

Après la représentation

Pistes de travail

UNE CONSTRUCTION EN REBONDS SUCCESSIFS

→ Inviter les élèves à retrouver dans le spectacle différents exemples de reprises d'un même exercice en en précisant les variantes.

| n°183 | janvier 2014 |



Chacun des quatre circassiens reprend au moins l'un des exercices qu'il réalise à plusieurs reprises dans le spectacle, créant un horizon d'attente chez les spectateurs qu'ils surprennent toutefois en en variant les modalités.

Il est fort probable que les élèves mentionneront les exemples du parcours de Vimala Pons et ses multiples portés en équilibre sur la tête d'objets de plus en plus farfelus (jusqu'à une poutre) ou celui des équilibres sur les mains, des appuis tendus renversés réalisés à quatre reprises : « Notes sur l'envers » (18, 23, 35 et 52) par Erwan Ha Kyoon Larcher.

Le premier équilibre permet au circassien de poser les règles qu'il suivra dès lors : partant de la position à genoux, dos au public, il se redresse en se retrouvant à « l'envers » (cf. titre des « notes ») face au public. Le temps de l'effort est celui que prend une bouilloire électrique à porter l'eau qu'elle contient à ébullition et, pour faciliter la compréhension de la situation par les spectateurs, la bouilloire est sonorisée. Le deuxième équilibre, qui suit les mêmes étapes que le premier, est un peu plus long, durant un temps défini cette fois-ci

par un grille-pain. Si l'ouïe des spectateurs est à nouveau sollicitée, son odorat l'est aussi par l'odeur du pain grillé. Alors que le troisième propose une prouesse d'agilité qui consiste à se retrouver assis sur une chaise en partant de l'équilibre sur les mains avec la chaise initialement posée sur les pieds, le quatrième joue pleinement de l'horizon d'attente créé par les deux premiers : l'acrobate part de la même posture, à genoux dos au public, sauf qu'il est dénudé et que les spectateurs ont ainsi le temps d'anticiper la posture finale avant même que l'équilibre soit réalisé, l'effet comique étant souligné par les quelques mots prononcés par Erwan Ha Kyoon Larcher : « Voilà, voilà... Je ne vois pas ce que je peux dire d'autre. »

La construction en rebonds peut prendre d'autres modalités, donnant, à l'occasion de l'exécution d'une note, des clés aux spectateurs dont ils ne réaliseront l'utilité que plus tard dans le spectacle. Ainsi en est-il de la chanson de Nina Simone, *Ain't got no*. La première fois qu'on l'entend donne l'occasion d'un karaoké singulier : « Note sur le décret de 1812 qui

interdit la parole au cirque » (note 36). Maroussia Diaz Verbèke s'avance en portant un grand paquet de feuilles sur lesquelles sont écrites les paroles de la chanson de Nina Simone (en anglais et parfois traduites, en cas de besoin) ; suivant l'avancée de la chanson, elle effeuille cette liasse tout en regardant le public, ce qui permet à ses partenaires en fond de scène de préparer les éléments nécessaires à la réalisation de certaines des notes suivantes. Le public a ainsi l'occasion de découvrir, de se remémorer, de mémoriser ces paroles à la fois par l'ouïe et par la vue. Or, plus tard, dans le spectacle à la « Note sur la propriété en forme de karaoké » (note 61), la chanson de Nina Simone est reprise et traduite, ou plutôt évoquée en gestes par la même circassienne : après s'être saisie d'un sac dans le public (ce qu'elle avait déjà fait un peu plus tôt dans le spectacle à l'occasion de la note 16 : « Note

sur ce qui nous appartient ou note sur la propriété »), elle le vide ostensiblement des objets évoqués dans les deux premiers couplets (par exemple des clés pour *ain't got no home*), puis touche chacune des parties du corps évoquées dans les deux derniers couplets. Les notes 12, « Note sur n'importe quoi », et 40, « Note sur ce phénomène qui fait que à deux, faire n'importe quoi, se transforme en quelque chose » constituent un autre exemple de cette écriture à rebonds. La première est l'occasion pour Maroussia Diaz Verbèke de réaliser « n'importe quoi » – ce que le public perçoit comme des mouvements sans ordre –, comme si elle se contentait de gigoter dans tous les sens. Or, ces mêmes mouvements sont repris à l'occasion de la note 40, mais cette fois-ci à deux, de façon parfaitement synchronisée : ce qui paraissait informe dans un premier temps devient alors chorégraphie.

LA QUESTION DE LA PAROLE AU CIRQUE

Différentes modalités d'apparition

→ **En partant du constat de la récurrence de la « Note sur le décret de 1812 qui interdit la parole au cirque », demander aux élèves de se remémorer les différentes modalités de l'apparition de la parole dans le spectacle et de s'interroger sur cette apparente contradiction.** Certes le recours à l'écrit supplétif de la parole se produit à maintes reprises dans le spectacle. On peut en remarquer la diversité de support : que ce soit dans le programme (dont on a souligné préalablement l'ampleur singulière) ou au plateau, sur les écrits réalisés par les

circassiens eux-mêmes sur les deux volets qui dessinent la porte d'entrée, ou encore sur les journaux qui apparaissent à diverses reprises, les feuilles du karaoké, mentionné plus haut, et autres écrits évoquant des cartons de cinéma muet avec un effet comique certain (« pourquoi moi » dans la scène de l'escalier dont les marches tombent les unes après les autres), voire sur les habits portés (les deux tee-shirts revêtus à l'occasion de l'exécution de la note 40 citée ci-dessus, l'un portant la mention « je suis unique » et l'autre « moi aussi »...).



Pourtant, alors que plusieurs « notes » évoquent « le décret de 1812 interdisant la parole au cirque », la parole est paradoxalement très présente dans *De nos jours [Notes on the circus]*, et les quatre protagonistes ne sont pas que muets, quel que soit le nom de l'illustre comédien du cinéma muet qu'ils aient choisi. Les modalités de la présence de la parole sont

multiples. Les élèves auront sans doute remarqué l'importance de la voix off qui accueille le public dès son entrée dans la salle. La parole peut être celle de personnes enregistrées, sans que soient précisées les sources (multiples) de ces enregistrements, ou enfin elle peut aussi être portée par les circassiens eux-mêmes durant le spectacle.

Une parole mise en doute

Toujours est-il que la parole ne survient jamais au hasard, et que les modalités de son apparition ne sont pas sans signification sur les rapports au langage qu'entretiennent les quatre circassiens d'Ivan Mosjoukine, et sur la recherche d'un langage propre au cirque.

La parole, ce qu'elle dit et la foi qu'on peut lui porter, est d'emblée mise en doute : avant même le début du spectacle, alors que les quatre protagonistes sont immobiles face au public, on entend « Nous ne sommes pas quatre », ou encore « Nous ne sommes pas au 104 » alors même que le spectacle s'y déroule.

Quand la parole est prise en direct par un des quatre protagonistes, il s'agit souvent d'un propos inachevé, interrompu, balbutiant, comme ceux qui ponctuent la succession de chutes marquant les premières notes (en particulier 7, 11 ou 19), que ce soit celle d'Erwan Ha Kyoon Larcher qui tient précautionneusement le puzzle achevé de la Joconde, de Vimala Pons qui porte le bébé, ou encore quand Erwan Ha Kyoon

Larcher, s'appêtant à lire face au public au haut de l'escalier, laisse choir par maladresse la feuille sur laquelle est écrit son texte.

La note qui laisse le plus de place à une parole prononcée au plateau par l'un des artistes est celle réalisée par Vimala Pons, « Note sur la rupture », véritable performance de comédienne. Cette note est *a priori* totalement contradictoire avec l'idée d'une parole interdite au cirque, mais on pourra demander aux élèves s'ils ont remarqué les spécificités de cette prise de parole : Vimala Pons ne cesse de s'interrompre en pleine phrase, sans jamais que l'on puisse saisir une histoire cohérente, en changeant radicalement de propos, de ton, de personnage. Autre détail révélateur de la place laissée à la parole, toute sa performance est réalisée dans un espace délimité au sens propre : elle évolue dans un petit carré blanc marqué au sol par des lignes blanches. Dès qu'elle en sort, elle devient silencieuse ; dès qu'elle y pénètre à nouveau, le flot de paroles reprend son cours.

Révéler les corps et les actes

→ « La parole – malgré le décret au cours du XVIII^e siècle, qui l'a interdite au cirque – pourra être émise si elle sert à révéler les corps et les actes » : faire relever dans le spectacle des passages qui répondent à ce neuvième « vœu » signé par les circassiens d'Ivan Mosjoukine¹.

Plusieurs notes sont construites sur la contradiction (et l'effet comique qui en résulte souvent) entre les paroles que l'on entend et ce que l'on voit. On pourra par exemple rappeler la note 54, qui consiste à voir l'un des circassiens, Tsirihaka Harrivel, monter sur les épaules et le corps d'un autre, Erwan Ha Kyoon Larcher, et littéralement le piétiner, alors même que l'on entend « Ça va ? Pas trop débordé ? ».

De façon similaire, la longue note 58 est construite sur le télescopage entre deux langages : les propos que l'on formule à voix haute lorsque l'on retrouve une connaissance et le langage du corps.

Parfois, le geste est l'écho du propos, comme lorsque l'un des circassiens dit : « Ça m'a retourné » et qu'on le voit dans la seconde qui suit bondir et retomber au sol. Le geste alors souligne de façon spectaculaire ce que l'expression peut évoquer de douloureux, comme si le verbe avait perdu une puissance d'évocation que le langage du corps conserve avec éclat. Parfois le geste est en complet décalage avec le propos : il dévoile l'état d'esprit, les actes que dans son for intérieur on voudrait réaliser. Ainsi, lorsque tout en échangeant des propos banals, on voit Vimala Pons brandir un pistolet pointé vers Erwan Ha Kyoon Larcher, ou encore lorsque Tsirihaka Harrivel envoie une pluie de couteaux sur la même Vimala Pons, à peine protégée de la planche de bois qui servait quelques instants auparavant de table sur laquelle ils étaient accoudés.

1. Annexe 5.

→ **L'effet Koulechov appliqué au cirque : à partir de la remémoration du parcours des équilibres sur la corde exécutés par Maroussia Diaz Verbèke, proposer aux élèves de réfléchir sur ce rôle attribué à la parole comme révélateur « des corps et des actes ».**

La première occurrence voit la circassienne tenir en équilibre sur la corde alors que l'on entend des extraits des propos tenus par Jean Cocteau, lors de son discours de réception à l'Académie française, le jeudi 20 octobre 1955 :

« Vous comprenez donc ma crainte d'avoir à me maintenir pendant une heure dans une position incommode, et feignant l'aisance, puisque tout effort visible manque de style et que notre travail doit toujours effacer notre travail et n'afficher jamais la grimace dénonciatrice des efforts qu'il nous coûte.

Vous m'objecterez que cette gêne fut la même pour vous tous. Hélas, je crains qu'elle ne me soit pire, car je vous avouerai bientôt à quel point je dissimule une maladresse native sous un faux air désinvolte [...]. »

L'effet Koulechov joue alors à plein : la circassienne ne prononce elle-même aucune parole, et garde un visage le plus neutre possible durant la réalisation de cet équilibre. C'est ainsi

le montage du son et du geste qui « révèle » certains enjeux de l'exercice exécuté devant les spectateurs. Que les propos soient ceux de Jean Cocteau à l'occasion de sa réception à l'Académie française n'est pas anodin, même si la source n'est pas mentionnée. Il s'agit d'un homme de lettres qui parle de son art. Le montage est alors l'occasion de souligner certaines similitudes entre les deux démarches artistiques, mais la circassienne, qui de fait use d'un autre langage que celui de la parole, reste muette.

La deuxième occurrence : « Note sur une figure de cirque : marcher » (note 27) est construite sur le même effet : Maroussia Diaz Verbèke évolue sur la corde en marchant alors que l'on entend des propos extraits cette fois-ci du film de Jean-Luc Godard, *Vivre sa vie*, et plus précisément du onzième tableau, « Nana fait de la philosophie sans le savoir ». Voir [youtube.com/watch?v=ZOVIOhc7ru4](https://www.youtube.com/watch?v=ZOVIOhc7ru4) de 2'53" à 3'53" (de « Porthos le grand, le fort, un peu bête... » à « En somme, la première fois qu'il a pensé il en est mort. »)

Le texte invite alors à mieux prendre conscience du risque encouru par la circassienne au même moment, et de l'état de concentration qui doit être le sien lors de l'exécution de cette note. Toutefois, on pourra inviter les élèves à lire un plus large extrait du dialogue à l'occasion duquel ces propos sont tenus, et qui pose la question de la nécessité de la parole, du fait de la perte de substance du verbe : « Pourquoi est-ce qu'il faut toujours parler ? Moi, je trouve que très souvent on devrait se taire, vivre en silence. Plus on parle, plus les mots ne veulent rien dire... ».

Plus tard, l'équilibre sur la corde est à nouveau exécuté face au public, mais cette fois-ci Maroussia Diaz Verbèke est accompagnée de Vimala Pons. Alors que l'une s'échine à garder le plus longtemps l'équilibre sur cette corde souple, l'autre parle pour elle, en suivant au plus juste les moments d'instabilité et de fragilité qu'elle retranscrit par la voix, sa parole étant ponctuée de petits cris, de reprises de souffle et autres dérapages vocaux. La voix se fait ainsi l'écho des difficultés du corps.

On retrouve enfin Maroussia Diaz Verbèke à l'occasion de l'exécution de la note 57, « Note pour faire le tour de la question ». Alors même que l'on entend divers propos enregistrés de critiques stigmatisant de façon péremptoire la pauvreté dramaturgique de spectacles de cirque par des termes dont on pourra souligner l'indigence : « cucul la praline », « gngnang », « les exercices sont un peu vains », « on ne s'appuie pas sur une histoire », etc., elle est en posture



© IVAN MOSJOUKINE

délicate sur la corde. Outre, là encore, l'effet comique, le décalage entre, d'une part, le risque encouru, la qualité de l'exécution, et l'inventivité dont les quatre circassiens n'ont cessé de faire preuve jusque-là et, d'autre part, les

propos sans concession tenus par les critiques constitue une invitation à regarder le cirque pour ce qu'il est et à approfondir sa réflexion sur la spécificité du langage des corps en travail des circassiens.

QUAND LA PAROLE S'EFFACE DEVANT LE GESTE

→ « Voilà, voilà... Je ne vois pas ce que je peux dire d'autre. » En partant de ces propos d'Erwan Ha Kyoon Larcher – alors même qu'il réalise un de ses équilibres sur les mains –, de la remémoration d'une note exécutée à plusieurs reprises sans parole aucune, ni prononcée en direct ni enregistrée, et sans même l'accompagnement d'un écrit, inviter

les élèves à réfléchir sur l'effacement de la parole devant le geste circassien.

La « Note sur ce qu'il faut dire » est révélatrice de la place que la parole doit avoir pour Ivan Mosjoukine. « Ce qu'il faut dire » s'y limite en réalité à un simple cri : on y voit Maroussia Diaz Verbèke se ruer sur une porte donnant sur l'extérieur, l'ouvrir, se pencher dehors et hurler avant de revenir au plateau.



Au-delà de l'effet comique de ce que dit Erwan Ha Kyoon Larcher alors qu'il est nu en équilibre sur ses mains, « Voilà, voilà... Je ne vois pas ce que je peux dire d'autre », il faut prendre ces mots pour ce qu'ils disent réellement, à savoir que la parole devient superflue devant l'exécution du geste. Le geste circassien est un langage à part entière, que les quatre circassiens veulent réhabiliter par leur spectacle.

Certains élèves auront peut-être noté que le salto arrière exécuté par Tsirihaka Harrivel à plusieurs reprises, et en particulier en ouverture et en fin de spectacle, ce qui en dit l'importance, se fait sans recours à quelque commentaire ou accompagnement que ce soit. Pour mieux en comprendre l'enjeu, on pourra mentionner pour

conclure les propos tenus par Tsirihaka Harrivel lors d'un entretien pour le journal *Le Monde* : « Au-delà de la technique, il s'agit de trouver quels sont la profondeur et le sens en soi d'un salto sans lui faire dire des choses qui ne le concernent pas, comme un extrait d'une pièce de Shakespeare par exemple. Le cirque parle de lui-même : il faut juste lui faire dire ce qu'il est². »

2. Extrait du portrait publié dans le supplément Culture & Idées du *Monde* daté du 28 septembre 2012 [consultable] sur : lemonde.fr/culture/article/2012/09/27/cirque-toujours_1766963_3246.html

REBONDS ET RÉSONANCES

| n° 183 | janvier 2014 |

On pourra proposer aux élèves de découvrir *Water Walk*, une œuvre du compositeur américain, John Cage, présentée pour la première fois en janvier 1959, à Milan, lors du jeu *Lascia o raddoppia*, et d'en relever les points communs avec *De nos jours [Notes on the circus]*. Pour ce faire, on pourra partir des images d'une émission télévisée à l'occasion de laquelle il a présenté cette œuvre en 1960 (voir youtube.com/watch?v=SSulycqZH-U).

Plusieurs principes sont communs à *Water Walk* et *De nos jours [Notes on the circus]*, on pourra par exemple relever que :

- Pour les circassiens d'Ivan Mosjoukine comme pour John Cage, leur art est « un art de recherche ».
- L'un comme les autres ont recours à « l'humour

comme méthode ». Voir la monographie consacrée à John Cage disponible sur le site du Centre Pompidou : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-cage/ENS-cage.html>.

- On retrouve dans les deux cas une liste d'ingrédients surprenants, inventaire à la Prévert, et tout ce qui est utilisé est à vue.
- Il s'agit dans les deux cas de réaliser une composition à partir de ces éléments disparates, et dans les deux cas la « partition » se présente comme une énumération de notes (voir troisième image de la série : John Cage, *Water Walk*, 1959) sur http://johncage.tonspur.at/?page_id=1039
- Il s'agit d'une performance réalisée devant le public.

Nos chaleureux remerciements à Mathilde Ochs et Ivan Mosjoukine ainsi qu'à Sonia Khiter du Centquatre qui ont permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions.

Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement des auteurs et de l'éditeur. La mise en ligne des dossiers sur d'autres sites que ceux autorisés est strictement interdite.

Contact CRDP : crdp.communication@ac-paris.fr

Comité de pilotage

Jean-Claude LALLIAS, professeur agrégé, conseiller Théâtre, délégation Arts & Culture, CNDP

Patrick LAUDET, IGEN lettres-théâtre
Cécile MAURIN, chargée de mission lettres, CNDP
Marie-Lucile MILHAUD, IA-IPR lettres-théâtre honoraire

Responsable de la collection

Jean-Claude LALLIAS, professeur agrégé, conseiller théâtre, délégation Arts & Culture, CNDP

Auteur de ce dossier

Philippe GUYARD, professeur d'Histoire-Géographie et d'option Théâtre

Directeur de la publication

Annie LEMESLE, directrice du CRDP de l'académie de Créteil

Responsabilité éditoriale

Gilles GONY, CRDP de l'académie de Créteil

Suivi éditorial

Isabelle SÉBERT, secrétariat d'édition
Mathilde PEYROCHE, correction, CRDP de l'académie de Créteil

Mise en pages

Claude TALLET, CRDP de l'académie de Créteil d'après une création d'Éric GUERRIER

© Tous droits réservés

ISSN : 2102-6556

ISBN : 978-2-86918-258-5

© CRDP de l'académie de Créteil, 2014

Retrouvez sur ► <http://crdp.ac-paris.fr>, l'ensemble des dossiers « Pièce (dé)montée »