



Agôn

Revue des arts de la scène

8 | 2019
Matières

Se positionner face aux éléments

Pour une lecture matérielle des modes d'incarnation du jonglage

Cyrille Roussial



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/6245>

DOI : [10.4000/agon.6245](https://doi.org/10.4000/agon.6245)

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Cyrille Roussial, « Se positionner face aux éléments », *Agôn* [En ligne], 8 | 2019, mis en ligne le 15 décembre 2019, consulté le 03 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/6245> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.6245>

Ce document a été généré automatiquement le 3 juin 2020.

Association Agôn et les auteurs des articles

Se positionner face aux éléments

Pour une lecture matérielle des modes d'incarnation du jonglage

Cyrille Roussial

- 1 Nous nous proposons d'aborder dans cet article plusieurs travaux récents de jongleur·se·s en tenant compte des matières qu'ils ou elles ont pu convoquer. Ces substances qui composent l'objet, le corps ou encore l'environnement dans lequel ils évoluent présentent un certain nombre de qualités physiques et esthétiques que nous souhaitons étudier à l'aune du rapport que les praticien·ne·s entretiennent avec la pratique et l'écriture du jonglage. En faisant le pari d'une approche matérielle, nous souhaitons en effet mesurer l'importance de ces qualités au regard de gestes effectués, du processus de composition et de la réception des œuvres étudiées.
- 2 L'approche formelle du jonglage, qui se focalise généralement sur l'analyse du mouvement produit par les corps et objets¹, n'appréhende que partiellement les techniques et méthodes de composition qui lui sont propres : celles-ci sont en effet présentées comme étant le fruit d'une relation où les jongleur·se·s viendraient plier la matière à leurs intentions. En tenant compte de la concrétude de la matière, nous espérons élargir le champ d'étude du jonglage à d'autres problématiques que celles traitant du recensement d'objets² en fonction de leur caractère codifié³ – c'est-à-dire se rapportant à la pratique et à l'imaginaire d'un agrès de cirque. Sans pour autant rejeter la notion de jonglabilité⁴, qui tend à distinguer voire hiérarchiser des objets en fonction de leur capacité à être plus ou moins manipulables, nous souhaitons l'interroger au regard de ce que la matière et ses états font aux jongleur·se·s et aux spectateur·rice·s.
- 3 En employant le terme d'agentivité pour la matière, nous la considérons comme une entité capable d'exercer une certaine influence sur le corps et d'autres éléments scéniques. Sa puissance d'agir peut devenir manifeste aux yeux des spectateur·rice·s lorsqu'elle joue le rôle de relais voire d'élément perturbateur entre les intentions des jongleur·se·s et le jonglage qu'ils ou elles produisent. Nous tiendrons donc compte du rôle que la matière peut jouer dans l'éveil de sensations et d'affects qui décentrent ou renouvellent l'attention qui lui est portée.

Notre réflexion s'appuie sur la notion d'« incarnation » que propose le jongleur Nicolas Mathis⁵ : s'éloignant de l'acception usuelle du terme, il l'emploie pour désigner le degré

de proximité d'une interprète par rapport à l'écriture propre au jonglage. D'un côté, son jonglage est dit « incarné » lorsque son engagement vis-à-vis de l'objet rend explicite l'acte de jongler avec. De l'autre, son jonglage est dit « désincarné » lorsque sont détournés les fonctions, les codes et les valeurs attribués à l'acte de jongler – que la présence du ou de la jongleur·se soit atténuée, ou que soient mis en crise le contrôle et la maîtrise de la matière convoquée. En nous inspirant de ces modalités d'incarnation proposées par Nicolas Mathis, nous espérons apporter une autre lecture des mutations esthétiques du registre concret du jonglage⁶, et inviter à retenir un certain nombre de choix opérés par des praticien·ne·s qui, depuis les années 1990, participent de son ouverture à d'autres domaines artistiques⁷.

Jonglage incarné

- 4 Depuis la fin du XX^e siècle, il est possible de distinguer différentes communautés de praticien·ne·s en fonction des types d'objets mobilisés, dont chacune connaît la plupart des paramètres physiques comme le poids, la taille, la masse ou encore la souplesse, et qui varient en fonction des gammes disponibles. La balle à grains par exemple est quasi-remplie de millet, tandis que le remplissage d'une balle russe avec du sable de quartz ou du sel se limite au tiers de son volume – son centre de gravité ainsi abaissé facilite la parabole de sa trajectoire lors d'un lancer. Faire le choix de conserver ces objets conçus sur mesure, ainsi que des gestes propres au jonglage comme le lancer et la rattrape, la giration, le rebond ou la manipulation⁸, revient ainsi à s'inscrire dans une certaine tradition du jonglage pour mieux l'interroger et la détourner.

L'usage de matières brutes et manufacturées voire leur substitution aux objets codifiés compte parmi les manières d'altérer l'incarnation du jonglage. Elles influencent notamment l'exécution et la portée des gestes dont il relève. En témoignent deux œuvres que nous allons commenter ci-dessous : d'un côté, *Gadoue* (2016), où le jongleur Nathan Israël⁹ confronte sa balle contact¹⁰ à l'argile ; de l'autre, le premier volet de la collection *China Series* (2019), où le Suisse Julian Vogel¹¹ remplace les coupes en plastique de ses diabolos par de la vaisselle en céramique, et ne conserve que quelques accessoires composant son objet codifié – à savoir, une paire de baguettes reliées par un fil, un axe en téflon et les vis en aluminium qui relient deux tasses, deux assiettes ou deux plats identiques.

- 5 Lorsque ces pièces débutent, la possibilité de salissure ou de cassure que laissent supposer ces matières importe plus que la jonglabilité pour les spectateur·rice·s. En termes de salissure, la blancheur de la balle que manipule Nathan Israël, portant un costume soigné, contraste fortement avec la boue qui parsème le plateau où il se présente pieds nus. Quant au risque de cassure, il est particulièrement manifeste lorsque Julian Vogel s'attèle à maintenir son diablo en céramique horizontalement¹², et ce malgré son poids. De par l'organisation de l'espace scénique, le public est lui aussi concerné par le risque de chute des objets. Nathan Israël se trouve ainsi dans un espace circulaire entouré de gradins, près desquels il lui arrive de se rapprocher pour échanger des regards avec les spectateur·rice·s, en partie gêné·e·s par les éclaboussures que provoque la balle lorsqu'elle tombe. Dans le spectacle de Julian Vogel, les spectateur·rice·s sont guidé·e·s par l'artiste sur une scène de six mètres carrés, dont la jauge est limitée à quarante-huit personnes ; leur crainte que le diablo puisse les percuter s'il échappe de la ficelle est patente. Le jongleur se rapproche par ailleurs

volontairement du public, parfois à quelques centimètres, adresse des regards et s'adosse même au dos de certains, ou encore l'encercle pour qu'il reste statique, tel le troupeau de moutons avec lequel il joue dans un vidéo-montage projeté dans sa série #2¹³, et auxquels les spectateur·ices peuvent s'identifier.

- 6 Dans ces deux pièces, chacune des chutes et chacun des ratés où la matière contrarie le contrôle de l'artiste donnent une tout autre importance à celle-ci. Les ratés de Nathan Israël avec la balle contact sur un sol de plus en plus glissant l'amènent à tacher ses vêtements, qu'il finit par retirer, avant de tomber et d'imprégner son corps tout entier de boue. Il se tourne par la suite vers un bloc d'argile solide, lourd et épais, mais suffisamment mou pour être sculpté. Ce bloc devient un accessoire avec lequel il joue dans un premier temps – il s'y cache en plongeant la tête la première, le porte comme un masque ou une perruque – puis le manipule pour en faire un objet codifié – il le tient en équilibre sur le crâne, et enfin le divise en différents morceaux pour les jongler. Son personnage, initialement rempli de honte, est parvenu à se débattre avec une matière inspirant le dégoût, et même à la transformer malgré la difficulté que représente son maniement. En ce qui concerne Julian Vogel, il brise volontairement son diabolo de céramique au sol sans que les spectateur·ices ne s'y attendent, marquant un point d'acmé et de rupture après des dizaines de minutes d'endurance : les brisures de céramique sont désormais éparpillées au sol, et l'interprète continue d'y marcher pieds nus. S'il ne jonglera pas avec elles, ces brisures seront toutefois exposées dans la série #7, après avoir été recollées d'après la méthode japonaise du *kintsugi*, c'est-à-dire à l'aide d'une laque saupoudrée d'or pour reformer les coupes initiales : leurs fêlures sont marquées par l'or laqué afin de souligner les étapes de transformation de la matière jusqu'à sa chute – chaque objet de céramique ou de porcelaine est ainsi troué, jonglé, détruit, puis réparé¹⁴.

Si la céramique et l'argile continuent ici d'être jonglées comme des objets codifiés, d'autres matières obligent plus radicalement les jongleur·euse·s à de nouvelles postures et de nouveaux usages pour continuer à incarner du jonglage.

Jonglage réincarné

- 7 Certaines jongleur·es se sont en effet départi·es d'un ensemble de repères et de codes qui ont été pensés et établis à partir de la pratique d'objets de prédilection, comme la massue ou la balle par exemple. En s'inscrivant notamment dans la lignée de l'Américain Michael Moschen¹⁵, ils ont conçu de nouveaux objets non codifiés, à partir desquels chacune a été amenée à ré-appréhender ses gestes et son écriture pour présenter ce que l'on se propose d'appeler un jonglage réincarné. Cela passe notamment par l'exploration sensible des matières mobilisées, d'après des méthodes similaires à celles éprouvées avec les objets codifiés. En guise d'exemple, nous concentrerons ici sur le parcours du jongleur allemand Jörg Müller¹⁶.
- 8 Le dispositif de la pièce *mobile* (1994) est né lors de sa scolarité au Centre national des arts du cirque (CNAC) de Châlons-en-Champagne, dans le cadre d'une recherche vouée à explorer un jonglage horizontal à partir d'objets en suspension¹⁷. Cinq tubes métalliques, semblables à ceux d'un carillon de taille humaine, sont suspendus par des fils à six mètres du sol et permettent à Jörg Müller de les mouvoir tout autour de lui en leur faisant suivre des trajectoires circulaires. Que ce soit en salle ou en extérieur, les spectateur·ices disposé·es autour de la piste peuvent contempler ces tubes avec

lesquels le jongleur évolue.

À partir de la force de la gravité qui s'exerce sur ses tubes, Jörg Müller a élaboré des objets de jonglage inédits en mobilisant autrement son corps et ses sens pour appréhender leur mouvement. En effet, il peut jouer au sein d'un espace dont le volume occupé par les tubes varie en fonction des motifs et figures exécutés¹⁸, ces derniers pouvant déborder de l'espace scénique et passer au-dessus des spectateur·rice·s. Le contrôle de ces objets s'avère toutefois limité en raison du mouvement pendulaire de ces tubes de tailles et poids différents : contrairement à une douche¹⁹ qui les amène à revenir au centre de la scène en file indienne, réaliser une cascade²⁰ suppose d'éviter ces derniers lorsqu'ils achèvent leur descente en se croisant, après avoir atteint leur point de suspension. Les entités participant de ce jonglage de tubes ne sont donc pas restreintes aux objets en soi : elles impliquent le mouvement du corps du jongleur, qui reconsidère à la fois le caractère suspensif et le temps d'attente – dit *dwell-time*²¹ – entre la rattrape et le lancer de ces tubes. Jörg Müller se fait par ailleurs musicien en jouant avec leur double musicalité : d'un côté le vent siffle naturellement dans les tubes du carillon pendant leur vol, de l'autre ils peuvent résonner suite à une collision ou après avoir été volontairement frappés par l'artiste à l'aide de prothèses en métal semblables à de faux doigts, produisant ainsi des échos qui éveillent « les sonorités de la pluie, les cloches d'un village, les sonnailles des alpages²² ». La matérialité de cette œuvre ne réside donc pas seulement dans l'objet-carillon, mais bien dans l'ensemble des forces qui s'y exercent et qui contribuent à faire de cette proposition une œuvre de jonglage réincarné.

- 9 Par la suite, Jörg Müller a exposé son propre corps à la force gravitationnelle en approfondissant ses recherches autour du modèle du tube. Sa pièce *noustube* (2001) repose sur un dispositif en verre de plus de trois mètres de hauteur rempli d'eau, comparable à une immense éprouvette, dans laquelle son corps est immergé et se substitue à l'objet de jonglage en devenant une matière avec laquelle composer. Sa densité change, de même que les appuis dont il dispose, tandis que le risque de chute est altéré en raison du changement de milieu : le passage de l'air à l'eau est en effet comparable à celui éprouvé par Jörg Müller lors de vols paraboliques, réalisés au Centre national d'études spatiales dans le cadre de projets de recherche autour de l'apesanteur, aux côtés de la chorégraphe Kitsou Dubois, après sa sortie du CNAC²³. En « jongl[ant] avec [lui]-même »²⁴ au sein de ce tout autre environnement, la pratique qu'il vise repose sur son propre corps, devenant corps-objet, qu'il meut en nageant et tournoyant sur lui-même. Sa puissance d'agir est confrontée à l'eau, qui l'oblige à ménager des temps de pause, puisqu'il ne peut y respirer naturellement. Ce milieu aquatique affecte aussi le poids de son corps-objet ressenti, qui « pèse entre très peu et rien, et des fois même moins que rien²⁵ » et voit la vitesse de ses gestes altérée par la pression de l'eau.
- 10 Prolongeant cette œuvre, Jörg Müller a initié en 2001 un projet intitulé *c/o*. Son idée de départ fut de proposer à d'autres artistes de créer des œuvres tenant compte du principe d'écriture que le jongleur s'était lui-même fixé : mouvoir son propre corps dans le tube d'eau. La dizaine de personnes ayant eu l'occasion de participer à ce projet provient de parcours s'inscrivant dans d'autres champs que le jonglage²⁶ : certain·es sont circassien·ne·s comme Sky de Sela (*Trou dans l'Eau*, 2008), mais aussi chorégraphes et danseur·se·s (entre autres Jean-Emmanuel Belot, *Fuckin' gravity*, 2008 ; Karim Sebbar, *Tube à essai*, 2009 ; Jess Curtis, *Symmetry Study (#12-Solo)*, 2008 ; Chiharu Mamiya, *Melmo*, 2011), musicien (*des bulles* de Vincent Peter, 2009) ou encore archéologue (Sabrina

Marlier en duo avec Jörg Müller, *Métaphysique du tube*, 2014). Toutes ont ainsi créé des propositions où ils évoluent à leur manière, habillés ou non, seule ou avec d'autres éléments que leur corps et l'eau : le circassien Camille Boitel recourt par exemple dans *Le poids de l'air* (2014) à des bouteilles en plastique remplies d'oxygène et accrochées à des fils pour pouvoir rester (et respirer) sous l'eau, tandis que le performeur Steven Cohen a fait la demande, pour son unique représentation aux Subsistances la même année, d'ajouter au cours de sa performance plus de 5000 balles de papier gorgeant son bassin d'eau, balles qu'il ne jongle pas.

Ces créations partant du dispositif de Jörg Müller ne proposent plus à proprement parler de jonglage incarné : elles portent au contraire les principes de ce que pourrait être un jonglage désincarné, que nous allons développer dans un dernier point.

Jonglage désincarné

- 11 Lorsque l'écriture et les gestes d'une praticienne ne relèvent plus de codes qui donneraient à percevoir explicitement du jonglage, ils participent de sa désincarnation. Les fonctions de ces codes, à l'instar de la prouesse que met en œuvre une praticienne dans son jeu avec la gravité, ont par exemple été détournées par la jongleuse Phia Ménard²⁷ qui, depuis une dizaine d'années, a fait le choix de convoquer des éléments dits « injonglables » au plateau et de les substituer aux objets codifiés, en vue d'interroger deux notions qui lui importent : le corps et l'identité.
- 12 Dans le cadre de son processus de recherche intitulé « Injonglabilité Complémentaire des Éléments » (I.C.E.), Phia Ménard a débuté en 2008 un premier cycle de travail autour de la glace, avec la création de *Position parallèle au plancher*, et a poursuivi ses expérimentations avec deux autres cycles : l'un dédié au Vent, l'autre à l'Eau et à la Vapeur. Le terme d'élément désigne ici une voire plusieurs matières qui impulsent chaque projet artistique, et participent à leur réalisation et leur interprétation. De par son caractère à la fois commun, éphémère, incontrôlable et en constante mutation, l'élément active des puissances créatrices dont Phia Ménard se saisit pour pouvoir d'un côté agencer d'autres matières en tenant compte de leurs paramètres physiques, et de l'autre partager sensiblement son expérience et ses propres questionnements avec les spectateur·rices. L'enjeu est alors de considérer ces éléments à la fois pour ce qu'ils sont dans la réalité et dans l'imaginaire de chacun, pour composer, à partir du jonglage, un dialogue avec les matières qu'elle met en scène et manipule sur le plateau. Toute pièce du cycle I.C.E. est ainsi appréhendée au regard des sens, des sensations et des symboliques que recèlent les éléments retenus ; ils peuvent être des composants vitaux (eau, air), des états matériels particuliers (glace, vapeur), ou encore renvoyer à un phénomène physique (vent). Nous allons nous intéresser à ce dernier élément, et à la pièce *Vortex* (2011), afin de proposer une lecture du processus de distanciation de la jongleuse par rapport à son jonglage.
- 13 Seconde pièce du Vent, *Vortex* a été créée durant la même période que *L'après-midi d'un fœhn*²⁸. Toutes deux sont le fruit d'une exploration artisanale de trois ans autour des effets de ce phénomène naturel sur la matière plastique – matière par excellence de la société de consommation et de ses déchets polluants. Sur la scène circulaire délimitée par des ventilateurs se tient un soliste corpulent en costard-cravate, enveloppé par des couches successives de plastique dont l'artiste se désencombrera au fur et à mesure de la pièce. Dès les premiers jets de sacs plastiques aux silhouettes anthropomorphes²⁹, et

dont les couleurs sont particulièrement chatoyantes, l'artiste se met en retrait, laissant les sacs plastiques entrer dans le vortex au centre de la scène et évoluer en l'air ou au sol : chacun de leur mouvement est animé et chorégraphié depuis la régie, et apparaît de façon gracieuse.

Pendant la première partie de la pièce, on peut avoir le sentiment d'entretenir avec ces entités un rapport en partie similaire à des objets de jonglage, encore soumis à la gravité en dépit de leur grande légèreté. Toutefois, c'est ici le vent qui contrôle les êtres animés. De son côté, Phia Ménard circule autour de la piste, et reste à distance. Son costume sombre semble inconfortable : elle peine à marcher, avance à pas lourds, car ses membres sont comprimés par une multitude de sacs (qu'elle retirera progressivement par la suite). Ce corps, qui ne fait que grogner ou gémir, n'a pas de genre particulier. L'absence de grâce qu'évoque son comportement et sa posture contribuent à la mise à distance avec le public. Ses gestes ne sont pas non plus ceux d'une jongleuse, à l'exception de la mise en vol des sacs, et de certains arrêts : l'artiste stoppe par exemple l'activité des sacs plastiques en les absorbant à l'aide d'un parapluie qu'elle positionne au centre du vortex pour tous les récupérer sur son passage, tel l'œil d'un cyclone, puis les relance simultanément, et finit par les faire éclater volontairement à la main, gênée par leur présence imposante.

Par la suite, le rapport au jonglage dans la pièce s'efface pour laisser place à une lutte entre l'humain et la matière, dont les transformations et les altérations sont à interpréter en relation avec les mutations du corps et de l'identité de l'interprète. Dans la seconde partie de la pièce, on voit en effet l'artiste se débattre avec les sous-couches de plastique progressivement extraites de son corps. Prenant temporairement leur envol, ces matières sont manipulées de façon à ce qu'elles figurent un comportement agressif et étouffant ; puis elles sont jetées dans une poubelle qui borde le plateau. L'interaction de l'individu en scène avec les couches de plastique dénote constamment une forme de lutte et de résistance : devenant de plus en plus longues, volumineuses, épaisses et opaques, les matières plastiques s'avèrent difficiles à saisir et dompter, avant tout d'un point de vue technique³⁰. Progressivement, l'attention se tourne vers l'apparence et le genre du protagoniste – dont le corps mute et se dévoile au gré des évolutions de la matière que nous venons de décrire. Ce n'est en effet qu'à la toute fin du spectacle, après avoir arraché avec ses dents et déchiré une dernière couche de peau faite de collants, que le corps de Phia Ménard est découvert.

- 14 En ce qui concerne la question de l'incarnation du jonglage, on peut dire que si le jonglage comme acte est détourné par le caractère indomptable de l'élément choisi, il conserve toutefois son importance en tant que principe de construction pour la jongleuse. Elle a en effet préalablement pensé l'orchestration et l'agencement des actions venant contrarier les gestes et les prises sur lesquels repose l'un des actes définitoires du jonglage : celui de la manipulation. Chaque action témoigne du caractère pénible et vain qu'implique la tentative de maîtrise et de contrôle d'un tel élément. Par ailleurs, de par son expérience de jongleuse, Phia Ménard sait et a éprouvé la difficulté que représente la pratique du jonglage en extérieur, en ce que le vent vient plus ou moins influencer la forme que prendra la trajectoire d'un objet en l'air³¹.

Ainsi écrit-elle :

Je ne pense pas qu'en regardant *Vortex*, on puisse se dire que l'on ait affaire à une jongleuse ; et pourtant je sais pertinemment que c'est ma pratique de jonglerie qui m'a amenée à me positionner face aux éléments, et à vous proposer des objets ou ce type de performance³².

- 15 Par son positionnement face aux éléments, Phia Ménard vient ainsi travailler le jonglage de l'intérieur, en détournant ses codes établis et majoritairement partagés par les praticien·nes. D'une certaine manière, les matières qui constituent son processus I.C.E. font bégayer le jonglage, au point de rendre étrangers ses gestes au plateau et l'écriture de ses pièces. Même si ce jonglage désincarné donne le sentiment d'avoir affaire à un langage agrammatical, ce dernier est toutefois le fruit de recherches avec des matières auxquelles Phia Ménard se confronte concrètement, et à partir desquelles se déploie l'imaginaire des spectateur·ices.

Conclusion

- 16 Ce que les jongleur·se·s font à la matière par leur pratique et leur écriture, et ce que la matière fait en retour à celles-ci, justifient un certain nombre de prises de position esthétiques dans le champ du jonglage depuis la fin du XX^e siècle. Nous avons vu que l'agentivité de la matière a des conséquences sur la relation qu'entretient le ou la praticien·ne avec des objets codifiés et non codifiés, ainsi que les fonctions multiples qu'ils ou elles peuvent endosser (interprète, auteur·e, metteur·e en scène, compositeur·rice sonore, ou encore scénographe d'un côté ; de l'autre accessoire, costume, partenaire, protagoniste, milieu).

Il serait intéressant, pour poursuivre cette étude, d'évaluer la puissance d'agir de la matière dans le cas d'autres registres du jonglage et du cirque que retient Jérôme Thomas. Nous pensons par exemple au jonglage virtuel³³, ou encore à d'autres arts du cirque, en particulier ceux que l'on identifie voire définit en fonction des agrès qu'ils mobilisent – à l'instar du trapèze, de la bascule, ou encore du mât chinois³⁴. Autant de propositions qui gagneraient à être étudiées aux côtés du jonglage, à l'aune de cette approche matérielle de la création.

NOTES

1. Le jongleur Jérôme Thomas et Jean-Michel Guy, ingénieur de recherche au ministère de la Culture (DEPS), retiennent par exemple différents états et registres (concret, abstrait, virtuel, potentiel) que le jonglage peut avoir au regard de phénomènes qui lui sont spécifiques d'un point de vue rythmique et graphique (trajectoire, point de suspension, chute, etc.). Voir Jean-Michel Guy, in: Yann Ciret (coord.), revue *Art Press*, « Le cirque au-delà du cercle », 20 septembre 1999, p. 142, et Jérôme Thomas, « "S'occuper à pratiquer les objets". Les objets du jongleur », *Agôn* [En ligne], *Entretiens*, Dossier n° 4, mis à jour le 26/02/2018, URL : <<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2260>>, §12 (consulté le 5/07/2019).

2. Voir par exemple les nombreuses contributions du jongleur et historien David Cain, notamment ses articles publiés sur le site *eJuggle* de l'association internationale des jongleurs (IJA), URL : <<https://www.juggle.org>> (consulté le 5/07/2019), ainsi que ses ouvrages *Juggling Props: a History*, 2 t., Scottsdale, BookPatch LLC, 2017.

3. Voir Jérôme Thomas, « “S’occuper à pratiquer les objets”. Les objets du jongleur », *art. cit.*, §4 et §7, ainsi que Claire David (dir.), *Jérôme Thomas : jongleur d’âme* (entretien mené par Jean-Gabriel Carasso et Jean-Claude Lallias), Arles, Actes Sud, 2010.
4. Ce terme est à la fois employé par Jean-Michel Guy et Jérôme Thomas ; ce dernier distingue notamment des « objets à grands ventres » (balle, canne) à fort potentiel d’abstraction dont les multiples fonctions dans la vie ordinaire leur confèrent une plus grande force, et de l’autre des « objets à petits ventres » (agrafeuse, montre), immédiatement utiles et minorés en raison de leur unique fonction. Voir Jérôme Thomas, « “S’occuper à pratiquer les objets”. Les objets du jongleur », *art. cit.*, §28-29 et §36.
5. Nicolas Mathis est le co-directeur du Collectif Petit Travers, compagnie de jonglage fondée en 2003. Cette notion d’incarnation a été abordée lors d’un entretien mené à Lyon le 2 mai 2018.
6. Jérôme Thomas, « “S’occuper à pratiquer les objets”. Les objets du jongleur », *art. cit.*, §12.
7. *Ibid.*, §2. Voir également Rosita Boisseau, « Extension du domaine de la prouesse », *Arts de la piste*, octobre 2005, p. 27.
8. Nous reprenons la classification de mouvements jonglés que propose Jean-Michel Guy dans son article « Jongler n’est pas jouer », in: Emmanuel Wallon (dir.), *Le cirque au risque de l’art*, Arles, Actes Sud, 2002, p. 114.
9. Co-fondateur au début des années 2000 de deux compagnies (Le Cheptel Aleïkoum et La Scabreuse), Nathan Israël a fondé avec Luna Rousseau, metteuse en scène de ses dernières pièces, la compagnie Le Jardin des Délices au début des années 2010.
10. Ce type de balle est employé dans la pratique dite de contact pour la manipulation d’objets : généralement de taille plus importante que les balles dédiées au jonglage aérien, leur poids peut être alourdi, notamment lorsqu’elles sont en acrylique (matière transparente plus résistante que le verre). Nathan Israël utilise en l’occurrence une balle de scène en plastique blanche.
11. Julian Vogel s’est spécialisé dans la pratique du diabolo à l’école de cirque de Tilburg, dont il sort en 2019 avec ses œuvres constituant la collection *China Series*. Il a bénéficié dans le cadre de sa scolarité du suivi du diaboliste suisse Roman Müller, qui mobilisait déjà dans son spectacle *Le Cercle* (2008) les coupoles de ses diabolos ainsi que la technique dite du « vertax » dont nous parlerons plus loin.
12. Les diabolistes emploient les termes « excalibur » ou « vertax » pour désigner la rotation d’au moins un diabolo lorsqu’il est incliné à 90 degrés : son mouvement est rendu possible grâce à un geste de va-et-vient avec la baguette qui consiste à accélérer la vitesse de l’objet. Alors que les diabolistes sont amenés à tourner sur eux-mêmes en effectuant ce geste, Julian Vogel régule ses à-coups pour que son corps conserve la même posture pendant plusieurs minutes.
13. La série #2 de *China Series* est une performance au sein d’un espace scénique circulaire, plus restreint, où des coupoles de diabolos en porcelaine de différentes tailles suivent incessamment des trajectoires circulaires sur le sol en étant dirigées à la baguette par le diaboliste.
14. Par ailleurs, tout diabolo brisé a été préalablement photographié avant la performance #1 et est présenté aux côtés d’autres modèles dans une édition du *Catalogue of Objects* de Julian Vogel. Conçu et réalisé avec la circassienne Laurence Felber, cette collection d’images de tous les diabolos utilisés se compose d’éditions individuelles qui prennent la forme de brochures renvoyant à des périodes particulières, et s’étend au fur et à mesure du processus de diffusion de *China Series*.
15. Michael Moschen est souvent cité aux côtés de Jérôme Thomas comme l’un des instigateurs de ce que l’on pourrait appeler le jonglage contemporain (chronologiquement, l’ensemble des œuvres correspondant au jonglage ouvert), et plus particulièrement de la manipulation d’objets inédits. Nombreux sont les objets qu’il a pu concevoir ou populariser auprès des jongleur·se·s depuis les années 1980 : pour la pratique du jonglage contact, on peut notamment citer la balle acrylique, qu’il manipule à la place de David Bowie dans le film *Labyrinth* (1986) de Jim Henson.

16. Également danseur et praticien de la méthode Feldenkrais, Jörg Müller est particulièrement connu depuis les années 1990 par les jongleur-se-s pour ses œuvres dédiées au modèle du tube que nous allons étudier ici Il a également réalisé de nombreuses collaborations avec d'autres champs des arts de la scène, en particulier le champ chorégraphique.

17. Le jongleur Jay Gilligan rapporte dans un article dédié à l'évolution récente du jonglage pendulaire plusieurs éléments éclairant le contexte à partir duquel Jörg Müller a conçu ses tubes. Il a en effet bénéficié de l'aide du jongleur Mads Rosenbeck lors de recherches orientées autour d'une technique particulière de jonglage avec des massues (*club swinging*), qui consiste à leur donner un mouvement pendulaire. Voir Jay Gilligan, « Pendulum Juggling Enters its Third Decade », *eJuggle* [En ligne], URL : <<https://www.juggle.org/pendulum-juggling-enters-its-third-decade/>>, 2014 (consulté le 5/07/19), §1.

18. La figure renvoie généralement à un fragment, un geste que l'on pourrait parfois restreindre à une rattrape ou un lancer précis qui peuvent être saisis et identifiés (dans le dos ou sous un bras, par exemple). Au contraire, le *pattern* désigne une séquence qui suppose l'enchaînement de plusieurs gestes en plus des lancers et rattrapes.

19. La douche désigne l'un des motifs les plus connus du jonglage ; elle consiste à lancer une balle en l'air verticalement tout en passant une autre balle dans la main qui vient d'être libérée.

20. La cascade est un autre motif classique du jonglage, qui consiste à mouvoir un nombre impair d'objets en leur donnant une trajectoire qui prend la forme d'une lemniscate, autrement dit le signe « infini ».

21. On peut traduire *dwel-time* par « temps de séjour » à l'intérieur du jonglage : il s'agit du temps durant lequel un objet est amené à occuper par exemple la main, et devient un lieu par lequel l'attention peut passer et circuler lors de l'alternance des lancers.

22. Jan-Cyril Salemi, Gaëlle Cloarec, Dominique Marçon, « Clap de fin », *Zibeline* [En ligne], URL : <<https://www.journalzibeline.fr/critique/clap-de-fin/>>, 8 avril 2017 (consulté le 1/08/19).

23. Jörg Müller s'est appuyé sur son expérience d'interprète dans les pièces *Gravité Zéro* (1996) et *Trajectoire fluide* (2001) de la compagnie Ki Production, dont le but était déjà de réexplorer les gestes fondamentaux de danse, tout en mettant en scène les effets de suspension, de verticalité et la gestion de la vitesse du corps lorsqu'il est en apesanteur. Voir la thèse de Kitsou Dubois pour le doctorat en Esthétique, Sciences et Technologies des Arts, *L'Application des techniques de danse au vol en apesanteur, une danseuse en apesanteur*, Université Paris VIII Vincennes – Saint-Denis, sous la direction de Jean-Marie Pradier, soutenue en 1999.

24. Voir le chapitre « Mouvement » du documentaire *Cirque hors-piste*, réalisé par Nicos Argillet et Netty Radvanyi pour la chaîne de télévision Arte en 2017.

25. Cette citation témoignant de la sensation d'abandon du corps est extraite du site internet du jongleur Jörg Müller (consulté le 01/06/19), URL : <<http://www.mullerj.org/noustubeCo.html>>.

26. On notera toutefois la participation des jongleurs Jérôme Thomas (*Torpille in water*, 2013), Yoann Bourgeois (*Autoportrait*, 2012) ou encore Martin Schwietzke (*comme un jongleur dans l'eau*, 2013).

27. Phia Ménard est née sous le nom de Philippe Ménard, et a poursuivi jusqu'en 2008 une carrière de jongleur : après avoir travaillé avec le groupe de recherche de Jérôme Thomas (GR12), elle fonde sa propre compagnie Non Nova au moment de la création de sa pièce *Le Grain* en 1998. Si ses pièces créées durant les années 2000 ont indéniablement marqué de nombreux jongleur-se-s, on peut considérer que celles créées suite à son changement de sexe biologique à partir de 2008 ont progressivement infusé d'autres champs artistiques, au regard des lieux de production et de diffusion où elle travaille également aujourd'hui.

28. *L'après-midi d'un fœhn* est un ballet créé en référence à l'œuvre de Debussy et sa chorégraphie ; le titre vient de l'effet de fœhn, un phénomène météorologique constaté sur des chaînes montagneuses, dont la partie exposée au vent est asséchée et peut provoquer des changements de température.

29. Au début du spectacle, Phia Ménard découpe minutieusement des têtes et des bras dans la matière plastique et les scotche sur les sacs.
30. Des complices parmi le public ont pour rôle de remettre dans l'arène tout sac plastique qui s'en échapperait ; leur présence, qui peut certes être appréhendée comme une solution palliant un problème technique, vient aussi renforcer la sensation du caractère indomptable du vent.
31. Des trous sont par exemple percés dans les anneaux pour qu'on puisse les jongler en extérieur.
32. Phia Ménard, « Le secret de l'air et d'une performance artistique. Entretien avec Charles Dantzig », France Culture, émission « Secret professionnel », URL : <<https://www.franceculture.fr/emissions/secret-professionnel/le-secret-de-lair-et-dune-performance-artistique>>, 14 avril 2012 (consulté le 5/07/2019).
33. Si l'on reprend la terminologie que propose Jérôme Thomas (« "S'occuper à pratiquer les objets". Les objets du jongleur », *art. cit.*, §12), l'état virtuel d'un objet de jonglage repose sur une pratique non plus liée au caractère palpable de la matière mobilisée, mais à un support (informatique, vidéo) grâce auquel nous obtenons une projection et une animation de son mouvement. Dans cette perspective, la série de vidéos *Digink* (2014) de la compagnie de jonglage Defracto, où un individu composé à partir de traits de crayon virtuels joue une partition corporelle jonglée par Guillaume Martinet, et retranscrite par rotoscopie par le vidéaste et jongleur Eloi Prieur, constituerait un stimulant support de réflexion.
34. À cet égard, il pourrait être intéressant de revenir sur l'expérience des interprètes de la dernière pièce de Nathan Israël et la metteuse en scène Luna Rousseau, *La Chose* (2019), au sujet de ce que le poil et le cheveu mobilisés font à chacun de leur agrès (notamment la corde lisse et la corde volante).

RÉSUMÉS

À partir de travaux récents de jongleur-se-s, nous abordons ce que la matière et ses états font aux gestes et codes dont relèvent la pratique et la dramaturgie du jonglage. En tenant compte des qualités physiques de la matière et des sens qu'elle peut évoquer, sa puissance d'agir est appréhendée à l'aune des mutations esthétiques du jonglage depuis le début des années 1990. Notre développement suit l'évolution du rapport qu'entretiennent les jongleur-se-s avec le jonglage qu'ils ou elles donnent à percevoir sur scène à l'aide d'objets aussi bien codifiés que non codifiés. Afin de tenir compte de la concrétude des matières mobilisées, notre étude ne se limite pas aux objets mus, mais prend aussi en considération le corps et l'environnement dans lequel ces derniers évoluent. Enfin cet article, en proposant une lecture matérielle de l'histoire du jonglage, est aussi l'occasion d'interroger la pertinence de la notion de jonglabilité.

INDEX

Mots-clés : matière, jonglage, cirque, dramaturgie, agentivité, jonglabilité, incarnation, pratique, geste, technique, corps, objet