

**MC2 :**

# L'Art de la Fugue

Cie Yoann Bourgeois

PRODUCTION MC2

**Dossier pédagogique**

réalisé par Sophie Tibble Cadiot

Photo : Compagnie Yoann Bourgeois



**Du 02 au 05  
novembre 2011**

# SOMMAIRE / à propos du spectacle

## I - Présentation

1 - Distribution .....	p.4
2 - Démarche de la compagnie «Notre Cirque» .....	p.5
3 - Biographie des interprètes .....	p.6
4 - Note d'intention de Yoann Bourgeois (extrait) .....	p.8
5 - Des petites formes qui ont influencé le projet: <i>Les Fugues</i> .....	p.9
6 - Quelle lecture moderne faisons nous de la période baroque ? .....	p.13

## II - Entre danse, cirque et musique

1 - Le CNAC et le CNDC: des écoles ouvertes sur les autres arts .....	p.14
2 - «Extension du domaine de la prouesse»: l'importance du scénario dans le cirque contemporain .....	p.16
3 - Quand la danse ou le cirque ne recherchent pas l'exploit, que regarder? .....	p.17
4 - Questions à Marie Fonte :	
A - La spécificité du mouvement chez Yoann Bourgeois .....	p.19
B - La découverte du trampoline .....	p.20

## III - Le support de la pièce n'est pas textuel ? Non il est musical

1 - Le contrepoint: un procédé d'écriture musicale .....	p.22
2 - L'art de la Fugue: une oeuvre testamentaire .....	p.22
3 - Entretien avec Célimène Daudet, la pianiste .....	p.23
4 - Note d'intention de Yoann Bourgeois (extrait) .....	p.26
5 - Question à Yoann Bourgeois:	
A - Pourquoi le piano? .....	p.27
B - Avez-vous écouté plusieurs versions de l'oeuvre de Bach? .....	p.27
6 - Question à Marie Fonte: votre relation à la musique en tant que danseuse .....	p.28

## IV - Travailler à deux

1 - Comment avez vous découvert <i>L'Art de la fugue</i> ? .....	p.30
A - Yoann Bourgeois: le désir d'écrire .....	p.30
B - Marie Fonte: la partition .....	p.31
2 - Question à Yoann Bourgeois: pourquoi un homme et une femme? .....	p.32

## V - Quand la scénographie porte en elle le déroulement de l'action

1 - Esquisses du projet .....	p.34
2 - La dramaturgie? Partir du déploiement d'un cube .....	p.35
3 - Le mouvement des différents mécanismes .....	p.36
4 - Questions à Yoann Bourgeois:	
Relation entre mouvement et contrainte spatiale .....	p.37

# SOMMAIRE / pistes et perspectives

## I - Correspondances entre les arts: une quête déjà présente dans l'art moderne

- 1 - Qu'est ce que l'analogie?..... p.38
- 2 - Créer des relations d'équivalence entre les sens: *Correspondances* de Charles Baudelaire..... p.38
- 3 - Légitimer l'art abstrait: les écrits de Kandinsky ..... p.39

## II - La musicalité du geste: quelle coïncidence entre mouvement et son?

- 1 - Les gestes du chef d'orchestre
  - A - La figure traditionnelle ..... p.40
  - B - Son interprétation contemporaine ..... p.41

## III - La suspension et la chute: quelle représentation donner aux forces en présence?

- 1 - Note d'intention de Yoann Bourgeois (extrait)..... p.42
- 2 - Représenter la suspension en peinture: Magritte..... p.42
- 3 - Représenter la chute en photographie: Bas Jan Ader..... p.43

## IV- Corps burlesque et cinéma muet

- 1 - Les postures du corps burlesque: Buster Keaton..... p.44
- 2 - Le rôle du piano dans le cinéma muet ..... p.45

## V- La voix off: sur la musicalité du phrasé d'un professeur

- 1 - Entretien avec Yoann Bourgeois: une voix divine à l'accent bourguignon ..... p.46
- 2 - Présentation de Bachelard par Agnès Varda ..... p.47
- 3 - Quelles utilisations de la voix off au cinéma? ..... p.47

- Annexe 1 - Processus de création ..... p.48
- Annexe 2 - Articles de presse ..... p.49

# I - PRESENTATION

## 1 - Distribution

---

### *L'ART DE LA FUGUE*

<Conception et mise en scène> **Yoann Bourgeois**

<En collaboration avec> **Marie Fonte**

<Regard extérieur> **Vincent Weber**

<Interprètes> **Marie Fonte et Yoann Bourgeois**

<Pianiste> **Célimène Daudet**

<Musique> Die Kunst der Fuge, **Jean-Sébastien Bach**

<Scénographie> **Goury**

<Création lumière> **Caty Olive**

<Création son> **Antoine Garry**

<Costumes> **Ginette**

<Direction technique> **Pierre Robelin**

<Construction décor> **Techniscène et Ateliers de construction du CDNA**

<Production déléguée> *MC2 : Grenoble*

<Avec la complicité de la Cie Yoann Bourgeois>

<Coproduction> *MC2 : Grenoble ; Centre culturel Agora - Pôle national des arts du cirque de Boulazac ; EPCC Cirque théâtre d'Elbeuf, centre des arts du cirque de Haute-Normandie ; Cie Yoann Bourgeois ; Centre Dramatique National des Alpes*

<Résidence de création> *Les Subsistances - Lyon ; Théâtre de la Croix Rousse – Lyon ; CDC| Pacifique - Grenoble*

<Aides à la création> *DGCA, DRAC Rhône-Alpes, Conseil général de l'Isère, SPEDDAM*

<Avec le soutien de> *Ville de Grenoble*

<Remerciements> *Espace Culturel Odyssée - Eybens; Ecole de cirque de Lyon, Jeannine et Jean Boutet, Ella et Pitir, Gus, Denis Jalon, Marilou, Régis Petitrenaud, Blandine Soulage, Sophie Tilbe-Cadiot, Karim Youkana, les équipes administratives et techniques de la MC2*

## 2 - Démarche de la compagnie <Notre Cirque>

---

« Cette capacité peu commune... de muer en terrain de jeu le pire désert ».

Michel Leiris.

Le Jeu\*, dans sa plus large acception, est entre nous crucial et le cirque petit à petit est devenu le lieu de notre indisciplinisme.

\*au sens mécanique : espace laissé entre deux pièces pour leur permettre de se mouvoir librement.

### **Notre cirque**

Le cirque que nous défendons se trouve à l'extrémité-limite des jeux de vertiges et des jeux de simulacres.

Notre démarche aborde les questions de présence par certaines notions d'équilibre, ou de risque. Nous cherchons par nos jeux cette limite ténue où la fiction (ce décolllement du réel) devient possible et dévoile une « dimension ».

Les matières circassiennes mettent en relation le corps avec les forces physiques (la gravité, la force centrifuge...) et recèlent un potentiel suggestif, imaginaire, infini lorsqu'on « les laisse parler ». Débarrassé de ces codes traditionnels, c'est donc d'un cirque dépouillé qu'il s'agit dont la propension à de nouvelles formes de théâtralité est immense.

En tant que « grands Joueurs », nous voulons expérimenter tous les espaces pour revivifier ce qu'on nomme communément :« représentation ».

Par cette re-localisation physique de l'utopie, nous inventons du possible.

<http://www.cieyoannbourgeois.fr/>

### 3 - Biographie des interprètes

---

#### **Yoann Bourgeois**

Acrobate, acteur, jongleur, danseur Yoann Bourgeois est avant tout Joueur.

Il grandit dans un petit village du jura.

A l'école du Cirque plume, il découvre les jeux de vertiges.

Plus tard, il sort diplômé du Centre National des Arts du Cirque de Châlons-en-Champagne qu'il aura traversé en alternance avec le Centre National de la Danse Contemporaine de Angers. Il collabore avec Alexandre del Perrugia, avec Kitzou Dubois pour des recherches en apesanteur. Il devient ensuite artiste permanent du Centre Chorégraphique National de Rilleux-la-Pape, compagnie Maguy Marin où il oeuvre pendant quatre années autour de l'«être ensemble».

Aguerrit des reprises de May B et Umwelt et de deux créations (Turba, 2007 et Description d'un combat, 2009) ses armes en 2010 sont toutes prêtes pour entamer son propre processus de création.

C'est à ce moment qu'il initie l'Atelier du Joueur, centre de ressource nomade pour le spectacle. Cet atelier réunissant des artistes issus de champs différents pose les bases de ce qui deviendra la Compagnie Yoann Bourgeois.

C'est à Grenoble, là où il est né 28 ans auparavant qu'il décide de retourner pour implanter sa compagnie naissante avec l'intention d'approfondir au cours de la première création collective qu'il dirige, les liens secrets entre jeux de simulacre et jeux de vertige.

La MC2 : Grenoble lui confie le soin d'investir le belvédère Vauban, haut perché sur la ville. La création in-situ donne Cavale. Ce duo avec Mathurin Bolze se voit dès lors, à la recherche des plus impressionnants panoramas, et suscite, par le vertige, une dimension éternelle de l'éphémère.

Par ailleurs, il se lance avec ses alliés dans un vaste chantier d'écriture de petites pièces de cirques appelées «Les fugues» : danses spectaculaires pour un homme et un objet écrites précisément sur L'art de la fugue de J.S Bach. Le format court de ces pièces propose une nouvelle version du traditionnel «numéro» en déconstruisant le vocabulaire circassien. La «figure» (élément classique de l'écriture circassienne) accède au statut de «motif musical» et permet à cette nouvelle écriture du cirque de s'émanciper de la tyrannie toute puissante du «spectaculaire».

Dans la volonté d'aborder une grande diversité d'espaces, ces petites pièces ont l'exigence d'un dispositif scénique léger. En approfondissant une écriture singulière du cirque s'affirme en lui un intérêt tout particulier pour la relation corps / force comme source inépuisable de drame. Le développement de cette recherche donne fin 2011 le spectacle : L'Art de la Fugue, qui présente la déconstruction d'un bloc de matière monolithique par deux acteurs, un homme (lui même) et une femme ( Marie Fonte), parallèlement à l'interprétation, en vis à vis, de l'oeuvre éponyme de Jean Sébastien Bach joué sur scène par la pianiste Célimène Daudet. Cette année, la compagnie augure le c.i.r.c ( Centre International de Recherches Circassiennes) par ses nombreux voyages en Chine pour établir une généalogie du geste acrobatique.

Ces nombreux projets, aux formes variées, expriment l'incessant désir d'embrasser et d'expérimenter le «vivant» sous ses multiples faces... Sa vie est vouée à l'Art Vivant.

## Marie Fonte

Marie est danseuse et grenobloise

Elle entame son parcours au CNR de Grenoble, avant de rejoindre le CNDC d'Angers (2003-2005). C'est là-bas qu'elle rencontre Yoann Bourgeois et son désir déjà, d'écrire ses propres spectacles.

Elle choisit d'abord d'être interprète pour plusieurs; Manolie Soysouvanh et Mathias Poisson, Beatriz Acuna, Annabelle Bonnery, et Jean-Claude Gallotta avec qui elle collabore pendant quatre années.

Ces expériences sollicitent en elle le désir de défendre la danse comme une matière musicale, où le travail de rythme permet l'émergence de sens.

En 2010, c'est par ces questions qu'une nécessité forte de prendre part au travail de Yoann naît; elle s'engage dès lors dans la compagnie.

## Célimène Daudet

« La force de son interprétation la place au-dessus du lot ». « Passionate, free, almost improvisatory, virtuosity of the highest order ». C'est en ces termes que la presse qualifie aujourd'hui la jeune pianiste Célimène Daudet. Son premier album solo "A tribute to Bach" est paru au printemps 2011 chez Arion. Issue de deux cultures, française et haïtienne, Célimène Daudet se produit régulièrement en soliste ou en musique de chambre en France et à l'étranger: Etats-Unis (Washington, New York, Nashville, Minneapolis, Kansas City), Russie, (Moscou, Philharmonies de Rostov sur le Don et Nijni Novgorod), Angleterre, Allemagne (grâce au soutien de l'AJAM), Canada, Autriche, Italie, Malte (invitée par le Président de la République et au Théâtre National Manoel), Algérie. On a pu l'entendre également dans des festivals tels que « Jeunes Interprètes aux Invalides », Prieuré de Chirens, La Roque d'Anthéron (soirée « jeunes talents »), les Nuits pianistique, Saint-Tropez... Elle a collaboré avec les orchestres d'Aix-en-Provence, de l'Opéra de Toulon, les Solistes de Lyon.

Elle est lauréate de plusieurs concours : 2ème Concours International Jean Françaix, Concours International de Val d'Isère, Concours européen FNAPEC à Paris, Forum International de Normandie. Célimène reçoit également le soutien de l'Académie Internationale de Villecroze et elle fait partie en 2006 des pianistes sélectionnés pour la résidence d'artiste du Banff Centre for the Arts au Canada. Elle a remporté en 2010 le Prix International Pro Musicis en compagnie du violoniste Guillaume Latour avec qui elle forme un duo depuis plusieurs années.

Son parcours musical, après avoir débuté à Aix-en-Provence, sa ville natale, est jalonné de plusieurs premiers prix de piano et musique de chambre: prix des Conservatoires d'Aix-en-Provence, CNR de Paris, CNR de Rueil-Malmaison et enfin, premier prix du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon dans la classe de Géry Moutier. Sa passion pour la musique de chambre l'amène aussi à rejoindre la classe du violoniste Jean Mouillère au CNSMD de Paris. Au cours de ces années de formation, plusieurs personnalités l'influenceront profondément : les pianistes et pédagogues Denis Pascal, Billy Eidi, Jacques Rouvier, Roger Muraro mais aussi Chen Halevi, Luis Claret, Vladimir Mendelssohn et plus récemment les pianistes Bernard d'Ascoli et Anne Queffélec.

Son attrait et sa curiosité pour d'autres formes d'expression ainsi que les rencontres dont elle se nourrit conduisent Célimène à être à l'initiative de créations mêlant le piano à d'autres disciplines artistiques. Son spectacle *Reflets chorégraphiques* sera donné à plusieurs reprises à l'Opéra National de Lyon : mise en scène d'un piano et d'une danseuse contemporaine autour de la musique de Debussy. Elle participe également au ballet *Le Sacre du Printemps* de Stravinsky avec le chorégraphe Yuval Pick. Elle travaille à présent à l'écriture d'un nouveau projet en collaboration avec son frère Hadrien Daudet, photographe, et le compositeur Gilles Alonzo.

Le compositeur Henry Fourès, parle ainsi de «son remarquable parcours [...], sa personnalité ancrée sur un sens très sûr de l'invention et une capacité à concevoir qui font d'elle une interprète singulière sur la scène musicale ».

#### 4 - Note d'intention de Yoann Bourgeois (extrait)

---

Nous serons deux. Accompagnés d'un pianiste. Trois.

Les contrepoints seront joués dans leur ordre original, celui proposé par Bach. Le plus important étant que le contrepoint numéro un soit joué en premier puisqu'il sert de base à tout le reste de l'oeuvre. Dans l'agencement de ces éléments abstraits et mobiles, des impressions de paysages apparaissent, disparaissent. C'est d'un poème visuel qu'il s'agit, sorte «d'architecture constructiviste» cherchant à matérialiser le temps; donnant une dimension éternelle de l'éphémère.

## 5 - Des petites formes qui ont influencé le projet : *Les Fugues*

---

« *Les Fugues rassemblent une série de «petites danses» spectaculaires pour un homme et un objet.* »  
Yoann Bourgeois

Avant d'aborder la création du spectacle *L'Art de la Fugue*, Yoann Bourgeois a déjà eu l'occasion d'expérimenter la relation entre sa pratique du cirque et l'oeuvre de Bach. Il a conçu plusieurs petites formes qui reprennent l'idée de la brièveté d'un numéro de cirque. Ces courtes pièces lui permettent d'explorer la musicalité du geste.

« Chaque danse est composée précisément sur une partition de *L'Art de la fugue* de Bach et se trouve chaque fois écrite pour un objet particulier (trampoline, bâton, balles, plateau incliné) Néanmoins, toutes cherchent à atteindre le point de suspension. Mes danses présentent un jeu entre manipulation et non-manipulation, contrôle et chute. Elles imposent une prise de risque, tant physique qu'esthétique. Elles exhibent une instabilité du corps et des objets qui renvoie à un mode de vie précaire et aussi au statut fragile de l'art. Et cela comme processus artistique délibéré, assumé. C'est par cette modalité d'expression du déséquilibre que se fonde l'esthétique du risque. »  
(Note d'intention de Yoann Bourgeois / source: <http://www.cieyoannbourgeois.fr>)

### **Exemple de la *Fugue / Balle***

Une danse avec 3 balles.

« Une danse avec 3 balles. L'écriture d'un jonglage extrêmement simple et lisible. Tout se construisant et se déconstruisant sans cesse autour du point de suspension. »

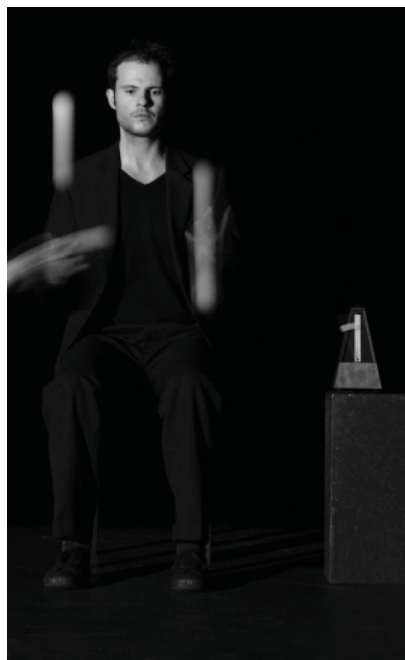
### **Proposition d'analyse des trois photographies** (voir page suivante)

#### D'abord le titre:

*Fugue / Balles* semble une description littérale du geste premier qui a généré cette petite danse: confronter une *Fugue* de Bach avec des balles de jonglage. Que va-t-il jaillir de la rencontre? Le trait penché entre les deux mots renforce cette idée de face à face et surtout cette idée que l'un n'a pas l'avantage sur l'autre. L'un n'est pas au service de l'autre. Il s'agit d'une mise en vis à vis qui assume ses écarts entre la musique et la jongle.

#### Ensuite, que voit-on?

Un homme assis et trois balles qui se détachent sur fond noir.



Photographies de Magali Bazi

### Observons la première image:

Si on regarde plus précisément sur la droite de l'image, on remarque un métronome. Pourquoi un jongleur aurait-il besoin de cet instrument servant à battre la mesure normalement utilisé par un musicien? Pourquoi l'importance du rythme?

L'homme est habillé en noir, costume deux pièces, arborant la sobriété d'un concertiste classique. Il se tient assis et droit, les deux jambes parfaitement parallèles. Cette mise en relation entre l'objet du métronome et la rectitude de sa posture dénote un sentiment de rigueur.

Un zeste cérémonieux, ce choix du noir permet aux balles de ressortir nettes et précises. La référence au musical étant proposée par la mise en scène, ces balles peuvent prendre pour nous la rondeur des notes de musique. Le contraste noir / blanc propose en tout cas une lisibilité proche d'une partition, à ceci près que bien souvent les notes de la portée sont ces graphies noires qui se détachent sur fond blanc.

L'effet de précision que dégage cette image est aussi due au fait que l'écart entre les trois balles, proposé par l'instant de la photographie, est équidistant. Les balles sont comme des points dans l'espace où la distance entre la main et l'épaule et la distance entre les deux mains semblent correspondre. La rectitude de la posture du jongleur donne un cadre et des lignes de lecture pour observer la place des balles dans l'espace.

### Observons maintenant ce que les trois images assemblées nous laissent lire:

Si nous avons observé la netteté de la première: les deux autres photographies jouent sur le contraste entre le net et le flou. Cet effet de flou en photographie est le résultat d'une durée, le temps de dépôt de la lumière sur la pellicule au moment de la prise. Le flou est très souvent trace du mouvement. Or qu'est-ce qui a bougé dans l'image? Uniquement les balles.

L'efficacité de ce triptyque photographique est que l'interprète est resté fixe. Son corps reste le point de repère spatial par lequel on peut lire la trajectoire des balles. Détail tout de même, le métronome aussi a bougé. Cela renforce l'impression que les balles suivent une trajectoire très métrique, très cadencée. Enfin, qu'en est-il du regard? Le jongleur n'observe pas ses balles. Il semble les laisser vivre par elles-mêmes. Il n'est pas appliqué et concentré mais donne plutôt l'impression de se laisser faire par elles. Son regard semble plongé dans le vide. Cet état du regard est proche d'un état de concentration propre à l'écoute. Souvent le regard décroche quand le visuel n'est plus le sens privilégié de la perception de l'environnement.

Par le contraste entre le flou et le net, le geste du jongleur est un geste rendu lisible dans sa graphie. La trajectoire des balles se fait dessin, forme reconnaissable dans l'espace. Ces formes, nous pouvons en faire une lecture. Elles deviennent un matériau expressif. De plus, la qualité du flou ajoute une texture à ces lignes dans l'espace, une qualité sensible. Nous passons d'une densité du blanc à des transparences plus veloutées. Si le cadre offre rigueur et lisibilité, ce qui se joue à l'intérieur ouvre sur une sensualité.

### **Proposition d'analyse à partir de l'extrait vidéo**

L'extrait peut être visionné sur le site de la compagnie:

<http://www.cieyoannbourgeois.fr/spectacle/creation/3/video/>

La pièce commence en silence. Et nous lisons un premier enchaînement de figures de jonglage. Puis le piano entre et l'enchaînement se refait sous nos yeux. Et déjà, ainsi accompagnées, l'ensemble de ces figures ne produisent pas la même chose pour nous. Elles gagnent en articulation, en lisibilité des temps de pause et de respiration, en évidence des moments de suspension.

Pourquoi avoir choisi de nous montrer ce fragment d'enchaînement jonglé en silence? Ce fragment est comme la première mesure du contrepoint chez Bach. Il est ce premier thème, ce premier « motif » préférerait dire Yoann Bourgeois, à partir duquel d'autres voix vont se superposer. Comment cela se complexifie dans le jeu scénique? La figure de jongle semble pouvoir faire entrer dans ses paramètres d'exécution le rythme et la hauteur des notes. Si bien que petit à petit, le spectateur peut reconnaître certains thèmes musicaux exprimés par telle ou telle figure.

L'art de la jongle de Yoann Bourgeois semble pouvoir nous délivrer tous les espaces qui se plient et se déplient dans une oeuvre musicale. Sous nos yeux se dévoilent des espaces qui semblent être les secrets de l'oeuvre de Bach. Pour la Fugue, nous n'entendons pas la même chose. Mais pour les balles non plus, nous ne voyons pas la même chose. Le face à face *Fugue / Balle* déploie notre imaginaire. La figure de jongle n'est pas là pour exalter la prouesse de sa réalisation. Elle est là pour révéler la puissance d'expression d'une musicalité qu'elle renferme.

Ce que laisse voir le jongleur n'est pas une illustration de la musique mais une interprétation. Même si elle ne produit pas de son, la gestuelle du jongleur semble faire de lui un interprète. La qualité de sa gestuelle nous offre à lire la musique. Pourrions nous parler d'un jongleur musicien? A moins qu'il danse? Qui sait?

Cette proposition scénique semble mettre en valeur ce moment ténu qu'est la qualité apportée par l'interprétation musicale d'une oeuvre. Qu'est ce qui se joue entre la partition et l'interprétation? Qu'est ce que l'interprète nous donne à voir? Comment s'insère la sensibilité, la grâce, le sentiment entre les lignes écrites, mesurées et très intellectualisées? Et qu'est ce que justement cette chose très écrite, très définie permet? Qu'est ce qu'elle ouvre? Quel champ des possibles nous laisse-t-elle?

## ↳ - Quelle lecture moderne faisons-nous de la période baroque?

.....

Cette lecture de l'oeuvre de Bach, comme une oeuvre dont la qualité première est de laisser le sens ouvert – spécificité décuplée par son statut d'oeuvre inachevée – est une lecture d'aujourd'hui. Il est toujours passionnant de voir comment une oeuvre du passé arrive à nous. Et comment souvent, nous la lisons à partir de notre sentiment esthétique contemporain. Bach (1685-1750) appartient à la période Baroque. Nous proposons, ici, un extrait d'un essai d'Umberto Eco pour analyser plus précisément comment l'oeuvre nous parvient et à travers quel prisme nous la percevons.

Extrait de *L'oeuvre ouverte*, d' Umberto Eco

Dans son livre *L'oeuvre ouverte*, Umberto Eco, érudit et romancier italien, tente, dans les années 50, de décrire un nouveau type d'oeuvre qui se développe depuis le début du XXème siècle. Depuis cette période sont apparues des oeuvres qui s'offrent à une pluralité d'organisations: compositions musicales dont les parties sont à enchaîner selon le choix de l'interprète, sculptures mobiles, tableaux informels, etc. Il montre dans son ouvrage que ces oeuvres qui restent ouvertes dans leurs possibilités de réception sont devenues les garantes d' une valeur esthétique pour l'art moderne. Cette qualité particulière d'ouverture est devenue un composante du sentiment esthétique de cette époque. Dans un extrait de son livre, il montre en quoi la période baroque peut-être lue comme précurseur de ce sentiment:

« Procédant par raccourcis historiques, nous pouvons trouver dans l'esthétique baroque une bonne illustration de la notion moderne « d'ouverture ». L'art baroque est la négation même du défini, du statique, du sans équivoque (...) **La forme baroque, elle, est dynamique; elle tend vers une indétermination de l'effet.** (...) Si la spiritualité baroque apparaît comme la première manifestation clairement exprimée de la culture et de la sensibilité modernes, c'est que pour la première fois l'homme échappe à la norme, au canonique (garanti par l'ordre cosmique et par la stabilité des essences) et se trouve, dans le domaine artistique aussi bien que scientifique, en face d'un monde en mouvement, qui exige de lui une activité créatrice. L'oeuvre d'art n'est plus un objet dont on contemple la beauté bien fondée mais un mystère à découvrir, un devoir à accomplir, un stimulant pour l'imagination. Toutefois, ce sont là conclusions de la critique moderne. »

# II - ENTRE DANSE, CIRQUE ET MUSIQUE

## I - Le CNAC et le CNDC: des écoles ouvertes sur les autres arts

.....

Au cours de son parcours, Yoann Bourgeois est passé par un double cursus entre école de cirque et école de danse. La spécificité de cette expérience a bien sûr coloré sa réflexion sur le mouvement et sur l'écriture chorégraphique. Entré d'abord au Centre National des Arts de Cirque de Châlons-en-Champagne (CNAC), il intègre peu de temps après le Centre National de Danse Contemporaine d'Angers (CNDC). Le désir de danse se fait sentir en partie parce qu'au cirque, l'apprentissage du mouvement semble toujours abordé de manière plus sportive qu'artistique. Marie Fonte est également passée par le CNDC. Il nous semble important de revenir sur l'identité de ces deux écoles traversées par Yoann Bourgeois et Marie Fonte car elles ont une histoire. Elles ont notamment joué un rôle déterminant pour la reconnaissance du cirque contemporain et de la danse contemporaine en France.

**Le CNAC: Centre National des Arts du Cirque de Châlons-en champagne:** Une école de cirque fondée sur le pluridisciplinaire

« La création en 1985 du Centre National des arts du cirque est une des mesures qui s'avèrent, avec le recul historique, déterminante pour l'avenir du cirque, et notamment pour le nouveau cirque. En effet, l'enseignement professionnel supérieur qui y est dispensé est pluridisciplinaire et conduit les étudiants non pas à élaborer un numéro de cirque autonome mais à développer des compétences qui leur permettent de s'intégrer dans un spectacle collectif, et donc à s'inscrire dans les nouvelles formes en gestation des arts du cirque. » (Marie Maleval, « L'épopée du nouveau cirque », in Avant-garde, Cirque! ).

Le CNAC est, en effet, une école pionnière dans les nouvelles écritures du cirque contemporain. Dans les années 90, alors qu'il forme des artistes de cirque, le CNAC fait le pari d'inviter des chorégraphes pour monter les spectacles de fin d'années de ses élèves. En 1995, un spectacle va marquer les esprits: *Le cri du caméléon* de Joseph Nadj avec la 7ème promotion du CNAC. Que va apporter ce chorégraphe? Tout d'abord, il ne va pas utiliser la forme circulaire de la piste de cirque mais la scène frontale. Ensuite il évacue la composition par successions de numéros du cirque traditionnel. Il propose au contraire un continuum narratif où chaque spécialité de cirque est intégrée et où les élèves, en plus de leurs prouesses techniques doivent créer un personnage. L'univers que propose Joseph Nadj s'inspire d'un texte d'Alfred Jarry, *Le Surmâle*. Et cette recherche autour de ce texte un peu sombre et macabre fait entrer un travail autour de la maladresse, de la gaucherie. L'exploit de la figure de cirque n'est plus recherché pour lui-même. Il se met au contraire, au service d'une narration. De même, l'accessoire de cirque est là pour servir un personnage. Les artistes de cirque découvrent par cette expérience un travail sur la théâtralité de leurs gestes auxquels ils n'avaient pas accès auparavant.

L'année suivante, c'est au tour du chorégraphe François Verret de proposer ses talents de chorégraphe pour mettre en scène les élèves du CNAC. Cela donnera lieu au spectacle *Sur l'air de Malbrough*. Ici, c'est le travail scénographique qui motive l'écriture chorégraphique. Il propose aux élèves une grande structure métallique avec ses propres mécanismes et engrenages. Chaque élève doit trouver son espace entre les planches, câbles et cordes diverses. En agissant de la sorte, François Verret propose des agrès déplacés, réaménagés dans l'espace pour les circassiens. Cela transforme les habitudes spatiales des élèves. Autre point important qui est modifié, le rythme de la pièce. Contrairement au tempo serré habituel du cirque traditionnel, François Verret ouvre le spectacle à une certaine lenteur. Le rythme est beaucoup plus relâché.

Cette ouverture du cirque à des qualités de composition autres que les siennes va faire basculer les esthétiques contemporaines. Ce que l'artiste de cirque cherche à mettre en scène, ce n'est plus la démonstration d'une discipline mais la mise en place d'un univers qui lui est propre.

**Le CNDC d'Angers: Centre National de Danse Contemporaine d'Angers:** une école ouverte sur l'expérimental

« Au CNDC, il n'y a pas de professeurs permanents. Quand Emmanuel Huyhne a pris la direction du CNDC, elle a même évacué la question des fondamentaux de la danse et cela se ressentait vraiment dans le quotidien des étudiants. Leur programme pédagogique était pensé comme une sorte de parcours particulier qui rencontrerait une certaine histoire de la danse qui était liée à une histoire américaine. C'était un parcours singulier alors qu'au cirque, enfin au CNAC on en revenait tout le temps aux questions de « mais le cirque c'est quoi? » » Extrait d'entretien avec Yoann Bourgeois

« Depuis 1978, l'École supérieure du Centre national de danse contemporaine ouverte par le projet du chorégraphe américain Alwin Nikolais, a considérablement évolué, chaque directeur ou directrice successif ayant su donner sa propre orientation au projet pédagogique. Placé depuis février 2004 sous la direction de la chorégraphe Emmanuelle Huynh, le CNDC entend perpétuer la tradition de l'expérimental propre à la danse contemporaine et proposer une école en lien avec les dynamiques de la création contemporaine.

Le programme que nous proposons aujourd'hui a été pensé de façon collégiale à partir de questions qui nous paraissent essentielles à un projet de formation en danse : quelle technique et quel imaginaire du corps pour quel projet esthétique ? Quels sont nos classiques aujourd'hui ? Que travaillons-nous et comment travaillons-nous ? Quelles sont les conditions d'émergence d'un projet artistique, comment se mène un processus de création ?

Le projet de l'école entend ainsi développer un goût pour l'expérimentation dans le travail d'interprétation et de création porté par une attitude critique et réflexive. Il revendique le dialogue avec les autres pratiques artistiques afin d'encourager l'imaginaire de l'artiste chorégraphique vers d'autres connaissances et savoir-faire. Cette pensée pédagogique permet d'explorer de nouveaux modes de travail collaboratif et encourage une ouverture à l'environnement social, culturel et politique. »

(Source <http://www.cndc.fr>)

## 2 - <Extension du domaine de la prouesse>: l'importance du scénario dans le cirque contemporain

Article de Rosita Boisseau paru dans la revue *Arts de la piste* en octobre 2005.

Rosita Boisseau

CIRQUE ET DANSE

**Sur le fil tendu de multiples et foisonnantes rencontres, la danse et le cirque inventent pas à pas une nouvelle définition de la prouesse. Pleine de virtuosité ou de détail poétique valorisé, celle-ci se forge une identité ouverte et un sens inédit au sein de spectacles dont elle contribue à assumer les aléas artistiques.**

### extension du domaine de la prouesse

La prouesse, liée à la virtuosité des artistes, est le cœur brûlant du cirque. Quelle que soit l'évolution des arts de la piste depuis vingt ans, elle reste tatouée en lettres de feu dans l'esprit du public. L'imaginaire collectif est forgé par les images de trapézistes s'élançant dans le vide. L'exploit, associé murique plus ou moins vif qui lui est lié selon la discipline, aime la quête de l'artiste de cirque et fonde l'esthétique de la piste. Comme autant de perles, les numéros d'un spectacle de cirque classique s'enchaînent, chacun trouvant son essence et sa nécessité dans la pic technique que constitue la prouesse. L'addition des exploits des uns et des autres, telle une courbe de température tumultueuse, crée une dramaturgie et un suspense singuliers inhérents aux arts de la piste.

Avec l'arrivage de ce que l'on a appelé le nouveau cirque, certaines disciplines ont peu à peu déserté le chapiteau en même temps que leur apprentissage ne s'inscrivait plus au programme des écoles. Ce n'est que peu à peu que sont réapparues des numéros de trapèze ou de fil. Parallèlement, l'exploit physique a muté suite à l'évolution de spectacle vivant en général mais aussi aux frottements de plus en plus nombreux entre la piste et la danse contemporaine. Des spectacles fondateurs comme *Le Cri du caméléon*, signé en 1996 par le chorégraphe Josef Nadj, ou *Sur l'air de Maltrough*, chorégraphié un an plus tard par François Verret toujours pour les élèves du Centre national des arts du cirque, ont assurément participé à ce processus. Dans le même mouvement d'échanges, de nombreux cirassiens ont cherché des complémentarités de travail avec des chorégraphes, posant les balises d'une nouvelle écriture. Peu à peu, le bout à bout de

séquences a cédé le pas à une partition spectaculaire globale inscrivant au propos d'ensemble autour d'un thème, voire même d'un texte, nourri par les différentes techniques convoquées dans la pièce. On ne juge plus un spectacle de cirque à ses exploits mais à la validité de son scénario et de son sens profond.

Ce déplacement de l'exploit a entraîné sa redéfinition tout en élargissant son registre. Non seulement la prouesse n'est plus l'état-major de la quête cirassienne, mais elle bascule au service d'une pensée et d'un univers. Cette perte apparente de substance entraîne aussi un déploiement inédit de certaines techniques qui sortent de l'espace restreint du numéro pour devenir le moteur d'un spectacle. Le jongleur Jérôme Thomas, passionné de théâtre et de danse, a ainsi fait passer la jongle au rang d'art en soi propre à susciter des pièces spécifiques.

Cette extension du domaine de la jongle, qui ne se contente plus d'additionner les masses mais serra les ficelles d'un scénario jonglé, a entraîné aussi une sorte d'aplatissement de la prouesse. Elle reste présente mais s'incrit, jusqu'à se fondre parfois, dans le déroulé spectaculaire, avec son rythme singulier, ses écritures, ses personnages parfois. Millions de la narration, certaines actions apparemment simples, certaines maladroites volontaires, peuvent produire des images saisissantes qui émerveillent presque autant qu'un exploit.

La beauté plastique des jeux de balles produit des moments de pure poésie visuelle.



Jérôme Thomas, *Des* (Maison Thom et Julie Jose-Françoise Bozq, 2004)

De la même façon, le corps en apesanteur du trampoliniste Mathias Bolze, complice de François Verret, met en branle une souflette poétique de l'air et du mouvement dans l'espace. Sur un terrain encore plus étroit, Nikolaus, clown-jongleur hanté par l'expérience quotidienne de la pesanteur et l'impossibilité d'y échapper, dans son spectacle *Arbeit*, détourne les objets – pelottes en bois de supermarchés superbement réinventées et surtout balle rouge toute bête – pour trouver l'amitié avec son partenaire. L'objet de virtuosité devient un objet transitionnel pour se rencontrer en jouant. Nikolaus, qui se définit comme un artiste de cirque à travers son engagement physique et sa confrontation au risque et à l'échec, pose ainsi les bases de sa définition de l'exploit cirassien : « ce que je fais, personne d'autre ne peut l'écouter comme moi ».

## 3 - Quand la danse ou le cirque ne recherchent pas l'exploit, que regarder?

De nos jours, venir voir du cirque n'implique plus forcément que le spectacle se déploiera en une suite de numéros où le spectateur sera là pour applaudir l'audace des performances physiques des interprètes. Voir un jongleur ajouter un cinquième chapeau, aux quatre autres qu'il manipule et fait voltiger avec tant d'adresse est un signe, pour le spectateur, de la haute technicité de son acte. Face à cette performance, le public saluera l'exploit. Reconnaître la prouesse est la principale attention portée au spectacle. L'émerveillement du public viendra de cela.

Mais tournons nous maintenant vers ce cirque qui ne cherche pas l'exploit comme fin en soi. Quand la prouesse technique n'est pas cherchée à être montrée pour elle-même, à quoi peut s'attacher le regard du spectateur face à la gestuelle et au mouvement des interprètes? Hors de la performance pure, comment un mouvement peut-il émouvoir?

Le mouvement est un matériau d'expression. Il possède ses propres capacités à venir toucher le spectateur et il le peut autant que les mots. Seulement, on manque parfois de clés de lecture pour en percevoir toutes les qualités. A quoi s'attacher pour percevoir les modalités de sens que peut produire un mouvement? Nous proposons ici quelques pistes d'analyses pour aiguïser l'attention du spectateur. Que peut-on observer face au jeu corporel?

### **1- La mise en situation du mouvement**

#### **a - La relation de l'interprète avec l'espace**

##### **- les déplacements**

L'interprète reste-t-il toujours à la même place ou change-t-il souvent d'espace? L'interprète prend-t-il toujours le même chemin ou ses trajectoires sont-elles multiples?

##### **- les types d'appui**

Quelles parties du corps de l'interprète touchent le sol? Est-ce qu'il adhère aux surfaces sur lesquels il prend appui ou est-ce qu'il glisse? Est-ce qu'il repousse le sol ou au contraire l'épouse? Est-ce qu'il joue sur le déséquilibre ou cherche-t-il toujours la stabilité?

##### **- le rapport à l'aérien**

Quel rapport de hauteur l'interprète cherche-t-il? Combien de temps reste-t-il en l'air? Effectue-t-il des figures acrobatiques?

#### **b - La relation de l'interprète avec l'autre**

##### **- le regard**

Les interprètes sont-ils liés par le regard? regardent-ils l'autre dans les yeux ou regardent-ils une autre partie de son corps? Est-ce qu'on voit naître une complicité dans ce regard? Est-ce qu'ils s'ignorent et ne se voient pas?

##### **- le toucher**

Les interprètes entrent-ils en contact? Par quelle partie du corps? Est-ce qu'ils s'effleurent ou au contraire s'étreignent? Est-ce qu'ils s'agrippent ou juste se frôlent?

##### **- la synchronisation**

Les interprètes cherchent-ils à être ensemble, à effectuer les mêmes mouvements?

##### **- l'effet cause-conséquence**

Le geste d'un interprète donne-t-il l'impression d'influencer le geste de l'autre? Le mouvement de l'un semble-t-il être une conséquence du mouvement de l'autre?

### **c - La relation de l'interprète avec le public**

#### **- le regard**

Comment décrire l'adresse au public? Est ce que les interprètes le regardent ou jouent comme s'il était absent?

#### **- de dos ou de face**

Est ce que les interprètes montrent souvent leur visage?

#### **- lointain ou proche**

#### **- visible ou caché**

Quand est ce que l'interprète sort des coulisses? Est ce qu'il y entre à nouveau pendant le spectacle? Est qu'on voit toujours l'ensemble de son corps ou est ce qu'on en voit que des parties?

### **2- Les qualités du mouvement**

#### **- les différentes vitesses d'exécution**

Le mouvement est-il lent ou exécuté à très grande vitesse? Le mouvement passe-t-il d'une vitesse à l'autre selon différentes variations? Il y a -t-il une accélération soudaine ou au contraire une accélération qui s'étend dans le temps?

#### **- la tonicité: contracté ou relâché**

Le corps de l'interprète est-il toujours en tension musculaire ou donne-t-il au contraire une impression de relachement?

#### **- les qualités de flux: continu ou saccadé**

Peut-on voir le geste se dérouler dans sa continuité comme si tout coulait? Le mouvement est-il toujours arrêté ou plutôt fluide? Le geste est-il décomposé?

#### **- l'amplitude**

Les gestes sont-ils amples, prennent-ils beaucoup d'espace? Ou au contraire sont-ils concentrés, petits, à peine visibles?

#### **- la visibilité de l'effort**

Est-ce qu'on peut deviner la difficulté du mouvement qu'est en train de produire l'interprète?

#### **- Est ce la globalité du corps ou une partie du corps qui entre en mouvement?**

### **3- La théâtralisation du mouvement**

#### **- la référence au quotidien**

De quelle manière l'interprète se comporte face au mobilier? Possède-t-il un comportement réaliste? Ses mouvements font-ils référence à des situations banales? En use-t-il par contraste avec d'autres types de mouvement?

#### **- les gestes reconnaissables**

Les mouvements qui font signe, qui nous ramènent à des situations réalistes

#### **- l'effet de répétition**

#### **- le rapport au risque**

#### **- l'apparition d'images**

## 4 - Questions à Marie Fonte

---

### **A-** La spécificité du mouvement chez Yoann Bourgeois

*Quelle est la manière singulière d'aborder le mouvement chez Yoann Bourgeois par rapport à d'autres chorégraphes avec qui vous avez pu travailler?*

C'est vrai que Yoann a une manière d'envisager le mouvement qui est assez singulière. Singulière parce que venant du cirque et le cirque s'étant créé autour de la relation au risque, au danger, au réel, contrairement au théâtre qui est plutôt dans un espace fictionnel. J'ai l'impression que le cirque a développé un vocabulaire très porteur de sens. Quelque part, il aborde des questions fondamentales liées à la vie, au fait de vivre. Et du coup, en rapport à cela, il a développé ce rapport au risque et au danger qui permettent de poser ces questions universelles au spectateur. Le spectateur au cirque est complètement pris par le risque qu'un homme tombe, le risque que la balle tombe. J'ai l'impression que le cirque repose là dessus. Et je sens que cela est resté très fort pour Yoann et que son cirque à lui s'appuie vraiment sur cette essence là, on pourrait dire, du cirque traditionnel. Non pas prendre un risque réel mais comment ces images là sont puissantes. Et du coup, j'ai l'impression que tout son travail s'articule autour de ces images fondamentales, de l'homme qui tombe par exemple, qui semble être une chose centrale dans son travail. Ce rapport à la chute. Et quelque part, c'est aussi s'atteler à son rapport à la mort. Il y a vraiment cette dimension là et qui ne peut pas laisser indifférent le public.

Il y a cette chose là, centrale, et toute l'écriture de Yoann tourne autour de cela. Si on entre dans les détails, j'ai l'impression que le mouvement est toujours porteur de sens ou de signe en tous cas. Et en ce sens là, c'est une manière de traiter le mouvement qui est assez théâtrale. Ce n'est jamais abstrait et ce n'est jamais conceptuel. C'est dans un autre champ, le champ du sens j'ai l'impression ou de la sensation. Quand je dis « sens », c'est soit donner des signes suffisamment forts pour que cela en devienne des images, que ce soit des formes reconnaissables. Encore une fois, cet homme qui tombe dans l'escalier pour aller chuter dans le trampoline, j'ai l'impression qu'en tant que spectateur quand c'est la première fois qu'on le voit, il y a cet espèce de coeur qui se soulève alors que ce n'est pas nous qui sommes sur l'escalier. Le mouvement est suffisamment puissant pour que la sensation soit ressentie par le spectateur.

Je sens qu'il a un rapport, on pourrait dire même sensuel avec le mouvement. Oui, je ne trouve d'autre mot que sensuel. Je mets cela aussi en opposition peut-être parce que dans l'histoire de la danse, il y a eu beaucoup d'écoles et de mouvements différents. Et dans le courant d'une danse qu'on dit plus abstraite, il y a souvent une certaine froideur aussi dans le rapport entre le corps et l'écriture chorégraphique. Ces chorégraphes délirent des compositions presque plastiques: des agencements de corps qui du coup, plastiquement créent des images. Ce sont des images fortes parce qu'elles dessinent des lignes ou des masses dans l'espace mais elles ne sont pas évocatrices de quoi que ce soit d'autre. J'ai l'impression que Yoann est à l'opposé de cela. La construction de forme est toujours au service du fait de se mettre en relation avec le monde. Etre au contact de choses plus grandes que juste ce qui est en train de se passer sur scène.

***Vous parlez de la sensation du spectateur, mais par rapport à cette approche du mouvement quelle est la sensation de l'interprète?***

Yoann Bourgeois me parle souvent d'un extrait du texte de Diderot, *Le Paradoxe du comédien*. Je le comprends de cette manière en tant qu'interprète: est ce que l'acteur doit s'attacher à sa sensation pour interpréter tel rôle, ou bien est ce qu'il doit plutôt être attentif aux signes qu'il produit pour que l'interprétation résonne. Enfin, je le dis un peu maladroitement mais j'ai la sensation de ce que cela porte. Du coup, dans mon expérience, j'ai toujours été plus en prise avec une interprétation en rapport avec le réel de la sensation: devoir éprouver la sensation pour qu'elle passe, pour que le spectateur la ressente. Dans ma vie d'interprète, j'ai souvent été face à ce genre de paroles, qu'on me dise, il faut que tu éprouves la chose pour qu'on la ressente. Et j'ai l'impression que Yoann, il doute parfois de cela. Il le met en balance. Il me dit parfois, ce n'est pas parce que tu sens que c'est visible. Parfois il faut aussi produire les signes pour que cette sensation advienne. Je sens que dans le travail c'est double. C'est vraiment quelque chose que je découvre en tant qu'interprète. A la fois d'être pleinement dans les choses donc d'être affectée par ce que je fais et en même temps, la manière dont je suis affecté, ne correspond pas forcément à la sensation que je dois donner. Il y a cette friction là qui pour moi est très intéressante. Entre la sensation qu'on donne et sa propre sensation et que parfois il y a vraiment un écart. La clé de juste être affecté par les choses qu'on fait ne suffit pas. Sa propre sensation n'est pas forcément le bon indicateur de la sensation produite ou reçue par le spectateur.

**B - La découverte du trampoline**

***Aviez-vous déjà pratiqué le trampoline avant d'aborder le spectacle L'Art de la Fugue?***

A vrai dire, un tout petit peu pour deux raisons. La première, c'est il y a longtemps. Quand j'avais quinze ans, j'ai fait un an de cirque, même un an et demi je crois. Et, donc j'avais fait un peu de trampoline, mais très peu. Et ensuite, quand moi je dansais avec Jean Claude Galotta, Yoann était interprète chez Maguy Marin et il y avait déjà sous-jacent ce désir de compagnie et une des choses pour Yoann, c'était de se remettre au trampoline qui normalement, je crois, est utilisé dans l'enseignement du cirque plutôt comme un éducatif c'est à dire pour apprendre la voltige, pour apprendre à être en l'air. Et lui, j'avais l'impression qu'il avait envie de l'utiliser autrement. Quand on habitait à Lyon, on avait trouvé un gymnase où il y avait un trampoline et pendant une année on y a été de temps en temps. J'ai retouché au trampoline un peu avant de n'être attelée à la création de Yoann, *L'Art de la Fugue*. Mais c'est presque anecdotique.

***Et comment vous êtes vous approprié cet agrès pour la pièce?***

Alors, je ne sais pas si c'est bien de le dire mais je sens que je ne me le suis pas encore tout à fait approprié. Il y a vraiment quelque chose, par rapport à ma propre pratique de la danse, que je trouve profondément intéressant dans le fait que cet outil, il renvoie une force, une force physique qui est le rebond de la toile. J'ai l'impression qu'il permet vraiment au corps de profiter de cet élan pour lui même utiliser le moins de force possible. Le mouvement qui résulte de la chute, c'est un rebond et du coup un redressement du corps. Ce que je trouve très attrayant, c'est qu'avec un minimum de force, la force est décuplée. Du coup, il y a vraiment une manière de travailler en étant économe soi même en énergie. Et pourtant cette économie là, elle produit du mouvement. Il y a cette idée fondamentale que le mouvement ne serait plus produit par une action forte du corps et une initiation forte du corps mais que c'est vraiment la résultante d'une chute.

C'est par la chute et le rebond de la toile qu'à la suite un mouvement peut se créer et quasiment sans aucune force. Cela, en tant que danseuse, j'ai l'impression que c'est une super expérience de passer par ça. Parce que j'ai l'impression en plus que c'est quelque chose qui est très présent dans certains courants, mais que là c'est très puissant par le fait qu'il y ait entre le corps et la production de mouvement cet objet là qui renvoie toute cette énergie. Qui permet vraiment de donner à voir au sens fort cette chose là de ne pas produire le mouvement par soi-même mais de le laisser faire. Cela c'est très fort. C'est très fort comme découverte et même, là dans le spectacle, dans le vécu, c'est toujours très fort, cette chute dans la toile, cette action primaire de chuter dans la toile et de se relever sans rien faire.

Après, pour aller un peu plus loin dans le travail du trampoline, il y a aussi tout ce travail de chute dans les escaliers qui devient concrètement un peu plus technique. Yoann a toujours travaillé à ce que cette technicité soit inapparente. Et d'ailleurs quand je dis que c'est très technique peut-être que des trampolinistes ou des circassiens me diraient mais non, pas du tout. Mais en tous cas moi, en tant que danseuse et en ayant aucun savoir purement technique avec cet objet, ça l'est. Et en même temps, c'est primaire et c'est vraiment une histoire de force, c'est à dire une histoire de placement dans la toile qui fait que la toile renvoie telle force. C'est aussi une histoire d'accepter de donner du poids dans la toile. C'est vraiment basé sur des principes physiques mais néanmoins je reste quand même à distance de cette connaissance là. Je sens que je n'ai pas cette connaissance profonde, du coup, j'aborde l'objet de manière très intuitive. Yoann me guide beaucoup. Me donne des « trucs » techniques.

Et donc, ma principale difficulté, c'est de surmonter ma peur liée à cet objet parce que j'ai l'impression qu'il a une vraie puissance au sens où cette force mécanique dont je parlais tout à l'heure que la toile renvoie: et bien plus on monte dans les escaliers, plus elle devient forte, plus elle devient techniquement aussi complexe. Du coup, je lutte aussi au quotidien pour dépasser cette peur de l'objet. Parce que dans mon expérience de la danse, je n'ai jamais vraiment travaillé ma relation avec l'objet. Avec l'autre oui. Et quelque part, c'est un début de travail. Mais je ne sais pas comment dire, l'autre justement, ce n'est pas une pièce mécanique et du coup, il réagit aussi avec sa sensibilité. Le travail à deux, c'est vraiment une histoire de partage. Et là, avec la toile, ce n'est pas du tout le rapport. Je sens vraiment que c'est un rapport de force en fait. Et du coup, une fois j'ai dit à Yoann, un matin « Ohlala, la toile m'a tapée » J'ai eu vraiment l'impression de me faire claquer par la toile. Et il m'a dit, non, c'est là que tu te trompes, c'est toi qui a tapé la toile. Il faut vraiment que tu acceptes d'aller l'enfoncer et de te dire que tu travailles avec elle. Et en danse, on parle souvent de cette chose là dans le rapport au sol. Travailler plutôt avec le sol. Ne pas aller contre mais chercher ce rapport sensuel avec le sol. Mais je ne sais pas, le sol avec son invariabilité me rassure alors que la toile et aussi le fait d'être en l'air, c'est vraiment quelque chose qui me fait encore très très peur. Donc voilà, je suis vraiment à ce moment où il faut que je gagne ça, et même pour gagner techniquement, il faut que je trouve cette confiance. Celle selon laquelle je peux me débrouiller en l'air, selon laquelle je peux, entre guillemets, « maîtriser » la toile ou en tous cas, faire avec elle comme j'ai envie de faire avec elle. Donc j'entretiens un rapport assez conflictuel avec la toile en fonction des jours. Il y a des jours où j'ai un début de confiance qui vient et d'autres où j'ai extrêmement peur. Cela, pour moi, est un vrai enjeu dans la création parce que c'est un élément fort, je ne dirai pas central, mais qui a une très grande place dans le spectacle.

# III - LE SUPPORT DE LA PIÈCE N'EST PAS TEXTUEL ? NON IL EST MUSICAL

## 1 - Le contrepoint: un procédé d'écriture musicale

---

Le contrepoint est une discipline d'écriture musicale qui a pour objet la superposition organisée de lignes mélodiques distinctes. Le contrepoint ou l'art de combiner les mélodies semble bien être le fondement de la polyphonie en Occident . Avec *L'Art de la Fugue*, Bach est celui qui a monté au plus haut la complexité de cette écriture du contrepoint. Pour cette oeuvre, Bach s'appuie sur un thème dont il propose ensuite les multiples variations.

## 2 - *L'Art de la fugue*: une oeuvre testamentaire

---

*L'Art de la fugue* est une oeuvre inachevée de Jean Sebastian Bach. On estime que Bach a commencé son écriture aux alentours de 1740 ou 1742 et qu'il l'a poursuivie jusqu'à sa mort, en 1750. *L'art de la fugue* est considérée depuis longtemps comme l'oeuvre « testament du compositeur », comme l'oeuvre ultime de Bach. En effet, le contrepoint XIV s'arrête brutalement au milieu de la mesure 239. Lors de l'écriture des pièces de *L'Art de la fugue*, Jean Sébastien Bach aurait, dit-on, dicté à son entourage les notes, car il était devenu aveugle. La partition s'interrompt sur la phrase suivante : « Sur cette fugue où le nom de Bach est utilisé en contre-sujet, est mort l'auteur » (phrase écrite par son fils Carl Philippe Emmanuel). Mais en réalité, il y a une véritable incertitude sur le fait que Bach soit mort en pleine écriture de l'oeuvre.

### 3 - Entretien avec Célimène Daudet, la pianiste

---

***Je vous propose de commencer sur le thème de la collaboration. Pourriez-vous nous dire comment s'est passée votre rencontre avec Yoann Bourgeois et Marie Fonte autour du spectacle L'Art de la Fugue?***

Yoann Bourgeois et Marie Fonte m'ont contactée au mois d'avril dernier ; ils étaient à la recherche d'un pianiste pour le spectacle L'Art de la Fugue. On s'est rencontré une première fois et ils m'ont beaucoup parlé de ce projet, de leur conception du cirque, et plus particulièrement de la manière dont ils envisageaient l'œuvre de Bach à l'intérieur de cette création. L'importance de la musique et leur passion pour cette œuvre était un point fort du projet. Nous avons longuement évoqué nos visions respectives de cette pièce, la manière dont il était possible de l'envisager et dont elle résonnait en nous, des envies se sont exprimées. Puis nous avons abordé plus concrètement la façon dont se passerait le travail, c'est-à-dire les périodes de résidences prévues pour la préparation de la création. J'ai réfléchi quant à moi aux possibilités de concilier un tel projet nécessitant un temps important de travail personnel et de répétition, et mes propres projets déjà prévus de pianiste. Au-delà de ces considérations, je pense que cette première rencontre était avant tout « humaine », il était important de sentir si nos personnalités et sensibilités respectives pouvaient s'accorder et plus encore s'enrichir. Ensuite, il y a eu une deuxième étape où nous nous sommes retrouvés autour d'un piano ; ils m'ont demandé au préalable de travailler un des contrepoints de L'Art de la fugue nous avons fait un essai ensemble. J'ai donc joué ce contrepoint seule afin qu'ils m'écoutent puis Yoann a joué avec moi, avec des balles de jonglages. C'était un extrait qui ne sera pas forcément dans le spectacle mais pour eux comme pour moi c'était une manière de percevoir comment nous pouvions nous sentir à jouer ensemble. A cette occasion j'ai aussi rencontré une partie de l'équipe: chargée de diffusion, chargée de production... Yoann et Marie ont pris ensuite quelques jours de réflexion, car ils avaient rencontré d'autres pianistes par ailleurs. Puis nous nous sommes lancés...

***Quelles sont les envies communes qui se sont connectées par cette rencontre? Vous parlez de ce qu'ils vous ont proposé, de ce que vous avez pu leur dire.***

Cela ne s'est pas exprimé très clairement mais ce que j'ai senti c'est que eux avaient peut-être envie de quelqu'un d'ouvert, qui arriverait à aller au-delà de sa pratique habituelle. En tant que pianiste classique on est dans un rôle très particulier, très spécialisé. C'est un domaine dans lequel il est encore assez rare de se mêler à d'autres formes d'expression. Pour jouer L'Art de la fugue mêlé à du cirque, à de la danse, etc. il ne faut pas être totalement puriste. J'avais déjà travaillé avec des danseurs auparavant et donc c'était une démarche qui pouvait me séduire et cette collaboration m'attirait.

***Par rapport à L'Art de la fugue, Yoann Bourgeois parle beaucoup de contrepoint et de système de superposition des voix, est-ce que vous pourriez nous en dire plus sur votre interprétation de cette oeuvre de Bach?***

Sur l'interprétation, c'est une très grande question... Le contrepoint c'est un procédé d'écriture qui superpose des lignes horizontales de manière très codifiée, très savante, tout en induisant des rencontres verticales. C'est vraiment un art d'écriture très savant, très intellectualisé. Et l'Art de la fugue en particulier, une oeuvre dont on ne sait pas tellement si elle était destinée à être jouée ou si elle était purement abstraite, vraiment envisagée comme la sublimation de ce procédé d'écriture - pas forcément une oeuvre destinée à être interprétée. Il y a un mystère qui persiste autour de cette oeuvre là. Mon interprétation est encore en pleine construction. Je travaille cette pièce depuis environ 4 mois et je pense que c'est un travail et une recherche qui évoluera sur plusieurs années même si ce sera prêt pour la création début novembre. Et puis, en général la base de l'interprétation d'une oeuvre vient de ce qui est écrit dans la partition. Et là il n'y a rien d'écrit à part les notes et le rythme. Il n'y a aucune indication, ni de tempo, ni de nuances, ni aucune intention musicale, de caractère. Ça laisse un champ de possibilités infinies. Et donc tout mon travail consiste à essayer de restituer la pureté de cette pièce sans y rajouter d'artifice, à prendre soin de chacune de ces lignes horizontales formant un contrepoint, à les faire vivre ensemble, danser, chanter et à élaborer l'architecture de chacun de ces contrepoints. C'est un travail assez complexe, mais j'avoue que c'est passionnant. Ce qui est complexe d'un point de vue technique et intellectuel c'est, pour schématiser,

d'arriver à gérer avec deux mains quatre voix en permanence. Cela demande un travail intense, beaucoup de temps passé au piano à tout analyser, à tout décortiquer, à essayer de maîtriser chaque voix, chaque ligne horizontale qu'on appelle des voix.

***Donc vous avez abordé cette pièce spécialement pour le spectacle?***

Oui mais c'est une envie que j'avais de travailler un jour cette oeuvre. Et là, c'était une occasion rêvée !

***D'accord, du coup, il y a tout un travail personnel en parallèle de la pièce?***

Oui, à partir du moment où on s'est engagé ensemble dans le projet, je savais que cela impliquerait un énorme travail personnel de ma part. Au départ cela a été un travail quotidien de plusieurs heures ajouté à un travail d'écoute de différentes versions qui avaient été enregistrées par d'autres musiciens. Pas forcément par des pianistes d'ailleurs parce que cette oeuvre-là n'est pas écrite pour le clavier spécifiquement. Donc on trouve des versions pour quatuor à cordes, à l'orchestre, et bien sûr au piano et au clavecin. Le fait que cela ne soit pas écrit pour le clavier constitue une des difficultés techniques... dans notre jargon on dit « ça ne tombe pas sous les doigts » c'est à dire que ce n'est pas confortable pour les mains puisque cela pourrait être joué par d'autres instruments et que ce n'est pas spécifiquement écrit pour la main de quelqu'un qui jouerait du piano par exemple.

***Et sur scène, comment se passe la relation entre la musique et les propositions chorégraphiques? Est-ce quelque chose dont vous avez du discuter avec Yoann Bourgeois et Marie Fonte?***

Oui, on en a discuté beaucoup et nous avons essayé des choses différentes notamment en terme de tempo. Il était important qu'on définisse ensemble le tempo de chaque contrepoint. Je pense que Yoann et Marie ont besoin pour leur écriture à eux de savoir à quelle vitesse je joue tel ou tel contrepoint.

Toujours pour la même raison qu'il n'y a rien qui est donné par Bach et que donc à la limite, tout semble possible. Un même contrepoint pourrait presque être joué très lentement ou très vite en fonction de l'interprétation qu'on veut en donner. Sur chaque contrepoint, j'essayais de leur expliquer comment je l'envisageais, comment je souhaitais l'interpréter, pour quelles raisons, et eux, inversement, m'ont parlé de ce qu'ils entendaient de ce contrepoint-là, quelles images cela leur évoquait, quel sentiment était selon eux véhiculé. Pour certains contrepoints cela a été assez naturel et pour d'autres nous avons fait des compromis car ils avaient travaillé sur une version en disque, qui n'était pas forcément ce que moi je souhaitais faire. C'est une très belle version, celle de Pierre-Laurent Aimard mais qui pouvait parfois ne pas toujours correspondre à mes propres intentions, à ma propre vision. C'est là où il a fallu discuter et que le travail et le temps ont permis d'avancer.

***Et pourriez-vous donner un exemple de différence avec la première version qu'ils avaient choisi?***

Justement, au niveau du tempo : c'est la première différence. Le tempo induit aussi le son, et le caractère. Un même morceau joué lentement ou beaucoup plus vite, ne peut pas donner le même caractère, cela ne véhicule pas la même ambiance, la même énergie. Donc pour Yoann et Marie cela était déterminant pour leur écriture.

***Et est-ce qu'ils vous suivent toujours par rapport au tempo? Est-ce que vous avez toujours composé ensemble en rapport avec la musique?***

Non, eux ont écrit de leur côté de toutes façons. Moi, je ne suis pas intervenue dans l'écriture de la chorégraphie. Enfin, ils m'ont peut-être demandé mon avis ponctuellement afin d'éviter un contre-sens musical mais il y avait peu de risque. Est ce qu'ils me suivent? Ce n'est pas vraiment le terme mais une fois qu'on a discuté et qu'on est d'accord sur un tempo notamment, cela se met en place de façon assez évidente je trouve. Et nous nous écoutons mutuellement... Ensuite il y a des détails à travailler, des transitions à régler, des choses permettant qu'ils s'habituent à mon interprétation. C'est en cela quand on travaille ensemble, c'est plus une manière « d'appivoiser » ce que fait l'autre et pour moi aussi c'est nécessaire parce que je ne suis pas forcément habituée à jouer, à me concentrer avec de l'activité autour de moi dont il faut que je tienne compte mais en même temps que j'arrive à m'en extraire pour pouvoir faire ce que j'ai à faire.

***Est-ce que vous seriez capable de décrire la différence entre le moment où vous êtes concertiste classique, comme vous disiez au départ, et ce moment où vous êtes en scène avec des danseurs et des circassiens?***

Oui, quand je donne un concert classique, c'est vraiment très centré sur soi. On essaie de se livrer au public mais c'est vraiment une relation d'une personne à une masse, une entité qui est le public. Et dans le travail personnel c'est quelque chose de très égocentré, très introspectif. Là, ce n'est pas la même chose, c'est à dire que je travaille peut-être de la même manière quand je suis toute seule de façon à avoir une exigence la plus poussée possible dans l'interprétation de l'oeuvre mais une fois que je suis avec eux, je perçois quand même leur énergie. Même si je ne vois pas tout le temps ce qu'ils font parce que je suis « affairée », je perçois quand même toute une énergie qui se dégage que je reçois, que j'intègre. Donc, je ne suis pas du tout dans le même état qu'en concert seule, concentrée sur ma propre production. Cela me ferait presque penser, je dis bien presque, à l'échange que je peux avoir en musique de chambre avec d'autres musiciens même si ici ce n'est pas musical, c'est chorégraphique, quoique... Mais disons que c'est presque ce genre de relation d'échange et d'écoute, même si ce n'est pas ça qui doit être perçu au moment de la création. C'est à dire qu'il n'y aura pas forcément de lien entre les deux espaces. Il y a le piano d'un côté et eux de l'autre mais malgré tout, il y a une connexion entre nous.

## 4 - Note d'intention de Yoann Bourgeois (extrait)

---

A l'origine du spectacle, une réflexion et une pratique quotidienne du jonglage.

Le jonglage pour moi est un certain «rapport» à l'objet.

J'appelle ce rapport : non-manipulation ou jeu, au sens mécanique\*

(\* espace laissé entre deux pièces pour leur permettre de se mouvoir librement )

La question du «rapport» est justement celle posée par l'écriture contrapuntique, particulièrement approfondie dans *L'Art de la fugue* de Bach; avec ses systèmes de superpositions de voies, où ce qui est entendu échappe au «vouloir-saisir» de l'oreille.

En musique, le **contrepoint** est une discipline d'écriture musicale classique qui a pour objet la superposition organisée de lignes mélodiques distinctes. Lorsqu'on parle de contrepoint, on pense immédiatement à la fugue. La fugue répond à des principes de composition très stricts à plusieurs parties. Elle est basée sur le principe de l'imitation dans laquelle un thème principal et un ou plusieurs thèmes secondaires semblent fuir sans cesse de voix en voix. La plus grande oeuvre jamais écrite sur le contrepoint est sans conteste *L'Art de la fugue* de Jean-Sébastien Bach.

Je cherche une analogie entre le **motif musical** et la **figure de cirque** ; cela pour dépasser le sens traditionnel de l'écriture circassienne dont le ressort principal est la surenchère et la performance.

## 5 - Questions à Yoann Bourgeois

---

### **A - Pourquoi le piano**

#### ***Et pourquoi avoir choisi le piano pour l'interprétation de l'oeuvre de Bach?***

Parce que j'aime bien cet objet. Je l'aime en soi et puis je l'aime par rapport à la pièce. C'est un objet en bois qui a quelques mécanismes de base qui me fait un peu penser à ce que je fais. Et puis j'avais cette idée que la pianiste rentrerait puis qu'elle ouvrirait son piano. Comme première action, cela me plaisait. Donc cela renvoyait à la scénographie aussi. Cela c'est une chose. La deuxième chose, c'est que la matière sonore du piano, je l'ai toujours trouvée un peu solennelle et ça me plaît. Cela me plaît parce que dans la matière que je développe moi, d'une certaine manière, je cherche beaucoup de légèreté par certains moments et j'ai l'impression qu'il y a une possible tension entre quelque chose de solennel et quelque chose de léger. Et puis, tout à l'heure je parlais de la forme du piano, cela m'a toujours fait penser à un cercueil. Je pense à un cercueil quand je vois un piano. Je ne sais pas pourquoi.

Mais avant le piano, il y a la question: pourquoi un musicien sur scène? Pour moi, ce qui est important: c'est que tout se fabrique, qu'on voit tout se fabriquer au moment présent. Et puis cette musique qui est très difficile à jouer, si elle est jouée en live, elle risque à chaque instant, c'est le jeu de la scène, de se casser la figure. Elle est fragile et on le sent si elle est jouée en vrai. C'est très important.

### **B - Avez-vous écouté plusieurs versions de l'oeuvre de Bach?**

#### ***Et avez-vous eu besoin d'écouter plusieurs versions de L'Art de la fugue pour préparer le spectacle?***

Oui. En fait, j'avais depuis un moment, une version de Glenn Gould. C'était la seule que je connaissais et vraiment je l'adorais. Depuis j'ai écouté beaucoup, beaucoup de versions. Je me suis attaché en particulier à deux versions: celle de Glenn Gould et celle de Pierre-Laurent Aimard qui sont très loin l'une de l'autre. Mais entre les deux justement cela me permettait de les différencier, de me poser des questions. Celle de Pierre-Laurent Aimard, j'ai l'impression qu'elle cherche à donner à entendre l'écriture donc elle a quelque chose de plus méticuleux. Pourtant Célimène ne dit pas cela, mais moi c'est ce que cela me fait. Mais j'ai tout de même un goût bien plus grand pour celle de Glenn Gould parce que, déjà, j'ai toujours aimé l'entendre chanter dessus ou derrière les Fugues. Et puis je le trouve plus « grand joueur » entre guillemets que Pierre-Laurent Aimard. Sans vouloir être polémique. Je trouve même qu'il affirme, qu'il affiche cette liberté, en fait, avec l'oeuvre qui nie en rien l'exigence qu'il a pourtant techniquement avec le texte. Même s'il y a des libertés que plein de personnes contestent mais je trouve que d'une oeuvre, il refait une oeuvre et c'est une vision plutôt joyeuse de l'Histoire. Et en fait, on va par là vers la question du titre mais c'est cela aussi que je cherche. Je veux me rattacher à l'Histoire, d'une manière ou d'une autre.

#### ***Donc garder le titre de l'oeuvre de Bach pour le spectacle, à un moment, cela a eu un sens par rapport à l'Histoire?***

Oui, cela a eu un sens par rapport à l'Histoire. A mettre la pièce en rapport avec quelque chose d'historique. Et puis, il s'avère que ce titre me va bien aussi parce qu'il peut être polysémique. *L'Art de la Fugue* cela peut aussi dire le métier, le savoir faire. Mais « fugue », c'est aussi... Enfin, ma première pièce s'appelle *Cavale*. Cette notion de fuite m'intéresse énormément au fond.

## **L - Question à Marie Fonte: votre relation à la musique en tant que danseuse**

---

***La musicalité est une notion importante dans le champ de la danse mais elle peut être abordée de manières très différentes. Par rapport à votre expérience de la danse, quel rapport entretenez vous avec la musique?***

Je pense que c'est une assez longue histoire et qui s'ancre vraiment dans l'enfance, ce rapport entre danse et musique. Je crois que j'ai d'abord était bercée par la musique plus que par la danse. Et j'ai l'impression d'avoir grandi dans un environnement vraiment favorable à cette écoute là. J'ai des parents qui ont fait de la musique quand ils étaient petits et je pense qu'encore jeunes adultes, ils jouaient à la maison. Et j'ai vraiment cette image de mon père qui jouait des airs de violon tout le week-end. Et c'est drôle parce qu'il n'y a encore pas longtemps ma grand-mère me disait que vers deux ans, à chaque fois que j'écoutais mon papa jouer, je me mettais à danser. J'ai l'impression que la musique a été première en quelque sorte et que le désir de danse est venu avec la musique. Cela ne s'est pas fait à l'inverse. Et du coup, à partir de ce moment là, j'ai moi-même fait de la danse et de la musique en parallèle. Jusqu'à rentrer au conservatoire. J'ai continué un peu la musique et puis j'ai finalement arrêté. J'ai choisi la danse. Et j'ai toujours été frappée, dans l'apprentissage de la danse, au conservatoire, un peu classique, par le manque d'exigence musicale des enseignants ou même des élèves eux-mêmes. Je sentais qu'il n'y avait pas cette écoute à laquelle moi j'étais sensible et qui vraiment me provoquait ce désir de danse. Et du coup, je crois que c'est presque dans ce rapport de force que j'ai construit un attachement fort à la musique par rapport à la danse. C'est à dire de voir que les gens qui m'entouraient n'avaient pas cette sensibilité, cela m'a vraiment donné envie de la défendre. J'ai toujours été attachée à essayer de travailler musicalement avec le mouvement on pourrait dire. De manière primaire voilà comment cela s'est passé.

Et je pense que cet attachement là a aussi aiguë une manière de regarder la musique et pendant tout un temps je me suis attachée à des notions de rythme. Il y a eu cette chose là qui été très forte. Et puis ensuite dans mon parcours, il se trouve qu'à la fin du conservatoire, j'ai eu un professeur de danse – d'ailleurs ici à Grenoble- qui avait lui aussi une grande sensibilité à la musique. Et en même temps quelque chose de très autodidacte avec cela. Pas du tout une connaissance comme je pouvais avoir du solfège, d'un apprentissage classique de la musique. Je sentais que c'était vraiment plus sensible par rapport à la musique. Mais c'est une des premières personnes qui en cours a ramené des supports musicaux qui me semblaient être pertinents et qui permettaient de travailler l'écart entre la danse dite contemporaine et le mouvement et la musique classique. Et c'est là que j'ai retrouvé, venant de mon enfance, une musique qui fonctionnait un peu comme une ritournelle et que je n'avais plus entendu. A la fin de ma formation, il y a eu ce renouveau là. Beaucoup d'écoute de Bach d'ailleurs à cette période là.

Je sens qu'il y a eu un cycle entre la découverte de la musique et ce qui m'a amené à faire de la danse. Et puis presque la fin d'un cycle d'apprentissage où j'ai retrouvé cette sensibilité musicale qui m'a redonné du goût pour chercher ce rapport entre musique et danse. Pour l'éprouver, en tous cas, et chercher intimement comment cela résonnait pour moi et qu'est ce que cela voulait dire. Et à la suite de cela, c'est de nouveau quelque chose que j'ai un peu délaissé. Il y a d'autres questions qui se sont posées dans l'enseignement et dans les études qui ont fait que cette question n'était pas première dans le travail. Je dis vraiment dans le travail parce que j'ai l'impression que pendant ces deux années d'étude que j'ai faites à Angers, je ne me suis pas attelée à un travail particulièrement singulier. J'ai l'impression que j'ai pris le courant avec les autres et qu'il y a un travail qui s'est fait avec le groupe et les intervenants qui venaient enseigner là bas. A la suite de cela, j'ai eu un parcours d'interprète et j'ai commencé avec Jean-Claude Gallotta. Et lui, il a un rapport très singulier à la musique. Très sensible. Il me semble qu'il n'a pas une connaissance scientifique de la musique on pourrait dire et de sa composition mais il a du feeling. Et surtout aussi ce rapport au rythme qui est très fort. Et je sens que dans le travail avec lui, cela m'a de nouveau titillé, ce rapport là: de rythme... Je ne sais pas comment dire, quelque chose de tribal, de très ancré dans l'homme. Cette question n'a cessé d'apparaître et de disparaître dans mon parcours mais en quelque sorte, elle était toujours profondément présente. Quand j'ai commencé à travailler avec Yoann, j'ai l'impression qu'elle était de nouveau première. Et cela a été un élément fort. Cela a fait notre collaboration, ou en tous cas l'endroit où on se place l'un par rapport à l'autre dans le travail. D'ailleurs c'est peut-être la première fois que cela se passe dans ce sens là. C'est à dire que cette volonté soit première j'ai l'impression que d'une certaine manière, je la partage avec Yoann. Pour lui, c'était une manière de se trouver une dramaturgie dans le sens où au théâtre on utiliserait le texte. Pour lui l'appui de la musique c'était cela. Au lieu d'avoir un appui textuel, c'était d'avoir une pièce musicale. Et du coup moi, avec mon rapport à l'écriture de la musique et à l'écriture du mouvement, j'avais l'impression qu'il y avait vraiment quelque chose qui se croisait, même si les problématiques initiales n'étaient pas les mêmes. Et ne portaient pas des mêmes besoin. Il y avait cette rencontre là.

# IV - TRAVAILLER A DEUX

## 1 - Comment avez-vous découvert *L'Art de la fugue*?

### **A - Yoann Bourgeois: le désir d'écrire**

*Je vous propose de commencer par la musique ou peut-être par une question de rencontre musicale. Comment avez-vous découvert l'oeuvre de Jean Sébastien Bach, L'Art de la fugue?*

Et bien, je ne m'en rappelle plus, parce que j'ai l'impression de la connaître depuis longtemps. Je ne me rappelle plus de quand cela date. J'ai l'impression d'avoir toujours entendu quelque chose comme cela. Il y a *L'Art de la fugue* de Bach et puis il y a la *Suite pour violoncelle* avec lesquelles j'ai un peu le même rapport c'est à dire que j'ai l'impression d'avoir toujours entendu cette chose là et que cela me fait l'effet d'une musique de toujours. Et en même temps, pour les deux, quand j'étais petit, c'était la seule musique classique, dite classique - même si ce n'est pas classique - que j'aimais parce qu'elle ne me semblait pas ancienne. Elle ne me semblait pas non plus moderne mais elle me semblait présente.

Et en fait, cette oeuvre, je l'ai redécouverte plutôt, il n'y a pas très longtemps, à la fin de ma formation à l'école de cirque quand s'affirmait petit à petit le désir d'écrire. Je dis écrire dans le sens large. Mon métier me porte actuellement vers le spectacle mais j'ai toujours écrit, écrit littérairement. Et je suis passionné par le fait d'écrire. Et je me suis dit à la fin de ma formation qu'il fallait que je m'exerce à écrire ce que j'avais appris, c'est à dire cette pratique circassienne. Donc il s'est posé un certain nombre de problèmes, c'est à dire quel sens je voulais donner à cette pratique. Et c'est vers les Fugues que je me suis tourné presque spontanément parce qu'elles réfléchissaient ce que je cherchais avec cette sorte de grammaire particulière qui est la pratique du cirque apprise par figures. Comment dire, je n'ai pas été très heureux dans la manière d'apprendre le cirque parce que je trouvais qu'on l'apprenait toujours d'une manière trop sportive. Je me sentais dans ma formation très éloigné de quelque chose comme de l'art. C'est la raison aussi pour laquelle je n'ai pas poursuivi ma formation en travaillant pour une compagnie de cirque, parce que rentrer dans le monde professionnel c'était encore, de mon point de vue, apprendre. Je trouvais beaucoup d'artistes de cirque intéressants mais pas avec qui je pourrais apprendre dans le monde du cirque. Et finalement, c'est dans le champs de la danse que j'ai trouvé... Enfin, je m'éloigne de la question.

***Non, je peux rebondir, finalement dans votre parcours s'est entremêlé le cirque et la danse. Là, vous venez de nous donner quelques éléments d'explication sur comment cette rencontre et peut-être ce désir d'aller vers la danse est apparu pour vous.***

En fait, c'est dans le champ de la danse mais là je parle de Maguy Marin. Quand je suis parti travailler avec elle, ce n'était pas le fait de travailler dans le champ de la danse qui m'intéressait, c'était de travailler avec elle. Et d'ailleurs la question c'était moins « quoi travailler » - c'est pour cela qu'en fait ce n'est pas la question de la danse ou du cirque - mais « comment travailler ». Et dans ce comment travailler, il y avait des éléments comme un travail permanent, une manière d'aborder la création même politiquement dans laquelle je me retrouvais beaucoup plus que chez des artistes de cirque. A vrai dire, c'était la seule personne avec qui j'avais envie de travailler quand je suis sorti de l'école. Je pourrais développer vraiment beaucoup là dessus parce que c'est lié à des spectacles que j'ai vu aussi. C'est lié à *Umwelt* en particulier. Puis à *May be* que j'avais vu un peu précédemment et j'ai eu la chance de reprendre ces deux spectacles et de les tourner.

Enfin bref, avant, j'ai décidé de m'exercer à l'écriture, j'en étais là et j'ai pris l'Art de la fugue parce que je voulais écrire sur la musique pour donner un nouveau statut à ce que j'avais appris, à la figure de cirque. Je voulais la passer dans une sorte de variation continue où elle ne serait plus tout entière tendue vers l'exploit. D'ailleurs j'ai même arrêté à un moment de dire, on va mettre telle figure. J'ai appelé cela motif. Je me suis aperçu quand j'ai parlé avec Célimène que motif, c'était complètement faux. Que quand on parlait de Fugues, il fallait parler de thème.

Ce n'est pas « motif ». Mais moi je préfère, je préfère toujours dire motif d'ailleurs, parce que dans la peinture aussi il y a « motif » et cela a quelque chose du dessin, du dessin reconnaissable. Ce qui m'intéressait c'était de retrouver cette chose là dans l'écriture mais de la retrouver toujours un peu différente, se déformant, se reformant comme dans une fugue. Mais il y a cela aussi dans les textes, des fois. Dans un texte de Koltès qui s'appelait je crois La nuit juste avant les forêts, il y a un homme qui est dans une sorte de logorrhée et puis il redit les mêmes paroles et ça... En fait, la Fugue présente, pour moi, une représentation du temps, du temps qui passe. C'est une représentation du temps qui me parle - tout simplement - que j'ai envie d'approfondir.

Et une chose importante à dire c'est que même si je vais emprunter des termes de musique je ne m'y connais pas en musique. Et cela est important parce que ma rencontre, en fait, a été celle d'un amateur avec cette musique. C'est à dire que je me suis retrouvé comme dans un pays. Et, pour moi, un amateur, c'est avant tout celui qui aime. Et j'accorde énormément d'importance à ce fait là. Ce qui motive aussi un travail à un moment donné, c'est d'aimer quelque chose. D'avoir du goût et donc voilà comment j'ai découvert *L'Art de la fugue*.

## **B - Marie Fonte: la partition**

***Comment s'est passée votre rencontre avec l'oeuvre de Bach L'Art de la fugue? De quelle manière l'avez-vous découverte?***

Je pense que vraiment, je l'ai entendue jeune, et que j'ai toujours eu une forme de familiarité avec cette musique mais sans la creuser. Comme quelque chose d'intemporel, qui est toujours présent, mais en même temps avec lequel je n'avais jamais eu de vraies rencontres. Mais tout de même, la dernière année où j'étais au conservatoire. Cette année où j'ai travaillé beaucoup sur la musique et en particulier la musique classique, j'écoutais une émission de radio sur France Musique qui était commentée par Gilles Cantagrelle et c'était des études d'oeuvres musicales. Chaque dimanche était consacré à une oeuvre musicale, et autour de la table était réunies quatre ou cinq personnes. Et il y avait une analyses des différences entre plusieurs interprétations d'une oeuvre. Cela m'a vraiment passionnée. Et dans cette émission j'ai beaucoup écouté Bach, dont *L'Art de la fugue*.

Et je crois que la vraie rencontre s'est vraiment faite sur le vif, au moment où le travail avec Yoann a commencé. J'ai l'impression que pour lui aussi c'était quelque chose qui était sous-jacent, qui l'entourait, mais auquel il ne s'était jamais attelé plus que ça. Mais au moment de vouloir écrire, j'ai l'impression, que c'est apparu comme un support. C'était quelque chose qui était loin de lui et qu'en même temps, il avait envie de découvrir. Et du coup cela s'est avéré le support de ce qui s'appelle maintenant la *Fugue / Balle* qui a été la première chose qui a été écrite dans l'histoire de la compagnie sous ce mode là. Quand il a commencé ce travail-là, lui il était vraiment avec ce désir de reprendre le jonglage en pressentant que le jonglage avait vraiment quelque chose à faire avec la musique. Qu'il y avait un rapport à trouver avec la musique et plus particulièrement avec l'oeuvre de Bach.

Quand il s'est attelé à ce travail là, il m'a tout de suite demandé, confié, le travail lié à la partition. J'ai l'impression qu'il avait ce désir de donner à voir la musique dans son écriture chorégraphique du jonglage. Et pour donner à voir la musique, il fallait lui-même qu'il découvre les rouages de la partition de Bach. Comment une fugue était construite? C'est à dire la superposition de voix qui s'entremêlent et qui par leur croisement, écrit une sorte d'autre voix qui est la composante des autres voix qui se croisent. Du coup on s'est attelé ensemble à cela, lui avec ces balles, moi plutôt à la table avec la partition pour essayer de décortiquer cette musique et je sens que je l'ai vraiment découverte comme cela. Par la partition, et en essayant de voir comment elle était construite. La substance et le sens par sa composition, vraiment. Yoann avait une écoute plus sensible et moi, cela a été structurel.

## 2 - Question à Yoann Bourgeois: pourquoi un homme et une femme?

.....

***Comment est arrivé le choix du duo avec Marie Fonte? Et le fait d'être un homme et une femme sur scène?***

C'était premier. Parce que les *Fugues*, les danses que j'avais fait pour moi et des objets, c'est une chose en soi. Ce sont des petites formes qui existent. D'ailleurs quand j'ai voulu faire *L'Art de la Fugue* j'ai voulu le faire avec Marie. En fait même, avant même de vouloir faire *L'Art de la Fugue* je voulais faire quelque chose avec Marie. J'ai entamé ce projet en me disant que je voulais faire quelque chose avec elle. Alors là, c'est des questions tout de suite personnelles mais qui me renvoient à pourquoi je fais ce métier. Je fais ce métier parce que chaque projet artistique est l'occasion de reconfigurer temporairement ma vie ou alors de prendre ma vie où elle est et d'en faire quelque chose. Et donc voilà, j'avais envie de faire quelque chose avec la personne avec qui je vis. En fait ce métier, cela me donne l'occasion, je pense on peut le faire avec d'autres métiers mais cela me semble évident avec ce métier qu'on est dans un rapport d'expérimentation de la vie, je trouve. Chaque jour on s'essaye et on agence l'existence et c'est avec ça qu'on transige chaque matin. A travers des rythmes de travail, des lieux. C'est vraiment ce que j'adore. J'adore l'activité de l'art vivant à cet endroit là. C'est fort au niveau de la vie personnelle. Il s'avère que Marie est danseuse et donc je ne me serais pas lancée dans un projet avec elle qu'elle ne « pourrait pas faire » entre guillemets. Il fallait que je trouve le point où on se rencontre elle et moi. Et je crois que la musique est un point important pour nous. On trouve un sujet qui nous mobilise tous les deux. C'est bien plus qu'un prétexte, un sujet. Parce que à cet endroit on peut dialoguer. On a de l'intérêt pour ça et l'un pour l'autre aussi. Et le nous a une sorte de nécessité.

Et donc, vu que Marie est la fille avec qui je vis, il y a une dimension amoureuse, je pourrais dire à la base de mes projets. Et je désirais reprendre cette très ancienne histoire de l'homme et de la femme sans en passer par une perspective psychologique ou morale. C'est aussi à travers ces problèmes que se révélait de manière prégnante et plus vive la nécessité de nous mettre en contact avec des questions mécaniques plus que psychologiques. Parce que j'ai l'impression que cela ouvrirait beaucoup plus d'espace que de raconter d'une manière plus attendue l'histoire de l'homme et de la femme.

J'ai l'impression dès fois que cette problématique du mécanique c'est une manière de revenir - je ne sais pas pourquoi - de revenir peut-être à des choses essentielles. Pourtant je ne veux pas être religieux avec cette question de l'essence. Pas du tout. Mais je sens qu'il y a une sorte de chose comme ça, d'une simplification, d'essayer de chercher le minimum. Et l'homme et la femme pour moi, c'est aussi le minimum de l'humanité. Voilà, quelque chose comme ça.

Par rapport à cet question, le jeu, c'est une question extrêmement importante. Je te parlais du plan mécanique pour ne pas être dans une démarche psychologique. Le jeu au niveau mécanique, c'est l'espacement, l'espace entre deux pièces. Il faut qu'il y ait un écart pour que ça joue. Le contre-point, la forme contrapuntique travaille, elle, directement cette question de l'écart: qu'est ce qui se passe entre des voix? Et cela m'intéresse énormément pour ça. Et dès fois, je sens qu'au niveau des deux acteurs, l'homme et de la femme, il fallait une sorte de différence fondamentale. On est le contre-point l'un de l'autre au niveau de l'humanité. Cela s'est important aussi. J'aimerais que tout soit à contre-point. Visuellement aussi, le piano sera d'un côté, la structure qui sera de l'autre. La voix de Bachelard qui vient par derrière par rapport à la musique devant. J'aimerais bien que les choses jouent entre elles. En même temps, en assumant vraiment leur endroit. Dans ma tête c'est comme cela que cela se passe.

# V - QUAND LA SCENOGRAPHIE PORTE EN ELLE LE DEROULEMENT DE L'ACTION

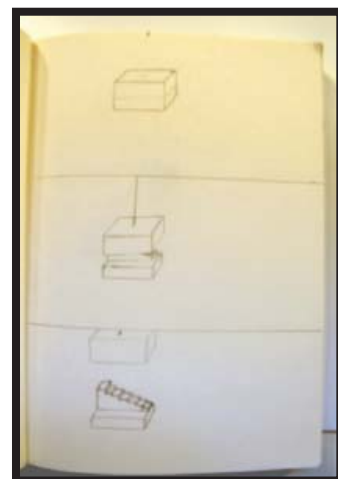
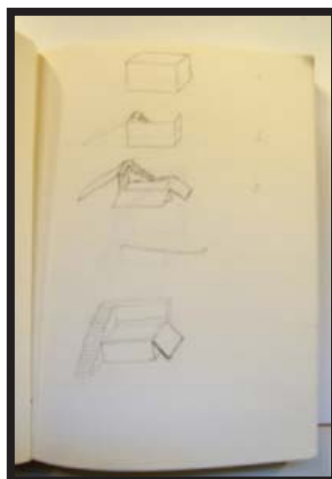
## 1 - Esquisses du projet

---



Tomber, porter, glisser, chuter, dans *L'Art de la Fugue*, la scénographie est entièrement dépliée selon une suite d'actions simples et cependant imprévisibles. Ce grand cube en bois dont les surfaces dégringolent, coulissent, se soulèvent ou s'effondrent est un véritable moteur du déroulement du spectacle. L'objet scénographique soutient en grande partie la dramaturgie de *L'Art de la Fugue*. Mais comment ont été inventés tous ces mécanismes qui nous font passer de la sensation d'un bloc de matière monolithique à la multiplication de paysages aux volumes changeants?

Au début, il y a les dessins. Un cahier avec des notes et des croquis à l'intérieur. Et déjà du papier sortent deux petits personnages: un homme, une femme. Deux petites silhouettes dont on ne peut deviner à peine plus. La page du cahier est déjà pour eux à l'échelle d'un paysage. Si on tourne un peu les pages, où se trouve le piano? Dans l'herbe. Et de l'autre côté? Un grand cube de bois. Quand on feuillète à plus vive allure, un motif revient, la balançoire. Les traits de crayon créent des espaces, cadrent les corps entre leurs lignes. Du bout du stylo, des principes se cherchent, des configurations spatiales se déplient. Le projet se pense et se dessine de concert. Yoann Bourgeois possède déjà plusieurs carnets où il a consigné les différentes étapes de sa recherche. Ces petits croquis nous donnent des indices sur l'évolution de sa pensée.



## 2 - La dramaturgie? Partir du déploiement d'un cube

---

Nous nous sommes attaqué à *L' Art de la fugue* comme on s'attaque à un bloc de matière, par différents angles.

On a déconstruit petit à petit ce bloc, et cette déconstruction a été pour nous source d'inspiration. Dans cette grande aventure de la déconstruction, c'est la dimension de «dramaturgie» que nous interrogeons et son sens premier, étymologique, de «science de l'action».

Ce n'est en effet que par extension, et dans un deuxième temps qu'elle est devenue «art de raconter des histoires».

Il s'agit, à travers l'action, de défigurer le sens, et d'accéder à ce point de polysémie qui est pour moi la base du poétique.

Si nous avons une préférence pour les supports musicaux plutôt que textuels, c'est parce qu'ils nous semblent plus aptes à ouvrir la question du sens.

Mon écriture, ainsi, est basée sur une dramaturgie du déploiement.

Il me semble que le propre du baroque est de porter le pli à l'infini.

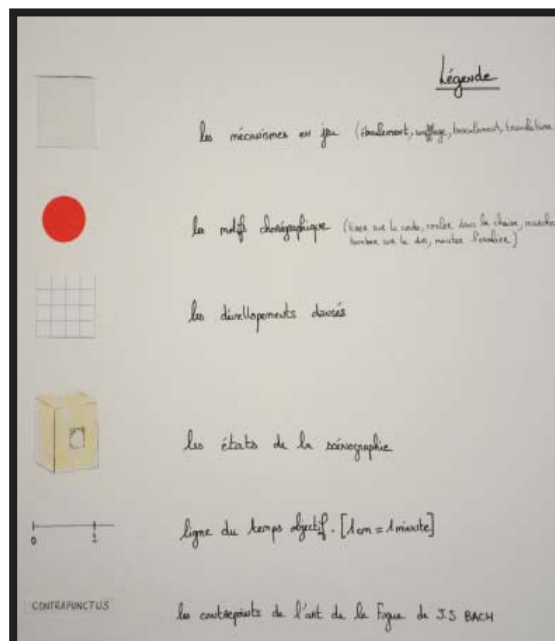
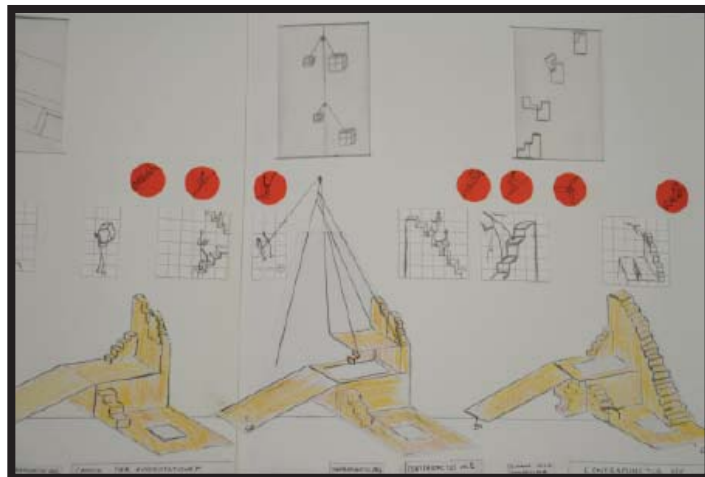
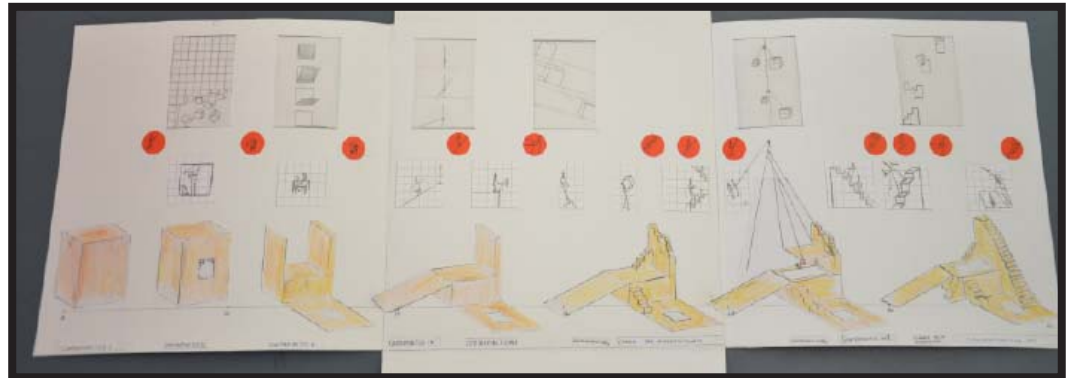
La musique ne se contente pas de s'étirer dans le temps, d'étirer le temps, elle s'y plie, s'y replie.

La musique est comme un pli du temps, un origami de durées.

Yoann Bourgois et Marie Fonte, note d'intention

### 3 - Le mouvement des différents mécanismes

Les différents mécanismes selon lesquels la scénographie va se déplier pendant le spectacle sont entièrement pensés en rapport avec la partition de Bach. Yoann Bourgeois en a dessiné les étapes en précisant pour chaque moment, le contrepoint joué, l'état de la scénographie, le motif chorégraphique, et les mécanismes en jeu. Véritable partition dessinée, ce support est une démonstration du déroulement du spectacle.



## 4 - Questions à Yoann Bourgeois

---

### Relation entre mouvement et contrainte spatiale

*La scénographie propose des configurations spatiales changeantes et qui possèdent chacune leurs propres contraintes - Je pense par exemple à la pente qui était auparavant la face gauche du cube. Comment travaillez-vous le mouvement du corps par rapport à ces configurations spatiales?*

La pente n'était pas là au début. On s'est demandé quelle danse il pourrait y avoir. Qu'est ce qu'il pouvait y avoir comme configurations spatiales. C'est un questionnement que j'ai eu avec Marie. Moi, j'avais déjà fait des choses et j'avais des choses en vue. Mais c'est Marie qui a voulu la pente. Donc on a cherché des moyens de l'intégrer. C'était assez facile, en fait, de l'intégrer. Et j'avais envie que ce soit un travail qui s'initie d'une manière relativement indépendante. Que Marie, avec son corps à elle, cherche des choses dans cet espace. Donc, elle y est allée un peu sans moi au début puis j'ai commencé à regarder, à critiquer, à dire: « je veux que ce soit par là plutôt », etc. L'individualité du corps, je sens, est extrêmement importante pour ce que je veux faire. Il fallait qu'elle soit seule et qu'elle développe avec ses capacités à elle ce qu'elle peut dans cet espace. Mais après, ce qu'elle m'a proposé ne développait pas assez singulièrement ce qu'on peut dans cet espace. J'avais l'impression qu'elle pouvait faire ces mouvements au sol. Et donc, pour résoudre cela, on est passé par le fait de laisser faire le mouvement: qu'est-ce que cela fait quand on ne fait rien? Déjà. Et c'est plein de renseignements qui me semblent plus intéressants que le fait de tout de suite faire beaucoup de choses. Donc voilà, j'ai l'impression que cela a véritablement commencé comme cela: rien faire. Ne rien faire sur la pente qu'est ce que cela donne? Et bien, on glisse en bas. On glisse. Donc quand on glisse, il y a des propriétés de forces de frottement. Ces qualités de glissement sont également liées au costume. On ne glisse pas de la même manière suivant les positions, suivant les matières. Cet action de glisser dans cet espace, c'était singulier.

# I-CORRESPONDANCES ENTRE LES ARTS: une quête déjà présente dans l'art moderne

## 1 - Qu'est-ce que l'analogie?

---

« Je cherche une analogie entre le **motif musical** et la **figure de cirque** ; cela pour dépasser le sens traditionnel de l'écriture circassienne dont le ressort principal est la surenchère et la performance. »

« Ces scènes déplieront elles-mêmes des **motifs chorégraphiques** simples, dont l'essence se trouve dans l'agencement d'un corps, d'un espace de jeu et d'une force; et cela par **analogie avec les contrepoints** de *L'Art de la fugue*, qui eux-même déploient et font variés un seul et même **motif musical**, exposé dans le contrepoint 1 de l'oeuvre de Bach. »

Yoann Bourgeois, note d'intention

Une analogie instaure un rapport de similitude entre deux éléments.

Les mathématiciens, qui les premiers en ont fait usage, l'emploient pour désigner l'égalité de deux rapports constituant une proportion. C'est ce qui la distingue de la ressemblance. Les deux ailes d'un oiseau sont semblables l'une à l'autre ; la nageoire du poisson est analogue à une aile, c'est-à-dire qu'elle est pour le poisson ce qu'est l'aile pour l'oiseau.

Un raisonnement par analogie (ou « raisonnement analogique ») conclut d'une ressemblance connue entre deux choses à une ressemblance encore inconnue. Il s'agit de tirer des conclusions nouvelles en s'appuyant sur des ressemblances entre deux choses.

Pour l'art, l'analogie est une source d'inspiration permanente. Comme pour le raisonnement analogique, elle permet à partir du rapprochement de deux choses, d'en créer une troisième inédite. Elle est un véritable moteur pour l'imaginaire et l'ouverture du sens.

On peut distinguer deux types d'analogies:

- **les analogies formelles**: elles portent sur l'aspect, la forme des choses.
- **les analogies structurelles** : elles concernent la structure des choses, la manière dont elles sont composées. Ces analogies ont une portée plus abstraite car elles ne portent pas forcément en elles l'évidence du visuel.

## 2 - Créer des relations d'équivalence entre les sens : *Correspondances de Charles Baudelaire.*

---

La recherche d'une correspondance entre les arts en tant que sentiment esthétique est une quête de la modernité. Par son poème *Correspondances*, Charles Baudelaire fait partie des pionniers de cette pensée qui s'exprime dans ce vers fameux et manifeste « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. » N'oublions pas qu'en plus d'être poète, Charles Baudelaire est aussi ce grand critique d'art qui a su définir le sentiment esthétique de son époque, la modernité. Dans *Le Peintre de la vie moderne*, Baudelaire la définit ainsi: «*dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, [...] tirer l'éternel du transitoire.*»

Dans le second quatrain de son sonnet *Correspondances*, Baudelaire expose sa théorie des correspondances horizontales entre les différentes sensations. Ce sont les synesthésies, la superposition des sens. Baudelaire utilise un sens pour évoquer les perceptions enregistrées par un autre. Ainsi l'odorat sera-t-il suggéré par des sensations tactiles ou visuelles.

### Extrait du poème de Charles Baudelaire:

« Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. »

Le poète livre une méthode, celle des synesthésies, c'est-à-dire des équivalences sensorielles. Les outils littéraires aptes à rendre compte de cette démarche sont essentiellement les comparaisons et métaphores

Synesthésie : mode de perception selon lequel, chez certains individus, des sensations correspondant à un sens évoquent spontanément des sensations liées à un autre sens. Le cas le plus fréquent est la synopsie ou audition colorée

## 3 - Légitimer l'art abstrait: les écrits de Kandinsky

---

Cette idée selon laquelle un art a besoin d'un autre art pour pousser plus loin ses possibilités de composition et d'expression a joué un rôle crucial dans l'histoire de l'art. Ce principe de correspondance entre les arts a permis de légitimer la peinture abstraite. C'est Kandinsky qui a proposé de chercher dans la musique les principes qui valideraient l'accès à l'abstraction pour la peinture. La musique a donc aidé le peintre à trouver ses propres modes d'expression au delà du figuratif. Voici quelques extraits de l'ouvrage de Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*:

« Cette comparaison des moyens des différents arts et cet enseignement réciproque entre les différentes branches de l'art ne peuvent être fructueux que si cet enseignement dépasse l'extérieur et porte sur les principes. Cela veut dire qu'un art doit apprendre d'un autre comment il utilise ses moyens afin d'utiliser ensuite ses propres moyens selon les mêmes principes, c'est à dire selon le principe qui lui est propre. Lors de cet apprentissage, l'artiste ne doit pas oublier que chaque moyen implique un mode d'utilisation particulier et que c'est ce mode qui est à découvrir. »

« Le son musical a un accès direct à l'âme. Il y trouve un écho essentiellement immédiat car l'homme « a la musique en lui-même ». « Chacun sait que le jaune, l'orange et le rouge donnent et représentent des idées de joie, de richesse » (Delacroix). Ces deux citations démontrent la parenté profonde entre les arts en général, entre la musique et la peinture en particulier. C'est certainement sur cette parenté que s'est construite l'idée de Goethe selon laquelle la peinture doit trouver sa basse continue. Ce mot prophétique de Goethe est un pressentiment de la situation dans laquelle se trouve la peinture de nos jours. Cette situation est le départ du chemin sur lequel la peinture, grâce à ses moyens propres, deviendra un art au sens abstrait du mot et atteindra finalement la composition picturale pure. »

# II - LA MUSICALITE DU GESTE: quelle coïncidence entre mouvement et son?

«Nous avons déjà observé dans la première partie de ce dossier la manière dont Yoann Bourgeois avait interprété les *Fugues* de Bach à partir des balles de jonglage. Nous avons très rapidement vu que son travail mettait en valeur une musicalité du geste. Nous proposons d'étudier une autre figure, proche du jongleur dont le geste semble musical alors qu'il ne produit pas de son: le chef d'orchestre.»

## I - Les gestes du chef d'orchestre

---

### A- La figure traditionnelle

L'image du chef d'orchestre est souvent liée à celle de la baguette. Mais depuis le milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle, beaucoup de chefs ont développé une technique de direction silencieuse basée uniquement sur les gestes.

Les gestes du chef d'orchestre n'émettent pas de son, ne touchent pas d'instrument. Pourquoi demeurent-ils cependant des gestes musiciens?

Il ne faut pas oublier que le geste du chef d'orchestre est un geste expert. Il ne sont pas une expression intuitive de la musique mais bien une expression savante de celle-ci. Quelles qualités musicales sont manipulées par ces gestes?

#### • Rythme et départ

Une pièce musicale ne commence jamais sans que le chef ait d'abord battu deux mesures silencieuses: la première pour indiquer le rythme de la pièce aux musiciens, et la seconde, pour qu'ils puissent prévoir la première vraie mesure de la pièce et qu'ils ne ratent pas leur entrée. À la dernière pulsation de la seconde mesure silencieuse, le chef d'orchestre fait d'ailleurs un grand geste pour indiquer que la mesure suivante est la première de la pièce.

#### • Ampleur et volume

L'ampleur des mouvements du chef d'orchestre indique souvent le volume désiré pour tel ou tel passage de la pièce musicale. Un passage doux sera accompagné de gestes légers, alors qu'un passage plus fort et plus puissant sera accompagné de gestes amples et vigoureux.

#### • Point d'orgue et final

Il arrive dans certaines pièces musicales que la mélodie soit «suspendue» à un certain endroit, parce que le compositeur y a placé une note très longue, dont la durée est laissée à la discrétion du chef d'orchestre. Cette suspension se nomme point d'orgue et est indiquée sur une partition par un ovale horizontal.

De part sa position face à l'orchestre, le chef d'orchestre est toujours dos au public. Ses gestes ne sont jamais adressés aux spectateurs. Ils n'ont pas de visé esthétique par eux-même. Le public n'a toujours qu'une vue partielle de ses actions.

## **B- Son interprétation contemporaine**

Le chorégraphe contemporain Xavier Leroy a été fasciné par la qualité de la gestuelle du chef d'orchestre et a voulu en exploiter le potentiel chorégraphique. Tout d'abord, il renverse la position toujours de dos du chef d'orchestre pour le placer face au public. Ce choix effectué, le chorégraphe décide d'interpréter lui-même les gestes du chef d'orchestre. Il étudie alors très précisément différentes interprétations du *Sacre du Printemps* de Stravinsky, dirigées par de grands chefs. En tournant vers nous celui que nous percevons toujours de dos, il révèle aussi les grimaces et les excès de certains mouvements qui d'habitude ne sont là que pour faire signe aux musiciens. Les gestes techniques se transforment alors en un jeu de pantomime.

En effet, dans le travail de Xavier Leroy, les gestes du chef d'orchestre montrés pour eux-mêmes s'affirment comme des gestes avant tout expressifs. Au-delà de la musicalité qu'ils transportent, nous pouvons alors découvrir ces gestes sous l'angle d'une véritable théâtralité.

Extrait de la pièce *Le Sacre du printemps*, de Xavier Leroy

<http://www.youtube.com/watch?v=2ZUxQJ5NDIk>

# III - LA SUSPENSION ET LA CHUTE: quelle représentation donner aux forces en présence?

## 1 - Note d'intention de Yoann Bourgeois (extrait)

« Il y a une communauté des arts, un problème commun... il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces. La célèbre formule de Klee : « Non pas rendre le visible mais rendre visible ».

Je souhaite par-là remettre à plat mon intention première : « **capter les forces** »

J'ai pensé que l'outil chorégraphique était pertinent pour dire cela. Si chacune de mes danses se construit, à la manière de la fugue, autour d'un motif spécifique ( la marche, la chute...) qui se forme, se déforme et se reforme à l'infini; le motif principal qui réunit toutes ces danses est le **point de suspension**.

J'ai pour passion la quête de ce point. Présent absolu.

Endroit idéal - lorsque l'envol d'un corps atteint son apogée et lorsque la chute n'a pas encore débuté. Absence de poids. Instant de tous les possibles.

La recherche d'un **point de suspension** – sur le plan mécanique - sera mise en relation avec le temps qui passe.

## 2 - Représenter la suspension en peinture: Magritte

Par quel moyen rendre visible des forces?

Si nous prenons l'exemple de la gravité, c'est une loi physique à laquelle nous sommes confrontés chaque jour quand nous marchons. En effet, chaque pas que nous produisons est une réponse au fait que notre corps tombe quand il se penche vers l'avant. Notre marche est une suite de chutes toujours rattrapées par le fait de poser un pied devant l'autre. Mais ces forces avec lesquelles nous entretenons des rapports quotidiens, comment leur donner corps? Comment en produire l'image? Nous proposons l'analyse de deux images qui semblent exprimer ces forces.

La première est un tableau de René Magritte: *Le Château des Pyrénées*, 1959

Au coeur d'un ciel bleu clairsemé de nuage, flotte un gigantesque bloc rocheux couronné d'un château. En dessous de lui, une mer déchainée. René Magritte donne une légèreté, une qualité éthérée à ce qui, lu selon le prisme de notre expérience, ne peut-être que pesant. Il propose une masse minérale en apesanteur et nous présente l'énigme de son immobilité: son point de suspension. On ne sait pas si ce rocher a surgit des eaux ou s'il y tombe. Est-ce qu'il flotte? Est-ce qu'il chute? Est-ce qu'il s'élève? Nul ne sait. Cette masse fixe au milieu du ciel reste dans un rapport de tension avec la mer, l'élément qui rattache à l'idée d'une réalité terrestre. Le pôle de forces que semble contenir le bloc rocheux est amplifié par l'ombre propre qui se trouve à sa base. Elle traduit une pesanteur que la présence au milieu du ciel contredit.

<http://www.magritte-gallery.com/index.php/le-chateau-des-pyrenees-the-castle-in-the-pyrenees.html>

### 3 - Représenter la chute en photographie: Bas Jan Ader

---

Bas Jan Ader, artiste neerlandais développe en peu de temps (de 1970 à 1975, année de sa disparition) une oeuvre marquée par des thèmes récurrents, tels que la disparition, l'échec et la chute. Dans de nombreux films et photographies, Bas Jan Ader se met en scène sous les traits d'un personnage impassible qui s'abandonne aux effets de la gravité. L'élaboration d'une telle figure artistique rappelle l'implacabilité du dandy qui s'impose des règles de vie drastiques pour questionner les normes sociales en vigueur. Cette maîtrise de soi est toujours mise à mal par une force aléatoire qui engendre une perte de contrôle et transforme le sujet en objet.

#### Une photographie de la série «Falls»

Nous retrouvons ici le motif de l'homme penché. Il décrit un corps entre deux états: celui qui a perdu sa verticalité et celui qui n'a pas encore atteint l'horizontal. Il est comme en suspend. Bas Jan Ader nous propose, par la position en biais de ce corps, une sorte de perspective décalée. Quels sont les référents qui accentuent l'étrange de la situation?

La station verticale du gratte-ciel, au loin, au bout du chemin.

La présence d'un tréteau qui rassemble dans sa structure la diagonale du corps et la verticalité de l'architecture.

Notons également que le tréteau est un objet qui n'a de sens que par sa fonction: porter, supporter un plan de travail. Or là, il est mis seul, pour lui même, sorti de son utilité. Est-il un écho à ce corps qui vient de perdre sa capacité à se soutenir, à se tenir debout, à se porter lui-même ?

Pourquoi l'homme est-il de dos? Quel effet cela produit? Est ce vraiment un homme ou est ce que cela pourrait-être un mannequin, une marionnette?



Une photographie de la série «Falls» de Bas Jan Ader

# IV - CORPS BURLESQUE ET CINEMA MUET

## 1 - Les postures du corps burlesque: Buster Keaton

---

Pourquoi le rire se déclencha-t-il un jour à la vue de la chute d'un homme?

Il y a toujours eu cette association initiale du rire et du petit malheur humain. Le mime ou les corps burlesques ont souvent joué sur le registre de l'humiliation pour susciter le rire. Mais petit à petit le cinéma muet s'est détaché de ce mécanisme. Comment? En travaillant uniquement sur la théâtralité des postures.

### L'exemple de Buster Keaton

« Keaton libère le rire de son noyau et le détourne des nouvelles humiliations, l'absurde, le non-sens. Keaton met fin discrètement à la liaison séculaire du rire et de l'humiliation, du coup et de l'agilité. Avec Keaton, le rire devient premier. Ayant vécu intimement la relation de l'acrobatie et de la chute, il utilise l'impassibilité pour délier l'agilité de la chute. (...) Avec le rire libre, on se mit à voir le monde autrement, la limite entre la comédie et le drame changea. Avec Keaton, l'ouragan, le cataclysme ne sont plus perçus d'abord comme des drames, des fatalités, mais comme des attractions, des problèmes: où loger, placer l'humain dans l'inhumain? (...)

Dans *Steamboat Bill Junior*, au sein des forces déchaînées, Keaton réussit à loger une forme subite, d'un seul trait. La posture réagit moins à la tempête qu'elle ne pose sur elle une flèche. Parmi les éléments, Keaton se présente double. Les forces de destruction ne le touchent pas. Il demeure intact, rien ne l'abat, ne le fait chuter vraiment. Il entretient avec la tempête une relation intime. Il réussit à dessiner un trajet à travers elle, ponctué par un lit qui glisse et une série de portes qu'il ouvre et qu'il ferme alors qu'elles demeurent enchassées dans des morceaux de murs mis à nu par le souffle. Keaton alterne les effondrements et mouvements aériens des bâtiments. Chutes et envols se succèdent. La tempête opère d'abord des destructions lourdes, massives; puis des rythmes apparaissent dans les effondrements. Les maisons ne s'affaissent plus dans la confusion mais s'écroulent selon leurs articulations internes, étage par étage. Une maison s'envole (...)

Apparaît la fameuse figure où la station droite de Keaton, sans tension, et un parapluie tenu à la main un peu devant lui, retourné subitement par le vent. Ensuite, Keaton, plongé dans la tempête dans la rue, lance deux modes de présence: la présence en suspension, immobile, légèrement en retrait, cristalline, et la présence qui saute sur le dos des souffles. »

Bernard Rémy Le Noyau du rire. *Mimes et postures au cinéma* in *Le burlesque, une aventure moderne*, Artpress, N°24, 2003

Extrait de la tempête dans *Steamboat Bill Junior* de Buster Keaton

<http://www.youtube.com/watch?v=hPKXGFiADA>

Dans cet extrait qui est décrit plus haut par Bernard Rémy, les façades des maisons tombent et mettent en scène différents mécanismes de la chute qui peuvent être analysés et comparés avec les mécanismes présents dans *L'Art de la fugue*.

## 2 - Le rôle du piano dans le cinéma muet

---

Par moment, la manière dont l'oeuvre de Bach jouée au piano est mise en vis à vis des « petites danses » dans *L'Art de la Fugue*, peut évoquer la manière dont est utilisé le piano pour accompagner la démarche des acteurs du cinéma muet. Cependant, il serait bon d'en étudier les points communs et les différences.

Pendant bien longtemps, le cinéma muet a été accompagné en direct par le piano. Par conséquent, le pianiste du cinéma muet est avant tout un improvisateur. Il doit toujours choisir un style et une façon d'accompagner une image. Il peut accompagner:

- le rythme du montage
- l'action du personnage
- ce qui se passe dans la tête du personnage

Le pianiste est donc celui qui va à chaque fois réinventer une couleur, une atmosphère du film. Il reçoit les supports filmiques en avance et peut les étudier. Souvent, le pianiste, pour sa composition mélodique, part d'un petit thème, une ritournelle qu'il fait varier selon les situations: situation loufoque, tendre, d'action, etc. Dans des moment tels que les courses poursuite, la qualité rythmique est très importante. Elle doit suivre parfaitement, la qualité des rythmes de l'image.

# V-LA VOIX OFF: sur la musicalité du phrasé d'un professeur

## 1-Entretien avec Yoann Bourgeois: une voix divine à l'accent bourguignon

---

Hier, j'écoutais Bachelard. Ce qu'il dit est très intéressant, mais c'est même bien plus qu'intéressant parce que cela procure une sorte de bonheur. Des fois, j'ai l'impression que c'est l'amour des hommes qui... Enfin je sentais une générosité dans sa parole qui était très grande.

***Et sur scène, cette voix enregistrée de Bachelard, quelle place prendra-t-elle? Quelle sera son rôle? Et quelle relation entretiendra-t-elle avec vos actions sur scène?***

Là encore, c'est quelque chose qu'on n'a pas encore trouvé techniquement mais j'aimerais que très pratiquement et idéalement, j'aimerais qu'elle vienne de derrière le public. Par derrière les spectateurs. De l'autre côté de la salle. J'aimerais qu'elle soit un peu comme une voix divine pourrait-on dire. Au dessus. Car cela me fait rire qu'une voix divine possède un accent bourguignon. De cette manière, elle est tout de suite ramenée sur terre. Elle est toute personnelle. Et en même temps, au début, j'aimerais qu'il y ait une impression. Je voudrais que ce soit elle qui configure un peu ce qu'on voit. Quelle soit plus première que nous sur scène. Que nous, peut-être, on soit les figurants, ou les opérateurs de cette voix. Peut-être que ce qu'on voit sur scène, c'est un espace mental. Et en même temps, on s'aperçoit que cette voix elle est coupée, répétée, travaillée elle même. Et donc il y a une sorte de mise en abîme de la construction artistique même.

***Nous allons entendre Bachelard à partir de sa pensée philosophique mais c'est aussi la voix d'un professeur, est-ce que cette dimension vous intéresse?***

Oui, vu que je cherche le frottement vers quelque chose qu'on démontrerait. J'aimerais bien que la pièce frotte entre quelque chose qui est de l'ordre de montrer/ démontrer comment des choses apparaissent et en même temps que cette chose là soit comprise dans quelque chose de plus global qui soit un sentiment humain. J'avais envie que le poème ait une tête plus ou moins de leçon, de théorème. J'avais envie que la pièce puisse prendre la forme de cela. Parce que c'est lié à ce goût pour voir comment des choses se font, se défont. Cette dimension est également présente dans *L'Art de la fugue* de Bach. Il y en a qui appellent ces fugues « des études ». Et en même temps, ce sont des études qui ne perdent pas du tout une dimension d'absolu.

## 2 - Présentation de Bachelard par Agnès Varda

---

La cinéaste Agnès Varda a suivi les cours de Gaston Bachelard, à la Sorbonne. Lors d'une conférence dans le même amphithéâtre où elle écoutait les paroles de ce philosophe des Songes, voici comment elle le présente:

« Je suis venue dans cet auditorium, parce que je suis venue écouter Bachelard. Il a été mon professeur et mon maître. Alors, j'ai amené les livres de Bachelard et j'en ai lu que la moitié d'un. Les autres, je ne les ai même pas coupés et pourtant ils m'ont accompagnée toute ma vie. Quand je suis partie en Amérique par exemple, pour y habiter deux ans, je les ai emmenés tout fermés. Ils m'ont toujours protégé. Je crois qu'ils m'ont protégé de l'imbécilité. Parce que Bachelard m'a appris des choses. Je ne peux pas vraiment expliquer, parce que je n'ai pas compris ses cours... Je ne comprends pas la philosophie et l'épistémologie, etc.

Ce que je veux dire, c'est qu'il avait une façon de parler... C'était un homme de la campagne qui roulait les « R », il avait une grande barbe. Quand je le regardais, j'avais l'impression que je voyais des fleurs dans sa barbe tellement il était dans quelque chose qui est de l'univers de la poésie. Alors de l'intelligence, c'est sûr. L'aspect scientifique de la philosophie dans ses propos, sans doute que je ne comprenais pas trop mais il employait des mots! Quand il essayait de décliner des thèmes qui lui étaient chers, par exemple, il a parlé de Jonas dans le ventre de la baleine. Il en a parlé dans quatre ou six cours de suite. C'était tellement extraordinaire, tellement éclairant! Le roulement de sa voix ou je ne sais quoi. Il a aussi parlé des maisons. Je pense que ça a vraiment impressionné tout mon esprit. »

## 3 - Quelles utilisations de la voix off au cinéma?

---

« La voix off est parallèle aux images. Elle ne les recoupe jamais, comme un métalangage. Elle ne s'adresse qu'au spectateur, avec lequel elle fait alliance. » Serge Daney

La voix off est un procédé narratif utilisé dans le domaine audiovisuel consistant à faire intervenir une voix qui n'appartient pas à la scène filmée. Elle se distingue de la voix intérieure qui représente les pensées d'un personnage.

Elle peut être utilisée soit en soutien de ce qui est montré, afin de clarifier l'histoire ou de préciser des événements hors champ, soit en contrepoint, prenant le contrepied de l'image et lui donnant un sens différent.

La voix off est notamment utile pour compenser les ellipses temporelles. Elle permet de renseigner le spectateur sur des événements qui n'ont pas été montrés et d'assurer ainsi la continuité et la clarté du récit.

### Exemples de supports d'analyse:

- Comparer la voix off dans un film documentaire et la voix off dans un film fiction
- La voix d'André Dussolier dans les films de Jean-Pierre Jeunet
- La voix off pour dire l'absence dans le film de Claude Lanzmann, *Shoah*

# Annexe 1

## PROCESSUS DE CREATION

L' Art de la Fugue a été élaboré par étapes successives dans un processus de travail et de recherche continue.

Cette recherche avait pour point de départ de : «donner à voir de la musique».

En tant qu'artiste de cirque, je souhaitais présenter la figure ( élément fondamental de la grammaire circassienne) dans une autre perspective que celle de la surenchère et de la performance. Je décidais de considérer la figure comme un motif. Je m'exerçais dans une série d'études appelées «les Fugues» : sorte de numéros écrits très précisément sur les contrepoints de L'art de la fugue et présentant chaque fois le rapport d'un homme à un objet. Ce rapport je l'ai développé plusieurs années auparavant dans ma pratique du jonglage et nommé : rapport de «non-manipulation» ou jeu (au sens mécanique : espace laissé entre deux pièces pour leur permettre de se mouvoir librement).

Cette recherche d'équilibrage des forces, de suspension, a guidé ce que théâtralement je vise, au niveau des présences.

Ce rapport éthique de non-manipulation, je l'applique à ma relation avec le public, pour déjouer les tentations du discours. Avec Cavale (grande variation autour de la chute, créé en juillet 2010) s'initia la recherche d'un acteur-vecteur de forces.

Pour L' Art de la Fugue, nous voulions une multiplicité de forces et de rapports, pour que se forme et se déforme le sens.

La problématique qui a guidée notre conception de l'objet scénographique était donc la suivante : «Quel espace permettrait d'accueillir une telle multiplicité ?» L'oeuvre de Jean-Sébastien Bach développe une multitude de contrepoints en déclinant les quatre premières mesures du contrepoint numéro un.

C'est cette dimension du déploiement qui est devenue essentielle pour l'oeuvre que nous avons créé.

Yoann Bourgeois

# Annexe 2

ARTICLES DE PRESSE

## «Atteindre un point de suspension»

Le Petit Bulletin n°766, septembre 2010

*Yoann Bourgeois présente cette semaine à Eybens une forme créée spécialement pour le lieu impressionnant que sont les Caves de la Frise. L'occasion d'en savoir un peu plus sur celui qui a décidé d'installer sa compagnie à Grenoble. Aurélien Martinez*

On a découvert Yoann Bourgeois, niché sur le belvédère Vauban de la Bastille, avec son spectacle Cavale : une chorégraphie aérienne vertigineuse, qui bluffa l'assistance. Les envolées de Yoann et de son complice Lucien, à coups de trampoline placé face au vide (image sublime), avaient de quoi impressionner. Ce fut l'acte qui officialisa l'arrivée de ce circassien – qui se définit plutôt comme « joueur » – en terres grenobloises : notre homme a ainsi installé sa compagnie éponyme dans notre cité alpine, où il créera ses propres spectacles, en mettant de côté l'interprétariat (il a notamment collaboré pendant quatre ans avec Maguy Marin – voir encadré). Bienvenue !

### Plus mécanique que psychologique

On l'a rencontré la semaine dernière aux Caves de la Frise d'Eybens, où il a posé ses valises avec sa compagnie pour une création in situ baptisée Cavatines : « On a plongé une semaine pour investir un lieu, sans idées préconçues. Ça nous fait casser notre rythme de création ; c'est assez vivifiant, mais exceptionnel : ce qu'on va présenter là, on ne le rejouera pas ailleurs. D'où l'idée d'une rencontre extraordinaire. » Cavatines sera ainsi une étape au sein de son parcours. « Dans le cirque, je suis intéressé par le fait de rendre perceptible les forces physiques, en particulier cette première qu'est la gravité. Et dans ce jeu avec les forces, je cherche à atteindre un point de suspension. Donc ma recherche est tournée sur le plan mécanique plutôt que sur un versant psychologique. Mais si je choisis ça, ce n'est pas pour faire un travail abstrait de physicien, mais parce que je sens que c'est riche en potentiel dramatique, avec un acteur vecteur de force qui laisserait voir à travers lui des possibilités de drame ». En suivant cette optique, cette année lui servira à développer son Cavale, qui sera dévoilé dans une forme plus élaborée à l'automne 2011, à la MC2 (la version visible en mai prochain à l'Odysée d'Eybens sera pratiquement la même que celle de la Bastille).

### « Pas déconnecté du monde »

D'emblée, à la découverte de l'univers de ce jeune homme (qui semble ?) timide, on a été séduits. Mais on n'a pu s'empêcher de ressentir une légère frustration. On lui demande alors son avis sur cet engouement récent pour le cirque contemporain, et la tendance de ce même cirque à, quelques fois, rechercher le "beau pour le beau" – intention défendable mais, à nos yeux, vite limitée. « Plus que la question du "beau pour le beau", le problème serait davantage une sorte de confusion sans doute liée aux origines du cirque qui s'est construit par métissages : c'est cette confusion qui me pousse à donner aux origines du cirque qui s'est construit par métissages : c'est cette confusion qui me pousse à donner de l'importance au processus, au temps de travail et à une forme de cohérence là-dedans, plutôt qu'à des procédés d'images qu'on attendrait de voir. La seule chose qui peut déjouer la pauvreté, ce n'est pas d'avoir une bonne idée mais d'approfondir un travail. Il est probable que les spectacles que je fais n'aient rien à voir avec ceux de Maguy Marin, mais je crois qu'on partage quelque chose d'essentiel : cet engagement pour essayer de mûrir quelque chose. » On continue dans notre lancée, en lui demandant comment il voit sa place d'artiste dans le monde. Construit-t-il une position poétique en retrait (ce que pourrait laisser penser son Cavale) ou, à l'inverse, souhaite-t-il aller au combat, avec véhémence ? « Je ne me vis pas comme déconnecté du monde qui m'entoure, je me sens au contraire très en prise avec ce monde. Après, c'est davantage pour moi le problème du propos : est ce qu'il faut en avoir un politique ou clairement affiché comme actuel pour être un artiste engagé dans son temps. Je crois que c'est plus profond... » Argumentaire validé ! Sur les prochaines années, on scrutera donc avec intérêt le parcours de cet artiste passionnant et intrigant qui ne demande qu'à nous embarquer.

### CAVATINES

Samedi 25 septembre 2010 à 19h et 21h, aux caves de la Frise (Eybens)

Cavatines | Espace Culturel Odysée | Sam 25 septembre aux caves de la Frise à 19h et 21h

| Par Dominique SIMON |

## "L'Art de la fugue", un spectacle atypique pour "écrire le cirque autrement"



Chaque fois, un espace nouveau est créé, aire de jeu, comme le plan incliné qui fait...

Jeu insolite d'un cube déplié en une infinité de formes, chutes, bonds et rebonds des corps qui jaillissent comme en apesanteur sur une musique de Bach: le spectacle atypique créé à Grenoble par Yoann Bourgeois vise à "écrire le cirque autrement".

"Je cherchais à écrire le cirque autrement que je le voyais écrit", confie à l'AFP Yoann Bourgeois, dont le spectacle, "L'Art de la fugue", est donné jusqu'au 5 novembre à la Maison de la Culture de Grenoble, avant une longue tournée dans une dizaine de villes en France.

"Je ne voulais plus considérer les figures de cirque dans un système de complexification et de surenchère mais plutôt comme un motif musical", explique le jeune artiste, à la fois jongleur, trampoliniste et danseur. "Il faut qu'on repère ce motif, comme un dessin, et qu'il apparaisse, disparaisse, se transforme à l'infini un peu comme le thème d'une fugue", ajoute-t-il.



Jeu insolite d'un cube déplié en une infinité de formes, chutes, bonds et rebonds...

Yoann Bourgeois travaille ainsi sur "L'Art de la Fugue", de Jean-Sébastien Bach, une oeuvre à partir de laquelle il bâtit son propre spectacle.

Sur la scène, Célimène Daudet est au piano non loin d'un gigantesque cube blanc posé au sol en diagonale. Au fil du spectacle, Marie Fonte, danseuse vêtue d'une simple robe noire, et Yoann Bourgeois, en costume, s'emploient à "pousser, tirer, porter" des éléments du cube pour le modifier indéfiniment.

Chaque fois, un espace nouveau est créé, aire de jeu, comme le plan incliné qui fait office de toboggan, ou comme ces escaliers qui ne débouchent sur rien, mais servent d'appui aux deux artistes. Leurs corps glissent parfois dans les interstices du cube déplié et disparaissent.

"La dramaturgie du spectacle repose sur la déconstruction du cube", une forme finie qui s'ouvre et se déplie de manière infinie, selon Yoann Bourgeois.

Dans ces espaces, un homme et une femme, "comme figures minimales de l'humanité", en permanence en relation avec la gravité, "la défient, en jouent, luttent, abandonnent et s'abandonnent", raconte-t-il. "Comme dans les fugues de Bach, qui sont une variation sur les quatre première mesures du contrepoint numéro un", précise-t-il.

Au coeur de l'action, le point de suspension, moment où l'envol d'un corps atteint son apogée, juste avant la chute.

"J'ai construit un escalier parce que je voulais moi-même en étant au trampoline me mettre sur ce point de suspension que je trouve absolument voluptueux".

"J'ai cherché une forme qui le dramatise", affirme Yoann Bourgeois. Les moments les plus intenses du spectacle sont ces grandes envolées des corps en apparence apesanteur, leur jaillissement du trampoline à l'escalier, à peine effleuré, avant une nouvelle chute, "leitmotiv" empreint de grâce et de poésie.

"J'ai l'impression que ce point de suspension est un point de polysémie où des sens peuvent surgir mais sans qu'on décide d'en choisir un. C'est pour cela que je ne me base pas sur un texte écrit mais sur un texte musical plus apte à faire surgir des sens multiples", ajoute-t-il.

Relayant les notes de piano, ou des sons vibratoires, la voix du philosophe Gaston Bachelard, en off, parle de l'imagination poétique, des déformations du rêve, de "dormeurs éveillés et de rêveurs lucides".

## VOS LOISIRS

CRÉATION À la MC2 de Grenoble jusqu'à samedi

# Et Yoann Bourgeois se propulsa dans les étoiles...

**N**e boudons pas notre plaisir ! En signant mercredi soir la création de *L'Art de la fugue*, Yoann Bourgeois et Marie Fonte nous ont offert un pur moment de bonheur. Un de ces instants de grâce où le temps semble suspendu...

D'un côté de la scène, un piano à queue. Que vient ouvrir Célièmène Daudet avant de s'installer au clavier. Et de commencer à jouer *Die Kunst der Fuge*, *L'Art de la fugue* de Jean-Sébastien Bach...

**Une poésie dont la grammaire comme le vocabulaire s'inventent sous nos yeux**

De l'autre, un immense cube. Version appareil photo pour les uns, intrusion suprématiste, façon Malevitch, pour les autres. Dans tous les cas, une aire de jeux sans fin, sans queue ni tête non plus...

Du moins au début, un peu lent. Et puis, au fur et à mesure que Marie Fonte et Yoann Bourgeois déconstruisent leur Lego constructiviste, les gestes prennent sens, précédant ou accompagnant Bach...

Est-ce un clown qui danse, un acrobate qui rêve, une danseuse qui réfléchit ? Le couple se forme et se défait, se déforme aussi en d'improbables variations où la technique, pourtant maîtrisée au millimètre, s'efface devant une grâce venue soudain envelopper la salle de création.



Yoann Bourgeois et Marie Fonte signent un "Art de la fugue" tout simplement merveilleux. Photo DR/Maxime DOS

Car le public s'interroge, retient son souffle, s'émerveille. Il est parti par ici, elle reviendra par là...

C'est drôle. Désarmant parfois. Séduisant tout le temps !

De plan incliné en escaliers, et de trampoline en scènes ménagères, Yoann Bourgeois et Marie Fonte varient les genres, multiplient les rythmes et finissent, ce qui n'est pas le moindre de leur mérite, par

rendre cette musique, pourtant parfois quelque peu ingratement restituée, encore plus spirituelle qu'elle ne l'est naturellement.

Car malgré la perfection, on n'est plus là dans l'exploit, encore moins dans la performance technique. Mais dans une poésie dont la grammaire comme le vocabulaire s'inventent sous nos yeux...

C'est ce que la voix ro-

cailleuse de Bachelard vient fort opportunément rappeler, contrepoint historique d'une intemporelle vérité dont une nouvelle version est en train de nous être livrée.

Révéle lors d'*Imaginez maintenant avec Cavale*, le Grenoblois Yoann Bourgeois signe avec *L'Art de la fugue* son entrée dans la cour des grands.

Le mérite en revient à Mi-

chel Orier, dans un genre que l'on ne saurait encore définir.

Mais n'est-ce pas précisément là le rôle de toute poésie ?

Philippe GONNET

### POUR EN SAVOIR PLUS

"L'Art de la fugue", MC2, 4, rue Paul-Claudat, 38 100 Grenoble. Jusqu'au 5 novembre. Infos au 04 76 00 79 00 ou sur [www.mc2grenoble.fr](http://www.mc2grenoble.fr)



Yann Bourgeois et Marie Fonte, le 2 novembre à la MC2 de Grenoble.

PHOTO JEAN PIERRE CLATOT / AFP

**VERTIGE** Entre danse et cirque, la création du jeune chorégraphe défie les lois de l'apesanteur.

# Yoann Bourgeois, point de suspension

Par **MARIE-CHRISTINE VERNAY**

**Y**oann Bourgeois, 28 ans, n'est pas fait comme nous. Il doit être principalement composé d'air, avec un filet d'eau et de sang. Nous avons découvert l'an dernier ce jongleur de formation lors du concours chorégraphique (*Re*)*Connaissance*. Il présentait l'esquisse d'une de ses premières pièces. Ce fut un choc. Jusqu'alors, on n'avait jamais vu un individu se déplacer de cette façon, ne touchant le sol que de la pointe des pieds et défiant sans aucune crainte les lois de la pesanteur. Sa nouvelle création, qui emprunte son titre à *l'Art de la fugue* de Bach, sous des allures très sobres, est dense, riche, polysémique. Il s'agit d'un duo, ou plutôt d'un trio, puisque la musique de Bach en est interprétée par une pianiste sur le plateau. La scénographie de Goury est un des éléments essentiels de ce spectacle qui se place dans l'ailleurs possible d'un cirque échappant à la seule performance et à la surenchère en adoptant le principe du contrepoint musical.

En n'utilisant qu'un seul bois et ses nœuds, le plasticien décorateur a construit un cube dont les arêtes mesurent cinq mètres et qui n'est là que pour être déconstruit, transformé. Du plus beau du design, on passe à un paysage dévasté, ruiné et accidenté. Les marches ne menant nulle part, les trappes qui avalent les corps, les plans inclinés pour glissades répétées : rien ici n'est gratuit, tout est calculé au millimètre. Il le faut ; le moindre agencement bancal pourrait précipiter les deux interprètes dans le vide.

**CHUTE.** Michel Oriet, directeur de la MC2 de Grenoble qui a coproduit le spectacle, en est malade. Chaque soir, il a l'estomac noué au moindre envol des danseurs acrobates. Il a proposé à Yoann Bourgeois des matelas, «*au cas où*», mais le chorégraphe a décliné l'offre.

Le public est lui aussi tenu en haleine, car la pièce n'est pas faite pour rassurer. Un trampoline envoie les corps dans l'espace, quasiment à l'horizontale. C'est stupéfiant. Chaque propulsion est un moment de grâce. Les pieds à peine posés sur l'arête d'une marche

devraient provoquer la chute ; pourtant, cela tient, comme par enchantement.

Dans sa formation, Yoann Bourgeois a découvert les jeux de vertige à l'école du cirque Plume. Il a travaillé le jonglage afin de se dégager de la manipulation et de trouver cet espace-temps qui relie l'homme à la balle. Il a aussi travaillé avec Kitsou Dubois, chorégraphe spécialiste des recherches en apesanteur. Puis il a intégré la compagnie de Maguy Marin, pour interpréter des œuvres singulières tout à la fois théâtrales, musicales et profondément ancrées dans l'instant et le vivant. Nourri de toutes ces précieuses informations physiques et intellectuelles, Bourgeois explique : «*Dans le jeu des forces qui traversent les acteurs, nous cherchons à atteindre un point de suspension, endroit idéal lorsque l'envol d'un corps atteint son apogée et lorsque la chute n'a pas encore débuté.*» Facile à dire.

On n'ose cependant imaginer le temps passé et repassé à situer ce fameux point, ce «*temps hors durée*», sur lequel se tient le spectacle, si fragile. Les actions, les micro-événements s'y succèdent sans répit. On passe du cinéma muet avec clin d'œil à Charlie Chaplin à une

scène digne du constructivisme russe, rappelant les escaliers d'*Aelita*, un film de Yakov Protazanov de 1924.

Il y a aussi des scènes de ménage où le mobilier se casse, des attentes sur ce qui pourrait être le chemin de ronde du château de Barbe-Bleue, des chapeaux de clown... Et puis des énigmes, comme ce passage où un homme égaré ramasse les morceaux de bois d'une maison écroulée, jusqu'à ce que le poids de la matière le terrasse. Yoann Bourgeois semble flotter dans son costume banal. La danseuse Marie Fonte, princesse kung-fu ou fée Clochette, est piquante, énergique. La pianiste Célimène Daudet n'est, en revanche, pas tout à fait dans le jeu. Son interprétation de Bach est comme trop sentimentale, alors que l'on voudrait entendre la structure même de l'œuvre, sans commentaire. On dit que *l'Art de la fugue* ne peut être joué que par des musiciens âgés, qui portent le poids des années et de l'expérience humaine. C'est sans doute vrai. Mais peu importe. L'art de la fugue est dans l'écriture même de la pièce et de la chorégraphie. Cela suffit.

**MÉMORABLE.** Prochainement, Yoann Bourgeois devrait travailler avec des artistes de l'Opéra de Pékin, ceux qui avaient, avec Aurélien Bory, produit un spectacle mémorable, sommet de l'équilibre, *les Sept Planches de la ruse*. Cela devrait prolonger ses recherches et réflexions puisque, dit-il, «*ces artistes sont aussi pluridisciplinaires*». A la fin de la représentation, en s'approchant de lui, on a pu constater des ecchymoses sur ses avant-bras. Yoann Bourgeois est comme nous. ◀

**L'ART DE LA FUGUE** m.s. **YOANN BOURGEOIS** MC2 Grenoble. Samedi à 19 h 30. Rens. : 04 76 00 79 19. Du 8 au 10 novembre à Lyon. Du 16 au 19 à Rennes. Le 24 à Paris au Bouffes du Nord et en tournée jusqu'en juin.



ENTRETIEN/

## Porter le pli à l'infini

La fugue à la manière de Yoann Bourgeois

A la croisée du cirque et de la danse, Yoann Bourgeois s'est attaqué à sa nouvelle création comme à un bloc de matière en le déconstruisant. L'Art de la fugue place nos corps de spectateurs sur de multiples fils de tension. Un coup de maître !

Après Les Fugues, une série de petites formes pour un homme et un objet (2008-2011) explorant la musicalité du geste, et Cavale, une chorégraphie aérienne vertigineuse pour deux acteurs et un trampoline (2010), Yoann Bourgeois nous offre L'Art de la fugue, une pièce pour un homme et une femme accompagnés d'un pianiste qui joue l'oeuvre éponyme de Jean Sébastien Bach. Sur scène, un piano, dont la forme ressemble à un cerceuil selon l'artiste, et un immense cube en bois de 5 mètres de haut. 2 + 1 + 1. Un dialogue avec ce bloc monolithique dont la déconstruction constitue la scénographie mobile de la création. Un dialogue entre le danseur circassien Yoann Bourgeois et la danseuse Marie Fonte. Un dialogue des corps sans voix avec l'écriture musicale. Un dialogue aussi par l'entremise du bloc.

Les surfaces du cube peu à peu tombent, s'effondrent ou coulissent et ce bloc initial donne naissance à une multiplication de paysages aux volumes changeants. Cette dédinaison d'un objet fini vers du multiple constitue la matérialisation de l'écriture contrapuntique de Bach. Un multiple déployé comme support à des actions simples : pousser, tirer, porter, monter, glisser, tomber.

L'écriture chorégraphique se déplie elle-même selon cette suite d'actions, aptes à ouvrir notre imaginaire. Des catastrophes sur le fil. Un vacillement par les mouvements continus d'apparition et disparition des corps dans tous les interstices de l'espace. Des engloutissements d'autant plus terrifiants qu'ils sont sans mots et sans cris. Et un hors champ terriblement présent dans le sous-sol de ce cube qui élargit encore nos propres fabulations.

La chute revient comme un leitmotiv avec d'infinies formes. Thème et variations. La chute de plain-pied et la chute du haut d'un escalier. Ces chutes vertigineuses sur trampoline s'enchaînent à un rythme soutenu et, lorsque l'artiste revient précisément à son point d'origine comme s'il déroulait le film à l'envers, on reste ébahi par la précision virtuose. C'est impressionnant sans jamais être dans la démonstration. Sa quête du point de suspension lui fait atteindre des moments de grâce, et nous avec. Un temps d'éternité délesté de la gravité. Cette quête est présente dans toutes ses créations. Chutes et rebonds dialoguent dans une étrange conversation ininterrompue. Il n'y a pas d'envol possible sans chute et l'image d'un homme qui tombe d'une hauteur renvoie à la mort. Ce rapport à la chute, central dans le travail de Yoann Bourgeois, nous attelle à notre propre rapport à la grande faucheuse.

Yoann Bourgeois détourne l'écriture circassienne traditionnelle tournée vers la surenchère au profit d'une recherche d'un rapport de « non-manipulation » de l'objet (une pente, un mur, un trou...) qui permet d'être transformé par lui. Le travail sur les états de corps (liquide, aérien...) procède directement de ce principe. Les coulées de Marie au travers du trou d'une chaise ou d'une marche d'escalier sont saisissantes.

Malgré une écriture très précise et millimétrée, les deux interprètes trouvent l'espace de jeu dans les interstices de la partition. Un espace aussi entre les différents éléments pour qu'ils jouent entre eux et tissent de multiples fils de tension entre construction et déconstruction d'actions, d'états de corps et d'espaces, entre temps éphémère et éternel, temps métrique et sensible, temps discontinu et cyclique. Il est rare de concilier deux structures temporelles opposées dans la même pièce : malgré les séquences clairement marquées, L'Art de la fugue avance inexorablement dans un flux continu sous-jacent. Tension encore entre légèreté et gravité, solidité et fragilité, jeu et drame, vie et mort, chaos et ordre. Et vitalité désespérée. La ligne dramaturgique elle-même tend un fil entre une matière finie et l'infini déployé. Par cette présence conjointe des contraires, cette pièce vient sans cesse nous déplacer et s'offre comme une oeuvre ouverte.

Implantée à Grenoble en 2010, la Cie Yoann Bourgeois a démarré sa tournée nationale à la MC2 en jouant tous les soirs à guichets fermés. Il a paru important de faire entendre la réflexion féconde de ce jeune artiste sous forme d'un entretien. Une parole qui donne à penser.

Christiane DAMPNE