

Corps et agrès sur les scènes contemporaines circassiennes : altérité et révolutions

Lucie Bonnet

► **To cite this version:**

Lucie Bonnet. Corps et agrès sur les scènes contemporaines circassiennes : altérité et révolutions. Musique, musicologie et arts de la scène. 2019. dumas-02187049

HAL Id: dumas-02187049

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02187049>

Submitted on 17 Jul 2019

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.



MEMOIRE

Présenté par Lucie BONNET
Numéro d'étudiant 10492226

**Corps et agrès sur les scènes contemporaines
circassiennes : altérité et révolutions**
Partenaires de l'impossible

Université Grenoble-Alpes, UFR LLASIC – Langage, Lettres, Arts
du Spectacle, Information et communication

Master de recherche Création Artistique, parcours Arts de la scène,
1ère année

Sous la direction de Marion GUYEZ

Année universitaire 2018-2019



MEMOIRE

Présenté par Lucie BONNET
Numéro d'étudiant 10492226

**Corps et agrès sur les scènes contemporaines
circassiennes : altérité et révolutions**
Partenaires de l'impossible

Université Grenoble-Alpes, UFR LLASIC – Langage, Lettres, Arts
du Spectacle, Information et communication

Master de recherche Création Artistique, parcours Arts de la scène,
1ère année

Sous la direction de Marion GUYEZ
et avec les conseils méthodologique de
Martin GIVORS et Julie VALERO

Co-évalué par Gretchen Schiller

Année universitaire 2018-2019

Remerciements

Les lignes qui suivent visent à faire un tour de remerciements assez condensé et ne sauraient rassembler l'ensemble des personnes qui ont contribué de près ou de loin à la rédaction de ce mémoire. En premier lieu et avec une attention très particulière, je souhaite remercier ma directrice de recherche, Marion Guyez, non seulement pour son soutien irréprochable mais aussi pour les changements que son expérience et ses conseils ont opérés dans mon orientation professionnelle. Sa présence au sein de l'équipe enseignante de la filière Arts du Spectacle de l'UGA a permis d'élargir le champ de recherche de cette dernière et, par extension, m'a permis d'y exprimer mes réflexions. Je lui suis ainsi très reconnaissante car sa rencontre a éclairé ma vision de la recherche circassienne, m'a donné de l'espoir dans l'expansion de ce domaine et, finalement, m'a donné l'opportunité d'y faire mes premiers pas. Par ailleurs, je tiens à remercier chaleureusement l'ensemble de l'équipe du Centre National des Arts du Cirque de Châlons-en-Champagne pour son accueil lors de mon stage au sein de la chaire ICiMa. Mes pensées se tournent vers eux notamment pour leur bienveillance et leur grande confiance, mais aussi pour l'intérêt qu'ils ont porté à ma recherche à travers des temps de partage au Centre de Ressources dont la richesse a, en grande partie, fondé ce mémoire. J'aimerais aussi remercier Julie Valero et Martin Givors pour l'écoute dont ils ont fait preuve au sein des ateliers de recherche et pour les précieux conseils prodigués. Je remercie aussi les personnels très disponibles des bibliothèques universitaires ainsi que tous les camarades ayant pu accompagner ces longues heures de réflexion et faire preuve d'un regard critique. Pour finir, j'ai à cœur d'évoquer cette grande famille qui a été le point de départ pour moi, le tremplin qui m'a propulsée dans le cirque, les arts du spectacle, la recherche. Je pense évidemment à la première école de cirque qui m'a vue grandir, évoluer et m'envoler ; je pense à tous ces gens qui n'avaient que pour mot d'ordre le partage ; je pense à tous ces amis qui m'ont jamais cessé de me soutenir. Merci Badaboum, pour les centaines d'opportunités, pour tous les regards, pour ces échanges, merci le cirque.






DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : BONNET PRENOM : Lucie

DATE : 24/04/2019 SIGNATURE : 

Sommaire

Remerciements.....	2
Introduction générale.....	5
<u>I.L'agrès partenaire.....</u>	<u>16</u>
I.1.De la navigation à la piste : contextualisation.....	17
a)Origines sémantiques et étymologie.....	17
b)L'apparition des premiers agrès de cirque.....	19
c)Un support acrobatique.....	22
I.2.Les agrès et disciplines de cirque.....	24
a)L'apprentissage.....	25
b)Les normes.....	27
c)L'aspect technique des disciplines circassiennes.....	29
I.3. <i>This is the end</i> , David Bobee / CNAC.....	31
a)Présentation	31
b)L'agrès, partenaire de carrière.....	33
c)La contrainte technique	36
<u>II.Agrès et environnement.....</u>	<u>40</u>
II.1.L'exportation des spectacles de cirque hors des chapiteaux.....	40
a)Vers la frontalité.....	40
b)Voir le cirque de face.....	41
II.2.Agrès ou scénographie ?.....	43
a)Esthétiques de l'agrès.....	44
b)La fonction utilitaire	45
c)Les corps performés face à la matière.....	47
II.3. <i>Celui qui tombe</i> , Yoann Bourgeois.....	49
a)Présentation.....	50
b>Innovations et recherches.....	52
c)La matière au cœur des forces.....	54
<u>III.Objet et être.....</u>	<u>60</u>
III.1.L'agrès comme alter ego.....	60
a)Notions d'altérité.....	61
b)Manipulé ou manipulateur ?.....	63
c)L'objet comme prothèse.....	67
III.2.Poétiques de l'agrès.....	68
a)L'exploration des possibles.....	69
b)La liberté dans la contrainte.....	72
c)Une symbiose entre humain et inanimé.....	74
III.3. <i>Nos limites</i> , Radhouane El Meddeb.....	77
a)Présentation.....	77
b)Percevoir le corps performatif.....	79
c)Hypothèse d'un corps-agrès.....	81
Conclusion générale.....	85
Bibliographie.....	90
Sitographie.....	92
Annexes.....	93

INTRODUCTION GENERALE

«-[...] Qu'est-ce que signifie "apprivoiser" ?
- C'est une chose trop oubliée, dit le renard. Ça signifie "créer des liens...".
- Créer des liens ?
- Bien sûr, dit le renard. Tu n'es encore pour moi qu'un petit garçon tout semblable à cent mille petits garçons. Et je n'ai pas besoin de toi. Et tu n'as pas besoin de moi non plus. Je ne suis pour toi qu'un renard semblable à cent mille renards. Mais, si tu m'apprivoises, nous aurons besoin l'un de l'autre. Tu seras pour moi unique au monde. Je serai pour toi unique au monde... »

Antoine de Saint-Exupéry¹

« Rencontre » : voici un terme récurrent lors des tentatives de définition du spectacle vivant qui nous pousse à considérer la confrontation entre les corps regardés et les corps regardants, entre l'artificiel et le réel, entre le montré et l'occulté, entre le perceptible et l'invisible. Tant d'oppositions nous amènent à développer un nouveau regard sur les interactions de l'ordre du dissimulé intervenant dans le spectacle, sur ces échanges qui se jouent au cœur de la pratique de l'interprète. L'interprète que l'on désigne ici est l'artiste de cirque contemporain. En effet, notre réflexion s'oriente principalement sur les relations entre le circassien et son environnement. Ces échanges, souvent imperceptibles pour l'œil du spectateur, enrichissent les interactions qui se jouent dans le spectacle vivant et densifient la rencontre première. Cette rencontre semble d'abord être celle de l'artiste avec son milieu, son espace de jeu, son lieu de représentation et, avant tout, son/ses agrès. Dans le cirque contemporain qui nous intéresse, cet espace propice à la création n'est plus celui du traditionnel chapiteau ; il se réinvente sans cesse et se projette dans des lieux théâtraux ou dans d'autres cadres non conventionnels où les agrès persistent à apparaître.

Ce sont justement les contours qui définissent le cirque contemporain qui attirent notre curiosité, et qui nous poussent à reconsidérer l'artiste lui-même. Loin de la forme du numéro, décomplexé de la recherche inépuisable de la prouesse, libéré de l'obligation de la prise de risque, l'artiste de cirque contemporain entrevoit son rapport aux arts du cirque par l'exploration du corps. Ce corps, marqué par un incontestable vécu, laisse ses marques dans la pratique artistique et influence le parcours emprunté par l'artiste. Un des objectifs de notre réflexion est ainsi de se concentrer sur l'artiste, sur ces pulsions qui le poussent à s'exprimer par la création. Cependant, comment examiner, de manière pertinente, un artiste de cirque et sa pratique si l'on évacue les outils dont il se charge ? Notre réflexion traitera donc de cette entité, de ce tout que forment agrès et circassien dans les yeux des spectateurs et dont les liens sont parfois mis de côté.

¹ DE SAINT-EXUPÉRY Antoine, *Le Petit Prince*, Paris, Gallimard, Chapitre XXI, 1945, p. 69-70.

Les propos d'Antoine de Saint-Exupéry, cité en amont, imagent bien cette relation qui nous interroge et ce rapport unique qui lie agrès et artiste. Avant toute chose, il est important de cibler rapidement ce que ce terme désigne. Clairement adopté par le vocabulaire circassien, mais souvent méconnu dans le langage courant, un « agrès » désigne le matériel ou le support utilisé par un artiste de cirque pour pratiquer son art, à savoir les disciplines acrobatiques. Les caractéristiques de ce terme feront l'objet d'une plus ample réflexion plus tard dans cet écrit, mais nous pouvons d'ores et déjà constater que l'agrès est perçu différemment dans le domaine circassien et dans le domaine de la gymnastique. Si en gymnastique, la singularité de l'agrès importe peu, nous pouvons remarquer que les circassiens entretiennent une relation particulière avec leur matériel. Tout d'abord, les agrès de cirque sont souvent personnalisés dans la sphère professionnelle et adaptés en fonction de la pratique de l'interprète. Nous pouvons aussi constater un renouvellement constant de ces agrès à travers de nombreuses déclinaisons témoignant de l'inventivité et du goût pour le défi des circassiens : le trapèze, par exemple, est un agrès mais regroupe de nombreuses variantes comme le trapèze double, le trapèze ballant, le trapèze volant, le trapèze Washington, le trapèze danse, *etc.*, dont on fait varier la longueur des cordes, le point d'accroche, la longueur et le poids de la barre. Ceci est d'ailleurs rendu possible par l'immense champ de liberté qu'offrent les disciplines circassiennes : il ne s'agit pas de reproduire des enchaînements de figures pouvant être évaluées par un jury dans des compétitions comme le propose la gymnastique, mais plutôt de trouver un nouveau mode d'expression, de plaisir à travers la pratique circassienne. Ainsi, l'interprète tisse une relation avec son agrès, basée sur la confiance et relevant de l'intime. À terme, la finalité de notre réflexion est de réfuter certaines croyances¹ et de proposer un nouveau regard sur l'agrès de cirque, ne le considérant plus comme un pur et simple support sans plus d'incidence sur le vécu corporel et la pratique artistique de l'interprète.

La relation de l'interprète à son agrès est si intime qu'elle semble ouvrir sur une porosité de l'artiste lui-même, perceptible par la rencontre de ces deux entités. Cet artiste, dont la diversité et l'inépuisable évolution des arts du cirque ne cessent d'alimenter la complexité, se réjouit de la difficulté avec laquelle nous peinons à en dessiner les contours et de la curiosité qui nous pousse à tenter de saisir son essence. Dans les pratiques circassiennes, l'interprète est d'abord pensé comme un corps agissant, maître des éléments qui l'entourent. Or, lorsque nous considérons la relation qu'il entretient à son² agrès, il est

1 Ici nous désignons les modes de pensées visant à considérer l'agrès comme un matériel n'ayant aucune incidence particulière sur la pratique du circassien, et devenant ainsi indifférent.

2 Nous commenterons plus tard l'utilisation systématique du possessif pour relier l'artiste à son objet.

envisageable d'imaginer que le vivant et l'inanimé se complètent. Cette considération pourrait aussi nous pousser à voir l'agrès comme l'extension du corps et à réfuter la pensée d'un corps qui ne se définit que par ses limites physiques. En effet, les agrès mettent en avant le rapport très terrestre de l'Homme, car ils lui permettent de s'en affranchir. Ces dispositifs deviennent des portes de sortie pour jouer avec la gravité et pour découvrir les possibles du corps humain. Les agrès offrent donc une grande liberté de création, car ils permettent de dépasser les acquis du corps humain, notamment la stabilité. Toutefois, ils représentent souvent d'importantes contraintes en termes de logistique et d'espace.

C'est justement par cette obligation matérielle que le cirque est forcé de se réinventer et de révolutionner les espaces qui sont les siens. Si certains voient une force de créativité dans la contrainte qu'impose l'agrès, d'autres peuvent aussi envisager l'espace de jeu entier comme un agrès. Il semblerait en fait que toute la matérialité de certains spectacles de cirque contemporain permette de composer leur écriture et de questionner le rapport de l'homme à son environnement, indépendant et possédant une vie propre. Il est primordial de s'attarder sur la question de l'espace de jeu, car il se confond souvent avec l'espace occupé par les agrès. En effet, nous pouvons nous demander si les agrès de cirque appartiennent au domaine de la scénographie, s'ils s'intègrent à la dramaturgie, ou s'ils ne sont connectés qu'aux corps des interprètes.

Nous nous apercevons ici, avec cette ambiguïté de l'espace circassien, que les limites de la scène, du corps, de l'agrès sont extrêmement ambivalentes et poussent à une exploration illimitée des potentialités du spectacle de cirque. Même dans l'absence totale de matériel, nous pouvons songer à une persistance de la figure des agrès. En effet, si l'agrès permet de rivaliser avec les forces physiques contraignant le corps humain, celui-ci peut aussi s'en affranchir dans des disciplines qui, en apparence, ne nécessitent pas de support. Pourtant, si ces disciplines se déchargent des limites imposées par l'agrès, il est difficile de ne pas percevoir de contraintes : que ce soit par les forces imposées au corps ou par les limites physiques de ce dernier. Il s'agit peut-être ici de l'objectif même de l'agrès : imposer de nouvelles difficultés pour dépasser celles qui sont intrinsèquement les nôtres.

Ainsi, agrès, objet, jouet, matériel, support, ou seul corps, ne seraient que la manifestation d'un trouble humain, forçant à la découverte perpétuelle de l'inatteignable et de l'invisageable. Car si, par la pratique, l'interprète peut sembler maître des éléments de la création, il n'en est pas moins qu'il a surtout su jouer avec des forces qui ne répondent pas primordialement à sa volonté. Ainsi, quand nous reconsidérons la relation de l'interprète à l'agrès, comme partenaire conflictuel, ce dernier reflète surtout l'incapacité de

l'homme à maîtriser totalement ce qui l'entoure et tous les efforts qu'il emploie pour palier à cela. Nous pouvons alors penser que les disciplines circassiennes permettent une forme de rébellion contre la condition humaine et que, même si cette dernière est permise par l'agrès, elle débute toujours dans le corps de l'interprète. Ce même corps dont on pourra songer qu'il est un agrès à lui tout seul, seulement restreint par les limites de son environnement et des forces qui le régissent. Ombre de sa fragilité, outil de son amélioration physique et créative, l'agrès se décrit alors comme partenaire plus que comme un support. Dans cette relation intime, l'objet inanimé devient l'extension de l'interprète, il devient l'autre, cette entité accrochée à notre personnalité qui permet le regard sur soi. Par extension, nous assistons à une symbiose de l'homme à la matière, à un corps qui devient agrès et dont le seul support serait la surface terrestre. C'est avec cette image du corps et de l'agrès liés qu'émerge le concept d'altérité. Ce terme fait écho à « ce qui est autre, ce qui est extérieur à un "soi", à une réalité de référence »¹. Cela semble englober notre précédente réflexion et illustrer ce qui lie l'interprète à l'agrès, cette relation invisible aux yeux des spectateurs, relevant suffisamment de l'évidence pour laisser place à la symbiose. C'est seulement cette symbiose qui garantit un effacement de l'effort physique aux yeux des spectateurs dans les spectacles de cirque contemporain, au profit d'une dramaturgie et d'une profondeur artistique. Et de cet entrelac d'émotions, de forces et de passion naît la rencontre et une multitude de possibilités d'écriture scénique.

Se concentrer sur les agrès nous permettra, somme toute, de partir de l'immuable pour tenter de comprendre l'invisible. Par immuable, nous désignons toute matière inanimée, et presque inaltérable, à laquelle les artistes ont recours dans le cirque. Et c'est justement par la constance de ces matériaux que l'artiste, être mortel, vient se confronter à sa vulnérabilité et à sa condition, parfois limitée d'être humain. Éclairés par les précédents postulats, nous pouvons désormais établir quelles seront nos curiosités, nos questionnements qui permettront d'animer cet écrit qui se concentrera sur la dimension ontologique et philosophique de la relation entre le corps et l'agrès. Comme nous l'avons évoqué, notre démarche s'oriente sur les agrès, ce qui sous-entend de se focaliser sur l'espace et les matériaux circassiens, lesquels mettent en avant des divergences pratiques au sein de chaque spectacle, notamment dans la relation interprète/agrès qui nous intéresse particulièrement. Ainsi, nous nous interrogerons principalement sur les modes de relation entre l'artiste et l'agrès lorsque ceux-ci ne relèvent pas de la seule démonstration de force.

¹ TURCO Angelo, « Altérité », *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2013.

Dans cette volonté de penser l'agrès autrement que comme le seul support de la prouesse physique, il sera essentiel d'établir ce qui se joue dans la relation de type « partenaire » et surtout de définir comment la personnification d'objets, initialement conçus pour des pratiques acrobatiques, nous permet de penser les échanges entre inanimé et vivant. De cette dimension impalpable de la pratique circassienne, émerge tout un questionnement sur les influences qui interviennent dans la création artistique. Nous pourrions d'ailleurs nous demander dans quelle mesure les pratiques artistiques personnelles sont infléchies par l'agrès choisi, et comment ce dernier est utilisé en fonction du vécu corporel et artistique de l'interprète. Face à ces aller-retours permanents entre agrès, matière et artiste, identité, nous pourrions en venir à considérer le concept d'altérité et nous interroger si cet autre peut être l'agrès lui-même. De manière plus globale et en prenant du recul par rapport à l'aspect intime de cette relation, notre réflexion s'orientera aussi sur la perception de l'agrès dans la globalité du spectacle et dans ce qu'il nous dit des évolutions des arts du cirque. Se mêlant parfois à la scénographie pour gommer les lourdeurs techniques, l'agrès s'intègre à la scène et surtout aux nouveaux espaces accueillant les spectacles de cirque contemporain. Dans cette révolution de l'espace traditionnel circulaire, nous viendrons aussi sonder les conséquences de cette mutation spatiale du cercle vers le dispositif frontal sur l'agrès de cirque. De cette interrogation pourra naître des parallèles entre théâtre et cirque, ce qui nous permettra d'envisager davantage les façons dont se révolutionne le cirque contemporain et la façon dont la forme des agrès tend à être bouleversée. Toutes ces notions visent à répondre à l'interrogation suivante : au regard des créations contemporaines, dans quelle mesure la relation entre le circassien, artiste au corps performatif, et son agrès nous amène-t-elle à repenser les fondements de cet objet traditionnel du cirque et notamment le rapport à son environnement ?

Dans le but de soutenir notre propos et de démontrer sa légitimité, notre travail s'appuiera sur des ouvrages théoriques du champ esthétique, anthropologie et philosophique, majoritairement des articles, touchant, de près ou de loin, notre réflexion. Afin d'observer un point de vue ciblé sur la question des agrès et donc émanant directement des artistes concernés, nous utiliserons des entretiens dont l'accès a été permis lors d'un stage de recherche au CNAC. Pour produire un propos nuancé, nous mentionnerons aussi Johann Le Guillerm – circassien jongleur, équilibriste, manipulateur et créateur d'objets – à travers ses productions et ses propos, la plupart recueillis par Anne Quentin. Quelques ouvrages théoriques traitant directement des arts du cirque permettront d'éclairer nos propos et surtout de contextualiser le cirque dont nous parlons. En effet, le

cirque étant un art jeune, il sera fondamental de rappeler quels en sont les fondations pour mieux en comprendre la forme actuelle. Les textes de Philippe Goudard et de Pascal Jacob nous permettront cette mise en lumière de l'histoire du cirque et, avant tout, cette connaissance de l'évolution des agrès. Face à la jeunesse du cirque dans la sphère académique et à son caractère populaire, nous irons puiser dans d'autres domaines afin de soutenir des concepts plus large. En effet, au-delà du caractère spectaculaire de notre sujet, une dimension philosophique et sociologique émane de la réflexion sur le corps et l'objet. Pour cela, nous évoquerons les œuvres de Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, et d'Alice Chalanset, *Légèreté. Corps et âme, un rêve d'apesanteur*. Notre approche sera donc double, car elle implique de revenir sur des éléments passés et historiques des arts du cirque, mais aussi de tisser des liens avec des disciplines en apparence très lointaines. Pourtant, ce sont bien ces références théoriques dissonantes qui nous permettront de soutenir un propos clair et nuancé.

Néanmoins, les écrits théoriques ne sauraient remplacer la mise en relation de nos questionnements avec des spectacles. Afin de rendre compte d'une évolution de la perception de l'agrès de cirque sur les scènes contemporaines, nous étudierons trois spectacles très différents dans leur forme, mais qui proposent tous une profonde réflexion sur les interactions du corps et son environnement. *This is the End* constitue le premier spectacle visant à éclairer notre réflexion. Cette création a été réalisée à l'occasion de la fin d'études des étudiants de la 23^e promotion du CNAC¹ en 2012. Ce projet de spectacle a été mis en scène par David Bobée, metteur en scène, scénographe, réalisateur, scénariste et directeur du CDN de Normandie-Rouen depuis 2013. Son travail peut se définir comme hybride, mêlant théâtre, cirque, danse, musique, vidéo, *etc.* Dans sa carrière, il a collaboré quelques fois avec des ensembles circassiens, souvent dans le cadre d'institutions publiques. Pour *This is this end*, l'enjeu était de taille, car il s'agit de réaliser un projet cohérent au niveau dramaturgique, mais aussi de mettre en valeur le travail de chaque élève, afin de valoriser leur production artistique face au monde professionnel. David Bobée a donc pris le parti de séquencer le spectacle avec des portraits répondant à une problématique forte : si la fin du monde était imminente, que feriez-vous ? Dans cette urgence du dire et du faire, les élèves s'adonnent tour à tour à la discipline qu'ils ont explorée pendant leur cursus ; de cela résulte un foisonnement des agrès présents sur scène. L'aspect contemporain de ce spectacle tient à une certaine révolution de la forme traditionnelle du numéro de cirque qui devient ici l'expression poignante des sentiments de

1 Centre National des Arts du Cirque, situé à Châlons-en-Champagne

peur, de reddition, d'acceptation face à une mort imminente. Le choix de ce spectacle est aussi justifié par le premier mode de relation artiste-agrès qu'il permet de penser : celui d'un partenaire de carrière et de projection de la parole. De plus, il nous autorise un premier constat sur les méthodes d'apprentissage des agrès et leur sélection, mais aussi sur la lourdeur technique qu'ils représentent. D'autre part, ce spectacle s'inscrit dans un espace circulaire qui a la particularité d'être rotatif et qui fait écho aux codes traditionnels du cirque. Ces codes seront clairement rompus par notre deuxième choix de spectacle qui est *Celui qui tombe* de Yoann Bourgeois, créée en 2014. Yoann Bourgeois, initialement jongleur et trampoliniste, est codirecteur du CCN2 de Grenoble, aux côtés de Rachid Ouramdane, depuis 2016. Son travail est axé autour du point de suspension qui est le moment d'équilibre parfait de toutes les forces, avant la chute du corps. Cette expérimentation, qui lui est propre, peut être pensée comme un endroit cristallisant l'absence de poids et l'instant comme une fenêtre ouverte sur l'éternité. Cela nous oblige à penser le corps acrobate simultanément avec l'espace dans lequel il se déploie. Il effectue une importante recherche autour des matériaux scénographiques qui révolutionnent considérablement l'ensemble du plateau par leur démesure. Dans *Celui qui tombe*, la création est basée sur l'exploration d'une plateforme de deux tonnes aux différentes modalités. Dans cet espace, ce ne sont pas les interprètes qui effectuent le mouvement, mais des forces annexes. Cette œuvre nous permet ostensiblement de traiter le rapport du circassien à son environnement et sa lutte contre sa faiblesse, à savoir d'être soumis à des forces qu'il ne maîtrise pas. La plateforme impose visiblement des contraintes spatiales aux interprètes, mais ces derniers tentent tout de même de renverser ce rapport de manipulation en acceptant l'immobilité comme posture de résistance. La plateforme décrit un espace de jeu contenu dans le cadre de scène et nous permettra de poursuivre notre réflexion dans une logique évolutive qui tend vers une innovation et épure de l'espace circassien. Cette mise en abyme de l'espace de jeu est primordiale dans notre tentative de comprendre les relations qui se jouent entre agrès et interprète, car elle permet de penser la place de l'agrès dans la création et la façon dont ce dernier s'inscrit dans un espace frontal. Avec cette volonté de dépouillement de l'espace circassien et de mise en avant du corps comme moteur de l'expérience acrobatique, *Nos limites* vient clôturer la présentation des œuvres qui seront analysées dans cet écrit. Il s'agit d'un spectacle qui a été chorégraphié par Radhouane El Meddeb en 2013. Le chorégraphe et interprète, d'abord passionné de théâtre, trouve dans la danse un moyen d'explorer l'intimité du corps sans pour autant nuire à son intégrité. Ses pièces très introspectives résonnent avec notre volonté de traiter de l'interprète dans sa globalité, et notamment dans

ce qu'il est d'humain. Pour *Nos limites*, c'est sur un carré blanc figé au sol que deux interprètes explorent les limites du corps physique qui devient alors la seule frontière entre soi et les autres. Le spectacle s'est inspiré, et a été renforcé, par les événements tragiques qui ont mené à sa création : le handicap de Fabrice Champion¹, puis sa mort. C'est donc en pensant à ce que le corps ne peut pas, ou ne peut plus, que Radhouane El Meddeb a composé cette pièce. Luttant contre leurs propres contraintes physiques, les deux interprètes livrent un long moment d'exploration silencieuse où seule l'entraide parvient à pousser le corps hors de sa paralysie. Jouant avec l'absence du troisième partenaire, tentant de retrouver, par les gestes, le souvenir de ce dernier, cette pièce viendra éclairer la finalité de nos propos. En effet, en plus d'explorer le rapport à l'autre et à ce que peut un corps seul, nous pourrions songer à la notion de corps invincible, « indiscipliné »² qui lutte coûte que coûte contre, mais aussi avec, ce que notre condition humaine nous impose. *Nos limites* offre de grandes émotions face aux possibles innombrables du corps en interaction avec son entourage, qu'il soit humain ou matériel. Finalement, le corps pourrait lui-même se définir comme un agrès, que ce soit dans sa capacité de résistance aux forces naturelles, dans sa capacité à faire exploser ses propres limites et dans son aptitude à soutenir les autres corps dans leurs prouesses. Ces trois œuvres se rassemblent autour de fortes révolutions et innovations de l'espace traditionnel circassien, dans le sens où il ne s'agit pas seulement de considérer l'exportation du cirque hors des chapiteaux, mais aussi de donner à voir comment les contraintes techniques peuvent épouser le geste artistique.

À travers cet écrit se focalisant sur les modes de relation entre artiste et agrès dans le cirque contemporain, il semble primordial d'évoquer l'importance de cette démarche. Dans un premier temps, dans un souci de démocratisation d'un art qui se veut l'égal de tant d'autres et dont les ouvrages théoriques peinent à rejoindre les étagères des bibliothèques et les esprits ; et dans un second temps, dans une démarche de partage, propre au cirque de tout temps, qui poursuivrait ce récent élan de reconnaissance du cirque contemporain et qui donnerait de la voix à des artistes dont on ne perçoit souvent que le corps. Finalement, nous ne saurions limiter la curiosité d'un domaine aussi inexploré que le cirque, qui ne demande qu'à dévoiler ses secrets et à prouver l'étendue de sa réflexion. Face à un art aussi hybride, il est simple d'imaginer comment l'exploration des questions sur le cirque pourrait faire grandement avancer l'image du corps de l'artiste tous domaines confondus et

1 Fabrice Champion était un des trapézistes de l'illustre compagnie Les Arts Sauts (1994-2007). C'est suite à une collision avec un autre voltigeur qu'il est devenu tétraplégique. Alors qu'il élaborait une nouvelle création pour deux acrobates valides et un artiste handicapé, il a trouvé la mort au Pérou.

2 DUMONT Agathe, «Interprètes au travail : danseurs et acrobates, de l'indiscipline à la désobéissance», *Quand le cirque rencontre la danse*, Paris, Hors les Murs, 2011.

comment cela pourrait rendre compte des interactions avec l'environnement auxquelles notre corps est confronté dans les pratiques artistiques.

Pour terminer cette introduction, nous finirons par évoquer les axes de recherche qui structureront cet écrit. Dans un premier temps, nous nous concentrerons sur une contextualisation de l'agrès de cirque, tout d'abord à travers un aperçu général de l'histoire des agrès de cirque et de ce terme, puis avec une présentation des méthodes d'apprentissage des disciplines circassiennes – passant généralement par le choix d'un agrès. Ce premier axe de recherche sera finalement clôturé par l'analyse de *This is the end*, présentant des agrès que nous pouvons qualifier de traditionnels et témoignant des méthodes d'apprentissage précédemment évoquées, faisant foi d'un premier mode de relation avec l'agrès de type partenaire. Notre second axe de recherche ouvrira la réflexion sur les innovations en terme d'agrès qui engendrent une confusion entre scénographie et agrès. À partir de cela, nous pourrons développer une nouvelle pensée autour des interactions entre artistes et environnement, et les façons de maîtriser ce dernier par l'utilisation d'agrès. *Celui qui tombe* permettra une meilleure compréhension de ces interactions et de l'exportation des spectacles de cirque hors des chapiteaux. Pour terminer, nous nous engagerons dans un dernier axe de recherche au cœur de l'interprète, de sa relation intime avec son agrès. Avec cet axe, il s'agira d'ouvrir très largement la notion d'agrès et de considérer tous les supports d'émancipation auxquels l'interprète peut recourir. *Nos limites* permettra d'argumenter ce dernier mode de relation, et d'anticiper un point de vue philosophique sur l'homme et son recours au matériel, comme acceptation de sa vulnérabilité et découverte de nouveaux possibles.

PARTIE I :
L'AGRES PARTENAIRE

Afin de répondre à cette volonté d'exploration des liens qui unissent agrès et circassien, il est important de revenir sur quelques fondamentaux de ces pratiques. Pour cela, clarifier les termes majeurs de notre réflexion et leur origine semble primordial. Aussi, nous tâcherons d'explorer en quoi la compréhension étymologique de ce terme d' « agrès » nous aiguille vers une première interprétation de leur utilisation au sein des arts du cirque. Cette mise en lumière des enjeux sous-tendus par la désignation d'« agrès » nous permettra d'amorcer une relecture de leur apparition dans l'histoire du cirque, et notamment dans leur fonction première dans le domaine acrobatique.

Par ailleurs, il semble nécessaire de revenir sur cette utilisation à proprement parler et sur la façon dont elle se déploie au sein des écoles ou autres lieux d'apprentissage. De fait, porter un regard sur ces enseignements nous poussera à considérer une forme de normalisation au sein de la pratique circassienne, ou du moins de se confronter aux attendus émis par la présence des agrès. Afin d'achever cette première mise en rapport avec les conditions matérielles de la prouesse circassienne, nous nous concentrerons sur un spectacle de sortie du CNAC mise en scène par David Bobée qui nous permettra de faire à la fois écho à cette institutionnalisation des arts du cirque, perceptible par une forme de normalisation des pratiques, et à la dimension technique des agrès.

Cependant, avant de nous lancer dans nos réflexions, il est primordial de nommer ces agrès, de désigner les appareils nommés comme tels et de revenir à leur matérialité pour mieux les caractériser. Dans la pratique contemporaine, un agrès est donc utilisé pour l'exercice d'une discipline acrobatique. Cela regroupe ainsi toutes les disciplines aériennes parmi lesquelles nous trouvons le trapèze, une barre fixe suspendue par deux cordes à son extrémité ; le tissu aérien qui se compose de deux drapés suspendus par un point d'accroche ; le mât chinois qui est une barre verticale ; le cadre aérien qui se pratique avec un porteur suspendu par les jambes et un voltigeur qui effectue des balancements accroché aux mains du porteur ; *etc.* Les disciplines sont vastes et le matériel auquel les artistes ont recours est aussi divers : les matières, longueurs, tailles, points d'accroches, poids peuvent varier d'une personne à une autre. Il existe aussi des agrès pour des disciplines acrobatiques non aériennes, nous pensons notamment à la roue cyr qui est un simple cercle à la taille du circassien, ou encore la bascule coréenne qui est une planche sur un axe fonctionnant comme une catapulte. Le point commun de tous ces agrès est la recherche de hauteur ou de légèreté, qui permet en conséquence le mouvement acrobatique.

I.1. De la navigation à la piste : contextualisation

a) Origines sémantiques et étymologie

Si, dans l'introduction générale, nous avons si brièvement évoqué l'étymologie et le sens propre du terme « agrès » - représentant pourtant l'enjeu majeur de cet écrit -, cela se justifie par le choix conscient d'en faire une sous-partie à part entière qui permettra de faire surgir l'importance de ce mot et de ses origines. Il est d'usage de constater que, hormis pour les adeptes du cirque, le vocabulaire circassien n'est pas très répandu et souvent peu homogène. Malgré cela, le mot « agrès » est un terme récurrent dans ce domaine et compris de tous les pratiquants, pourtant il n'en demeure pas moins obscur pour le reste du monde. L'emploi de ce terme désigne, dans la pratique courante, une partie du matériel utilisé pour une pratique acrobatique. Or, nous sommes contraints de revenir sur les origines sémantiques de ce terme au vu de sa rare utilisation dans la langue française.

En consultant deux dictionnaires différents, les définitions du terme « agrès » nous renvoient immédiatement à la dimension acrobatique qui est liée à notre réflexion, nous pouvons alors trouver : « Appareils de gymnastique (barre fixe, barres parallèles, anneaux, corde, poutre, *etc.*) »¹ ou « de l'ancien scandinave *greida*, équiper. Chacun des appareils utilisés en gymnastique artistique (anneaux, barres, poutre, *etc.*), en éducation physique (corde à grimper), au cirque (trapèze). »². Il est d'abord intéressant de commenter l'utilisation du mot « appareil » qui désigne une chose préparée dans un but précis. De plus, de ces définitions émergent deux notions fondamentales pour le cirque : le lien historique avec la gymnastique, comme pratique acrobatique, et l'aspect non négligeable de la technique. Toutefois, c'est sur cette seconde notion que notre attention va se porter. L'étymologie du terme « agrès » prend racine dans l'action d'équiper, de rendre prêt. Les premières apparitions du mot « agrès » dans cette dimension de préparation semblent surgir du domaine de la navigation. Plus particulièrement à l'action de « gréer » qui consiste à « garnir un bâtiment de tout ce dont il a besoin pour être en état de naviguer »³. Le propre de cette action serait alors de préparer, de rendre disponible, de mettre à disposition un élément technique pour la réalisation d'une action de plus grande ampleur. En nous confrontant à d'autres langues – prenons l'anglais – c'est le terme *apparatus* qui est de rigueur. Ce terme est issu du latin *paro* qui signifie aussi « préparer » et qui s'étend à

1 *Le Petit Robert*, Paris, Le Robert, 2006, p51.

2 *Le Grand Larousse*, Paris, Larousse, 2018, p57.

3 Étymologie du terme « gréer » : <https://fr.wiktionary.org/wiki/gr%C3%A9er> (Wiktionnaire). Consulté le 29 avril 2019.

d'autres domaines que celui de la navigation, notamment dans les équipements de guerre. Nous pouvons ainsi constater que l'aspect technique des agrès n'est pas une particularité française et que ce terme désigne une fois de plus ce qui se déroule avant l'action, c'est à dire la préparation ou l'installation du matériel propice à l'action. Les mâts, cordes, barres sont ces éléments techniques, que l'on désigne comme des « agrès » et qui sont présents autant dans le domaine de la navigation que dans celui de la gymnastique, et par extension, du cirque. Toutefois, ce terme est ostensiblement dénué d'une dimension artistique qui est le propre du cirque tel que nous le concevons. Si l'on poursuit notre observation de ce terme, l'action de gréer un navire serait donc plus que liée aux agrès, terme désignant le « Matériel mobile nécessaire à la navigation d'un navire : voiles, vergues, cordages, câbles, pouliages, *etc.* »¹ Dans cette définition, un élément retient notre attention : l'aspect « mobile » des agrès. En effet, dans le domaine de la navigation, les agrès ont pour antonyme les apparaux, terme désignant le « Matériel fixe servant à effectuer, sur un navire, les manœuvres et les opérations de manutention »². Agrès et apparaux forment, en linguistique, un syntagme. C'est à dire que la combinaison de ces deux termes en tant qu'équipements d'un navire produit un sens cohérent et donne à voir un ensemble. Plus précisément : les cordages, classés comme agrès, et la coque, reconnue parmi les apparaux, forment le navire. Il est ainsi très intéressant de constater que le terme « agrès » ne désigne pas que le matériel de navigation, et par raffinement sémantique, les dispositifs acrobatiques, mais contient par essence une particularité : celle de la mobilité. En considérant une approche linguistique, et plus précisément, expérientielle, nous pouvons prêter attention au cheminement qu'a subi le mot « agrès » pour en arriver au domaine circassien. Si nous choisissons de ne pas figer une définition de ce terme, cela implique que ce dernier, par sa dénomination, convoque un imaginaire qui n'est autre que celui de la navigation. Cependant, l'imaginaire convoqué est d'autant plus précis qu'il n'emprunte pas aux apparaux et ne touche qu'aux éléments mobiles, et amovibles, d'un navire. Les agrès auraient donc ce lourd bagage sémantique, leur conférant déjà un sentiment de liberté, d'élévation et de changement. Revenir au plus près d'un mot, de ses premières utilisations, nous permet de sentir quelles images il convoque et quelles caractéristiques sont déjà mis en exergue. Ainsi, nous pouvons spéculer sur les raisons qui ont poussé la gymnastique et le cirque à emprunter puis conserver ce terme plutôt qu'un autre. Peut être pouvons-nous

1 Définition du terme « agrès » : <http://www.cnrtl.fr/definition/agr%C3%A8s> (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales). Consulté le 25 avril 2019.

2 Définition du terme « apparaux » : <http://www.cnrtl.fr/definition/apparaux> (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales). Consulté le 25 avril 2019.

déceler ici un goût du voyage, de l'itinérance, des départs imminents, des montages et démontages pour accéder à une forme d'envol, de nouvel horizon sur un fond de changement perpétuel.

b) L'apparition des premiers agrès de cirque

Chargés du lourd bagage du poids des mots, nous pouvons à présent découvrir quelles formes prennent les agrès dans le domaine du cirque. Ces formes, aujourd'hui plus que foisonnantes, sont issues de cahiers des charges assez simples : donner à voir l'impossible. Le critère principal étant la prise de risque, les agrès privilégient souvent la hauteur ou le déséquilibre, et nous tâcherons de voir ici comment se sont d'abord exprimés ces désirs du danger et de l'infaisable. De même que pour la partie précédente, ce passage ne prétend pas à une énumération exhaustive de tout l'historique des agrès, il s'agit *in fine* de prendre un point de départ pour amorcer notre réflexion et, comme nous l'avons évoqué, densifier notre propos d'un imaginaire foisonnant. Si le rapprochement des agrès d'un navire avec les agrès de cirque semble quelque peu fortuit, il nous semblera pertinent de revenir aux formes primaires de jeux circassiens pour en déceler les premières formes supposées de matériel circassien. Nous préférons évacuer d'emblée ce qui touche aux jeux romains, aux gladiateurs dont la parenté avec le cirque a déjà été maintes fois réfutée. Ainsi, le paragraphe suivant tentera de survoler de manière chronologique les premiers agrès que nous pouvons rencontrer dans l'histoire du cirque. Après avoir pris du recul sur l'imaginaire qui entoure le terme d'agrès, il semblait opportun de figurer un point de départ de ces objets, pouvant constituer un premier aperçu des questions qu'ils soulèvent.

Nous allons faire un large bond dans le temps et remonter bien avant cette limite qu'est 1768 pour le cirque, comme naissance d'une forme moderne et accomplie. Une fois de plus, une observation étymologique nous permet de revenir jusqu'à l'Antiquité, en Grèce, et de considérer les formes déjà existantes de pratiques circassiennes. D'origine grecque, le terme « acrobate » renvoie à « Celui qui marche sur la pointe des pieds (de *acros*, qui est à l'extrémité, et *batès* qui marche) »¹ et évoque ainsi les funambules, les danseurs, ou toute personne exécutant des tours sous l'œil de quelques spectateurs. Chez ces acrobates, la notion d'agrès ne se fait pas sentir, le sol semblant être le principal support de leur prouesse, pourtant chez le funambule, circassien évoluant sur une corde, ou un fil, nous relevons la nécessité du matériel. En effet, chez les Romains *funis* désigne la « corde » et *ambulare* renvoie à l'action de marcher, et chez les grecs, les *schoenobates*,

1 STREHLY Georges, *L'acrobatie et les acrobates*, Editions Entente : Paris, 1903, p. 14.

oreibates ou *neurobates* sont les équivalents du funambule mais évoluent sur un fil fait de boyau, *neuron* désignant un « nerf » ou une « fibre ». Face à ce premier constat, à cette présence d'agrès dans l'Antiquité, nous pouvons nous demander si les conditions matérielles ont précédé les conventions spatiales du cirque. A ce propos, certains écrits témoignent des premières formes spectaculaires qu'adoptait l'événement circassien à cette période. D'une part, le terme *circulator* était utilisé pour caractériser un jongleur ou un dresseur d'animaux, mais « signifie littéralement un charlatan qui exécute ses tours au milieu d'un *cercle* de badauds. »¹ Ainsi, le cercle caractéristique des arts du cirque se dessine déjà à l'Antiquité et rend compte de cet empressement de découvrir la prise de risque ou l'extraordinaire. La citation suivante témoigne, de même, de l'événement que représentent ces prémises du cirque :

Quand Zarathoustra parvint à la ville voisine qui est
située à la lisière des bois, il y trouva une grande foule assemblée sur la place. Car un
danseur de corde était annoncé. Et Zarathoustra s'adressa au peuple en ces termes :
« *Je vous enseigne le Surhumain*. L'homme n'existe que pour être dépassé. Qu'avez-
vous fait pour le dépasser ? [...] »²

La figure de Zarathoustra chez Nietzsche est empruntée au personnage historique de Zoroastre ayant vécu entre les VII et VI^e siècles avant J.-C., voire même entre les XV^e et XI^e siècles avant J.-C. selon de récentes études comme celles d'Homa Katouzian de l'Université de Yale. Il devient parfois délicat de considérer en toute confiance la réelle existence d'un personnage dont l'appartenance à une époque si lointaine le rapproche plus souvent de la mythologie que de l'histoire. Pourtant, ce que nous indique cette citation, c'est déjà l'existence de personnage de circassien ayant le pouvoir de rassembler les foules. Désigné par l'objet qu'il emploie, le danseur de corde ameute les foules et promet à ses observateurs le dépassement de soi et la mise en péril. Le danseur de corde est annoncé, l'émulation est déjà en cours avant même sa présence et chacun pressent le danger et le spectacle qui va sous peu se dérouler. Peut être pouvons nous-même imaginer que les cordes, servant aux funambules de ces époques reculées, constituaient une première annonce pour le public, la promesse du sensationnel. Il semblerait que ce soit sur ce schéma que le cirque s'est construit au fil des époques : le rassemblement, que ce soit de curieux, de talents, de différences. C'est aussi ce qui semblerait avoir poussé Philip Astley, en 1768, à reproduire cette configuration. C'est ce jeune militaire et cavalier qui tracera de façon rudimentaire le cercle dans lequel de nombreux cirque s'inscriront. Ce rond est déterminé par la longueur de la chambrière qu'il utilise pour faire galoper son cheval et

¹ *Ibid.*, p. 16.

² NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, GF Flammarion : Paris, 2006, p. 48.

s'adonner aux acrobaties équestres. De cette première règle du cirque – la piste de 12 à 13 mètres de diamètre – émerge un premier constat : celui du caractère technique du cirque. En effet, tout l'imaginaire du cirque se serait fondé sur l'utilisation d'un objet, la longe, et ses dimensions, qui ont amené la piste autour de laquelle s'érigera le chapiteau. Ainsi, le cirque moderne s'est construit sur une contrainte technique, sur un espace aux limites tracées et presque infranchissables, ce que nous pouvons assimiler facilement à ce que les agrès imposent au corps. Finalement, ici, il ne s'agit pas de reconnaître quels agrès Philip Astley a vu se construire autour de son élan fondateur du cirque, mais il s'agit plutôt de caractériser ce désir intrinsèque des arts de la piste de s'infliger des contraintes. Qu'elles naissent spontanément d'une utilisation du corps ou de l'espace, ou qu'elles surgissent au contraire d'un objet réfléchi pour ses exigences, les contraintes semblent au cœur de la problématique des agrès. Ces derniers sembleraient jouer un intéressant rôle paradoxal : celui de permettre l'émancipation, l'émerveillement ou l'innovation par la limite, la contrainte. C'est avec cette perception de l'agrès comme déclencheur des possibles de l'être humain, comme outil permettant d'accéder à l'impossible, que nous pouvons considérer l'apparition des premiers agrès tels que nous les retrouvons sur certaines scènes actuelles. Les acrobates équestres ayant déployé des trésors d'imagination en alternant entre cascades au sol, sur le dos du cheval ou de plusieurs chevaux, le répertoire des figures a fini par être assimilé et certains se sont donc pris à rêver d'autres montures. L'acrobatie sur cycle découle naturellement de cette volonté de pousser toujours plus loin la prouesse, et c'est dans ce même esprit que l'on retrouvera des vélos intégrés à des numéros de funambulisme. Les possibilités semblent infinies et les combinaisons de même, si le circassien pense avoir épuisé son répertoire de figures, il pourra toujours ajouter de la difficulté en jonglant sur ce cycle, ou en éliminant une roue. Ces premières formes d'agrès mettent en jeu l'équilibre et l'agilité du circassien, qui se retrouve parfois mis en péril lorsque la corde du funambule est tendue à plusieurs mètres du sol. De ce sentiment de grande vulnérabilité et de ce désir de jouer avec sa propre existence émergent les disciplines aériennes. Dans l'histoire du cirque, l'événement le plus notable dans cette pratique aérienne reste l'invention du trapèze volant par Jules Léotard en 1859. Ce gymnaste toulousain effectuait des aller-retours suspendu par les mains ou les pieds à un trapèze, dont le balancement était induit par son père, juché sur une des plateformes. Ce spectacle aérien constituera une réelle attraction du Cirque Napoléon jusqu'à Londres et laissera incontestablement ses traces dans les esprits des spectateurs le nez en l'air. Les décennies suivantes virent un nombre considérable d'agrès apparaître, plus le cirque

devenait populaire, plus la surenchère et la prouesse étaient de rigueur et nécessitaient de nouveaux supports pour propulser les corps hors de leur stabilité. Du funambule au trapéziste, il est parfois difficile d'appréhender ce qui pouvait être le rapport du circassien à son agrès. Pourtant, nous pouvons d'emblée déceler les prémisses, ou l'intuition, d'un rapport intime. Ce rapport d'intimité se lit même sur les visages des spectateurs, confrontés à « la mémoire des vieilles terreurs, [...] [au] vertige de la mort »¹, et ne distinguant plus l'homme de l'outil, allant jusqu'à confondre agrès et circassien en un tout guidé par l'infaisable.

c) *Un support acrobatique*

Dans les lignes précédentes, nous avons commencé à évoquer ce qui semble pousser les circassiens à utiliser des agrès, ou du moins les effets que cette alliance peut produire. Il s'agit désormais de saisir plus en profondeur ce duo et de voir ce qu'il s'y joue dans une dimension purement acrobatique. Plus précisément, nous tenterons d'observer l'aspect utilitaire de l'agrès et ce qu'il peut permettre à l'artiste de cirque. Dans ce paragraphe, nous évacuerons toute ambiguïté sur la notion d'agrès qui ne désignera ici que le matériel circassien à proprement parler – nous approfondirons les contours parfois flous ou imprécis que l'agrès peut présenter plus tard dans cet écrit.

Revenons un peu en arrière et repensons à cette mobilité caractéristique de l'agrès si nous en croyons une certaine définition. Dans les quelques cas présentés précédemment, l'agrès est vecteur de fortes sensations, pour le public comme pour l'artiste, mais il semblerait d'abord que sa mobilité s'exprime par le corps qui l'utilise. Il n'y a qu'à considérer les verbes d'action que les agrès impliquent pour se rendre compte de cet engagement du corps : s'accrocher, s'agripper, se propulser, se balancer, se lâcher, se rattraper, *etc.* Chaque discipline mobilise des parties du corps différentes : pour le tissu aérien ou la corde, le haut du corps est très engagé et il s'agit surtout de tractions, renversés et nœuds. Pour le mât chinois, la rigidité de la barre verticale implique traction et répulsion afin de se mouvoir autour de cet axe. Les sangles aériennes offrent un maintien autour des poignets, mais demandent un investissement total du corps qui déploie une puissance musculaire très importante, surtout dans des positions de maintien en force. Nous l'avons dit plus tôt, les cas sont très vastes et les mouvements qui se rattachent aux agrès sont tous inhérents à ces pratiques.

¹ LALLIAS Jean-Claude, in GAUTHIER Roger-François (dir.), « Le cirque contemporain, la piste et la scène », *Théâtre Aujourd'hui* n°7, 1998, p. 7.

Certes, l'agrès acquiert en premier lieu un aspect mobile par son montage et démontage caractéristique de l'itinérance des cirques ou de la simple tournée de spectacles. Pourtant, nous peinons à croire que la mobilité de ce duo circassien/objet n'émane que du corps vivant. Philippe Goudard définit le cirque comme « l'art de vaincre le déséquilibre »¹ et la mobilité des agrès se trouverait peut-être dans cette condition de basculement que l'agrès permet, dans cette forme de « rupture de l'état stable »². Cette pensée nous ramène à quelques questions fondamentales et, outre le désir d'outrepasser le danger et la mort, nous pouvons nous demander quelles sont les réelles fonctions de l'agrès. Par ces propos, Philippe Goudard y répond déjà et nous pourrions alors imaginer que l'agrès est l'outil par excellence pour jouer avec la stabilité du corps. Car, paradoxalement, en défiant le monde de l'équilibre, en cherchant cet état d'immobilité presque sacré, le cirque est en perpétuel mouvement et s'oppose alors à la paralysie de la mort. Le cirque ne cesse de faire un pied de nez à la finitude et de bouleverser les acquis : songeons par exemple que pour atteindre un état d'équilibre, le corps doit être soumis au déséquilibre. Ainsi, la corde du funambule est indispensable à ce dernier pour achever sa quête. Le vide est nécessaire au déséquilibre et pour en découdre avec la mort, il faut s'y exposer. Les artistes enchaînent alors les figures, en leur ajoutant de la complexité et du risque pour atteindre un degré de virtuosité qui oscille entre le surhumain et l'inconscient. La virtuosité serait un des buts à atteindre aux côtés de l'agrès, le circassien en viendrait alors à connaître parfaitement cet objet et à en user avec une absolue maîtrise. La figure, action réalisée sur l'agrès, serait « un ensemble de mouvements et gestes »³ ; on distingue entre ces deux termes l'aspect utilitaire du déplacement pour le premier et l'aspect intentionnel de ce mouvement pour le second. Ce qui se produit sur l'agrès serait donc à la fois de l'ordre du sensible, et de l'ordre du physique. Ceci expliquerait en partie pourquoi nous pouvons retrouver des figures communes entre le cirque et la gymnastique. Flip, salto, renversés, vrilles, *etc.*, tous ces éléments sont produits par un corps sur un agrès, un objet, un autre corps ou dans/sur un milieu. L'agrès aurait alors cette condition de support de l'acrobatie qu'un répertoire étendu a rendu identifiable. En effet, certains artistes comme Stéphane Ricordel⁴ considèrent que les agrès ont en commun une grammaire reconnaissable. Il ira même jusqu'à dire que

1 *Assises du corps transformé* : « Les états du corps au cirque : une esthétique du risque », 4 avril 2014, Montpellier. <http://www.assisesducorpstransforme.fr/2014/04/04/les-etats-du-corps-au-cirque-une-esthetique-du-risque/>

2 *Idem*

3 GOUDARD Philippe, *Le cirque entre l'élan et la chute, Une esthétique du risque*, Saint-Gély-du-Fesc : Editions Espaces 34, 2010, p. 29.

4 Stéphane Ricordel est trapéziste et le co-fondateur des Arts Sauts, actuel co-directeur du Théâtre Monfort.

« Gymnastes et circassiens parlent le même langage. »¹ mais évacue dans ce sens la dimension intentionnelle, émotionnelle et sensible du geste circassien. Nous pouvons alors considérer que la différence entre l'agrès de cirque et l'agrès de gymnastique est l'aspect impersonnel de ce dernier, mais plus que tout, la perception que le spectateur en a et l'action effectuée. Nous ne pouvons donc pas raisonnablement dissocier agrès et circassien, ces deux entités formant l'acrobatie et la prouesse. A propos de cette vibration interne qui dissocie gymnastique et cirque, nous pouvons nous confronter aux propos de Philippe Goudard qui suivent :

L'artiste de cirque rompt l'état stable statique ou dynamique en se plaçant volontairement dans une situation de déséquilibre qu'il résout par une figure ou une posture pour revenir ensuite à l'état stable.²

Nous pouvons notamment nous interroger sur ce qu'il se passe durant cet instant de déséquilibre, sur ce qui motive cet aller-retour dans l'instabilité. La particularité du circassien réside peut-être dans cette incertitude sur l'issue de ce déséquilibre, sur la potentialité de retrouver ou non la stabilité. Outre le fait de nous interroger sur les distinctions des agrès de cirque, les réflexions précédentes nous permettent de lire ce qui se déroule sur un agrès. Certes, ces objets sont initialement des supports acrobatiques permettant le mouvement vers les hauteurs ou la légèreté, lequel engendre des réactions du corps et aussi du public, pourtant cela ne suffirait à qualifier définitivement l'agrès de cirque. Nous en revenons alors à nos considérations principales : celle de se heurter à l'impossibilité d'évacuer le corps, le vivant, l'intention de notre pensée et celle de devoir creuser ces liens impalpables qui unissent circassien et agrès et qui rendent leur union si évidente. Afin de conserver cet impératif en tête, nous nous replongerons pour terminer ces lignes dans les idées de Michel Bernard :

Toute philosophie ne peut éviter ou évacuer une réflexion sur le corps sans se condamner à n'être qu'une spéculation vide, futile, stérile.³

I.2. Les agrès et disciplines de cirque

Nous avons précédemment pris le temps de saisir ce qui compose l'imaginaire des agrès et dans quelle mesure ils permettent le mouvement. À présent que ce terme est mieux défini, nous pouvons observer comment l'agrès s'inscrit dans la pratique professionnelle des arts du cirque et à quelles normes il répond. En nous concentrant sur ces éléments, nous serons mieux à même de saisir quelles relations sont mises en jeu et, pour ainsi dire,

1 BORDENAVE Julie, « L'agrès: entre apprivoisement et dépassement », *Les relations qu'entretiennent les artistes à leur agrès*, Paris, Territoires de cirque, 2011.

2 GOUDARD Philippe, *op. cit.*, p. 40.

3 Jacques GLEYSE, « Le corps » in « Michel Bernard. La chair et le verbe », *Corps et culture* n°5, 2000.

quel peut être le rapport primaire du circassien à son agrès.

a) L'apprentissage

L'intégration en école de cirque supérieure résulte souvent d'une orientation difficile : celle de transformer une passion en vocation. Pourtant, le parcours n'est pas simple, l'entrée dans les rares écoles supérieures ne se fait pas sans expérience, ni sans préparation. Sur les centaines de candidatures, seules quelques vingtaines de candidats sont retenus et auront l'opportunité d'exploiter leur talent sur des formations de plusieurs années. Les formations en écoles supérieures demandent de nombreux prérequis, de la préparation physique aux bases acrobatiques, mais aussi la présentation d'une spécialité. Il est donc à penser que l'élève en question a déjà un parcours échafaudé et a su identifier une discipline de prédilection. Ce choix résulte souvent d'années de pratique en écoles de cirque de loisir ou d'entraînements autonomes. Que ce soit une spécialisation de plusieurs années ou qu'elle apparaisse lors de la formation professionnelle, ce choix de la discipline est souvent vécu comme une évidence¹ et témoigne d'une entente particulière avec un des domaines circassiens. Ainsi, l'agrès est choisi en fonction d'un grand nombre d'affinités qui tissent déjà un lien entre l'apprenant et son objet. Ces affinités peuvent être de l'ordre de la curiosité, d'un désir d'explorer des sensations ou postures inconnues, ou de l'ordre de la fascination, d'un imaginaire que l'agrès convoque et auquel on souhaite s'intégrer. Maroussia Diaz Verbèke, directrice artistique, circographe, chercheuse et cordiste, considère ainsi que, pour l'élève, « il s'agit de choisir la meilleure contrainte »². Toujours est-il que la spécialisation est précédée d'une étape d'exploration durant laquelle l'élève se confronte aux disciplines circassiennes jusqu'à trouver la bonne, la sienne. La spécialisation s'avère être un choix qui relève souvent de l'évidence, et c'est pourquoi il est parfois difficile d'exprimer pourquoi cette discipline-là, cet agrès- là sont les bons. Une fois l'agrès et le circassien réunis, ce dernier pourra s'entraîner et explorer les possibles de sa pratique.

Avant de nous concentrer sur les impacts de cette pratique sur les corps, il semble intéressant de revenir sur ce possessif utilisé lorsque nous parlons de l'artiste et de *son* agrès. Il semblerait qu'une relation privilégiée et exclusive se construise entre le matériel et

1 Cette évidence peut être considérée comme relative car le choix de l'agrès dépend de nombreux facteurs : les professeurs, les rencontres, le matériel disponible, les effets de mode, les dispositions physiques ou le genre.

2 DIAZ VERBÈKE Maroussia, propos recueillis par BORDENAVE Julie, *L'agrès : entre apprivoisement et dépassement*, « L'artiste et son agrès : rencontre et apprivoisement », Territoires de Cirque, 2011.

<https://www.territoiresdecirque.com/ressources/publications/dossiers-thematiques/l-agnes-entre-apprivoisement-et-depassement/lartiste-et-son-agnes-rencontre-et-apprivoisement>

l'humain. Nous repenserons notamment à la citation du *Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry présente dans l'introduction générale : en effet, une fois l'agrès apprivoisé, une fois que le corps et l'objet s'entendent et peuvent travailler ensemble, un sentiment d'appartenance apparaît. Cette possessivité peut se comprendre pour deux motifs : le premier étant que le sujet désigné est un objet inanimé et qu'il est convenu de se l'approprier ; le deuxième étant la relation et la pratique unique qui s'en dégagent. Le deuxième motif paraît plus pertinent, car le premier est infirmé par la récurrence de cet adjectif possessif dans les portés acrobatiques où l'on peut entendre « mon/ma porteur/se ». Sans doute, l'usage de ce terme reflète-t-il plutôt le caractère unique, voire incompréhensible pour autrui, de la relation entre le circassien et son support. D'autre part, beaucoup d'artistes considèrent que deux gymnastes peuvent reproduire à l'identique une même figure, mais qu'un circassien ne parviendra jamais à parfaitement imiter un autre. C'est le cas de Lucas Bergandi, initialement danseur et acrobate puis spécialisé dans le fil de fer, qui, lors d'un entretien réalisé par Karine Saroh pour la chaire ICiMa du CNAC de Châlons-en-Champagne, explique : « Il y a eu quelques figures que je me suis approprié plus que d'autres, mais elles ont une base qui est commune à tous les autres fil de féristes. C'est souvent du vocabulaire qu'on a vu, qu'on a repris et qu'on a modifié pour être capable de le faire avec son corps. En l'occurrence, avec le corps que j'ai, je ne vais pas faire la même figure que d'autres, elle ne rendra pas la même chose et, de là, la variante amène une nouvelle figure parce qu'on va aller chercher spécifiquement dans un autre chemin. »¹ Les pratiques semblent extrêmement personnelles et inimitables, ce qui ajoute au caractère intime de la relation entre le circassien, son corps et *son* agrès.

C'est ce corps justement qui sera au cœur de l'apprentissage dans les écoles supérieures des arts du cirque et qui oriente parfois le choix de l'agrès. En effet, certaines prédispositions physiques, tout comme le souhait de vouloir pratiquer une discipline collective ou solitaire, conditionnent la spécialisation. Dans son dossier thématique, Julie Bordenave évoque justement cette transformation du corps en fonction de l'agrès : « Chaque spécialité requiert – et par ricochet, développe - une musculature particulière. L'habitude d'une pratique ancrée conditionne des réflexes, et la diversification semble salutaire. »² En effet, si une pratique conditionne un certain corps, toucher à plusieurs

1 Retranscription personnelle de l'entretien de Lucas Bergandi réalisé par Karine Saroh le 14 février 2019 au CNAC de Châlons-en-Champagne. Cette retranscription a été produite dans le cadre d'un stage de recherche au sein de la chaire ICiMa pour le chantier « Terminologie multilingue des arts du cirque » et ne peut pas être diffusée en raison de l'absence de droits.

2 BORDENAVE Julie, *L'agrès : entre apprivoisement et dépassement*, « L'artiste et son agrès : rencontre et apprivoisement », Territoires de Cirque, 2011.

disciplines permet d'élargir cet éventail des possibles du corps. Les arts du cirque participent à la découverte et à l'exploration de son propre corps, lequel semble modelé par une certaine pratique. Par exemple, il est courant d'observer que les cordistes ont une musculature du haut du corps (épaules, trapèzes, dorsaux, *etc.*) très développée, ou encore que les voltigeurs sont plus élancés et sveltes. Souvent, les généralisations trouvent des contre-exemples dans les arts du cirque et les liens entre morphologie et discipline ne font pas exception, mais nous pouvons mentionner les propos¹ de Marc Moreigne qui considère, de façon plus modérée, que tout n'est que transformation dans la vie d'un artiste. Ainsi, le circassien chercherait un corps idéalement composé, pouvant idéalement s'accorder à une pratique, à un agrès. Toutefois, il faut aussi considérer que cette transformation n'est pas à sens unique : le corps est modelé par une pratique mais l'agrès, lui aussi, a été conçu et façonné pour une discipline. Alexandre Del Perugia dira même « On donne une forme à l'objet qui, lui, nous structure »², c'est donc une mutation à double sens mais qui, étonnement, partirait d'un élan créateur de l'être humain, de son désir d'élaborer des objets, des outils lui donnant l'opportunité de découvrir des nouvelles facettes de son corps.

L'apprentissage d'une discipline, liée à un agrès dans la plupart des cas, requiert donc une grande réflexion et se révèle parfois introspective. De là, nous pouvons imaginer les liens qui connectent l'agrès à son utilisateur, ce dernier ayant puisé dans ses ressources intimes pour faire naître cette rencontre. Comme Alexandre Del Perugia le dit : « Le rapport à l'objet est invisible »³ mais il permet de toucher à cette intimité, de s'approprier son corps et l'espace dans lequel il évolue.

b) Les normes

Nous l'avons évoqué précédemment : gymnastique et cirque peuvent posséder un vocabulaire commun, mais le cirque se place au rang d'art, et la gymnastique à celui de sport. En cela, le partage est de rigueur dans le premier domaine et c'est la compétition qui est source de motivation pour le second. « Dans l'univers du cirque contemporain, l'acrobate est considéré comme un créateur, il doit faire preuve d'invention et personifier ses gestes tout en incorporant (comme en danse contemporaine) des schèmes moteurs »⁴,

<https://www.territoiresdecirque.com/ressources/publications/dossiers-thematiques/l-agrès-entre-appriovissement-et-depassement/l'artiste-et-son-agrès-rencontre-et-appriovissement>

1 MOREIGNE Marc. "Le corps en jeu". *Arts de la piste*, 2001-2002, numéro spécial n°21-22, p. 55.

2 DEL PERUGIA Alexandre, propos recueillis par BERNARD Françoise. "L'agrès comme objet". *Arts de la piste*, 2001-2002, numéro spécial n°21-22, p. 57.

3 *Idem*

4 GARCIA Marie-Carmen, *Artistes de cirque contemporain*, « L'école du cirque », Paris : La Dispute, 2011, p. 73.

nous allons ici nous interroger sur ce que représentent ces mouvements génériques et sur leur répartition en fonction des agrès. Avant tout, la généralisation des pratiques de cirque et du vocabulaire en lien est due en partie à la récente institutionnalisation de ce domaine et au développement d'écoles supérieures. En effet, l'augmentation du nombre de candidats lors des sélections aux formations professionnelles amène ces dernières à devenir plus sélectives et à exiger un grand nombre de prérequis. La personnalité et la motivation ne suffisent plus et il faut désormais être en mesure d'exécuter des exploits considérés comme les bases. Ces prérequis sont souvent de l'ordre de l'acrobatie (pouvoir faire un salto, un flip, *etc.*) et de l'équilibre (tenir en équilibre sur les mains, monter en équilibre avec les jambes écartées ou groupées, *etc.*) Concernant les agrès, nous retrouvons aussi ces prérequis et ces figures de base. Par exemple, sur la corde lisse, on exigera du candidat qu'il sache monter, effectuer un demi-renversé, *etc.* Comme les propos de Lucas Bergandi le laissait entendre précédemment, il y a une base commune de figures, un vocabulaire généralisé qu'il s'agit de s'approprier, d'intégrer avec son propre corps. Sans cette personnalisation, nous nous retrouvons dans le cas de la gymnastique où il ne s'agit que d'évaluer des compétences motrices. Ainsi, chaque discipline de cirque possède un vocabulaire qui lui est propre et, par extension, chaque agrès comporte un répertoire nourri de figures. Nous avons déjà utilisé ce terme, mais il semble opportun de revenir sur sa signification : une figure désigne un « Terme chorégraphique ou acrobatique pour désigner une phase précise d'un exercice particulier »¹. La figure caractérise donc ce moment final de la réalisation d'un mouvement dans une discipline particulière. Beaucoup d'artistes contemporains se refusent à parler de figures et préfèrent voir leur travail comme une continuité, comme une recherche de sensation sur un support particulier. Dans ces cas-là, le vocabulaire peut varier et nous pouvons retrouver le terme de *phrase* ou d'*enchaînement* ou encore de *routine* que Marie Molliens, fil de férliste et directrice, depuis quelques années, de la compagnie Rasposo, utilise. Il y a donc une volonté d'homogénéisation et de floutage des artistes de cirque qui, pour la majorité, ne souhaitent pas, ou plus, découper leur performance par figures. Nous verrons certainement une influence de la danse contemporaine de ce côté-là des performances circassiennes qui se prêtent à plus de fluidité et de cohérence.

Pourtant, l'observation de numéros professionnels nous permet d'identifier des figures phares ou récurrentes. Ces figures ne sont pas des prérequis comme nous les avons

¹ Définition du terme « figure » sur le Lexique du Cirque par Dominique Denis : <http://www.circus-parade.com/2016/06/09/lexique-du-cirque/>. Consulté le 9 mai 2019.

précédemment mentionnés mais constituent une forme de normes. En effet, l'emploi de figures phares constituent un tour de force, une démonstration technique et donc un manifeste de virtuosité. Ces figures témoigneraient d'une parfaite maîtrise de la discipline et de l'agrès qui s'y rattache. Dans ce cadre, nous pouvons constater que le cirque retrouve ici ses origines avec le désir de prouesse et de surenchère. Ces corps transformés dont nous avons parlé visent cette absolue maîtrise et quel fil de férisme n'a jamais rêvé d'exécuter un salto sur son fil, ou un.e cordiste de réussir une vrille et sa rattrape ? Nous pouvons finalement parler d'une normalisation des pratiques circassiennes dans le cadre de leur institutionnalisation car rappelons que certains artistes, nous penserons notamment à Johann Le Guillerm¹, échappent à ce constat et à toute catégorisation. Les normes surgissent dans la réalisation de figures connues et se font ressentir dans cette attente que créent certains agrès. En effet, la présence d'un agrès sur scène convoque un imaginaire précis et nous pousse, spectateurs, à espérer l'extraordinaire. Un spectateur voyant un trapèze s'attendra à être impressionné par des prouesses mêlant grâce et prise de risque. Au final, la standardisation des agrès, leur essor et leur reconnaissance a fait naître un répertoire qui devient parfois une ligne de conduite. Cette ligne de conduite est exigée dans les écoles supérieures et parfois attendue du public. C'est en cela que nous pouvons parler d'une normalisation des agrès par les figures standards. Néanmoins, de nombreux artistes comme Chloé Moglia tentent de s'émanciper de ces formes convenues de figures et vont jusqu'à réinventer la forme même des agrès. Par exemple, Chloé Moglia, initialement formée au trapèze, travaille sur une structure proche en apparence du mât chinois, mais n'exploite que la position de suspension autour de laquelle elle déploie des trésors d'images, de sensations². En fin de compte, dans sa carrière, l'artiste de cirque contemporain tente de lutter contre ces normes qui lui ont initialement permis d'asseoir sa technicité lors des sélections pour les écoles, et qu'il s'appliquera à déconstruire par la suite. L'agrès devient ce partenaire d'émancipation et un allié pour trouver son chemin et réinventer toutes ces figures convenues.

c) *L'aspect technique des disciplines circassiennes*

Par essence, l'agrès désigne le matériel, ce qui est tangible, palpable. Nous l'avons vu, cette matérialité est à elle seule un vecteur d'attentes, une ouverture vers des imaginaires pouvant même précéder la présence des corps. D'autre part, la condition

¹ Nous nous permettons ici de reporter sa présentation car Johann Le Guillerm fera l'objet d'une de nos réflexions plus tard dans cet écrit.

² Voir annexe n°1.

matérielle de certaines disciplines de cirque est nécessaire à leur existence et la légitime en quelques sortes. Nous pourrions notamment remarquer que les disciplines de cirque sont désignés par le matériel employé, c'est dire si ces supports sont indispensables. Ainsi, il est difficile d'imaginer un cirque sans agrès, sans outils, car nous perdriions des états de corps impossibles à atteindre autrement. Cependant, cette matérialité du cirque, que nous pourrions même qualifier de dépendance, pose un certains nombre de contraintes visuelles et corporelles. Alors que ces contraintes corporelles, voire spatiales, constituent l'effet recherché, la contrainte visuelle est plus encombrante et moins appréciée. Pascal Jacob parle de l'agrès de cirque comme « une première transgression à cette règle intangible d'une piste débarrassée de contraintes visuelles »¹. L'historien du cirque fait ici référence aux dispositifs qui entourent les agrès, allant de l'installation à la sécurité. Le cirque contemporain vise justement cette épure et cette absence de contraintes visuelles, ou plutôt, ce cirque ne voudrait laisser place qu'à la performance, et masquer tous les aspects techniques de cette dernière. En cela, l'agrès devient paradoxal car il se déguise derrière le corps humain, derrière la prouesse et fait oublier sa condition matérielle qu'il partage avec les filets de sécurité, les tapis, *etc.* Pascal Jacob ira même jusqu'à dire que « L'agrès est un artifice »² dans le sens où il sert à tromper, à déguiser la vérité. Cette vérité, c'est celle d'être une source de contraintes multiples et de ne laisser entrevoir que les libertés, l'imagination que ces entraves déploient. Pour Pascal Jacob, l'espace du cirque qu'il évoque dans la citation précédente est un espace initialement vide et c'est le remplissage de cet espace par les corps, les voix, les objets, les présences, *etc.*, qui fonde la dramaturgie du cirque. Les espaces de représentation fonctionneraient comme des pages blanches à remplir et le support visuel et acrobatique que constituent les agrès permettent d'élaborer un premier pan de cette dramaturgie. À ce propos, il est d'usage de constater que la participation des agrès dans cette dramaturgie se fait dans la structure des spectacles. En effet, la matérialité impose le changement, le montage et le démontage, la mobilité. Nous pourrions même concevoir que le lien entre la navigation et les agrès se retrouve jusque dans la structure des spectacles de cirque traditionnels avec leur succession de numéros, entraînant montage et démontage. Pascal Jacob explore cette idée en disant « Historiquement, la structure de la représentation s'appuie sur le principe du flux et du reflux, métaphore marine pour expliquer l'installation du matériel, des agrès et leur

1 JACOB Pascal, « D'un agrès à l'autre », in DAVID Gwénola, *Cirque à l'oeuvre : Centre National des Arts du Cirque*, « L'imagination des agrès », Les Editions Textuel: Paris, 2011, p. 58.

2 *Idem*

disparition, encore plus rapide. »¹. Le cirque contemporain a trouvé plusieurs techniques pour remédier à cet enchaînement de disciplines : créer des spectacles monodisciplinaires. Pourtant, nous pourrions dire que le motif de la succession vient donner un rythme à la représentation et qu'il s'agit là de la première influence des agrès sur la dramaturgie. Il est peut être vain de chercher à effacer ce sentiment de va et vient, d'enchaînement qu'imposent les agrès. Il y a peut-être une dramaturgie de l'agrès, implicite dans chaque spectacle, que le spectateur identifie et dont il s'accommode car il sait sans doute que cela garantit le renouveau, la curiosité et éloigne l'ennui. Ces aller-retours du matériel circassien peuvent aussi permettre de rappeler la contrainte qui les définit et le fait que le mouvement circassien ne peut pas s'effectuer sans eux. Malgré cette importance visuelle et dramaturgique de l'agrès que nous avons constaté, il semblerait que les agrès ne brillent pas seulement pour leur présence et leur matérialité qui les fait exister, mais pour la coprésence qu'ils permettent. Martine Maleval dira à ce propos « Nous assistons à un effacement partiel de l'objet qui libère le corps et lui donne la possibilité de porter, d'assumer une charge intentionnelle, d'assurer une interprétation. »². Cette matérialité des disciplines circassiens pourrait donc être atténuée par le corps qui la rend légitime. L'objet se fait discret au profit de la performance et complète le corps dans ce qu'il souhaite livrer sur la scène. D'un côté, l'agrès permettrait donc au corps d'atteindre des formes jusqu'alors infaisables, et de l'autre, le corps permet à l'agrès de devenir autre qu'un support et de compléter cette condition purement matérielle.

1.3. This is the end, David Bobee / CNAC³

a) Présentation

Pour plonger dans notre sujet et visualiser les premiers liens entre agrès et circassien que nous avons imaginés, *This is the end* sera l'élément central de toute cette partie. Nous l'avons déjà présentée dans l'introduction générale, mais il faut rappeler que cette création est un spectacle créé à l'occasion de la fin de formation de la 23^e promotion du CNAC en 2011. Chaque année, le CNAC offre l'opportunité à ses étudiants de performer une dernière fois aux côtés de cette grande école et de présenter ensuite le fruit de leur travail dans divers lieux et pour diverses occasions comme des festivals. En plus de célébrer leur qualification et d'honorer leur lancement dans la vie professionnelle, cette

1 PASCAL Jacob, *op. Cit.*

2 MALEVAL Martine, "L'objet : le nœud gordien", *Le cirque au risque de l'art*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2002, p. 108.

3 Voir fiche de distribution en annexe.

expérience permet avant tout de faire connaître ces jeunes artistes dans le milieu circassien. Comme cette précédente information le laisse entendre, chaque élève doit donc avoir l'opportunité de se mettre en avant dans ce spectacle de fin d'année et de présenter le fruit de ces années de formation. Un metteur en scène, ou autre artiste aguerri, encadre chaque année ce grand projet. Pour *This is the end*, il s'agit de David Bobée qui a un parcours pluridisciplinaire très riche. Non seulement il arbore les différentes casquettes de metteur en scène, scénographe, réalisateur et scénariste, mais il s'est aussi confronté aux institutions françaises, nous penserons notamment à la direction du Centre Dramatique National de Normandie-Rouen. Sa contribution au théâtre est grande, et il aura aussi touché aux arts du cirque, à la danse, ainsi qu'à l'opéra. Ce parcours l'aura mené jusqu'au CNAC où son rôle était alors de taille : canaliser les douze artistes circassiens en devenir et leur promettre une création de qualité. L'enjeu était d'autant plus grand que les disciplines présentées étaient variées : il y avait Lucas Bergandi au fil de fer tendu, Clément Dazin aux balles de jonglage, Rafael De Paula Guimaraës au mât chinois, Kasper Holm aux sangles aériennes, Ashtar Muallem au tissu aérien, Viivi Roiha à la corde lisse, Thomas Vey au monocycle, Sopheak Houn et Sarav Roun en acrobaties et portés acrobatiques, et Amaia Valle avec Jérôme Hugo et Rémi Fardel en bascule coréenne. La liste est longue et il est alors aisé d'imaginer la complexité en termes de logistique, de montage/démontage et de flexibilité de la structure du spectacle. Pour revenir à la matérialité des agrès, ces derniers se déploient dans tout l'espace et dans différentes configurations du fait de leur variété. Les sangles, le tissu, la corde et le mât trace des lignes verticales entre le sommet du chapiteau et le sol de la piste. Tandis que le fil, les acrobaties, le monocycle exploitent l'horizontalité du sol. Les techniques de travail sont aussi différentes car les matières le sont. Le tissu, plus souple que la corde, se décrit ici par de nombreux nœuds et une souplesse dans les enchaînements. La hauteur vient déconnecter de ce plateau et le moment de chute suivant la suspension amorce le risque. Les ascensions sont toutes différentes : certaines grimpent à la force de leurs membres, d'autres profitent des moteurs élevant les agrès (comme c'est le cas pour les sangles) et d'autres encore utilise la propulsion pour atteindre de la hauteur (comme c'est le cas pour la bascule coréenne).

Le parti-pris a ainsi été de créer une succession de portraits, de prises de la parole et de moments de partage avec le public. En combinant cet enchaînement de présences avec le besoin de montrer son art, David Bobée et les élèves du CNAC en sont venus à parler de la fin du monde. Quoi de plus stimulant, de plus révélateur que cette urgence de la mort, de

la fin ? Cette fin qui menace sans cesse la carrière des circassiens, cette mort qu'ils défient constamment et finalement cette urgence à dire, exister, aimer, sentir. Les présentations se succèdent et nous rapprochent progressivement de cette fin, de ce moment fatidique où tout s'arrête. Certains décident de laisser le corps parler, d'autres nous livrent des parts intimes de leur vie, leurs peurs ou leurs regrets. Pour contenir cette création, le parti-pris a été de jouer sur une scène circulaire et rotative¹, rappelant sans équivoque le cours du temps que nul ne saurait maîtriser. Cette scène est entourée du public au dessus duquel sont disposés des écrans, affichant le nom du/des élève.s performant et traduisant le témoignage de ceux qui ne sont pas francophones. Cette pièce est millimétrée autant au niveau de la précision acrobatique des élèves que de leurs déplacements ainsi que celui de l'espace. Dans la précipitation qu'amorce cette annonce de la fin du monde, tout l'espace se met en branle et parfois en désordre avant de retrouver une forme de sérénité, amenée par l'expression pure de la pensée des artistes. Ce désordre permet aussi de légitimer les grands changements de matériel et de configuration de l'espace sur lesquels nous reviendrons. Toujours est-il que cette création est d'une grande qualité dans la mesure où elle permet – il faut le dire – aux élèves de se vendre, mais avant tout d'exprimer une parole que les enjeux de ce spectacle ne sauraient trahir. *This is the end* nous donne accès à ce qu'il y a de plus précieux dans les créations circassiennes : une présence fragile qui se donne toute entière pour la beauté du partage. C'est la fin du monde qui rythme ici le spectacle et pousse les artistes à vivre pleinement l'instant, à ne plus se soucier du reste et c'est le cirque qui permettra de reproduire ces sensations dans leur vie.

b) *L'agrès, partenaire de carrière*

En donnant le contexte du spectacle *This is the end*, nous avons amorcé une réflexion sur les liens pouvant unir les élèves à leur agrès. En effet, ces jeunes artistes ont suivi un parcours très intense dont nous avons parlé précédemment. Un parcours qui les aura menés jusqu'à la certitude de se lancer dans une carrière artistique aux côtés d'un agrès spécifique. Les formes artistiques qui résultent de cette union seront variées, mais posséderont néanmoins un canevas identifiable, le répertoire acrobatique dont nous avons traité, et qui permettra de reconnaître un artiste d'un autre. Ainsi, les artistes de *This is the end* nous présentent l'issue de leur quête dans le cirque et nous montrent le chemin qu'ils ont décidé d'emprunter en tant qu'artiste. Dans les lignes qui vont suivre, nous tenterons de déterminer comment l'agrès impose sa place en tant qu'allié et ce qu'il permet d'identifier

1 Voir annexe n°2.

dans le devenir de ces artistes.

Le titre du spectacle annonce la thématique de la fin du monde et rappelle immédiatement le titre musical du groupe The Doors, qui à son tour nous évoque l'œuvre magistrale de Francis Ford Coppola, *Apocalypse Now*. Dans ce film comme dans ce spectacle de cirque, il est question du chaos, mais avant tout d'un trajet, d'une quête vers un but final supposé garantir l'apaisement et la sérénité. Loin des hélicoptères et du napalm, *This is the end* questionne nos réactions face à l'imminence de la mort, ou de la fin. Le plateau peine à se dessiner sous nos yeux, uniquement éclairé par les grésillements d'une télévision cathodique, mais une atmosphère post-apocalyptique se dégage déjà de cet espace où l'on découvre d'abord un homme, seul, il s'agit de Rafael De Paula Guimaraës. Nous découvrons cette scène circulaire et les dimensions qu'elle peut déployer avec les ascensions de Rafael sur son mât chinois. Nous pouvons découvrir le langage corporel qui teinte sa pratique et qui oscille entre ascension/descente et répétitions de mouvements. Son passage déclenche la rotation du plateau et l'arrivée des autres circassiens, spectateurs de sa performance. En effet, tout au long du spectacle, chaque élève est rejoint, observé ou aidé par les autres. Une grande écoute règne sur cette création et participe à sa grande précision. Les voix off entrent en jeu au même moment où l'espace est bouleversé par les élèves qui s'y installent. Nous comprenons alors que cette menace de la mort, sa soudaineté, amène à réfléchir sur un quotidien parfois décevant. Et c'est justement cette réflexion sur sa place dans le monde, sur son bonheur qui déclenche la rébellion et l'action. L'action ici est acrobatique et ce sont des mouvements déployant le corps entier qui viennent affirmer un désir de vie. Pour exprimer ce sentiment et exister, l'agrès se place en maître et devient indispensable à l'expression de ces artistes. Alors que nous avons d'abord découvert leur visage défilant avec le plateau rotatif et qu'ils nous ont d'abord parus ordinaires, ces douze jeunes bouleversent le quotidien et nous donnent à voir une autre dimension de leur personnalité au contact des agrès. En effet, l'agrès devient ce catalyseur et, en même temps, ce miroir. Une surface qui nous permet de capter le reflet de chaque individu et qui permet le reflet, la réflexion. L'agrès permet, en outre, ce voyage introspectif et d'aller chercher, au fond de soi, ce qui mérite d'être exprimé et traduit sur la scène. Selon Alexandre Del Perugia, l'agrès donnerait accès au « paysage intérieur »¹ de l'artiste, à ce qui compose finalement son essence artistique. Nous pouvons constater cet aspect viscéral et hautement intime dans la performance de Kasper Holm aux sangles aériennes. Les sangles, ces deux

¹ DEL PERUGIA, Alexandre, propos recueillis par BERNARD, Françoise. "L'agrès comme objet". *Arts de la piste*, 2001-2002, numéro spécial n°21-22, p. 57.

longes terminées par des boucles, représentent un support des plus épurés qui permettent une plus grande lisibilité de la difficulté technique de cet exercice. Outre l'exploit physique de Kasper, son passage est accompagné par le témoignage touchant, en français puis finlandais, de Viivi Roiha qui le rejoint à la fin de sa prestation. L'espace du foyer est reproduit par cette simple baignoire sur pieds et donne un cadre aux questionnements que nous entendons : ceux sur l'appartenance à un lieu, sur le fait de se sentir chez soi, d'avoir un chez-soi, le fait d'être impuissant face aux catastrophes de notre monde et de se sentir coupable de ne s'accabler que sur nos propres problèmes. Toutes ces émotions, ces tiraillements se lisent dans les mouvements de Kasper. Il produit des figures très techniques comme des planches¹, mais laisse entrevoir une forme de fissure, de brèche par laquelle nous pouvons déceler une grande fragilité qui contraste avec son impressionnante musculature. Les montées et descentes des sangles permettant le repos de l'artiste, mais ouvrent aussi sur une autre lecture : nous pouvons y voir cette lassitude d'être ballotté par la vie, le voyage et les incertitudes d'une carrière d'artiste. Pourtant, le corps prend possession de ses capacités et Kasper finit par lutter, propulser son corps hors de cet état de stabilité. Une grande partie de ces étudiants vient d'horizons lointains, et quand l'incertitude du métier se fait pressante, seul l'agrès reste certain et s'affirme comme un compagnon de route indéfectible. Sans l'agrès, tous ces moments d'expression ne seraient pas permis et nous pouvons réellement concevoir que ces objets jouent un rôle primordial. Un échange se met en place entre l'élève et son objet, ils forment un duo au service de la création. Lucas Bergandi, au fil de fer tendu, parle de cette relation comme d'un jeu de « questions réponses »² et qualifie directement son agrès de partenaire, il va même jusqu'à parler de « lui » et de « travailler ensemble ». Le travail n'est plus celui d'un artiste seul, mais résulte d'une cohésion avec l'objet et de la compréhension d'un langage implicite. Lucas Bergandi offre les prémisses du mouvement, l'intention, et c'est le fil qui décide de l'issue de l'acrobatie, de son amplitude. Cette relation, cet échange relève du partenariat idéal car chaque membre connaît les caractéristiques de l'autre et met tout en œuvre pour s'y conformer et les rendre profitables. À travers *This is the end*, nous pouvons observer des modes de relations entre agrès et circassien très variés : allant de l'attraction/répulsion, à l'exploration, à la symbiose. Toutes ces modalités renforcent le lien entre agrès et élève, et permettent de marquer leur identité artistique. En cela, l'agrès devient le moteur et le

1 Figure de maintien en force.

2 Retranscription personnelle de l'entretien de Lucas Bergandi réalisé par Karine Saroh le 14 février 2019 au CNAC de Châlons-en-Champagne. Cette retranscription a été produite dans le cadre d'un stage de recherche au sein de la chaire ICiMa pour le chantier « Terminologie multilingue des arts du cirque » et ne peut pas être diffusée en raison de l'absence de droits.

support de l'expérience artistique et se place en partenaire, à la fois fidèle et constant.

c) *La contrainte technique*

This is the end se caractérise par une construction en portraits, en témoignages et par une fragmentation visuelle rythmée par les changements d'agrès. Alors que le premier affichage à l'écran nous indique « 10. FIN », nous comprenons que le spectacle va remonter le temps et nous sommes entraînés dans ce bouleversement de la temporalité avec le plateau rotatif. Ce dernier permet d'ailleurs de n'avoir jamais de point fixe, de repère dans l'espace car, au fur et à mesure des rotations, les points de vue sont toujours différents. Cela donne le sentiment d'une grande transparence, d'un plateau où rien ne peut échapper au regard. Et ce qui ne nous échappe pas, en effet, ce sont les inlassables brassages matériels de la scène. Ceux-ci débent dès le commencement du spectacle où les artistes, se propulsant vers la fin de la catastrophe annoncée, dérangent l'espace et sèment le désordre. Ce brouillage visuel permet d'atténuer celui du montage/démontage des agrès dont il est difficile de se défaire. Ainsi, en plus de constater l'alternance des disciplines par le changement d'artistes, nous pouvons ressentir que le spectacle est rythmé par les allées et venues d'autres circassiens qui remplissent puis vident l'espace. Le plateau rotatif, comme nous l'avons dit, contribue à ce sentiment de changement perpétuel de l'espace et nous fait alors croire à un parti-pris. Pourtant, il y a une forme de lourdeur dans ces changements d'agrès car ils témoignent d'une nécessité de montrer toutes les disciplines à tout prix. De ce foisonnement de disciplines résultent l'abondance matérielle et l'obligation de changer les supports acrobatiques pour chaque élève. Nous percevons surtout ce poids du matériel en confrontation avec la légèreté de l'être dans le cas de Amaia Valle, Jérôme Hugo et Rémi Fardel à la bascule coréenne. En effet, il s'agit là d'une discipline acrobatique très périlleuse où une longue planche axée sur un socle sert de catapulte et peut propulser les acrobates à plusieurs mètres de haut. Cette discipline nécessite des matelas de sécurité afin d'assurer les atterrissages et leur installation, durant plus d'une minute, capte toute l'attention. En outre, la bascule coréenne est l'élément qui nécessite le plus long temps d'installation, mais qui procure paradoxalement la plus grande sensation de légèreté, au simple regard de ces corps projetés dans les airs. Malgré tout, ces moments purement techniques suspendent la narration du spectacle et nous confrontent au caractère technique, précis des disciplines circassiennes. En effet, nous comprenons là que le hasard n'est pas de mise, qu'il n'y a pas d'approximation dans l'utilisation des agrès et qu'ils sont rigides et rigoureux, car ils permettent justement la mise en danger, même si cette dernière est

maîtrisée. D'autre part, la bascule coréenne est une discipline, et un agrès, qui se construit de façon linéaire, les matelas de réception et les atterrissages se faisant dans la continuité de la planche. De cela, nous pouvons aussi remarquer en quoi les agrès entraînent une limitation de l'espace. Ce dernier n'est utilisé plus qu'en partie et, mis à part si l'on profite de la rotation du plateau, tous les spectateurs ne profitent pas des acrobaties de manière égale. Les agrès, en plus d'alourdir le spectacle de contraintes techniques, apportent ici une autre dimension dramaturgique : celle de réfléchir les emplacements des agrès sur des critères pratiques, sensibles, narratifs, *etc.* Pourtant, les agrès permettent aussi d'explorer des dimensions spatiales d'ordinaire inaccessibles : nous penserons par exemple au mât chinois avec Rafael, ou encore au tissu avec Ashtar. Cependant, ces agrès aussi demandent à être montés et démontés, et même si le choix a été fait de débiter par le mât chinois, ainsi déjà installé, il faut, au bout d'un moment, décrocher cet agrès, tout comme le tissu. Ces manipulations nous renvoient au caractère inanimé des agrès et leur ôtent un certain mysticisme, voire une certaine vitalité. Nous retrouvons là le flux et le reflux de la dramaturgie des spectacles circassiens faisant écho à la navigation. D'autre part, nous pouvons rencontrer à nouveau le caractère artificiel des agrès dans cette supercherie qu'ils proposent : celle de nous faire croire qu'ils sont animés au même titre que l'artiste. Les montages et démontages peuvent donc alourdir la fluidité du spectacle, mais promettent néanmoins une certaine transparence et nous confrontent au fait que, sans l'agrès, l'artiste ne peut plus s'exprimer, et sans l'artiste, l'agrès reste inerte. Il est aussi important de constater la présence de disciplines qui ne nécessitent pas d'agrès en apparence et qui renforcent la dimension technique, manutentionnelle des autres disciplines. Nous penserons particulièrement à Clément Dazin au jonglage, ainsi qu'à Sopheak Houn et Sarav Roun en portés acrobatiques. Ces disciplines sont placées dans la seconde moitié du spectacle qui tend vers une forme d'épure. En effet, si le spectacle commence par la fin, l'issue est celle du vide, de la seule présence des corps dont nous connaissons désormais les capacités hors du commun. Dans cette remontée dans le temps, dans ce moment qui précède de loin la catastrophe, il n'y a plus que des corps qui se regardent et qui sourient. Ces corps, d'un commun accord, remplissent à nouveau l'espace et décident, ensemble, de tout recommencer. Quitte à faire les mêmes erreurs, avoir les mêmes regrets sauf celui d'avoir suivi ses envies. Finalement, la construction de *This is the end* et la portée émotionnelle des paroles nous fait accepter l'alternance des disciplines et la lourdeur matérielle qu'elle implique. Ce spectacle nous amène aussi à nous interroger sur les façons de se libérer de cette contrainte pesante de l'agrès : nous oscillons alors entre l'évidence des

spectacles monodisciplinaires et la simple acceptation de cette caractéristique des agrès.

Dans les lignes qui précèdent, nous avons pris la mesure de ce qu'est fondamentalement l'agrès. Depuis l'imaginaire dont il se charge jusqu'à sa présence sur les scènes, cette large présentation nous aura permis de dessiner les contours de ces objets et d'esquisser les liens primaires qu'ils peuvent entretenir avec les artistes circassiens. Avec ces images et ces paradoxes en tête, il ne nous reste plus qu'à nous confronter aux deux immenses notions qui habitent le cirque : l'espace et l'être.

PARTIE II :
AGRES ET
ENVIRONNEMENT

Dans le monde du cirque, les agrès occupent une place majeure et font partie, pour ainsi dire, de l'imaginaire collectif associé à ce domaine. Or, plus fort que l'agrès, le chapiteau hante les esprits et devient parfois un cliché du cirque. Une fois la toile mise de côté (sans être oubliée), les agrès continuent d'exister dans l'espace et d'imposer leur forme. Nous allons ici confronter ce que nous avons établi de l'agrès à l'environnement dans lequel il s'inscrit. Pour cela, il nous faudra revenir sur cet espace primaire et historique du cirque et sur ce que ses mutations ont engendré sur l'agrès. En confrontant le cirque aux espaces frontaux, nous ferons quelques parallèles avec les arts théâtraux et les distinctions qui sont établies entre les différentes pratiques. Une grande question habitera aussi cette partie : celle de la distinction entre agrès et scénographie, entre l'utile et le beau. Il s'agit là de deux notions bien opposées dont de nombreuses théories ont nuancé l'appartenance à une catégorie ou à une autre, mais dont il importe de questionner le positionnement de l'agrès. Après avoir exploré le rapport des corps à la matérialité de l'agrès, notre réflexion sera étayée par la création de Yoann Bourgeois : *Celui qui tombe*. En plus de poursuivre notre réflexion sur les espaces circassiens, ce spectacle permettra d'observer l'intégration des agrès dans ces espaces frontaux et les révolutions qu'ils subissent en terme de visuel et de charge poétique.

II.1. L'exportation des spectacles de cirque hors des chapiteaux

a) *Vers la frontalité*

Les années 1970 marquent un tournant dans l'histoire du cirque : les arts de la piste se voient mélangés aux autres arts et les codes traditionnels sont bouleversés. Cette décennie voit surtout apparaître le Nouveau Cirque et un grand nombre de compagnies désireuses de perturber les conventions de la piste. Le chapiteau est en tête de liste des bouleversements à ordonner : les cirques traditionnels se caractérisaient par l'itinérance et l'utilisation d'un chapiteau avec une piste à 360° de 13m de diamètre. Les gradins et les rideaux rouges laissent progressivement place à des scènes évoluant en frontal, bi-frontal ou même purement aériennes comme l'avait expérimenté la compagnie des Arts Sauts. Les chapiteaux sont repensés, réaménagés et deviennent à l'image des compagnies qui l'habitent. Rappelons que le chapiteau est une sorte d'abri transportable composé de mâts et d'une grande toile amarrés au sol par des pinces. Nous retrouvons bien ici l'aspect mobile des arts du cirque et il semblerait que la métaphore navale se poursuive jusque dans cette grande structure. De cette structure émane d'ailleurs différentes formes de dualité : entre

artistes et public, intérieur et extérieur, ville et spectacle, *etc.* À ces oppositions s'ajoutent celles qui diffèrent la piste de la scène dont nous distinguerons l'aspect central d'un côté, et l'aspect frontal de l'autre. Cette sphère circassienne invite à la convivialité et au rassemblement, pourtant, aussi symbolique que le cercle soit, il n'est plus une exclusivité ni une obligation pour le cirque. Le Nouveau Cirque marque cette mise en crise de l'espace et revendique l'accès aux espaces frontaux. Les compagnies vont donc directement investir des scènes théâtrales et poursuivre un peu plus ce désir d'interroger l'espace. Pour le scénographe Goury, « Le cirque contemporain a pris l'espace comme vecteur d'esthétique et de créativité »¹. Ainsi, tous les espaces sont propices à la création circassienne, car ils représentent un point d'appui à la créativité. Nous pourrions remarquer que malgré une certaine frilosité de voir le cirque se fondre dans le théâtre, leur cohésion semble possible grâce aux mutations qui se sont opérées dans l'espace théâtral. En refusant le décor traditionnel composé de toiles peintes, l'espace théâtral a revendiqué une volonté de se réinventer et d'en finir avec l'illusion. Goury revient aussi sur ces fondements de la scène théâtrale en disant « L'étymologie grecque (*skénographia*) désigne les panneaux peints en guise de décors de tragédies. Or, point de fond de scène au cirque, dessiné par la piste offerte à tous les regards, point non plus de représentation ni d'artifice. »². Ceci expliquerait pourquoi le cirque a tardé à occuper les espaces théâtraux teintés d'illusion. Refusant les faux-semblant, le cirque avait pour ambition de montrer le réel, aussi extraordinaire puisse-t-il être. D'une part, les bouleversements spatiaux amenés par le Nouveau Cirque, et d'autre part, l'aménagement d'espace théâtraux scénographiés, nous permettent d'amorcer cette réflexion sur les frontières, souvent brouillées, entre agrès et scénographie. En effet, cette question ne peut être exprimée que dans un cadre où les conventions de la piste ont été révoquées. Le Nouveau Cirque réinvente les espaces de représentation et amène aussi à se questionner sur l'aspect plastique des représentations. De plus en plus de scénographes vont donc être sollicités à participer à des créations circassiennes et il ne nous reste qu'à découvrir quelle place occupent les agrès dans ces espaces de la dualité.

b) Voir le cirque de face

Il s'agit désormais de se pencher sur la place des agrès au sein des nouveaux espaces qu'occupe le cirque. En effet, nous pouvons nous demander ce que cette frontalité modifie dans la perception des agrès pour le public et dans leur utilisation par les corps des

1 DAVID Gwénola, *Cirque à l'oeuvre : Centre National des Arts du Cirque*, « L'espace des possibles » (entretien avec Goury), Les Editions Textuel: Paris, 2011, p. 72-73.

2 *Idem*

circassiens. Pour le scénographe Goury, « le cirque se perçoit en volume » et quand Gwénola David lui demande de revenir sur la spécificité de l'espace circassien, il répond « Dans un univers circulaire, le décor n'a pas de dos. Contrairement au comédien qui dit un texte dans un rapport frontal au public et paraît presque en aplat, le circassien en scène n'a pas de face cachée. »¹. Nous pouvons dans un premier temps considérer le point de vue de Goury sur les arts théâtraux ici qui se limiteraient à l'énonciation d'un texte face à un public. Or, la déclamation face au public est remise en cause depuis le XVIII^e siècle avec Diderot ou encore des actrices comme La Clairon. Ainsi, avant même, ou au même moment, que le cirque existe, l'acteur avait cessé de n'être que cette figure en deux dimensions. Il ne s'agit pas de comparer le théâtre et le cirque dans ce qu'ils ont de mieux ou de moins bien, mais plutôt d'interroger cette pensée de Goury et de se demander ce que le circassien a de plus que le comédien pour habiter le volume même dans le cadre d'une scène frontale. Certes, le circassien ne peut rien dissimuler aux yeux des spectateurs dans l'espace circulaire de la piste, nous l'avons vu dans *This is the end* qui renforce ce sentiment de transparence par le plateau tournant qui semble tout exposer aux yeux du public. Or, une fois dépossédé de l'exposition et du rassemblement que permet la piste, que reste-t-il de cette vérité proposée par le circassien ? Nous avons vu avec *This is the end* que les agrès pouvaient imposer une certaine disposition spatiale, et il semblerait que l'espace frontal constitue un cadre supplémentaire à ce que l'objet impose déjà. En effet, alors que la piste permet de justifier les différents points de vue que nous pouvons avoir d'une artiste sur, ou sous, son agrès, la scène frontale impose un sens aux dispositions des agrès. Ainsi, nous aurions tendance à penser que pour une vision optimale, un trapèze devrait être positionné de face sur une scène frontale. Sauf, que nous pourrions tout aussi bien concevoir qu'il peut être accroché de profil et dans ce cas, cette disposition fait sens, et nous interroge sur ce qui est donné à voir. La piste expose et la scène frontale oriente, en ce sens, les agrès acquièrent une nouvelle dimension symbolique dans l'espace frontal dans la mesure où ils dénotent avec la dimension théâtrale d'une part, et car ils habitent un espace sensible. Goury poursuit sa réflexion et dit que « il [le circassien] cherche à habiter le vide »² et rejoint sur ce point la pensée de Pascal Jacob qui affirmait que l'espace du cirque était initialement vide et que les dramaturgies circassiennes sont fondées sur le remplissage de cet espace le cirque. Finalement, plutôt que de creuser, de construire à partir de la matérialité de la scène, les circassiens viendraient combler un manque et le remplir. C'est

1 DAVID Gwénola, *op. Cit.*

2 *Idem*

en cela que les agrès sont perçus différemment dans les espaces frontaux : ils n'appellent pas à une création unique, mais à une pratique liée à un artiste et faisant écho à tout son parcours. Les agrès traditionnels ne sont pas à usages uniques et n'ont pas été conçus pour une œuvre en particulier. En cela, l'agrès vu de manière frontale se charge davantage d'un imaginaire qui renvoie au chapiteau et à l'attente de la prouesse. C'est en cela que les innovations, les nouveaux agrès deviennent nécessaires, car ils permettent de décroquer le cirque, de l'extraire de son cadre habituel sans y faire référence par des objets connotés. Ainsi, le cirque contemporain réinvente les agrès et leur confère de nouveaux imaginaires afin de rompre cette attente et cette parenté avec le traditionnel. Le langage reste parfois identique, mais les structures deviennent moins identifiables. En outre, hors des chapiteaux et face à des objets inconnus ou détournés, comment distinguer l'agrès de la scénographie ?

II.2. Agrès ou scénographie ?

Nous pouvons maintenant considérer le cirque hors du cadre traditionnel qu'est le chapiteau et voir les agrès d'un autre œil au regard de ce que la frontalité et l'espace indéterminé bouleverse dans leur perception. À présent, nous allons tenter de comprendre comment les nouvelles formes d'agrès interrogent le rapport à l'utile et au beau. Avant cela, il est intéressant de rappeler que la scénographie est l'activité artistique qui consiste à penser et organiser l'espace scénique et théâtral ou qu'il s'agit finalement de l'art de penser et mettre en forme l'espace de représentation. Notons aussi que la scénographie désigne ce processus, mais aussi son résultat, à savoir les objets qui habitent ces espaces. D'emblée, nous pouvons nous demander si les agrès rentrent ou non dans cette définition et si les innovations sur les agrès ne reproduisent-elles pas déjà ce processus de mise en espace. Même si pour le scénographe Goury que nous avons cité précédemment, sur la piste le décor n'a pas de dos, il n'en est pas moins que dans un espace circulaire, nous pouvons distinguer le décor des agrès. C'est le cas précisément pour *This is the end* où nous pouvons reconnaître une baignoire des sangles aériennes, ou encore une télévision d'une bascule coréenne. Or, le développement de la scénographie du milieu du XXe siècle élève cette activité un rang au dessus de l'ornementation artificielle, les objets ne sont plus seulement là pour remplir et orner l'espace mais pour rendre compte d'une interprétation textuelle, d'une orientation du sens, d'un parti pris, d'un désir, *etc.* Et c'est précisément par cette reconnaissance de la scénographie comme activité sensible et par la mutation des agrès traditionnels que nous pouvons remettre en cause la frontière entre le visuel et le pratique.

a) *Esthétiques de l'agrès*

L'agrès est essentiel à la pratique circassienne car il permet le mouvement acrobatique et lui donne un cadre. Cependant, dans les œuvres contemporaines, cet objet tend à outrepasser la seule fonction de support de l'acrobatie et devient une part intégrante de l'œuvre des artistes et de leur réflexion. Dans un premier temps, sans parler encore d'innovations, nous pouvons trouver des agrès personnalisés, que ce soit au niveau de la couleur, de leur taille ou autre. En plus d'être adapté à la pratique de l'artiste, l'agrès acquiert des propriétés esthétiques dans la mesure où son apparence se démarque. Cette personnalisation marque aussi la mutation du cirque où, à l'époque des cirques familiaux, les agrès se transmettaient de génération en génération. Désormais, l'objet n'est plus directement identifiable et devient personnel. Les personnalisations comme les innovations reflètent une tentative de l'artiste de se démarquer et d'avoir une pratique unique. L'objet devient donc à l'image de la pratique personnelle et unique du circassien, Johann Le Guillerm – cet énigmatique équilibriste, clown, créateur et manipulateur d'objets – parle des objets qui occupent sa scène comme de la « matérialisation d'une pensée qui supplée l'homme [...] mon objet matérialise mon idée »¹. En ce sens, l'objet acquiert une certaine plasticité car il n'existe plus seulement qu'en tant qu'objet : il dépasse ce premier statut et rend compte de la pensée de celui ou celle qui l'a conçu. Le cirque contemporain se démarque par son hybridité et des liens profonds avec d'autres arts comme la danse. Ainsi, le geste circassien dépasse l'accumulation acrobatique et fait sens dans la pratique de l'artiste et aux yeux des spectateurs. Par ce geste chargé d'intentions, les objets présents sur scène adoptent une valeur esthétique, d'une part du seul fait de leur existence dans la représentation, et d'autre part par la connexion qui existe avec l'artiste. Dominique Praud, danseuse, enseignante en danse et conférencière, dit à ce propos « Dans la mesure où tout acte en danse détourne l'objet de sa visée fonctionnelle, on peut lui accorder une valeur poétique »². Le geste artistique viendrait donc détourner l'objet de sa fonction primaire pour lui conférer de nouvelles valeurs : esthétique et poétique. Poétique, car l'objet exprime une réflexion de l'artiste et donne à penser sur sa place dans la représentation ; esthétique, car l'objet devient plus qu'un outil et son existence dans la création lui confère une certaine plasticité. Ce détournement esthétique des objets est au cœur du travail de Johann Le Guillerm qui travaille justement sur cette notion d'objets au cœur d'un environnement et des rapports qu'il peut entretenir avec. Ce poète de l'équilibre et de la

1 Entretien de Johann le Guillerm par Anne Quentin in BORDENAVE Julie, *L'agrès: entre apprivoisement et dépassement, Les relations qu'entretiennent les artistes à leur agrès*, Paris, Territoires de cirque, 2011.

2 PRAUD, Dominique, "L'objet, médiateur de l'acte en danse", *Théâtre/Public* n° 154-155, 2000, p. 58.

matière se place au centre de ses créations dans lesquelles il met en scène des objets courants. C'est le cas dans *Secret* où il explore l'espace et tisse des relations avec des bassines, des bouteilles, des baignoires qui ont perdu leur premier sens et deviennent le support de son corps et de son propos¹. La pensée de Johann Le Guillerm est matérialisée dans la matière et c'est l'imagination des spectateurs qui permet de la saisir. Ce sont justement ces regards et ces échanges qui développent de nouvelles valeurs chez l'objet et qui le font sortir de la connotation utilitaire.

Par ailleurs, les nouveaux agrès et innovations permettent aussi d'ouvrir de nouveaux imaginaires et d'atténuer l'historique des agrès traditionnels et les attentes qu'ils engendrent. Pourtant, en modifiant la forme des agrès, les artistes circassiens ne se défont pas pour autant de la contrainte. Le cadre est modifié non dans un but de simplicité, mais plutôt d'adaptation à une pratique, à une pensée. Ainsi, la pratique acrobatique en elle-même reste inchangée, c'est l'esthétique et la perception de ces agrès qui est transcendée. Étant donné que c'est surtout la forme qui est bouleversée, les nouveaux agrès semblent appartenir un peu à la scénographie dans la mesure où ils deviennent une œuvre à part entière reflétant la réflexion d'un artiste. Maxime Bourdon et Boris Lozneau, tous deux circassiens, ont mis au point une invention de taille : le Philébule. Il s'agit d'un cadre coréen entouré par deux gigantesques roues de vélo sur les côtés qui lui permettent de se déplacer. Nous pouvons remarquer que le langage acrobatique reste identique au cadre coréen traditionnel : le porteur reste debout, les jambes légèrement fléchies, et le voltigeur effectue des balancements entre ses jambes en ponctuant ces allers-retours par des acrobaties et des rattrapes. Malgré la similitude de ce vocabulaire acrobatique, la configuration de cette machine a tout de même un impact sur le mouvement acrobatique : le voltigeur est limité dans ses envolées car, contrairement à un cadre coréen traditionnel, le duo ne se trouve pas très haut. D'autre part, la mobilité de ce cadre peut perturber les balancements du voltigeur et son amplitude. Finalement, que ce soit par l'utilisation d'objets du quotidien, par l'invention de nouveaux agrès ou par le déplacement de ces objets dans espaces non conventionnels, le point de départ reste toujours l'artiste. Le circassien demeure cet élan créateur et place son intention dans cette matière qui finit par devenir une œuvre personnelle à part entière.

1 Voir annexe n°3.

b) *La fonction utilitaire*

Nos réflexions nous ont poussé jusqu'à concevoir l'agrès comme un élément scénographique par sa valeur plastique et poétique, à présent nous allons voir en quoi en la fonction utilitaire de ces objets complexifie cette première affirmation. Tout d'abord il est intéressant de prendre notre précédente pensée à contre-courant : un élément scénographique ne présente-t-il pas aussi une fonction utilitaire ? Ne peut-il pas être aussi bien un support de l'acrobatie qu'un support de la pensée des artistes ? Joao dos Santos, artiste au mât chinois originaire de Lisbonne considère que la distinction entre agrès et scénographie se fait sur la dimension intime et personnelle de l'agrès en opposition à l'aspect renouvelable, à usage unique de la scénographie. L'agrès aurait plus de longévité que la scénographie qui est au service d'un spectacle en particulier. La distinction que fait Joao dos Santos se fait donc sur une dimension utilitaire de ces objets. Finalement, l'agrès semble remettre en question l'existence d'autres objets sur scène, il semble même amoindrir leur portée sémantique et les rabaisser à leur premier rang d'objet utilitaire. Ce qui semble résulter de cette pensée est que ce qui ne sert pas à l'acrobatie ou à la prouesse fait partie de la scénographie, d'une dimension secondaire du spectacle. Pourtant, nous l'avons dit, la scénographie a dépassé depuis longtemps ce statut d'ornementation et dans les spectacles de cirque contemporain, cette frontière agrès et scénographie, ou support du faire et support du voir, est beaucoup plus floue. Il suffit de se replonger dans les travaux de Johann Le Guillerm pour constater ce déplacement de la fonction utilitaire et cette participation des objets dans le spectacle. Rappelons que, pour le scénographe Goury, la scénographie consiste à « traduire [la dramaturgie] dans l'espace matériel »¹, et le corps semble aussi détenir ce rôle au contact de l'agrès. De cette manière, la scénographie autant que l'agrès possèdent un aspect utilitaire : celui d'être support du mouvement et celui d'être support de la dramaturgie ou du sens. Nous pouvons remarquer ici que seule la présence des corps sur scène et d'observateurs peut permettre cette distinction. Une fois de plus, c'est l'utilisation de ces objets par les artistes qui mobilise une certaine interprétation. Imaginons un agrès qui ne serait pas utilisé comme un support acrobatique de toute la représentation, est-ce qu'en perdant sa fonction, il devient un prétexte esthétique et se range du côté de la scénographie ? Les agrès ne sont-ils définis que par leur caractère utile, au sens où ils sont utilisés ? C'est avec ces interrogations que nous prenons la mesure de la nécessité d'une coexistence entre agrès et artiste. En effet, sans l'artiste, l'agrès ne renvoie

1 DAVID Gwénola, *Cirque à l'oeuvre : Centre National des Arts du Cirque*, « L'espace des possibles » (entretien avec Goury), Les Editions Textuel: Paris, 2011, p. 72-73.

qu'à sa fonction première et il en est de même pour tous les objets présents sur scène.

Les nombreuses innovations en terme d'agrès nous montrent que l'objet peut conserver son utilité de support acrobatique et se charger en plus d'une nouvelle forme esthétisée. Pascal Jacob dit à propos des nouveaux agrès que « La soif d'inédit est un catalyseur efficace pour revisiter les anciennes formules »¹. Nous pourrions comprendre que les nouveaux agrès ne sont jamais plus que des agrès traditionnels revisités et qu'ils laissent toujours transparaître une parenté, un langage corporel commun et un désir de toucher à l'impossible. Ainsi, malgré les tentatives de renouvellement, d'appropriation et de personnalisation des agrès, ces derniers présenteront toujours une fonction identifiable, un imaginaire corporel et mobile, et ne seront en rien pareil à des objets purement esthétiques. Finalement, peu importe les mutations que les agrès subissent, la seule variable permettant que l'objet ne fasse plus appel directement à sa fonction, c'est son utilisateur. Ce dernier se double ici d'un observateur et, ensemble, ils peuvent transcender le statut de l'objet, d'une part par leur intention, et d'autre part, par leur interprétation. Dominique Praud dit à ce propos que « L'objet change de sens, sa matière objective est la même, pourtant les imaginaires du danseur et du spectateur produisent ensemble des états de corps différents, suivant le vécu de chacun, son histoire. »² En conséquence, la fonction utilitaire, à l'image de la matière, ne disparaît jamais de l'objet mais devient secondaire, au profit d'une relation avec le corps qui développe son aspect sensible.

c) Les corps performés face à la matière

L'artiste aurait ainsi ce pouvoir sur les pouvoirs : les faire vaciller entre utile et beau. Plus largement, c'est le corps au contact de la matière qui bouleverse entièrement l'environnement de la représentation et qui modifie nos perceptions de l'agrès. Nous l'aurons compris, cette perception dépend du lieu dans lequel s'inscrit la création, mais elle dépend d'abord de la connexion du circassien à son/ses objets. Cette relation est parfois inégale, l'humain pouvant prendre le dessus et monopoliser l'attention. C'est le cas de Mélissa Von Vépy, artiste circassienne aérienne, qui parle des agrès comme de supports. Mélissa Von Vépy montre un désir de camoufler les agrès sous le sens de l'œuvre à transmettre au public. Elle souhaite que l'agrès devienne invisible afin de se concentrer sur les acrobaties ou positions que permet l'objet plus que sur l'objet lui-même. Mélissa Von Vépy dit aussi « Il faut que l'agrès s'efface au service d'un propos, l'idée est plus de

1 JACOB Pascal, « D'un agrès à l'autre » in DAVID Gwénola, *Cirque à l'oeuvre : Centre National des Arts du Cirque*, Les Éditions Textuel: Paris, 2011.

2 PRAUD, Dominique, "L'objet, médiateur de l'acte en danse", *Théâtre/Public* n°154-155, 2000, p. 61

chercher une scénographie qui crée du sens. »¹ et en solution à cette volonté de créer des « paysages scéniques », elle en vient à mettre au point de nouveaux supports. Nous penserons en particulier à *Miroir, miroir*, une création de 2009, où elle évoluait au centre d'un miroir rectangulaire². En sortant de derrière ce miroir, Mélissa Von Vépy nous fait perdre nos repères, car elle bouleverse grandement l'environnement de sa représentation. En effet, tout est pris à parti dans cette création : les spectateurs peuvent apercevoir leur reflet comme celui du ciel ou des arbres. L'avantage de jouer *Miroir, miroir* en extérieur était d'accentuer le rapport primordial de l'artiste à son environnement. Sans le corps, ce miroir n'aurait pas acquis toute cette profondeur et n'aurait pas permis de multiplier les points de vue. La vision des corps sur scène bouleverse, certes, notre perception, mais lorsque ces corps entrent en contact avec les agrès, se confrontent à la matière, il en résulte d'autant plus de sens. En résonance avec la vitalité qui émane de cet échange corps/matière et de leur nécessité pour faire exister un propos sur scène, Katerina Konstantinos Papageorgiou a écrit une thèse sur la « corrélation entre le corps humain vivant et la réalité scénique inanimée »³ et nous pouvons y lire :

The human body is the living "object" - the word object is in no way innocent - which is "used", through the ages, in the art, theater, opera, dance, circus, performance and cinematography. [...] Despite the fact that the human body keeps the spectacle alive, in many cases, the scenic reality is not just the result of a body that moves and talks, but also the result of the coexistence of a natural as well as a mechanical movement. Both are supported by a lifeless scenic reality (the scenography, the light design, the music and the sounds).⁴

Deux notions paraissent fondamentales dans ce bref passage : celle de considérer le corps comme un objet au service de la création et celle qui nous dit que l'aspect vivant du spectacle tient en partie aux objets inanimés. Il est intéressant de parler de *réalité scénique* du spectacle vivant et de considérer que cette dernière résulte d'une utilisation d'objets. La rencontre des objets vivant et inanimé permettrait cette *réalité scénique* et de mettre en avant les mouvements qui habitent ces entités. Qu'ils soient vivants ou non, ces objets se confondent dans la représentation dans la mesure où ils sont habités par le mouvement. Ce mouvement pourrait être naturel, venir des objets et de leur forme ou condition, ou mécanique, c'est à dire mettre en jeu ces lois de la nature et de l'équilibre. Le corps et cette

1 Entretien de Chlœe Moglia et Mélissa Von Vépy par Cathy Blisson in BORDENAVE Julie, *L'agrès: entre apprivoisement et dépassement, Les relations qu'entretiennent les artistes à leur agrès*, Paris, Territoires de cirque, 2011.

2 Voir annexe n°4.

3 PAPAGEORGIU Katerina Konstantinos, *Human and scenographic machine in 20th century spectacle*, Grèce, Aristotle University Of Thessaloniki, 2011, 318 p.

4 *Idem*

réalité scénique inanimée sont des objets dans la mesure où, par définition, ils affectent les sens des spectateurs, la vue principalement. Par leur caractère d'objets, ils peuvent affecter le public et surtout le confronter à ce qui anime réellement la scène. Plus précisément, ce sont ces corps au contact de tout l'environnement inanimé de la scène qui créent le mouvement qui, lui, confère au spectacle son aspect vivant.

La coexistence des objets vivants et inanimés n'est pas toujours évidente et, dans le cas des agrès, elle est d'autant plus délicate. En effet, si certains voient la scène comme un grand flux, d'autres dissocient les éléments qui la composent. Réaliser un spectacle revient alors à composer avec tous ces éléments et les agrès doivent alors être intégrés à un plus large tableau. Goury parle de « contrainte forte »¹ qu'il doit intégrer à la création. Nous pouvons nous demander si les agrès, au lieu de devenir des obstacles entre les corps et la scénographie, ne peuvent pas servir de point de départ ? Il semble important de rappeler que ce sont les corps qui définissent et légitiment la présence de la matière, des agrès sur scène par leurs intentions, mais que cet échange n'est pas à sens unique. En effet, la contrainte dans la création donne une légitimité à l'artiste, un positionnement. Ainsi, l'artiste ne travaille pas qu'en fonction de son envie, mais réagit à un cadre. En plus de légitimer leur existence sur la scène, le circassien et l'agrès confrontent leurs caractéristiques, à savoir : la stabilité avec la recherche d'équilibre, l'immuabilité avec l'évolution, ou encore la rigidité avec les sentiments.

Qu'ils soient reconnus comme supports acrobatiques ou qu'ils se perdent dans l'environnement scénique, les agrès continuent d'être cette porte ouverte vers le mouvement et la liberté. En cela, les relations sont infinies et les modalités de perception des agrès aussi, toujours est-il que le spectateur restera en mesure de distinguer les corps vivants et les corps inanimés et d'apprécier cette rencontre comme fondement du spectacle vivant.

II.3. *Celui qui tombe, Yoann Bourgeois*²

Après avoir observé cette distinction entre scénographie et agrès, nous nous concentrerons ici sur une confusion totale entre les deux objets. En confrontant l'artiste à son environnement, nous avons dressé certains rapports dont celui de créateur et d'œuvre. Ce lien entre l'objet et l'artiste se retrouve ici dans la création de Yoann Bourgeois, *Celui qui tombe*, et se retrouve bouleversé par un rapport de force émanant de l'environnement et

1 DAVID Gwénola, *Cirque à l'oeuvre : Centre National des Arts du Cirque*, « L'espace des possibles » (entretien avec Goury), Les Editions Textuel: Paris, 2011, p. 72-73.

2 Voir fiche de distribution en annexe.

agissant sur l'homme. Jean-Michel Guy atteste qu'il y a « une sorte de définition implicite du cirque à travers les instruments disponibles »¹, la définition du cirque de Yoann Bourgeois serait donc faite d'exploration, de théâtralité et de forces. De l'imposante plateforme du spectacle de Yoann Bourgeois émerge la notion d'agrès-scénographie, *Celui qui tombe* fait alors un clin d'œil à Mathurin Bolze et son spectacle *Du goudron et des plumes*. Sauf qu'ici, le cirque s'épure et se confond dans une théâtralité des rapports de force.

a) Présentation

Afin d'entamer notre réflexion sur *Celui qui tombe* et ses particularités scénographiques, il semble important de revenir sur le parcours et le travail de Yoann Bourgeois. Ce circassien très inventif est passé par le jonglage, le trampoline et, avant tout, par le jeu. Yoann Bourgeois a suivi une double formation de circassien et de danseur puisqu'il est passé, en alternance, par le Centre national des arts du cirque (CNAC) de Châlons-en-Champagne et par le Centre national de danse contemporaine (CNDC) d'Angers. Aujourd'hui, il est codirecteur du CCN de Grenoble aux côtés de Rachid Ouramdane, ce qui est étonnant du fait de son appartenance au cirque et du peu de créations que nous pouvons compter à son actif. Yoann Bourgeois pense son travail comme un processus chronologique et le relie entièrement à l'enfance où les questions d'orientation de vie et professionnelles sont compliquées à résoudre. Le cirque est apparu comme un solutionnement à ce problème d'avenir, c'était un moyen de ne pas couper le fil de l'enfance et de rêver à un art de vivre, une utopie. Le cirque est donc pour lui un lieu d'expérimentation et il axe sa recherche autour du point de suspension – ce moment où ce n'est plus le désir de l'artiste qui génère le mouvement, mais des forces annexes – qui fera l'objet de notre réflexion un peu plus loin. En conséquence, Yoann Bourgeois travaille sur la matérialité des agrès, sur ces objets lui permettant de toucher à ce point de suspension. Il place la recherche scénographique au même niveau que la recherche chorégraphique.

Cette justesse entre mouvement et environnement est perceptible dans *Celui qui tombe*, un spectacle qu'il a réalisé en 2014 aux côtés de Marie Fonte. Marie Fonte est directrice adjointe de la compagnie Yoann Bourgeois et a assisté la création de *Celui qui tombe*. Elle a suivi un parcours de danseuse tout en pratiquant le cirque, notamment les arts aériens. Ce spectacle met en scène six artistes confrontés à une plateforme monstrueuse de

¹ GUY Jean-Michel in BORDENAVE Julie, *L'agrès: entre apprivoisement et dépassement, Les relations qu'entretiennent les artistes à leur agrès*, « Agrès: jouet, instrument, extension de soi ? », Paris, Territoires de cirque, 2011.

deux tonnes.¹ Pour présenter cette création, Yoann Bourgeois ajoute :

La scénographie que j'ai conçue pour ce projet est un sol, un simple plancher mobilisé par différents mécanismes (l'équilibre, la force centrifuge, le ballant...). Six individus (sorte d'humanité minimale) seront sur ce sol, et tenteront de tenir debout. Ils réagiront aux contraintes physiques, n'initiant jamais le mouvement.²

Ce plancher occupe tout l'espace de la scène et capte tous les regards, nous sommes d'ailleurs contraints de constater la domination de cet élément sur les individus, paraissant très fragiles. *Celui qui tombe* se construit en numéros, ou tableaux, qui sont définis par les changements de configurations de la plateforme. Or, tous sont liés par une même scénographie, une même équipe et une même règle : trouver l'équilibre. Cette lutte pour la stabilité est perturbée par les mouvements de la plateforme : inclinée, les individus doivent lutter contre la chute en rampant vers le haut ; posée sur un point central, ils devront jouer sur l'équilibre, la répartition du poids et la lenteur ; tournant comme une spirale infernale, leur appui devront être aussi solide que les liens entre eux pour ne pas que la force centrifuge les arrache à leur stabilité précaire ; balançant avec une grande amplitude, leur réactivité et leur agilité leur permettront d'éviter l'impact³. Sans même faire intervenir la parole, *Celui qui tombe* est hanté par une grande théâtralité qui naît de la dramaturgie, de ce dévoilement d'actions. Ces actions ne sont pas initiées par les interprètes, mais engendrées par cette grande machine, catalyseur des forces élémentaires. Par l'appartenance aux arts du cirque, la dimension théâtrale et la présence de la danse et du chant, ce spectacle rend compte d'une grande porosité entre les arts et de l'interdisciplinarité que Yoann Bourgeois considère être de tout temps. L'appartenance aux arts du cirque se perçoit, d'abord dans le parcours de Yoann Bourgeois, puis dans la prise de risque, la virtuosité et la présence d'un agrès, aussi élémentaire et hors normes soit-il. La théâtralité se démarque aussi par des moments de jeu et d'autres moments où nous pouvons distinguer l'interprète du personnage. Nous pouvons aussi parler de danse car cette dernière est visible dans des passages acrobatiques ou de capoeira, mais aussi parce que *Celui qui tombe* présente des parties chorégraphiées, c'est à dire une écriture du temps et de l'espace. Yoann Bourgeois a aussi fait le choix d'une bande sonore pour ce spectacle, cette dernière est très habitée par *My way* de Frank Sinatra dont les paroles font écho à cette bulle de vie, cette petite humanité créée sur scène qui passe par une foule d'émotions. Les liens entre les musiques du spectacle sont qu'il s'agit de succès musicaux et qu'ils témoignent d'une curiosité dans les associations. En effet, ces titres ont peut être en

1 Voir annexe n°5.

2 BOURGEOIS Yoann in DUMINY Adèle, *Dossier pédagogique*, MC2:Grenoble, 2015.

3 Voir annexe n°6.

commun d'être des grands succès, mais leur style musical diffère radicalement : nous pouvons entendre un air d'opéra, chanté directement par les interprètes, il s'agit de *Didon et Enée*. Plus précisément, le chant est celui de la scène où Didon se suicide après qu'Enée ait décidé de partir pour réaliser son destin. Ce passage évoque la mort, le couple mais aussi les enjeux d'équilibre. En cela, le chant trouve parfaitement sa place dans le spectacle : si l'un des partenaires quitte la plateforme, cela déséquilibre l'ensemble du groupe et peut entraîner la chute, donc la mort. Toutes ces disciplines sont mêlées dans *Celui qui tombe* et participent à cette grande fresque humaine, nous donnant à voir l'homme au sein de l'univers et en lutte contre, ou avec, ce dernier.

b) Innovations et recherches

Dans l'objectif d'ancrer davantage *Celui qui tombe* dans notre réflexion sur les liens entre agrès, scénographie, et environnement, il semble judicieux de revenir sur ce qui constitue la recherche de Yoann Bourgeois. Ses expérimentations et innovations en termes d'agrès ou de scénographie nous permettront de porter un regard sur ce qui représente le cœur de ses intérêts. Les curiosités de Yoann Bourgeois sont exacerbées sur la scène et *Celui qui tombe* nous permettra de comprendre comment elles s'expriment sur le plateau.

Le travail de Yoann Bourgeois porte les stigmates laissés par le Nouveau Cirque et se caractérise par un intérêt pour la scénographie. Il attribue une identité propre à chacun de ses objets qui restent avant tout un espace d'interaction potentiel. En cela, sa scénographie peut être confondue avec les agrès, si nous pensons ces derniers comme une forme avec laquelle le corps des artistes peut interagir. Les agrès de Yoann Bourgeois sont pensés en fonction de ce qu'ils permettent de faire, ou imposent de faire, c'est ce que Gibson a appelé les *affordances*. Ce psychologue américain désigne par *affordance* tout ce que l'objet nous offre en terme de potentialités d'action. Ainsi, la recherche de Yoann Bourgeois s'oriente sur les possibilités mécaniques qu'offrent les objets aux hommes. La définition mécanique du travail est le déplacement d'une force par son point d'application, ce postulat a beaucoup influencé son travail car il est passionné par le rapport aux phénomènes physiques. Son habitude de travail est l'expérimentation des forces physiques et la recherche permanente d'un point de suspension. Ce point de suspension est le moment d'équilibre parfait de toutes les forces, avant la chute. Yoann Bourgeois l'a d'abord expérimenté avec les balles de jonglage qui forment une parabole lorsqu'elles sont lancées ; ce point de suspension serait le sommet de la parabole. Yoann Bourgeois précise que « Le "point de suspension" est une expression de jongleur pour dire ce moment furtif

où l'objet qu'ils ont lancé atteint le sommet de la parabole, juste avant la chute. J'ai pour passion la quête de ce point idéal, débarrassé de poids : instant de tous les possibles »¹. Le point de suspension est la croisée de deux choses : l'absence de poids, et l'instant. Pour Yoann Bourgeois, ce moment est une petite fenêtre ouverte sur l'éternité. Il s'agit là de l'obsession qui se dissimule sous ses expérimentations : trouver une forme d'éternité par la suspension du mouvement. Par ailleurs, Yoann Bourgeois considère sa recherche et ses créations comme un processus chronologique, il ne pense pas la création comme un projet à durée courte, mais comme une continuité jusqu'à sa mort. Sa pensée sur l'instant de la chute rejoint celle de Johann Le Guillerm qui atteste :

Oui, je crois. L'équilibre n'est pas une chose fixe, c'est un temps entre deux déséquilibres ; qu'ils soient légers ou extrêmes, ils appellent une compensation du même ordre. [...] L'équilibre est mouvement, ajustement permanent. C'est comme une balance, il faut compenser un déséquilibre par un autre déséquilibre pour ne pas tomber. Si on s'arrête au centre, il n'y a pas équilibre, mais mort. Il n'y a pas de repos dans l'équilibre, le repos est dans la chute. Et l'on a toute la mort pour se reposer...²

Seulement, là où Yoann Bourgeois voit un gage d'intemporalité, Johann Le Guillerm y perçoit la mort. Les dispositifs que Yoann Bourgeois conçoit permettent d'approcher au plus près cet instant. Plus précisément, le chantier *Tentatives d'approches d'un point de suspension* constitue une constellation de projets qui peuvent être des formes courtes, mais qui sont tous chargés d'une scénographie importante. L'objectif principal de ses scénographies serait ainsi de rendre perceptible cette quête de la suspension. Yoann Bourgeois n'a jamais fait de spectacle sans dispositif, il a toujours créé des espaces, des supports, des *dispositifs physiques*. Il emploie ce terme plutôt qu'*agrès* qui semble être trop connoté et rattaché à l'imaginaire du cirque traditionnel. Ses dispositifs mettent en jeu des phénomènes physiques comme les forces élémentaires, c'est le cas pour son projet actuel à Bonne qui s'articule autour des forces de frottement dans un dispositif de toboggan géant avec une pente très raide. Dans l'idéal, un mouvement dure toujours, mais en réalité l'objet perd de l'énergie avec son environnement. C'est ce qu'on appelle l'irréversibilité du mouvement, qui amène un rapport au temps infini donc une nouvelle tentative d'approche de l'éternité. Yoann Bourgeois cherche à reconnecter son public et lui-même à l'environnement, ce qui passe par cette conscience de l'instant présent et des forces qui nous entourent. Cette connexion avec son milieu explique en partie son intérêt pour la scénographie, curiosité que tous les circassiens ne partagent pas forcément. En effet, Yoann Bourgeois est originaire du Jura, d'un environnement montagnard qui lui évoque un espace de jeu et possibles et lui procure cette envie de découvrir tous les types d'espace.

1 BOURGEOIS Yoann in DUMINY Adèle, *Dossier pédagogique*, MC2:Grenoble, 2015.

2 QUENTIN Anne et BLONDEAU Catherine, *Johann Le Guillerm à 360°*, Arles, Actes Sud, 2009.

À propos de la structure de *Celui qui tombe*, Yoann Bourgeois précise que « La structure peut être considérée comme un agrès mais un agrès qui serait considéré dans son plus simple appareil, simplement une surface sur laquelle des hommes et des femmes tentent tant bien que mal de tenir ensemble »¹. Il est intéressant de revenir sur les fondements de cette structure et sur ce qui a mené à sa création. C'est un intérêt pour la théâtralité qui a lancé ce projet car Yoann Bourgeois voulait travailler, partager sur cette notion. Il a donc initié un travail de laboratoire auquel il a invité différents artistes et dans lequel il a proposé l'exercice du rola bola. Le rola bola est une simple planche posée sur un cylindre, le but étant de tenir en équilibre avec les deux pieds posés sur la planche, elle-même en équilibre sur le rouleau. Dans son atelier, Yoann Bourgeois a constaté que si la personne en recherche d'équilibre sur le rola bola se munissait d'un verre dans une main et d'une bouteille dans l'autre, l'ensemble évoquerait l'ivresse sans même que la personne soit en train de jouer. Ainsi, l'objet serait en mesure de déclencher la théâtralité sans s'embarrasser de la volonté ni de l'intention de l'artiste. L'objet n'est plus seulement catalyseur de forces, mais aussi créateur d'une dramaturgie. Cependant, la présence visuelle de l'agrès qu'est le rola bola rompait cette narration, ce qui a conduit Yoann Bourgeois à imaginer le plancher de *Celui qui tombe*. Cette curiosité pour le matériel et la recherche de la suspension aura donc fait naître une dramaturgie, presque malgré soi.

De cette absence de contrôle de la part de l'interprète est aussi née cette notion de *vecteur* que Yoann Bourgeois utilise pour parler des acteurs. Il explique que c'est cette distinction qui le fait appartenir au cirque plutôt qu'au théâtre : le fait de considérer que l'homme n'est pas au centre de l'univers et n'est pas systématiquement agissant, mais plutôt traversé. En effet, le terme *acteur* vient du latin *actor* qui désigne celui qui agit et renvoie au Grec *agein* qui signifie « pousser devant soi » et d'où découle *agôn*, la « lutte ». De l'autre côté, le mot *vecteur* signifie, en latin, le « passager » ou « celui qui transporte ». Les interprètes de *Celui qui tombe* n'agissent pas sur la plateforme mais sont transformés par cette dernière et par les changements qu'elle opère dans leur environnement. Ils subissent l'action et composent avec elle pour faire naître le drame. Une fois de plus, nous retrouvons ici toute la théâtralité de *Celui qui tombe* dans cet entremêlement d'actions induites par la scénographie et agissant sur les forces extérieures.

c) *La matière au cœur des forces*

Avec *Celui qui tombe*, Yoann Bourgeois a amorcé un travail de redéfinition complet

1 BOURGEOIS Yoann in DUMINY Adèle, *Dossier pédagogique*, MC2:Grenoble, 2015.

de l'agrès à tel point que ce dernier devient la scénographie et l'espace de jeu. La contrainte physique et technique reste présente avec cet énorme plancher et c'est en cela que son travail produit une réflexion sur les agrès. Yoann Bourgeois a composé son spectacle sur les rapports de force où les acteurs sont des vecteurs. Pour Yoann Bourgeois, il ne faut pas jouer, mais être joué, ce qui impose une présence ancrée dans l'instant et extrêmement attentive. Il cherche à déconstruire les habitudes gestuelles afin de mettre les interprètes en état d'alerte. Cet état d'alerte se caractérise par une connexion des interprètes à l'instant présent, à leur environnement et aux sensations que ces deux entités leur procurent. Cet état d'alerte est supposé garantir la sincérité du mouvement et le fait que ce dernier n'ait pas été anticipé. Il s'agit d'attendre que les sensations qui génèrent le mouvement soient suffisantes pour commencer à appréhender le mouvement. Or, le problème durant la création est cette anticipation du mouvement par les interprètes. Cette anticipation est de l'ordre de l'organisation du spectacle et elle est nécessaire pour que ce dernier ait une structure et fonctionne. Nous comprendrons que les interprètes ne peuvent pas complètement se laisser surprendre par la plateforme, car ses mouvements restent les mêmes de représentation en représentation. Le but est plutôt alors de se délivrer de la lutte contre les éléments : il s'agit d'une adaptation de tous les instants qui demande une grande attention, une écoute et l'exploration des possibles. *Celui qui tombe* est finalement une création sur l'attention, sur cette concentration vitale à la connexion de l'homme à son environnement. L'environnement ici est mis en exergue par le jeu avec les forces physiques. En effet, l'idée a été de créer un agrès qui génère des forces physiques dont l'acteur soit le vecteur. À ce propos, Yoann Bourgeois indique :

Je veux voir de quoi est faite cette matière que j'affectionne tant pour découvrir ses puissances propres. J'ai l'intuition que celle-ci porte une propension à de nouvelles formes de théâtralité, et c'est véritablement une « source ». Mon processus de travail ressemblerait alors à une soustraction : je cherche à débarrasser ma recherche de tout ce qui ne lui est pas nécessaire. Je simplifie mes formes pour une plus grande lisibilité des forces.¹

Celui qui tombe est donc une exploration des possibles de la matière laquelle nous est imposée au regard par son envergure. De la simplification des formes dont parle Yoann Bourgeois découle une épure de la scène sur laquelle les mouvements sont extrêmement lisibles. Il considère que la matière est déjà suffisamment chargée – de forces, de potentiels d'évocation ou d'action, de dramaturgie – pour constituer le cœur de son spectacle et l'objet central. Plus question de fioritures, *Celui qui tombe* revient à l'élémentaire pour nous en faire saisir la complexité. L'élémentaire, ce sont ces forces, d'ordinaire invisibles,

1 BOURGEOIS Yoann in DUMINY Adèle, *Dossier pédagogique*, MC2:Grenoble, 2015.

qui deviennent perceptibles grâce au plancher. Ce plancher vient traduire les forces à travers les corps des interprètes. Nous l'avons énoncé plus tôt, la plateforme monopolise le regard, mais elle se fait aussi entendre : les deux tonnes de bois nous laissent profiter de leurs craquements. Ces bruits renforcent l'impression d'une machine infernale pouvant s'écraser sur les interprètes et sur le public. La toute-puissance de ce support s'exprime aussi dans sa capacité à définir l'espace de jeu et à maîtriser le temps. En effet, avec la configuration de plancher rotatif, certaines scènes sont jouées à l'envers, en témoigne le rembobinage de la musique. Malgré l'apparente autonomie du plancher qui, dans les premiers instants de *Celui qui tombe*, change de disposition presque seul (à ces moments-là, des moteurs évitent la manipulation directe des câbles) ; les techniciens sont visibles et aucun pendrillon ne dissimule la technique à l'origine de toutes ces configurations. Cette transparence du mécanisme du plancher - les techniciens décrochent des câbles, posent un socle, actionnent les mouvements - nous ramène une fois de plus à ce focus sur la matérialité. Toutefois, Yoann Bourgeois ne nous fait pas croire que ces deux tonnes peuvent s'actionner seules, il exprime clairement son souhait de reproduire un petit monde sans pour autant masquer la facticité de ce dernier.

Cette mini humanité est d'ailleurs mise à mal : nous la découvrons rampant vers le sommet de la plateforme qui s'incline de plus en plus dangereusement à la verticale. Les corps avancent avec peine et reculent avec une grande facilité, nous évoquons ainsi l'éternelle sentence de Sisyphe, condamné à pousser un rocher le long d'une pente, sans jamais atteindre le sommet. Ainsi, nous ne sommes pas ici accaparés par l'effort que représente cette ascension, mais plutôt par la lutte qu'elle représente et la ténacité dont elle témoigne. Le public retient son souffle face à la chute parfois inévitable, mais se met à rire de l'épuisement des interprètes, courant à leur perte sur une toupie infernale. Peut-être ce rire est-il permis par la situation confortable dans laquelle les spectateurs observent ce combat contre la puissance des forces. Le plancher explore et met en lumière ces forces auxquelles nous sommes tous sans cesse confrontés, sans même nous en apercevoir. La scénographie devient un moyen de lutte contre l'environnement, ou d'harmonie si les interprètes parviennent à composer avec. C'est le cas lors de plusieurs passages : notamment lorsque le plateau tourne sur lui-même et que les interprètes profitent de la force centrifuge pour effectuer un porté giratoire. La plateforme met à l'épreuve la résistance humaine, sa cohésion et agit indépendamment de ce que les interprètes souhaitent en faire.

L'agrès reproduit ici une scène, un monde, notre monde. Plus qu'un support du

spectacle, il agit comme la projection de toutes les inépuisables contraintes qui peuvent peser sur le corps. L'agrès devenant scène, le corps reste alors le principal matériau de la création dont nous percevons les variations par les mouvements générés par la plateforme. Cela éclaire justement cette porosité du corps avec son environnement et la façon dont ce dernier altère sa condition (consciemment ou non). L'homme, en conscience de ces forces, peut exploiter les pressions qu'elles exercent et échapper ainsi à l'immobilité. Yoann Bourgeois rappelle la portée idéologique de ce grand plancher :

L'intention de la scénographie de ce spectacle vient de la pratique du cirque, c'est à dire le rapport aux forces et aux grandes contraintes de la physique, de la mécanique élémentaire, de la force centrifuge, de l'équilibre et du ballant. Ce plateau est pour moi une réduction de tous les agrès de cirque, une simplification qui rend visible les forces et ses rapports qui à leur tour deviennent source de drame et font naître des situations. Cette scénographie n'a donc pas une fonction de décor, au sens décoratif, mais elle est génératrice de la dramaturgie. Je voulais voir un spectacle sans décor ni accessoire et texte, qu'avec des hommes et des contraintes physiques. La scénographie a créé une dramaturgie.

On revient ainsi à l'étymologie même du mot dramaturgie : drame qui veut dire action ou un tissage des actions, donc cette scénographie est agissante. Nous avons écrit des actions, des situations éloquents mais sans parole. Je cherchais cette théâtralité.¹

Ce plateau de deux tonnes dépasse physiquement l'humain, les rapports de force sont alors démesurés et les contraintes du quotidien exacerbées. Cet objet réunirait, dans la plus simple des formes, tous les enjeux sous-tendus par les agrès. Un travail sur la mécanique élémentaire nous est donné à voir et il n'est plus question de distinguer scénographie, agrès, cadre de scène, *etc.* : tout est concentré sur cette seule ligne de bois pouvant devenir sol ou mur. Les situations dramaturgiques naissent donc de cette épure du plateau et des composantes de la création. En vidant la scène et en y ajoutant ces deux tonnes de matière brute, Yoann Bourgeois a mis en lumière le mouvement, élément essentiel à la vie. Car lorsqu'un des six individus quitte ce plancher, il se dégage des forces qu'il impose ce qui lui permet l'immobilité et l'image de mort que cette position procure.

Celui qui tombe regorge d'images et d'événements : des rencontres, des abandons, de la cohésion et de la résistance, des chutes et des deuils. Certains s'amuse de ce danger, d'autres en subissent les conséquences, mais tous mettent de côté l'acrobatie pour revenir à cette précarité de la condition humaine. La matière n'est plus présente pour permettre la prouesse, au contraire : elle est ici pour nous ramener à l'essentiel et nous ancrer dans notre environnement animé de multiples forces.

Entre agrès et scénographie, la frontière est parfois mince et certains artistes

¹ MAZLOUMAN, Mahtab, "Yoann Bourgeois, Un point de suspension en équilibre" (entretien), *Actualité de la Scénographie* n°206, 2016, p. 36-38.

s'amuse de cette confusion. Goury affirme que « L'agrès peut devenir espace et inversement »¹ et force est de constater que c'est la matière qui demeure au centre de nos préoccupations. L'agrès peut s'ouvrir à l'espace, s'y fondre même et ne plus être reconnu comme un support utile à l'acrobatie, de la même manière que la scénographie peut devenir support de la prouesse. L'enjeu de cette curiosité pour la matière, qu'elle soit utile, belle ou simplement présente, semble masquer un désir intérieur de maîtrise de son environnement, et par extension, de son propre corps. Finalement, en jouant avec son environnement, le circassien admet ses faiblesses et les expose aux yeux de tous. Ce qui permet que cette sincérité fasse spectacle, ce sont justement les agrès : ils allient esthétique, plastique et dimension utilitaire, permettant au corps de dire ses obstacles.

¹ DAVID Gwénola, *Cirque à l'oeuvre : Centre National des Arts du Cirque*, « L'espace des possibles » (entretien avec Goury), Les Editions Textuel: Paris, 2011, p. 72-73.

PARTIE III :
OBJET ET ÊTRE

Nos réflexions nous ont poussés jusqu'à concevoir un cadre pour les agrès, une utilisation et des rapports de partenaires avec leur circassien. À présent, il convient de nous pencher sur ce que l'agrès ne rend pas directement visible, sur cette aura qui entoure cet objet d'une importance toute particulière aux yeux de son propriétaire. Ainsi, il nous faudra repousser les frontières entre vivant et inanimé, et imaginer les dimensions poétique et idéologique que développe l'agrès. Plus que jamais, l'agrès ici dépassera son statut de chose, d'objet, de forme, et se chargera même d'une once d'humanité. Toutefois, il n'est pas ici question de personnifier complètement l'agrès mais plutôt d'étudier comment l'inanimé renforce et complète l'organique. Nous pourrions penser qu'il s'agit de la partie la plus abstraite de cet écrit en raison des imaginaires qu'elle ouvre, pourtant elle vient clore l'ensemble d'une réflexion menée jusqu'à ce point d'élévation d'un objet autour duquel gravite le cirque. Désormais conscients de cet ancrage du corps et de l'objet dans son environnement, et de cette histoire et connexion qui habitent le duo agrès/circassien, nous allons déterminer comment l'agrès peut devenir cet « autre soi-même », comment il vient combler un vide et se charger d'une confiance aveugle, au point d'agir pour l'autre. Dans cette confusion que prête le concept d'altérité entre ce moi et ce second moi, il nous faudra étudier les rapports de force, de hiérarchie ou domination qui s'établissent dans ce couple. L'agrès vient parfois prolonger un geste ou lui donner naissance, et nous verrons comment ces appareils peuvent compléter le corps et faire office de prothèse. Par la suite, nous tâcherons de penser à ce que l'agrès dit du circassien dans une dimension poétique, sur les désirs qu'il laisse entrevoir et sur les objectifs qu'il vise à atteindre. Toutes ces notions nous permettront de nous plonger dans la création de Radhouane El Meddeb, laquelle nous dirigera vers l'hypothèse d'un corps-agrès.

III.1. L'agrès comme alter ego

La relation, au sens large, représente le moteur de cet écrit et, nous l'avons vu, ces liens étroits se déploient entre humain, milieu, matière, intention, vécu, *etc.* Lors de ces multiples rencontres, certains s'endommagent, d'autres se renforcent ou se troublent. La rencontre avec la matière produit ces réactions en chaîne, car c'est celle qui nous compose et avec laquelle nous entrons quotidiennement en interaction. La matière ici est agrès, support, compagnon, elle est cet autre qui accompagne les élans du circassien à chaque lever de rideau.

a) Notions d'altérité

Le concept d'altérité n'est pas neutre et touche à de nombreux domaines, de la philosophie à l'ethnologie. Il résulte de la pensée du philosophe Emmanuel Levinas qui a formulé cette relation avec l'autre dans une série d'essais réunis dans le recueil *Altérité et transcendance* publié en 1995. Ce concept a été repris par de nombreux auteurs, dont l'italien Angelo Turco qui en propose la définition suivante : « Caractéristique de ce qui est autre, de ce qui est extérieur à un "soi", à une réalité de référence. »¹ Dans cette définition, l'agrès est bien un élément extérieur au circassien dans la mesure où il se distingue de son propre corps. Cet autre qu'il pourrait être possède une essence qui lui est propre et se marque par sa différence. En effet, le terme *altérité* provient du latin *alteritas* qui signifie « différence » et qui nous replonge dans ce rapport de dualité, d'oppositions. D'autres personnes considèrent ce rapport à l'autre comme une part essentielle du cirque, c'est le cas de John-Paul Zaccarini, artiste de cirque et auteur d'une thèse qui observe que la « Psychoanalysis has a lot in common with circus - sex, death and the fact that it requires the presence of an other. »² Le cirque a donc besoin de cette altérité, de cet autre et de sa présence pour exister. Cet autre peut alors devenir le public, nécessaire à l'équilibre du cercle circassien, qui, même tapi dans l'ombre, fait sentir sa présence. En témoignent les applaudissements intempestifs de certains spectacles de cirque qui rythment chaque prouesse : les spectateurs de cirque semblent ressentir ce besoin d'être présents et de le faire savoir. La chose se vérifie un peu moins pour les spectacles de cirque contemporain où le public, plus discipliné, se distingue par sa réserve et son enthousiasme contenu jusqu'à la fin de la représentation. Toujours est-il que le public peut constituer une présence, mais qu'il ne peut pas vraiment devenir ce « second moi » de l'artiste, au même titre que l'agrès.

À l'image des marionnettistes, les circassiens s'embarrassent de l'agrès pour se confronter à la matière qui devient cet autre. Plus qu'un instrument gymnique, la création leur permet d'insuffler la vie à ces objets figuratifs, traditionnels, bruts, et ainsi de créer une relation avec. Cette relation est faite de réciprocité dans les échanges qui se traduisent par une transformation de la matière par le corps, et du corps par la matière. Le corps redevient à son tour malléable, modelable et se range aux côtés de la matière. La notion de matière provient étymologiquement de *materies* qui désignait le bois de construction, et ainsi « la substance fondamentale des choses »³. Le bois nous renvoie bien cette image

1 TURCO Angelo, « Altérité », Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés, Paris, Belin, 2013.

2 ZACCARINI John-Paul, *Circoanalysis : Circus, therapy and Psychoanalysis*, DOCH, 2013.

3 Étymologie de « matière » : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/mati%C3%A8re> (Centre National de

d'altération face au temps, de cette capacité de la matière à se modifier. L'acte d'altérer fait partie intégrante du geste artistique : qu'il soit dans le refus de l'immobilité d'un fil de feriste en proie au déséquilibre ou dans le désir d'un équilibriste de changer ses appuis. S'éloigner de sa condition initiale permet cette porosité, envers l'autre et envers soi-même. Le circassien extériorise le processus d'altération car il en est l'expression : un corps transformé au contact d'une matière qui le rend étranger à lui-même. L'altérité, nous en avons convenu, est pensée en référence à une entité extérieure à soi. Or, cette perception de l'altérité passe par un ressenti personnel, au niveau de notre corps. La première altérité à laquelle le circassien pourrait être confronté, si nous considérons cette observation à partir du corps, pourrait être la gravité. Il s'agit d'un mouvement perpétuel, induit par la forme de notre planète qui entraîne tous les objets dans son espace courbe. Cette modification et contrainte spatiale est extérieure au corps, elle est autre et permet au corps d'agir. Le corps a toute confiance dans cette inclinaison de l'espace et nous retrouvons cette certitude pour l'autre dans l'agrès. Ce dernier répond au concept d'altérité dans la mesure où il est cette présence tranquille mais vitale, qu'il est individuel et n'appelle qu'à une pratique unique. L'agrès devient le double, ce "moi" du cirque, cette personne que rien ne peut stopper, ce soutien indéfectible.

Par ailleurs, il est étonnant de penser le concept d'altérité depuis la matière, en présence chez la matière. Emma Merabet évoque cette substance dont se charge la matière et que nous pouvons lire ainsi :

Il s'agit, dans le sillon bachelardien, de situer l'*autre* de la matière en son sein même. Car la matière est hantée. Elle est toujours déjà habitée par l'imaginaire de celui qui la contemple, toujours déjà lourde d'un fond émotionnel, chargée de valeurs affectives, enveloppée de couches de mémoires individuelles et archaïques. À l'œil qui sait s'y arrêter, cette texture imaginaire de la matière double le réel d'une voilure qui le déforme, et lui découvre ses cosmogonies enfouies.¹

Ce point de vue est très éclairant sur la notion d'altérité car il légitime cette dernière par l'existence d'un imaginaire chez l'objet. Cet objet servirait alors de surface de projection et fonctionnerait en connexion avec le vécu émotionnel et expérientiel de l'artiste. L'altérité est agrès et cette substance est contenue dans sa forme. Cette forme n'est pas neutre : elle diffère selon la perception de l'utilisateur. L'objet devient autre, différent par ce bagage mémoriel qui, une fois que nous en prenons conscience, peut nous donner accès au fondement de notre pratique circassienne personnelle.

Ressources Textuelles et Lexicales). Consulté le 27 mai 2019.

1 MERABET Emma, « L'intimité de la matière, Éclairer les imaginaires des arts contemporains de la marionnette à la lumière de la rêverie bachelardienne » in "Alter : l'autre de la matière". *Corps, objet, image*, mars 2016, n°02.

À ce propos, je¹ tenais à m'exprimer sur cet *autre* qui habite la matière et auprès duquel mes pas dans le monde du cirque se sont succédés. Ayant un attrait certain pour cette maîtrise du vide que les disciplines aériennes proposent, j'ai cherché dans ce large éventail des agrès l'allié qui me permettrait de trouver ma place dans le cercle. La voie que j'ai finalement choisie était celle de la résistance, de la difficulté, de celle qui luttait contre mon corps : la corde lisse. Des mois d'appriovissement en tête à tête ont fini par tisser ce lien entre nous et à construire une pratique pareille à nulle autre. Nos mouvements sont uniques car ils témoignent d'une entente, d'un accord et d'un chemin sur le long terme. La corde, ma corde, me permet de trouver une place dans le cirque, d'affirmer que j'existe dans cette sphère et d'imposer mes larges épaules comme garantie d'un dur labeur entre le coton tressé et ma peau. Elle reste immobile et inerte sans ma présence, mais elle vibre, elle rayonne par toutes les secondes passées ensemble à chercher, se chercher, par toutes les rencontres, la sueur, le sang, les enchaînements, les spectacles. Là où certains voient une corde, je visualise un parcours, une recherche, une raison d'être là. Quand la plupart ne perçoivent qu'une ligne verticale, je pressens la promesse d'une ascension, le devenir d'une chute et la soif du recommencement. Cette simple vision de la corde suffit à en dire long sur la puissance de l'altérité, de cette bulle d'intimité qui nous entoure. Cette substance me pousse à jouer avec les hauteurs, m'amuser des lâchers et rattrapés, défier la simple suspension ou encore explorer un simple maintien dans le creux du genou. À mon sens, l'altérité est cette présence, rendue possible par la corde, qui me fait me sentir moins seule, moins exposée sur scène. La corde est cet élément extérieur, distinct de mon corps dont la rencontre avec ce dernier permet à ce qui est dissimulé de se faire découvrir.

b) *Manipulé ou manipulateur ?*

Ces précédentes impressions rejoignent l'idée que, quelques fois, l'artiste doit se cacher derrière l'objet, se fondre dans la matière et accepter d'y être soumis. Ajouté à cela le cadre qu'impose l'agrès, il se crée une relation de dominant/dominé où l'artiste, en s'imposant délibérément des contraintes spatiales, gestuelles, visuelles, devient le sujet de l'objet. Pourtant, cette hiérarchie est fluctuante car, par sa force d'intention, l'artiste demeure en partie maître du duo, notamment par la manipulation de l'objet à proprement parler. En effet, les agrès qui nous manipulent finissent par être manipulés, que ce soit par la remise aux normes, l'entretien, le montage, le démontage, *etc.* Martine Maleval évoque

¹ Le changement pronominal est ici justifié par le recours à mon expérience personnelle pour éclairer ce rapport du corps et de l'agrès à l'altérité, nous utiliserons donc le « je » dans ce paragraphe uniquement pour relater un ressenti purement subjectif.

cette « matérialité brute »¹ qui se dresse face au corps fragile et incomplet. Dans ce schéma, l'agrès acquiert une position d'objet manipulateur dirigeant l'artiste et lui ôtant une part de liberté de création. En effet, nous pouvons constater que la disposition des agrès, leur forme et la façon dont ils s'inscrivent dans l'espace détermine les mouvements qu'il est possible d'effectuer. L'agrès devient manipulateur dans la mesure où il agit comme contrainte et dicte un certain agir au corps. En revanche, la palette des mouvements possibles sur les agrès est large et la dimension autoritaire des agrès s'en trouve diminuée. Les cas se contredisant sur cette question : observons deux acrobates à la bascule coréenne, ils sont manipulés par cette dernière qui décide de l'orientation de leur mouvement, pourtant, ce mouvement est initié par l'appui qu'ils impulsent sur la planche. Par ailleurs, un ou une artiste au tissu aérien se verra contrainte par l'élasticité, l'ampleur, la hauteur de ce dernier qui le ou la pousse à trouver des postures de confort ou de chute maîtrisée, pourtant, l'intention de l'artiste reste maîtresse car c'est cette dernière qui a déclenché la rencontre. Dominique Praud étudie les changements qui s'opèrent entre l'objet et le corps dans cette relation de domination. Tout d'abord, il part du constat qu'« un acte en danse, et a fortiori s'il est en relation avec un objet, produit certes un changement pour l'objet en lui-même, mais induit-il aussi un changement ou une variation de corporéité, d'état de corps ? »². Ceci implique que le statut des deux entités peut varier, surtout dans le cas d'une représentation. En dehors de la scène, la caractéristique de l'objet est d'être utile, c'est le cas de l'agrès qui a initialement la fonction précise d'être un support de l'acrobatique et de la prouesse circassienne. L'objet n'existe pas en dehors de ce but précis et a pu voir le jour car l'artiste en a le besoin, l'utilité. Un objet du quotidien ne bouleverse pas notre champ des perceptions comme le fait l'agrès : nous prenons ces objets pour leur fonction sans même s'attarder une seconde sur ce qu'il peut évoquer ou déclencher chez nous. Dans cet acte purement utilitaire de « prendre » puis « faire », l'objet est dominé et l'utilisateur est le dominant, heureux d'une forme remplissant sa fonction. Cependant, les arts de la scène ôtent, nous l'avons étudié, cette dimension utilitaire primaire de l'objet. La création met en avant la relation plutôt que la hiérarchie. L'utile laisse place à l'écoute et à un partenariat équilibré. En atténuant sa fonction utilitaire - légitimant son existence - l'objet sort de sa position de dominé et entre en dialogue avec le corps. De nombreux artistes se questionnent sur la réelle existence d'une domination de l'agrès sur le circassien, ou inversement, et rapprochent souvent cela de la contrainte et du rapport aux forces. En

1 MALEVAL Martine, "L'objet : le nœud gordien", *Le cirque au risque de l'art*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2002.

2 PRAUD, Dominique, "L'objet, médiateur de l'acte en danse", *Théâtre/Public* n°154-155, 2000, p. 58.

effet, l'homme étant par nature soumis à des forces, il serait en combat constant pour prendre le pas sur la contrainte et dépassé sa soumission à l'environnement. Lucien Reynes, ancien élève de la 18^e promotion du CNAC, parle de ce rapport ambigu à l'objet. À travers son expérience et sa pratique innovante du plateau ballant¹ - un plancher suspendu qui oscille -, il remet en question l'origine du mouvement : qui de lui ou de l'objet initie l'énergie nécessaire au geste ? Sa pensée rejoint celle de Yoann Bourgeois, surtout lorsqu'il se proclame « acrobate-vecteur, traversé par les forces »² et ne se sent pas complètement acteur de la scène. À propos du plateau ballant, il précise : « Son énergie vient de mon poids et mes mouvements de son oscillation »³. En effet, il est évidemment que c'est Lucien Reynes qui permet les premiers mouvements de l'agrès, mais ce dernier est ensuite animé d'une vie propre et impose à son tour le mouvement. Ainsi, la question de qui est manipulateur, qui est manipulé ne peut trouver de réponse figée, car les pratiques témoignent d'une fluctuation permanente entre le départ du mouvement par l'intention gestuelle de l'artiste ou par l'amplification des forces par l'agrès.

Une fois encore, Johann Le Guillerm vient dénouer, ou complexifier, les paradoxes de nos réflexions. Il se situe précisément dans cet entre-deux de la domination, voire dans un laisser-aller à la matière. Lorsqu'Anne Quentin lui demande, à propos de sa pièce *Secret*, si un dialogue s'instaure entre la matière et lui, il répond :

L'objet représente la matière, la terre qui est notre dénominateur commun. Je suis attiré comme chacun d'entre nous par cette matière, mais je ne cherche pas à la dominer. Je suis happé par elle autant que je la subis. Je veux entrer en relation donc je m'y adapte. Quand je me laisse avaler par les objets, en piste, c'est pour les habiter, car ils ne font pas forcément ce que je souhaiterais qu'ils fassent. J'aimerais, pourtant...⁴

Johann Le Guillerm semble s'accommoder de cette soumission naturelle à la matière, car cette dernière fait partie de notre condition. C'est en reconnaissant cette attirance instinctive pour la matière qu'il peut entrer en relation avec elle, voire en confrontation. Les objets s'opposent parfois à sa volonté, mais n'altèrent en rien son désir de connexion avec eux. La stratégie de Johann Le Guillerm semble être le laisser aller vers la domination des objets afin de rentrer dans leur cercle et de pouvoir jouer avec. Pourtant, Johann Le Guillerm est souvent désigné comme un manipulateur d'objets, à tort, semblerait-il, car il reconnaît lui-même n'avoir aucune emprise sur la matière dont il s'accompagne dans ses spectacles.

Les manipulateurs d'objets sont aussi appelés les jongleurs et représentent une

1 Voir annexe n°7.

2 DAVID Gwénola, *Cirque à l'oeuvre : Centre National des Arts du Cirque*, « Nouvelles formes, nouvelles matières, nouvelles gestuelles », Les Editions Textuel: Paris, 2011.

3 *Idem*

4 QUENTIN Anne et BLONDEAU Catherine, *Johann Le Guillerm à 360°*, Arles, Actes Sud, 2009.

catégorie à part des arts du cirque. Ils se distinguent des autres acrobates par leur capacité à manier des objets avec adresse et agilité. Les objets dont ils se chargent pour se livrer à la jonglerie n'entrent habituellement pas dans le champ des agrès. Ces derniers sont plutôt rattachés aux artistes aériens ou à toute autre pratique permettant d'acquérir de la hauteur. Pourtant, nous pouvons considérer que les objets des jongleurs sont parfois un support de la création et qu'ils remettent en question ce rapport manipulé/manipulateur. C'est le cas de Jimmy Gonzalez, jongleur issu de l'École Nationale de Cirque de Montréal, qui présente une performance toute particulière en jonglage¹. En effet, la matière manipulée ici est de l'argile dont il se sert pour jongler. L'avantage de cet objet de manipulation est qu'il est modifiable : nous pouvons le voir lorsque Jimmy Gonzalez multiplie les projectiles en séparant des bouts d'argile. Il s'agit là d'une manipulation des plus totale, du mouvement jusqu'à la forme de la matière. Pourtant, ce que cet acte met en avant, c'est bien ce dépassement de la volonté par la matière qui est mis en lumière ici par une sorte de tourbillon infernal pour la multiplication des objets. Par ailleurs, l'image finale est saisissante car elle dévoile Jimmy Gonzalez, aveuglé par cette matière et continuant mécaniquement de jongler avec ce qui lui reste d'argile. Finalement, nous avons découvert Jimmy Gonzalez maître absolu de la matière et de son organisation, puis nous l'avons retrouvé lui-même manipulé, contrôlé par la matière qui a fini par reprendre le dessus jusqu'à le posséder. Les propos de Johann Le Guillerm résonnent particulièrement dans ce cas où un défi à la matière permet la virtuosité, l'expression corporelle, mais où la matière reste toujours maîtresse.

Dans cet acharnement avec la matière, qu'il soit dans une dynamique de partenariat ou d'opposition, le corps reste le principal acteur, ou vecteur, face à la matière. Mû par un désir d'exploration du corps ou de la scène, l'artiste cherche à tisser des liens avec la matière. Une fois cette connexion engagée, il est difficile de déterminer qui mène la danse, ou s'il y a même une relation hiérarchique. Rappelons-nous cette phrase du renard au Petit Prince dans le livre d'Antoine de Saint-Exupéry « Si tu m'apprivoises, nous aurons besoin l'un de l'autre. Tu seras pour moi unique au monde. Je serai pour toi unique au monde... »². Ainsi, il ne s'agirait peut-être pas de définir qui est en contrôle et qui est sous contrôle, mais plutôt de déterminer quel rapport les artistes entretiennent-ils avec l'agrès, quel ressenti ils ont à propos de l'origine du mouvement. Car comme Alexandre Del Perugia se le demande « Est-ce l'objet qui est le prolongement de soi ou soi qui est le

1 Voir « Clay juggling act by Jimmy 1605 » : <https://www.youtube.com/watch?v=QHgoz48AZeY> Consulté le 31 mai 2019.

2 Antoine DE SAINT-EXUPÉRY, *Le petit prince*, Paris, Gallimard, Chapitre XXI, p. 69-70, 1945.

prolongement de l'objet ? Est-ce la main qui fait bouger le corps ou le corps qui fait bouger la main ? »¹. Trouver une réponse valable pour tous les artistes circassiens semble relever de l'impossible, pourtant, il ne faut cesser d'interroger ces rapports de domination pour parvenir à déterminer comment le corps se confronte, s'associe ou agit avec la matière.

c) L'objet comme prothèse

La notion d'altérité nous a permis de voir en quoi l'agrès s'ajoute au corps, et parfois le complète. L'agrès est un élément primordial des pratiques acrobatiques et il s'allie au corps pour permettre le mouvement. Cet objet, source de contraintes indiscutable, ouvre un champ des possibles pour le corps car il vient pallier aux incapacités de ce dernier. En effet, les agrès aériens permettent l'ascension, la bascule permet la propulsion, les cadres permettent la suspension, la roue cyr permet la rotation, *etc.* L'objet circassien prolonge le corps et ses compétences, Johann Le Guillerm emploie le terme de « prothèses »² pour les désigner. Pour lui, les objets auxquels il a recours sont utiles et intimes, mais remplaçables. Il confie que l'absence d'agrès ouvre d'autres dimensions, que ce dernier laisse toujours une trace, un manque et que son retrait pousse le corps à agir autrement. Le cirque est hanté par les agrès, qu'ils soient présents effectivement ou par les séquelles qu'ils laissent dans les corps. Nous pouvons retrouver cette dimension prothétique des agrès dans ce que leur absence produit sur le corps, de la même façon qu'une personne ayant un bras prothétique ne bougera pas de la même façon sans ce prolongement artificiel de son corps.

Outre l'imaginaire très vaste de l'agrès comme prothèse, certains artistes de cirque utilisent réellement ce dernier comme tel. C'est le cas d'Erin Ball, artiste aérienne et coach, qui dirige la Kingston Circus Arts au Canada. La particularité de cette circassienne est son handicap : elle est amputée des deux jambes en dessous des genoux. Ce handicap ne constitue en rien un obstacle, il est même devenu un moteur pour sa pratique et son enseignement auprès de personnes dans des situations similaires. Dans une vidéo produite par la ville de Kingston et célébrant les réussites artistiques ainsi que les personnes contribuant au développement culturel, Erin Ball nous parle de sa pratique et de son rapport au handicap, elle confie :

[I learn] from the person who thought it was the worst thing to be in the wheelchair to, like, fully embracing it today. I see it not as a hindrance but as a tool. [...] It means a lot

1 DEL PERUGIA, Alexandre, propos recueillis par BERNARD, Françoise. "L'agrès comme objet". *Arts de la piste*, 2001-2002, numéro spécial n°21-22, p. 57.

2 Entretien de Johann le Guillerm par Anne Quentin in BORDENAVE Julie, *L'agrès: entre apprivoisement et dépassement, Les relations qu'entretiennent les artistes à leur agrès*, Paris, Territoires de cirque, 2011.

to me because it's accepting different bodies and acknowledging them and celebrating them and that's huge.¹

La pratique des arts aériens permet à Erin Ball et ses élèves d'accepter leur handicap et d'en faire une force. Le handicap devient alors un nouveau moyen de se confronter aux agrès, et ces derniers aident à l'acceptation de ce corps différent. Dans le cas d'Erin Ball, l'agrès se fait prothèse à proprement parler : elle pratique le tissu aérien avec ses prothèses mais aussi sans. Le tissu permet alors cette élévation que le corps tronqué ne peut plus atteindre seul. Sans cette partie basse de son corps, Erin Ball déploie un autre rapport au tissu : l'accent est porté sur des clés au niveau du bassin et sur un maintien très fort au niveau des bras. Le corps est alors porté à une autre dimension : il ne s'agit plus d'un corps amoindri mais d'un corps déployé, dont il convient d'explorer tous les possibles. Il est entendu que la notion renvoie au remplacement d'une partie du corps, mais aussi à l'addition. Un élément prothétique est greffé au corps afin de rendre à ce dernier l'ensemble de ses capacités. Le tissu ne vient pas remplacer les jambes d'Erin Ball, il vient s'ajouter à son corps pour lui offrir de nouvelles configurations. Ainsi, ses jambes ne sont plus nécessaires à l'exercice d'une pratique circassienne : il suffit de l'objet et du désir de découverte. D'une part, l'agrès est prothétique car il permet l'accompagnement mécanique du corps et le mouvement, et d'autre part car il lui offre la reconnaissance de ses capacités. L'agrès passe alors au second plan et s'efface devant la force mentale, la volonté de dépassement. Martine Maleval parle du caractère libérateur de l'agrès en attestant que « nous assistons à un effacement partiel de l'objet qui libère le corps et lui donne la possibilité de porter, d'assumer une charge intentionnelle, d'assurer une interprétation »². En définitive, l'objet laisse la place au corps par le geste artistique, il se fond dans ce qui pousse l'artiste à s'adonner à une telle pratique. Objet, agrès, prothèse, support, tous nous offrent la possibilité de nouveaux horizons inaccessibles au corps seul et démontrent les capacités de ce dernier par le soutien de la matière.

III.2. Poétiques de l'agrès

« Je considère le cirque comme un art abstrait mais qui a un pouvoir fictionnel et métaphorique »³ annonce Philippe Goudard à propos de cet art polymorphe à la grande portée sensible. Ce pouvoir du cirque - pratique aux contours mouvants - est issu de

1 « Mayor's Arts Awards 2018 - Erin Ball » : https://www.youtube.com/watch?v=U3awO2G_9_k Consulté le 31 mai 2019.

2 MALEVAL Martine, *op. Cit.*, p. 108.

3 *Assises du corps transformé* : « Les états du corps au cirque : une esthétique du risque », 4 avril 2014, Montpellier. <http://www.assisesducorpstransforme.fr/2014/04/04/les-etats-du-corps-au-cirque-une-esthetique-du-risque/>

l'imaginaire dont se chargent les disciplines et les configurations circassiennes. Le cirque ne cesse de faire appel à la grandeur, à l'inconnu et transcende toutes les dramaturgies pour un imaginaire plus foisonnant encore. Le cirque montre, expose, rappelle et évoque. La puissance métaphorique de cet art est telle qu'il ne cesse d'être un manifeste de la condition humaine et de son exploration. L'agrès reste alors cet outil pour la recherche des corps au sein de la piste et devient le tremplin des images produites par le cirque. Dans *This is the end*, la création dépasse cette situation apocalyptique et renvoie à la vulnérabilité. En effet, ces corps travaillent sur l'épuisement, sur la lutte face à l'inévitable. Nous avons dès lors pressenti un combat inégal entre l'homme et la matière qui, elle, ne se fatigue pas comme c'était aussi le cas pour *Celui qui tombe*. Peut-être l'agrès intervient-il dans cette fragilité de l'homme en lui apportant un soutien et la possibilité d'être, pour quelques minutes, aussi tenace que la matière. La matière, l'agrès, de son côté, ne saurait dépasser sa fonction d'objet sans l'homme qui lui confère justement la mobilité et qui la sort de son caractère immuable, pour la rendre plus touchante, pour la faire vibrer. Nous allons ici tenter de formuler comment ces vibrations s'expriment et quels sont ces imaginaires qui résultent de la rencontre entre matière et inanimé. Somme toute, il convient dans les lignes qui suivent de sonder ces poétiques de l'agrès et de découvrir en quoi l'objet et l'être se chargent de sens.

a) L'exploration des possibles

La compagnie Basinga est une troupe de cirque spécialisée dans le funambule et portée par Tatiana Mosio Bongonga. Sur son site internet, la compagnie affirme : « Basinga cherche à développer, étoffer, transmettre et communiquer cet art qui, mieux qu'aucun autre, évoque en quoi notre grandeur repose sur nos fragilités, et notre capacité à savoir les conjuguer. »¹ A travers la pratique du funambule, de l'équilibre porté à plusieurs mètres de haut, Tatiana Mosio Bongonga se prête à un jeu dangereux : celui de mettre sa vie en péril pour offrir le grand frisson au public. Sans aucune sécurité, si ce n'est l'assurance et l'entraînement de son corps, elle évolue sur cette ligne verticale, fil de sa vie, et s'amuse même du risque. En effet, Tatiana Mosio Bongonga explore les façons dont le corps peut bouger, danser dans cet espace infime que laisse la recherche d'équilibre. Par ailleurs, elle développe aussi son mouvement dans d'autres dimensions : elle utilise le balancier, long mât d'une dizaine de kilos et de huit mètres de long aidant à la précision de l'équilibre, comme un agrès et un point de suspension. Nous pouvons alors la découvrir sous le fil,

1 Site de la compagnie Basinga : <http://ciebasinga.com/>. Consulté le 1er juin 2019.

suspendue par les jambes ou les bras à l'aide de son balancier¹. Le funambule procure cette sensation, et cette image, d'élévation mais prend également le souffle quand nous mesurons le risque encouru. Entre la précarité de l'équilibre et l'acceptation du déséquilibre permanent, la grandeur dont parle Tatiana Mosio Bongonga peut être atteinte. L'agrès devient alors cet outil qui rend possible l'infaisable et qui permet au corps d'atteindre des dimensions jusqu'à là inexplorées. La pratique circassienne rend alors compte de cette exploration des possibles du corps humain, complété par l'agrès.

Jean-Charles Gaume, lui, pratique le fil de fer et s'adonne ainsi à cette recherche d'équilibre sur des distances et des hauteurs moindres. Cette réduction du risque permet une plus grande expressivité du corps, une plus grande proximité avec le public et une plus large palette de figures. Bien que le funambule possède un répertoire très vaste, celui du fil de fer semble un peu plus varié car il ne se base pas toujours sur la marche. En effet, Jean-Charles Gaume joue sur toutes les hauteurs et dispositions : d'un fil au ras du sol jusqu'à un double fil, il déploie les possibilités de cet agrès. Dans son spectacle *Le parcours du combattant*, il développe ce déplacement sous le fil au ras du sol², faisant ainsi naître des images équivoques sur l'imaginaire de la guerre dont son spectacle se charge. Sa compagnie porte le nom d'*Inhérence* en cohérence avec la façon dont il perçoit son art. À l'identique de Tatiana Mosio Bongonga, Jean-Charles Gaume isole les deux mêmes mots pour parler du fil : fragilité et puissance. Pour lui, ces deux notions sont mêlées dans sa pratique et la rendent très humaine, très universelle. Cette recherche d'équilibre semble, en effet, rapproche l'homme au plus près de sa condition : celle d'une grande vulnérabilité pouvant être exploitée jusqu'à la grandeur. Ce va et vient entre puissance et fragilité est rendu possible par une conscience très ouverte à l'instant et une présence totale, ces deux conditions rendent le corps d'autant plus fragile car il se débarrasse de toute protection. Jean-Charles Gaume considère aussi l'agrès comme révélateur de la nature de l'homme, caractérisé par l'impossibilité d'accéder au moment présent. Il considère que cet abandon à l'instant est une de ses quêtes principales alors qu'il s'agit d'un état instable, qui ne peut pas durer. La fragilité se situerait là aussi, dans cette conscience de l'homme, dans son appartenance au temps présent. L'agrès permet cette recherche sur soi, ces réflexions et Jean-Charles Gaume affirme même que « le cirque ça se situe exactement à cet endroit-là : c'est de tenter des choses qui nous paraissent d'abord impossibles et de les rendre possibles »³. L'agrès manifeste alors ce désir d'accéder à l'impossible et rend possible cette

1 Voir annexe n°8.

2 Voir annexe n°9.

3 Retranscription personnelle de l'entretien de Jean-Charles Gaume réalisé par Karine Saroh le 13 février

recherche par l'exploration du corps. En effet, tout le cheminement physique et psychique du circassien dans sa pratique le conduit jusqu'à reconnaître ses limites, afin de tenter ensuite de les franchir. L'agrès accède alors à cette fonction de dépassement de soi et permettrait de toucher du bout des doigts les rêves de l'infaisable.

Dans cette pensée de l'agrès comme outil de franchissement des barrières humaines (fixées par les corps), Martine Maleval considère que l'agrès a « donné à penser le non-réalisable »¹. Il s'agit très précisément de ce que mettent en avant les agrès : par les contraintes qu'ils impliquent, ils mettent en avant le champ des possibles du corps mais aussi les limites de ce que le corps peut faire. Les agrès peuvent aller jusqu'à figurer ce combat du corps avec son environnement, avec ses propres faiblesses. Ces objets peuvent témoigner de la peine de l'être humain à se défaire de sa condition pour être libre de ses mouvements, mais de la solution que l'expression artistique représente. Les agrès de cirque endossent un paradoxe supplémentaire : celui de permettre d'autres mobilités et possibilités du corps, et à la fois de montrer ce que ce dernier ne peut pas. Ce "non-réalisable" dont Martine Maleval fait mention est sans cesse remis en question dans le cirque : de nouveaux artistes ne cessent de faire leur apparition sur la scène et de repousser toujours un peu plus loin cette frontière des possibles du corps.

Malgré tout, l'exploration des possibles reste un jeu dangereux. D'une part, car il s'agit là d'une aventure exaltante dont il est difficile de se lasser, et ainsi d'accepter les limites. D'autre part, car l'exploration des possibles dans les arts du cirque rime souvent avec la prise de risque. Néanmoins, nous l'avons vu, ces possibles du corps peuvent se déployer sans qu'il n'y ait forcément de danger imminent et c'est notamment le cas pour les acrobates au sol, ne possédant pas d'agrès. Dans ce cas, le corps seul fait face à sa mobilité, aux endroits inexplorés et qui peuvent être poussés plus en amont. Pour revenir à ce danger du goût du risque, nous pouvons considérer les propos d'Alice Chalanset, professeure de philosophie :

Nous ne sommes ni des oiseaux ni des anges, notre accès à la légèreté ne peut être gagné que dans un combat où nous devons déployer toutes nos forces, rassembler tous nos courages. Force et courage de la sainte, du trapéziste, de l'acrobate, du funambule, du patineur, du danseur, et du voleur même. Force de l'âme, la volonté ; force du corps, la musculature. Mais jamais nous ne serons à l'abri du risque de retombée.²

2019 au CNAC de Châlons-en-Champagne. Cette retranscription a été produite dans le cadre d'un stage de recherche au sein de la chaire ICiMa pour le chantier « Terminologie multilingue des arts du cirque » et ne peut pas être diffusée en raison de l'absence de droits.

1 MALEVAL Martine, "L'objet : le nœud gordien", *Le cirque au risque de l'art*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2002.

2 CHALANSET Alice, *Légèreté, Corps et âme, un rêve d'apesanteur*, « Des merveilleux nuages au rêve de pierre », Paris, Autrement, 1996, p. 26.

La mort, la chute, serait ainsi l'extrême limite à ne pas franchir. Pour Alice Chalanset, l'exploration des possibles, des limites, est permise par l'existence du corps, car « le poids, c'est la matière, la matière impose la frontière »¹. C'est le poids qui aspire à cette grande légèreté au risque de la chute et qui aspire à l'union des contraires, à un équilibre permanent. L'agrès au service de l'exploration des possibles s'accompagne d'un engagement complet du corps et de l'esprit. En ce sens, l'agrès devient garant de notre sécurité mais aussi de notre finitude, il nous promet de contempler l'immense champ des possibles, et impossibles, du corps, et nous met au défi de nous en emparer.

b) La liberté dans la contrainte

En danse, la chorégraphie permet de donner une direction au mouvement et s'imposer parfois comme un cadre, une contrainte. Or, malgré cette forme figée de l'expression gestuelle, l'expression personnelle et artistique demeure libre et inhérente au danseur. Nous pouvons être amenés à penser qu'il en est de même pour les agrès : ces derniers fonctionnent comme un cadre et par cette délimitation spatiale, imposent certains mouvements mais poussent tout de même à l'exploration de la sphère intime et à la personnalisation. Nos réflexions nous ont menés jusqu'à ce point où nous avons convenu que l'agrès était une source de contraintes évidentes mais que ces dernières sont propices à la création. En effet, ces contraintes fonctionnent comme sources d'inspiration et représentent une base pour l'expression artistique du circassien. En plus de permettre une plus grande liberté d'expression, l'agrès légitime la présence du corps sur scène et donne un cadre à ce dernier.

Le metteur en piste tient ce rôle primordial dans la création visant à placer ce cadre qu'est l'agrès au sein de la création générale. Il dirige la création, mais se place aussi comme un perturbateur car il vient s'immiscer dans la relation artiste-agrès. Pourtant, il est impossible d'intervenir pendant l'acte circassien car la concentration ne peut être rompue sans risque. De cela émane la difficulté de créer de manière totalement libre avec les agrès, qui sont plus souvent intégrés à la création qu'inclus. La technique s'impose souvent à l'écriture et ne va pas toujours de pair avec. Les canevas acrobatiques, les routines ou enchaînements - amorcés par l'artiste pendant sa recherche personnelle - compliquent parfois la création car cette dernière ne peut plus être construite à partir d'une page blanche. Finalement, en plus d'être une contrainte physique pour le geste, les agrès font parfois obstacle à la création. Pourtant, et nous l'avons remarqué avec le travail de Yoann

1 *Idem*

Bourgeois, cette théâtralité intrinsèque au agrès, le bagage qui les accompagne, peut aussi devenir moteur de la représentation. En cela, l'agrès fige puis libère, ce qui est souvent salvateur pour les artistes qui reconnaissent qu'il est plus facile de créer à partir d'une problématique, d'un obstacle que d'avoir complètement carte blanche.

Martine Maleval a porté sa réflexion sur les agrès jusqu'à tenter de déterminer quelles pouvaient être les modes d'émancipation face à la contrainte circassienne. Son interrogation se portait d'abord sur l'obligation de la prouesse pour légitimer la rencontre avec le public mais nous pouvons déporter sa réponse sur la question de la contrainte induite par les agrès. Elle répond ainsi que « c'est l'intention qui permet d'outrepasser la simple légitimité de la prouesse, l'intention permet de dire sans bruits qui je suis, d'affirmer ma lutte pour rester maître de ce qui est fait. »¹ L'intention serait alors la condition *sine qua non* pour se délivrer des obligations de la piste. De même, pour s'imposer face à la matière et à ses règles, c'est toujours cet élan créateur, résultant d'une liberté d'expression relative, qui est garant de l'émancipation. Le geste, l'intention permet de sortir du cadre de l'agrès, de le prendre comme support de l'auto-affirmation. Il permet d'inventer son propre langage et devient le porte-parole de l'intériorité du circassien. Le cirque étant cet art hybride et polymorphe, il faut dire que les agrès n'imposent aucune norme en termes de gestuelles. Il existe des tendances, des modes, des attendus, mais l'artiste n'est finalement limité que par son imagination pour trouver ce qui bouleversera les diktats, que ce soient ceux de la contrainte ou ceux de la société. L'artiste doit trouver son chemin, passer par cette phase d'introspection pour sortir de la contrainte et transformer cette dernière en moteur de la création.

Après cela, nous pouvons nous demander à juste titre ce qui représente ce moteur de la création, ce cadre pour l'acrobate au sol n'utilisant aucun agrès. Ce corps seul semble être libre de toute contrainte. Pourtant, l'environnement regorge de lois qui imposent au corps une stature, un conditionnement. Ainsi, la gravité et autres forces terrestres pourraient composer ce cadre pour l'acrobate qui s'en amuse pour faire varier les postures. Plus en avant, le sol devient support de l'acrobatie et surface de projection de l'intention de l'artiste acrobate. Le sol devient contrainte dans l'attachement que l'acrobate y trouve et dans son horizontalité. Les différents mouvements acrobatiques viseraient donc à bouleverser la station debout, à entrer en déséquilibre par rapport au sol. Alice Chalanset parle de ce rapport sol et exprime que « l'ancrage dans le sol sert à mieux utiliser ce

1 MALEVAL Martine, *op. Cit.*

dernier comme tremplin ou force de répulsion. »¹ Le sol représenterait donc cette base de création pour l'acrobate qui n'est finalement pas si seul ni libre que ce que les apparences, la légèreté et la virtuosité, pourraient le laisser croire...

Somme toute, l'agrès permet une libération du corps basée sur la restriction de ce dernier. Cette libération du corps aux côtés de l'agrès se traduit par un jeu ou une confrontation avec la gravité, avec l'attachement des êtres au sol. Liberté rime avec légèreté, et nous nous retrouvons une fois de plus confrontés aux propos d'Alice Chalanset qui déclare :

L'expérience vécue de la victoire sur la gravitation semble analogue à l'expérience mystique, expérience quasi extatique de dissolution du moi, par fusion avec l'Être. La chute, en effet, fut d'abord une séparation d'avec le paradis, mais aussi d'avec les animaux, les fleurs, la nature tout entière, l'expérience de la coupure et du manque. Annuler la chute, la vaincre, c'est en cela retrouver, fût-ce un instant, l'union, la communion, avec les éléments primordiaux du Cosmos, l'eau et le vent, l'air et la vague, mais aussi la communion avec soi-même, dans la perfection d'un geste, d'une posture, parfaitement conforme au vouloir.²

Nous faisons face ici à tous les éléments primordiaux précédemment évoqués : le rapport à la gravité, le risque, l'introspection, le geste et l'intention. Tous ces éléments permettraient à l'artiste de sortir de sa condition initiale pour espérer retrouver une forme d'évanescence. L'agrès serait cet entrelac de contraintes et de complexité, cette lourdeur, promettant l'épure et le retour à l'essence. En s'alliant avec l'objet, le circassien tente de combattre la chute, de défier la mort, et ainsi de retrouver une part d'infini, de communion avec le corps et l'environnement, et de goûter à la liberté.

c) *Une symbiose entre humain et inanimé*

« Je suis dans un état d'esprit semblable à celui de Gepetto : animé l'inanimé »³ annonce Johann Le Guillerm lorsqu'Anne Quentin l'interroge sur sa capacité à manipuler les objets qu'il met en piste et à les faire réagir selon son bon vouloir. Johann Le Guillerm entretient ce rapport particulier aux objets qu'il souhaite faire parler et qui est rendu possible par cette confrontation entre humain et inanimé. Dans le cas de Johann Le Guillerm, c'est l'alliance des potentialités de chaque être et objet qui permet la création. Finalement, c'est la conjonction de l'inerte et du mouvement qui produit tout ce cirque.

Ce qui semble mettre en branle la piste semble donc être la rencontre de la matière, froide, brute avec le corps, vivant et fragile. Cette alliance des contraires produit parfois des mélanges conflictuels. Martine Maleval parle de cette relation « charnelle »⁴ et parfois douloureuse. En effet, l'agrès est cocréateur des numéros de cirque, acteur vivant, dans la

1 CHALANSET Alice, *op. Cit.*

2 *Ibid*, p. 42-43.

3 QUENTIN Anne et BLONDEAU Catherine, *Johann Le Guillerm à 360°*, Arles, Actes Sud, 2009.

4 MALEVAL Martine, *op. Cit.*

mesure où il tient une place de partenaire. Pourtant il n'est pas toujours conciliant avec les corps qu'il pousse parfois dans ses retranchements. En témoigne l'usure des corps, les blessures superficielles ou plus profondes. Penchez-vous plus en avant sur le corps d'un ou d'une cordiste, vous y verrez les cicatrices laissées par cette rencontre de la matière et de la peau. Cette relation fait bien appel à la chair dans la mesure où la peau est le premier contact entre la matière et l'être. En cela, l'humain se confronte à l'inanimé dans la douleur, elle-même rapidement évacuée par l'exaltation de la création et de l'expression artistique.

En revanche, cette relation est aussi faite d'écoute et d'adaptation. Toutes les pratiques ne sont pas simples, mais elles peuvent devenir indulgentes au terme d'un travail au corps. C'est le cas de Marie-Anne Michel, circassienne qui a eu envie de confronter à la verticalité du mât chinois, à cette possibilité de liaison entre le ciel et la terre qu'il propose. Cependant, elle s'est retrouvée confrontée au fait que son corps n'était pas familier de cette configuration ni des efforts qu'elle implique. Cette tentative s'est résultée par une grande difficulté physique, musculaire et par la découverte de la douleur et du travail en force. En effet, le mât chinois propose peu de positions de confort et sans efforts, il est surtout question de traction et de répulsion sur une barre complètement figée, dure. Marie-Anne Michel ne s'est pas laissée abattre pour autant et est parvenue à trouver d'autres façons de faire, des détournements permettant de soulager le corps et de trouver un terrain d'entente avec l'agrès. Sa pratique n'est donc pas conventionnelle et ne se compose pas de figures standards. Elle est en adéquation avec sa morphologie, sa condition physique, il s'agit d'une relation équilibrée, d'un compromis entre l'artiste et l'agrès. Ses mouvements sur le mât sont fluides et sa gestuelle va au plus simple, vers une écoute du corps et des zones sollicitées par le maintien sur l'agrès. Cette relation relève presque de la symbiose qui se définit comme une « fusion, union de plusieurs choses; association étroite et harmonieuse entre des personnes ou des groupes de personnes. »¹ Agrès et humain s'associent donc au profit de la création et pour l'aventure que propose cette exploration du corps au contact de la matière. Le corps trouve sa place sur l'agrès, il trouve un sens et se découvre tandis que l'agrès existe par cette volonté introspective et se justifie par la présence du corps.

Dominique Praud évoque aussi cette idée que le corps et l'objet peuvent se compléter et que quelque chose d'inédit naît de leur rencontre. Il énonce la chose suivante : « Même s'il nous paraît important d'étudier les relations entre le danseur et l'objet, on

¹ Définition de symbiose : <https://www.cnrtl.fr/definition/symbiose> (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales). Consulté le 1er juin 2019.

gardera à l'esprit qu'il peut y avoir phénomène de fusion ou d'effacement de l'un par rapport à l'autre pour construire une entité visible qui aurait les caractéristiques de l'invisible. »¹ Objet et être ne peuvent faire qu'un et c'est cette unité qui est mise en piste. Cette fusion et confusion du vivant et de l'inanimé peuvent une fois de plus se retrouver dans les arts de la marionnette qui associent l'humain à une forme sans vie. Carine Gualdaroni, conceptrice et manipulatrice de marionnettes raconte que c'est la rencontre entre ces deux corps qui construit la dramaturgie. Elle parle de cette relation de question/réponse, d'aller/retour que nous avons développé plus tôt, et que c'est cette relation qui induit une transformation des deux partis sans domination d'un côté ou de l'autre. La rencontre est cet élément déclencheur de la transformation et de la naissance du mouvement. Ce mouvement, pour elle, prend aussi vie chez l'objet qui s'anime sous les yeux de l'être. Carine Gualdaroni confie aussi : « Parfois, je le laisse prendre vie de façon autonome aussi, doucement, en silence, dans un coin de la pièce. Il attend là, sagement, quelque part, que je vienne le chercher, que je l'emmène au plateau avec moi et qu'ensemble nous sculptions l'espace et le temps, que nous dessinions une danse qui sera la nôtre, celle de notre rencontre. »² Ainsi, la rencontre et la fusion du vivant et de l'inanimé garantit le mouvement, la vie et cette magie qui se produit sur la scène. Arnaud Louski-Pane, scénographe et lui aussi marionnettiste, ajoute à cette pensée que « rendre une matière vivante, c'est la transformer physiquement et culturellement pour lui donner plus de complexité. Et dans tous les cas, cette complexité existe parce que des gens sont là pour l'observer. Sinon du bois restera toujours du bois, et une marionnette sans public n'a pas vraiment de raison d'être. »³ Le regard serait donc cet élément nécessaire à la transformation de la matière en objet signifiant et spectaculaire. Que ce soit par le regard de l'artiste ou celui du public, la rencontre est présente et donne naissance à une forme d'art, de poésie, d'expression pure et porteuse de sens. En définitive, l'agrès et le corps se rencontrent et s'associent sous les yeux des spectateurs afin de leur offrir un moment d'intense virtuosité dont le maître-mot est le mouvement.

Pour désigner le cirque, Philippe Goudard parle d'une « poétique du risque » et résume l'acte circassien en une composition, celle d'« un poème de mort pour un hymne à la vie »⁴. La richesse des arts du cirque semble inépuisable et se nourrit d'un imaginaire

1 PRAUD, Dominique, "L'objet, médiateur de l'acte en danse", *Théâtre/Public* n°154-155, 2000, p. 60.

2 GUALDARONI Carine, "Je transforme la matière à mesure qu'elle me transforme". *Corps, objet, image*, mars 2016, n°02, p. 38.

3 LOUSKI-PANE Arnaud, "Alter : l'autre de la matière". *Corps, objet, image*, mars 2016, n°02, p. 28.

4 *Assises du corps transformé* : « Les états du corps au cirque : une esthétique du risque », 4 avril 2014, Montpellier. <http://www.assisesducorpstransforme.fr/2014/04/04/les-etats-du-corps-au-cirque-une->

foisonnant, s'appuyant sur les interactions entre le corps et le public, le corps et la matière, l'intention et la forme. L'agrès se construit comme une entité binaire et ambiguë, fluctuant entre contrainte et liberté, limites et ailleurs, jouet et matériel, renoncement et lutte, domination et association, *etc.* Pourtant, nous ne saurions réduire ces objets à de simples oppositions car leur complexité dépasse ces schémas. Les agrès ne cessent de muter au grès des spectacles et des artistes, de se renouveler autant visuellement que sensiblement, mais il n'en est pas moins qu'ils feront toujours appel à ces désirs d'inaccessibles de l'homme et à la magie qui peut naître des associations contraires. Pour finir, si nous acceptons de penser que l'élan de création de l'homme est, quelque part, mu par des forces intérieures, aléatoires, archaïques, passées et qu'il n'est pas du ressort d'une infinie liberté, nous pouvons alors penser que les agrès viennent matérialiser ces influences, ou contraintes mentales, leur donner un cadre, pour témoigner de la liberté qui peut surgir de ce que l'on ne maîtrise pas, de ce qui nous est imposé.

III.3. *Nos limites, Radhouane El Meddeb*¹

L'étude de l'objet et l'être dans cette partie nous a déjà permis d'établir les imaginaires convoqués par leur rencontre. En confrontant l'artiste à la matière, nous avons soulevé les principaux enjeux de la relation artiste/agrès et avons démontré en quoi cette dernière est faite de paradoxes, d'incertitudes et de renouvellements incessants. Pourtant, dans cette association de l'artiste à son milieu, à la matière et à ce qui l'entoure en général, l'agrès vient parfois à disparaître, se faire invisible et ne laisse place qu'au corps et à tous les concepts que nous avons évoqués. Dans une révolution totale des imaginaires de l'agrès et dans une tentative de redéfinition de ce dernier, le spectacle de Radhouane El Meddeb vient se positionner comme élément perturbateur, tremplin de notre réflexion vers des frontières entre objet et être beaucoup plus étendues. Entre cirque et danse, *Nos Limites* s'inscrit comme une ode au mouvement et nous conduit vers l'issue de notre réflexion.

a) *Présentation*

D'un espace circulaire regorgeant d'objets, de corps, de matière, de changements et de mouvements, jusqu'à une mise en abyme de l'espace de jeu dans le cadre d'une scène théâtrale occupée par un plancher géant et par les forces élémentaires, notre réflexion sur l'agrès de cirque nous mène étrangement jusqu'à ce moment de vide, d'épure, de dépouillement. Cette simplicité de la scène et des corps est devenue primordiale dans notre

[esthetique-du-risque/](#)

1 Voir fiche de distribution en annexe.

tentative de comprendre les relations qui se jouent entre agrès et interprète, car il s'agit de revenir au plus simple, à l'essence des choses. Avec cette volonté de dépouillement de l'espace circassien et de mise en avant du corps comme moteur de l'expérience acrobatique, nous nous concentrons ici sur une œuvre d'une grande élégance chorégraphiée par Radhouane El Meddeb en 2013.

Radhouane El Meddeb a fait ses premiers pas dans le monde du spectacle aux côtés du théâtre dans lequel il se complaisait déjà à explorer l'attachement du corps au soi et au monde. Cet intérêt pour l'engagement du corps le guidera vers la danse, résonnant chez lui comme une forme d'abstraction en mesure de saisir ce qu'est le corps, et l'être. Il fonde la Compagnie de Soi comme affirmation de cette altérité qui peut habiter l'être et faire naître la narration. Les danses qu'il dirige sur le plateau s'inscrivent dans une temporalité brûlante, mais qui ne se décharge pas de son passé, de ses origines, ni de l'incertitude de ce qui vient. Son écriture chorégraphique passe par une écoute des corps et du monde dans lequel ils s'inscrivent, les gestes qu'il donne à voir sur scène sont empreints de ces choses minimes, de ces vibrations qui agitent les êtres. Une écriture de l'imperceptible pour atteindre ce qui se révèle être d'une grande complexité.

Le mouvement devient chez Radhouane El Meddeb ce moyen d'explorer l'intimité du corps sans pour autant nuire à son intégrité. Ses pièces très introspectives résonnent avec notre volonté de traiter de l'interprète dans sa globalité, et notamment dans ce qu'il est d'humain. *Nos Limites* est un spectacle qui traite de ce que le corps ne peut pas, ou ne peut plus. Cet intérêt pour les possibles du corps s'est naturellement construit après le tragique événement qu'a subi Fabrice Champion. Une chute au trapèze volant lors de sa carrière avec les Arts Sauts l'a rendu tétraplégique, mais de ce handicap est né l'envie d'enseigner, puis de revenir au plateau. Sa rencontre avec Matias Pilet et Alexandre Fournier, élèves à l'Académie Fratellini, a fait émerger le désir de réaliser un spectacle de portés acrobatiques. Malheureusement, Fabrice Champion est décédé en 2011, ce qui n'a pourtant pas empêché les deux jeunes artistes circassiens de poursuivre les répétitions et la création. Radhouane El Meddeb est alors entré en jeu et a repris la construction de ce spectacle. L'enjeu maître n'était pas de poursuivre la création comme avant le décès de Fabrice Champion, désormais il s'agissait de prendre appui sur ce qu'était ce grand trapéziste et de s'en inspirer. *Nos Limites* raconte finalement ces pulsions qui habitent les corps, peu importent les vécus ou les conditions physiques. C'est aussi l'histoire d'un espoir, celui de se nourrir de l'absence pour trouver la force d'avancer. L'altérité devient ici le contenant, le cadre de

la création et participe complètement au processus de création.

Sous nos yeux, un carré blanc éclairé par trois barres de néon sous lesquelles deux corps attendent¹. Autour de cet espace, le vide, rien, le noir. C'est dans ce tableau où les lignes sont d'une grande simplicité que tout va se jouer : à savoir l'exploration des limites du corps physique comme seule frontière entre soi, les autres et le monde. Deux artistes pieds nus, aux apparences disparates - l'un blond, pâle, grand et mince, l'autre petit, brun, métisse et athlétique - s'exposent sur ce plateau. *Nos Limites* est un spectacle qui ne dure qu'une cinquantaine de minutes mais où chaque seconde nous livre cette lutte des corps contre leurs propres contraintes physiques. Les deux hommes, en silence, évoluent dans cet espace où seule la rencontre peut pousser les corps à prendre forme. Jouant avec la paralysie, la diminution et l'absence de ce troisième partenaire, Matias Pilet et Alexandre Fournier se meuvent pour saisir le souvenir d'un corps disparu. Entre danse et cirque, *Nos Limites* ne rime qu'avec le mouvement et la patience. Ce spectacle ébranle le public par sa profondeur sous de faux airs de simplicité et nous permet de réaliser les possibles de ces corps seuls en interaction avec la matière et en connexion avec l'esprit, l'intention. Par cette capacité des corps que *Nos Limites* expose, par leur aptitude à bouleverser leurs propres limites, par cette volonté de résistance et cet enclin à l'entraide, nous pouvons être amenés à penser à ce corps comme être et objet, comme circassien et agrès.

b) Percevoir le corps performatif

Le cirque se décrit par les corps qui habitent ces pratiques, qu'ils soient des corps « performant »² ou des corps « indisciplinés »³. Dans *Nos Limites*, notre concentration ne peut se porter que sur ces deux corps qui habitent et remplissent l'espace. L'écriture chorégraphique est faite d'attente, de regards et d'approches progressives. En effet, les corps se permettent d'évoluer et de trouver leur place sur la scène en écho avec l'autre. Ces corps nous donnent à voir leur mobilité, leur art qu'au profit de la rencontre et de la confrontation avec cet autre. Nous allons nous plonger dans l'œuvre philosophique de Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, pour tenter de comprendre comment ces corps, par leur fonction artistique et acrobatique, nous donnent à voir une certaine perception de l'autre et du monde. Tout d'abord, ce célèbre philosophe du XXème

1 Voir annexe n°10.

2 *Assises du corps transformé* : « Les états du corps au cirque : une esthétique du risque », 4 avril 2014, Montpellier. <http://www.assisesducorpstransforme.fr/2014/04/04/les-etats-du-corps-au-cirque-une-esthetique-du-risque/>

3 DUMONT Agathe, «Interprètes au travail : danseurs et acrobates, de l'indiscipline à la désobéissance», *Quand le cirque rencontre la danse*, Paris, Hors les Murs, 2011.

siècle dresse le constat suivant :

Qu'il s'agisse du corps d'autrui ou de mon propre corps, je n'ai pas d'autre moyen de connaître le corps humain que de le vivre, c'est-à-dire de reprendre à mon compte le drame qui le traverse et de me confondre avec lui. [...] Ainsi l'expérience du corps propre s'oppose au mouvement réflexif qui dégage l'objet du sujet et le sujet de l'objet, et qui ne nous donne que la pensée du corps ou le corps en idée et non pas l'expérience du corps ou le corps en réalité.¹

Percevoir le corps en performance, le reconnaître et s'y assimiler passe donc par notre vécu personnel. Pour dépasser la subjectivité et entrer en connaissance avec la réalité des corps, il faut se confronter à ces derniers. Cette stratégie d'étude du corps se perçoit dans *Nos Limites* dans le jeu qui se construit entre les deux partenaires. Une fois que les corps se sont considérés et que la lumière les rend plus visibles, un air musical très lointain se fait entendre, il s'agit de *Yesterday* de Billie Holiday. Nous pouvons alors voir les deux corps au sol, et le grand débute cette exploration du corps, en manipulant ses jambes comme si elles étaient sans vie. Il poursuit ses mouvements méthodiques jusqu'à trouver une réponse chez l'autre. Le plus petit finira par accepter cette expérience du corps permettant à ce dernier d'entrer dans le champ perceptif collectif.

À propos de cette aptitude à percevoir, présente chez le public comme chez les artistes, Merleau-Ponty affirme que « La perception n'est pas une science du monde, ce n'est pas même un acte, une prise de position délibérée, elle est le fond sur lequel tous les actes se détachent et elle est présupposée par eux. »² Ainsi, la perception est la prise de conscience des éléments extérieurs à notre propre corps. Elle permet à l'homme de se faire une représentation du réel qui ne dépend que de l'expérience. Les actes détermineraient cette perception mais cette dernière reste le support de l'expérience. Matias Pilet et Alexandre Fournier mettent à l'épreuve cette perception car ils étudient les sens et en livrent une interprétation. Cette interprétation nous montre ce qu'ils perçoivent du monde, et le monde ici est représenté par leur corps, chargé des rencontres et des vécus. Ce spectacle vise à nous montrer deux corps qui partent à l'étude de ce qui les compose, de leurs propres possibilités. Ainsi, les deux artistes et acrobates expérimentent des positions incongrues et évoquent deux enfants jouant avec leur corps comme un objet neuf.

« Il est toujours autre chose que ce qu'il est, toujours sexualité en même temps que liberté, enraciné dans la nature au moment même où il se transforme par la culture, jamais fermé sur lui-même et jamais dépassé. »³ énonce Merleau-Ponty à propos du corps. Ce corps ne respecterait jamais une condition figée mais serait en perpétuelle transformation.

1 MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

2 *Idem*

3 MERLEAU-PONTY Maurice, *Op. Cit.*

Ses capacités d'évocation participent aussi à son altération. Comprendre ce corps passe par l'étude de ses transformations, lesquelles sont permises ici par le regard et l'écoute de l'autre. Les deux circassiens empêchent, limitent les mouvements et l'amplitude de leur corps pour trouver ce point de départ du geste. L'origine de ces transformations est presque inatteignable, mais l'expressivité et la rencontre permettent d'y ajouter de nouveaux motifs.

Les précédentes réflexions peuvent paraître distantes du spectacle qui fait l'objet de notre réflexion ici. Pourtant, elles sont primordiales pour déterminer en quoi le corps à lui seul se charge d'images et comment il peut être considéré dans son entièreté. Ce corps performatif est caractérisé comme tel car il met à nu les qualités dont il tire profit. Réfléchir sur ces deux corps seuls nous permet de mettre en branle le rapport à la matière dont nous avons fait l'objet de nos considérations. En effet, si ces corps acrobatiques peuvent à eux seuls déterminer le champ d'action et de narration du spectacle, comment ne pas considérer leur fonction performative au sens propre, leur fonction artistique, leur fonction de support ?

c) Hypothèse d'un corps-agrès

Toujours pour le philosophe Merleau-Ponty, « Ce n'est pas à l'objet physique que le corps peut être comparé, mais plutôt à l'œuvre d'art. »¹ En ce sens, le corps peut ne faire appel qu'à sa matérialité à condition que cette dernière soit portée au rang d'œuvre artistique. Le corps peut devenir œuvre dans la mesure où il devient le centre de l'attention de la représentation. D'après Marc Moreigne, le corps seul de l'artiste possède un « potentiel dramaturgique, plastique et imaginaire »² au même titre que l'agrès. De plus, ce corps seul peut donner représentation et en devenir l'objet. Selon Marc Moreigne, l'artiste présente alors plusieurs corps : le « corps-image qui rend visible »³ et le « corps-outil, pratique et fonctionnel ». Dans le premier cas, c'est un corps qui, par sa seule présence sur scène, donne à voir tout l'univers intime de l'artiste ainsi que la persévérance dont il fait preuve pour atteindre une telle virtuosité. Le second cas fait appel à la pensée de Marcel Mauss qui affirmait que « le corps est outil »⁴, ce dernier est à sculpter pour atteindre l'excellence ; c'est un corps un agit, qui obéit aux volontés de l'artiste et qui lui permet une forme d'expression. Alexandre Del Perugia ajoute à ces notions un point de vue incluant

1 *Idem*

2 MOREIGNE, Marc. "Le corps en jeu". *Arts de la piste*, 2001-2002, numéro spécial n°21-22, p. 55.

3 *Idem*

4 MAUSS Marcel, *Journal de Psychologie*, « Les techniques du corps », XXXII, ne, 3-4, Communication présentée à la Société de Psychologie, 1934.

l'objet, il parle de « l'objet-outil »¹ qui est « l'objet pour avoir » et de « l'objet-créateur » qui est « l'objet pour l'être ». Dans le cas de *Nos Limites*, ces différents corps et objets se confondent au point où tout semble être rassemblé sous nos yeux. Ce corps serait à la fois créateur, acteur, vecteur, objet. L'artiste peintre et scénographe Oskar Schlemmer affirmait que « le nouveau support artistique est beaucoup plus direct : c'est le corps humain »². Ce corps peut alors se permettre le dépouillement de la scène et l'absence d'objets car il peut être à lui seul le fond et la forme du spectacle. Alexandre Del Perugia ajoute à ce propos que « l'action peut donc être l'objet : l'objet de l'acrobate, c'est en effet l'action. »³ L'agrès disparaît alors au profit de l'action isolée qui n'a pour autre support que le corps et le sol.

Ce rapport au sol est nettement exploré dans *Nos Limites* où les deux interprètes y trouvent leurs appuis et la force de se hisser. Nous pressentons bien d'ailleurs ce désir de s'élever sur ces jambes et cette lutte pour y parvenir. Le spectacle ne nous laisse qu'avec le bruit des corps qui se confrontent à ce carré blanc et aux respirations des artistes. Tout au long de la représentation, les deux interprètes conservent un visage très neutre, parfois un regard malicieux transparaît, mais l'accent est vraiment mis sur ces gestes d'exploration. Nous voyons ces corps luttant contre des forces invisibles, tenter de se lever avant d'échouer, les jambes semblant inefficaces. Tout à coup, c'est l'alliance de ces deux êtres qui va leur permettre de prendre de la hauteur à travers des portés acrobatiques. Le plus petit, très rattaché au sol, pourra s'élever sur les pieds, les bras du plus grand et découvrir de nouvelles postures. Martine Maleval évoque cette coprésence de corps ou d'objets nécessaires au cirque et la façon dont les corps peuvent devenir supports. Elle remarque ainsi : « Relevons aussi la particularité du main à main, spécialité au cours de laquelle le corps de chacun des protagonistes, étant alternativement le point d'appui de l'autre, remplit de même la fonction dévolue aux agrès. »⁴ Nous décelons ici une autre approche du corps comme agrès qui est assez évidente dans les portés, voire visible. En effet, le corps d'Alexandre Fournier devient le support, l'appui du corps de Matias Pilet. Finalement, l'agrès disparaît, mais ne se fait pas oublier pour autant : le corps vient pallier son absence et trouver des solutions pour reprendre possession de ces impossibles que l'objet pouvait cristalliser.

1 DEL PERUGIA, Alexandre, propos recueillis par BERNARD, Françoise. "L'agrès comme objet". *Arts de la piste*, 2001-2002, numéro spécial n°21-22, p. 57.

2 SCHLEMMER Oskar (dir.), *The letters and diary of Oskar Schlemmer*, Middletown (Conn.), Wesleyan University Press, 1972, p. 50.

3 DEL PERUGIA Alexandre, *op. Cit.*

4 MALEVAL Martine, "L'objet : le nœud gordien", *Le cirque au risque de l'art*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2002.

Nos Limites est un spectacle qui met à l'épreuve l'endurance des corps mais aussi des spectateurs. Ces derniers doivent rester concentrés pour ne pas perdre le fil du mouvement, et surtout la façon dont ce dernier s'est établi sur une connexion entre deux corps, et une connexion avec le sol. Les moments de portés acrobatiques n'ont rien de fondamentalement impressionnant ou novateur, il ne s'agit pas de cela. Ce qui est montré ici, c'est ce désir du corps qui en redemande sans cesse. Ce sont ces allers-retours de Matias vers Alexandre qui en disent long sur ce déploiement du corps, sur son augmentation par l'acrobatie et la rencontre. Un noir très bref fait basculer le tableau et nous ne retrouvons plus que Matias Pilet alors torse nu et dévoilant la force de son corps. Le spectacle se charge alors d'une absence supplémentaire et nous comprenons alors que ce qui nous est donné à voir, ce sont les bagages de ce corps, les vibrations qui le hantent et qui résultent de toute son expérience. Matias met alors à l'épreuve ce corps qui a exploré, travaillé et se lance dans des acrobaties en arrière qui échouent et s'écrasent sur le sol. L'échec ici est synonyme de reconquête et de lutte. Alors le corps réitère et finit par se perdre dans cet élan vers la hauteur, bras vers le ciel. Tout à coup, *Yesterday* de Billie Holiday se fait réentendre et nous assistons alors à un moment de grâce absolue en musique. Le corps est complètement déployé dans un solo d'acro-danse, pratique à la frontière entre danse et cirque. Le corps ne cherche plus, il ne tâtonne plus pour découvrir ses possibles : il les connaît et les embrasse. Le corps connaît son chemin et ne peut plus s'arrêter dans cette légèreté inouïe. Quand le corps retourne au sol, désormais ce sont les yeux fermés et le sourire aux lèvres, comme dans un envoûtement, une transe avec la musique, le corps et l'espace. Ce corps est indomptable, il ne répond plus qu'à des pulsions et à l'immense sentiment de liberté.

Le noir final se fait sur l'épuisement de ce corps qui chute une dernière fois sur le carré blanc dont il s'était affranchi. *Nos Limites* se termine par cet apogée, par cette expression totale du corps qui ne peut qu'aboutir à l'immobilisation, à un retour au sol. Ce spectacle prend appui sur le handicap puis la disparition de Fabrice Champion et joue donc avec une réduction du corps qui s'ajoute à l'absence de support matériel. Cette diminution du corps passe par sa redécouverte au travers de mouvement simple et minutieux. Le corps se découvre, petit à petit, créateur et support de cette acrobatie dont le sol devient l'allié et présente déjà des rapports de force, d'attraction. Il s'agit d'un travail du corps qui à lui seul peut repousser ses limites, qu'elles soient artistique ou de l'ordre du handicap.

Corps-objet ou corps-agrès, les scènes circassiennes contemporaines se vident de la matière qui faisait autrefois son retentissement et nous ramènent vers l'essentiel, vers ces artistes qui nous marquent par leur courage. Cette force se retrouve dans leur aptitude à ne conserver que ce corps comme moteur et support de la création et d'en fait l'élément central de leur réflexion. Devenant sujet et maître de la représentation, ces circassiens sont à fleur de peau car tout ce qui compose cette chair apparaît aux spectateurs. Les corps circassiens volontairement dépouillés ne s'embarrassent plus des lourds objets qui leur promettent les hauteurs et s'engagent à atteindre la légèreté par le seul pouvoir de leur corps. Ce corps, qui existe indépendamment de l'esprit et qui se construit sur l'expérience et le vécu, est à la fois matière et sensibilité. Il affecte, bouleverse et donne à penser...

CONCLUSION GENERALE

Retraçons dans les prochaines lignes le chemin qui a été parcouru jusqu'ici et prenons acte des postulats qui ont été formulés. Notre réflexion est née dans l'enceinte des chapiteaux, entourés de la piste, nous avons pris la mesure des êtres qui s'y déploient sans répit. La rencontre de ces corps avec le public est à l'origine du spectacle, mais c'est la rencontre entre ces mêmes corps et la matière qui est la cause de la prouesse et du geste. L'agrès s'est alors démarqué dans notre réflexion comme un objet parfois mis de côté, les esprits se concentrant plutôt sur l'acrobatie produite sur ce support. Il était question, avant toute chose, de comprendre en quoi consistent ces objets, de quels imaginaires ils sont issus et comment ils habitent le monde du cirque depuis des temps immémoriaux. Notre entrée en matière s'est donc établie sur une très vaste présentation des agrès, sur les dimensions techniques de cet objet traditionnel du cirque et sur son utilité acrobatique. Envisager de présenter l'agrès nous a vite conduit à la relation de partenariat entre objet et circassien. Cette relation a d'abord été explorée dans ses prémisses, dans la façon dont elle se produit et se construit par la formation des corps et des carrières professionnelles. *This is the end* s'inscrivait dans cette volonté de présentation, d'abord de l'agrès puis de la relation, et finalement de l'inclusion de ce duo à la création circassienne. En plus d'élaborer un premier rapport de partenaire basé sur des échanges et une écoute, l'agrès a continué à se charger de valeurs émotionnelles et sensibles, et à devenir un moyen d'expression à part entière. Tout cela nous a permis de poser les premières pierres de notre réflexion, d'envisager un vaste tableau, d'en saisir les éléments avant d'entrer plus en profondeur pour en étudier les nuances.

Ces nuances, cette variété de pensées et de visuels que propose l'agrès, a toujours eu pour soutien le lien indéfectible du corps à la matière. Les points de vue n'ont cessé d'alterner entre corps et objet, pour déterminer quels sont leur ancrage à la scène et comment ils s'y expriment. Ce rapport à la matière, comme élément fondateur et dénominateur commun de l'homme et de l'objet, a par la suite occupé nos pensées. En effet, il nous a fallu poursuivre notre visite de l'histoire du cirque et de la place de l'agrès dans l'ère moderne et considérer les mutations qui s'y étaient produites. Ainsi, la rupture du cercle vers les espaces frontaux nous a questionnés sur les nouvelles façons d'aborder l'agrès et le corps de manière frontale. D'autre part, l'installation de ces entités appartenant au cercle de la piste dans le cadre théâtral nous a permis d'amorcer une longue question sur les valeurs plastiques et utilitaires de l'objet. Ainsi, la matière et sa réception par le public étaient au cœur de nos propos et nous ont conduits jusqu'à l'intégration de ces agrès dans

l'environnement spectaculaire. En prenant appui sur *Celui qui tombe* de Yoann bourgeois, nous avons pu confronter ces bouleversements de l'espace circassien contemporain, les réflexions scénographiques qui l'habitent et les nouvelles dramaturgies qui y naissent. Ce développement autour de la matière et de son impact sur l'homme nous a permis de traiter du poids, des forces élémentaires. Cet objet du cirque a donc ici été grandement transformé visuellement et dans son action sur le circassien. Par ces rapports de force, l'agrès est devenu moins le partenaire du circassien que le miroir de l'environnement dans lequel il lutte.

L'objet d'étude qui visait à achever cet écrit était de taille mais, paradoxalement, se concentrait sur l'élémentaire, à savoir ce corps et cet objet dont nous n'avons cessé de faire mention. L'enjeu principal était alors de montrer quelles notions principales émergent de cette dualité et de sa confrontation. Pour cela, l'agrès est devenu un peu plus qu'un objet : il s'agissait d'une entité à part entière dont nous pouvions établir les fondements, ou plutôt les transgresser. Ces écarts dans la perception de l'objet se sont traduits par une plongée en profondeur dans ce rapport homme/agrès. Ainsi, l'agrès est devenu cet objet capable de combler le vide qui habite l'artiste sur scène et de lui donner une forme de légitimité, d'appui et de confort. Cet autre dont le circassien se charge avec enthousiasme le complète par ses différences. Malgré que de nombreuses expériences tendent à un rapport égalitaire entre artiste et agrès, il nous a fallu considérer les rapports de domination en jeu dans cette relation de partenaires. Ces paradoxes irrésolus ont été augmentés par cette vaste question de : qui de l'agrès ou du circassien initie le mouvement. L'agrès s'est ensuite engrangé d'une intense charge poétique à travers les utilisations qu'en font les circassiens et les imaginaires que leur rencontre ouvre. Cet objet est devenu l'élément maître de la carrière et des objectifs des circassiens car il leur permet de rêver à l'impossible et de tenter sans cesse d'y toucher. D'autre part, il rend compte de cette vulnérabilité de l'homme, de l'acceptation de ce dernier face à ce que son corps ne peut pas faire. Cette reddition passe par l'utilisation de supports et d'outils pour s'accommoder des faiblesses. Finalement, le corps circassien est livré aux spectateurs dans son intégralité et dans toute sa sincérité : face au risque, l'artiste fait preuve de ténacité, de virtuosité et d'excellence. Toutefois, dans cette tentative de maîtrise du danger, le circassien ne peut affirmer qu'il va rompre tous les impossibles ; et c'est justement dans cette forme de reddition, de repli face à la mort qu'il devient honnête. Par ailleurs, c'est en travaillant l'impossible qu'on le rend réel, si on ne travaille pas avec les contraintes, on les ignore, on cesse de les faire exister et on entre dans l'ignorance. Ces contraintes sont ainsi devenues le moteur de la création circassienne et ont

pris un visage différent. En effet, les contraintes liées aux agrès ne limitent plus les corps mais les déploient, ainsi que l'imaginaire. Servant de support physique et mental, l'agrès se construit comme un cadre aux contours flous permettant à l'artiste de les transgresser selon ses désirs. Cette entente et connexion entre l'humain et la matière est le fruit d'un long travail et garantit l'accès au spectaculaire. Ce duo se démarque par son unité et par une justesse sans égal, deux éléments perceptibles par les spectateurs. Toutefois, il restait en suspens cette question des corps solitaires habitant les scènes circassiennes et de leur complexité, malgré le dépouillement qu'ils affirment. Ces corps peuvent déployer virtuosité et prouesse à n'importe quel moment et endroit, sans s'embarrasser de contraintes techniques ou spatiales. Révolutionnant le rapport à l'objet et luttant contre l'aliénation qu'il procure parfois, les danseurs et acrobates nous ont porté jusqu'à considérer le corps comme seul support de l'acrobatie et seul objet du spectacle. Pour cela, il a fallu redéfinir les façons dont le corps est perçu et assimiler que ce dernier peut se démultiplier. Il peut être créateur, outil, objet, penseur, *etc.* *Nos Limites* est le dernier spectacle étudié et nous a mis face à ces trésors gestuels que le corps peut déployer. Ceux-ci étaient présentés comme tels par l'amoindrissement du corps et de ses mouvements et par leur attachement au sol. Les corps étaient alors obligés de passer par l'immobilité pour découvrir la grâce de l'acrobatie et de la danse mêlées.

Naturellement, toutes ces réflexions en ont appelé d'autres et il est envisageable de les voir se développer dans un autre écrit. Les œuvres théoriques et artistiques étudiées ont fait émerger ces envies de pousser plus loin les questionnements. C'est le cas notamment pour l'ouvrage *Légèreté. Corps et âme, un rêve d'apesanteur* d'Alice Chalanset qui a nourri nos propos mais dont certaines parties auraient pu être encore développées. Nous aurions pu confronter la question de la légèreté aux agrès et des images qu'elle soulève. Par exemple, chez Yoann Bourgeois, les deux tonnes de bois se font ressentir et menacent de nous écraser pourtant elles rendent les corps d'autant plus vulnérables et volatile ; chez *Nos Limites*, nous n'avons cessé de confronter les corps à la pesanteur, à ce désir d'élévation et à leur incapacité à s'en détacher, sauf certaines conditions... et avec *This is the end*, nous avons salué l'admirable tentative d'exposer des corps pressés donnant l'illusion de toucher un instant à la légèreté, dans cet entre-deux de la conscience face à la mort. La légèreté, pensée en tant que paradoxe ou notion binaire (car elle va avec la pesanteur, la matière, la lourdeur), ne serait-elle pas à son apogée dans ce point de suspension dont traite Yoann Bourgeois ? dans la chute dont parle Johann Le Guillerm ? Ainsi, pour toucher à l'évanescence, il nous faudrait nous confronter au risque, à la mort.

D'autre part, notre dernier point "Hypothèse d'un corps-agrès représente en lui-même une ouverture pour ce mémoire. Il reste à développer de nombreux points pour rendre cette pensée tangible et à la confronter à d'autres œuvres. Nous pourrions alors nous demander comment ce corps-agrès s'inscrit-il dans l'espace ? Devient-il lui aussi objet ? Quelles sont les esthétiques de ce corps et participe-t-il à la scénographie ? Comment est-ce que ce corps se forme, s'identifie, se construit ? Quelle légitimité a ce corps-agrès ? et surtout dans mesure est-ce qu'il appartient toujours au cirque ? Nous nous arrêterons ici mais les interrogations sur cette entité sont vastes car ce corps-agrès remet encore en question de nombreux fondements, notamment sur cette absence de matière et cette dualité du corps à la fois support et acteur, contenant et contenu.

Ce mémoire est habité des paradoxes qui, de manière subjective, construisent le cirque et le rendent si insaisissable. Ces constructions binaires sont inlassablement renouvelées par l'ingéniosité qui caractérise le cirque contemporain. Art fait de confrontation, de partage et de mouvement, nous terminerons sur cette citation de Mireille Arguel, maître de conférences spécialisée en danse :

Le danseur illustre merveilleusement ce balancement des tensions contraires, funambule d'un entre-deux mondes, où son corps, à la fois outil, véhicule et vecteur de sens, matière vivante, se trans-figure et se transmute par son art, lançant à la face du monde un défi à la mort sans cesse renouvelé en une finitude transcendée, où le léger tend alors vers le sublime.¹

1 ARGUEL Mireille, « Paroles de danseurs, paroles de chercheurs » in CHALANSET Alice, *Légèreté, Corps et âme, un rêve d'apesanteur*, « Des merveilleux nuages au rêve de pierre », Paris, Autrement, 1996, p. 134.

Bibliographie

Ouvrages philosophiques

CHALANSET Alice, *Légèreté, Corps et âme, un rêve d'apesanteur*, « Des merveilleux nuages au rêve de pierre », Paris, Autrement, 1996.

DE SAINT-EXUPÉRY, Antoine *Le petit prince*, Paris, Gallimard, Chapitre XXI, p. 69-70, 1945.

TURCO Angelo, « Altérité », *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2013.

MAUSS Marcel, *Journal de Psychologie*, « Les techniques du corps », XXXII, ne, 3-4, Communication présentée à la Société de Psychologie, 1934.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, GF Flammarion : Paris, 2006.

Ouvrages généraux sur le cirque

BERNARD Françoise. "L'agrès comme objet". *Arts de la piste*, 2001-2002, numéro spécial n°21-22.

BORDENAVE Julie, « L'agrès: entre apprivoisement et dépassement », *Les relations qu'entretiennent les artistes à leur agrès*, Paris, Territoires de cirque, 2011.
<https://www.territoiresdecirque.com/ressources/publications/dossiers-thematiques/l-agres-entre-apprivoisement-et-depassement/lartiste-et-son-agres-rencontre-et-apprivoisement>

DAVID Gwénola, *Cirque à l'oeuvre : Centre National des Arts du Cirque*, « L'imagination des agrès », Les Editions Textuel: Paris, 2011.

DUMINY Adèle, *Dossier pédagogique*, MC2:Grenoble, 2015.

DUMONT Agathe, «Interprètes au travail : danseurs et acrobates, de l'indiscipline à la désobéissance», *Quand le cirque rencontre la danse*, Paris, Hors les Murs, 2011.

GARCIA Marie-Carmen, *Artistes de cirque contemporain*, « L'école du cirque », Paris : La Dispute, 2011.

GAUTHIER Roger-François (dir.), "Le cirque contemporain, la piste et la scène", *Théâtre Aujourd'hui* n°7, 1998.

GOUDARD Philippe, *Assises du corps transformé* : « Les états du corps au cirque : une esthétique du risque », 4 avril 2014, Montpellier.
<http://www.assisesducorpstransforme.fr/2014/04/04/les-etats-du-corps-au-cirque-une-esthetique-du-risque/>

GOUDARD Philippe, *Le cirque entre l'élan et la chute, Une esthétique du risque*, Saint-Gély-du-Fesc : Editions Espaces 34, 2010.

HIVERNAT, Pierre et KLEIN, Véronique, *Panorama contemporain des arts du cirque*, Paris, Editions Textuel, 2010.

LALLIAS Jean-Claude, in GAUTHIER Roger-François (dir.), « Le cirque contemporain, la piste et la scène », *Théâtre Aujourd'hui* n°7, 1998,.

MALEVAL Martine, "L'objet : le nœud gordien", *Le cirque au risque de l'art*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2002.

MAZLOUMAN, Mahtab, "Yoann Bourgeois, Un point de suspension en équilibre" (entretien), *Actualité de la Scénographie* n°206, 2016.

MOREIGNE Marc. "Le corps en jeu". *Arts de la piste*, 2001-2002, numéro spécial n°21-22, p. 55.

PIETTRE Céline, "Yoann Bourgeois tombe juste", *L'oeil* n°675, janvier 2015.

QUENTIN Anne et BLONDEAU Catherine, *Johann Le Guillerm à 360°*, Arles, Actes Sud, 2009.

QUENTIN, Anne, "Johann Le Guillerm : Une utopie de scientifique", *Magazine des Cultures Digitales* n°81.

STREHLI Georges, *L'acrobatie et les acrobates*, Editions Entente : Paris, 1903.

ZACCARINI John-Paul, *Circoanalysis : Circus, therapy and Psychoanalysis*, DOCH, 2013.

Ouvrages sur les arts de la scène (danse, théâtre, marionnette)

"Alter : l'autre de la matière". *Corps, objet, image*, mars 2016, n°02.

"Infra : l'en-deçà du visible". *Corps, objet, image*, février 2015, n°01.

GLEYSE Jacques, « Le corps » in « Michel Bernard. La chair et le verbe », *Corps et culture* n°5, 2000.

PAPAGEORGIU Katerina Konstantinos, *Human and scenographic machine in 20th century spectacle*, Grèce, Aristotle University Of Thessaloniki, 2011.

PRAUD, Dominique, "L'objet, médiateur de l'acte en danse", *Théâtre/Public* n°154-155, 2000.

SCHLEMMER Oskar (dir.), *The letters and diary of Oskar Schlemmer*, Middletown (Conn.), Wesleyan University Press, 1972.

WARR Tracey, *Le corps de l'artiste*, préface, Phaidon Press, Londres, 2005.

Sitographie

- *Origines* par Pascal Jacob: <http://cirque-cnac.bnf.fr/fr/acrobatie/fil/origines>. Consulté le 30 avril 2019.
- Histoire du cirque : <http://ecole.de.luz.pagesperso-orange.fr/site2/pages/cirque.htm>. Consulté le 30 avril 2019.
- Histoire du cirque : <https://www.cirque-autour.com/histoire-du-cirque> . Consulté le 30 avril 2019.
- Iconographie : http://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir_2226.htm
Consulté le 30 avril 2019.
- Iconographie : http://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir_2229.htm
Consulté le 30 avril 2019.
- Iconographie : http://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir_2227.htm
Consulté le 30 avril 2019.
- Iconographie : http://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir_2445.htm
Consulté le 30 avril 2019.
- Le chapiteau et l'itinérance par Marcel Freydefont : <http://cirque-cnac.bnf.fr/fr/chapiteau-et-itinerance2> . Consulté le 20 mai 2019.
- Cirque et scénographie par Luc Boucris : <http://cirque-cnac.bnf.fr/fr/espaces/cirque-et-scenographie> . Consulté le 20 mai 2019.
- Présentation de *Celui qui tombe* : <https://www.ccn2.fr/yoann-bourgeois-rachid-ouramdane/yoann-bourgeois/celui-qui-tombe/> . Consulté le 20 mai 2019.
- Sur le terme « objet » : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/objet/>
Consulté le 23 mai 2019.
- Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales : <https://www.cnrtl.fr/>
Consulté de mars à juin 2019.
- Lexique du cirque par Dominique Denis : <http://www.circus-parade.com/2016/06/09/lexique-du-cirque/> . Consulté en mai 2019.

Annexes

Fiche de distribution

This is the End, David Bobée et la 23e promotion du CNAC

Mise en scène : **David Bobée / Compagnie Rictus**
Date de création : **Décembre 2011**
Lieu de Création : **CNAC de Châlons-en-Champagne**
Auteur : **Cristián Soto**
Assistante à la mise en scène : **Sophie Colleu**
Création Lumière : **Stéphane Babi Aubert**
Création Son : **Jean-Noël Françoise**
Création & régie vidéo : **Julie Pareau**
Conception et construction du décor : **Salem Ben Belkacem avec l'atelier et le service technique du CNAC**
Régisseur général / Chef monteur : **Julien Mugica**
Régisseur lumière : **Audrey Quesnel**
Régisseur son : **Grégory Adoir**
Régisseur vidéo : **Vincent Griffaut**
Régisseur plateau : **Jacques Girier**
Artistes de la 23e promotion :
-**Lucas Bergandi** : Fil
-**Clément Dazin** : Jonglerie
-**Rafael De Paula Guimaraes** : Mât chinois
-**Kasper Holm** : Sangles
-**Ashtar Muallem** : Tissus
-**Viivi Roiha** : Corde lisse
-**Thomas Vey** : Equilibre sur engin / monocycle
-**Sopheak Houn (Ako)** : Portés acrobatiques (porteur)
-**Sarav Roun (Apra)** : Portés acrobatiques (voltigeur)
-**Rémi Fardel** : Bascule coréenne
-**Jérôme Hugo** : Bascule coréenne
-**Amaia Valle** : Bascule coréenne

Fiche de distribution

Celui qui tombe, Yoann Bourgeois

Conception, mise en scène et scénographie : **Yoann Bourgeois**
Assistante à la mise en scène : **Marie Fonte**
Date de création : **2014**
Création Lumière : **Adèle Grépinett**
Création Son : **Antoine Garry**
Costumes: **Ginette**
Réalisation de la scénographie : **Nicolas Picot, Pierre Robelin, Cécic Constructions**
Régisseur général : **David Hanse**
Régisseur lumière : **Julien Louisgrand**
Régisseur son : **Benoît Marchand**

Régisseur plateau : **Pierre Robelin**
Directeur de production : **Christine Fernet et Maud Rattaggi**
Diffusion : **Maud Rattaggi**
Administration : **Pascale Chaumet**
Production : **Cie Yoann Bourgeois**
Production déléguée : **MC2:Grenoble**
Artistes au plateau:
-**Jean-Baptiste André**
-**Mathieu Bleton**
-**Julien Cramillet**
-**Marie Fonte**
-**Elise Legros**
-**Francesca Ziviani**

Fiche de distribution

Nos limites, Radhouane El Meddeb

Chorégraphie et dramaturgie : **Radhouane El Meddeb**
Date de création : **2013**
D'après une idée originale de : **Fabrice Champion**
Lumière : **Xavier Lazarini**
Son : **Stéphane Gambert**
Production : **Le CENTQUATRE-Paris**
Avec le soutien de : **Académie Fratellini**
Résidence d'aide à la création : **La brèche / PNC / Cherbourg-Octeville**
Artistes au plateau:
-**Alexandre Fournier**
-**Mathias Pilet**

- x Annexe n°1: *Horizon* par et avec Chloé Moglia de la compagnie Rhizome, photographie réalisée par Nans Kong Win Chang (2016).



- x Annexe n°2: *This is the end* par David Bobée avec la 23e promotion du CNAC, photographie réalisée par Philippe Cibille (2012).



- x Annexe n°3: *Secret* par et avec Johann Le Guillerm, photographies réalisées par Philippe Cibille (2009).



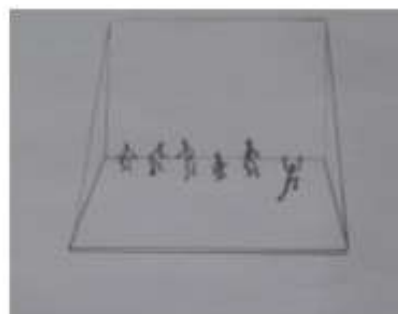
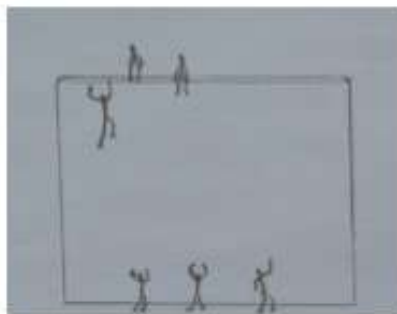
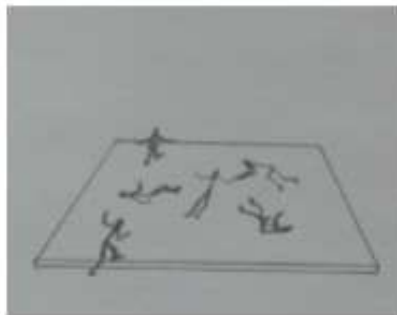
- x Annexe n°4 : *Miroir, miroir* par et avec Mélissa Von Vépy, photographie réalisée par Benoîte Fanton (2009).

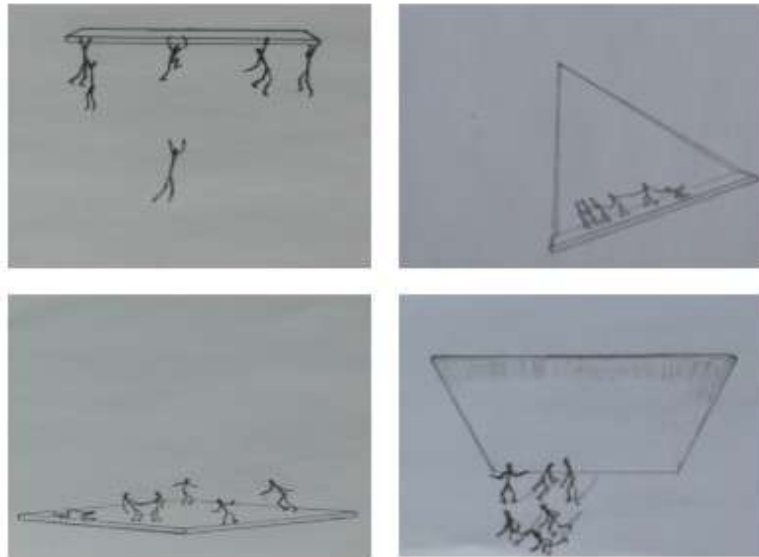


- x Annexe n°5: *Celui qui tombe* par Yoann Bourgeois, photographie réalisée par Géraldine Aresteanu (2015).



- x Annexe n°6: les différentes configurations de la plateforme de *Celui qui tombe*, croquis par Yoann Bourgeois.





- x Annexe n°7: plateau ballant par et avec Lucien Reynes, spectacle de la 18e promotion du CNAC, photographie réalisée par Philippe Cibille (2006).



- x Annexe n°8: Tatiana Mosio Bongonga au Sacré Cœur à Paris, images réalisées par France 2 (2018).



- x Annexe n°9: *Le parcours du combattant* par et avec Jean-Charles Gaume, images produites par la Compagnie Inhérence (2012).



- x Annexe n°10: *Nos limites* de Radhouane El Meddeb avec Matias Pilet (à gauche) et Alexandre Fournier (à droite), images produites par le 104 (2013).

