



© Christophe Manquillet

## Porter le pli à l'infini

Yoann Bourgeois / MAGUY MARIN

**La fugue à la manière de Yoann Bourgeois**

**À 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 !**

Par Christiane Dampne publié le 15 nov. 2011

**VOIR LE SITE**

[le site de la compagnie](#)

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'une pianiste qui joue l'oeuvre éponyme de Jean Sébastien Bach. Sur scène, un piano, dont la forme ressemble à un cercueil 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 déclinaison 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 œuvre 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.

C.D.

## **Entretien/**

### **Vous avez suivi une double formation de haut vol (CNAC de Châlons-en-Champagne et CNDC de Angers). Pourquoi ces deux formations ?**

**Yoann Bourgeois :** « Lorsque j'étais étudiant au Centre National des Arts du cirque s'est approfondie une recherche d'écriture qui m'a conduit au bord du "chorégraphique". D'autre part, je souhaitais prendre du recul par rapport à ma posture d'étudiant en expérimentant comment l'apprentissage pouvait être considéré par l'équipe pédagogique des deux écoles. L'approche est très différente et du coup cela modifie le rapport à l'art.

### **Avez-vous cherché à relier ces deux formations ?**

Y.B. : « Non. Si ce n'est dans ces deux lieux, on cherche à faire quelque chose comme "de l'art vivant". J'y suis allé en alternance par session d'un mois durant une année. Ces allers-retours réguliers étaient extrêmement vivifiants, autant dans le rythme de travail que dans l'approche philosophique et historique. Je me suis fait un menu personnalisé.

### **Pourquoi avoir choisi de travailler avec Maguy Marin ?**

Y.B. : « Je choisi de travailler ce qui me travaille. A cet endroit, ce n'est pas tout à fait du domaine du choix. En étant d'abord spectateur des pièces de Maguy, et en particulier *Umwelt*, j'ai eu le sentiment vif et profond que nous partagions des problématiques communes. J'avais aussi besoin d'apprendre ce que précisément on ne peut apprendre qu'en dehors de l'école mais qui est nécessaire pour envisager ce métier dans sa globalité. Et puis, la question qui me rapprochait du CCN de Rilleux était finalement moins "quoi travailler" que "comment travailler". Je n'ai jamais pu considérer mon activité comme "intermittente".

### **Que reprenez-vous de ces 4 années passées dans sa compagnie ?**

Y.B. : « Comme dans certains jeux de hasard, on parle de "mise", c'est cette notion d'engagement

profond que je partage avant tout.

### **Pourquoi avoir décidé de créer votre propre compagnie ?**

Y.B. : « Depuis les premiers débuts qui m'ont engagés sur cette voix, depuis l'enfance, j'ai toujours su, que je voulais écrire. Cette chose là est aussi une question de nécessité. Je cherche donc les conditions d'existence pour que l'écriture ait lieu. J'ai créé la compagnie pour envisager cette chose à long terme.

### **Comment s'est passé le processus de création ? Et que dire de la dramaturgie de la déconstruction qui peu à peu a fait surface ?**

Y.B. : « Avant d'engager ce projet existait *Les Fugues*, une série d'études pour un homme et un objet (balle, trampoline...) dans une recherche de "non-manipulation", issue du jonglage. Je souhaitais à l'origine de ce projet réunir ces danses. La première question qui s'est alors posée était une question spatiale : quel espace permettrait de recevoir une telle multiplicité ? Comment faire venir le trampoline ? Comment faire venir l'escalier ? C'est en me posant ces questions d'espace que j'en suis arrivé à partir d'un espace fini pour aller vers une multiplicité.

En examinant l'œuvre de Bach, j'ai voulu donner à voir matériellement "de l'infini dans du fini". Je me suis enthousiasmé pour une capacité à "déplier" infiniment toute matière. Et puis en interrogeant ces danses, je comprenais aussi que par elles, l'enjeu pour moi était de "déconstruire" le vocabulaire circassien. Le sens de la dramaturgie s'est alors révélée à ce moment là, comme une grande déconstruction.

### **Qu'entendez-vous par "déconstruire le vocabulaire circassien" ?**

J'appelle "matières circassiennes" cet ensemble de jeux qui mettent en relation un corps et une force physique (la gravité, la force centrifuge...). La spécificité de notre processus est une déconstruction de ces matières par laquelle "la figure" accède au statut de "motif". Cela signifie entre autre que nous déjouons le sens traditionnel de la surenchère au profit d'une réflexion horizontale sur le temps.

### **Pourquoi ce désir de travailler sur le contrepoint musical ?**

Y.B. : « La spécificité du contrepoint est de présenter la superposition de voix sans hiérarchie entre elles. Quelque chose se passe "entre" ces voix. Dans ce jeu là, au sens mécanique : l'espace laissé entre deux pièces pour leur permettre de se mouvoir librement, je perçois un modèle qui réfléchit directement ma recherche avec le cirque.

Dans mon cirque, l'acteur est une sorte de vecteur de forces physiques. Ces forces qui passent par l'acteur sont une source inépuisable de "drame". Il s'agit d'un drame qui ne serait plus produit mais capté. Il s'agit de "laisser dire", d'accéder à ce point d'équilibre, polysémique, où des sens peuvent prendre.

### **Pourquoi le choix d'une musicienne sur scène ?**

Y.B. : « J'ai le désir que tout ce qui se passe sur le plateau soit fabriqué à vue. A commencer par la musique, cette architecture fragile.

### **Et la forme du duo ?**

Y.B. : « Je voulais que "tout" soit contrepoint, en abîme. Et qu'au centre de la scène, ce soit vide. Le grand cube est décentré. Au niveau des deux acteurs, l'un est contrepoint de l'autre. Et par l'Autre (un homme et une femme) le principe minimal de l'humanité.

### **Comment est née l'idée d'un cube de 5 mètres et quelles sont vos sources d'inspiration pour son déploiement ?**

Y.B. : « J'avais dans l'idée de m'atteler à un bloc de matière vivante. Une chose un peu plus grande que nous, qui porterait en elle le déroulement de l'action. Ce grand cube de bois, en pin, dont les noeuds régulièrement déroulés témoignent de l'âge de l'arbre que nous avons utilisé, me rappelle les forêts immenses de mon enfance dans un petit village du Jura.

Pour son déploiement, je me suis inspiré de plusieurs représentations graphiques : des gravures de Piranèse, des dessins d'Esher, des peintures de Friedrich, des installations de Robert Morris, mais

aussi des œuvres des courants cubiste et constructiviste. Mais c'est l'œuvre musicale de Bach qui m'a d'abord inspiré. Comme je le disais précédemment, je voulais donner une représentation matérielle de cette musique. Je trouve formidable que cette oeuvre est un tout variant à partir d'une forme minimale : les quatre premières mesures du contrepoint n°1. Le déploiement de ce cube est donc inspiré directement par *l'Art de la Fugue* et plus largement par le baroque. Il me semble que le propre du baroque est de porter le pli à l'infini.

**Les mots de Gaston Bachelard vous accompagnent dans plusieurs de vos créations. Sont-ils nourriciers de trouvailles ou d'intentions scéniques ?**

Y.B. : « Ce philosophe m'accompagne personnellement depuis longtemps dans la relation entre les éléments matériels et l'imagination poétique. Dans la pièce, je donne à entendre trois passages, en écho au caractère d'étude de l'oeuvre de Bach considérée comme pure étude théorique, pure écriture.

Je me représente le spectacle comme trois éléments dans l'espace : à l'avant-scène le piano, de l'autre côté l'espace scénographique du cube, et derrière les spectateurs, la voix du philosophe. Cela forme une triangulaire des éléments. Je voulais que ce qui se joue, se joue entre eux. Le centre de la scène est vide. C'est important pour moi que les deux acteurs ne soient pas au centre.

Enfin, les mots de Bachelard donnent des pistes aux spectateurs pour imaginer, mais la musicalité de sa voix m'importe tout autant. Ce n'est pas qu'une question de sens. Il s'agit d'une métaphysique à l'accent bourguignon qui nous ramène à la terre.

**Votre quête du point de suspension semble relier vos différentes créations. Vous êtes d'accord ?**

Y.B. : « Le point de suspension dont nous parlons et qui nous intéresse est à entendre dans un sens élargi. A la base, c'est une notion de jongleur pour dire ce moment précis, cet instant, où l'objet qu'ils ont lancé dans les airs atteint le plus haut point de la parabole, juste avant la chute. C'est un endroit voluptueux où le poids disparaît, un équilibre parfait des forces en présence.

Pour moi, l'enjeu de tout spectacle est "qu'il se passe quelque chose". Ce "il se passe" ne doit pas être égal à "je fais" quelque chose. Ce "il" là est toujours un peu mystérieux. Je m'attelle donc à tenter de réunir les conditions pour qu'"il" se passe quelque chose. Et cette recherche là a directement à voir avec ce point de suspension.

**Dans votre biographie, il est mentionné que votre vie est vouée à l'Art Vivant. Pourquoi ces deux majuscules ? Et quel engagement ce credo implique t-il ?**

Y.B. : « Lorsque je dis que ma vie est vouée à l'Art Vivant, c'est pour répondre à un problème d'existence fondamentale : celui de n'avoir qu'une seule vie. Ce sentiment très vif est ancré en moi depuis longtemps, et teinte tragiquement la moindre de mes actions. Faire quelque chose comme de l' Art Vivant est pour moi la possibilité d'expérimenter des vies, des rythmes et des régimes de vie singuliers, des lieux et des modes de vies particuliers.

Chaque création est l'occasion de ré-agencer ma vie, d'en faire quelque chose. Sachant que ce problème est sans solution, je me réjouis de la multiplicité des possibles au niveau très concret de ce qu'engendre la création d'un spectacle. Mes *fugues*, par exemple sont très indépendantes, auto-produites et capables d'être jouées partout. *Cavale* investit les horizons. *L'art de la Fugue* est une production déléguée de la MC2. *Wu wei* est une collaboration avec des artistes chinois. Chaque spectacle est indissociable de son mode de production, de son mode de tournée, de rencontres avec le public et la possibilité d'expérimenter ces différences, d'en créer de nouvelles est une source de joie.

**Vous avez mis en place "l'Atelier du Joueur" qui inscrit le Jeu au cœur de votre démarche artistique. Vous invitez plusieurs artistes à jouer avec vous, et cet Atelier est aussi devenu un outil pédagogique pour traverser avec différents publics les conditions nécessaires pour qu'il y ait "Jeu" que vous définissez ainsi : une action libre, séparée, incertaine, improductive et réglée. Qu'en dire aujourd'hui ?**

Y.B. : « L'Atelier du Joueur, porte dans son titre même un antagonisme. "Atelier" est du champ lexical du travail, qui s'oppose au jeu. C'est ici qu'on peut comprendre le sens de ma démarche, dans cet antagonisme même. Le Jeu dont je parle est une recherche permanente, qui ne va pas de soi.

C'est qu'il faut entretenir de réels rapports de forces pour préserver le jeu, et d'abord avec soi même. Parallèlement, dans mes ateliers pédagogiques, il m'importe de ne pas transmettre un savoir-faire. J'essaie de déjouer cette attente vis-à-vis du pédagogue. C'est pour cette raison que je mets en exergue de ma présentation la phrase de Montaigne : "Enseigner, ce n'est pas remplir des vases, c'est allumer des feux." Pour moi, l'enjeu de l'enseignement est d'allumer et non de remplir. Et le jeu a une propension dans cette dynamique.

### **Pourriez-vous préciser votre conception du jeu ?**

Y.B. : « Lorsque je parle de jeu, cela est davantage à entendre sur le plan mécanique. Cet aspect est fondamental pour moi. Je cherche partout le jeu : c'est à dire l'espace. En tant que grand joueur, et adepte des jeux de vertiges, je me plais parfois à chercher de l'espace là où cela semble difficile. J'y vois une sorte de santé, une manière de libérer de la vie.

Le jeu est une question éthique par son caractère d'improductivité notamment. J'y vois, en ces périodes de crises multipliées, une profonde pertinence. Je pense souvent à cette phrase de Leiris : "cette capacité peu commune de muer en terrain de jeu, le pire désert". Cela va donc bien au-delà de la conception restrictive d'un jeu dans sa seule acception ludique.

### **Et quel cirque défendez-vous ?**

Le cirque que nous défendons se trouve à l'extrémité limite des jeux de vertiges et des jeux de simulacres, deux grandes familles de jeux définies par Roger Caillois. 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 devient possible. Les matières circassiennes 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".

### **Vous êtes curieux de découvrir comment le cirque est enseigné ailleurs et vous projetez une création avec des acrobates chinois de Dalian - Wu-Wei – pour octobre 2012. Qu'en dire aujourd'hui ?**

Le wu-wei est une notion du taoïsme dont la traduction littérale pourrait être : "le non-agir" Mais cette traduction ne doit pas être entendue comme signe d'immobilisme ou de passivité. Il s'agirait plutôt d'une action sans force, d'un accord avec un sens naturel et originel. On trouve cette pensée dans le livre légendaire de Lao Tzeu : le *Daodejing*, écrit au IV<sup>e</sup> siècle avant JC, qui présente l'un des fondements du taoïsme. C'est donc du fond des temps, et à priori loin de l'acrobatie que je découvrais une problématique qui réfléchissait étrangement les recherches que j'effectue sur la notion de présence à travers les arts du cirque : considérer l'acteur de cirque comme un vecteur de forces physiques qui passent par lui.

Ce projet s'inscrit dans le processus de la compagnie comme une nouvelle étape : une pièce avec un ensemble plus conséquent basée sur *Les quatre saisons* de Vivaldi. Elle sera le support de composition pour approfondir nos recherches sur le cirque et ses relations avec le temps. Cette pièce toute en contraste présente les variations cycliques d'états de la nature. Je voudrais mettre en relation ces transformations du paysage avec les transformations de l'âge chez l'homme.

A l'inverse de *l'Art de la fugue* caractérisé par un bloc de matière imposant, nous ambitionnons dans cette pièce une scénographie dépouillée, sans "agrès", basée uniquement sur un certain nombre d'actions physiques. Là, l'objet monumental sera l'oeuvre musicale abordée avec nudité.

Dates des tournées :

- *L'Art de la fugue* : du 8 au 10 novembre, au Théâtre de la Croix-Rousse (Lyon). Du 16 au 19 novembre, au Festival Mettre en Scène (TNB Rennes). Le 1er décembre, au Théâtre musical de Besançon. Les 6 et 7 décembre à L'Hippodrome de Douai....

- *Les fugues* : le 24 novembre, festival fragile danse, aux Bouffes du Nord (Paris).

Toutes les dates sur le site de la Cie.