7 12-13).

2. WILES, *op. cit.*, p. 187.

3. *Henry VIII* (Le Prologue, 1-26 : « *I come no more to make you laugh ; things now / That bear a weighty and a serious brow, / Sad, high, and working, full of state and woe, / Such noble scenes as draw the eye to flow / We now present. [...] Only they / That come to hear a merry bawdy play, / A noise of targets, or to see a fellow / In a long motley coat guarded with yellow, / Will be deceiv'd. For, gentle hearers, [...] / To rank our chosen truth with such a show / As fool and fight is [...] forfeiting / Our own brains. [...] / Therefore, for goodness' sake, and as you are known / The first and happiest hearers of the town, / Be sad, as we would make thee. [...]* » Voir WILES, *op. cit.*, p. 184-186.

Il faut que le dramaturge ait une bonne raison de sermonner ainsi le public de son théâtre (la flatterie finale n’y change rien !). En fait, il vient de perdre son Clown attitré : après onze années passées au sein de la troupe de Shakespeare, Robert Armin a pris sa retraite. Et sans Clown professionnel, pas de Will Sommers possible dans *Henry VIII*. D’où cette injonction à être sérieux, qui masque un adieu forcé au Clown. À l’heure où le Clown disparaît ainsi à jamais du théâtre de Shakespeare, il semblerait acquis qu’il puisse porter « un manteau long » (« *a long motley coat* ») au lieu de la tunique courte traditionnelle¹ — comme celle de Will Sommers dans les deux portraits réalisés de son vivant. Pierre de Touche aurait-il donc été pionnier ? Depuis, non seulement il est possible de voir un Bouffon de théâtre en manteau long, mais encore, au bas dudit manteau, pourrait courir un liseré qu’on ne voyait jusqu’alors qu’aux tenues des domestiques et autres livrées de Cour. Est-ce une invention de plus de la part de l’auteur... ou une pique à l’égard d’Archie Armstrong, le nouveau Fou du Roi (Jacques I^{er}, qui succéda à Élisabeth en 1603), dont on sait qu’il officiait en long manteau noir à liseré² ?

Contrairement au parler ordinaire, le vocabulaire de la scène différenciait nettement les mots *clown* et *fool*. Ainsi, le Journal tenu entre 1592 et 1609 par Philip Henslowe (propriétaire d’un théâtre voisin du Globe) révèle qu’au *clown* sont alloués normalement simple pourpoint et haut-de-chausses mais que le rôle de *fool* requiert « un habit de Fou avec le bonnet et la marotte ». Quand, sur la scène du Globe, le Clown Robert Armin ne jouait ni le Fou Pierre de Touche ni le Fou du Roi Lear, il n’avait aucune raison d’adopter le *motley* du Vice, cet ancêtre du Fou. Pour jouer l’aimable Lavache (*All’s Well That Ends Well*), l’acariâtre Apémantus (le philosophe de *Timon d’Athènes*) ou ce voyou de Cloten (le fils de la reine dans *Cymbeline*) ou cette fripouille d’Autolycus (le colporteur du *Conte d’hiver*) ou ce poison de Thersite (*Troilus et Cressida*) et, pour finir, Caliban (*La Tempête*), le même Armin devait se présenter — comme William Kemp, le Clown l’ayant précédé dans la troupe de Shakespeare — en simple tunique ou en pourpoint et haut-de-chausses, sans bonnet de fou ni marotte.

Non seulement la bigarrure du costume du Clown shakespearien, quand elle existe, n’est pas celle d’un habit arlequiné, mais ledit costume n’obéit pas à la même logique : alors que l’un est resté figé dans le temps, à

1. WILES, *op. cit.*, p. 184 : « The “motley” or “pied” costume was worn short in the XVIth century. [...] A short jerkin rather than a long coat was the norm. » (« Le *motley* — l’habit bariolé ou bigarré — se portait court au XVI^e siècle. [...] La norme était un pourpoint court, plutôt qu’un manteau long. »)

2. *Idem*, p. 189.

l'image d'*Arlechinno* lui-même et de ses collègues *dell'arte*, l'autre a connu des variations considérables, même en l'espace du petit quart de siècle qui couvre la carrière du dramaturge, et seule une approche diachronique permet donc d'y voir clair. C'est que « les conventions du théâtre élisabéthain, à la différence de celles de la *commedia dell'arte* ou du nô, évoluaient sans cesse : la vitalité de ce théâtre tenait à son refus du *statu quo*¹ ». Le public se montrait extraordinairement avide de nouveauté : il lui fallait toujours de nouvelles pièces (jusqu'à des dizaines par saison !) et, à l'intérieur des pièces, des inventions. La tenue du Clown n'échappait pas à cette exigence : auteurs et acteurs s'évertuaient donc à en présenter sur scène de nouvelles variantes. Ayant un effet visuel immédiat sur un public en quête d'innovation, ces variations vestimentaires constituaient pour un dramaturge un procédé efficace et rentable. D'où la riche garde-robe du Clown shakespearien comparée à l'immuable habit d'Arlequin...

Bibliographie

- ASTINGTON, John H., « Will Sommer's Suit : Illustration of Early Modern Performance », *Popular Entertainment Studies*, vol. 2-1, 2011, p. 69-78.
- BELKIN, A., « "Here's my coxcomb" : Some Notes on the Fool's Dress », *Assaph*, Section C (Theatre Studies), 1, 1984, p. 40-54.
- CHAUUCHE, Sabine (dir.), *European Drama and Performance Studies* (« Creation and Economy of Stage Costumes [16th-19th Century] »), vol. 20-1, 2023.
- FELVER, Charles Stanley, *Robert Armin, Shakespeare's Fool*, Kent (Ohio), Kent State University, « Research Series V », 1961.
- FORESTIER, Georges, *Molière*, Paris, Gallimard, 2018.
- GARDETTE, Raymond, « La vie, le péché et la mort dans une version élisabéthaine de la "nef des fous" : la *Suite de fous* de Robert Armin (1568-1615) », *Caliban*, 10, 1973, p. 3-17.
- HOTSON, Leslie, *Shakespeare's Motley*, New York, Oxford University Press, 1952.
- HUI, Roland, « Clowning Around — The Portraits of Will Sommers ». tudor-faces.blogspot.com/2013/06/clowning-around-portraits-of-will.html. Consulté le 20 mai 2023.
- MARES, Francis Hugh, « The Origin of the Figure Called "the Vice" in Tudor Drama », *Huntington Library Quarterly*, vol. 22-1 (1958), p. 11-29.

1. *Idem*.

NEWTON, Stella Mary, *Renaissance Theatre Costume and the Sense of the Historic Past*, Londres, Rapp & Whiting Ltd, 1975.

SHAKESPEARE, William, *Œuvres complètes*, édition bilingue en 8 volumes (sous la direction de Jean-Michel DÉPRATS et Gisèle VENET), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002-2021.

WILES, David, *Shakespeare's Clown*, Cambridge, Cambridge University Press, [1987] 2005.

À l'écoute du numéro

Entretien avec François Morel

François MOREL*, Élisabeth GAVALDA** & Philippe GOUDARD**

*Circus Sound, Paris. **RiRRa21, Université Paul-Valéry Montpellier 3

Propos recueillis et mis en forme par Elisabeth Gavalda en collaboration avec Philippe Goudard.

Élisabeth Gavalda : Nous allons nous intéresser au regard que vous portez sur la musique de cirque, à la façon dont vous la pratiquez et la vivez comme acteur de l'histoire du cirque en France depuis les années 1970, depuis votre rencontre avec Archaos, le Cirque Baroque, puis le Festival Mondial du Cirque de Demain, et à travers vos relations avec les nombreux artistes de la piste que vous y avez rencontrés et avec qui vous collaborez actuellement. Pour débiter cet entretien, pouvez-vous nous préciser dans quelles circonstances vous avez rencontré la musique de cirque ?

François Morel : J'avais une sensibilité pour le cirque. Enfant, j'étais fan de *La Piste aux étoiles* et fasciné par l'arrivée de cirque comme Amar ou Pinder. Musicalement, cela a commencé en 1991. J'étais loin de ce monde, baignant dans le jazz et pianiste tout terrain. Mon intérêt a débuté grâce à un ami qui jouait dans le spectacle *Chapiteau de Cordes* du cirque Archaos (1987). J'ai assisté à une répétition, intrigué par ces gens de cirque à la réputation de marginaux atypiques. Ce fut mon premier contact avec Pierrot Bidon, fondateur d'Archaos, et après la répétition, nous avons passé la soirée ensemble à ripailler. Cette rencontre a été déterminante. J'y suis retourné fréquemment car j'étais fasciné par leur univers. J'y trouvais une parenthèse poétique et motivante. À l'époque, Archaos était vraiment hors norme, comme les artistes qui y participaient. J'ai le souvenir de Lolo (Laurent Serre), jongleur qui formera le trio comique Les Cousins, Franz Clochard sur sa moto ascensionnelle, Bibitte et Coucouille les clowns de tôle, Didier qui faisait des acrobaties sur une moto, Manou, une contorsionniste que je retrouverais sur

d'autres spectacles. J'y ai également croisé Gérard Fasoli, qui deviendra directeur du Centre national des arts du cirque (Cnac), Pascualito Voinet qui a créé plus tard les Tréteaux du Cœur volant, et rencontré Johan Le Guillerm.

Les musiciens étaient Les Marcel Burin : Laurent Attali au piano et claviers, Pascal Fernandez à la guitare, Pierre-Jules Billon à la batterie et Laurent Georges dit Saxi, qui œuvrera ensuite pour Cirque Ici et pour plusieurs artistes de cirque jusqu'au Danemark. Il est malheureusement décédé il y a trois ans. C'était un musicien singulier devenu homme de cirque. Il participait parfois à l'exploit en piste, où il jouait de la clarinette, suspendu par un pied en descendant de la coupole du chapiteau. Dans plusieurs spectacles, ensuite, il exécutait des performances physiques tout en jouant de son instrument. Il a symbolisé une génération d'artistes de cirque contemporain. Une de ses créations la plus aboutie fut *Où ça* (1994) réalisée avec Johann Le Guillerm et la compagnie Cirque Ici. Il se caractérisait par une sonorité particulière de clarinette basse et une approche très contemporaine, voir anarchique de la musique.

É. G. : Au moment de votre rencontre avec Archaos, aviez-vous déjà une expérience dans le spectacle vivant ?

F. M. : J'ai énormément travaillé pour le divertissement, parallèlement à mes prestations de jazz. Je jouais avec des orchestres attractifs pour faire des cachets, qui accompagnaient des spectacles de cabaret, danse, théâtre, en intégrant parfois des musiques et codes de cirque traditionnel. Les arrangements pour cuivres venaient souvent de ce répertoire dont j'ai découvert toute la richesse. Plus tard, l'un de ces orchestres participera à l'émission *Le Plus Grand Cabaret du monde* de Patrick Sébastien.

É. G. : Qui s'occupait des arrangements ?

F. M. : Lorsqu'il n'y avait pas d'arrangeur attitré, les pianistes, par leur formation, arrangeaient pour les différents pupitres. J'ai ainsi beaucoup appris sur les différents aspects de l'orchestration. Carmino d'Angelo mettait aussi à disposition des arrangements pour des petites formations.

É. G. : Quels étaient les éditeurs des scores¹ ?

F. M. : J'ai sous les yeux *Arabian Coffee* (Café Maure) de Raymond Wraskoff. Une édition française. C'est une musique pour des numéros de contorsion par exemple, avec un genre d'arrangement représentatif de ce qui était utilisé dans le cirque traditionnel à l'époque, qu'ils appelaient « l'Oriental ». Voici Utte Drossner, une édition allemande ; *Marching*

1. Transcription complète d'une musique sur papier, le score contient la partition de tous les instruments.

Marching World édité par Music Verlag, une marche typique souvent utilisée pour des numéros toniques. On trouvait souvent des polkas adaptées. Ou encore *Sable et dune* de Raymond Wraskoff, un « carrousel exotique ».

À cette époque, existaient encore dans les orchestres des formes ouvertes de racisme. Les guerres coloniales n'étaient pas si lointaines et tout ce qui était à caractère oriental était appelé des « araberies » par certains musiciens, quand ils ne disaient pas « bougnouleries ». Étant de la génération d'après 1968, cela m'avait marqué à l'époque.

Mais après cette période à travailler dans des orchestres, c'est ma rencontre avec Pierrot Bidon et Archaos ainsi qu'une proximité avec Pierre-Jules Billon, un musicien passionné, qui a été déterminante et m'a conduit au cirque.

É. G. : Ce tournant dans votre parcours l'est-il aussi dans l'histoire de la musique de cirque ?

F. M. : Une transition a eu lieu au début des années 1970 où le cirque mute et apparaissent de nouveaux artistes de cirque avec la création de compagnies comme Le Puits aux images¹, l'ancêtre du Cirque Baroque, fondé par Christian Taguet et Paillette (Jacques Maistre du Cirque Aligre), qui utilisaient toujours des fanfares de cuivres, mais ne voulaient pas que cela sonne comme les fanfares ordinaires. Les morceaux composés à l'époque par Philippe Lapeyre² sont extrêmement intéressants à ce sujet.

Après ces prémices avec Jérôme Savary, le Puits aux images et les pionniers de ce que l'on nommera *a posteriori* le « nouveau cirque », c'est Archaos qui a véritablement amené une musique nouvelle dans ce type de spectacles. En 1991, c'était le moment de la guerre du Golfe. Archaos jouait en Angleterre, et j'étais tombé en amour du spectacle et de l'ambiance originale qui s'en dégagait. À mon arrivée sur place, le spectacle est annulé. Pierrot Bidon avait annoncé à la presse : « [o]n ne peut pas jouer. Un acrobate irakien est parti rejoindre son pays pour combattre de façon patriotique. » Ce qui était absolument faux, mais avait fait un *buzz* énorme. On lisait à la une des journaux anglais : « ce soir, Archaos annule son spectacle à cause d'un acrobate irakien³... » Le lendemain, devant le chapiteau, on refusait du public. Pierrot était un champion de la communication. Je collaborais avec certains musiciens d'Archaos sur

1. Voir en ligne : http://www.cirque-baroque.com/_site/index.php?page=PuitsOrigin-fr.

2. « La musique est remarquable et le petit orchestre a d'ailleurs enregistré... ». Henriette Bichonnier. Voir en ligne : http://www.cirque-baroque.com/_site/index.php?page=PuitsOrigin-fr.

3. « L'homme fort irakien d'Archaos, Zanouk al Habib, a fait la une des journaux parce que "sa conscience lui avait dit de se battre pour l'Irak lors de la première guerre du Golfe" au lieu d'apparaître dans le spectacle du Festival en 1990. » Voir en ligne : <http://archaos.info/index/>.

des projets musicaux, mais je n'ai participé à aucun de leurs spectacles. Malheureusement, une scission a eu lieu au sein d'Archaos fin 1991. Pierrot Bidon est parti au Brésil. Les spectacles ont cessé et le groupe Les Marcel Burin a été recruté au Cirque Baroque. Son pianiste ne souhaitant pas poursuivre, le directeur Christian Taguet m'a proposé de le remplacer. C'est avec le Cirque Baroque que j'ai vraiment commencé un travail de musicien et de composition pour le cirque d'auteur.

En 1996, j'avais eu l'occasion de voir le spectacle *Art trio* de Jérôme Thomas qui m'a impressionné et a contribué à mon attirance vers le cirque actuel. Jérôme Thomas était sur scène avec quelques balles, accompagné par Carlo Rizzo au tambourin harmonique et Jean-Paul Autin à la clarinette. À l'époque, objecteur de conscience dans l'association musicale Clavichord qui avait invité le spectacle, j'étais tombé des nues. J'attendais un numéro de jonglage et ce spectacle m'a fait rêver pendant cinquante minutes. Avec trois balles, Jérôme Thomas et deux musiciens nous entraînaient dans un univers fantastique, impressionnant. Très sensible à ce spectacle, j'y découvrais un mélange de genres, de performances. Du cirque, de la jonglerie, de la poésie, et une musique loin de son image d'Épinal. Cela m'avait beaucoup marqué.

É. G. : Vous avez participé à de nombreuses créations du cirque Baroque : « Ningen », « Frankenstein », « Le Cirque des Gueux », « Troie ».

F. M. : Oui. Et même lorsque je travaillais pour d'autres compagnies, ou mettais des numéros individuels en musique, j'ai toujours continué à travailler avec Christian Taguet. De 1998 avec *Candides* et *Ningen*, jusqu'à ce qu'il cesse ses activités en 2014, j'ai participé à toutes les créations du Cirque Baroque.

À ses débuts, il était basé sur un terrain pouvant accueillir deux chapiteaux et vingt-cinq caravanes à Nemours au sud de Paris. La moitié d'entre nous y vivaient à l'année en dehors des tournées. Un vrai village gaulois. Pendant deux ans la caravane était le seul logement que nous avons conservé ma compagne et moi. À la grande époque de la compagnie, nous formions une communauté qui se déplaçait avec les nurses pour les enfants, les mécaniciens, les techniciens. Arrivés sur les places, plus d'une trentaine de personnes vivaient dans ce qu'on appelait le cercle, formé par les caravanes autour du chapiteau. C'était vraiment un monde à part. Je regrette un peu cette époque parce qu'on se sentait protégé des vicissitudes de la société. On avait la chance de bien s'entendre. C'était très agréable, et on doit regretter qu'économiquement il soit de plus en plus difficile d'entreprendre ce genre de voyage. Bernard Kudlack, directeur du Cirque Plume, me disait récemment qu'ils avaient, pendant des années, résisté pour pouvoir maintenir ce mode de fonctionnement où les artistes vivent en caravane. Mais cela devient de plus en plus dur face à des productions préférant payer

des chambres d'hôtel aux artistes que de payer le déplacement d'un convoi et trois semaines de présence sur un lieu. C'est différent. On ne se croise plus que sous le chapiteau. La vie communautaire n'est plus forcément indissociable du cirque. C'était plutôt agréable cette impression de reconstruire chaque fois un nouveau lieu de vie. Par exemple, pendant trois semaines à Anvers, un lieu de vie existe, puis nous partons et il ne reste plus aucune trace alors que cela a été une vie intense pendant un mois. Une poésie de l'éphémère que j'aimais beaucoup et disparaît malheureusement maintenant. Les compagnies de cirque d'auteur évoluent aujourd'hui beaucoup moins en caravane que dans les années 1990. Avec le Cirque Baroque nous étions pratiquement trois cents jours par an sur les routes en tournée. À présent c'est beaucoup plus ponctuel. Les spectacles sont achetés pour une période d'une semaine. Les durées d'implantation sont réduites et cela coûte moins cher aux organisateurs de loger les gens différemment. Il y a aussi plus de festivals, les artistes viennent et repartent. Après Baroque, nous avons vendu notre caravane.

É. G. : Pourriez-vous retracer votre travail musical au Cirque Baroque ?

F. M. : Mon premier spectacle au Cirque Baroque a été *Candides*¹, une création de 1995 que j'ai rejointe en 1998. Le cirque Baroque avait confié la mise en scène au chilien Mauricio Celedon du Teatro del Silencio², compagnie qui existe encore aujourd'hui et avec qui j'ai refait une création en 2013. C'était en quelque sorte, une figure dans le théâtre de rue. La fusion entre le cirque et ce théâtre de rue chilien a donné une esthétique très particulière, et *Candides* eu un succès certain. C'est sans doute le spectacle du cirque Baroque qui a obtenu le plus de reconnaissance des institutions culturelles. Le metteur en scène avait des exigences musicales et des codes propres à sa culture chilienne de théâtre de rue. Il disait : « [F]aut que ça fasse boum boum ! » C'était très imagé, très primaire et il ne voulait surtout pas de motifs musicaux trop sophistiqués. Il fallait que ce soit sur deux accords avec du rythme. Cependant, son travail m'a permis d'analyser la notion, non pas de structure musicale, mais d'énergie dans la mise en musique des performances. Il insistait : « Energia, energia. » Je m'interrogeais. J'ai saisi alors une certaine notion de dynamique/tension, de pensée plutôt propre aux performances de rue. Tout ce qu'il y avait de dynamique était du 2/4 ou des musiques assez rudimentaires. Dans ce spectacle, Mauricio cherchait une forme d'hystérie.

1. *Candides* (1995-1998), Cirque Baroque. Voir en ligne : http://www.cirque-baroque.com/_site/index.php?page=candides-fr.

2. « La Compagnie Teatro del Silencio rassemblant acteurs, danseurs, musiciens, acrobates et constructeurs, a été créé par Mauricio Celedon, en 1989, à Santiago du Chili. Voir en ligne : <https://www.teatrodelsilencio.net/la-compagnie/>.

É. G. : Les musiques de cirque jouées dans les parades sont déjà très entraînantes.

F. M. : Oui, mais à côté de ce qu'il voulait obtenir, la musique de parade était trop simplement entraînante et attendue. Archaos avait déjà utilisé des musiques très *rock and roll*, ou même *hard rock*. Avec Mauricio Celedon, c'était plus proche du *ska* ou de ce type de musique simpliste. Deux accords, une guitare saturée et la batterie à fond : « Tchak TchakTchakTchak ». Une musique proche des marches mais avec un tempo triplé.

É. G. : Dansantes ?

F. M. : Plutôt excitées. Il y avait d'ailleurs un morceau qui s'appelait *Psychotique fanfare*, vraiment très *free*. C'était un morceau basé sur l'énergie. Celedon venant d'Amérique Latine, pour plaisanter, on parlait d'une tension cocaïnomanie. C'était dans cet esprit-là. Ce qui se passait sur le plateau justifiait cette énergie-là, notamment dans les entrées en piste où les artistes arrivaient dans une tension extrême, ouvrant et fermant des chaises de façon précipitée et nerveuse. C'était très surprenant d'ailleurs. Dans cette création, sous l'influence de ce metteur en scène, le champ pour la composition était restreint.

Sur *Ningen* (1998), le spectacle suivant, le champ d'action a été plus libre. La thématique du spectacle était inspirée par l'écrivain japonais Yukio Mishima¹. Excepté l'imposé du Japon, incontournable, Christian Taguet n'avait pas d'exigences ou de revendications musicales particulières. « Fais ce que tu veux. L'important, c'est que l'atmosphère musicale soit juste par rapport à l'intention sur scène et que l'on se sente plus en Asie qu'à Montreuil... »

É. G. : Connaissez-vous le Japon ?

F. M. : Pas du tout mais je me suis documenté. Durant les mois précédents, je n'écoutais que de la musique traditionnelle du Japon et le compositeur *Ryūichi Sakamoto*, l'auteur de la bande originale du film *Furyo*². Par la suite, je suis allé jouer de nombreuses fois au Japon par périodes de plus de deux mois. Je connais bien ce pays maintenant où j'ai eu le privilège de travailler avec le metteur en scène japonais *Kushida Kazuyoshi* sur la scène nationale de Yokohama. Mais à l'époque, j'étais ignorant de cette culture et pour appréhender la création de *Ningen*, je me rappelle avoir passé du temps à saisir les particularités de cette musique. Non pas pour la retranscrire, vu l'instrumentation dont nous ne disposions pas, mais pour m'en imprégner. Pour créer la gamme musicale de *Ningen*, je n'ai pas travaillé avec le son des instruments traditionnels ni sur les voix, indisponibles dans cette formation musi-

1. *Yukio Mishima* (Kimitake Hiraoka), écrivain japonais (1925-1970).

2. *Nagisa Oshima*, 1983.

cale, mais sur des gammes et des progressions harmoniques utilisées dans ces musiques qui évoquaient le Japon sans vouloir « japoniser ». Il fallait y veiller. Nous avons utilisé à petites doses avec les synthétiseurs des *samples* assez réalistes d'instruments comme le koto ou le shakuhachi, flûte traditionnelle japonaise aux sonorités proches de la flûte de pan.

É. G. : Comment avez-vous intégré ces choix musicaux au spectacle ?

F. M. : Un des numéros du spectacle était un *passing* pour onze jongleurs en tenue de samouraï. L'idée de départ était de démarrer le *passing* avec des bâtons, comme des percussions taïko. À l'époque Les tambours du Bronx n'existaient pas mais cela aurait eu un effet de ce genre. Christian Taguet avait tenté de nous procurer des taïko japonais, mais cela valait une fortune. On avait abandonné l'idée mais pas le principe. Le passage s'ouvrait avec les jongleurs frappants un schéma rythmique typique sur le bois de la scénographie conçue comme le jardin des fleurs dans le théâtre Nô. Ce moment de faux taïko japonais s'est révélé finalement assez expressif, et pratiquement le seul reproduisant de la musique traditionnelle japonaise par sa rythmique, « comme si les Pink Floyd avaient digéré la musique japonaise » avait écrit la presse. Le reste de la musique était un rock progressif, dans lequel notre instrumentation avait intégré quelques gammes et progressions harmoniques d'influence japonaise. C'est sur *Ningen* que j'ai vraiment approfondi la mise en musique de performances, comme l'approche rythmique d'un numéro d'acrobatie par exemple. Jean-Thierry Baret, artiste réunionnais qui a créé le Cirque de la Réunion, était un acrobate assez anarchique. Il avait travaillé dans une des premières promotions du Cnac et faisait de l'acrobatie au sol puis, en fin de spectacle, un numéro de fil. Doué pour le cirque, figure de sa génération, il était difficile de l'illustrer avec une culture de musicien. Il fallait l'aborder différemment en se basant sur le rythme syncopé de ses mouvements et la liberté de ses figures. Ce n'était pas simple. Pour ce spectacle, j'ai passé des nuits dans les caravanes à échanger avec les artistes de chaque agrès, les jongleurs, les acrobates, pour parvenir à comprendre leurs codes et mettre en relief leurs intentions.

É. G. : C'est à ce moment-là que vous créez une musique spécifique au cirque, en étroite collaboration avec les numéros et avec les artistes.

F. M. : C'est là que j'ai compris la persistance de certains freins culturels, une sorte de formatage. J'avais fait mon apprentissage dans un conservatoire classique, et dans ce milieu, on apprend à avoir des repères précis, à compter quatre temps sur une mesure et ce genre de schémas. J'ai alors compris qu'il fallait se délester de tout cela.

Aujourd'hui, quand j'interviens dans une école de cirque, je donne souvent cet exemple : en musique, on apprend que le premier temps d'une mesure, appelé la « tête de mesure », s'impose comme temps de référence pour démarrer un cycle (c'est l'origine du terme « au temps pour moi » utilisé dans les fanfares militaires pour reprendre après une erreur). Quand on est musicien de cirque, la tête de mesure, ce n'est pas forcément la partition, ni l'arrangement qui le détermine, c'est parfois l'action en piste. Donc sur une mesure à quatre temps, si la trapéziste lâche le trapèze et que cette action est survenue à un instant précis, ce repère devient la tête de mesure du cycle suivant, peu importe où il est situé dans la mesure.

C'est au cirque que j'ai compris l'importance d'adapter les réflexes musicaux. Je rappelle aux jeunes artistes que Charlie Parker disait : « [u]ne fois que l'on a bien digéré, il faut tout oublier ».

De même, Abdel Senhadji¹, acrobate de la distribution de *Ningen* qui a fondé la Compagnie XY aujourd'hui célèbre disait souvent : « [i] faut apprendre à désapprendre pour faire du cirque ». Nous échangeons souvent, tôt le matin, seuls à répéter sous le chapiteau. Je faisais mes gammes au piano, et lui avec son corps, en perpétuelle recherche. Il avait travaillé avec Geza Trager, maître réputé pour une certaine approche de l'acrobatie. Sa formule m'avait marqué et je la réemploie souvent pour des musiciens qui n'ont qu'une formation académique, ou même sauvage. Il faut relativiser nos principes musicaux acquis, parce que ce n'est pas forcément compatible avec ce qui se passe sur une piste. Il faut vraiment que l'on soit au réflexe, au visuel du mouvement. Et souvent, le repère dans le numéro devient déterminant. Ce n'est pas si simple au début parce qu'on a justement appris pendant des années à respecter des cycles, des cadences, etc. Je me rappelle avoir ferrailé avec certains musiciens qui me disaient : « [m]ais non. On ne peut pas François. Ce n'est pas possible. » Je répondais : « [J]e viens de le faire. Donc c'est possible. » Pour eux, culturellement, ce n'était pas encore concevable.

É. G. : Quelle était la place de votre musique dans ces spectacles de cirque ?

F. M. : Il ne fallait pas capturer l'attention du spectateur susceptible de se laisser gagner par la musique plus que par l'image. Proposer une ambiance musicale qui ne soit pas forcément identifiable. Je développais à l'époque, et aujourd'hui encore, un « folklore imaginaire », quelque chose qui touche l'inconscient collectif, entraîne l'auditeur dans un univers sans pouvoir identifier un genre. Dans *Frankenstein*²

1. Voir en ligne : <http://www.ciexy.com/personne/abdeliazide-senhadji/>.

2. *Frankenstein* (1999-2000). Cirque Baroque. Voir en ligne : http://www.cirque-baroque.com/_site/index.php?page=frank-fr.

nous avons usé de cette liberté. C'était un laboratoire extrêmement motivant pour aborder la mise en musique de spectacle. Au final, l'ambiance était très « trash ». *Frankenstein* avait été mis en scène par Augustin Letelier, un des disciples de Mauricio Celedon. Aujourd'hui, il travaille avec Ariane Mnouchkine au Théâtre du Soleil. Il avait créé des tableaux basés sur cette même énergie, des scènes très violentes. J'avais puisé dans l'influence de Celedon et composé une musique alternative. Certains articles de presse avaient qualifié le spectacle de « punkerie ». En 1999, c'était encore un peu subversif.

É. G. : Quels musiciens composaient l'orchestre dans « Frankenstein » ?

F. M. : L'orchestre était composé d'un batteur percussionniste, d'un guitariste, je jouais du piano et les basses aux synthétiseurs et il y avait un « soufflant » à la clarinette basse et au saxophone. Il jouait de la clarinette basse et du saxophone en même temps et en avait fait un prologue assez dissonant. C'était dans le ton du spectacle, quelque chose de hors norme, et cette particularité sonore devenait juste, du fait qu'elle était fausse.

É. G. : Après le Cirque Baroque, avez-vous développé des liens avec des artistes de la piste ou du plateau ?

F. M. : À l'époque, on avait la chance de pouvoir faire des créations avec plus de vingt artistes sur scène. Et comme je passais énormément de temps avec eux, cela a tissé des liens profonds entre nous. Certains ont fait appel à moi pour d'autres projets. Saxi qui créait avec Johann le Guillerme le spectacle *Où ça* de Cirque Ici, avait eu l'ambition de recruter plusieurs musiciens autour de lui pour une formation avec trois cuivres et une percussionniste. Il a souvent fait appel à moi pour les arrangements de ses travaux ultérieurs, de même qu'Abdel Senhagdji pour la venue de la Compagnie XY au Cirque de Demain.

Parallèlement, à mes activités au Cirque Baroque, je composais énormément au début des années 2000, soit pour des créations de cirque d'auteur soit pour des numéros. C'était l'éclosion des duos, des trios, appelés petits formats, pour mieux accéder aux théâtres. De 1998 à 2010, je ne faisais plus de concert et n'avais même plus le temps d'aller faire le bœuf dans les clubs de jazz. Quand je ne travaillais pas sur des musiques de cirque, j'étais en tournée avec le Cirque Baroque, ou avec d'autres spectacles. Cela m'isolait de plus en plus du milieu musical. Les musiciens ne m'appelaient plus, ils disaient : « [l]ui, il est dans le cirque. Il est indisponible. »

É. G. : Vous étiez « le » musicien, « le » compositeur de cirque.

F. M. : À l'époque sans doute. Avec un point fort, le spectacle *Triple Trap* mis en scène par Gulko de la compagnie Cahin Caha en 2001 qui connut un certain succès, à l'avènement des petites formes. Trois

artistes étaient en scène et j'avais fait le pari du piano acoustique. Je cherchais un univers identifiable ainsi qu'à utiliser tout le corps de l'instrument dans une approche contemporaine, influencé sans doute par Philip Glass, qui a un style harmonique particulier, ou par Steve Reich et ses compositions atonales.

En 2003, Dominique Mauclair président du Festival Mondial du Cirque de Demain qui souhaitait une rupture avec les orchestres traditionnels, m'a invité à son festival. Il a longtemps travaillé avec Carmino d'Angelo, depuis la création du festival en 1977 jusqu'aux années 2000. Puis, de 2000 à 2003, c'était l'orchestre du cirque d'Hiver Bouglione dirigé à l'époque par Tony Bario, grand chef d'orchestre de cirque traditionnel décédé depuis. Dominique Mauclair souhaitait se tourner vers le cirque nouveau qui prenait de plus en plus d'ampleur et recherchait un chef d'orchestre proche des musiques actuelles. Après une représentation, nous avons longtemps discuté, et il m'a dit : « [Ç]a t'intéresserait de diriger l'orchestre à la prochaine édition du Festival Mondial ? » J'ai d'abord répondu : « [N]on, ce n'est pas trop mon truc. » À cette époque-là, le Festival Mondial gardait une connotation traditionnelle, liée aux variétés, au cabaret. J'étais dans une posture du cirque contemporain qui revendiquait avoir cassé les barrières, les automatismes. Et je rechignais à aller jouer chez les Bouglione. Il persistait encore un clivage fort entre les deux mondes. Mais j'ai pensé : « [C]omment promouvoir un rapprochement musical si quand s'offre une opportunité on ne s'en empare pas ? » J'ai donc accepté la proposition de Dominique Mauclair mais à la condition de travailler avec mon équipe de musiciens. Je ne voulais pas assumer une direction musicale avec des musiciens rompus au traditionnel. J'ai commencé en 2003 et nous avons été très bien accueillis par l'équipe du Festival et les artistes, qui étaient conquis. Depuis, je dirige invariablement l'orchestre du Festival. Même engagé en tournée, la dernière semaine de janvier lui est réservée. Je l'ai même négocié avec le Cirque du Soleil. C'est indiscutable.

É. G. : Votre participation à la composition et à la direction musicales dans le cadre du Festival Mondial du Cirque de Demain vous a-t-elle permis de travailler pour de nouveaux numéros de cirque ?

F. M. : Oui et cela m'a permis d'observer l'avant-garde de la piste et d'apporter beaucoup plus de musique vivante au sein de ce festival, qui est une vitrine de l'activité circassienne. À l'époque, de plus en plus de numéros présentés au Festival Mondial avaient une approche nouvelle et l'orchestre traditionnel n'étant plus en mesure de reproduire l'habillage musical, les numéros étaient moins accompagnés par l'orchestre. C'est aussi ce qui avait motivé la décision de Dominique Mauclair. En 2005, on a accompagné treize numéros sur vingt-quatre. C'était un renouveau. Les années précédentes, seul un numéro équestre tradition-

nel était accompagné par l'orchestre qui se limitait à jouer lors des sorties de piste, qu'on appelle les *taps*, et une parade en amont et une parade en fin de spectacle. À notre arrivée, trois numéros programmés au Festival Mondial travaillaient déjà sur des musiques que j'avais composées avant leur sélection. Cela a facilité leur accompagnement.

Le numéro *DiabologioM* de Yannick Javaudin, était assez original parce qu'il utilisait le diablo avec un très grand fil. Je l'accompagnais avec un thème minimaliste au piano et de longues plages improvisées. En 2003, on créera ensemble le spectacle *Automatic's* avec trois musiciens et trois artistes de cirque mis en scène par Joël Colas.

J'avais écrit la musique pour le *Duo Tr'espace*¹ de Roman Müller (qui dirige désormais le festival Cirqu'Aarau en Suisse) et Petronella von Zerboni. Ils ont été des pionniers de la technique du diablo vertical et à jouer avec des passes chorégraphiées.

Le troisième numéro c'était *Victor & Kati*, un duo de main à main de Victor Cathala et Kati Pikkarainen. En 2004, ils ont créé le Cirque Aïtal. Grâce à cette collaboration, j'ai eu l'honneur d'obtenir un prix SACEM qui décernait un prix pour une composition dédiée au cirque pour la première fois.

Quant aux autres numéros, on pouvait jouer les musiques que les artistes avaient choisies. On travaillait déjà avec des *samples* et des outils pour produire des sonorités particulières. Il y a une quinzaine d'années, j'avais collaboré avec l'IRCAM sur la recherche sonore de *samples* spécifiques. Éric Mouquet, fondateur du groupe Deep Forest (Grammy Awards), un des précurseurs du *sampling* dans les années quatre-vingt m'a fait l'honneur d'une collaboration sur un spectacle de cirque, *Le Cirque des Gueux*, quelques années plus tard. C'était une déclinaison de l'échantillonnage et ça a représenté une ouverture dans l'approche sonore de ce festival. Ma participation à l'évènement a élargi et élargi ma culture et mon approche de la musique de cirque, puisqu'on y voyait les meilleurs numéros du monde, tous styles confondus. C'était extrêmement enrichissant à appréhender.

É. G. : Comment préparez-vous le travail de composition avant la semaine de janvier au Festival Mondial du Cirque de Demain ?

F. M. : En amont du Festival, j'ai en général deux mois d'écriture musicale, d'approche, de composition, d'arrangements pour l'orchestre, puisque souvent des numéros arrivent sans musique. Il faut donc composer pour ces numéros. C'est un travail ponctuel, une concentration sur un mois et demi avant le Festival. Dès que la sélection des numéros en compétition est bouclée, je rentre en contact avec les artistes et leurs numéros et je commence une appréhension de leur musique, ou réfléchis à ceux qui

1. Voir en ligne : <http://www.trespace.com/trespace-site/index.php?page=DuoTrespace-present-fr>.

vont avoir besoin d'une composition, etc. L'approche démarre début novembre, s'intensifie en décembre avec le travail musical de préparation pour l'orchestre et s'achève la dernière semaine de janvier. La période des spectacles est très intense. C'est un travail que je fais depuis 2003 sans interruption. En janvier 2020, c'était mon dix-septième festival. J'ai vu passer pas mal d'artistes. Ce travail a pris une ampleur dans mon activité de cirque assez conséquente mais en parallèle, j'ai continué à travailler avec des compagnies de cirque modestes ou moins modestes, le théâtre de rue. Actuellement, je projette de collaborer avec la prochaine création du cirque La Compagnie qui est un collectif d'acrobates naissant, mais dont je trouve le travail créatif très intéressant. On en était à discuter de cela avant la pandémie du Covid19. On va voir où cela nous mène après.

De la même façon qu'avec les créations du cirque contemporain, j'ai ainsi rencontré beaucoup d'artistes pour qui j'ai continué à composer ensuite. Le bouche-à-oreille fonctionnait et certains artistes russes disaient : « [O]n ne peut pas trouver mieux que ceux du Festival de Paris pour mettre en musique un travail de cirque. » Ils faisaient appel à moi et, ainsi, j'ai composé pour des genres très variés.

É. G. : Auriez-vous envie de développer certains accompagnements de numéros ?

F. M. : Certaines approches de numéros qui durent en général cinq à sept minutes peuvent être intéressantes. Je pense notamment au numéro d'un jongleur chinois Bah Jango en 2013. À l'époque, les Chinois avaient toujours des approches très traditionnelles de leurs performances, c'était la première fois qu'on mêlait l'instrumentation électro et la culture musicale occidentale avec un instrument traditionnel chinois, cela marquait une vraie rupture sur l'approche sonore de ce type de numéro. Cette charnière avait d'ailleurs été relevée par plusieurs observateurs.

É. G. : Vous avez évoqué l'introduction de samples sur *Ningen* et votre collaboration avec Éric Mouquet. Pourriez-vous revenir sur votre travail de compositeur dans les créations *Le cirque des Gueux* (2009) ou encore *Troie* (2001) du Cirque baroque, où vous avez exploré de nouvelles technologies ?

F. M. : J'ai en effet composé la musique d'un des actes du *Cirque des Gueux* en collaboration avec Éric Mouquet. C'était sa première expérience au cirque. Notre collaboration et son érudition dans les nouvelles technologies ont été particulièrement enrichissantes pour moi afin d'aboutir sur une musique très « électro » tout en gardant des sonorités de musiques du monde. On avait *sample*, découpé des fragments, réajusté les *tempi* par rapport à l'image et à la progression scénique, travaillé sur des *loop* — des boucles musicales —, sur des coupes et des empilements de *track*.

C'est dans cette mouvance que se situe certains DJ aujourd'hui, ou des créatrices sonores comme Fanny Aquaron sur *PDF (Portés de femmes)*, ou encore Julien Vadet pour la compagnie La Mondiale générale. C'était l'une des originalités musicales du *Cirque des Gueux*.

Le second acte était plus orchestré avec des extraits de *Bekummernis*¹, de Luc Le Masne, un compositeur de musique contemporaine notamment pour des ensembles de cuivres pointus.

Avec lui, j'ai appris le développement d'harmonisation pour ensembles de cuivres. C'est une de ses spécialités. Il a dirigé l'Orchestre national de Jazz (ONJ). Au Conservatoire, j'avais eu une approche de composition, d'harmonisation, de contrepoint assez classique, puis un peu jazz, mais qui ne faisait pas appel à de gros ensembles de cuivres où il faut, par exemple, orchestrer trois voix de saxophones barytons. Alors que Luc Le Masne avait développé une forte expérience de cette pratique en utilisant beaucoup de mesures composées. Nous avons immédiatement sympathisé et j'ai appris auprès de lui une certaine approche de l'orchestration.

É. G. : Vous êtes-vous servi de ce travail d'orchestration pour ensemble de cuivres ?

F. M. : Je m'en suis servi dans l'acte II du *Cirque des Gueux*. C'est une orchestration très cuivrée. Et grâce à la SPEDIDAM², j'ai pu réaliser tout un travail de réenregistrement. C'est un véritable allié de ma vie d'artiste qui finance du cirque d'auteur, et considère les artistes de cirque. Je voulais utiliser pour ce projet des grosses orchestrations de cuivres, qu'une compagnie n'aurait jamais les moyens de réunir pour des musiciens en studio, pour enregistrer les *loop*, car le coût de séances en studio est très élevé. Sans leur aide, on n'aurait jamais pu le faire. L'IRCAM a également des démarches en ce sens. Paradoxalement, la privation de moyens techniques et financiers peut être stimulante. À l'époque, Pierrot Bidon disait : « [O]n n'a pas le choix. On n'a pas d'argent. On a un trompettiste qui joue mal mais qui conduit le camion. On n'a pas de batterie. On a un contrebassiste. Toi avec tes pianos et tes synthés... Et de toute façon, il faut faire une musique. »

Cette culture du handicap nous a parfois contraints à aller vers ce fameux folklore imaginaire auquel je suis attaché et nous oriente dans des directions improbables.

Ainsi, sur ce spectacle du *Cirque des Gueux*, Christian Taguet n'était pas attaché à la partition originale de Kurt Weill pour *L'Opéra de quat'sous* de Bertolt Brecht, et avait également tenté une fusion de metteurs en scène³. Il avait une nouvelle fois sollicité Mauricio Celedon du Teatro del

1. Voir en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=le6ssiUa1uE>.

2. Société de Perception et de Distribution des Droits des Artistes Interprètes.

3. « Conception et direction artistique : Christian Taguet. Mises en scène : Kazuyoshi Kushida, acte I ; Mauricio Celedon, acte II ; Karelle Prugnaud, acte III. Musiques : François

Silencio qui avait travaillé sur l'acte II avec son approche de *commedia dell'arte* et un travail basé sur le masque. Une ambiance sombre, tragique. On ressentait vraiment la touche de Mauricio et la jonction avec l'austérité de la musique était plutôt réussie. Dans cet acte II de Mauricio, outre l'esthétique exacerbée propre à la culture d'Amérique latine, l'approche musicale était intéressante parce qu'elle s'attachait à employer des alternances de mesures composées avec du 5/8 et du 7/8, etc., et n'utilisait aucun des schémas rythmiques occidentaux. Si vous essayiez de compter les mesures dans ma musique d'alors, rien n'est en 4/4 ou en 3/4. Je voulais provoquer une brisure sur les mouvements musicaux, et j'ai pu alors approfondir l'intérêt des mesures composées dans la mise en musique de spectacle vivant, et notamment dans le cirque. Par exemple, la métrique en 5/8 est particulièrement adaptée à des numéros comme la roue Cyr¹ qui dégage une forme de balancement naturel. Évidemment le 3/4 fonctionne mais on tombe rapidement dans un cliché de valse. Alors que, si on utilise le 5/8 ou le 7/8 cela donne un mouvement pendulaire avec une énergie totalement différente.

Lorsque pendant les créations, les artistes font des recherches sur le plateau et que je les suis en improvisant musicalement, l'utilisation de ces métriques en piste leur donne une énergie particulière, et ils disent s'être sentis portés par la musique. Ils ne sont pas conscients de l'origine de ce phénomène mais c'est la métrique rythmique qui les a galvanisés.

Dans le spectacle *Le cirque du tambour*² (2000) regroupant plusieurs artistes de cirque contemporain et percussionnistes, une création éphémère en collaboration avec l'IRCAM, Roland Auzet, avait choisi pour accompagner quelques numéros de cirque de n'utiliser que des percussions jouées par des musiciens du Conservatoire de Paris. La musique était également basée essentiellement sur des métriques composées. C'était en avant-garde. Mais pas forcément grand public.

É. G. : Certains spectacles utilisent des techniques contemporaines que le public ne perçoit pas toujours. La part visuelle du spectacle de cirque passe-t-elle au premier plan, comme pour les musiques le film ?

F. M. : C'est ce qui fait l'intérêt d'un musicien compositeur pour le spectacle de cirque. Lorsque les musiques ne sont pas illustratives et qu'elles

Morel, acte I ; Luc Le Masne, acte II ; Éric Mouquet, acte III. Voir en ligne : http://www.cirque-baroque.com/_site/index.php?page=gueux-fr.

1. « Natif des îles de la Madeleine, co-fondateur du Cirque Éloïze, Daniel Cyr [a imaginé] au début des années 1990 un nouvel agrès, un simple cercle de métal dont la mobilité est impulsée par la force de celui ou celle qui le manipule. Composée de trois à cinq sections assemblées par des joints d'aluminium ou d'acier, la roue Cyr est un agrès dynamique, mais Daniel Cyr, pionnier de son utilisation, a également suggéré sa dimension poétique et esthétique. » http://expositions.bnf.fr/Cnac/grand/cir_0554.htm.

2. Voir en ligne : <https://rolandauzet.com/portfolio/le-cirque-du-tambour/>.

sublimement l'image, le spectateur se laisse prendre par l'osmose des deux éléments. Comme au cinéma, il s'agit, au cirque, de retransmettre une atmosphère particulière selon le désir du metteur en scène et de porter l'émotion de l'image. Dans ce rapport au visuel, on peut utiliser des registres improbables, des métriques complètement inattendues. *Le cirque des Gueux* m'avait permis une attention à des métriques composées, qui font partie aujourd'hui des outils intéressants pour le compositeur dans le cirque.

É. G. : Avez-vous une boîte à outils ?

F. M. : Certaines approches se dégagent. Au cirque traditionnel, les numéros aériens étaient souvent habillés par des valse lentes. Dans les propositions actuelles, on retrouve de tels liens. Les numéros de jonglage sur des musiques toniques ou éthérées pour les numéros aériens. Les acrobaties sont souvent marquées par des ruptures, et j'emploie volontiers des changements de cadence et des contrastes qui sont représentatifs d'un cirque en évolution. Dans *Métal Clown* d'Archaos, une musique très *rock and roll*, agressive, était présente dans tout le spectacle, sauf pour un numéro *trash* où des acteurs se découpaient à la hache et à la tronçonneuse sur une valse lente de Strauss. Cette rupture totale donnait du relief à la performance. Le contraste fait partie des outils de composition. L'intérêt de la musique de cirque est qu'elle n'a pas de règle, ce qui est motivant pour le compositeur et les plus jeunes en classe de composition.

Le nombre de spectacles de cirque augmente depuis trente ans et les jeunes musiciens y repèrent des musiques actuelles et se rendent compte que cette forme de spectacle vivant offre un champ d'action aussi riche que la danse contemporaine, le théâtre ou d'autres disciplines d'aujourd'hui. Il n'y a pas de limites et l'on peut prendre tous les risques. C'est même quelques fois, un parti pris. Comme par exemple, lors d'une collaboration avec la compagnie XY, où j'avais choisi des ruptures très mélodiques sur un fond de musique électro assez froide, très industrielle.

É. G. : Utilisez-vous le format chanson ?

F. M. : Je suis peu convaincu par ce format pour le cirque. Même si l'instrument vocal dégage une énergie organique qui peut amener le spectateur dans une atmosphère dépaysante, comme par exemple avec l'utilisation des chants typés culturellement. Quand vous avez une chanson formatée en accompagnement, l'écoute peut vite prendre le dessus, au risque de polluer l'émotion du geste en piste.

É. G. : La chanson peut cependant faire partie intégrante d'un numéro.

F. M. : Le collectif Circus Sound a eu la médaille d'or au Festival Mondial du Cirque de Demain en 2019 et accompagnait un numéro de cadre

coréen issu du Cnac, qui mêle l'exploit acrobatique au jeu burlesque et illustre les différentes approches possibles de mise en musique. Le numéro dure sept minutes avec trois phases musicales. Une entrée en piste sur la chanson *Tous les garçons et les filles* de Françoise Hardy, traitée comme si le son venait d'un vieux transistor au fond d'une pièce, donne un côté suranné qui souligne l'image en scène. Pour les figures acrobatiques, *A summer place*, une chanson aux paroles de Mack Discant et sur une musique de Max Steiner, donne une ambiance de musique de film douçâtre en contraste avec la tonicité de l'exploit sur ce type d'agrès. Le numéro finissait sur un morceau atonal, joué au mellotron¹, plus bruitage que musical, dans une approche contemporaine.

É. G. : La captation du 41^e Festival Mondial du Cirque de Demain en 2018, montre les musiciens séparés en deux groupes installés de chaque côté de l'entrée de piste. Pourquoi avoir choisi cette configuration ?

F. M. : Selon les années, l'orchestre est dans une fosse, au plateau ou à l'étage selon la scénographie choisie. Mais cette année-là, l'orchestre a dû être séparé car le précédent spectacle du cirque Phénix avait un décor particulier et pour éviter un démontage des praticables trop coûteux, il a été choisi de s'adapter. Mais pour ce festival, l'orchestre a très peu de répétitions en condition. On construit en trois jours ce que l'on fait normalement en un mois, donc il n'y a pas de temps d'assimilation. Ce n'était donc pas simple et ce dispositif a pu fonctionner grâce à une forte connivence avec le batteur Laurent Falso² qui met en pratique son expérience du cirque et avec qui nous avons participé à plusieurs créations au cirque Baroque. Nous avons une complicité et une fluidité développées sur le long terme, et en un regard, il comprend l'anticipation d'un arrêt par exemple ou une reprise au bloc, qui consiste à reprendre en tête de mesure d'un cycle sur une action précise. L'action détermine une fin. Si l'acrobate a un raté, il faut faire en sorte que le public ne se rende pas compte dans l'accompagnement musical qu'un imprévu a eu lieu. Laurent Falso est un batteur extrêmement précieux au cirque et spécialement dans le cirque d'auteur car il dispose d'une palette très créative d'expressions et de percussions. Il travaille également avec les technologies récentes, ce qui lui permet de déclencher

1. Le mellotron est le premier synthétiseur polyphonique, ancêtre du sampleur et de la boîte à rythmes. <http://www.musiqxxl.fr/mellotron/>.

2. Laurent Falso, batteur percussionniste, formé à l'école Dante Agostini de Lyon, découvre le monde du cirque en 2006 grâce à François Morel qui lui demande de rejoindre l'orchestre pour le Festival Mondial du Cirque de Demain dans lequel il joue encore aujourd'hui. Il a ensuite été engagé pour le spectacle *Vertige* au Cirque d'Hiver Bouglione et travaillé pour le Cirque Baroque. Musicien de musiques actuelles, il réalise des albums. Par ailleurs, il a joué avec Dezoriental, Jaal, Jack Bon, Gilbert Montagné, Jack Helmus, Back to the seventies et bien d'autres.

des sons spéciaux en utilisant *Live Ableton* par exemple, un logiciel de référence spécialement adapté au spectacle vivant qui est devenu un outil universel. Il permet l'utilisation d'une façon très réactive de *loop*, de *sample*, d'instruments préenregistrés. Plusieurs spectacles du Cirque du Soleil l'utilisent actuellement. Au début du spectacle, la programmation démarre, les musiciens s'y ajoutent et le *band leader* gère le défilement de la séquence *live* en fonction du déroulement des événements sur la scène. Laurent Falso maîtrise très bien ce logiciel et sans cela, il aurait été difficile d'accompagner et de suivre les numéros sur tout un spectacle en étant séparés et si loin.

É. G. : Travaillez-vous sur vidéo en amont des créations ou des numéros ?

F. M. : Je travaille rarement sur vidéo. Lors d'une création de spectacle, je travaille physiquement avec les artistes pendant leur période de recherche. Je conçois mal un travail musical de création avec une compagnie sans participer aux genèses. Selon mon expérience, il ne se fait pas simplement en regardant le travail de répétitions ou d'improvisations sur des vidéos, même si les technologies à distance permettent aujourd'hui de faciliter la découverte des ébauches. Pour moi, la musique s'inspire aussi des moments de vie avec l'artiste ou de tous les autres instants attenants. Je m'imprègne de l'esprit d'un spectacle en étant proche du collectif en création. C'est ma façon d'appréhender les choses. Les rares fois où, pour des raisons économiques ou techniques, j'ai travaillé à distance sur des spectacles, j'avais plus de mal à être juste. Ce n'est pas simplement un principe, c'est un besoin. On a alors le temps d'engranger des choses et presque celui d'écrire une partition avec l'évolution du numéro, ce qui permet aussi d'avoir des approches plus variées dans la façon d'intégrer les musiciens. Aujourd'hui, la technologie permet une approche déstructurée des formations musicales. Par exemple, dans le spectacle de la compagnie Akoreacro, vous avez un piano mobile qui évolue en milieu de scène, le contrebassiste est en haut du mât. Ils sont éparpillés dans la scénographie mais ils arrivent à garder une synchronisation précise. Grâce à un travail technique avec la transmission par signaux hautes fréquences, ils sont autonomes, plus besoin de câble. De plus, ils sont équipés d'*ear monitor*, c'est-à-dire qu'ils entendent les autres instruments à travers des oreillettes, offrant une proximité d'écoute malgré l'éloignement physique et ce, sans pollution sonore extérieure, qui permet une nouvelle liberté pour l'implantation des musiciens. Les techniques de sonorisation contribuent de façon significative à l'évolution des spectacles de cirque. En 1996, Yvan Roussel, qui travaille actuellement avec la compagnie Non Nova, utilisait les moyens techniques de l'époque, ce que je trouve remarquable de créativité, pour proposer des illustrations

ou compléments sonores, le claquement de la longe du trapèze sur les mâts par exemple, celui de la toile d'un chapiteau dans le vent. Il enregistrait les sons, les traitait, les rediffusait après en avoir fait une matière expressive. Philippe Goudard avait lui aussi fait un travail de ce genre en 1992 en captant les sons des corps et des agrès en direct et en les traitant pour construire l'univers sonore des spectacles de sa compagnie et pour la mise en scène d'*Empreintes du futur* (1993) spectacle de la cinquième promotion du Cnac. Quand j'ai retrouvé Pierrot Bidon en 2004 sur le spectacle *Sept*, nous avons rapproché des adaptations très libres de certains titres de Serge Gainsbourg avec des effets sonores plutôt audacieux. Sous un chapiteau, on entend très bien mais il y a une réverbération naturelle parfois complexe à gérer.

É. G. : Lorsque vous accompagnez un artiste, est-ce que vous vous sentez responsable de la sécurité des acrobates, des trapézistes ?

F. M. : Non. Pas du tout. Malheureusement, nous n'avons aucune influence sur l'action. Cette année au Festival, une jeune fille a fait une mauvaise retombée dans un numéro de barre russe, elle a convulsé sur scène, le spectacle s'est bien sûr interrompu puis les pompiers l'ont emmenée en soins. C'était assez dramatique. Nous n'avons aucune influence. Ce sont des actions parallèles. Le risque physique est en piste et seul l'artiste s'y confronte. Un matin, Gérard Fasoli, le directeur actuel du Cnac, et moi étions tous les deux sous le chapiteau pour la création *Ningen* du Cirque Baroque. Il longeait une artiste dans les tissus en haut de la coupole. Je faisais mes gammes. J'aime bien l'ambiance matinale du chapiteau. Tout à coup, en détachant sa longe, la jeune fille est tombée de la coupole. Elle est restée hospitalisée six mois après un coma. J'ai alors vraiment pris conscience du risque que prend l'artiste de cirque. Nous avons une responsabilité sur la fluidité de la musique, sur ses rouages, mais les artistes de cirque, eux, mettent leur vie en danger. Il y a un risque physique réel que nous n'avons pas. J'ai entendu plusieurs fois cette histoire d'un numéro traditionnel de tir à l'arbalète où la flèche est montée jusqu'à l'orchestre qui était placé en hauteur. Le trompettiste aurait reçu la flèche mortelle, un risque plutôt rare. Nous avons en revanche une influence déterminante sur le déroulement d'un numéro lorsqu'il s'agit de ce qu'on appelle des ratés. C'est là que l'expérience permet de remédier au bon déroulement du spectacle. Il y a quelques années lors d'un numéro du Cirque du Soleil à la fin d'un spectacle, un artiste est venu me voir sans retenue : « [t]u nous as sauvé le numéro. ». Ils avaient eu plusieurs ratés et la réactivité avec laquelle nous avons pallié les conséquences musicales pour que les artistes aient toujours leurs points de repère, ne soient pas déstabilisés, n'aient pas d'angoisse et ne soient pas davantage déconcentrés, a été déterminante. Plusieurs fois spontanément, nous nous sommes adaptés

pour assurer le suivi musical. Personne n'a ressenti de défaillance dans leur déroulé. Ce genre de retour fait partie des plaisirs les plus gratifiants dans ce travail. Quand les artistes viennent vous voir à la fin du spectacle pour vous remercier, c'est une des meilleures récompenses. C'est ce qu'on appelle dans le milieu : « [f]aire parler le métier ». C'est aussi ce qui est particulièrement agréable au Festival où cette notion est indispensable. Nous n'avons que trois jours de répétitions, et il faut que dans tous les corps de métier, éclairagiste, gréeur, chorégraphe, musicien, tous viennent avec une expérience et un *background* aiguisé, sans cela, ce ne serait pas possible. Il faut une forte expérience pour compenser l'urgence. C'est sur ce risque de l'impondérable, du raté que l'on peut agir. Il n'y a que dans les ratés que les musiciens sont associés à la notion de risque.

Le risque est quelques fois paradoxalement utilisé. Vous avez sans doute entendu parler du « chiqué », longtemps pratiqué par les artistes. Les Russes étaient réputés pour ça. Par exemple, quand en dernière figure se préparait un triple salto, ils nous avertissaient : « [A]ttention. On va faire exprès de rater. Donc arrêter la musique, etc. » Le « chiqué » c'est accentuer le raté pour mettre en relief l'exploit, faire se focaliser le public sur la difficulté et adhérer avec sympathie aux essais suivants. C'est un effet propre au cirque traditionnel devenu moins systématique, même en Russie, qui, longtemps engoncé dans des schémas très traditionnels, propose aujourd'hui des approches très évoluées. Du côté du cirque ukrainien, Taras Pozdnyakov, ancien jongleur aux anneaux, se consacre à la mise en scène de numéros comme le Duo Iroshnikov dans un style très avant-gardiste et reconnaissable à l'image de son projet Raw Art, pour lequel il recrute dans son équipe des diplômés de l'académie de Kiev avec pour objectif donner une autre vision du cirque.

É. G. : Lorsque vous répondez à l'invitation de Dominique Mauclair à participer au Festival Mondial du Cirque de Demain, vous travaillez brièvement avec la famille Bouglione.

F. M. : J'ai rencontré la famille Bouglione lors des premières années de ma participation au Festival Mondial du Cirque de Demain lorsqu'il avait lieu au Cirque d'Hiver. À leur sujet, j'ai une petite anecdote corporative. Dans la famille Bouglione perdure un état d'esprit qui était très courant autrefois dans les cirques traditionnels et que l'on appelle la « contrecarre ». Les cirques se faisaient une concurrence sans pitié et celui qui arrivait en ville allait la nuit coller ses affiches sur celles du concurrent. Quand Dominique Mauclair m'a demandé de prendre en charge l'orchestre du Festival Mondial du Cirque de Demain, on nous regardait de travers dans le milieu traditionnel, d'autant que l'orchestre des lieux avait été écarté, et certains au Cirque d'Hiver nous considéraient encore comme l'Antéchrist. Ils nous mettaient des bâtons

dans les roues, coupaient la sonorisation en simulant des pannes, bloquaient l'accès à la scène, faisaient tout ce qu'ils pouvaient pour entraver l'orchestre pendant le premier temps de travail. J'ai parlé à Joseph Bouglione et nous avons eu une discussion professionnelle qui força le respect. Joseph Bouglione a une réelle connaissance et une sérieuse considération pour la musique et petit à petit on entendit en coulisse : « [C]e n'est pas notre genre, mais ça joue. Y'a des musiciens pointus dans l'orchestre. » Trois ans plus tard, en 2008, il nous a contactés pour remplacer certains éléments de sa formation : « [O]n a bien aimé votre travail au Festival, on recherche plusieurs instrumentistes, cela intéresserait-il certains de tes musiciens ? »

Personnellement, je n'ai pas accepté. Je n'étais pas suffisamment attiré par le spectacle qu'il proposait à l'époque et m'engageais sur d'autres projets. Je préparais une collaboration avec le Cirque du Soleil pour le spectacle *Corteo* et cela n'aurait pas été possible. En revanche, des éléments de mon orchestre ont cédé à l'appel, tout naturellement parce que le Cirque d'hiver Bouglione est un lieu mythique dans le cirque avec une considération respectueuse de musicien. Laurent Falso, actuel batteur de l'orchestre du Festival, qui est passionné, souhaitait vivre l'expérience et a donc fait une saison.

Au cirque Bouglione, tout est écrit, il y a peu d'espaces improvisés. Les musiciens suivent une partition du début à la fin du spectacle sous la direction de Pierre Nouveau, qui a une très grande culture musicale et connaissance du cirque. Il officie depuis longtemps dans l'orchestre du Cirque d'Hiver, qu'il dirige actuellement. Le Cirque Bouglione s'ouvre avec une partition très précise mais elle s'adapte aux évolutions du spectacle. Depuis qu'il n'y a plus d'animaux chez Bouglione, la musique suit un déroulé ininterrompu. Curieusement quand il y avait des imprévus, l'artiste pouvait terminer son numéro avant la fin musicale. Mais avec une musique rigoureusement mesurée, difficile alors pour l'orchestre d'adapter spontanément. J'aime cette expression : « [D]ans le cirque, ce n'est pas le cheval qui suit la musique c'est la musique qui suit le cheval. » Dans le cirque traditionnel, une particularité propre aux chefs d'orchestre talentueux comme l'était Bernard Hilda, le chef d'orchestre de *La piste aux étoiles*, était de suivre les événements de la piste tout en dirigeant l'orchestre à qui il tournait le dos. Il était excellent pour accompagner les numéros d'animaux. L'exploit était bien sûr de faire en sorte que le public ait l'impression de voir des éléphants suivants en rythme la musique. Un chef alors, était capable de diriger son orchestre, de ralentir un tempo en fonction de l'évolution des chevaux, des fauves...

À de très bons musiciens qui n'ont aucune expérience du cirque, je tiens à préciser : « [L]a première chose, c'est de pouvoir oublier la par-

tition parce que si tu n'arrives pas à jouer uniquement en regardant en permanence ce qui se passe sur la piste, oublie ». Les musiciens n'ont pas toujours cette notion-là. Nous sommes souvent formatés. Soit ils se concentrent sur la technicité et l'expressivité de l'instrument, soit ils se concentrent sur la partition. Il faut arriver à diviser le cerveau, d'un côté, je joue, je suis dans l'interprétation musicale et de l'autre, je suis attentif à ce qui se passe et je suis réactif au visuel.

É. G. : Vous avez collaboré avec le Cirque du Soleil. Quelle impression vous a laissé cet épisode ?

F. M. : Il a été très bref. J'ai été contacté pour reprendre le poste de *band leader* du spectacle *Corteo* (2005), puisque l'excellent Roger Herwet quittait cette fonction. *Corteo* est le spectacle du Cirque du Soleil le plus proche de mes goûts, un de ceux qui a été mis en musique par un autre compositeur que René Dupéré, compositeur officiel du Cirque du Soleil depuis sa création. Il s'agit de Maria Bonzanigo, qui a un univers très agréable. Après de rudes négociations, j'ai relevé le défi, car c'était un challenge et une référence mondiale. Je suis allé travailler à Montréal une période avec l'équipe, assimiler les spécificités, la partition du spectacle et les particularités du poste de *band leader*. Mais trois semaines avant les dates à Toronto, un problème de santé m'a empêché de partir et l'aventure s'est arrêtée là. Ce passage m'a permis de rencontrer toute l'équipe du Cirque du Soleil que j'ai retrouvé plus tard sur des événements ponctuels. Le Cirque du Soleil fonctionne comme une très grosse entreprise et le chef d'orchestre, le *band leader*, doit être présent tôt dans la journée sur le plateau pour des raccords, des remplacements d'artistes ou tout autre changement de plateaux. Et pendant que les autres musiciens sont en relâche, vous êtes obligé d'être présent sur le site, souvent maquillé, tout comme les artistes, avec le maquillage officiel du spectacle parce qu'il y a des impératifs de communication d'images devant les photographes omniprésents. Donc vous répétez tout l'après-midi. Ensuite vous faites les balances quand les musiciens arrivent, puis vous faites le spectacle et après le spectacle vous faites un compte rendu par internet avec le directeur lumières et le metteur en scène à la maison mère à Montréal. C'est sept jours sur sept. Quand je voyais le rythme dans les répétitions, je me disais que cela allait être dur sur trois ans. En contrepartie, il y avait un bon salaire par rapport à d'autres spectacles. Le rythme, l'intensité du travail, ce n'était pas tant ce qui me gênait, mais c'était aussi le fait que cela m'empêchait de travailler sur d'autres projets.

Dans les tournées avec le Cirque Baroque ou d'autres compagnies, nous allions jouer des spectacles au Japon ou ailleurs mais nous avions toujours des périodes de relâche, pour visiter ou nous consacrer à d'autres activités. Avec le Cirque du Soleil, une semaine à Bangkok, c'est six

jours sur sept et le septième jour sert à prendre l'avion pour repartir. Le chef d'orchestre ne voit parfois que la scène et la chambre d'hôtel.

É. G. : Considérez-vous le Cirque du Soleil comme un cirque de divertissement ou comme un cirque d'auteur, expressions que vous employez lors de votre communication¹ ?

F. M. : Comme un cirque de divertissement, à l'exception peut-être de *Corteo* qui est particulier dans le registre du Cirque du Soleil. Ils recrutent de plus en plus des gymnastes. Dans le dernier spectacle, j'ai vu des performances de gymnastique du type de celles des Jeux olympiques sur une musique très *mainstream* radio, du rock FM, très varié. Je trouve que, dans ce registre, même les cirques traditionnels sont passés au-delà. Ce que propose Bouglione aujourd'hui par exemple, prend plus de charme, l'aspect commercial omniprésent du Cirque du Soleil y est sans doute pour quelque chose. Les formes de cirques de divertissement actuelles sont devenues beaucoup plus créatives. Par exemple, le spectacle du Cirque Gruss intégrant les Farfadets, une compagnie de cirque nouveau avec laquelle ils se sont associés, trouve une ouverture plus originale que celle du Cirque du Soleil à mon goût. Le Cirque Gruss conserve aussi une excellente formation musicale et s'attache à garder un véritable orchestre avec des musiciens de niveau. Ce ne sont pas les monteurs de chapiteaux venus de l'Est comme le veut le cliché des cirques allemands, ce sont des musiciens pointus avec un très bon pupitre de cuivres. Stéphane Gruss comme Joseph Bouglione est lui-même trompettiste. Ils ont une approche et un respect de la musique qui sont culturels. Je trouve enfin que, dans le cirque de divertissement à l'heure actuelle, le plus inventif et original est certainement le cirque Phénix. Ces trois derniers spectacles font l'unanimité. Notamment le dernier dans lequel ils ont mis en scène la fraîcheur d'une troupe de cirque de Mongolie tout en intégrant une approche et des technologies contemporaines. C'est un merveilleux cirque de divertissement et son succès en témoigne.

É. G. : Avez-vous ressenti une évolution dans votre écriture liée à celle de l'instrumentarium ? Les instruments se sont-ils adaptés aux nouveaux numéros ?

F. M. : Oui, dans l'utilisation de l'électronique principalement, même si elle était déjà beaucoup utilisée dans les années quatre-vingt-dix. C'est maintenant un élément de plus en plus présent, notamment avec l'avènement de la musique assistée par ordinateur (MAO), et dans l'évolution de l'illustration, les techniques actuelles et le *sampling* se sont énormément

1. Communication *Musique en piste* lors du Colloque International *Musique & Cirque. Une relation féconde* des 13 et 14 novembre 2014, organisé par l'unité de recherche RiRRa21 à l'université Paul-Valéry de Montpellier.

ment répandues. Les ensembles de cuivres déclinent et l'ambiance très cuivrée encore présente dans le cirque jusqu'à la fin des années 1990, s'estompe, notamment dans les cirques traditionnels où les pupitres de cuivres sont rares. Le public et les jeunes générations préfèrent ces sonorités au sein d'une scène alternative influencées par les Balkans comme par exemple le groupe *Anakronic electro* et sont moins sensibles à ces vestiges des musiques militaires.

É. G. : ... et des big bands américains.

F. M. : Bien sûr. L'ensemble de cuivres s'est atténué dans le cirque, en dehors effectivement du jazz, qui a une tradition cuivrée faisant partie de la même culture que les *big bands*, et les musiques latines, la salsa... En 2017, le cirque Phénix avait construit un spectacle avec une troupe cubaine et un orchestre complet de *salseros* cubains. Alain Pacherie a ce mérite d'être très attaché à la musique vivante. Non seulement vous aviez un très beau spectacle de cirque mais également un concert de grande qualité dans l'esprit du *Buena Vista Social Club*. Mais dans un cadre plus général, une évolution de l'instrumentation est vraiment constatable.

É. G. : Avez-vous votre orchestre ?

F. M. : J'ai maintenu une formation complète, depuis l'époque où l'on faisait régulièrement des interventions dans des festivals comme *Dai-dogei*¹ qui a lieu en été à Tokyo et rassemble de nombreux artistes de cirque internationaux, des prestations pour des événements télévisés, parfois pour le Cirque du Soleil en Europe, car il faut savoir que sur le continent américain, les mesures syndicales entravent la venue de musiciens étrangers. Quand nous sommes allés à New Haven avec une formation de musiciens français, on nous a obligé à prouver que les musiciens étaient indissociables du spectacle et qu'ils ne pouvaient pas être remplacés par des musiciens locaux. En contrepartie, les conventions syndicales nous ont obligés à payer en plus des cachets des musiciens officiants, un cachet supplémentaire à un musicien US à qui nous étions supposés prendre le travail. C'est le protectionnisme d'Amérique du Nord. De même, à New York avec le cirque Baroque, nous étions quatre musiciens et avons été obligés de doubler les cachets pour payer les musiciens américains. Ce n'est déjà pas facile de prouver que les musiciens ne peuvent pas être remplacés, mais une fois qu'on a prouvé que le batteur est indispensable, on doit payer un salaire au batteur américain qui aurait pu le faire. Ils ont des syndicats et un protectionnisme très puissant.

Entre 2003 et 2010, nous œuvrions de juillet à septembre au Japon, Montréal se faisait à la suite et diverses prestations permettaient de

1. Rue en japonais.

maintenir une formation. Il faut qu'il y ait du travail pour pouvoir tenir une équipe. Les musiciens ont besoin de faire des dates dans l'année. Après avoir arrêté le Japon, c'était plus difficile de maintenir une formation permanente. Nous avons créé le collectif *Circus sound*¹ que je dirige, regroupant des musiciens issus du cirque de divertissement ou du cirque d'auteur, qui constituent un vivier selon les prestations. Plusieurs batteurs participent au collectif. Par exemple, s'il s'agit de la création d'un spectacle d'auteur, Pierre Billon sera plus adapté à ce projet qu'un autre. Nous fonctionnons ainsi. En revanche, pour le Festival Mondial du Cirque de Demain, depuis quinze ans, la même équipe forme l'orchestre, et les musiciens lui réservent la période de fin janvier. Franck Guicherd par exemple, un trompettiste très sollicité, est vigilant pour rester disponible lors de la période du Festival. Nous sommes parvenus, en partie grâce à Alain Pacherie, à créer un vrai attachement depuis 2008, pour reformer pratiquement la même équipe tous les ans. Cela facilite le travail car nous avons une vraie complicité, une habitude de travail qui s'installe. La base de la formation est issue principalement de celle du Japon et Montréal. Plutôt que la nommer *Orchestre François Morel* comme cela se faisait traditionnellement, j'ai préféré la notion de collectif, dans lequel sont inclus des professionnels qui travaillent sur le son et ne sont pas forcément instrumentistes mais qui contribuent à l'illustration d'un spectacle.

É. G. : Comment appréhendez-vous le rapport entre la piste et l'orchestre ?

F. M. : Le lien principal est visuel et il faut apprendre à être aux aguets de ce qui se passe sur la piste. Il est impossible pour un bon accompagnement de spectacle de cirque de jouer autrement. Dans certains spectacles au XIX^e, les musiciens de fosse accompagnaient des numéros qu'ils ne voyaient jamais, comme dans l'opérette. Ils pouvaient passer toute la saison sans voir la scène parce qu'ils étaient en fosse ou à l'étage, à part le chef d'orchestre qui était sur une estrade pour un meilleur point de vue. Désormais, avec l'évolution des orchestres et de l'instrumentation, il est difficilement envisageable que le batteur soit uniquement dirigé par les impulsions d'un chef d'orchestre qui serait seul à voir ce qui se passe en piste. Non seulement chaque instrument a un visuel mais aussi la capacité individuelle d'interpréter. C'est sans doute une évolution notable du lien entre l'orchestre et la piste.

Une autre évolution, propre à l'enseignement en école, fait que les artistes ont un rapport différent à la musique. Ils sont plus attentifs. Ceux qui viennent de l'école de Montréal, par exemple, savent repérer un compte ou un cycle spontanément. Ils dansent le rythme, ils sont

1. Voir en ligne : <https://www.facebook.com/CircusSound/>.

sur le temps... Ils savent être réceptifs à la musique. C'est moins facile musicalement avec d'autres profils qui ne sont pas toujours capables de suivre une métrique.

É. G. : N'est-ce pas un problème plus global en France au niveau de l'apprentissage de la musique ?

F. M. : La culture anglo-américaine propose en effet un rapport à la musique assez différent. L'enseignement musical a plutôt bien évolué en France mais reste quantité négligeable dans la plupart des écoles de cirque. L'Académie Fratellini propose aux apprentis des cours de sensibilisation à la musique plus prononcés il me semble. Valérie Fratellini est attachée à la musique avec intelligence et elle le transmet aux élèves. Elle les pousse par sa pédagogie à assimiler l'importance de l'illustration musicale. Lorsqu'ils quittent l'académie Fratellini, les élèves, toutes générations confondues, sont plus vigilants au rapport entre numéro et musique, et évoluent avec une nouvelle relation à l'accompagnement. Au Cnac, l'approche de l'outil musical reste peu traitée. Les étudiants expérimentent rarement le bénéfice d'un cours régulier de musique, d'un développement de l'écoute, voire les bénéfices artistiques de la pratique d'un instrument, ne serait-ce que pour savoir repérer dans une orchestration un son de basse, une harmonie, ressentir ou analyser une métrique. Les repères des étudiants sont parfois inimaginables pour les musiciens que nous sommes : « [T]u ne peux pas couper la musique à cet endroit parce que j'y ai un repère ! » « C'est quoi ton repère ? » « C'est la petite note aiguë de guitare, tout au fond... » Des recours qui nous paraissent improbables, alors que lorsqu'on dit aux Anglo-Saxons : « [q]uand le cycle change », ils répondent : « [o]k, on the bridge ».

É. G. : Y a-t-il un parallèle entre l'évolution de la musique de cirque et celle des numéros ?

F. M. : Clairement, si l'on compare le cirque actuel au cirque traditionnel, non seulement, beaucoup de classiques ont disparu mais les artistes s'écartent des atmosphères ramenant au traditionnel. Dans les styles et dans l'orchestration, les artistes ont une autre oreille et chaque génération est sous l'influence d'autres sonorités. L'approche même de leur numéro implique une appréhension différente par rapport à ce qu'ils construisent et serait décalée si on utilisait des outils qui ne vont pas dans leur sens. Bien souvent, ils créent leurs numéros ou leurs spectacles sur des bases musicales qui leurs sont propres, ou sur des effets, ambiances ou atmosphères sonores. C'est sociétal et cela a une réelle influence. Les nouvelles générations d'artistes de cirque, par leur formation en écoles différente de la transmission familiale, ont une approche pluridisciplinaire comme celle des artistes de la danse contemporaine dans les années 1980-90. C'est un renouveau indéniable.

Certains artistes affirment plus leur caractère et veulent des musiques en adéquation. L'instrumentation, les sonorités utilisées évoluent et on utilise beaucoup plus les filtres et les effets. Chez Archaos, quinze ans auparavant, une guitare saturée très *hard rock* était déjà expressive. Cette même guitare électrique aujourd'hui, si elle n'est pas filtrée, traitée avec des effets particuliers qui vont donner une autre couleur, c'est presque dépassé. Les artistes et le public n'ont plus ces sonorités en référence. L'évolution de l'accompagnement musical reste un reflet de la société. Le cirque de divertissement évolue lui aussi. Le plus académique finit peut-être paradoxalement par devenir le Cirque du Soleil. Je ne vois pas tous leurs spectacles, notamment ceux qui tournent aux États-Unis, mais dans les derniers que j'ai vus en France, j'ai trouvé l'approche musicale entendue.

Certains codes persistent peut-être aussi dans l'univers des cabarets. Notamment en Allemagne, où les dîners spectacles demeurent plus répandus que dans d'autres pays. En France, ce mode de représentation s'est évaporé, si l'on excepte le Lido et le Moulin Rouge à Paris, qui en sont des héritages fréquentés surtout par les touristes. Outre-Rhin, il reste encore des *dinners show* qui représentent une source de travail pour beaucoup d'artistes de cirque. Entre deux créations, entre deux spectacles, ils y vont travailler. Là, ils s'adaptent à une conception souvent imposée par la production. Si des artistes disent : « [j]'ai la musique spécialement créée pour mon numéro », on leur répond parfois que cela n'est pas adapté au lieu.

É. G. : Y a-t-il des plages d'improvisation dans vos compositions ?

F. M. : Ce travail avec l'improvisation musicale s'est développé avec le cirque d'auteur. Cette technique, alors plus répandue dans la danse contemporaine et le théâtre gestuel, est aujourd'hui adoptée par les artistes de cirque. Le metteur en scène donne parfois des directions pour une création et demande à l'artiste de cirque qui a une routine et des techniques qui lui sont propres, d'en sortir. L'acrobate alors, cherche au plateau en utilisant sa capacité créative. Apparaissent quelques fois des choses surprenantes ; mais parfois il ne se passe rien pendant de longues plages. C'est pendant ce travail improvisé qu'un soutien musical devient complice et j'ai ainsi passé des heures avec mon piano et mon synthétiseur à côté de la scène à improviser avec des artistes.

É. G. : L'orchestre intervient-il dans ces improvisations ?

F. M. : Il arrive en effet que l'on recherche à plusieurs. Par exemple, au cirque Baroque, nous étions quatre musiciens. La plupart du temps, nous improvisons à trois, avec le batteur et le bassiste. Suivre de façon fluide quelque chose de totalement improvisé, le geste d'un acrobate ou d'un jongleur, l'expression d'un mime, le mouvement d'un danseur,

quand on est seul, est relativement aisé, mais plus délicat quand quatre instruments sont à synchroniser. On n'a pas tous les mêmes ressentis, sauf lorsqu'on a développé une culture commune, une habitude de travail. Par exemple, avec le batteur Laurent Falso c'est un confort d'improviser. Nous avons un ressenti assez proche. Je sais que nous allons souvent dans les mêmes directions ce qui nous permet justement de venir sans préparatifs, sans savoir ce que l'on va faire. On laisse agir l'artiste et après un moment, selon ce qu'il inspire, je propose une ambiance, Laurent l'appuie. On filme les séances de travail puis on fait un *debriefing* : « [t]iens aujourd'hui, il y a des pistes à creuser. Aujourd'hui rien ». C'est empirique mais c'est une manière de recueillir des expressions musicales authentiques.

É. G. : Est-ce que vous écrivez ?

F. M. : Oui. Forcément.

É. G. : ... Et les autres musiciens ?

F. M. : Il y a différents cas de figure. Dans le cirque d'auteur, selon l'orchestration, j'écris pour d'autres musiciens parce qu'ils ne sont pas présents sur le moment, puis ils assimilent rapidement la partition. Avec ceux qui sont présents, nous avons tellement répété les choses ensemble que ce n'est même plus la peine de les écrire, avec souvent une place conservée à l'aléatoire. Il n'y a donc pas d'écriture figée. Par contre, dans le cirque de divertissement ou pour des prestations plus conventionnelles, et lorsqu'il y a un pupitre de cuivres, il faut optimiser. J'écris pour la rythmique et le chef de pupitre, qui est trompettiste, harmonise et écrit pour les autres cuivres. Ainsi nous gagnons du temps lorsqu'on est dans l'urgence. Mais, en général, j'écris tout. Si j'ai une formation avec pupitres, j'écris les arrangements des cuivres parce qu'ils conservent cette culture, ce besoin de lire ce qu'ils jouent. Entre musiciens, pour plaisanter, on dit : « [c]omment fait-on jouer un cuivre moins fort ? Tu lui enlèves la partition. Comment fait-on jouer un guitariste moins fort ? Tu lui donnes une partition. » Les guitaristes sont en effet plus intuitifs. Les cuivres ont souvent des formations de conservatoire, ils ont des bons niveaux de solfège et une habitude de travail sur partition et ont donc des réflexes de lecture. Dans certains cas particuliers, je délègue le pupitre et écris tout le reste. C'est souvent le cas dans l'urgence du Festival, durant les trois jours dont nous disposons, on réarrange souvent une musique dans l'après-midi, pour qu'elle soit prête à la répétition suivante. Je n'ai pas toujours le temps de tout écrire ou réécrire, et désormais existent les tablettes qui ont remplacé les traditionnelles partitions, avec leurs applications qui facilitent l'écriture et la transposition.

É. G. : Vous percevez-vous comme chef d'orchestre ou comme compositeur ?

F. M. : Plus comme un compositeur.

É. G. : Et pourtant, vous avez la fonction de chef d'orchestre.

F. M. : Dans certaines prestations, oui. Mais il y a une distinction entre la notion de chef d'orchestre de conduite musicale comme je la pratique au Festival Mondial du Cirque de Demain ou avec le Circus Sound pour des compositions personnelles, et celle de *band leader*. J'aime bien ce terme utilisé par les Anglo-Saxons parce qu'on y entend plus une direction musicale de groupe — dont l'effectif peut être variable —, une fonction de conducteur relative à ce qui se passe sur scène et cette notion de direction correspond bien à celui qui insuffle un sens à une interprétation collective. En fait, il faut que quelqu'un décide, car il est impossible que quatre musiciens décident en même temps. Prenons les *cue*¹, terme qui vient des États-Unis. Les ingénieurs du son appuyaient sur le bouton *cue* des platines de disques pour lancer une musique, et c'est aujourd'hui le terme utilisé pour un signal, un *top*, pour être sur l'action. Un *cue* est un événement. Lorsque l'équilibriste sur échelle arrive au dernier barreau, le moment où il va sauter pour toucher le sol est un *cue* pour l'orchestre, qui va démarrer telle interprétation. Il faut donc que l'un des quatre musiciens donne un signal précis, au risque d'un décalage entre les instruments, car nous n'avons pas tous la même perception de l'action. Dans ce sens, il y a direction de groupe. J'emploierai même le terme de *driver*, ce qui n'est pas ce qu'on entend conventionnellement dans « chef d'orchestre ». C'est celui qui prend la responsabilité du jeu. Il devient *band leader*.

En revanche, on fait une direction d'orchestre en lançant un pupitre, en accélérant un tempo avec parfois une battue. Ce sont là des notions purement musicales et qui ne sont pas proprement liées au cirque. Ce qui est stimulant dans des prestations en grosse formation comme au Festival Mondial du Cirque de Demain, c'est que l'on associe la fonction de *band leader* et celle de chef d'orchestre conventionnel. J'ai beaucoup de plaisir à le faire. Dans le même temps, je conduis et exécute une opération purement musicale tout en suivant un ressenti visuel. C'est ce qu'illustre si bien Bernard Hilda, ou encore le réputé Carmino d'Angelo, qui a un très grand savoir-faire. Il est une mémoire de la musique de cirque, c'est un des derniers qui a vraiment travaillé à la grande époque du cirque traditionnel et vécu l'évolution du cirque contemporain, même si ce n'est pas son registre.

É. G. : Les chefs d'orchestre de musique de cirque sont rares. Sont-ils nombreux en France actuellement ?

1. Signal.

F. M. : Dans le cirque de divertissement, je dirais qu'il y a Pierrot Nouveau chez Bouglione, dans la veine du cirque traditionnel, véritablement passionné et spécialisé, le batteur Emmanuel Boursault chez Alexis Gruss. Pierre Pichaud aussi fait un travail remarquable pour faire perdurer les accompagnements musicaux sous les coupes de différents cirques de divertissement avec une approche rigoureuse du cirque traditionnel et aussi des sonorités plus actuelles. Dans le cirque d'auteur, je pense à Guillaume Dutrieux et la compagnie Circa Tsuïca, ou Vladimir Tserabun dans la compagnie Akoreacro, qui a une approche de *band leader*. C'est lui qui gère l'équipe musicale. La notion de chef d'orchestre est un peu floue dans le cirque d'auteur, car liée aux formations musicales. Guillaume Dutrieux¹ a une approche très moderne des cuivres avec une culture d'ensembles. C'est un renouveau de la fanfare dans le cirque. Il a beaucoup composé pour le Cheptel Aleïkoum et s'est concentré sur la musique de cirque. Cela fait longtemps qu'il compose pour le cirque principalement pour des cuivres.

É. G. : **La notion de chef d'orchestre s'estomperait-elle avec le cirque d'auteur ?**

F. M. : Sans doute. À part dans des cas particuliers comme celui de Guillaume Dutrieux parce qu'il s'agit, pour le Cheptel Aleïkoum, d'une véritable fanfare qui nécessite une direction orchestrale. Dans le cirque d'auteur, c'est plus un travail de conducteur que de chef d'orchestre. Mais lors d'un récent colloque au Cnac, j'ai rencontré Lukas Stäger, un jeune compositeur, qui participe au spectacle du Cirque Monti, un cirque traditionnel suisse, et qui souhaite poursuivre dans ce milieu. Il est passionné et je pense qu'il dirigera des orchestres de cirque traditionnel dans dix ans encore. Mais c'est une qualification qui s'évapore un peu et qui persiste davantage dans d'autres formes comme les comédies musicales ou les émissions télévisées.

É. G. : **Dans l'accompagnement des musiques de cirque, accordez-vous une place particulière aux numéros de clowns. Pourriez-vous l'expliquer ?**

F. M. : L'histoire du cirque montre que les prestations des clowns se basaient sur la pantomime, l'acrobatie et qu'ils travaillaient souvent un instrument de musique. L'image du clown à la trompette a été immortalisée par Fellini. Cela fait partie de la culture clownesque.

É. G. : **Les clowns jouent aussi du saxophone soprano...**

F. M. : Oui. Le saxophone soprano ou la clarinette sont souvent utilisés dans les entrées clownesques classiques, tout comme la trompette. L'alto

1. Voir en ligne : <http://www.cheptelaleikoum.com/index.php/spectacles/spectacles-en-souvenir/fanfarerie-nationale>.

est venu plutôt après guerre quand la présence américaine a introduit le saxophone en France et en Europe. Le concertina, lui aussi souvent utilisé, reste, dans l'imaginaire, associé à Annie Fratellini ou Grock. Les clowns utilisaient peu l'accompagnement d'orchestre dans leurs numéros, puisqu'eux-mêmes y intégraient des illustrations musicales et des intermèdes avec leurs propres instruments. De nombreuses prestations comiques sont ainsi liées à l'utilisation de l'instrument. Pour les clowns, la musique est un outil comique et l'instrument un faire-valoir. L'exemple typique est la flûte à coulisses, très souvent utilisée.

É. G. : L'orchestre a-t-il des techniques spécifiques pour accompagner un numéro de clown ?

F. M. : Parfois, notamment avec la technique de reprise d'orchestre. Le principe est simple. En fin de numéro, l'orchestre reprend de façon très orchestrée une mélodie que le clown vient d'interpréter. C'est une modalité efficace qui se pratique encore aujourd'hui. On la retrouve même sur les reprises clownesques, de brefs numéros récurrents de deux ou trois minutes, où l'artiste apparaît plusieurs fois au fil du spectacle. Dans le cirque d'auteur, les clowns, personnages comiques ou excentriques, apparaissent souvent en fil conducteur, sur le principe du *running gag*... Un élément musical me pousse à distinguer les routines de clowns des excentriques. Les clowns utilisent beaucoup le silence pour laisser la place à leur jeu de mime et leur interaction avec le public, et à des interventions musicales ponctuelles ou des marquages. Les marquages sont exécutés par l'orchestre sur des actions précises. Les interventions musicales de l'orchestre sont un accompagnement ponctuel ou une touche musicale effectuée souvent par des instruments de percussion, dont le piano. Par contre, les excentriques comme les Licedei par exemple, Ludor Citrik, Les Cousins utilisent la musique plus comme un fond sonore, une illustration continue, une manière de créer une atmosphère au sein de laquelle ils évoluent. Ce qui sous-entend pour l'orchestre de beaucoup plus jouer sur les numéros burlesques. Je ne suis pas un spécialiste des clowns, mais dans certains cirques d'auteur, par choix, le clownesque était volontairement mis de côté. Dans les années 1980-90, une des manières de se démarquer du cirque traditionnel était de ne pas utiliser l'imagerie dont les clowns faisaient partie. Mais c'était paradoxal, car existait en même temps la volonté d'utiliser le clown pour rappeler qu'on est au cirque. Les « clowns de tôle » d'Archaos arrivaient un peu comme « un cheveu sur la soupe » mais ils étaient là. Dans ce type d'approche, le travail d'orchestre était réduit puisque les clowns travaillaient souvent en silence pour faire une vraie rupture.

Dans le cirque d'auteur, j'ai été proche de l'univers décalé du Cirque Gosh, mis en scène par Michel Dallaire avec un travail poussé ren-

dant clownesque l'attitude de chaque musicien dans sa pratique. C'est à la fin des années 1990 que des jeunes sont arrivés avec des propositions clownesques réactualisées au Festival pour lesquelles nous intervenions à nouveau en utilisant les marquages propres au clown et des accompagnements musicaux aux arrangements burlesques. Je pense par exemple à Goos Meeuwssen un clown néerlandais ou Houschma-Housch un clown ukrainien qui a des accompagnements musicaux comiques dans ses prestations.

É. G. : Existe-t-il des interventions musicales qui sonnent clownesques ?

F. M. : En ce qui concerne les arrangements, la facilité est d'utiliser les quintes augmentées pour donner un côté burlesque. Par exemple, au lieu de jouer un accord en do majeur, vous augmentez la quinte et cela donne un côté un peu brinquebalant, amusant. On peut également utiliser les anatoles, des progressions harmoniques typiques mais agrémentées d'une quinte augmentée ou d'une treizième augmentée, qui donnent un côté comique.

Auparavant, la relation entre le musicien et le clown était déterminée par des rendez-vous au fil du numéro. Depuis l'évolution des formes du cirque, les clowns ou les excentriques sont très demandeurs de la spontanéité avec laquelle ils jouent. J'ai ainsi fait avec Goos Meeuwssen, des prestations au piano en totale improvisation. C'est une façon particulière de travailler qui demande une réelle interaction. Dans ce domaine aussi, je travaille beaucoup en improvisation pour les créations. On ne sait pas ce qu'on va faire mais on y va. Le clown est en phase de recherche, aussi bien avec son personnage burlesque qu'avec les outils qu'il utilise et il se laisse guider par l'évolution de la musique. Ce travail de recherche ne se fait pas avec la totalité de l'orchestre, pour des raisons pratiques et d'efficacité. Je suis souvent seul, ou avec le batteur. Lorsqu'on veut travailler en interaction entre l'artiste en piste et la musique, c'est plus aisément télépathique à un ou deux. Goos est arrivé au Festival Mondial du Cirque de Demain sans musique, sans rien, et il m'a dit : « [V]as-y, fais ce que tu veux. »

É. G. : Est-ce sa façon habituelle de procéder ?

F. M. : Non. Mais là, ce jour-là, Goos était tellement concentré sur son jeu de cirque, son jeu d'acteur et la pression de la compétition, qu'il n'avait pas anticipé. Régnald Laurin, une figure dans le travail du clown à Montréal et au Cirque du Soleil, le mettait en scène. Ils sont arrivés et au premier filage de la répétition générale, il a fait son numéro et je l'ai accompagné au piano. Le fait qu'à la fin du numéro, ils m'ont dit vouloir exactement cela, a été une grande satisfaction. Cela implique sans doute une certaine expérience, car pas une seconde il ne faut regarder ses doigts ou le piano. Il faut être avec l'artiste, jouer en fonction de

ce qui se passe, de ses évolutions sur le plateau et avoir déjà assimilé certains outils.

Les pompes sont également très utilisées. Ce sont des rythmiques à la main gauche souvent sous forme de marche « poum tcha poum tcha poum » très proches du *ragtime* ou du *cake walk* américains. Le *cake-walk*, le gâteau qui marche, est une danse particulière, caractéristique de l'époque où les noirs américains singeaient les blancs qui dansaient. Le clown Chocolat par exemple utilisait la musique du *cake-walk* qui était propre à cette danse à la dimension comique. Tout comme le *ragtime* et les musiques de la New-Orleans qui ont un côté festif. Tous ces styles musicaux peuvent inspirer le musicien qui improvise avec un clown mais les propositions de plus en plus originales des artistes comiques permettent aussi de s'éloigner des conventions.

Le clown espagnol Kerol utilise le *beatbox*. Il imite vocalement une batterie électronique. C'est en soi une prouesse, mais il fait vivre un clown dans plusieurs passages de ses reprises où il s'auto-illustre avec cette technique. Il est hors du commun et représente un genre nouveau dans ce registre.

Le duo *Cardio*, un numéro de perche franco-colombien tournent dans des cirques de divertissement et après les avoir vus, les clowns leur demandent s'ils peuvent utiliser leur musique que j'ai composée, qui a un caractère burlesque. Le duo *Cardio* n'est pas clownesque, mais acrobatique avec un porteur qui épaulé une longue perche sur laquelle évolue une voltigeuse. Ce type de numéro repose sur des exploits et une tension liée au risque. Leur entrée en piste et leur manière légèrement burlesque d'évoluer sur l'agrès m'ont poussé à les mettre en musique de façon plutôt humoristique. C'est surtout acrobatique et ils ne font rien de particulièrement drôle, mais c'est ma musique, déclinaison contemporaine d'une « musique de clown », qui est humoristique. Elle est basée sur un principe de marche, qui rentre avec une pompe, « poum ta poum ta poum ta poum », rythmique qui crée facilement un côté burlesque et dynamique, puis elle se décline avec de l'électro et l'utilisation de *sample*, de boucles et de filtres. Cette orchestration hybride, l'utilisation de thèmes, de marche clownesque avec une sonorité actuelle est intéressante. Techniquement, j'ai utilisé un son de synthétiseur, proche de la clarinette, pour l'imaginaire, avec une mélodie de substitution au triton.

É. G. : Sachant que le triton signifie que si par exemple, on est en do majeur, le quatrième degré de l'accord est augmenté et devient un fa dièse.

F. M. : Exactement. Ce qui produit un double décalage, comme la quinte augmentée du cirque de divertissement évoquée plus tôt. Pour le duo *Cardio*,

la pompe majeure et la mélodie au triton donne ce côté tendu et ludique et la mélodie reste joyeuse. Elle a un côté burlesque à la Jacques Tati.

Je l'ai construite avec des machines et elle utilise beaucoup de spécificités électros. Ce sont des filtres, des effets mais on a besoin que ce soit juste par rapport à l'image. Il ne suffit pas de mettre quelque chose d'électro parce que c'est dans l'air du temps, il faut que cela sublime le visuel. Souvent des artistes ont une demande floue, imprécise et c'est le travail du chef d'orchestre, du metteur en musique, du compositeur, de décrypter ce qu'ils veulent. Il ne faut pas se figer sur ce qui peut paraître incohérent au départ ni sur des principes musicaux. L'expérience sert à les comprendre et l'on gagne du temps et rassure les artistes même si leurs demandes sont très abstraites.

É. G. : L'artistique travaille souvent sur l'abstrait parce qu'il ouvre un champ à l'imaginaire.

F. M. : Exactement. C'est aussi pour cette raison que je suis très attaché au travail collectif d'improvisation pour le cirque ou la danse contemporaine, deux domaines pour lesquels je travaille. Cette approche permet d'échanger et de prendre du recul. En enchaînant les improvisations, on accroche un fil conducteur puis on affine l'orientation. Ce travail spontané permet, et à l'artiste, et au musicien, d'aller au-delà de ce qu'ils auraient pu envisager et leur permet d'approfondir leur créativité, voire de créer un vocabulaire commun. C'est là toute la richesse pour le musicien qui lui permet d'aller explorer des univers, des horizons qu'il n'aurait jamais envisagés. La contrainte, le handicap, l'expérience peuvent pousser vers des territoires inconnus.

É. G. : Le duo Cardio, vous avait-il demandé une musique comique sur leur numéro de perche ?

F. M. : Leur première approche plutôt traditionnelle proposait une entrée sur une marche de type clownesque, tonique, « tou tapoum tapoum tapoum », afin de conquérir l'engouement et l'entrain du public, mais comme souvent, sans idées précises. Le porteur entrainé habillé en maillot de petit baigneur et ce côté ridicule devait être accompagné d'une musique qui l'illustrait. Le parti pris était justement de rester dans une forme comique et non pas d'utiliser un contraste. Il fallait simplement mettre en relief la dynamique des déplacements des artistes. C'était tout l'équilibre à trouver sans tomber dans la caricature ou le suranné, et le choix des sonorités a aussi aidé à l'éviter.

É. G. : Comment travaillez-vous vos compositions avec la matière électronique ?

F. M. : L'utilisation de *sample*, de filtres et de boucles est courante aujourd'hui. Par exemple, la basse synthétique et un effet de synthétiseur se jouent normalement puis on y applique un filtre. Le son devient

progressivement étouffé puis on le fait revenir et le fait passer pendant une mesure ou deux par un mode étouffé. C'est ce qu'on appelle le *cut off*. C'est un « filtre VCF¹ », très utilisé, devenu un outil musical dans l'approche électro de la musique actuelle qu'utilise par exemple Fanny Aquaron dans *Portés de Femmes*. Le *release*² est grossièrement l'inverse, il a tendance à élargir le son, lui donner une sorte de saturation synthétique. Ils apportent tout simplement une variation. Ce sont des outils d'expressivité qui sont apparus avec la musique techno.

Dans un spectacle le *cut off* a un effet d'assourdissement du son que l'on peut pousser au silence et on peut donc l'utiliser pour illustrer des intentions de jeu comme on aurait marqué le silence autrefois. Tout à coup la musique s'assourdit et pousse le spectateur à plus d'intimité.

Le *release*, à l'inverse, a tendance à accentuer musicalement un côté grandiloquent de ce qui vient juste de se passer. Vous répétez deux fois le même cycle de quatre mesures, et la deuxième fois vous mettez un effet *release*, qui *booste* le cycle, ce qui permet de créer un événement sonore et de redynamiser. Comme le faisait un pont ou une transition. L'utilisation du filtre crée un accident à l'intérieur de la continuité musicale et rompt la monotonie par un événement autre qu'un changement rythmique ou harmonique. C'est devenu récurrent dans le langage musical actuel.

É. G. : Quels instruments utilisez-vous pour créer ces effets ?

F. M. : Des synthétiseurs ou des logiciels de MAO. Mais pour l'interprétation en *live* — contrairement à la musique techno qui est programmée — il faut avoir le synthétiseur sous la main ou ce qu'on appelle un clavier maître, comme en utilise Fanny Aquaron dans *Portés De Femmes*. Dans certains spectacles, elle gère des programmations en temps réel après avoir assigné à l'ordinateur ce type de clavier qui lui permet grâce à des boutons, des potentiomètres, de déclencher les *loops* en appuyant sur une touche au moment où elle le veut pour ne pas être tributaire d'un déroulé très programmé, et surtout pour ouvrir ou fermer des filtres en fonction de l'évolution sur scène. S'il y a un retard par rapport au déroulé prévu, elle reste libre et au réflexe sur ce qui se passe. Dans le spectacle vivant, on a besoin de cet outil si on veut pouvoir intervenir de façon spontanée.

Bien sûr, les générations actuelles n'ont pas les mêmes références sonores que celles des années 1980-1990. Pour des jeunes de vingt ou trente ans ce qu'on appelle une rythmique traditionnelle basse/batterie, n'est plus forcément une référence. Ils ont grandi avec des sonorités

1. VCF (*Voltage Controlled Filter*) : Filtre dont la fréquence de coupure est commandée par tension. Sur certains synthétiseurs la résonance du filtre peut aussi être commandée par tension.

2. *Release* : décroissance, phase finale d'un son. C'est le passage du maintien ou de la partie soutenue à l'extinction totale du son (après le relâchement de la touche).

différentes et des sons de basse synthétique. J'utilise beaucoup ce qu'on appelle les basses synthétiques et avec le batteur Laurent Falso, nous utilisons souvent ce qui s'appelle un *octopad*. C'est un instrument avec des *pads* à frapper, et au lieu de déclencher un son de grosse caisse naturel, il déclenche par exemple un son de grosse caisse synthétique ce qui permet d'être beaucoup plus juste dans ce style de musiques.

Ce nouveau champ est très intéressant. J'ai accompagné cette année au Festival le jongleur ukrainien Filip *Zahradnický* qui travaillait avec une musique construite sur un mariage heureux de sonorités très électro jouées en *live* avec l'acoustique du piano.

É. G. : Avant les années soixante-dix, chaque enseigne de cirque avait sa marque musicale : Amar, Barnum... Avez-vous contribué à ces identités musicales ?

F. M. : Lorsque je suis arrivé au Festival Mondial du Cirque de Demain en 2003, Dominique Mauclair restait attaché à ce principe d'identité sonore et m'avait demandé une parade. J'ai donc composé la *M. Mauclair's Parade* qui fut bien accueillie et reconnue puisque Gruss l'a reprise quelques fois, ainsi que deux cirques suisses. Elle gardait l'aspect festif de la parade de cirque avec des couleurs sonores différentes. À mon arrivée au Festival mon challenge était d'utiliser les codes satisfaisant les amateurs de cirque traditionnel ainsi que ceux qui ne voulaient plus entendre la *Marche des Gladiateurs*. Aujourd'hui encore, on utilise cette parade. À ma grande surprise, la jeune génération est venue me dire : « [C]ette musique nous rappelle le Festival. Elle a un dynamisme et tout un univers pour les jeunes aspirants... » Cette pièce est aujourd'hui liée au Festival.

J'ai aussi écrit un indicatif, comme cela se faisait quand chaque cirque avait le sien. Alain Pacherie, directeur du cirque Phénix, avait souhaité avoir un générique sous forme d'un indicatif court pour le Festival. Je lui ai proposé en 2011 une pièce d'une minute. C'est devenu une ouverture musicale identifiable qu'utilise Arte comme générique pour les rediffusions.

É. G. : La parade fait partie de l'imaginaire du cirque.

F. M. : Exactement. Les grands cirques de la fin du XIX^e et du début du XX^e, ont eu de très grands compositeurs, tels Satie et bien d'autres qui se sont penchés sur l'illustration de ce type de spectacle, avec des pièces de parades, d'ouverture ou final. Les arrangements musicaux étaient extrêmement poussés. Puis c'est devenu plus primaire après-guerre, car les musiciens n'étaient pas toujours professionnels et produisaient des compositions plus rudimentaires, des marches sur des progressions harmoniques simples, qui offraient une facilité d'écoute pour un public de plus en plus populaire.

Mais entre 1870 et la première guerre mondiale, les arrangements de cuivres étaient musicalement extrêmement riches. Dans les arrangements d'avant-guerre, on trouve des entrées de clowns avec des sonneries. C'était simplement. « Tatala tatatatala la la tala ». Je vous en chante une qui est très connue et justement un peu rudimentaire. Mais j'ai été surpris par la qualité des arrangements, notamment par des contre-chants subtils qui se jouent avec un pupitre complet. Il faut vraiment qu'il y ait quatre trompettes, quatre clarinettes, et on constate que les morceaux ont été écrits par des compositeurs pointus qui avaient un sens aigu de l'écriture et du contrepoint.

Pour le Festival, je ne pourrais pas me passer du pupitre de cuivres. Même si on l'utilise de façon moins traditionnelle. Aujourd'hui dans le *hip-hop* par exemple, on utilise beaucoup d'extraits d'arrangements cuivrés samplés ou extraits de morceaux de *big band* de jazz joués par des ensembles de cuivres, que c'est à présent d'actualité. C'est simplement la façon dont on l'utilise et la forme qui changent. Mais les sonorités d'ensemble de cuivres sont revenues. Les cuivres sont très présents, dans la *funk music*, le *hip-hop* ou le *Rnb*.

É. G. : Comment les clowns musiciens interagissent-ils avec l'orchestre ?

F. M. : *Les Expirés*, Antonin Wicky et Jérémy Vitupier, deux clowns franco-suisse, pratiquent en complicité avec l'orchestre qui est leur faire-valoir. Au début de leur numéro, ils entrent et attendent la musique dans un jeu où se tournant vers l'orchestre durant deux minutes, ils demandent : « [A]lors qu'est-ce qu'il se passe ? » Dans mon rôle de chef d'orchestre, je joue avec eux : « [Q]ue voulez-vous qu'on joue ? » Ils s'énervent alors et demandent la musique. Je leur réponds : « [O]n n'a pas de partition. » L'un des deux sort un papier chiffonné de sa poche et me l'apporte. Je défroisse la feuille et nous commençons à interpréter, du tout petit bout de papier grand comme un mouchoir de poche, une musique très arrangée, très sophistiquée. Ce qui produit un effet comique.

Avec *Les Expirés*, l'interaction existe réellement, l'orchestre est mis à contribution. Ils font revivre les clowns instrumentistes du cirque traditionnel qui se tournaient vers l'orchestre pour une ponctuation. Ils ont un numéro où existent plusieurs rendez-vous, plusieurs *cue*. Une chute : nous faisons un marquage puis juste derrière, il est convenu que nous reprenons le petit thème qui venait d'être joué, très arrangé et orchestré. Le comique est dans l'orchestration musicale, il leur sert de relief. L'orchestre se met à accélérer le thème, à l'étrangler, à le rendre de plus en plus biscornu jusqu'à le déstructurer pour alimenter leur jeu. Ce numéro illustre le rapport que peuvent avoir la musique mais surtout l'orchestre avec un numéro clownesque.

Beaucoup de clowns actuels comme par exemple L'orchestre, Amélie et Antony Venisse et *Mirko* Trierenberg, interprètent eux-mêmes leur

musique. Ils entrent en scène avec leur instrument et essaient de jouer un morceau tant bien que mal, avec toutes les caricatures possibles d'un trio musical : celui qui rate l'accord, celui qui le regarde méchamment, etc. Musiciens de l'orchestre du Festival, nous étions spectateurs puisqu'ils produisaient l'illustration musicale de leur numéro avec leurs propres instruments. Nous intervenions à la fin, par une reprise, après qu'ils soient parvenus à donner cette musique qu'ils essayaient tant bien que mal de jouer. L'orchestre la reprenait sur leur sortie de piste, de façon très arrangée et sérieuse, pour donner un côté *punchy*. Mais en dehors de ces passages, l'accompagnement musical était géré par les clowns eux-mêmes, ce qui est leur particularité.

Le clown russe Koblikov jouait de l'accordéon et entraînait en piste avec une acrobate. Ils exécutaient ensemble des figures comiques où elle se retrouvait en équilibre sur l'accordéon en poursuivant ses acrobaties. Toujours sur le même principe, l'orchestre reprenait à la fin, du numéro, mais les trois quarts étaient gérés musicalement par Koblikov, comme le faisaient les clowns de cirque depuis Foottit et sa scie musicale, avec des instruments divers, de la flûte à coulisse à la trompette.

É. G. : Y a-t-il d'autres techniques pour l'accompagnement d'un numéro comique ?

F. M. : La notion de contraste en est une. J'ai accompagné le duo *Soralino* qui est un duo burlesque issu de l'Académie Fratellini. C'était la promotion de 2010. Ils avaient monté un spectacle atypique, où l'un était équilibriste sur échelle et l'autre jongleur. En cherchant ensemble, en improvisant, ils se sont mis à s'amuser avec des cartons. En passant des après-midis, il est sorti un numéro très burlesque, très impressionnant. Une prouesse d'équilibre. Ils terminent le numéro avec un empilement de quinze cartons qui touchent la coupole du chapiteau. C'est très spectaculaire et ils ont eu en 2018 une médaille d'or au Festival Mondial du Cirque de Demain. Le cirque du Soleil leur a proposé un engagement. Ils ont hésité parce que ce sont des artistes qui sont dans un travail de recherche, de créativité qui n'est pas vraiment dans l'esprit du formatage du Cirque du Soleil. Et ils ont réussi à négocier avec le Cirque du Soleil pour ne pas changer leur numéro de sept minutes. Le spectacle sur lequel ils devaient être intégrés devait démarrer en mars 2020. La crise sanitaire a tout arrêté et ça remet en question leur participation. Les *Soralino* sont assez représentatifs de l'évolution de l'approche clownesque qui fait rire un public avec de la prouesse. Au niveau musical, nous sommes passés par des essais, des improvisations, l'utilisation des codes... et pour finir, ils ont fait leur évolution comique sur les *Nocturnes* de Chopin. Cet exemple, illustre bien la notion de contraste, comment elle est utilisée dans le spectacle et tout l'intérêt qu'elle peut avoir. C'est un exemple très parlant. Avant dans les interventions que je

faisais, j'utilisais souvent l'exemple d'Archaos où se jouait une valse de Vienne sur un numéro très *trash*. Maintenant j'ai une seconde référence assez illustrative de ce contraste, c'est le duo de cartons avec la compagnie *Soralino*.

É. G. : Vous avez un projet documentaire concernant la musique de cirque. En quoi consiste-t-il ?

F. M. : J'y travaille depuis trois ans. Il se fera sans doute avec l'aide de la SACEM et de la SPEDIDAM. Je suis le principal auteur de ce projet qui consiste en une partie écrite et une partie filmée. Nous nous sommes rendus, deux caméramans, un preneur de son et moi dans des lieux qui me paraissent représentatifs de la musique au cirque, pour filmer des musiciens en situation de travail, interviewer les protagonistes des créations. L'idée n'est pas de mettre en lumière des personnes, mais d'apporter une matière à des étudiants, d'illustrer la partie écrite. On s'attache à filmer des situations, on explique les *cue*, les techniques. On pourra choisir une version livre et DVD où une version en ligne avec des liens donnant accès à des vidéos et des enregistrements musicaux.

É. G. : Ce sera un ouvrage pédagogique ?

F. M. : Il s'adressera en effet aux étudiants en cirque et aux musiciens. Lors de mes interventions dans les conservatoires, je me suis aperçu de l'intérêt croissant des jeunes compositeurs pour la musique de cirque. Comme elle n'y a jamais été abordée techniquement, je me suis attaché à analyser, pour les compositeurs, le rôle des mélodies, de la rythmique, de l'harmonie, de l'utilisation des techniques propres au cirque et au spectacle vivant.

C'est un gros travail de montage des *rushes*, des images et des musiques. Certaines musiques sont des captations en *live*, et il faut les réenregistrer. Aujourd'hui, programmer des séances de studio avec quinze musiciens, ce n'est pas simple et nous espérons encore quelques financements malgré la conjoncture.

Auteurs

Jacques ARNOULD — Ingénieur agronome, théologien, historien des sciences, Jacques Arnould s'intéresse aux relations entre sciences, cultures et religions, avec un intérêt particulier pour deux thèmes : celui du vivant et de son évolution, celui de l'espace et de sa conquête. Il est aujourd'hui le conseiller éthique du Centre national d'études spatiales. Il a consacré plusieurs ouvrages à ces sujets, en particulier à Charles Darwin, à Albert Einstein ou encore à Pierre Teilhard de Chardin. Qui, des astres ou du hasard, a présidé à sa rencontre avec Johann Le Guillerm ?

Joël CHEVRIER est professeur de physique à l'université Grenoble Alpes (UGA), directeur scientifique à Design Factory UGA. Il vient de faire paraître l'ouvrage : *Un Physicien au musée* aux éditions l'Art-Dit (2023). Site personnel : <https://joelchevrier.com>.

Charlotte DEZÈS — Après un master « Métiers de la production théâtre » à l'université Paris 3, elle rejoint la compagnie Cirque ici — Johann Le Guillerm en 2011 en tant que responsable de la médiation culturelle. Elle développe notamment au sein de la compagnie l'accessibilité du projet artistique aux personnes en déficience visuelle (audiodescription en direct, visite tactile, ateliers...), les ateliers philo-arts de l'enfant à l'adulte et la mise en dialogue entre la pensée scientifique et la pensée artistique du projet. Elle envisage la médiation comme une mise en jeu de questions présentes dans la recherche de l'artiste par l'expérimentation de nouvelles directions.

Charlène DRAY est maître de conférence en études théâtrales (numérique & interactivité) à l'université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis et directrice artistique de la C^{ie} Horsystèmes. Son parcours à l'École supérieure d'art et scénographie de Monaco (ESAP) puis en thèse de doctorat au sein du programme « Cirque : histoire, imaginaires, pratiques » de l'unité de recherche RiRRa21, à l'université Paul-Valéry Montpellier 3, l'a conduit à développer une pensée où arts et sciences dialoguent. Membre de l'unité de recherche Scènes du monde (EA1573), de la

Société d'histoire et anthropologie des arts du cirque (SHA2Cirque) et artiste chercheuse associée à Animal's Lab (Inrae), ses recherches actuelles interrogent les relations entre le vivant, les écritures numériques et l'artefact dans le champ des arts du spectacle vivant. Site personnel : www.charlenedray.com.

Élise GARRAUD pratique le costume et le tailleur. Elle est doctorante en esthétique et sciences de l'art à l'université d'Aix-Marseille (LESA, EA 3274). Sa thèse, sous la direction de Frédéric Pouillaude, aborde le costume depuis le champ de l'esthétique, et en travaille la notion depuis son rapport au vêtement. Elle est lauréate de l'appel à projets « Recherche théâtre et arts associés » de la DGCA/ministère de la Culture en 2021 pour un travail intitulé costume factuel.

Élisabeth GAVALDA — Docteure en Études théâtrales à la Sorbonne Nouvelle Paris 3, suite à la soutenance de sa thèse *Les Cahiers de Prospero (1991-2002) : une revue d'auteurs de théâtre*, dirigée par Marco Consolini, elle est actuellement chercheuse associée en charge des revues de cirque du fonds Coll'Ex « Arts du cirque » au sein du RIRRA 21(EA4209) université Paul-Valéry Montpellier 3. Des articles en lien avec sa recherche sont publiés aux éditions L'Entretiens (2013), sur la revue numérique de l'Histoire du Théâtre (2015) et *La Revue des Revues* (2019).

Philippe GOUDARD, auteur et artiste de cirque, médecin et professeur émérite des universités en arts du spectacle, a conçu et interprété une quarantaine de spectacles de cirque contemporain et autant de rôles au théâtre depuis 1974. Auteur de nombreuses publications et ouvrages sur le cirque, il a créé et dirigé le département médical du Centre national des arts du cirque (1989), plusieurs programmes de création pour la SACD, le programme « Cirque : histoire, imaginaires, pratiques », du laboratoire RiRRa21, à l'université Paul-Valéry Montpellier 3, France, de 2010 à 2021. Site : www.philippegoudard.net.

Stéphane JOUAN dirige le théâtre l'Avant-Scène Cognac depuis septembre 2014. C'est une scène conventionnée art et création pour les arts du mouvement (arts chorégraphiques et arts du cirque). *Attraction* de Johann le Guillerm a été accueilli à Cognac pendant la saison 2018-2019. Le projet de l'Avant-Scène se structure à partir de quatre formats d'effectuation dans l'espace-public et dans l'espace du théâtre. Depuis 2020, il est doctorant à l'école doctorale Esthétique, sciences et technologies des arts (EDESTA) à l'université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis. Sa recherche-action, sous la direction de Catherine Perret, porte sur les formats de présentation des œuvres dans le champ des arts vivants. Cette recherche s'inscrit dans sa pratique de direction de lieu culturel et de festival.

Alix DE MORANT est maître de conférences habilité à diriger des recherches en esthétiques chorégraphiques et théâtrales à l'université Paul-Valéry Montpellier 3 et membre du RiRRa 21. Elle est l'auteure avec Sylvie Clidière d'*Extérieur Danse* (L'Entretemps, 2009) et avec Éliane Beaufile de *Scènes en partage* (Deuxième époque, 2018). Plus récemment, elle a codirigé les ouvrages *John Cassavetes, Imaginaire des corps entre la scène et l'écran* (Presses universitaires de Provence, 2021), *Narrativity & Intermédiality in Contemporary Theatre* (Peter Lang, 2021). Outre son intérêt pour les démarches chorégraphiques *in situ* et les expériences participatives en espace public, ses recherches portent sur la performance, l'intermédialité, la danse dans sa relation aux autres arts. Codirectrice avec Christian Rizzo du Master exerce (ICI-CCN/UPVM), sa formation artistique en danse et en théâtre la porte tout naturellement vers l'étude de la genèse des processus et la recherche création.

Marc MOREIGNE est auteur, dramaturge et enseignant. Il écrit et travaille depuis la fin des années 1990 dans les champs croisés du théâtre contemporain, de la danse, du cinéma et plus particulièrement sur les formes hybrides d'expression artistique liées au cirque et aux arts de la rue. De 2000 à 2010, il participe aux activités de l'association *Hors les murs* et écrit dans de nombreuses revues — *Art press*, *Mouvement*, *Autrement*, *Europe*, *Théâtre aujourd'hui...* — et plus spécifiquement et en continu dans *Arts de la piste* et *Rue de la Folie*. En 2010 il publie deux livres : « Les Arts Sauts » aux éditions Actes Sud et « Corps à corps, visions du cirque contemporain » aux éditions de l'Amandier. Auteur en 1998 d'un rapport commandé par le Ministère de la culture sur les écritures contemporaines, son parcours professionnel l'amène à collaborer avec de nombreuses structures et institutions : CNC, le Centre national du Théâtre, AFAA, Éducation nationale, CNFPTS, ADDIAM, EPPGHV, La Villette, Théâtres de la Colline et de Bobigny..., à la conception et à la mise en œuvre de divers projets, colloques et publications. Il a en outre enseigné le cirque contemporain pendant 4 ans de 2013 à 2017 à l'université d'Évry en Arts du spectacle. Son dernier livre « François Chat, une trajectoire de l'indéfini » est sorti en 2019.

François MOREL musicien, compositeur et chef d'orchestre de musique de cirque, est né en 1967. Après une formation de pianiste classique, il obtient un prix de piano au conservatoire de Bourg-en-Bresse. En 1988, il se consacre au jazz avec Mario Stantchev à l'AIMRA de Lyon et obtient une médaille au département jazz de l'ENM de Villeurbanne. Il perfectionne ensuite l'approche de la composition avec Luc Le Masne, tout en se produisant au sein de plusieurs formations nationales (Crescendo, Katapulse, Artango notamment). Il découvre le cirque chez Archaos en 1991, devient compositeur et chef d'orchestre du Cirque

Baroque, puis est invité par Dominique Mauclair, fondateur du Festival Mondial du Cirque de Demain, dont il dirige aujourd'hui l'orchestre depuis 2003. Il compose, interprète, enregistre, produit, enseigne et conduit des recherches, notamment en lien avec l'IRCAM. En 2018, il reçoit une Médaille d'Or lors de la 39^e édition de ce Festival Mondial du Cirque de Demain, témoin de sa reconnaissance par le monde circassien.

Carolina MORENO-HAVERLANT est diplômée d'un master de recherche en Études circassiennes à l'université de Toulouse Jean-Jaurès depuis juin 2022. Son mémoire de Master 2, co-dirigé par Léa de Truchis, questionne les esthétiques du bricolage sur les scènes circassiennes contemporaine. Elle souhaite conduire ses recherches en thèse de doctorat. Ce travail est (provisoirement) intitulé *Esthétique(s) et politique(s) des bricolages sur la scène contemporaine circassienne*.

Pierre PHILIPPE-MEDEN — Maître de conférences en cirque (histoire et esthétique), membre de l'unité de recherche RiRRa21 et responsable de la Licence Théâtre au Département Théâtre et Spectacle vivant de l'université Paul-Valéry Montpellier 3, il mène ses recherches sur le corps, ses esthétiques, techniques et représentations. Il est membre fondateur de la Société d'Histoire et anthropologie des arts du cirque (SHA2Cirque) et co-directeur scientifique de la revue *Circus sciences* aux PULM. Publications récentes : Marie France ou la Marilyn du défilé-spectacle Mugler-Follies [avec P. Warnery], *Revue d'Études Culturelles*, 9, 2022, p. 41-51 ; Le origini del Metodo Naturale di Educazione Fisica e Morale di Georges Hébert [avec D. Coco et al.], *Formazione & Insegnamento*, 2, 2022, p. 362-373 ; La nudité érotique en scène. Vers une éroscénologie générale [avec P. Liotard], *Corps*, 19, 2021, p. 149-155.

Jean-Pierre RICHARD — Ancien élève de l'École normale supérieure et maître de conférences, il a dirigé le Master professionnel de Traduction littéraire de l'université Paris VII. Il a traduit ou co-traduit sept pièces de Shakespeare pour l'édition bilingue de ses *Œuvres complètes*, en huit volumes (2002-2022), dans la « Bibliothèque de la Pléiade ». En 2020, il a obtenu le Grand Prix national de Traduction. Son essai, *Shakespeare pornographe. Un théâtre à double fond* a paru en 2019 aux Éditions Rue d'Ulm.

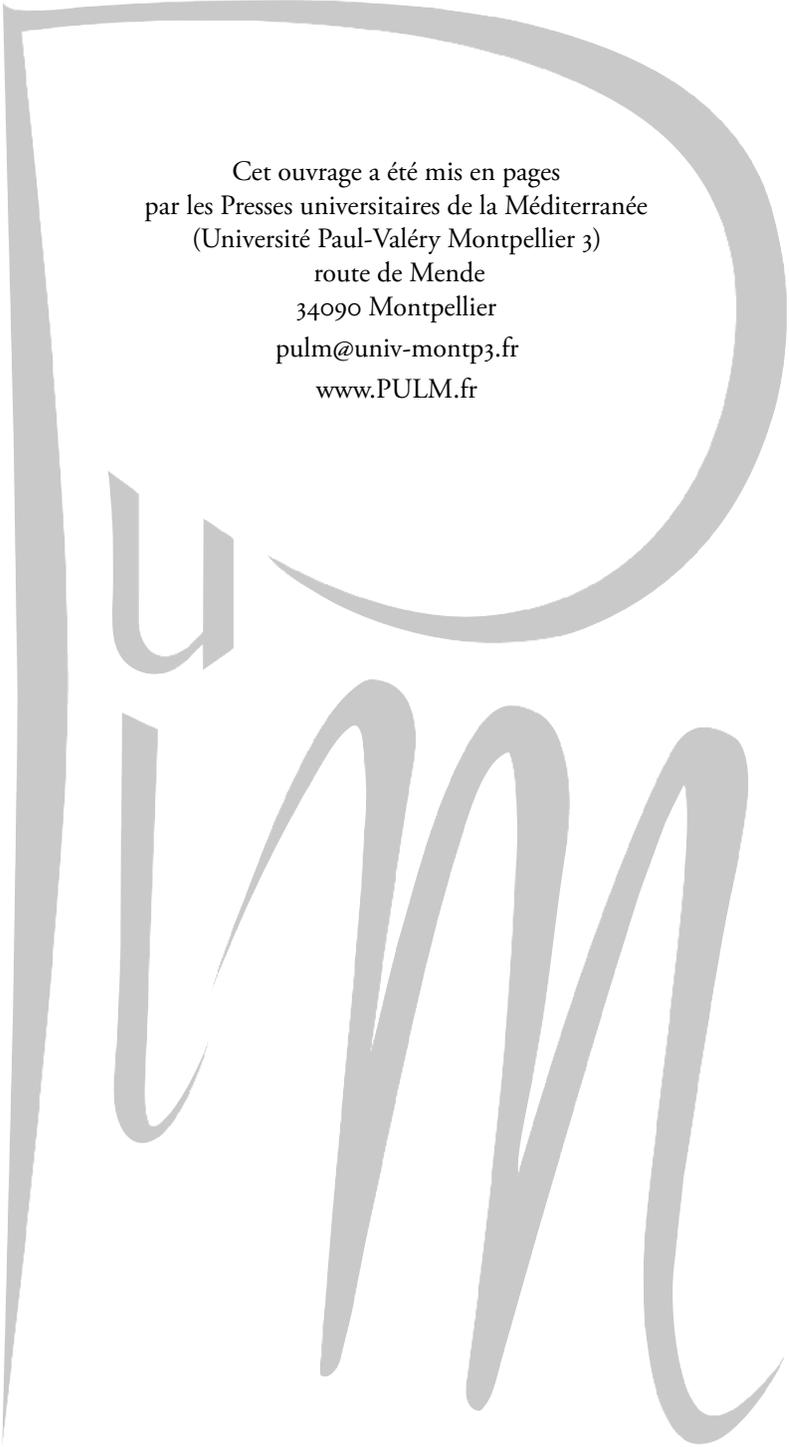
Cyrille ROUSSIAL est doctorant en arts du spectacle à l'université Lumière-Lyon 2 (Passages XX-XXI) où il enseigne et poursuit sous la direction de Julie Sermon une thèse dédiée aux mutations récentes du jonglage en France. Il collabore avec différentes compagnies et est également rédacteur en chef de la revue *Jonglages*, une publication portée par la Maison des Jonglages, scène conventionnée à La Courneuve. Ses travaux consacrés à la transcription du mouvement et au Collectif Petit Travers ont fait l'objet de publications dans un carnet de recherche (Cnac,

2018), l'ouvrage collectif *Anthropocène, à l'école de l'indiscipline* (Temps circulaire, 2019) et la revue *Agôn* (2019). Il a par ailleurs conduit des études pour le ministère de la Culture, ainsi que les réseaux des arts du cirque et de la rue irlandais et européen.

Christian RUBY est philosophe, ses derniers ouvrages publiés : « Criez et qu'on crie ! », Neuf notes sur le cri d'indignation et de dissentiment et Des cris dans les arts plastiques, de la Renaissance à nos jours, tous deux à Bruxelles, La Lettre volée, 2020 et 2022. Site : christianruby.net.

Marie TISSOT est candidate au doctorat en Muséologie et patrimoine à l'université du Québec à Montréal et en Études théâtrales à l'université Paul-Valéry Montpellier 3. Ses recherches portent sur la patrimonialisation du cirque par les témoins de son histoire. Elle est également Chargée de cours à l'université du Québec en Outaouais (Histoire des musées) et travaille depuis 2019 pour le groupe de recherche « Le musée à l'épreuve du performatif » (dirigé par Anne Bénichou, UQAM).

Léa DE TRUCHIS DE VARENNES — Docteure en arts du spectacle, elle consacre sa thèse aux « Discours et pratiques dans le champ du cirque contemporain en France (2017-2020) : identité(s) artistique(s) d'une génération en quête de légitimité » (soutenue en décembre 2021). Elle enseigne l'histoire du cirque et l'analyse de spectacles notamment à l'université Toulouse Jean-Jaurès. En 2020, elle cofonde le Collectif Sismique, collectif de production de spectacles de cirque. Depuis septembre 2021, elle est l'administratrice du Cirque Le Roux. Elle continue ses recherches autour des questions d'historiographie de cet art et des esthétiques du cirque contemporain, en publiant notamment « Dramaturgie sur le fil : particularités du funambulisme » dans l'ouvrage collectif *Du fil à la slackline* (CNAC, 2020), « Dilettantes de cirque, portraits des premiers auteurs de l'histoire du cirque » (*À l'épreuve*, 2022), ou encore « Écrivains de cirque, ou la difficulté d'une rencontre entre corps et texte » (*Études théâtrales*, à paraître).



Cet ouvrage a été mis en pages
par les Presses universitaires de la Méditerranée
(Université Paul-Valéry Montpellier 3)
route de Mende
34090 Montpellier
pulm@univ-montp3.fr
www.PULM.fr