Agôn

Revue des arts de la scène

5 | 2012

L'entrée en scène

Entrer en relation

Entretien réalisé par Aurélie Coulon

Yoann Bourgeois et Aurélie Coulon

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/2361>

DOI : 10.4000/agon.2361

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Yoann Bourgeois et Aurélie Coulon, « Entrer en relation », *Agôn* [En ligne], 5 | 2012, mis en ligne le 01 janvier 2013, consulté le 15 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/2361>

Ce document a été généré automatiquement le 15 septembre 2020.

Association Agôn et les auteurs des articles

Entrer en relation

Entretien réalisé par Aurélie Coulon

Yoann Bourgeois et Aurélie Coulon

NOTE DE L'ÉDITEUR

Entretien réalisé à Grenoble le 25 octobre 2012

Yoann Bourgeois a été formé à l'École du Cirque Plume, puis au Centre National des Arts du Cirque en alternance avec le Centre National de la Danse Contemporaine d'Angers. Il a collaboré avec Alexandre Del Perugia et Kitsou Dubois. Il a également été artiste permanent au Centre Chorégraphique National de Rillieux-la-Pape – Compagnie Maguy Marin, et a participé en tant qu'interprète aux reprises de *May B* (1981) et *Umwelt* (2004) ainsi qu'à deux créations, *Turba* (2007) et *Description d'un combat* (2009). En 2010 il crée l'Atelier du Joueur, un espace de recherche nomade consacré aux arts vivants, puis développe sa propre compagnie, implantée à Grenoble. Le jeu – « au sens mécanique : espace laissé entre deux pièces pour leur permettre de se mouvoir librement » – est au fondement de sa démarche artistique. Le premier spectacle de la Compagnie Yoann Bourgeois est une création in situ, *Cavale* (2010), duo acrobatique avec Mathurin Bolze. En 2011 il crée *L'Art de la fugue* avec Marie Fonte. Pour *Wu-Wei* (2012), il travaille en collaboration avec des artistes chinois.

L'Art de la fugue : décentrement

L'art de la Fugue, Yoann Bourgeois

Aurélien COULON : Dans *L'Art de la fugue* (2011), le début du spectacle était très progressif. La pianiste Célimène Daudet entrait en premier, puis s'asseyait face au piano et commençait à jouer. Ensuite, Marie Fonte arrivait du lointain. C'était d'abord une silhouette difficile à identifier, mi femme mi enfant. Le spectateur avait le temps d'écouter la musique de Bach et de découvrir la scénographie, dont le principal élément est un cube de bois placé côté cour, une sorte d'agès qui va ensuite se déconstruire peu à peu. Comment avais-tu conçu le début de ce spectacle ?

Yoann BOURGEOIS : J'avais pensé les entrées comme des lignes. Célimène traversait le plateau de cour à jardin, Marie suivait une diagonale du lointain, côté jardin à la face, côté cour, et je suivais une trajectoire perpendiculaire à la face, je venais du lointain vers la face et j'arrivais en marchant sur le toit du cube, dans une troisième dimension. Ces trois lignes donnaient d'emblée à saisir qu'il y avait trois dimensions différentes.

A.C. : C'est un début qui laisse beaucoup de place à la musique, qui permet au spectateur d'écouter vraiment l'œuvre musicale de Bach. J'ai aussi eu l'impression d'une double entrée en scène : il y avait d'abord les trajectoires de chacun, puis les premiers contacts des corps avec le cube. La dramaturgie du spectacle repose sur les interactions entre les corps et cet objet, et une tension forte se crée lorsque cette confrontation s'engage.

Y.B. : Je n'en ferai pas une généralité, mais j'ai eu dans ce spectacle une démarche « constructiviste ». J'avais envie de présenter les choses séparément et de voir ensuite comment on pouvait agencer chaque élément. C'est aussi une manière de leur donner une valeur. Le public entend quasiment tout le contrepoint 1 de *L'Art de la fugue*. Dans un concert ce ne serait rien, mais c'est peut-être un peu trop long par rapport aux mœurs du spectacle de commencer par quatre minutes de musique. C'est d'ailleurs un retour que l'on me fait souvent. Mais c'était très important pour moi : tout partait de la musique, il fallait pouvoir l'écouter avec des oreilles neuves.

Ce que tu dis de la double entrée en scène est très juste. Dans ce spectacle le cube n'occupe pas tout l'espace scénique, il est légèrement décentré. La scène est complexe, c'est comme s'il y avait plusieurs scènes sur le plateau, et c'est ce que j'avais envie de donner à voir. On aurait pu mettre le cube au centre et le piano à l'intérieur, mais pour moi il était très important de le décentrer, de créer un rapport d'extériorité à ce monde-là. Il fallait que le contrepoint, ce mode de composition

musicale qui est celui de *L'Art de la fugue*, soit d'abord présent dans le rapport même de la musique à l'action physique. Je voulais qu'il y ait une distinction d'espaces.

Au début, le spectateur peut croire que le centre est entre le piano et le cube, mais ensuite on entend la voix enregistrée de Bachelard, qui apparaît comme un nouvel élément d'une autre nature, et le centre se déplace. Peut-être que le spectateur se trouve alors encore plus au centre de ce triangle. Je voulais que chaque élément soit clairement localisé.

A.C. : Lorsqu'on parle de scénographie, on parle quasiment toujours d'espace, mais en t'écoutant je me dis qu'il faudrait peut-être plutôt parler de lieu. Cela fait écho à ce que Mathurin Bolze nous a dit de la nécessité, pour un circassien, de construire de son espace, son agrès, et de préparer son terrain, comme un skater, pour pouvoir l'investir¹. Est-ce que tu ressens aussi ce besoin ? Est-ce que l'envie, voire la possibilité d'entrer en scène dépend de ce travail de configuration préalable ?

Y.B. : Ce que dit Mathurin est très juste, mais cela s'applique à sa propre démarche. J'ai l'impression que si je considère mon cube comme un espace scénographique de cirque il n'est pas forcément très original. En revanche, le statut de cet objet dans l'espace scénique est particulier. Je crois que de ce point de vue ma démarche est différente car je ne cherche pas à présenter un monde sur scène. Je ne peux pas me satisfaire d'un monde – ou alors, s'il y en a un, il est forcément multiple. J'ai besoin qu'il y ait de l'extériorité. C'est très important pour moi, philosophiquement et esthétiquement.

Wu-Wei : un « effet de brièveté »

Wu Wei, de Yoann Bourgeois

Guy Delahaye

A.C. : Le début de *Wu-Wei* est aussi très progressif. Au moment de l'entrée des spectateurs il y a déjà des acteurs en scène ; d'autres les rejoignent bientôt, ils viennent s'asseoir en cercle et semblent en conversation. Puis les musiciens entrent et cela fait réagir le public, qui se met en état d'écoute. Ensuite seulement, les interprètes se mettent en mouvement et commencent à circuler dans cet espace délimité par des bandes verticales de tissu noir : les entrées et sorties se succèdent à un rythme très rapide, et le mouvement du tissu les accompagne. C'est comme s'il y avait plusieurs paliers, et on peut y voir une analogie avec *L'Art de la fugue* concernant le procédé de départ. Est-ce que tu cherches toujours à créer plusieurs seuils lorsque tu conçois le commencement d'un spectacle ?

Y.B. : J'ai l'impression que c'est une sorte de stratégie pour aller vers quelque chose qui m'importe énormément, et qui touche pour moi au sens même du théâtre. Peter Brook le dit très bien au début de *L'Espace vide* : tout doit commencer par un silence. Il y a deux types de silences : un silence de plomb, et un silence qui lie mystérieusement des choses qui *a priori* n'étaient pas en rapport². C'est dans cette démarche de recherche qualitative d'un autre type d'écoute que je me situe. Il y a toujours un passage de la vie quotidienne de chaque spectateur au temps particulier que je vais proposer dans le spectacle. Il faut que le spectateur accepte de changer d'espace, et il est important de laisser le temps nécessaire à cette transition. Dans ces deux spectacles j'ai cherché avant tout à créer une autre temporalité, et c'est sans doute pour cela que je suis parti d'œuvres musicales préexistantes, *L'Art de la fugue* de Bach et *Les quatre Saisons* de Vivaldi, qui ont chacune à leur manière une conception particulière du temps. Il s'agit de créer un autre temps, et de résister à cette sorte de « bruit » de l'actuel. C'est pour moi ce qui fait la différence entre l'actuel et le présent : l'actuel est une sorte de brouhaha, tandis que le présent que je cherche à créer dans mes spectacles permet une écoute, une disponibilité à ce qui survient.

A.C. : L'entrée en scène est très liée au traitement et au découpage du temps. Dans *Wu-Wei* les entrées et les sorties se succèdent, l'espace scénique est un lieu de passage. Est-ce que l'entrée en scène a aussi une fonction rythmique dans ce spectacle ?

Y.B. : Oui, tout à fait. Je crois qu'en concevant la scénographie de *Wu-Wei* je cherchais une sorte d'effet de brièveté. Je voulais présenter des actions dont la plus grande partie serait cachée. Les déplacements, les traversées sont assez rapides et le spectateur ne peut s'accrocher à rien, il s'agit de l'amener à se détacher de la conscience pour provoquer un autre type d'imaginaire. Il est important qu'il sache qu'il ne voit qu'une partie de ce qui se passe : il y a quelque chose qui a commencé un peu avant, et quelque chose qui continuera après.

A.C. : Oui, on a vraiment l'impression de ne saisir qu'une petite partie de ce qui se passe derrière ces bandes de tissu. À plusieurs reprises, ils traversent très rapidement la scène en portant un objet. Je me demandais si ça n'avait pas quelque chose à voir avec le sens de la notion de *Wu-Wei*, que l'on peut traduire par « non-agir » : l'acteur confronté à l'objet doit s'y adapter, se plier aux exigences de la matière.

Y.B. : Pour moi les objets étaient surtout liés à des actions. J'essaye d'éviter que l'interprétation des acteurs se situe sur un plan abstrait. De manière générale, j'aime que les acteurs fassent quelque chose de très reconnaissable et concret, de situable, et qu'ensuite seulement une abstraction se crée dans le traitement de cette concrétude là. J'ai tellement souvent, en tant que spectateur, été désarmé de voir des gens qui me semblaient perdus sur scène que j'essaye toujours de préciser très fort les intentions. Ces intentions ne sont pas d'ordre psychologique, elles sont d'un autre ordre : directionnelles, par exemple.

La notion de *Wu-Wei* ne se situait pas au niveau des actions effectuées par les acteurs, qui sont souvent intentionnelles et qui demandent parfois de la force. Au départ, j'imaginai un spectacle acrobatique : mes recherches sur l'acrobatie sont très proches de cette notion du « non-agir ». Mais finalement cela n'apparaît pas du tout. En revanche le *Wu-Wei* demeure au niveau du processus de création : j'ai fait en sorte de mettre en place les conditions pour que quelque chose advienne, plutôt que de chercher à faire quelque chose. Ce spectacle est une rencontre, il s'est créé entre eux et moi, et c'est plus à ce niveau-là que la notion du *Wu-Wei* pourrait être employée de manière juste aujourd'hui.

A.C. : Cette idée d'une scénographie « traversante » est-elle arrivée tôt pendant la création ?

Y.B. Au départ il y avait trois éléments : *Les quatre Saisons* de Vivaldi, cet espace traversant et le désir d'être en relation avec des gens d'âges différents. Le reste s'est fait avec eux.

A.C. : Ces acteurs chinois, issus de l'Opéra de Pékin, ont eu une formation très spécifique. Lors d'une rencontre avec les étudiants de l'Université Stendhal à Grenoble, tu as dit avoir cherché à les voir différemment sur scène, à leur faire abandonner certaines habitudes. Est-ce que ce travail sur des entrées et sorties incessantes fait partie des éléments qui les ont amenés à sortir de ce formalisme ?

Y.B. : Oui, certainement, peut-être par exemple quand ils effectuent une action et qu'on ne voit que le dos de l'acteur : leur formation ne les a pas habitués à ce type de placement, ils ont dû accepter de ne pas être dans quelque chose de démonstratif. Mais je n'ai pas l'impression d'avoir cherché à tout prix à fuir un formalisme. J'ai cherché avant tout à rencontrer ces gens, qui ont une culture qui les amène à un certain formalisme, mais cela fait partie d'eux. Cela apparaît donc dans le spectacle, et en même temps on voit qu'ils savent le déconstruire par moments, et passer à un autre niveau d'interprétation. De façon assez intuitive, j'ai cherché des actions différentes à leur proposer afin de montrer différentes facettes de ces interprètes, que je ne voulais pas voir d'une seule manière. Même si à la fin ils se rhabillent avec des vêtements quotidiens, je n'ai pas cherché à montrer la vérité de la personne : tout est toujours masque. D'ailleurs, j'espère que le spectacle ne sera jamais fini. L'écriture les invite à un travail continu.

La scène comme fragment

A.C. : J'aimerais qu'on parle de ta pratique : quelles sont les spécificités d'une entrée en scène lorsqu'on va vers un trampoline ? En général une entrée en scène est plutôt pensée de façon horizontale, mais le trampoline peut introduire une dimension verticale. Est-ce que tu te poses des questions spécifiques quand tu réfléchis à une entrée en scène en rapport avec cet agrès ?

Y.B. : Les questions que je me pose par rapport au trampoline et à tous les objets de cirque concernent avant tout leur statut sur scène. C'est de là qu'il faut partir pour répondre à cette question. Je trouve très périlleux de tenter de faire croire qu'une balle en plastique n'est pas une balle. En l'assumant comme telle il est possible qu'elle devienne plus abstraite et représente dans sa trajectoire des lignes mélodiques, par exemple mais entrer en scène en essayant de faire croire que la balle est un œuf de poule je trouve cela dangereux ! J'aurais tendance à dire la même chose du trampoline, et pourtant dans la plupart des spectacles que j'ai faits on a plutôt cherché à le camoufler. Ce qui m'intéressait n'était pas l'objet du trampoline mais

plutôt la chute, la suspension. J'ai essayé de l'effacer, en sachant très bien que malgré tout il reste présent. C'est à partir des objets de cirque que les choses se construisent. Il faut les prendre en considération dans toutes leurs dimensions, car ils charrient un imaginaire.

A.C. : Donc l'entrée en scène se joue à un autre niveau, avant même la confrontation avec l'objet de cirque ?

Y.B. : Oui, elle se joue avant. Au début je croyais qu'il fallait amener les objets sur scène. Dans *L'Art de la fugue* au contraire, l'idée de départ était que tout était déjà là et que ce qui allait se jouer était dans les interstices, dans le déploiement de tous ces éléments. Est-ce qu'il y a une entrée quand les choses sont déjà là ? Je ne sais pas. Dans *Wu-Wei* aussi, il était important qu'il y ait déjà deux chinois – pas un, mais deux – sur scène au moment de l'entrée du public. Dans ces deux cas, les entrées en scène reposent sur la suggestion de la présence d'un arrière-plan : ce qu'on voit en scène n'est qu'un fragment d'une totalité plus vaste.

Cavale : investir une scène-paysage

Cavale, de Yoann Bourgeois

A.C. : Peux-tu en dire autant d'une création in situ comme *Cavale* ? Dans ce cas, l'espace scénique est déjà un fragment du monde.

Y.B. : Au départ, ce spectacle était une commande destinée à investir un lieu et à amplifier ses dimensions vertigineuses. J'ai cherché à construire un espace qui pourrait composer directement avec l'émotion que j'avais face à ce paysage. Ce n'est pas une scénographie qui crée un focus sur l'espace scénique, au contraire elle invite à considérer le panorama d'une manière minimale : un petit escalier donne une direction vers un grand ciel. L'entrée en scène se faisait en deux étapes : le public nous voyait marcher de loin, hors de la scénographie à proprement parler, mais déjà dans le paysage. On sait tout de suite que ce sont les deux acteurs. Ils viennent sur la scène et se mettent face au public. C'est une entrée en scène assumée comme telle, soulignée par le fait que dans ce face à face immobile des acteurs et des spectateurs la première action que nous faisions était de nous masquer pour indiquer que le

spectacle commence. Et pourtant ce geste prend un certain temps, beaucoup de choses se jouent déjà, on met en œuvre le commencement même du spectacle.

Il y a aussi une chose que j'aime beaucoup dans ce début, entre ces deux étapes, au moment où nous entrons en scène dans le silence. Nous jouons en général dans des endroits panoramiques et souvent, il y a du vent. Or, dans la bande-son, il y en a aussi. Le spectateur entend très faiblement une sorte de brise et peut se demander si elle est réelle. Le premier contact avec le spectacle prend donc la forme d'un doute, on peut se demander si cela a commencé ou pas. Le doute sera résolu au moment de notre premier geste, accompagné par un son qui marque très souterrainement la dimension fictive qui arrive lorsque nous mettons nos masques.

Entrer en relation

A.C. : La métaphore du saut dans le vide est parfois utilisée pour parler de l'entrée en scène. Comment résonne-t-elle dans ta pratique, dans ton vécu d'interprète ? L'entrée en scène est-elle le moment où on ressent plus intensément la prise de risque, au sens d'engagement à la fois corporel et artistique ?

Y.B. : La dimension périlleuse que tu suggères ne me parle pas. J'adore partir du réel, j'aime qu'on ne se demande pas où on est, que le code soit assez reconnaissable. J'ai l'impression que c'est à partir d'une sorte de référence commune qu'on peut faire apparaître autre chose.

S'il y a prise de risque au moment de l'entrée en scène, c'est sur un autre plan. Rien au monde ne peut exister s'il n'y a pas de tension. Cette tension peut se situer à différents niveaux : celui de l'écriture ou celui de l'interprétation. Ces deux niveaux peuvent être mis en tension ensemble ou l'un contre l'autre. L'entrée en scène est un moment éminemment important de ce point de vue, il y a donc peut-être une prise de risque due à cette recherche constante de mise en tension. Mais le vide, entendu de la manière la plus littérale, ne me fait pas du tout peur. Au contraire, c'est la condition *sine qua non* pour qu'il se passe quelque chose. Au trampoline, j'ai une sorte de volupté à me laisser tomber : il y a une jouissance du vide. J'aime énormément, peut-être trop, que le vide réapparaisse dans mes spectacles, et c'est quelque chose que je recherche.

J'ai essayé de penser à plusieurs niveaux la question du rapport. Tout a commencé dans mon apprentissage par le rapport à l'objet, que j'ai pu pratiquer de manière apaisée, peut-être parce que c'était un rapport à quelque chose de fini. J'ai appris le jonglage dans des salles fermées, dans ma chambre, à l'abri du monde, et c'est ce qui m'a plu. Mais je n'en suis pas resté là. Très vite, pour moi le spectacle a été en relation avec une manière de vivre, et chaque spectacle correspond à une manière de vivre différente. J'ai découvert le rapport au spectateur, et l'entrée en scène questionne ce niveau-là. Mais d'une certaine manière, à un autre niveau, le rapport que j'ai cherché avec l'objet est aussi celui que je cherche avec le spectateur : il s'agit d'un rapport équilibré, et non d'un rapport de pouvoir. Il y a un autre niveau, encore plus actuel pour moi aujourd'hui : c'est le rapport du spectacle au monde. Je pense vraiment la question du rapport à trois niveaux et il me plaît de développer un rapport équilibré. Cela ne se fait que de manière active. C'est le risque de l'existence même, mais peut-être que cela rejoint aussi la question de l'entrée en scène. Et comme j'ai un certain

plaisir à réactualiser ce rapport tous les jours, j'ai aussi un certain plaisir à aller dans des zones inconnues, à la rencontre de différents publics.

A.C. : Donc entrer en scène pour toi, ce serait davantage entrer en relation - avec un objet et avec des spectateurs ?

Y.B. : Cela pose aussi la question du type de scène. J'ai l'impression que tout dépend de sa nature : la scène peut être hétérotopique ou figurer un seul lieu. Les deux peuvent aussi se mêler : on peut assumer le fait de jouer dans le lieu théâtral, et créer en même temps un autre espace, un ailleurs. Je crois qu'il y a un jeu récurrent, fondamental, dans ces bascules d'espaces.

A.C. : Cela fait écho à un article de Pierre Francastel intitulé « Le théâtre est-il un art visuel ? ». L'auteur y souligne l'ambiguïté de l'expression « lieu théâtral », qui peut désigner soit le cadre matériel du spectacle soit son cadre mental, c'est-à-dire le lieu imaginaire qui se construit dans l'esprit des spectateurs³. Le traitement de l'espace scénique a aussi une importance et influe sur la manière dont ces deux espaces se confrontent. Dans tes spectacles, la scène est plutôt vide mais en même temps fortement structurée : le décentrement du cube dans *L'Art de la fugue* n'est pas un geste anodin, l'herbe au sol dans *Wu-Wei* construit un arrière-plan.

Y.B. : Je cherche toujours à faire entrer la scénographie directement en relation avec la structure du théâtre. On joue dans des boîtes noires, et on reconstitue des boîtes à l'intérieur, comme le trapèze dessiné par les bandes de tissu qui entourent le plateau dans *Wu-Wei*, par exemple. Il y a une recherche de mise en abyme. Il s'agit de créer un vertige, dans le questionnement du lieu du réel.

A.C. : Tu as dit que chacun de tes spectacles correspond à une manière de vivre, et on peut par conséquent se demander si le type de présence recherché change également à chaque fois. Pour Daniel Jeanneteau, la scénographie confère un statut à la présence qui se définit dès le moment de l'entrée en scène, dans une interaction entre l'espace et l'interprète⁴. Est-ce qu'à chaque spectacle, tu as l'impression de redéfinir le type de présence recherché ?

Y.B. : J'aime chercher des espaces qui ouvrent les possibles, qui permettent de changer de statut. Cette question du statut de la présence fait partie des questions premières qu'on se pose à chaque spectacle, mais elle ne s'exprime pas pour moi en ce moment d'une manière purement artistique, mais plutôt à un niveau très intime. Il s'agit d'ajuster sa vie, d'être en accord avec soi. Chaque projet me permet de chercher à réactualiser mon rapport au monde. Cela passe donc d'abord par la recherche d'une « manière d'être », et cette recherche intime nécessitera le travail au plateau et une grande perméabilité au présent, ainsi que la rencontre avec l'autre.

NOTES

1. « Rencontre avec Mathurin Bolze », *Agôn* [En ligne], Laboratoires de recherche, (I) Dramaturgie des arts de la scène, Cirque et dramaturgie, mis à jour le : 23/09/2010, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1220>, consulté le 19/11/12.

2. Voir Peter Brook, *L'Espace vide*, Paris, Seuil, 2001 [1968], p. 69 : « Il y a l'apothéose par la célébration, où notre participation se manifeste en piétinements, acclamations, hourras et

tonnerre d'applaudissements ; ou bien, à l'opposé, il y a l'apothéose par le silence – autre façon de saluer et d'apprécier une expérience partagée. »

3. Francastel, Pierre, « Le théâtre est-il un art visuel ? », in *Le lieu théâtral dans la société moderne*, dir. Denis Bablet, PARIS, CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE, 1963, p. 78.

4. « La scène comme seuil », Entretien avec Daniel Jeanneteau, Agôn [En ligne], Dossier n° 5 : L'Entrée en scène, mis à jour le : 13/12/2012, URL : <https://agon.revues.org/2348>, consulté le 15/01/13.

INDEX

Mots-clés : cirque, scénographie, espace