

Déméter

ISSN : 1638-556X

Éditeur : Université de Lille

13 | Été | 2025

Fragiles acrobates

La fragilité comme outil de création : vulnérabilité des corps et agentivité partagée dans les spectacles d'Atelier Lefeuvre & André et de Johann Le Guillerm

Jaine Chemmachery et Alice Guillot-Lefeuvre

 <https://www.peren-revues.fr/demeter/2241>

DOI : 10.54563/demeter.2241

Référence électronique

Jaine Chemmachery et Alice Guillot-Lefeuvre, « La fragilité comme outil de création : vulnérabilité des corps et agentivité partagée dans les spectacles d'Atelier Lefeuvre & André et de Johann Le Guillerm », *Déméter* [En ligne], 13 | Été | 2025, mis en ligne le 01 octobre 2025, consulté le 24 octobre 2025. URL : <https://www.peren-revues.fr/demeter/2241>

Droits d'auteur

CC-BY-NC

La fragilité comme outil de création : vulnérabilité des corps et agentivité partagée dans les spectacles d'Atelier Lefeuvre & André et de Johann Le Guillerm

Jaine Chemmachery et Alice Guillot-Lefeuvre

PLAN

Introduction

Slow cirque et « science de l'idiot » : revendiquer des formes de fragilité

Humain/non-humain ou le brouillage des frontières

Vulnérabilité et robustesse

Conclusion

TEXTE

Introduction

- 1 Plusieurs artistes de cirque travaillent aujourd'hui la question de la fragilité, comme Jean-Paul Lefeuvre et Didier André de la compagnie Atelier Lefeuvre & André, ou Johann Le Guillerm. Ces trois créateurs ont des parcours professionnels croisés : élèves de la première promotion du Centre National des Arts du Cirque, Johann Le Guillerm, Jean-Paul Lefeuvre et Didier André se forment respectivement pendant quatre ans et demi au fil, au vélo acrobatique et au jonglage. Ils sortent du CNAC en 1989 et jouent dans différents spectacles de la compagnie Archaos avant d'être réunis tous les trois dans *The last show on Earth*. En 1991, ils co-fondent, avec trois autres collègues du CNAC, le Cirque O, pour lequel ils continuent à performer dans leurs disciplines. En 1993, leurs chemins se séparent : Johann Le Guillerm crée la compagnie Cirque ici, son premier spectacle *Où ça ?* marque le début de sa carrière en solo et de ses expérimentations sur les corps mécaniques ; Didier André jongle notamment pour la compagnie L'Institut de Jonglage et la Compagnie DCA de Philippe Decouflé, pour laquelle il participe à des passages dansés dans une nouvelle version du spectacle *Triton* en

1998 ; Jean-Paul Lefevre retrouve deux camarades du CNAC avec qui il co-crée la compagnie Que-Cir-Que, dont le spectacle éponyme lui permet d'explorer d'autres techniques et de travailler, pour la dernière fois, sa pratique du vélo acrobatique. En 2001, il retrouve Didier André pour créer, en duo, la compagnie Atelier Lefevre & André. Ils travaillent toujours ensemble depuis, composant autant avec des objets du quotidien qu'avec leurs corps. Johann le Guillerm, quant à lui, monte en 2001 le projet de recherche poétique *Attraction*, au sein duquel il développe une quinzaine de performances à tendance scientifique, développant ses propres agrès-objets lors de processus testés sur scène.

- 2 Ce corpus prend son sens au contact d'un cirque de la fragilité, dans lequel les trois artistes s'inscrivent et où la vulnérabilité des corps et des objets constitue un support de production des spectacles. Leurs propositions s'articulent autour d'une fragilité qui « quel que soit l'objet auquel on l'applique, désigne une dimension qui lui appartient et fait partie de son être même, soit depuis toujours, soit par suite d'une modification de sa structure interne par un ou plusieurs événements¹ ». Cela tient notamment à l'agentivité² partagée entre les interprètes et les agrès/objets non humains, mais aussi à la fragilité générale mise en scène dans les spectacles *Le Jardin* (2003) et *Bricolage Érotique* (2007) de l'Atelier Lefevre & André, et *Le Pas Grand Chose* (2016) et *Terces* (2021) de Johann Le Guillerm. Après avoir examiné en quoi des filiations burlesques existent dans les deux compagnies, respectivement à travers la construction d'un *slow cirque* pour l'Atelier Lefevre & André et l'expression d'une « science de l'idiot » pour Johann Le Guillerm, nous considérerons le pouvoir d'agentivité des outils, objets et autres matériaux qui introduisent un rapport de l'artiste au non-humain qui permet de redéployer la notion de fragilité. Cela nous conduira à mettre en évidence l'importance dans ces spectacles de la vulnérabilité des corps, inscrite dans un rapport à la robustesse et à l'âge.

Slow cirque et « science de l'idiot » : revendiquer des formes de fragilité

- 3 Les artistes de l'Atelier se considèrent eux-mêmes comme les interprètes d'un *slow cirque*³, une notion qui puise ses racines dans la volonté d'expression du nouveau cirque⁴ et dans les valeurs esthétiques du *slow cinema*, aussi nommé cinéma contemplatif. Théorisé par le critique de cinéma Michel Ciment en 2003⁵, ce terme est popularisé dans les années 2010 par des journalistes et critiques anglophones⁶. Il se définit en regard de ses caractéristiques plastiques : « des prises de vue étendues temporellement, des plans en profondeur spatiale, des caméras statiques, des paysages sonores caractérisés par le silence, et un récit dramatique épuré⁷ ». Ce qui pourrait caractériser le *slow cirque*, c'est par exemple le recours à un plateau nu (seulement occupé par les corps des artistes et de leurs structures), un éclairage scénique réduit, une absence totale de la parole comme dans les spectacles muets de l'Atelier, peu de costumes, une réduction des formes jusqu'aux titres courts et évocateurs du dénuement (comme *Le Pas Grand-chose*) et, surtout, une grande lenteur dans les gestes. Ralenti, modifié, découpé, le mouvement est une composante essentielle du cinéma contemplatif et du *slow cirque*.
- 4 Le *slow cinema* relève de la notion de fragilité en ce qu'il s'attache à un rythme lent et « implique la possibilité d'une fracture, d'une fissure ou d'une fêlure⁸ ». Un certain rapport au temps s'établit donc dans la « maîtrise d'un tempo aussi délicat - et périlleux⁹ », mais également dans la durée des spectacles (à sa création, *Le Jardin* dure 1h30). Les moments longs sont travaillés avec le risque de générer une potentielle lassitude chez le public. Les artistes développent donc un autre rapport au temps : les gestes épurés s'opposent à la notion classique d'événement¹⁰ puisque le « non-geste » est ici privilégié, au risque d'ennuyer les spectateur·ices¹¹. Alors que certains arts s'appliquent à supprimer ces « temps morts¹² », les spectacles analysés les assument. La lenteur est un déclencheur humoristique et créatif placé au cœur des performances, pour que « l'absurde s'étire

jusqu'au rire [et que] la poésie appara[isse] comme le dénominateur commun de tous leurs vains efforts¹³ ». C'est un cirque minimaliste et poétique qui introduit un univers de l'ordinaire, au plus proche du public.

- 5 Les influences du *slow cirque* sont issues de divers arts du spectacle, notamment le cinéma, puisque ces deux arts partagent des « éléments de proximité (arts populaires, foire comme cadre des représentations) et d'emprunts (gag et *slapstick* pour le cinéma des origines, références cinématographiques dans les spectacles des nouveaux cirques)¹⁴ ». Un numéro de *Bricolage Érotique*, qui croise danse, acrobatie et manipulation d'un ballon, s'inscrit dans une réinterprétation de la scène du globe terrestre dans *Le Dictateur* de Charlie Chaplin (1940). Le choix du ballon n'est pas anodin, puisqu'« est fragile ce qui peut se briser¹⁵ ». Les performances de ces deux extraits sont construites autour du risque que l'objet éclate, les gestes imposent donc une délicatesse, à titre préventif : le ballon est d'abord décroché (d'un support en bois dans le film, d'une ventouse suspendue par un fil dans le spectacle) puis utilisé comme un objet de rebonds sur les corps. Le ballon est manipulé pour flotter délicatement, Lefeuve le fait rouler sur ses épaules et sur son doigt avant de l'envoyer dans les airs. La séquence du *Dictateur* s'achève lorsque le personnage prend le globe terrestre dans ses bras et que l'objet éclate. Dans *Bricolage Érotique*, André étreint le ballon avant d'y percer un trou. Ce numéro illustre les mécanismes esthétiques du *slow cirque* : les objets n'éclatent pas, ils se dégonflent. La cassure inhérente à la fragilité est bien présente, mais elle est appréhendée dans un rythme lent et des mouvements précautionneux. Le *slow cirque* naît dans l'emprunt et la reprise d'éléments esthétiques du cinéma contemplatif, il s'agit d'un style de performance qui implique tout un héritage artistique.

- 6 La filiation burlesque est présente chez les deux compagnies : elle apparaît dans des parodies de numéros de cirque traditionnel (comme le lancer de couteaux dans *Le Jardin* où les lames se voient remplacées par des bouquets de fleurs) et dans des situations et performances absurdes, comme la recherche loufoque d'une pâte serpentini à la forme spiralée précise, mélangée à un tas de pâtes identiques, chez Johann Le Guillerm. Le burlesque repose aussi sur une part d'expérimentation : dans les spectacles de l'Atelier, les objets

sont soumis à des tests acrobatiques ou sonores absurdes. Dans *Bricolage Érotique*, le numéro des ventouses consiste en différents essais d'accroches : l'aspiration de l'objet permet à la fois de le faire adhérer sur les corps ou le sol, mais aussi de créer une roue en collant les coupelles de deux ventouses l'une contre l'autre (la machine peut alors se déplacer en rotation) ou en plaçant les manches sous une planche pour fabriquer les pieds d'une table – qui servira d'estrade pour le numéro suivant. La manipulation d'objets du quotidien est également le lieu d'une production de sonorités expérimentales : la brouette de *La Serre* et les cagettes de *Ni Omnibus* sont utilisées comme percussions, les boules de pétanque, les truelles et les planches de bois de *Parbleu !* sont entrechoquées pour produire différents rythmes et sons métalliques. Chaque objet peut, dès qu'il est sujet à la recherche burlesque, devenir producteur de performance, comme le sont la structure végétalisée *La Motte* ou l'objet « Canaboulé », deux exemples de machines inventées par Le Guillerm qui peuvent se déplacer par elles-mêmes.

Figure 1



Capture d'écran de la vidéo *Le Pas Grand-chose, conférence spectacle*, performance de Johann Le Guillerm, teaser réalisé et monté par Stéphane Metge, publié le 14 février 2022, © Johann Le Guillerm. <https://vimeo.com/677097102>.

- 7 S'il n'utilise pas le terme de « slow cirque » pour parler de ses performances, Johann Le Guillerm travaille cependant ces mêmes codes esthétiques, tout en intégrant la fragilité comme principe créateur¹⁶. Un projet d'exposition, accroché au mur de son atelier, repose entiè-

rement sur la fragilité : « un tableau qui n'est fait que de la vitre brisée et du clou qui le tient¹⁷ ». Ici, ce sont les fêlures du verre qui composent le caractère artistique de sa proposition. Ses *Architextures*, des sculptures de bois tissées, cette fois exposées au public, sont un autre exemple relevant de la notion de fragilité : elles reposent sur un principe d'enchevêtrement et ont « la capacité de s'auto-tenir sans aucun lien, sans clou ni colle¹⁸ », pouvant donc s'effondrer à tout moment. Ce travail de la fragilité est inscrit au cœur de l'œuvre dès sa première forme, puisque Le Guillerm en construit d'abord des maquettes miniatures. L'imbrication des planches qui composent les *Architextures* s'articule par ailleurs dans la pratique à ce qu'il nomme la « science de l'idiot¹⁹ », dans laquelle ses études et performances reposent sur un caractère autant scientifique qu'absurde. Ce goût pour l'expérimentation s'articule à l'idiotie selon Jean-Yves Jouannais en ce qu'elle s'apparente à une « philosophie de la compréhension, attentive à l'expérience immédiate²⁰ ». Le Guillerm indique apprécier travailler la « recherche sans but²¹ », une recherche n'ayant pas pour fin un résultat unique, mais qui peut ouvrir sur de multiples autres possibilités de recherches à venir²². La recherche comique de la « banane russe » dans *Le Pas Grand-Chose* en est un autre exemple : Le Guillerm sélectionne une banane dont il mesure le potentiel d'oscillation puis la soumet à l'épreuve. La performance de la banane est aléatoire, elle peut atteindre, ou non, le nombre de balancements présumés. En outre, la banane est éphémère (dans la mesure où elle est mangée par Le Guillerm à la fin du numéro), ce qui constitue un aspect essentiel de la fragilité.

- 8 Jean-Paul Lefeuve et Didier André comme Johann Le Guillerm cultivent donc une fragilité dans le burlesque, mais aussi dans un certain rapport aux objets qui conduisent à une redistribution des rôles entre humains et non-humains.

Humain/non-humain ou le brouillage des frontières

- 9 C'est dans ce cadre qu'une poétique du banal se met en place dans les spectacles de l'Atelier²³. Dans *Le Jardin*, brouette, pelle, tuyaux d'arrosage et d'autres outils agricoles sont autant d'objets du quotidien mobilisés par les interprètes, ce qui permet la mise en place d'un

univers homogène et reconnaissable pour le public tandis qu'une véritable serre occupe le centre de la scène ; lieu dans et autour duquel s'élabore le spectacle. À l'intérieur de la serre se trouve un lecteur de cassettes audio utilisé à plusieurs reprises par les deux protagonistes pour la bande-son. La serre s'avère ainsi à la fois scène et envers du décor²⁴. Les objets mobilisés par Lefevre et André s'apparentent à ce que Jean-Luc Mattéoli nomme des « objets pauvres » qui « manifestent une absence de beauté consensuelle et un solide caractère ordinaire²⁵ ». Cette notion est transposable aux objets utilisés par Le Guillerm, notamment dans *Le Pas Grand Chose*, où il effectue des démonstrations à partir d'objets qu'il manipule ou qu'il construit.

- 10 Pour autant, ces objets-accessoires dans les spectacles de l'Atelier et ceux de Le Guillerm peuvent être transformés en agrès par les interprètes : un pavé devient une balle de jonglage, deux tuyaux d'arrosage accrochés ensemble se transforment en cerceau. Ce procédé est également à l'œuvre dans les spectacles de Le Guillerm comme dans *Terces* où des pyramides précaires de livres ou un empilement savant de poutres en bois se retrouvent également transformés en agrès sur lesquels l'interprète effectue une acrobatie. Aussi bien chez l'Atelier que chez Le Guillerm, le détournement des objets de leur fonction initiale leur confère une fragilité qui peut amener les artistes à se retrouver dans une situation précaire ou du moins, exposée comme telle au public.
- 11 Parfois, les objets sont au cœur de métamorphoses qui vont bien au-delà d'un détournement de leur fonctionnalité première. Ainsi la brouette « manipulée » par Lefevre au début du *Jardin* s'apparente-t-elle à une partenaire²⁶ de danse que l'interprète fait valser, virevolter, mais elle est ensuite successivement transformée en outil de locomotion, en monture et en instrument de musique. Dans toutes ces productions, les objets occupent le rôle d'acteur à part entière, ce qui est souligné par le fait qu'ils sont mentionnés dans le générique de fin, selon leur « ordre d'apparition²⁷ ».

Figure 2



Extrait vidéo de *Le Jardin*, 2003, interprété par Didier André & Jean-Paul Lefeuve, lumières : Philippe Bouvet, Par Les Chemins Productions, avec le soutien du Théâtre d'Auxerre, publié le 05 mars 2024, © Compagnie Atelier Lefeuve & André. <https://www.youtube.com/watch?v=o5q2ojgtdEM>.

- 12 Le Guillerm met en évidence le caractère central des objets dans ses spectacles lorsqu'il indique : « dans la réalisation de ce qui deviendra mon agrès, l'idée de départ peut s'infléchir, voire être contrariée par la réalité de ce que l'objet peut faire ou pas. L'objet contraint le numéro et a le pouvoir d'en changer la nature même²⁸ ». L'utilisation du terme « objet » comme sujet de plusieurs propositions construites autour de verbes d'action (« faire », « contraindre », « avoir le pouvoir ») matérialise dans la langue de l'artiste la capacité agentive des objets. La notion de contrariété implique aussi l'idée d'une quasi-volonté de l'objet à laquelle le « bricoleur-artiste²⁹ » se plie. L'idée que ce sont les objets qui mènent la danse est particulièrement repérable dans le spectacle *Tercès* avec la machine à énergie hydraulique qui traverse la scène en un mouvement autonome.
- 13 Le caractère non totalement contrôlé des objets utilisés par Le Guillerm amène ce dernier à se confronter parfois en spectacle à l'échec d'une expérience, ce qui le conduit à répéter cette dernière

afin qu'elle puisse se solder par un succès. Cette exposition à la possibilité de l'échec consiste en une prise de risque qui confine l'artiste à une forme de précarité, à la possibilité que sa posture puisse être affaiblie. Toutefois, il s'agit peut-être là d'un effet de réception, car Le Guillerm lui-même ne redoute pas l'échec : « quand je tente un numéro et que j'échoue, je tente à nouveau, pour réussir. J'aime l'erreur, car elle nous rapproche, les gens et moi³⁰ ». Si les spectacles analysés ne sauraient consister en une célébration de l'échec, ils en acceptent néanmoins la possibilité.

- 14 Cela nous amène à repenser la manière dont les rôles sont distribués sur scène et c'est peut-être là qu'une différence significative est à noter entre les spectacles de l'Atelier et ceux de Le Guillerm. Dans *Le Jardin*, le processus de transformation est réciproque : si les objets acquièrent, souvent à l'issue d'une action menée par l'un des deux interprètes ou les deux, une forme d'agentivité qui les rapproche de ces derniers, Lefeuve, en particulier, est parfois relégué au rang de serviteur du personnage incarné par André, voire « transformé » en vache dans *Le Jardin*³¹. Lorsque Lefeuve effectue une planche sur le pavé qui est mû par André, l'analogie avec une aiguille de tourne-disques est saisissante ; en d'autres termes, Lefeuve est temporairement transformé en objet, mais pas pour autant dénué d'agentivité. Autant d'exemples qui nous invitent à penser la manière dont le spectacle brouille les frontières entre humain et non-humain, entre animé et inanimé.
- 15 Dans les spectacles de Le Guillerm, si les objets paraissent parfois mus par une énergie presque surnaturelle, l'artiste cultive la posture de savant fou, voire de *deus ex machina*. Si la « machine cinétique » qui officie dans son spectacle « excède le dualisme homme/machine, nature/culture, humain/non-humain, pour engendrer par-delà les espèces de la multiplicité³² », c'est bien Le Guillerm qui la « guide à la baguette³³ », et peut-être la mène à la baguette ? Les objets et machines de Le Guillerm semblent parfois dotés d'une agentivité, voire d'une volonté propre, mais celui-ci reste malgré tout maître à bord, même si l'échec n'est jamais totalement exclu de l'équation. Ce qui s'apparente à un paradoxe – performance de contrôle et acceptation de l'erreur – n'en est pas véritablement un puisque l'entreprise de Le Guillerm s'apparente à une coexistence possible des contraires.

Figure 3



Vidéo de *Terces, laboratoire en piste*, performance de Johann Le Guillerm, teaser réalisé et monté par Stéphane Metge, publié le 14 février 2022, © Johann Le Guillerm. <https://vimeo.com/677092603>.

- 16 Pierre-Philippe Meden qualifie Le Guillerm de « dompteur ou manipulateur de singulières sculptures 'mécanimales' qui nous questionnent sur ces effets de vie inhérents à la matière³⁴ ». Cela fait écho aux « assemblages » pensés par Jane Bennett pour parler de ces ensembles composés d'agents humains et non-humains dotés d'une agentivité collective, distincte de ce que serait la somme de celle des premiers et des seconds. Les spectacles étudiés constituent ainsi des exemples de cirque susceptibles de « tisser d'autres dramaturgies, plus durables et plus fluides entre les corps et les objets, entre l'homme et l'animal, entre l'être humain, la matière et l'espace³⁵ ».
- 17 Au cœur de la démarche des artistes réside la recherche d'un équilibre, même précaire, comme s'il s'agissait de compenser collectivement, solidairement, le risque de la fragilité des agents distincts. Léa de Truchis de Varennes et Carolina Moreno-Harvelant voient dans les constructions de Johann Le Guillerm « l'aboutissement d'une relation et d'un dialogue entre artiste et objet³⁶ ». Cette idée d'un dialogue opéré entre les protagonistes (humains) et les objets qu'ils utilisent, voire qu'ils manipulent, nous conduira à penser la manière dont cette

collaboration s'articule à une réflexion sur les notions de vulnérabilité et de robustesse.

Vulnérabilité et robustesse

- 18 La dimension de fragilité, exposée à travers l'utilisation d'objets simples, est redoublée de celle de la vulnérabilité au sens où la définit Judith Butler, soit une relation à l'autre susceptible d'affecter le sujet³⁷. L'idée d'une relation à un autre pas entièrement sous contrôle (« *a way of being related to what is not me and not fully masterable*³⁸ ») fait écho aux différentes relations mises en scène chez l'Atelier et dans les spectacles de Le Guillerm entre les interprètes et les objets. La vulnérabilité chez Le Guillerm est perceptible lorsqu'il effectue un équilibre sur une pyramide de livres ; elle l'est sans doute plus encore dans les spectacles de l'Atelier où Lefevre apparaît vêtu d'un caleçon, ce qui rappelle également la manière dont Butler définit la vulnérabilité comme une exposition délibérée du corps³⁹. Corps tout aussi exposé au regard du public dans la scène d'effeuillage du *Jardin* dans laquelle André masque sa nudité avec un journal ou dans *Bricolage Érotique* où Lefevre enlève son caleçon, mais en se positionnant de sorte que son dos et ses bras tendus vers le sol dissimulent ses parties génitales.

Figure 4



Photographie (Matthieu Hagene) de *Le Jardin*, 2003, interprété par Didier André & Jean-Paul Lefevre, lumières : Philippe Bouvet, Par Les Chemins Productions, avec le soutien du Théâtre d'Auxerre, © Compagnie Atelier Lefevre & André.

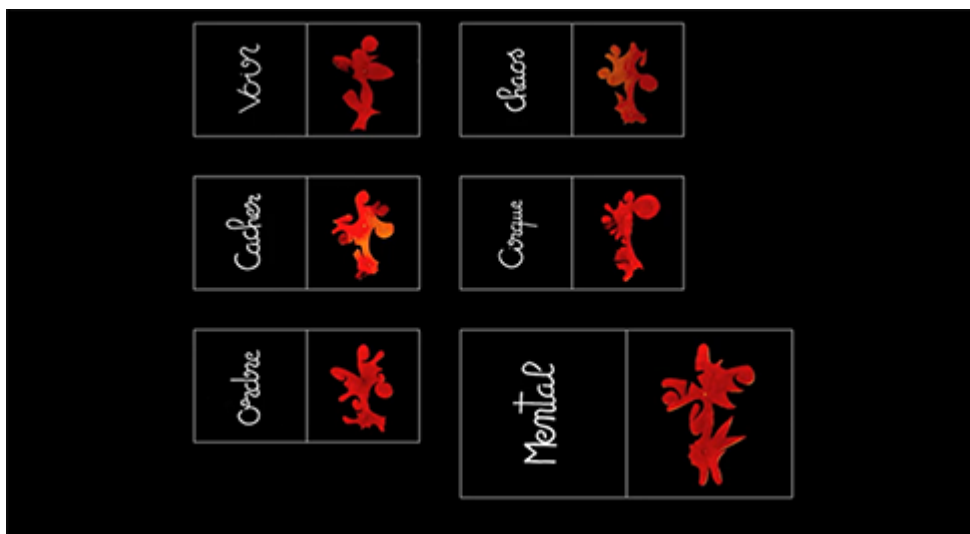
- 19 Dans le cadre de cette réflexion sur la fragilité, nous souhaitons convoquer la notion de robustesse telle que la définit Olivier Hamant. Selon Hamant, performance et fragilité vont de pair tandis que la robustesse, soit « la capacité à se maintenir stable (sur le court terme) et viable (sur le long terme) malgré les fluctuations⁴⁰ », implique un rapport au temps long. L'idée de durer sur un temps long se voit reflétée dans les objets utilisés sur scène. Il ne s'agit pas simplement d'objets du quotidien, mais d'éléments pris dans une logique de recyclage, ce que souligne le constat d'Hamant selon lequel « dans le monde de la robustesse, on utilise des matériaux moins performants, mais adaptables et transformables facilement⁴¹ ». Ainsi une chambre à air de vélo est-elle transformée en élastique dans *Bricolage Érotique* et les traditionnelles massues de jonglage deviennent-elles des « bouquets-massues » dans *Le Jardin*.

Le bricolage, présent jusqu'au titre du spectacle, fait de la pratique du rafistolage un art durable⁴² puisque les interprètes doivent régulièrement recoller, réparer, huiler leurs accessoires. Dans le cas de Le Guillerm, Léa De Truchis de Varennes et Carolina Moreno-Harvelant notent :

chaque éclairage des scènes est le fruit d'une récupération. Les bouteilles de verre illuminées sont montées sur des rails et entrent sur le tour de la piste comme un petit train ; les poursuites sont des soufflets (ou des lampions ?) que les techniciens lumières, perchés sur les deux mâts, peuvent manipuler et bouger comme des marionnettes ; et les couleurs des lumières peuvent être modifiées grâce à un système de roulement, telle une éolienne. Chaque pale de l'éolienne est une gélatine de couleur que les régisseurs peuvent faire tourner pour changer l'atmosphère d'une scène. L'ingéniosité du bricolage a donc une continuité dramaturgique dans tous les éléments de la mise en scène de *Terces*⁴³.

- 20 Par ailleurs, le caractère central de la recherche, mis en scène dans *Le Pas Grand-chose*, fait écho à l'argument d'Hamant selon lequel : « dans le monde de la robustesse, la recherche fondamentale est toujours là et elle explore toujours des voies inconnues, voire apparemment inutiles⁴⁴ ». On peut se demander quelle est l'utilité d'éplucher des clémentines en faisant en sorte d'en déchirer la peau le moins possible ou de marcher sur les goulots de bouteilles en verre en sabots, comme le fait Le Guillerm ; si cette recherche peut faire sourire, elle semble bien répondre à l'imaginaire d'un monde robuste plus que performant. En cela, la pratique de Le Guillerm, si elle ne se revendique pas explicitement du *slow cirque*, fait écho à ce que Lisa Schlesinger dit du *slow theatre*, à savoir qu'il s'agit d'une manière de « “faire du théâtre et de vivre” qui œuvre à trouver “de belles solutions” face à nos modes de vie capitalistes bien peu épanouissants⁴⁵ ».

Figure 5



Capture d'écran de la vidéo *Le Pas Grand-chose, conférence spectacle*, performance de Johann Le Guillerm, teaser réalisé et monté par Stéphane Metge, publié le 14 février 2022, © Johann Le Guillerm. <https://vimeo.com/677097102>.

- 21 Le Guillerm, à l'instar de Lefevre et André, s'inscrit contre une logique utilitariste et dans une pensée de la robustesse visant à « hybrider savoirs anciens et modernes⁴⁶ ». Sur la réalisation d'un équilibre apparemment précaire et néanmoins robuste, Charlène Dray note :

Chaque planche soutient les autres. En piste, Johann Le Guillerm monte sur cette sculpture qui devient son agrès et l'escalade au fur et à mesure que les planches sont liées entre elles. Il tient et soutient l'ensemble. L'équilibre du corps et l'équilibre de la structure sont interdépendants⁴⁷.

- 22 Cette interdépendance est aussi au cœur des numéros effectués par les interprètes de l'Atelier. Ces assemblages hybrides rappellent les constructions robustes comme le pont suspendu, exemple cité par Hamant : « dans un pont suspendu, la contradiction entre des piliers en compression et des câbles en tension permet de générer un équilibre mécanique : le pont peut se déformer et osciller sous le vent, mais il ne cassera pas, grâce à ce conflit interne⁴⁸ ». Si conflit il y a, c'est bien la recherche d'une résolution durable qui motive le travail de Lefevre et André, et de Le Guillerm.

- 23 La recherche d'une forme de robustesse aux dépens de la seule performance nous ramène à la question du temps. En effet, les artistes considérés se distinguent par un travail de continuité, qui s'exprime de différentes manières. C'est par exemple la durabilité d'un même costume – qui permet, par ailleurs, de distinguer le personnage – : Johann Le Guillerm choisit la structure de son costume lorsqu'il est élève au CNAC, « un pantalon à taille haute et évasée, un manteau long, des chaussures pointues. Depuis, nous suivons « la continuité d'une silhouette⁴⁹ » qui sera altérée au fil du temps, mais dont les trois pièces fondamentales resteront toujours les mêmes. Chez l'Atelier, c'est depuis *La Serre* que l'on retrouve cette même continuité de l'apparence : celle de Didier André se joue dans une variation de chemise et pantalon de costume, avec des bretelles, quand celle de Jean-Paul Lefevre se compose uniquement d'un caleçon noir (qu'il portait déjà, en blanc, dans *Que-Cir-Que*). La restructuration de certains spectacles exprime aussi une forme de durabilité : *La Serre*, spectacle créé pour être joué *in situ* sous la structure close éponyme, donne naissance au *Jardin*, version intérieure, et leur assemblage (*Entre Serre et Jardin*) se joue en plein air, permettant ainsi aux artistes d'interagir davantage avec les espaces naturels qui les entourent. Quant au spectacle *8m3*, il s'agit d'un enchaînement de *Chez Moi Circus* et *Ni Omnibus*, deux solos créés – et pouvant être joués – indépendamment l'un de l'autre. Johann Le Guillerm travaille également cette déclinaison de la performance, présentant *Terces* comme la mutation de *Secret (temps 2)* (2012), spectacle décliné à partir de *Secret* (2003).
- 24 La longévité de ces artistes s'accompagne d'une prise en compte de la temporalité dans leurs spectacles. Outre les temps morts assumés, les effets du temps marquent les corps des artistes. Là où les corps des personnages incarnés par Lefevre et André se caractérisaient par un contraste, le « grand maigre » et le « petit gros », ils se ressemblent désormais, ce qui implique de repenser le potentiel comique qui autrefois pouvait reposer sur la différence morphologique. Une déformation de ces mêmes corps induite par la répétition de certains numéros est à noter : la peau du crâne de Lefevre est marquée et abimée par les équilibres répétés effectués sur le pavé dans *Le Jardin*, tout comme la toile de la serre est progressivement trouée par les acrobaties effectuées dessus – ces mêmes équi-

libres ne figurant plus dans le spectacle, comme un autre effet du temps sur le corps des artistes avec lequel ces derniers doivent composer au prix d'une adaptation et d'ajustements constants⁵⁰.

Conclusion

- 25 En composant avec des objets banals qui deviennent des partenaires, ou en inventant des sciences et créant des machines, les artistes de l'Atelier Lefevre & André et Johann Le Guillerm explorent la fragilité sous toutes ses formes, à travers trois aspects majeurs : des temps lents, des objets banals et des gestes minimalistes. La fragilité comme moteur créatif conduit les artistes à mettre en évidence l'agentivité d'objets malléables susceptibles de devenir des agrès. Les spectacles nous invitent à penser la vulnérabilité des corps des artistes à travers des numéros forgés sur la nudité ainsi que sur l'équilibre (et la potentielle chute donc) – qu'il leur est d'ailleurs nécessaire d'adapter au fil du temps. En exposant des moments de faiblesses physiques, ils déconstruisent l'attendu implicite du cirque spectaculaire. Leurs performances n'en sont pas moins impressionnantes, dans le risque et l'inventivité qu'elles présentent. En somme, ces spectacles renvoient à notre propre humanité : notre capacité à toujours inventer et bricoler, à imaginer d'autres compétences aux objets du quotidien, à nous adapter à un monde instable en bonne entente avec le non-humain. Ces artistes marquants de leur génération et du nouveau cirque appellent, avec leurs récentes expérimentations plastiques, à une plus grande ouverture pour définir leur art. Témoins de l'évolution du cirque grâce à la longévité de leurs carrières éclectiques, les nombreuses propositions de l'Atelier Lefevre & André et de Johann Le Guillerm ont contribué à modeler des dialogues entre une forme de *slow cirque* et d'une « science de l'idiot », dont les jeunes compagnies peuvent désormais poursuivre le développement. Nous pensons ainsi au spectacle *La Boule* de Liam Lelarge et Kim Marro (issues de la 33e promotion du CNAC), de la compagnie Attention Fragile. Sur un plateau nu, avec des lumières simples, les deux corps s'entrelacent dans des portés en marchant dans un mouvement perpétuel. On retrouve dans *La Boule* tous les éléments esthétiques du *slow cirque*, la recherche de nouveaux modes de déplacements d'une forme hybride inventée, ainsi que les questionnements inhérents à la fragilité des corps.

BIBLIOGRAPHIE

Matthew Barrington, *The Evolution and Legacy of Slow Cinema in the 21st Century Cinematic Landscape*, PhD thesis – Department of Film and Screen Media, Birkbeck, University of London, 2024. URL : <https://eprints.bbk.ac.uk/id/eprint/53881/> [consulté le 29 décembre 2024].

Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham, Duke University Press, 2010.

Judith Butler, « Rethinking Vulnerability and Resistance », dans *Vulnerability in Resistance*, Judith Butler, Zeyneb Gambetti et Leticia Sabsay (dir.), Durham, Londres, Duke University Press, 2016, pp. 12-27.

Michel Caspary, « Un pavé dans les étoiles », dossier artistique et technique du *Jardin*, Atelier Lefevre et André, 2003, p. 3. URL : <https://app.box.com/s/nkf17yrnjepwunhvhhr9tfdkc2rqnybr> [consulté le 04 janvier 2025].

Jean-Louis Chrétien, *Fragilité*, Paris, Éditions de Minuit, 2017.

Jean-Louis Chrétien, « Sens et formes de la fragilité, Entretien avec Jean-Louis Chrétien », propos recueillis par Michaël Föessel et Camille Riquier, dans *Esprit*, n° 444, 2018, p. 100-111.

Michel Ciment, « The State of Cinema », discours prononcé lors du 46^e Festival international du film de San Francisco, 2003. URL : <https://unspokencinema.blogspot.com/2006/10/state-of-cinema-m-ciment.html> [consulté le 05 janvier 2025].

Tiago De Luca, « Slow Time, Visible Cinema : Duration, Experience, and Spectatorship », *Cinema Journal*, vol. 56, n° 1, 2016, p. 23-42. URL : <http://www.jstor.org/stable/44072163> [consulté le 20 décembre 2024].

Peter Eckersall et Eddie Paterson, « Slow Dramaturgy: Renegotiating Politics and Staging the Everyday », *Australasian Drama Studies*, vol. 58, 2011.

Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, PUF, 2010.

Élise Garraud, « L'attraction cousue sur-mesure », *Autour de Johann Le Guillerm*, Charlotte Dezès, Charles Jacquelin et Pierre Philippe-Meden (dir.), *Circus Sciences*, n° 4, 2023, p. 69-78.

Jean-Michel Guy, « Avant-propos », dans *Les arts du cirque : Logiques et enjeux économiques*, Gwénola David-Gibert, Jean-Michel Guy et Dominique Sagot-Duvaurox (dir.), Paris, Ministère de la Culture – DEPS, coll. Questions de culture, 2006, p. 11-20.

Olivier Hamant, *Antidote au culte de la performance : la robustesse du vivant*, Paris, Editions Gallimard, 2023.

Pierre Hivernat et Véronique Klein (dir.), *Panorama contemporain des arts du cirque*, Paris, Textuel, 2010.

Nick James, « Passive Agressive », *Sight and Sound*, 2010, vol. 20, n° 4.

Jean-Yves Jouannais, *L'Idiotie : art, vie, politique – méthode*, Paris, Beaux-arts

magazine, 2003.

Jean-Paul Lefevre, *Ranskanet*,
« Rencontre avec Jean-Paul Lefevre –
Partie 2 », 05 mai 2007, [Vidéo],
YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QnZbL6hNLp0&t=108s>.

Jean-Paul Lefevre et Didier André,
Bricolage Érotique, 2007, Compagnie
Atelier Lefevre & André, 75 minutes.

Jean-Paul Lefevre et Didier André, *Le
Jardin*, 2003, Compagnie Atelier
Lefevre & André, 70 minutes.

Johann Le Guillerm, *Le Pas Grand
Chose*, 2016, Compagnie Cirque ici,
75 minutes.

Johann Le Guillerm, *Tercès*, 2021,
Compagnie Cirque ici, 90 minutes.

Liam Lelarge et Kim Marro, *La Boule*,
Compagnie Attention Fragile, 2023,
40 minutes.

Bauke Lievens, « La dramaturgie au
cirque : entre l'humain et le non-
humain », dans *Contours et détours des
dramaturgies circassiennes*, Diane
Moquet, Karine Saroh et Cyril Thomas
(dir.), *Châlons-en-Champagne* (<https://www.sudoc.abes.fr/cbs/xslt//DB=2.1/SET=1/TTL=1/CLK?IKT=1018&TRM=Cha%CC%82lons-en-Champagne>), *Publication* (<https://www.sudoc.abes.fr/cbs/xslt//DB=2.1/SET=1/TTL=1/CLK?IKT=1018&TRM=Publication>) *CNAC* (<https://www.sudoc.abes.fr/cbs/xslt//DB=2.1/SET=1/TTL=1/CLK?IKT=1018&TRM=CNAC>), *Chaire* (<https://www.sudoc.abes.fr/cbs/xslt//DB=2.1/SET=1/TTL=1/CLK?IKT=1018&TRM=Chaire>) *ICiMa*, (<https://www.sudoc.abes.fr/cbs/xslt//DB=2.1/SET=1/TTL=1/CLK?IKT=1018&TRM=ICiMa>), 2020 (<https://www.sudoc.abes.fr/cbs/xslt//DB=2.1/SET=1/TTL=1/CLK?IKT=1018&TRM=2020>).

Renaud Maes, « Vertus de l'idiot », *La
Revue nouvelle*, n° 1, 2021, p. 30-32.

Martine Maleval, *L'émergence du
Nouveau cirque*, 1968-1998, Paris,
L'Harmattan, coll. *Logiques Sociales*,
Série Etudes culturelles, 2010.

Jean-Luc Mattéoli, *L'Objet pauvre,
mémoire et quotidien sur les scènes
contemporaines françaises*, Rennes,
Presses universitaires de Rennes, 2011.

Ash McAskill, « Mobilizing a Slow
Theatre Movement Through an
Atypical Artist Perspective », *ctr* 175,
2018. DOI:10.3138/ctr.175.008.

Marc Moreigne, « Johann Le Guillerm
ou les temps du cercle », *Autour de
Johann Le Guillerm*, Charlotte Dezès,
Charles Jacquelin et Pierre Philippe-
Meden (dir.), *Circus Sciences*, n° 4,
octobre 2023, p. 89-102.

Pierre Philippe-Meden, « Éditorial »,
Autour de Johann Le Guillerm, Charlotte
Dezès, Charles Jacquelin et Pierre
Philippe-Meden (dir.), *Circus Sciences*,
n° 4, 2023, p. 5-6.

Marion Poirson-Dechonne, « Le cirque
miniature, fétiche ou objet fantasme
pour l'imaginaire cinématographique »,
Cirque et cinéma, François Amy de la
Bretèque, Christian Rolot, Guillaume
Boulanger et Philippe Goudard (dir.),
Circus Sciences, n° 2, janvier 2022, p. 97-
109.

Anne Quentin, Johann Le Guillerm,
« Entretien avec Johann Le Guillerm.
Mécaniques, systèmes, objets,
matières », *Territoires de cirque*,
03 juillet 2011. URL : <https://territoiresdecirque.com/ressources/publications/dossiers-thematiques/l-agres-entre-appropriation-et-depassement/entretien-avec-johann-le-guillerm>. [consulté
le 21 février 2025]

Jonathan Romney, « In Search of Lost Time », *Sight and Sound*, 2010, vol. 20, n° 2.

Lisa Schlesinger, « Towards a Slow Theatre », *TCG Circle*, 2013.

NOTES

1 Jean-Louis Chrétien, « Sens et formes de la fragilité, Entretien avec Jean-Louis Chrétien », propos recueillis par Michaël Fœssel et Camille Riquier, *Esprit*, n° 444, 2018, p. 100-111. URL : <https://shs.cairn.info/revue-esprit-2018-5-page-100?lang=fr> [consulté le 12 décembre 2024].

2 Le terme d'agentivité est un néologisme issu de la traduction de la notion anglophone d'*agency*. Au sens large, l'*agency* désigne la capacité de l'être humain à agir de façon intentionnelle sur lui-même, sur les autres et sur son environnement.

3 Le terme apparaît sur leur site internet ainsi que dans les dossiers artistiques des spectacles *Parbleu !* et *Parblex !*, et est repris par la presse pour présenter la compagnie.

4 Le nouveau cirque émerge dans les années 1970, en France, porté par des compagnies pionnières : Cirque Bonjour, 1971 (renommé Cirque imaginaire en 1974 et Cirque invisible en 1990) ; Le Puits aux Images, 1973 (qui prendra le nom Cirque Baroque en 1986) ; Petit Cirque, 1976 (rebaptisé Cirque Aligre en 1977) ; Cirque Plume, 1984 ; Archaos, 1986. Il est structuré par de nouvelles valeurs économiques, morales et politiques : le retrait des numéros animaliers des spectacles, le renouveau des formes narratives, l'instauration d'une plus grande polyvalence des artistes et des lieux de représentations, etc. De nombreuses écoles de cirque, dont L'École au Carré et l'école nationale de cirque d'Annie Fratellini fondées en 1974, ou le CNAC en 1986, participent à la promotion et à l'enseignement du nouveau cirque. L'appellation « cirque contemporain » est progressivement adoptée pour désigner une pratique se rapprochant de la danse, du théâtre et des arts plastiques. À ce sujet, voir notamment les travaux de Martine Maleval et de Jean-Michel Guy.

5 Voir Michel Ciment, « The State of Cinema », discours prononcé lors du 46^e Festival international du film de San Francisco, 2003. URL : <https://unspokencinema.blogspot.com/2006/10/state-of-cinema-m-ciment.html> [consulté le 05 janvier 2025].

6 Voir Jonathan Romney, « In Search of Lost Time », *Sight and Sound*, vol. 20, n° 2, 2010. Nick James, « Passive Agressive », *Sight and Sound*, vol. 20, n° 4, 2010.

7 Notre traduction. Matthew Barrington, *The Evolution and Legacy of Slow Cinema in the 21st Century Cinematic Landscape*, PhD thesis – Department of Film and Screen Media, Birkbeck, University of London, 2024, p. 20. URL : <https://eprints.bbk.ac.uk/id/eprint/53881/> [consulté le 29 décembre 2024] : « temporally extended takes, spatially deep shots, static camera set-ups, soundscapes characterised by silence, and a dramatic pared-down narrative ».

8 Jean-Louis Chrétien, *Fragilité*, Paris, Éditions de Minuit, 2017, p. 102.

9 Michel Caspary, « Un pavé dans les étoiles », dossier artistique et technique du *Jardin*, Atelier Lefevre et André, 2003, p. 3. URL : <https://app.box.com/s/nkf17yrnjepwunhvhhr9tfdkc2rqnybr> [consulté le 04 janvier 2025].

10 Tiago De Luca, « Slow Time, Visible Cinema : Duration, Experience, and Spectatorship », *Cinema Journal*, vol. 56, n° 1, 2016, p. 23-42. URL : <http://www.jstor.org/stable/44072163> [consulté le 20 décembre 2024] : « the event in the sense of a *significant* happening that justifies its being the object of attention for a recording camera for a determined period » : « l'événement au sens d'un événement significatif justifiant qu'il fasse l'objet de l'attention d'une caméra pour une période déterminée » (notre traduction).

11 Marc Moreigne évoque ainsi le temps long, presque suspendu, de la traversée de la scène par Le Guillerm sur des goulots de bouteilles, dans « Johann Le Guillerm ou les temps du cercle », *Autour de Johann Le Guillerm*, Charlotte Dezès, Charles Jacquelin et Pierre Philippe-Meden (dir.), *Circus Sciences*, n° 4, 2023, p. 89-102.

12 Ces derniers ne constituent qu'une partie des caractéristiques qu'Olivier Hamant associe à la robustesse du vivant et que l'on retrouve sous des formes différentes dans les spectacles de l'Atelier et de Johann Le Guillerm : « de l'hétérogénéité, des processus aléatoires, des lenteurs, des délais, des redondances, des incohérences, des erreurs et de l'inachèvement » dans *Antidote au culte de la performance : la robustesse du vivant*, Olivier Hamant, Paris, Editions Gallimard, 2023, p. 20.

13 Voir « Slow cirque », dossier artistique et technique de *Parbleu !*, Atelier Lefevre et André, 2019, p. 3. URL : <https://app.box.com/s/bsx9cnxwi0he8wueyv3je40q3acbba9k> [consulté le 04 janvier 2025].

14 Marion Poirson-Dechonne, « Le cirque miniature, fétiche ou objet fantasme pour l'imaginaire cinématographique », dans *Cirque et cinéma*, François Amy de la Bretèque, Christian Rolot, Guillaume Boulanger et Philippe Goudard (dir.), *Circus Sciences*, n° 2, 2022, p. 97-109.

15 Jean-Louis Chrétien, *Fragilité*, *op. cit.*, p. 8.

16 La pratique de Le Guillerm se rapporte notamment à ce que Peter Eckersall et Eddie Paterson nomment la « slow dramaturgy » dans le théâtre contemporain : « [these performances] share a kind of fragility. They are aesthetically tentative and fragmentary and explore borders of theatrical form and representation », p. 189 : « [ces performances] ont en commun une certaine fragilité. Elles sont esthétiquement provisoires et fragmentaires et explorent les frontières de la forme théâtrale et de la représentation » (notre traduction). Peter Eckersall, Eddie Paterson, « Slow Dramaturgy: Renegotiating Politics and Staging the Everyday », *Australasian Drama Studies*, vol. 58, 2011. URL : <https://www.proquest.com/openview/a177662d9fb1b43b7c44d7141e182b40/1?pq-origsite=gscholar&cbl=45345> [consulté le 13 février 2025].

17 Voir « Sous le chapiteau de Johann Le Guillerm » dans *Tracks*, Arte, <https://www.youtube.com/watch?v=Qw2VSjbWD9E>.

18 *Ibid.*

19 Cette science de l'idiot fait écho à la définition qu'en propose Renaud Maes : « L'idiot, par son comportement erratique, rompt en effet la promesse de prévisibilité des comportements. Parce qu'il s'intéresse à tout et n'importe quoi, il empêche le ciblage. Parce qu'il s'interrompt pour un rien, parce qu'il prend le temps de faire ce dont il a envie sur le moment, ou même de ne rien faire, il impose une décélération des rythmes de communication » dans « Vertus de l'idiot », *La Revue nouvelle*, n°1, 2021, p. 31.

20 Jean-Yves Jouannais, *L'Idiotie : art, vie, politique – méthode*, Paris, Beaux-arts magazine, 2003, p. 21.

21 « Sous le chapiteau de Johann Le Guillerm », *op. cit.*

22 Jean-Yves Jouannais, *op. cit.*, p. 46 : « Par l'ouverture et la souplesse qu'elle lui permet, l'idiotie se révèle être, non pas une soustraction en termes de compréhension du monde, mais une multiplication des points de vue sur les fondements de l'activité humaine ».

23 On peut articuler à cela ce que Barbara Formis nomme « esthétique des gestes ordinaires », une esthétique qui « travaille à défaire la présupposée

frontière entre l'art et la vie » (*Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, PUF, 2010, p. 26). Toutefois, la comparaison s'arrête là, car Formis pense les objets mineurs dans le cadre de l'imprésentation qui « ne sort pas le geste de son contexte ordinaire » (*ibid.*, p. 142). Le détournement des objets de leur fonction première dans les spectacles analysés nous invite à interroger le principe d'imprésentation qui « tient dans sa présentation de la chose dans sa signification première » (*ibid.*, p. 142) pour lui préférer celui de la métaphorisation et la transfiguration du réel que cette dernière implique.

24 Au début du *Jardin*, les spectateur-ices perçoivent l'ombre de Lefeuve en train de s'échauffer, ce qui à nouveau brouille les frontières entre les coulisses et la scène.

25 Jean-Luc Mattéoli, *L'Objet pauvre, mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 57.

26 L'expression « objet-partenaire » est d'ailleurs utilisée par Charlène Dray pour évoquer les performances de Johann Le Guillerm (« Machine, agrès, partenaires : L'entropie des objets scéniques de Johann Le Guillerm », *Autour de Johann Le Guillerm*, *op. cit.*, p. 27-40).

27 On retrouve dans la distribution la notion d'« agentivité distribuée » développée par Jane Bennett par laquelle humains et non-humains sont tous considérés comme des « vitalités matérielles » agissant ensemble : « un agent n'agit jamais vraiment seul. Son efficacité ou son agentivité dépend de la collaboration, de la coopération ou de l'interférence interactive de nombreux corps et forces » (notre traduction). Voir Bennett : « an actant never really acts alone. Its efficacy or agency depends on the collaboration, cooperation, or interactive interference of many bodies and forces » (Jane Bennett, *Vibrant Matter : A Political Ecology of Things*, Durham, Duke University Press, 2010, p. 21).

28 Anne Quentin, « Entretien avec Johann Le Guillerm », *L'agrès : entre apprivoisement et dépassement*, Paris, Territoire de cirque, 2011. URL : <http://territoiresdecirque.com/ressources/publications/dossiers-thematiques/l-agres-entre-apprivoisement-et-depassement/entretien-avec-johann-le-guillerm> [consulté le 15 février 2025].

29 Léa De Truchis de Varennes et Carolina Moreno-Harvelant, « Cirque et bricolage », dans *Autour de Johann Le Guillerm*, Charlotte Dezès, Charles Jacquelin et Pierre Philippe-Meden (dir.), *Circus Sciences*, n° 4, 2023, p. 15-26, p. 23.

30 Le Guillerm cité dans *Panorama contemporain des arts du cirque*, Pierre Hivernat et Véronique Klein, Paris, Textuel, 2010, p. 453. Le Guillerm semble s'inspirer du monde vivant qui, d'après Olivier Hamant, « héberge surtout une myriade de contre-performances à toutes les échelles, de la molécule à l'écosystème », *op. cit.*, p. 20.

31 Lors d'un équilibre sur les bras, les « boîtes à meuh » attachées aux chevilles de Lefeuve permettent d'ailleurs de reproduire le cri de l'animal.

32 Alix de Morant, « L'intelligence architecte de Johann Le Guillerm », *Autour de Johann Le Guillerm*, *op.cit.*, p. 9-14.

33 *Ibid.*

34 Pierre Philippe-Meden, « Éditorial », *Autour de Johann Le Guillerm*, *op.cit.*, p. 5-6.

35 Voir Bauke Lievens, « La dramaturgie au cirque : entre l'humain et le non-humain », dans *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*, Diane Moquet, Karine Saroh et Cyril Thomas (dir.), *Châlons-en-Champagne* (<https://www.sudoc.abes.fr/cbs/xslt//DB=2.1/SET=1/TTL=1/CLK?IKT=1018&TRM=Cha%CC%82lons-en-Champagne>), *Publication* (<https://www.sudoc.abes.fr/cbs/xslt//DB=2.1/SET=1/TTL=1/CLK?IKT=1018&TRM=Publication>), *CNAC* (<https://www.sudoc.abes.fr/cbs/xslt//DB=2.1/SET=1/TTL=1/CLK?IKT=1018&TRM=CNAC>), *Chaire* (<https://www.sudoc.abes.fr/cbs/xslt//DB=2.1/SET=1/TTL=1/CLK?IKT=1018&TRM=Chaire>), *ICiMa*, (<https://www.sudoc.abes.fr/cbs/xslt//DB=2.1/SET=1/TTL=1/CLK?IKT=1018&TRM=ICiMa>), *2020* (<https://www.sudoc.abes.fr/cbs/xslt//DB=2.1/SET=1/TTL=1/CLK?IKT=1018&TRM=2020>), p. 146.

36 Léa De Truchis de Varennes et Carolina Moreno-Harvelant, *op. cit.*, p. 20.

37 Judith Butler, « Rethinking Vulnerability and Resistance », *Vulnerability in Resistance*, Judith Butler, Zeyneb Gambetti et Leticia Sabsay (dir.), Durham, Londres, Duke University Press, 2016, p. 12-27 : « a relation to a field of objects, forces and passions that impinge on or affect us in some way » : « une relation à un champ d'objets, de forces et de passions qui nous affectent d'une certaine façon » (notre traduction).

38 *Ibid.*

39 « a deliberate mobilisation of bodily exposure », *Ibid.*, p. 26

40 Olivier Hamant, *op. cit.*, p. 22.

41 *Ibid.*, p. 31.

42 Pour *Bricolage Érotique*, Lefevre et André utilisèrent des journaux datant de 2008 pour la qualité du papier et la plus grande surface de jeu rendue possible par le format de l'époque. Ils furent même amenés à utiliser un journal qui contenait un article sur eux-mêmes, transformant par là-même le journal littéralement en archive. Le constat effectué par Léa De Truchis de Varennes et Carolina Moreno-Harvelant selon lequel « en détournant des objets appartenant au passé pour les conjuguer au présent, Le Guillerm peut 'zigzaguer dans le continuum du temps' et annihile la propension à penser un objet dans la durée de sa fonctionnalité » (De Truchis de Varennes et Moreno-Harvelant, *op. cit.*, p. 24) est donc aisément transposable à la politique de l'Atelier vis-à-vis des objets. La citation dans la citation est tirée de Jean-Luc Mattéoli, *op. cit.*, p. 165.

43 Léa De Truchis De Varennes et Carolina Moreno-Harvelant, *op. cit.*, p. 24.

44 Olivier Hamant, *op. cit.*, p. 33.

45 Notre traduction. Pour l'original, voir l'article de Lisa Schlesinger, « Towards a Slow Theatre », *TCG Circle*, 2013. URL : tcgcircle.org/2013/06/towards-a-slow-theatre/. L'idée des modes de vie capitalistes peu épanouissants est empruntée à Ash McAskill, « Mobilizing a Slow Theatre Movement Through an Atypical Artist Perspective », *ctr* 175, 2018, p. 41. doi :10.3138/ctr.175.008.

46 Olivier Hamant, *op. cit.*, p. 32. Les structures en bois de Le Guillerm semblent bien s'appuyer sur un savoir-faire technique ancestral plutôt que sur du « high-tech » (Hamant, *op. cit.*, p. 32)

47 Charlène Dray, *op. cit.*, p. 33.

48 Olivier Hamant, *op. cit.*, p. 36.

49 Elise Garraud, « L'attraction cousue sur-mesure », dans *Circus Sciences*, *op. cit.*, p. 69-78.

50 En février 2025, l'Atelier Lefevre & André est sollicité pour travailler avec les élèves du CNAC de la 39e promotion sur une réinterprétation du *Jardin*. Cette reprise de répertoire permet notamment aux artistes de faire rejouer, par l'intermédiaire de corps plus jeunes, des numéros supprimés du spectacle.

RÉSUMÉS

Français

Cet article s'intéresse aux modalités de la fragilité en tant que thème, mais aussi en tant qu'outil de travail dans les spectacles de l'Atelier Lefeuvre & André et ceux de Johann Le Guillerm. À travers une esthétique qui repose notamment sur une exposition des corps et un recours à des objets du quotidien, les spectacles du corpus (*Bricolage Érotique* et *Le Jardin* pour l'Atelier Lefeuvre & André, et *Terces* et *Le Pas Grand Chose* pour Johann Le Guillerm) complexifient la notion de fragilité. Comment la fragilité et la vulnérabilité peuvent-elles être adossées à une pensée de la résistance au temps et de la robustesse ? Comment ces artistes, circassiens issus de la première promotion du CNAC, composent-ils avec les effets du temps ? Quelles propositions leurs spectacles offrent-ils en termes de vision du monde à venir ?

Après avoir considéré le *slow cirque* et la « science de l'idiot » comme agents d'un travail burlesque et d'une forme de fragilité, l'article explore le brouillage des frontières à l'œuvre dans les spectacles, en particulier entre humain et non-humain, notamment à travers le concept d'« assemblage » travaillé par Jane Bennett. Il analyse enfin la manière dont les spectacles étudiés mettent en œuvre une vulnérabilité qui s'articule paradoxalement à la robustesse telle qu'elle est définie par Olivier Hamant, contre l'idéologie de la performance et la fragilité qui lui est afférente.

English

This article looks at the ways in which fragility is both a theme and a working tool in the shows of Atelier Lefeuvre & André and Johann Le Guillerm. Through an aesthetics that relies on the exposure of bodies and the use of everyday objects, the shows under study (*Bricolage Érotique* and *Le Jardin* for Atelier Lefeuvre & André, and *Terces* and *Le Pas Grand Chose* for Johann Le Guillerm) complicate the notion of fragility. How can fragility and vulnerability be linked to ideas of durability and robustness ? How do these circus artists, who were part of the first cohort of the CNAC, deal with the effects of time ? What future imaginaries do their shows offer ?

After having considered *slow circus* and “the idiot's science” as agents of burlesque work and of a form of fragility, the article will explore the blurring of boundaries at work in the shows, particularly between human and non-human, notably through Jane Bennett's concept of “assemblage”. It will finally analyse the way in which the shows studied showcase a type of vulnerability linked to robustness as is defined by Olivier Hamant, against the ideology of performance and the fragility associated with it.

INDEX

Mots-clés

Cirque, fragilité, robustesse, vulnérabilité, Jean-Paul Lefeuvre, Didier André, Johann Le Guillerm

Keywords

Circus, fragility, robustness, vulnerability, Jean-Paul Lefeuve, Didier André, Johann Le Guillerm

AUTEURS

Jaine Chemmachery

Jaine Chemmachery est maîtresse de conférences en littératures postcoloniales et diasporiques à Sorbonne Université. Ses recherches actuelles portent sur les études sur la mobilité, les études sur le corps et la représentation de la précarité dans la littérature. Ses dernières publications incluent « “He wants me to bring him home, even in the form of a shell”: Criminalized Bodies and Repatriation in Kamila Shamsie’s *Home Fire* » (*Interventions* (26.1, 2024)) et « *The Refugee Tales: Bearing Witness to the Plight of Refugees through Literary and Artistic Re-Incorporation* » (C21, en cours). Elle pratique également le tissu aérien depuis trois ans et s’intéresse à l’articulation entre recherche en littérature et pratique artistique/acrobatique ([USEFUL FICTIONS • 4](https://useful-fictions-lab.fr/) (<https://useful-fictions-lab.fr/>)).

Alice Guillot-Lefeuve

Alice Guillot-Lefeuve prépare un doctorat en études cinématographiques et audiovisuelles au sein de l’école doctorale Lettres, Langues, Linguistique & Arts (« 3LA » – ED 484) de l’Université Lumière Lyon 2. Elle est membre du laboratoire Passages Arts & Littératures (XX^e-XXI^e). Dirigée par Rémi Fontanel, sa thèse se consacre à l’étude des images de métamorphoses monstrueuses (animaux, cyborgs, créatures) dans le cinéma de genre français contemporain et plus largement à la relation entre ces transformations et leurs représentations *queer* dans le champ des arts. Elle sollicite à ce titre les sciences humaines et sociales, en particulier les études de genre et l’iconologie filmique.