

THÉÂTRE DIJON BOURGOGNE

CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL

SAISON 2010-2011

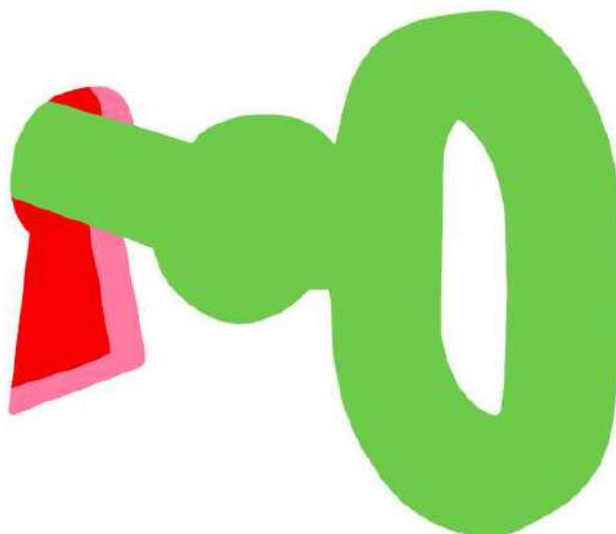
DOSSIER
D'ACCOMPA-
GNEMENT

Ici

(Création)

ARMO / Cie Jérôme Thomas

un projet de Jérôme Thomas, Markus Schmid et Pierre Bastien
avec Jérôme Thomas et Markus Schmid



©Paul Cox

Dossier réalisé par Amandine GEORGES

Contacts relations avec le public :

Jeanne-Marie PIETROPAOLI Responsable des formations et projets éducatifs

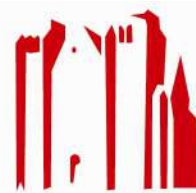
03 80 68 47 49 / jm.pietropaoli@tdb-cdn.com

Amandine GEORGES Professeure missionnée

a.georges@tdb-cdn.com

Sophie BOGILLOT Responsable des relations avec le public, partenariats, associations,
comités d'entreprise, enseignement supérieur

03 80 68 47 39 / s.bogillot@tdb-cdn.com



Théâtre Dijon Bourgogne
Parvis Saint-Jean

ICI. (Création)

ARMO / Cie Jérôme Thomas
un projet de **Jérôme Thomas, Markus Schmid et Pierre Bastien**
avec **Jérôme Thomas et Markus Schmid**

musique et création des machines musicales **Pierre Bastien**, son **Ivan Roussel**,
lumière et scénographie **Bernard Revel**, costumes et accessoires **Emmanuelle Grobet**,
régie plateau **Julien Lanaud**, direction de production **Agnès Célérier**

production **Association ARMO - Cie Jérôme Thomas** avec le soutien de la **Cie Andrayas**
co-production **Comédie de Caen - Centre dramatique national de Normandie**,
Agora - scène conventionnée pour les arts du cirque de Boulazac, Théâtre Dijon
Bourgogne - CDN

PARVIS SAINT-JEAN

du mardi 19 octobre au samedi 23 octobre

(Horaires de représentations : du mardi au vendredi à 20h, le samedi à 17h)

Rencontre à chaud

jeudi 21 octobre à l'issue de la représentation

De l'écrit à la scène... avec Jérôme Thomas et Markus Schmid

samedi 23 octobre à 14h30

SOMMAIRE

I. L'équipe artistique	page 4
A. Jérôme Thomas	
B. Markus Schmid	
C. Pierre Bastien	
II. Le spectacle	page 5
A. Les thèmes abordés	
B. Un théâtre de gestes	
C. Un théâtre d'objets	
D. Un spectacle musical	
III. Pistes pédagogiques : travail en amont	
A. Travailler sur les représentations des élèves à propos du jonglage	page 6
B. Travailler sur les sources d'inspiration et la genèse du spectacle	page 11
C. Travailler sur la démarche esthétique des deux acteurs	page 12
D. Travailler sur l'utilisation des objets	page 13
E. Travailler sur des photographies de répétition	page 13
F. Travailler sur la musique du spectacle	page 14
G. Travailler sur les propos de Jérôme Thomas	page 14
IV. Pistes pédagogiques : travail en aval	
A. Faire le compte-rendu du spectacle	page 16
B. Restituer l'émotion née du spectacle	page 18
C. Prolongements possibles	page 18
V. Sources	
A. A propos du spectacle <i>Ici</i> et de Jérôme Thomas	page 19
B. Elargissement à l'art de la jongle et au cirque	page 19

I. L'équipe artistique

La pièce est créée par un jongleur et un mime qui se connaissent depuis 2001 et ont déjà collaboré sur plusieurs spectacles. Ils travaillent avec un musicien, rencontré plus récemment.

A. Jérôme Thomas

- Jongleur
- Formation : cabaret et cirque (cirque d'Annie Fratellini)
- Intéressé par la musique (jazz) et les liens possibles avec le jonglage
- 1993 : fondation de la compagnie ARMO (Atelier de recherche en manipulation d'objets)
- Production de spectacles avec sa compagnie, parmi lesquels :
 - *Extraballe*, spectacle en solo (1990) : c'est un des premiers spectacles de jonglage joués sur les scènes de théâtre et non plus dans les cirques
 - *Hic Hoc*, spectacle qui met en scène les cauchemars et les rêves d'un jongleur (1995)
 - « 4 » *Qu'on en finisse une bonne fois pour toutes avec...*, spectacle qui associe le jonglage et la magie (1998)
 - *Cirque Lili*, travail lié au cirque (2001)
 - *Duo Jérôme Thomas invite Jean-François Baëz*, pièce qui met l'accent sur la relation entre musique et jonglage (2003)
 - *Rain / Bow, arc après la pluie*, ballet avec dix jongleurs (2006) : c'est, à ce jour, sa plus grande création
 - *Libellule et Papillons !!*, décliné dans une version de rue *Papillons !* (2008)
 - *Sortilèges*, cirque musical pour enfants (2009)
- 2003 : reçoit le Prix Arts du Cirque de la SACD (société des auteurs et compositeurs dramatiques)
- Rôle de formateur : volonté de transmission de sa pratique

B. Markus Schmid

- Comédien, formé à l'école du mime (avec Marcel Marceau)
- Intéressé par le théâtre d'ombres, l'acrobatie, la manipulation d'objets (marionnettes, jonglage)
- 1998 : fondation de la compagnie Andrayas
- Mise en scène et interprétation de spectacles avec sa compagnie, parmi lesquels :
 - *Requiem pour une béquille* (2001)
 - *Le Cœur suspendu* (2003)
 - *Gaza – terre d'envol* (2006)
 - *Enki, chanteur d'eau* (2008)

C. Pierre Bastien

- Musicien
- Intéressé par les liens entre musique et arts plastiques (concerts performances, expositions à la Biennale d'Art Contemporain de Lyon)
- Créateur d'étranges machines musicales (par exemple, un orchestre fait de robots en Meccano, qui joue d'instruments de musique traditionnels / nom de l'orchestre : Mecanium / albums : *Mecanoïd* (2001))

II. Le spectacle

A. Les thèmes abordés

Le spectacle, structuré en plusieurs mouvements, repose sur une dualité : l'enfermement et la libération.

Pendant le premier temps, les deux acteurs, qui ont comme principaux accessoires une table et des chaises, sont enfermés dans un lieu très étroit. Ils répètent de manière burlesque les mêmes gestes mécaniques et absurdes : l'espoir n'a que peu de place dans leur quotidien. On peut imaginer qu'ils travaillent à la chaîne dans une usine, de produits dangereux par exemple.

Au début du deuxième temps, qui commence avec l'envol d'une feuille de papier, l'univers quotidien des deux acteurs est transformé : ils évoluent désormais dans un espace très étroit et allongé, d'une surface de 9 m² (rectangle de 9 mètres de long sur 1 mètre de large). Ce mouvement, toujours placé sous le signe de la contrainte, évoque des pressions plus psychologiques que physiques, proches de celles qu'on peut subir quand on est en prison.

Le troisième temps est un moment de transition pendant lequel l'espace scénique s'ouvre complètement. Les acteurs apparaissent et disparaissent, figurant plusieurs personnages.

Le quatrième temps évoque la libération, l'évasion par le rêve, la poésie : les acteurs échappent à l'enfermement physique grâce à leur imaginaire, déclenché par les objets qui les entourent.

B. Un théâtre de gestes

Le spectacle est muet. Les acteurs, qui travaillent avec leur corps, interprètent sur scène une chorégraphie qui crée des images suggestives dans l'esprit du spectateur. Issus du jonglage et du mime, ils s'appuient sur les techniques de leurs corps de métier au service d'une expression artistique différente. Ici n'est donc pas un spectacle de jonglage au sens classique du terme.

C. Un théâtre d'objets

Bien qu'ils ne travaillent pas avec des objets classiques du jonglage (cannes, chapeaux), Jérôme Thomas et Markus Schmid partagent la scène avec de multiples objets, dont des chaises et des feuilles de papier. Ces derniers jouent un rôle fondamental dans l'économie générale du spectacle : en effet, c'est grâce à eux que s'effectue progressivement la libération des acteurs par l'enclenchement de leur imaginaire. Le spectacle s'apparente donc à du théâtre d'objets (théâtre dans lequel l'objet est détourné de sa fonction première à des fins poétiques ; on pourra lire un développement plus important sur le théâtre d'objets dans le dossier d'accompagnement de *Petit Cirque*, spectacle représenté au TDB pendant la saison 2009-2010).

D. Un spectacle musical

Puisque l'équipe associe un jongleur, un mime et un musicien, le spectacle repose sur une étroite collaboration entre les acteurs et la musique. Aux côtés des acteurs, dont la chorégraphie est rythmée par la musique, on trouve sur scène de nombreuses machines musicales, dont la présence est prépondérante pour le spectateur.

En effet, ces installations sont assez petites, de la taille d'une valise. Mais, au cours de la première partie, sont diffusées en fond de scène des images, filmées en gros plan, d'une machine mécanoïde. De plus, à la fin du spectacle, l'ombre des machines mécanoïdes, qui sont entrées sur scène pendant le deuxième temps, est projetée. Cela les rend beaucoup plus imposantes aux yeux du spectateur.

Par ailleurs, la musique présente la même dualité que le travail des acteurs :

- Pendant le premier temps, le spectateur entend une musique répétitive, au tempo rapide, jouée par une machine dont il voit l'image en fond de scène. Cette musique enregistrée accompagne les gestes mécaniques des acteurs.
- Pendant le deuxième temps, les machines automates entrent en scène.
- A la fin du spectacle, les machines automates, qui ont été programmées, jouent, en direct sur la scène, une musique amplifiée par différents effets sonores. Elle accompagne les acteurs dans leur quête de la liberté.

III. Pistes pédagogiques : travail en amont

A. Travailler sur les représentations des élèves à propos du jonglage

Quelques éclairages magistraux sur les techniques et l'histoire du jonglage

Les termes jonglage, jonglerie et jongle peuvent être indifféremment employés pour désigner l'art du jongleur.

Étymologie du mot jongleur : latin *joculare*, qui signifie « plaisanter, s'amuser »

1. Les principales techniques de jonglage

On trouve :

- Le jonglage aérien : le jongleur, qui utilise entre 3 et 11 objets, lance en l'air des balles, des massues, des anneaux / cerceaux, des torches, des chapeaux, des cannes ou tout autre objet (on pouvait jongler avec des objets très lourds, comme des boulets de canon).
- Le jonglage par rebond : le jongleur lance des balles qui rebondissent au contact du sol.
- Le jonglage de contact : le jongleur manipule un objet à l'aide de différentes parties du corps (main, bras, front), sans jamais le lâcher.
- Le jonglage d'équilibre : le jongleur maintient un objet en équilibre sur une partie de son corps (main, pied, front).

2. L'histoire de la jonglerie en Occident

a. Dans l'Antiquité :

- On trouve les plus anciennes traces du jonglage en Égypte, au XII^e siècle avant J.-C.
- Le jonglage est connu dans la plupart des sociétés antiques (en Grèce, à Rome mais aussi en Chine et en Inde).

b. Au Moyen-âge

- Errant qui voyage de château en château.
- Artiste complet : le jongleur, qui se produit seul, est aussi un baladin, un ménestrel, un conteur.
- 1475 : apparition d'un jongleur sur une gravure : Pierre Gringoire.

c. L'âge d'or du cirque (du XVIII^e au XX^e siècle)

- L'essor du jonglage est parallèle à celui du cirque : les numéros de jongleur deviennent des numéros de cirque autonomes (le jongleur est un circassien à part entière).
- La technique du jonglage se perfectionne : les jongleurs gagnent en concentration, en virtuosité, en maîtrise, au détriment de la construction d'un quelconque personnage.
- Les plus grands jongleurs :
 - Le danois Carl Bagessen (1858-1931) : c'est un jongleur-clown dont le numéro consiste à casser des piles d'assiettes, ce qui nécessite une grande virtuosité technique ;
 - L'allemand Paul Cinquevalli (1859-1918) : il jongle avec un fût de canon et ses boulets ;
 - L'allemand Michael Kara (1867-1939) : il jongle les yeux fermés ;
 - L'italien Enrico Rastelli (1896-1931) : dans ses numéros, il allie la technicité et l'élégance ; grâce à ses présentations de plus de 45 minutes, qui ont fait de lui une véritable star, il est le précurseur des spectacles de jonglage contemporains ;
 - L'allemand Francis Brunn (1923-2004) : il est capable de faire remonter une balle d'un de ses orteils à sa tête.

d. Dans les années 1970-1980 :

- Naissance du jonglage contemporain.
- Pères du jonglage contemporain : Michael Moschen aux USA, Jérôme Thomas en France et plus largement en Europe.
- Création de spectacles fondés entièrement sur l'art de la manipulation d'objets : le jongleur se produit seul (retour à la dimension classique du jonglage).
- Le jonglage n'est plus seulement cantonné au cirque mais s'allie au théâtre, au mime, à la musique, à la danse contemporaine pour proposer un spectacle complet.
- Invention de nouvelles techniques de jonglage : Jérôme Thomas invente la technique du jonglage cubique (le jongleur et les objets qu'il manipule évoluent dans un espace tridimensionnel et non sur un plan bidimensionnel, comme dans le jonglage classique).

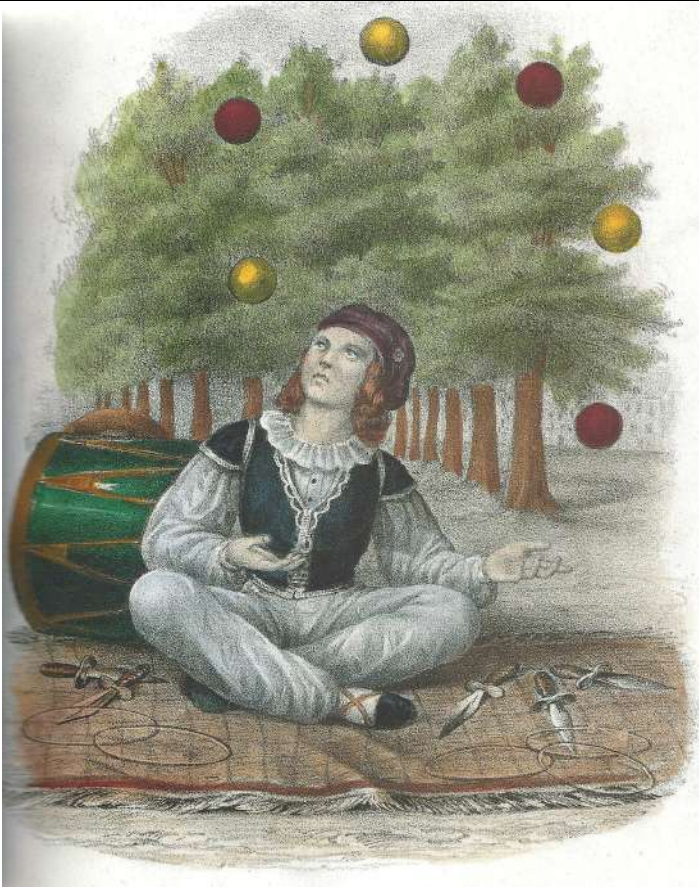
On commencera par s'appuyer sur les représentations qu'ont les élèves de l'art de la jongle. On peut compléter leurs propos par l'analyse de documents donnant une approche du jonglage traditionnel.

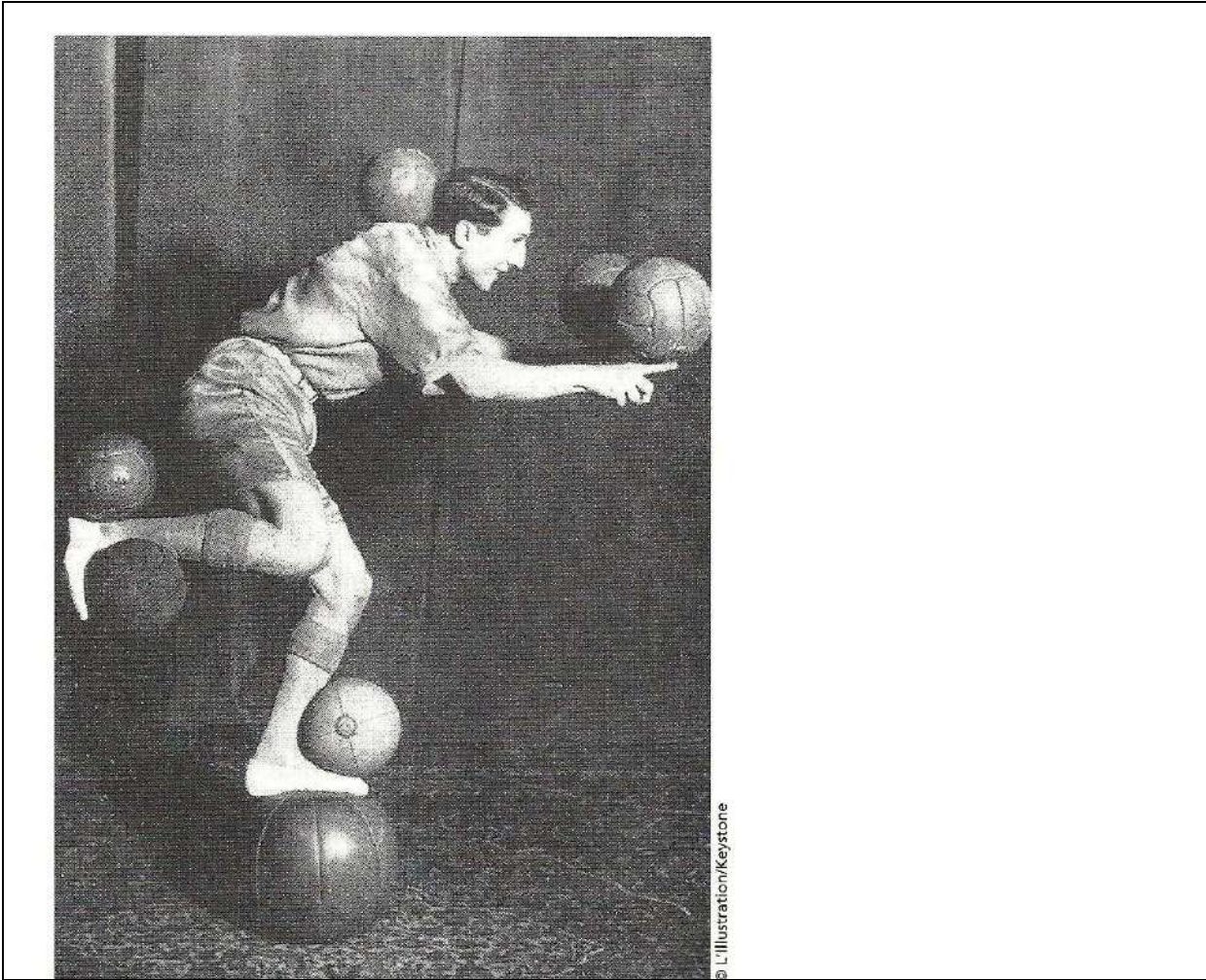
Les deux premiers documents sont extraits de *La Fabuleuse Histoire du cirque*, de Pascal Jacob ; le troisième est extrait du magazine *Le Cirque*, TDC n°819.

La première gravure est une estampe coloriée, datant de 1865, représentant un jongleur et ses accessoires : balles de cuir, poignards et anneaux.

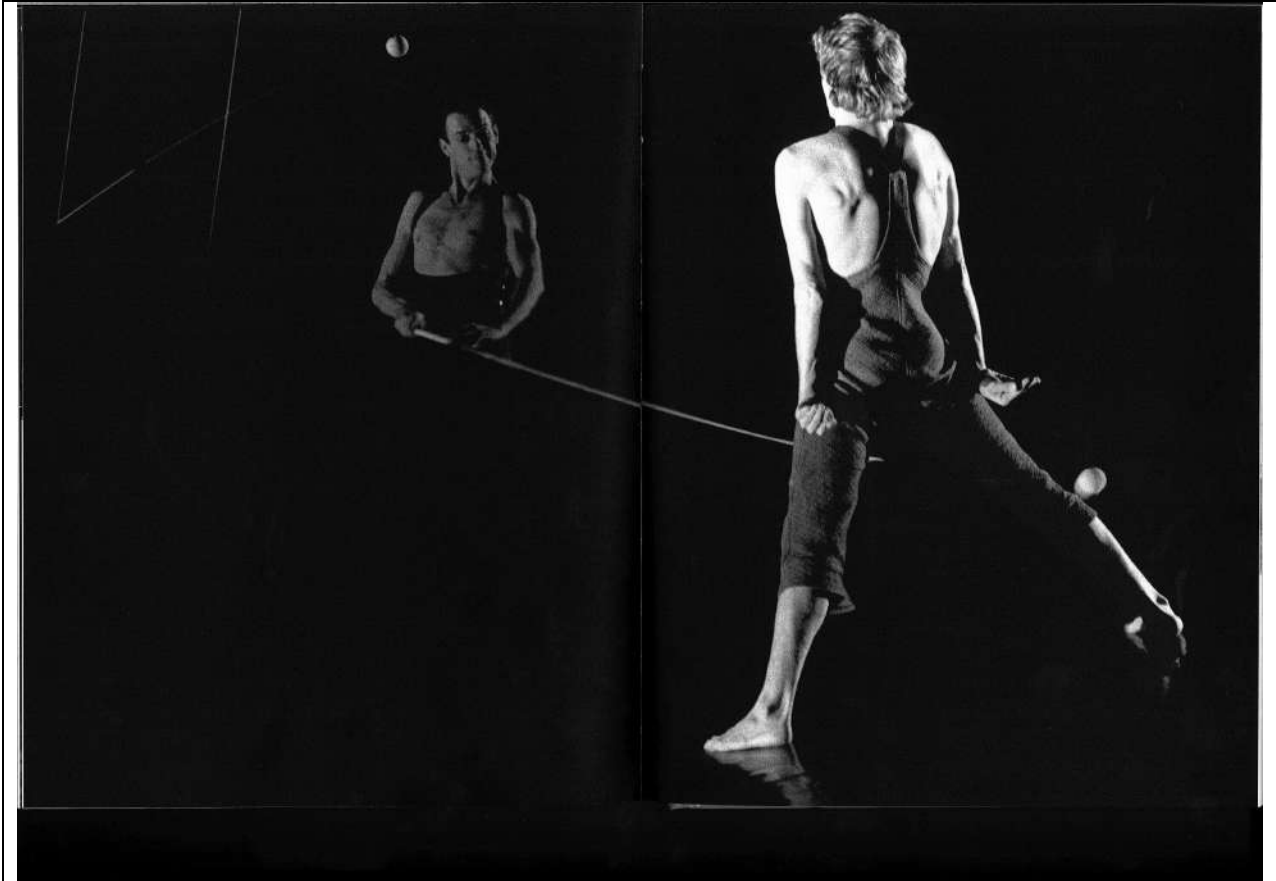
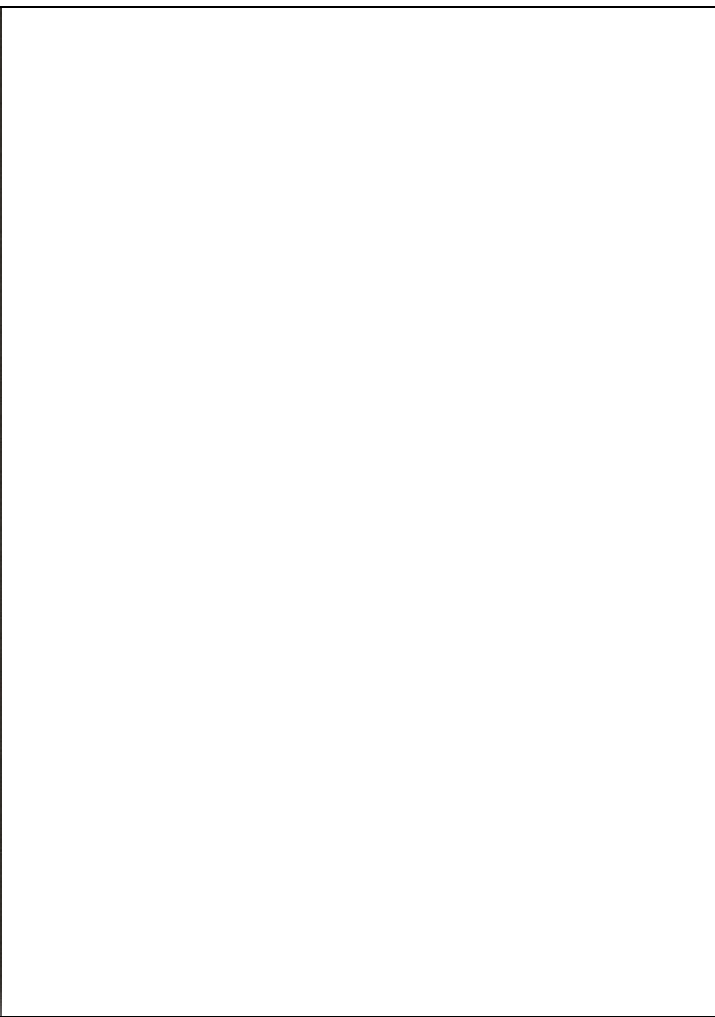
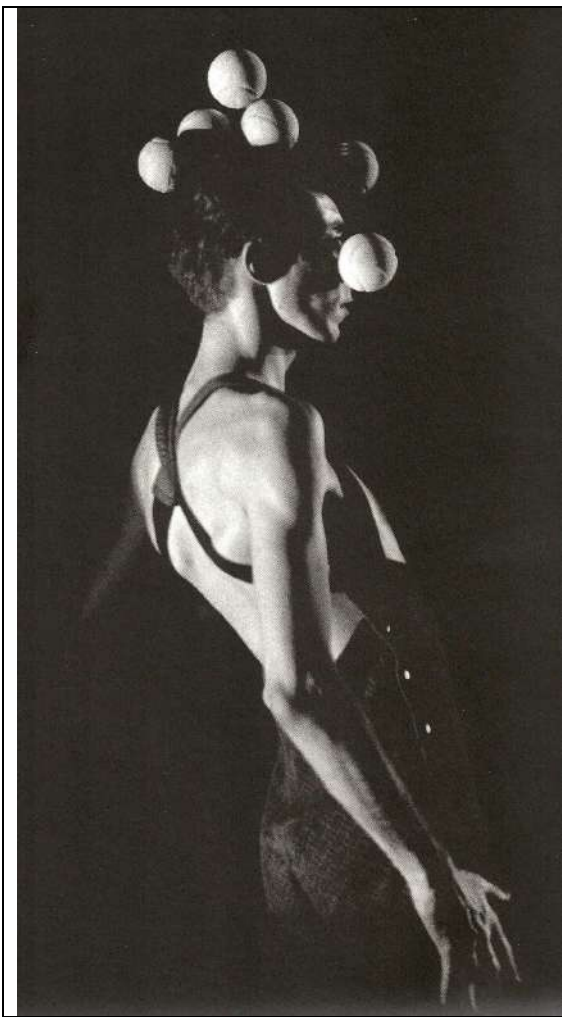
La deuxième gravure est une estampe datant de 1845, intitulée *La Danse du verre*, d'après Carle Vernet. Le jonglage devient au XIX^e siècle plus complexe : les jongleurs, à la recherche de l'exploit, empruntent leurs techniques à d'autres disciplines, comme l'équilibre ou la contorsion.

Le troisième document est une photographie d'Enrico Rastelli, qui permet aux élèves d'apprécier à la fois son niveau technique et son sens de l'expression artistique (équipement de footballeur, rideau de scène en arrière-plan).





On comparera ensuite les représentations des élèves avec le travail artistique de Jérôme Thomas. On peut, par exemple, analyser des photographies extraites de son spectacle *Hic Hoc* et reproduites dans *La Fabuleuse Histoire du cirque*, de Pascal Jacob. Jérôme Thomas renouvelle ici le jonglage traditionnel : il jongle avec des objets placés au bout d'une canne à pêche et met sa technique au service d'une expression artistique (création d'un univers onirique).



Dans *Ici*, Jérôme Thomas continue ses recherches esthétiques dans cette optique : même s'il n'utilise pas d'objets classiques du jonglage, il s'appuie sur les techniques de base de son corps de métier pour explorer de nouvelles voies de la création.

Enfin, on pourra éventuellement regarder avec les élèves quelques vidéos extraites du site Internet de la compagnie ARMO. Ce travail permettra aux élèves de dégager les caractéristiques essentielles de la recherche esthétique de Jérôme Thomas : jonglage, mouvements chorégraphiques, scénographies très travaillées, univers onirique.

B. Travailler sur les sources d'inspiration et la genèse du spectacle

On fera lire aux élèves la note d'intention de Jérôme Thomas et leur demander d'en dégager les idées principales :

- L'expérience initiatique de la prison :
 - Jérôme Thomas est lui-même confronté à l'expérience physique de l'enfermement en venant jouer un de ses spectacles en prison.
 - Il peut observer le comportement des détenus qui, même s'ils sont enfermés, font l'expérience physique de la libération en passant par les portes ouvertes.
- La longue genèse du spectacle :
 - On peut remarquer que l'expérience de la prison date de 1986, ce qui montre que le spectacle a des racines très anciennes dans le parcours artistique de Jérôme Thomas.
 - Les deux acteurs se sont longuement renseignés sur la vie dans les prisons pour élaborer leur spectacle et sont allés à la rencontre de détenus, dont ils se sont inspirés pour créer le troisième mouvement.
- L'élargissement de la réflexion : Jérôme Thomas met en parallèle l'expérience de la prison avec l'enfermement de l'homme dans sa routine quotidienne.
- Le rôle accordé à l'art : l'art, la poésie est un moyen de libérer l'homme, d'ouvrir une porte sur l'imaginaire (expliquer la métaphore : l'art est « un moyen de passer une porte ») ; malgré l'enfermement physique, l'esprit de l'homme reste toujours libre et lui permet de s'évader loin des contraintes de son quotidien (cf. la phrase dédicatoire d'Emily Dickinson : « Nul n'a colonisé l'âme »).

Grâce à cette réflexion, on pourra dégager les deux principaux thèmes du spectacle, fondé sur la dualité entre l'enfermement et la libération.

L'art est-il un moyen de passer une porte ?

Un jour de 1986, Marc Perrone m'a proposé de jouer pour les détenus de la Maison d'arrêt de Fleury-Mérogis, avec Carlo Rizzo, percussionniste.

C'était ma première rencontre avec le milieu carcéral et je découvrais naïvement que l'expérience n'allait pas de soi.

Le nombre de sas, de couloirs, de pièces, de clés, de portes à ouvrir est un parcours de mise en condition. On ouvre des portes verrouillées que l'on referme derrière l'acteur.

Sans soutien technique scénique, le « semblant » n'a pas sa place. La représentation est juste ou n'est pas, sans appel.

L'artiste est, comme le détenu, face à sa condition.

Ce jour-là, à Fleury-Mérogis, je me suis demandé durant toute notre prestation, pourquoi les détenus rentraient et sortaient de la salle de spectacle.

C'était un va-et-vient constant très déstabilisant pendant que nous jouions pour eux.

La prestation leur plaisait-elle ? Ne leur plaisait-elle pas ?

Curieux ? Pas curieux ? Déstabilisés ?

Trouvaient-ils cela utile ? Inutile ? Étaient-ils sensibles ?

Insensibles ?

La réponse, surprenante, était tout à fait d'un autre ordre.

Le gardien, que j'interrogeai sur ces déplacements, me répondit qu'il était rare que des portes restent ouvertes. Et il m'expliqua ceci :

Les détenus passent cette porte pour le plaisir d'en franchir librement le seuil, pour connaître la « sensation » de passer une porte ouverte.

Au début de notre travail, Markus et moi, nous avons beaucoup travaillé sur la prison, nous avons lu, regardé des films, fait des rencontres. Si nous avons besoin d'aller là, au cœur de l'enfermement c'était sans doute pour nous interroger sur tous les enfermements que chacun d'entre nous subit et produit chaque jour, c'était aussi sans doute pour trouver comment parler de l'évasion possible.

En fin de compte, l'évasion poétique se révèle le moteur de l'œuvre que je souhaite créer avec Markus Schmid et Pierre Bastien.

Oui, l'art peut être simplement cela : un moyen de passer une porte.

Jérôme Thomas

Dans cette optique, on précisera également aux élèves que Jérôme Thomas avait d'abord envisagé le titre *9 m²*, qui représente la surface d'une cellule de prison. La scénographie du deuxième mouvement du spectacle s'appuie d'ailleurs sur cette idée, puisque les acteurs évoluent dans un espace étroit et allongé de 9 mètres sur 1.

C. Travailler sur la démarche esthétique des deux acteurs

On fera lire aux élèves la note d'intention de Markus Schmid, dans laquelle il explique le rôle des objets dans son parcours artistique. En voici les idées principales :

- L'objet perd son statut de « corps étranger » et devient un prolongement du corps de l'acteur.
- L'objet oblige l'acteur à inventer un nouveau langage gestuel : il devient le partenaire privilégié de ses mouvements (la contrainte, la nécessité d'intégrer l'objet devient source de création).
- L'objet devient entre les mains de l'acteur un être vivant à part entière, ce qui lui confère une grande puissance poétique.
- Attention : cette démarche oblige l'acteur à une intense préparation physique.

L'objet et moi

Au sein de la compagnie Andrayas s'invente un langage où les objets quittent leur statut de "corps étranger" pour devenir des prolongements de l'acteur. Un langage où les différences du corps et des objets pactisent pour faire surgir une vision nouvelle du geste. Les objets ainsi manipulés, dégagent l'impression de perdre leur poids et d'être soumis à d'autres lois que la gravité.

Dans ce projet, cette recherche trouve un écho évident.

Comment le dialogue entre corps charnel et objets inertes est-il possible ?

Pour y parvenir, un travail physique intense est nécessaire et s'articule sur deux niveaux :

S'éduquer à la privation (d'un membre ou d'une partie du corps)

L'acteur est mis en constante situation d'empêchement : il improvise des chutes au sol, sans ses mains, il marche avec des genoux indissociables, il porte un objet sans l'utilisation de ses bras, etc.

Ce type de contrainte suscite une créativité physique compensatoire inédite. De la privation naît l'originalité d'un vocabulaire corporel d'urgence et de nécessité.

S'adapter à l'objet

Munis de ce réflexe constant d'adaptation à la privation, l'acteur va pouvoir intégrer la manipulation d'objets. Il n'évolue pas autour des objets, mais les adopte comme partenaires vitaux

de ses mouvements.

Il révèle par l'esthétisme de sa gestuelle ce qu'ils lui imposent comme contraintes physiques.

Se mettre au niveau de l'objet, simplifier son corps par une maîtrise rythmique et articulaire, c'est permettre à l'objet d'apparaître dans l'espace poétique comme un être vivant.

C'est permettre que cette petite porte s'entrouvre, par laquelle jaillit cette musicalité de mouvement de l'objet, sa mélodie secrète.

Markus Schmid

D. Travailler sur l'utilisation des objets

1. Markus Schmid propose un exercice assez simple à réaliser avec des élèves : on peut leur demander de choisir un objet dans la classe (n'importe lequel) et de le porter sans utiliser leurs bras sur toute la longueur de la salle de classe (passage par groupe de trois ou quatre élèves).

2. Ensuite, on peut proposer aux élèves, qui auront découvert les bases du travail des deux acteurs, d'expérimenter eux-mêmes la dualité de l'enfermement et de la libération :

- Pour l'expérience de l'enfermement, on demandera aux élèves, répartis en groupes de deux, d'imaginer 30 secondes de jeu muet sur un des deux exercices suivants : « que faire avec une chaise pour deux ? » ou « que faire avec deux seaux pour deux ? » (exercice qui correspond à un module de la première partie du spectacle).
- Pour l'expérience de la libération, on demandera aux élèves d'imaginer 30 secondes de jeu muet sur l'exercice suivant : « comment faire rêver avec une simple feuille de papier 21 × 29,7 ? ».

Les exercices peuvent s'effectuer en musique (bande-son de leur choix ou, à défaut, apportée par le professeur).

Selon les productions des élèves, selon leur imagination, on conclura avec eux que :

- l'exercice peut donner lieu à des moments burlesques ;
- la contrainte peut être stérile ou au contraire créatrice ;
- l'objet, en devenant un partenaire essentiel, en faisant partie intégrante de leur réflexion, entraîne une plus grande créativité et change la perception qu'ils ont de leur propre corps.

E. Travailler sur des photographies de répétition du spectacle

De très nombreuses photographies, prises au mois de février 2010, sont disponibles sur le site Internet de la compagnie ARMO, à l'adresse suivante : http://www.jerome-thomas.fr/fram_ici.htm. Elles correspondent à la deuxième partie du spectacle.

Avec les élèves, il est intéressant de remarquer :

- La scénographie : les murs blancs et nus donnent l'impression que les acteurs sont enfermés dans une cellule de prison, un espace exigü, clos, sans ouverture.
- Les costumes des deux acteurs :
 - Les deux acteurs portent le même costume, comme des prisonniers : cette uniformité les rend quasiment interchangeables (analyse à relier à l'idée de répétition, d'absurdité).

- Le costume des deux acteurs est d'un gris terne, ce qui accentue l'idée d'uniformité, de tristesse liée à l'enfermement.
- Les deux acteurs ont de grandes oreilles postiches, qui les rendent ridicules : est-ce pour faire de leur personnage un clown, qui serait ici plutôt un clown triste ?

N.B. : Pendant la deuxième partie du spectacle, les acteurs jouent essentiellement face au public, qui peut ainsi bien voir les oreilles ; *a contrario*, dans la première partie, les acteurs, qui se placent plutôt de profil, ont de faux nez. Le visage des acteurs qui, comme dans la commedia dell'arte, est déformé grâce à des masques et du maquillage, introduit pour le spectateur une distance par rapport à la réalité et le conduit à prendre en compte la dimension symbolique de leur jeu.

- L'utilisation de deux accessoires :
 - La chaise représente la banalité du quotidien.
 - La feuille de papier qui vole suggère l'idée d'évasion et introduit du mouvement dans un univers monotone.
- La chorégraphie : elle permet aux acteurs d'intégrer les objets dans leur mouvement (l'objet devient un prolongement de leur corps).

F. Travailler sur la musique du spectacle

On peut montrer aux élèves une photographie d'une machine musicale de Pierre Bastien et leur expliquer qu'elle est fabriquée en Meccano. Mais, comme ces automates sont assez originaux, il est peut-être préférable de leur en laisser la surprise.



G. Travailler sur les propos de Jérôme Thomas

Pouvez-vous présenter en quelques mots votre parcours professionnel ?

A 17 ans, je débute, je commence à peine à être jongleur professionnel ; j'écoute des musiques novatrices, branchées, que personne ne connaît. Je suis un idéaliste absolu. Aujourd'hui, trente ans plus tard, j'ai le sentiment d'être au même endroit, à la seule différence qu'entre-temps j'ai appris le métier. Pendant ces trente ans, j'ai été jongleur, metteur en scène, directeur artistique, chorégraphe.

Dans votre parcours, pourquoi vous écarterez-vous peu à peu du jonglage traditionnel ?

A vrai dire, je ne m'en suis jamais écarté. Mes amis jongleurs, qui ont mon âge et qui continuent à pratiquer comme moi, savent que j'ai été un des meilleurs élèves. Beaucoup de jongleurs que je connais ont eu des passages à vide (4-5 ans), pendant lesquels ils ont totalement arrêté de jongler et ont repris par la suite. Moi, je n'ai jamais arrêté.

D'ailleurs, pendant ce spectacle, qui n'a rien à voir avec le jonglage, je vais quand même faire deux moments (une scène et un tableau) de jonglage traditionnel. Ce sont les deux seuls moments où je pose une distinction entre ce qu'on appelle l'art de la manipulation d'objets et le jonglage.

Pourquoi, en tant que jongleur, avez-vous choisi de travailler avec un mime, Markus Schmid et un plasticien, Pierre Bastien ?

Il y a une famille d'artistes qui n'a pas de famille et qui, à ce titre, est très intéressante. C'est une famille qui existe depuis vingt ans, qui est assez âgée maintenant et qui a de l'expérience.

C'est une famille qui est dans la transversalité des arts et des répertoires.

Pour bien comprendre ce que sont les transversalités, on peut se référer au mouvement de la non-danse, c'est-à-dire un mouvement qui s'écarte de la danse traditionnelle pour y intégrer les autres arts de la scène (théâtre, vidéo, lecture, arts plastiques, musique). Pina Bausch en est une des grandes représentantes, avec son concept de danse-théâtre.

Beaucoup d'artistes, qui en sont arrivés à un niveau artistique très élevé, sont attirés dans cette transversalité. Pierre Bastien en fait partie dans le rapport à la musique. Il mêle son désir de transversalité à l'art du mouvement, à l'art du cirque. Moi-même, en tant que jongleur, je mêle mon art à la musique. Ce sont toutes ces transversalités qui donnent un sens à nos pratiques.

On vit une nouvelle époque de l'artiste. On a aujourd'hui une réelle culture du « mix », une réelle culture de ces transversalités. On arrive à une autre définition de l'artiste. La question n'est plus de savoir si c'est un bon jongleur, mais de savoir s'il a la capacité à être un artiste d'aujourd'hui. Un bon artiste aujourd'hui est un musicien : il fait ce qu'on appelle en musique une transcription, c'est-à-dire qu'il passe la clé de sol à la clé de fa. Ainsi, le mouvement du musicien, il le transforme en mouvement du danseur.

Pour résumer, on en est arrivé à une époque où règne une exceptionnelle culture du mix, qui permet aux artistes d'aujourd'hui de faire un travail technique de transcription, de changer de domaine avec une aisance incroyable.

Comment se passe la genèse du spectacle ?

J'ai commencé à réfléchir sur le spectacle il y a quatre ans.

Je suis le directeur artistique, c'est-à-dire le maître d'œuvre, le pilote du spectacle. Avant tous les autres travaux, il faut que je réussisse un premier travail : avoir une idée très claire du spectacle.

Ensuite, je dois transmettre cette idée à l'ensemble de mon équipe, à mes marins. En fait, si le maître d'œuvre ne réussit pas à catalyser l'énergie des postes qui vont faire un spectacle, ce n'est pas la peine de faire un spectacle. Si cette idée est clairement établie, tous les marins voient le voyage du quai aux côtes de l'Amérique ; ils voient aussi le but du voyage, c'est-à-dire le spectacle.

Au moment où on commence à sentir qu'on a une idée qui va générer la construction du spectacle, on réunit tous les gens du spectacle. On convie tous les postes fondamentaux : pour *Ici*, la musique et la scénographie sont des postes vitaux ; on a aussi le poste d'accessoires, le poste du son, qui sont des postes annexes.

Ensuite, on passe sur le plateau. La première étape, c'est de faire les scènes, la deuxième, les joints, la troisième, les bout à bouts, la quatrième, le filage.

Pour *Ici*, on a choisi la technique de prendre le spectacle en tenaille. A un moment, on est dans la situation où il faut finir le spectacle ; le plus simple, c'est de le finir par la fin. Mais pour ce spectacle, on a choisi de le prendre en tenaille : je vais finir le spectacle par une scène, qui n'est pas encore conçue et qui se situera pendant le deuxième mouvement.

Le 23 septembre, vous avez, pour la première fois, présenté votre travail au public. Quelles sont vos réactions ?

C'était un très bon moment. La bonne nouvelle, c'est qu'on ne change pas ce qu'on a conçu. Il reste beaucoup de choses à régler ; c'est un travail gigantesque mais qui va aller très vite. On sait qu'on doit avoir fini de créer le spectacle une semaine avant la première du spectacle (le 12 octobre à Boulazac) pour se consacrer ensuite aux ultimes réglages.

IV. Pistes pédagogiques : travail en aval

A. Faire le compte-rendu du spectacle

On mobilisera les souvenirs des élèves afin de voir comment, métaphoriquement, le théâtre rend compte de l'expérience de l'enfermement et de la possible libération qui en découle.

On pourra commenter avec les élèves :

- la structure du spectacle, organisé en plusieurs temps ;
- la scénographie (les changements de décor marquent les différents moments du spectacle) ;
- les costumes ;
- les images utilisées pour suggérer l'enfermement et *a contrario* la libération, le rêve ;
- le jeu des acteurs (mime) ;
- le rôle des objets dans le spectacle (par exemple, le papier permet d'établir des parallèles entre le jeu des acteurs et les instruments de musique) ;
- les références possibles au jonglage ;
- le rôle de la musique, dont les variations reproduisent les thèmes du spectacle (la musique tient une place très importante dans *Ici* : Pierre Bastien dit d'ailleurs de lui qu'il n'est pas en scène mais que grâce à ses installations, c'est comme s'il l'était).

Pour fixer la mémoire des élèves sur ce dernier point, on pourra démonter les secrets de fabrication de la musique imaginée par Pierre Bastien en lisant sa note d'intention. On pourra également approcher avec eux le processus de création d'un spectacle en analysant les changements entre le projet conçu par Pierre Bastien en 2008 et sa réalisation sur scène en 2010. Ainsi, on relèvera que :

- la machine *Les Emanglons* a disparu ;
- les acteurs, qui ont déjà beaucoup de manipulations sur scène, ne jouent pas eux-mêmes sur les machines de Pierre Bastien.

Projet de composition musicale pour la Compagnie Jérôme Thomas

Pour suivre la trame du spectacle de Jérôme Thomas, je prévois de composer une musique qui se développera sur deux niveaux : le plan invisible d'une musique instrumentale enregistrée, le plan visible d'une installation de sculptures sonores.

La musique enregistrée accompagnera toute la première partie du spectacle, que Jérôme Thomas qualifie de chorégraphique, puis de burlesque.

Pendant une vingtaine de minutes en avant-scène sur une bande étroite fermée par un mur lisse, l'action sera rythmée par une composition sur tempo rapide et qui ira en s'accéléralant progressivement pour suivre les activités des deux prisonniers de cette surface réduite. Plutôt qu'une accéléralation constante du tempo qui gênerait l'évolution des personnages en leur offrant une assise trop instable, l'idée d'accroissement de la vitesse sera suggérée par l'augmentation progressive des informations sonores : ajouts d'instruments selon le principe du *Boléro* de Maurice Ravel, doublement rythmique, intervention plus dense des bruits ambiants - bruits de portes, de clés, de pas dans des couloirs réverbérants qui donneront l'impression d'enfermement.

Aux deux tiers de la séquence, un motif court résumera quatre fois la journée des prisonniers pour glisser vers le burlesque : sur la même base instrumentale, utilisation de bandes magnétiques accélérées, de scie musicale et d'instruments préparés, en solistes.

Tout au long de la première partie, une série d'objets sonores interviendront comme pour annoncer au spectateur l'évolution prochaine de la musique, et surtout pour faire contrepoint aux petites manipulations des acteurs, par contraste avec les grandes manipulations qui suivront. Par une heureuse coïncidence, Jérôme Thomas et moi sommes intéressés au même moment par la même matière - le papier - et le même but - faire évoluer ce papier à des fins plastiques en ce qui le concerne, à des fins musicales pour ma part, comme si cette matière était dotée d'une vie propre. Plusieurs de mes installations pourront être intégrées au décor : les **Orgues de Papier** et les **Tambours de Papier**, ainsi que les grands lais de papier calque qui composent la pièce *Musique des Emanglons*, dont on peut imaginer qu'ils puissent constituer une partie du mur lisse et bruire au passage des acteurs ou sous l'action de ventilateurs avant d'être lacérés et transpercés en fin de première partie.

Quand le mur disparaît pour laisser aux acteurs l'entière surface de la scène, la musique enregistrée fait place aux sons produits en directs par des dispositifs sonores : de papier à nouveau avec l'installation des **Serpents de Papier** - des souffleries latérales de type "tangential" animent de longues lanières de papier calque qui ondulent vivement de part et d'autre de la scène qu'elles emplissent de cliquetis, comme un bruit de pluie sur des vitres.

Le dispositif principal est constitué d'une seule machine à fonctions multiples, percussive, harmonique et mélodique. **Musique Mécanoïde** est un orchestre mécanique construit en meccano, dont la forme est rectangulaire de façon à pouvoir être illuminé par un projecteur de diapositive puissant qui projette son ombre agrandie en fond de scène.

Soit par rétro projection, soit en plaçant la machine en avant-scène pour que le public en apprécie le fonctionnement réel, on obtiendra en fond de scène une sorte d'usine sonore virtuelle dont la taille ne sera limitée que par le volume scénique.

Les acteurs pourront eux-mêmes déclencher telle ou telle fonction simplement en actionnant des commutateurs. Ils pourront aussi déterminer la vitesse d'exécution et les tempos, toujours facilement en tournant le sélecteur de voltage de l'alimentation électrique. En prévoyant un jeu d'échelles installées dans l'ombre des poutrelles de la machine, ils pourront aussi évoluer à l'intérieur de l'engin et dialoguer avec les poulies, les comes et les bielles dont les mouvements agrandis répercuteront les grandes manipulations de cette seconde partie dont Jérôme Thomas veut qu'elle aborde les thèmes de la magie, puis de l'évasion.

En résumé, la musique de ce spectacle régit par l'idée d'enfermement et l'idée de libération présentera cette même dualité : sa part invisible dictera d'abord aux acteurs leurs gestes quotidiens et la répétition de ces gestes jusqu'à l'absurde. Dans un deuxième temps ce sont les acteurs qui commanderont sa part visible pour accompagner leurs gestes d'hommes libres.

Pierre Bastien, mars 2008

Pour conclure cette analyse, on insistera sur l'idée de spectacle total : le spectacle auquel les élèves ont assisté n'est pas un spectacle de jonglage au sens classique du

terme ; c'est un spectacle qui est certes muet, mais qui utilise les ressources du cirque, du mime, de la musique...

Il est possible de rendre l'exercice plus théâtral en demandant aux élèves de rendre compte du spectacle en adoptant une posture, un geste qui les a marqués.

B. Restituer l'émotion née du spectacle

On proposera aux élèves d'écrire une dizaine de lignes sur leur expérience de spectateur : ils auront pour consigne de choisir un moment du spectacle, de le décrire le plus précisément possible et de restituer les émotions qu'ils ont ressenties à cet instant.

Ils s'appuieront avec profit sur l'exercice qui aura été mené précédemment.

C. Prolongements possibles

Dans le cadre de l'objet d'étude « théâtre : texte et représentation », ce spectacle peut être associé à l'étude d'un groupement de textes sur le rôle des objets au théâtre (cf. la prégnance des objets dans *Fin de partie* de Samuel Beckett). On peut également aller voir avec ses élèves la pièce *Concert à la carte* de Franz Xaver Kroetz, dont le texte est constitué seulement de didascalies.

On peut également lire avec les élèves des extraits de *Le Théâtre et son double* d'Antonin Artaud ou de *Notes et contre-notes* d'Eugène Ionesco, qui posent tous deux le problème de la prédominance des gestes sur la parole au théâtre.

Dans le cadre du travail sur l'argumentation, un groupement de textes sur la prison est envisageable (par exemple, des extraits du *Dernier jour d'un condamné* de Victor Hugo). On peut y inclure des extraits de *L'Ecole des génies* de Miklós Hubay, qui a été jouée par la compagnie SF au TDB au cours de la saison 2008-2009 (les archives du théâtre peuvent être utilisées pour ce spectacle, dont une captation vidéo a été réalisée).

Dans le cadre du travail sur la poésie, ce spectacle peut être lié à un groupement de textes sur les artistes de cirque (par exemple, *Pierrot* de Verlaine, *Saltimbanques* d'Apollinaire, *Clown* de Michaux, dont on pourra lier l'étude au spectacle *Lointain intérieur*).

V. Sources

A. A propos du spectacle *Ici* et de Jérôme Thomas

<http://www.jerome-thomas.fr> (site de la compagnie ARMO, sur lequel sont disponibles des photographies des répétitions de *Ici*, le dossier de presse du spectacle, des extraits vidéos des spectacles précédents)

<http://www.andrayas.com> (site de la compagnie Andrayas)

<http://www.pierrebastien.com> (site de Pierre Bastien)

Figures de cirque, DVD, CNDP, 2003 (ce DVD contient un film de 13 minutes consacré à Jérôme Thomas et à une brève histoire du jonglage ; ce DVD est consultable et

empruntable au CRDP de Dijon ; ce documentaire existe également sous forme de cassette vidéo, également consultable et empruntable au CRDP de Dijon)

Carasso Jean-Gabriel, Lallias Jean-Claude, Thomas Jérôme, *Jérôme Thomas, jongleur d'âme*, Actes Sud, collection Quel cirque ?, 2010 (cet ouvrage est en vente à la librairie du Parvis Saint-Jean)

B. Elargissement à l'art de la jongle et au cirque

Jacob Pascal, *La Fabuleuse Histoire du cirque*, Editions du Chêne, 2002

Jacob Pascal, *La Grande Parade du cirque*, Gallimard, collection Découvertes, 1992

Laurendon Gilles et Laurendon Laurence, *Nouveau Cirque : la grande aventure*, Le cherche midi éditeur, 2001

Le Cirque contemporain, la piste et la scène, CNDP, collection Théâtre aujourd'hui, n°7, 1998

Le Cirque, TDC n°819, CNDP, 2001 (deux pages sont consacrées au jonglage et plus précisément à Enrico Rastelli, Jérôme Thomas et Ezeq Le Floc'h)

Le Nuancier du cirque, DVD, CNAC / CNDP / HorsLesMurs, 2010

Jacquelin Charles, *Pièce (dé)montée Attraction*, n°47, CNDP, 2008 (ce dossier est accessible à l'adresse suivante :

http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/pdf/attraction_total.pdf)

De nombreux sites Internet sont consacrés à l'histoire et aux techniques du jonglage ; on retiendra en priorité :

- <http://www conteur.free.fr/reve/Jonglerie.pdf>,
- <http://etudiant.univmlv.fr/~rmandot/histoire.html>,
- <http://miron-ton.chez.com/histoire.html>,
- <http://www.jongle-story.fr>
- <http://www.juggling.org/fame> (en anglais).