

art press

DÉC. 2020 - JAN. 2021 BILINGUAL ENGLISH / FRENCH

JOHANN LE GUILLERM YANG JIECHANG

LE PRIX MARCEL DUCHAMP A 20 ANS

MANIFESTA À MARSEILLE

J.-P. RAYNAUD **G. OROZCO** T. KAWAMATA

ART ET PHOTO: L'EXPO CHARNIÈRE

SAINTE-SOPHIE MILLEFEUILLE MILLÉNAIRE

CH. PRIGENT INTERVIEW PAR J.-M. GLEIZE

HÉLÈNE CIXOUS **JEAN-LUC MARION**

483
484

**NUMÉRO
DOUBLE**



BEL 9,80€ CAN 14,99\$ SCAN
PORT CONTI 10,10€ SUISSE 17,10 CHF

Mensuel bilingue paraissant le 25 de chaque mois
Is published monthly

8, rue François-Villon, 75015 Paris
 Tél (33) 1 53 68 65 65 (de 9h30 à 13 heures)
 www.artpress.com

* e-mail : initiale du prénom.nom@artpress.fr

Comité de direction: Catherine Francblin, Guy Georges
 Daniel Gervis, Jacques Henric, Jean-Pierre de Kerraoul
 Catherine Millet, Myriam Salomon
SARL artpress: siège social 1, rue Robert Bichet
 59440 Avesnes-sur-Helpe

Gérant-directeur de la publication: J.-P. de Kerraoul*

Directrice de la rédaction: Catherine Millet*

Rédacteur en chef: Richard Leydier*

Rédacteur en chef adjoint: Étienne Hatt*

Conseiller: Myriam Salomon*

Coordinatrice éditoriale et digital manager:

Aurélie Cavanna*

Assistant de rédaction: Laurent Perez*

Assistante de direction: Mariia Rybalchenko*

Système graphique: Roger Tallon (†2011)

Maquette / système graphique: Magdalena Recordon

Translation: Chloé Baker, Laurent Perez

Collaborations:

R. Durand (photographie)

J. Henric, Ph. Forest, L. Perez (littérature)

C. Kihm (art et littérature)

G. Banu, B. Gallet (théâtre)

J. Caux, L. Goumarre, S. Malfettes (danse)

J. Aumont, E. Burdeau, J.-J. Manzanera,

D. Paini, F. Rehm (cinéma)

A. Bureaud (nouvelles technologies)

Correspondances: Bordeaux: D. Arnaudet

Bennes: J.-M. Huitorel Bruxelles: B. Marcellis

Berlin: T. de Ruyter New York: R. Storr,

E. Heartney, F. Joseph-Lowery

Publicité / Advertising:

Julie-Joy Agaësse / jj.agaesse@artpress.fr

(33) 1 53 68 65 66

Agenda: Christel Brunet*

Diffusion / Partenariats:

Claire Denèle* (33) 1 53 68 65 78

Abonnements / Subscriptions orders:

Tél 03 27 61 30 82 (Alice Langella)

serviceabonnements@artpress.fr

France 69 € Europe / Suisse 85 €

Autres pays 90 €

Impression: Rotimpress (Espagne)

Origine papier: Couche demi-mat 90gr UPM star Silk

gâche mécanique: Finlande

Contact distribution: Cauris Media (01 40 47 65 91)

Dépôt légal du 4^e trimestre 2020

CFFPAP 0424K84708 - ISSN 0245-5676

RCS Valenciennes 318 025 715

Cover: Johann Le Guillerm (Ph. Joanne Azaubert)

© ADAGP, Paris 2020, pour les œuvres de ses membres

ÉDITO

- 05 **Désamour** Falling out of Love
 Étienne Hatt

HOMMAGE

- 06 **Daniel Aulagnier, Olivier Corpet, Jean-Philippe Guinle, Pierre Nahon**
 Jacques Henric et Catherine Millet

CHRONIQUES / COLUMNS

- 07 **Histoire de galeries** Galleries Story
 Catherine Millet
- 11 **Photographie, capitalisme, démocratie** Photography, Capitalism and Democracy
 Étienne Hatt.
- 15 **SNAFU**
 Situation Normal: All Fucked Up
 Jacques Aumont
- 19 **La pierre et le fantôme**
 The Stone and the Ghost
 Georges Banu

POINTS DE VUE / OPINIONS

- 23 **Manifesta 13, l'art à tout faire?**
 All-Purpose Art?
 Aurélie Cavanna
- 27 **Les 20 ans du prix Marcel Duchamp**
 The 20th Anniversary of the Marcel Duchamp Prize
 Richard Leydier

ŒUVRE-CLÉ / KEY WORK

- 30 **Erik Dietman, L'ami de personne, 1992-98**
 Anne Bertrand

INTRODUCING

- 32 **Zhenya Machneva**
 Julie Chaizemartin

ACTUALITÉS / SPOTLIGHT

- 35 **Sainte-Sophie, millefeuille millénaire**
 Hagia Sophia, Millenary Mille-feuille
 Christophe Catsaros
- 40 **Ai Weiwei, quarantaine** Quarantine
 Julie Chaizemartin

DOSSIERS

GRANDES INTERVIEWS

- 42 **Regarder le monde avec Johann Le Guillerm** Looking at the World with Johann Le Guillerm
 Interview par Catherine Millet

- 50 **Yang Jiechang, les déviations d'un lettré** Deviations of a Lettered Artist
 Interview par Jean-Hubert Martin

- 60 **Jean-Pierre Raynaud, seul à seul**
 One on One
 Olivier Kaepelin

- 66 **Gabriel Orozco, l'atelier des écrits**
 The Written Studio
 Anne Bertrand

- 70 **Tadashi Kawamata, tours et détours**
 Twists and Turns
 Richard Leydier

- 74 **Ils se dis[ai]ent peintres, ils se dis[ai]ent photographes**
 They Call[ed] Themselves Painters, They Call[ed] Themselves Photographers

- 76 **Jeter le flou** Blurring Borders
 Interview de Michel Nuridsany
 par Étienne Hatt

- 84 **1980: la photographie « affranchie »**
 Photography Emancipated
 Michel Poivert

89 EXPOSITIONS / REVIEWS

Staged Bodies Bill Brandt **Giulio Paolini** Johan Creten **Comme un parfum d'aventure** Jeanne Susplugas **Than Hussein Clark, Luigi Serafini** Possédé.e.s **Alexandra Leykauf** Olivier Debré et les artistes-architectes **Hypnose** Gérard Deschamps **Jennifer Douzenel** Catherine Melin **Félix Pinquier** Caroline Corbasson **Courants verts** Anticorps **Stephan Balkenhol** Oscar Murillo **Italia Minimal** Kosta Kulundzic **Günther Uecker** Kriki **Jean-Luc Moulène** The Painting People

109 AGENDA

113 LIVRES

Christian Prigent Guy Debord **Stéphanie Solinas** Bernardo Bertolucci **Maëli Renouard** Hélène Cixous **Maurice Olender** Bernard Charbonneau **Jean-Luc Marion** Anthologie de la poésie latine **Bei Dao, Liao Yiwu** Joseph Czapski

129 Comptes rendus

- 130 **LE FEUILLETON DE JACQUES HENRIC**
 État total, écran total
 Carl Schmitt, Ernst Jünger



regarder le monde avec JOHANN LE GUILLERM

interview par Catherine Millet

Le spectacle sous chapiteau de Johann Le Guillerm *Secret* devient *Terces*. La première représentation, prévue au cirque-théâtre d'Elbeuf, est reportée. Consultez le site de l'artiste pour plus de renseignements.

De gauche à droite / from left:
« La ligne » et « La cyclette » dans
« Secret (temps 2) », repris dans « Terces ».
Spectacles sous chapiteau / big top shows.
(© Philippe Cibille)

■ Voilà plus de 20 ans que je suis le travail de Johann Le Guillerm. Plus le temps passe, plus il apparaît comme un des artistes les plus importants de sa génération, toutes catégories confondues. Car il n'est pas seulement un circassien comparable à aucun autre, il est aussi sculpteur, performeur, poète, inventeur, quoique aucune de ces dénominations ne lui convienne vraiment. Mettant en place tout un monde selon sa propre logique, c'est sa pratique qu'il définit au fur et à mesure. Il a même depuis 2019, en collaboration avec Alexandre Gauthier, conçu une expérience gastronomique unique. Je lui ai rendu visite à Calais, au Channel que dirige Francis Peduzzi, où avec une formidable équipe de techniciens, il était en train de met-

tre au point les nouvelles machines, tout à la fois simplissimes et prodigieuses, qui seront ses partenaires dans le prochain spectacle sous chapiteau : *Terces*. J'ai constaté qu'il fallait autant de patience pour réussir à ce qu'un chapelet de billes métalliques bascule sans jamais se perdre d'un saladier dans un autre (!) que pour apprendre à tenir en équilibre tout en haut d'un échafaudage qui ne tient que par le seul appui de carrelets de bois les uns sur les autres. Et j'ai appris que cela pouvait prendre, de tâtonnements en prototypes et de prototypes en apprentissage de ce qu'on a soi-même créé, des années. Mais dans « l'espace des points de vue », le temps a tout le loisir de se déplier...



Écoutant une interview de toi sur le site d'Arcena, j'ai compris que tu prenais tes distances par rapport au statut de circassien que, pourtant, tu revendiquais auparavant. Je ne prends pas mes distances par rapport au cirque, mais c'est ce que signifie ce mot aujourd'hui qui prend de la distance par rapport à son identité originelle. Le milieu du cirque s'est énormément transformé, mu par un besoin d'anoblissement. Tous les arts avaient évolué, tandis que le cirque était resté traditionnel, pratiqué par des familles, le fils reprenant le numéro du père, etc. Il relevait d'un folklore figé qui évoquait les animaux, les acrobates, le nez rouge... Il a donc cherché à s'écarter de la tradition, ou du moins à la faire évoluer, et il y eut dans les années 1960-1970, la mouvance des cirques non-traditionnels. Dans les années 1990, le désir d'anoblissement des nouveaux circassiens venait aussi du fait que le cirque était assimilé à l'analphabétisme, à des gens qui vivaient dans des niches à roulettes, dans la boue, car souvent ils devaient s'installer sur des terrains non stabilisés. Tout cela a conduit à se tourner vers l'art plus noble du théâtre, d'autant que la politique culturelle de ces années-là cherchait à raviver le théâtre et que le cirque y apportait sa dynamique. Énormément de choses ont été faites mais qui s'éloignaient de l'essence du cirque, c'est-à-dire

de l'espace des points de vue: des gradins circulaires autour de la piste.

J'ai voulu définir ce qu'était le cirque. Définir quelque chose peut l'enfermer, mais permet aussi de l'identifier, d'en parler aux autres en se servant d'un mot commun. Or, on n'employait le mot cirque que pour désigner un chapiteau et ceux qui y faisaient des acrobaties, jamais l'espace lui-même, pourtant si important. La spécificité de cet espace est de distribuer des informations d'une manière non dirigée; c'est un espace démocratique où tous les points de vue sont acceptables. L'espace du cirque est celui de la vie, où les autres peuvent te regarder de partout, où tu peux regarder quelqu'un de dos et percevoir néanmoins son expression. La mise en piste génère des savoir-faire différents de la mise en scène dans la manière d'éclairer, de sonoriser, de gérer les entrées, de penser sa création. Comme le sculpteur, le metteur en piste envisage une œuvre «vue» de toute part, contrairement au peintre ou au metteur en scène qui ne se préoccupe pas forcément de l'envers de sa toile ou du point de vue de l'arrière-scène. Cet espace du focus central, n'étant pas identifié comme spécifique au cirque, est en voie de disparition. Très peu de gens savent travailler en piste parce que c'est un espace dont on ne parle pas. J'ai donc identifié le cirque comme *l'espace des points de vue*

dédié à l'ensemble des pratiques minoritaires, pratiques qui sont tout ce qui ne se fait pas, ne se fait plus, ne s'est jamais fait, sans restriction à telle ou telle pratique.

Ta conférence performée intitulée *le Pas Grand Chose (LPGC)* se tient pourtant sur une scène. À cet endroit, je donne mon point de vue sur la recherche, alors que partout ailleurs je propose la recherche aux points de vue. Je n'ai rien contre le théâtre! Mais là, je ne dis plus que je fais un travail de cirque.

Mais dans *LPGC*, tu balades le regard du spectateur. Par exemple, tu t'adresses à lui, la tête dans un tiroir, filmée par une caméra qui y est logée et son image transmise à un écran en fond de scène. Le sujet reste essentiellement le point de vue. Celui-ci fait partie de ma recherche qui est l'observation du minimal. Dès le début, je me suis aperçu que ce que je regardais me cachait toujours quelque chose que je ne regardais pas. Au cirque, un spectateur ne voit pas ce que l'autre voit, mais il est capable de percevoir ce que l'autre voit par rapport à sa réaction. Il y a une sorte de miroir, ce que je ne vois pas, l'autre me le renvoie.

Le début est très autobiographique, tu fais allusion, d'ailleurs de façon très drôle, à

des psychomotriciens qui te donnaient des médicaments lorsque tu étais enfant, ne sachant quoi faire d'autre, ou à ton environnement scolaire qui t'attribua «les qualités d'élément à tendance autistique»...

Oui, mais je me demande si le spectateur n'oublie pas le début à partir du moment où il a la suite. En fait, je plante le décor pour situer ce spectateur et lui indiquer d'où vient ce que je vais lui montrer. Ce que je vais lui montrer, je ne l'ai pas puisé dans la connaissance établie, mais dans ma recherche autour du minimal, un départ à zéro de l'observation du monde.

CULTURE MINORITAIRE

Tu accordes une grande importance à la notion de culture minoritaire. C'est l'expérience de ma vie: tenter une compréhension du monde à partir de mon propre regard, sans passer par la connaissance établie. Ça me donne la possibilité de prendre un chemin qui n'a pas été pris, d'éviter les influences. Si je prenais un chemin déjà pris, peut-être que je raterais mon propre chemin et des choses que les autres n'ont pas trouvées.

Est-ce la raison pour laquelle tu avais entrepris ce voyage autour du monde en 2000-2001, à la rencontre de populations isolées, ou de personnes handicapées ou victimes de traumatismes? Qu'y avais-tu appris? J'ai appris que ce qu'on appelle le handicap génère des capacités compensatoires. Handicap est le mot qu'on emploie, on peut aussi parler de différence. L'objectif était de me déstabiliser pour voir, lorsque tout bouge – le point géographique, l'altitude, la température, la culture –, à quoi on peut se raccrocher. Qu'est-ce qui reste? Évidemment, la seule chose à laquelle on peut se rattraper, c'est à soi-même. La seule chose qui bouge avec toi, c'est toi ou quelque chose en toi. Je cherchais une déstabilisation totale pour motiver mon instinct de survie, non pas que j'avais besoin de motiver un instinct de survie, mais pour, en prenant un risque, attraper ce qui est essentiel quand tout est en mouvement.

Peut-on faire le parallèle avec le corps de l'acrobate qui doit trouver son équilibre sur un objet instable? Tout à fait. Surtout que je considère que l'équilibre est une déstabilisation avec tentative de maintien tenu. L'équilibre est dans le mouvement, ce n'est pas une chose fixe. Donc, tout faire bouger tout le temps, c'est maintenir un équilibre – tant qu'on ne chute pas.

Dans *LPGC*, tu proposes une interprétation morphologique de la graphie des chiffres: par exemple, oreille et nez font 2, genou et oreille font 5. Cela m'a rappelé le numéro au cours duquel, en coinçant des crayons entre différentes parties de ton corps, tu obtiens une géométrisation de ce corps.

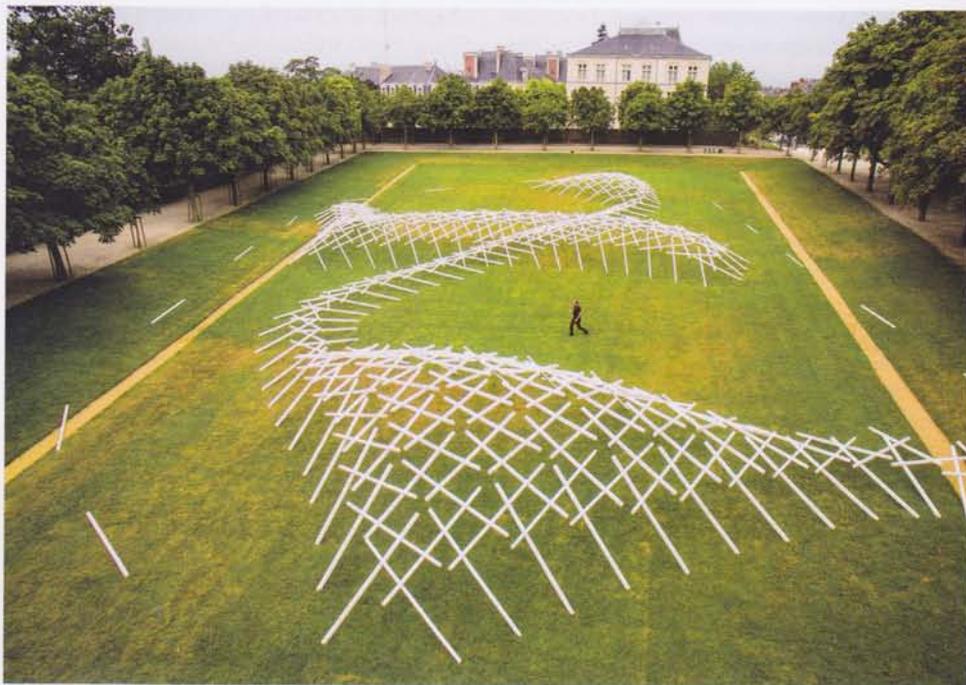


Ou encore, tu déclines tout un alphabet en changeant le point de vue sur une même courbe, et cette courbe est la même que celle de la barre de métal que tu plies en piste et dans le mouvement de laquelle tu te glisses. Es-tu conscient de ces liens formels? Je n'en prends conscience qu'après. Si tout ça existe sous des formes différentes, c'est que mon observatoire autour du *Pas Grand Chose* m'a conduit à une forme de connaissance. La pensée est toujours en mouvement. Pour cela, on la cristallise. Donc, je mets à plat mes différents chantiers et j'essaye de dégager les liens entre eux, à organiser, ce qui est peut-être une illusion, mais qu'importe. Certains liens sont évidents, d'autres m'apparaissent petit à petit. Cela devient une culture qui ressurgit dans tout ce que je fais parce qu'elle est beaucoup plus forte que la culture commune que j'ai reçue à l'école, où je n'ai jamais été très fort, que j'ai oubliée en grande partie. Tout ce que j'ai éprouvé est

De haut en bas /from top: « La motte, planète à portée de vue ». Chantier des /work in progress of the « Circumambulatories », Diam : 2,50m. (©Philippe Cibille). « La transumante, performance architecturale ». Rennes, 2020. (©Philippe Laurençon)

beaucoup plus fort parce que je suis passé à travers, cela fait partie de moi, même si je n'ai pas tout compris. Je peux ressentir une chose sous une certaine forme que je vais rééprouver sous une forme visuellement différente. La reconnaissance se fait d'abord par le ressenti.

Les *Architextures* sont des constructions faites de poutres entrecroisées qui se maintiennent les unes les autres sans être attachées. Alors que tu dis ne plus être circassien, est-ce que tu ne rebâties pas une sorte de chapiteau au-dessus de ta tête? Avec certaines, oui. Un chapiteau est un mailage. C'est aussi une planète, parce qu'un



comme est la partie supérieure d'une sphère. Donc, c'est un monde avec ses liens, chaque bâton étant en interaction avec les autres et indispensable à l'ensemble.

MÉCANIQUE RUDIMENTAIRE

Ces Architectures, comme toutes les machines que tu inventes, sont conçues de manière totalement empirique, sans aucun dessin ni aucune aide informatique. Oui. J'ai d'abord réalisé le numéro au cours duquel je m'élevais sur une sorte d'hélice tout en la construisant, numéro que j'ai fait pendant une dizaine d'années. Et puis un jour, j'ai voulu aller plus loin avec ces enchevêtrements et j'ai développé toutes les possibilités d'enchevêtrements basiques à l'aide de maquettes. Puis, je les ai mariés entre eux et, par combinatoire, j'ai fait apparaître les différentes structures avec lesquelles je travaille aujourd'hui. C'était comme une apparition...

La mécanique à laquelle j'ai recours est rudimentaire. Je le précise parce que, parlant de mécanique, on pense toujours à quelque chose de sophistiqué. C'est au contraire la simplification qui m'intéresse. Comment générer des mouvements sans ajout technologique ? Il y a aujourd'hui tellement de technologie partout que des spectateurs imaginent que certaines de mes machines fonctionnent avec un électroaimant, par exemple, comme si on ne pouvait plus rien faire de viable sans cette sophistication.

Devant les structures que tu appelles les Transumantes, qui évoquent un gros animal lorsqu'elles se déplacent, ou lorsqu'on te voit t'y suspendre comme un singe à des branches, on ne peut pas ne pas y voir un continuum entre la matière, l'homme, l'animal. L'homme est fait de matière et la matière est vivante. Si tu regardais la formation d'une montagne en accéléré, tu verrais de l'eau. Tout est en mouvement, c'est une question de temps.

Le temps lent est très présent dans ton travail. Tu utilises beaucoup le suspens quand toi ou une de tes machines traverse la piste. Tes Imperceptibles sont des machines mues par un mouvement en effet imperceptible à l'œil. Pourtant, j'ai un problème avec le temps. Je suis incapable de dire si un événement est ancien ou pas. Je me trompe à chaque fois. Apparemment, il y a des actions qui me paraissent moins longues qu'au spectateur.

Tu ne cherches pas l'effet. Ni à orienter la pensée du spectateur, sinon d'une manière suffisamment vague pour que chacun puisse l'appréhender à partir de son propre point de vue. Je sais que chacun verra une chose différente. Même moi, quand je fais un numéro, je n'ai pas une idée de ce que je veux montrer

ou alors l'idée n'est là qu'à l'instant où je le montre. Du jour au lendemain, je ne le ferai pas de la même manière.

Pourtant, tu nous réclames une attention précise, et je ne connais pas beaucoup d'artistes qui, en piste, utilisent autant que toi les jeux de main, le doigt pointé... À certains moments, je dirige le focus, mais je ne dis pas ce qu'il faut voir de ce que je montre. Quand je demande de l'attention, celle-ci distord le temps. Quand on est vraiment là, il n'y a plus de notion de temps. On ne fait plus qu'un avec le temps.

Au fait, où en est la Motte ? Elle grossit ? Elle va très bien. Oui, elle va un peu grossir, nous avons le projet d'une Motte pérenne dans le hameau de Saint-Antoine près de Lanrivain en Bretagne. Ce projet est né suite à notre participation au festival Lieux Mouvants fondé par Jean Schalit (1), et où beaucoup de grands noms du spectacle, des plasticiens ou des penseurs sont passés. Dans ce hameau, plusieurs hectares vont être confiés à des artistes et des paysagistes qui vont travailler en collaboration. Pour ce projet nommé *les Jardins fantastiques* et imaginé par Jean Schalit, je collabore avec Gilles Clément pour une Motte pérenne sur une parcelle, c'est-à-dire une *circumambulatoire*, exploitation totale d'une sphère à partir d'un chemin cyclique et qui prendra une autre forme que la Motte que l'on connaît, mais qui sera couverte de mousse et fonctionnera avec un moteur à eau. L'eau fera à la fois pousser la mousse et propulsera cette forme en permanence. Il y aura aussi sur cette parcelle des *Cyclettes* disponibles et adaptées au public, c'est-à-dire beaucoup moins dangereuses que la mienne.

LÉCHER LE PLAT

Encatation est une expérience culinaire que tu mènes avec le chef étoilé Alexandre Gauthier. Le dispositif ressemble à tes sculptures, de même que la présentation des plats, ainsi on mange une boulette qui ressemble à une toute petite Motte. Le comptoir forme un S et repose sur des structures qui sont ces *Architectures* sur lesquelles je me faisais glisser dans le précédent spectacle, que j'ai retournées et dont les pointes servent de pieds. J'ai imaginé la scénographie et les manières de manger et Alexandre a traduit mes idées en nourriture. Par exemple, pour le *Broglio* que l'on lèche, je lui ai dit que je prévoyais une sorte de plat carré, à travers lequel on pouvait voir, et sur lequel était posé un filet. C'était à lui de choisir l'ingrédient, poisson ou viande, sucré ou salé.

J'ai vu des gens hésiter à lécher le plat ou leurs doigts, comme tu y invites. Lécher l'assiette, c'est un appel au retour à l'enfance, une transgression. Mais ça n'est pas dé-

sagréable de retourner en enfance et de lécher son assiette en société. Certains n'arrivent pas à casser l'interdit, d'autres y prennent beaucoup de plaisir. Avec les doigts, il y a le fait de consommer sur notre peau, de faire appel au tactile de la langue et du doigt. Mais il y a quelque chose auquel je ne suis pas parvenu. En médecine chinoise, chaque doigt est relié à un organe, et je voulais faire le lien entre les points d'acupuncture, les organes et les saveurs. Je n'ai pas réussi à être aussi précis, les informations dont je disposais n'étaient pas suffisantes. Une des intentions d'*Encatation* est qu'une partie des informations monte au cerveau, tandis que l'autre descend dans l'estomac, le tout étant relié par la colonne vertébrale qui est l'élément primordial chez l'hominidé. Ces deux régions éloignées vont traiter en même temps, mais de manière différente, cette nourriture physique et mentale.

Terces, titre de ton nouveau spectacle, est à la fois l'anacyclique du titre de tes précédents spectacles, Secret 1 et Secret 2, et un terme qui signifie labourer la terre pour la troisième fois. Chacun de tes spectacles reprend en effet une partie des numéros des précédents. Mais d'abord, pourquoi « Secret » ? Mais parce que je ne peux pas te le dire ! Et *Secret* se crée en permanence puisque j'y suis encore. Pour toutes ces raisons !

Tu mets en piste plus de machines... Il y a une paire d'objets qui va s'exprimer d'elle-même sans intervention humaine, d'autres que j'accompagne, d'autres encore que je manipule. Disons qu'il y a une gradation entre l'objet et la prothèse : l'objet que je manipule en montant dessus et dont on pourrait dire qu'il remplace l'animal, par exemple la *Cyclette*, et il y a les objets autonomes. Ce sont plusieurs stades d'émancipation de la matière ou de cristallisation de ma pensée en dehors de mon corps. Pourquoi certains numéros reviennent-ils ? Abandonner des numéros suscite toujours un regret, presque une déchirure, parce que j'aime tout ce que je fais, j'aime le faire. Alors je me donne la possibilité de refaire des choses très anciennes lorsqu'elles ont du sens avec les nouvelles.

Cela signifie parfois une mise en retrait de ta personne. Non, parce que si je ne suis pas là physiquement, je suis là dans la matière. On peut voir plus loin : inscrire sa pensée dans la matière, c'est une préparation à quitter le monde, à continuer d'exister alors qu'on n'est plus là.

Tu as le projet de fonder l'Université du Pas Grand Chose. Je dois mettre en place des modules pour transmettre ce que j'ai rencontré dans cette forme de connaissance qui est la mienne, afin que d'autres puissent tenter l'expérience, par ce biais, de regarder le

monde. On disposera d'outils qui permettront d'appréhender le monde par un point de vue atypique. Bien sûr, je sais que des points de vue ont été abordés par d'autres. Comme j'expliquais mes entrelacs et la façon de les transformer à Pierre Larrouy, qui est un spécialiste de Jacques Lacan, celui-ci se montrait intéressé par rapport aux nœuds borroméens. Ou encore des étudiants, à qui nous avons demandé de nous aider à une modélisation de rupture de force qui permettrait au public d'entrer sous une *Architexture*, avaient trouvé que Léonard de Vinci avait travaillé à une structure qui, inversée, ressemblait beaucoup à celle qu'on leur avait demandé d'étudier. J'avais suivi ma propre logique, cette triangulation en hélice à partir de laquelle j'avais multiplié tous les possibles, alors que, je crois, Léonard de Vinci était parti, lui, d'un panier en osier cassé. Mais si j'avais su ça, je me serais arrêté tout de suite. Un champ déjà exploité n'aurait plus été intéressant pour moi. ■

(1) Jean Schalit était un journaliste. Il a notamment été rédacteur en chef du magazine *Actuel*. Il est décédé le 13 octobre dernier.

Johann Le Guillerm

Né en /born 1969 à /in Pruillé-le-Chétif (Sarthe)
 1985 École nationale supérieure des arts du cirque
 1994 Création de son propre cirque/
of his own circus, Cirque ici
 1996 Grand Prix national du cirque
 2000-2001 Création de /of la Motte, prototype I
 2003 Création du spectacle /of the show *Secret*
 (en évolution constante depuis /in constant
evolution since then)
 2014 *La Transumante*, Nuit blanche à Paris
 2017 Création de la conférence /of the conference
le Pas Grand Chose; Grand Prix SACD
 2020 Présentation de *Tercés* et d'*Encatation* au
 cirque-théâtre d'Elbeuf (dates en attente)

Looking at the World with Johann Le Guillerm

Johann Le Guillerm's big top show *Secret* has changed into *Tercés*. The first performance, scheduled at the Cirque-Théâtre d'Elbeuf, has been postponed. Please consult the artist's website for more information.

It has been more than 20 years that I have been following the work of Johann Le Guillerm. The more time passes, the more he appears one of the most important artists of his generation, all categories combined. For he isn't just a circus artist like no other, he is also a sculptor, performer, poet, inventor, although none of these terms really suits him. Setting up a whole world according to his own logic, it is his very practice that he defines as he goes along. Since 2019, in collaboration with Alexandre Gauthier, he has even designed a unique gastronomic experience.

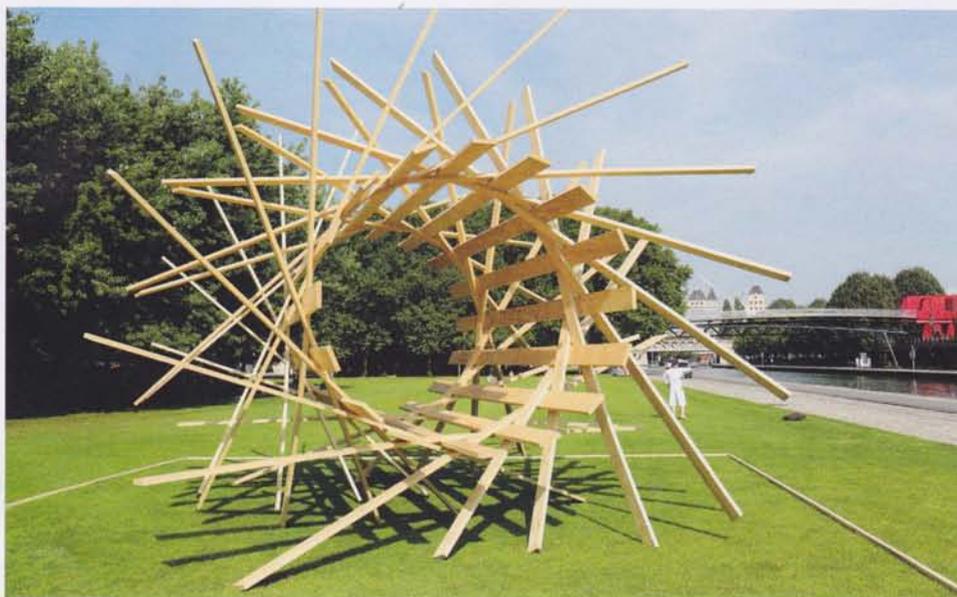
I visited him in Calais, at the Channel run by Francis Peduzzi, where he and a formidable team of technicians were in the process of developing the new machines, both simple and prodigious, that will be his partners in the next big top show: *Tercés*. I found that it takes as much patience to make a string of metal balls tip over without ever getting lost from one bowl to another (!) as it does to learn how to balance at the top of a scaffolding that only holds by the mere support of wooden squares on top of one another. And I learned that it could take, from tattoos to prototypes and prototypes to learning what one has created oneself, years. But in the "space of points of view", time has plenty of time to unfold...

CM

Listening to an interview with you on the Artcena website, I understood that you were distancing yourself from the status of circus artist that you had previously claimed. I'm not distancing myself from the circus, it's what is signified by the word today that's distancing itself from its original identity. The circus world's changed enormously, driven by a need for ennoblement. All the arts had evolved, while the circus had remained traditional, practised by families, with the son taking over the father's act, etc. It was part of an unchanging folklore that evoked animals, acrobats, the red nose... It therefore sought to depart from tradition, or at least to make it evolve, and in the 1960s and 1970s there was a movement toward non-traditional circuses. In the 1990s the desire to ennoble the new circus people also came from the fact that the circus was equated with illiteracy, with people who lived in kennels on wheels, in the mud, because they often had to settle on unstable ground. All this led to a shift towards the nobler art of theatre, especially as the cultural policy of those years sought to revive the theatre and the circus brought its dynamic to it. A great deal was done, but it was far removed from the essence of the circus, i.e. the space of the viewpoints: circular grandstands around the circus ring.

I wanted to define what the circus was. Defining something can confine it, but it also makes it possible to identify it, to talk about it to others using a common word. However, the word circus was only used to designate a big top and those who performed acrobatics in it, never the space itself, even though it was so important. The specificity of this space is to distribute information in an undirected way; it's a democratic space where all points of view are acceptable. The space of the circus is the space of life, where others can look at you from everywhere, where you can look at someone from behind and still perceive their expression. The staging generates different skills from directing in terms of lighting, sound, managing entrances, thinking through one's creation.

Like the sculptor, the circus director considers a work "seen" from all sides, unlike the painter or the theatre director who don't necessarily concern themselves with the reverse side of their canvas or with the viewpoint of the backstage area. This space of central focus, not being identified as specific to the



« L'indrique, architexture ». La Villette, 2011.
 (© Philippe Cibille)



circus, is disappearing, very few people know how to work in the circus ring because it's a space that isn't talked about. I have therefore identified the circus as *the space of points of view dedicated to all minority practices*, practices that are everything that isn't done, is no longer done, has never been done, without restriction to this or that practice.

Your performance lecture entitled *Le Pas Grand Chose (LPGC [No Big Thing])* takes place on a stage. Here I give my point of view on research, whereas everywhere else I offer research into points of view. I have nothing against theatre! But here I'm no longer saying that I'm doing circus work.

But in *LPGC*, you walk the spectators' gaze around. For example, you address them head in a drawer, filmed by a camera tucked into it, its image on a screen in the background. The subject remains essentially the point of view. This is part of my research, which is the observation of the minimal. From the outset I realised that what I was looking at always hid something from me that I wasn't looking at. At the circus, a spectator doesn't see what the other sees, but is able to perceive what the other sees according to their reaction. There is a kind of mirror: what I don't see, the other person reflects back to me.

The beginning is very autobiographical. You allude, in a very funny way, to psycho-motor therapists who gave you medication when you were a child, not knowing what else to do; and to your school environment, where you were assigned "the label of someone with autistic tendencies"... Yes, but I wonder if the spectator doesn't forget the

beginning from the moment they have the sequel. In fact I set up the stage to situate this spectator and show them where what I'm going to show them comes from. What I'm going to show them, I didn't draw from established knowledge, but from my research around the minimal, a starting point from scratch in the observation of the world.

MINORITY CULTURE

You attach great importance to the notion of minority culture. It's the experience of my life: trying to understand the world through my own eyes, without going through established knowledge. It gives me the opportunity of taking a path that hasn't been taken, to avoid influences. If I took a path already taken, maybe I'd miss my own path and things that others haven't found.

De haut en bas / *from top*: « Encatation ». Avec Alexandre Gauthier. *Expérience culinaire / culinary experience*. « La tétédistale » dans « Encatation ». (© Gwen Mint)

Is that why you undertook that trip around the world in 2000-01, to meet isolated populations, people with disabilities and victims of trauma? What did you learn? I learned that what is called disability generates compensatory capacities. Disability is the word we use, we can also talk about difference. The aim was to destabilise myself to see, when everything moves—geographical point, altitude, temperature, culture—what you can hold onto. What's left? Obviously, the only thing you can grab onto is yourself. The only thing that moves with you is you or something inside you. I was looking for total



destabilisation, not that I needed to motivate a survival instinct, but by taking a risk, to catch what is essential when everything is in motion.

In *LPGC* you offer a morphological interpretation of the spelling of numbers: for example, ear and nose are 2, knee and ear are 5. This reminded me of the number in which, by jamming pencils between different parts of your body, you obtain a geometrisation of this body. Or you can make a whole alphabet by changing the point of view on the same curve, and this curve is the same as the metal bar that you bend in the ring and in the movement in which you slide. Are you aware of these formal links? I only become aware of it afterwards. If it all exists in different forms, it's because my vantage point around the *Pas Grand Chose* has led me to a form of knowledge. Thought is always in motion. For this reason we crystallize it. So I put my different work sites into perspective, and try to identify the links between them, to organise them, which may be an illusion, but it doesn't matter. Some links are obvious, others appear to me little by little. It becomes a culture that resurfaces in everything I do because it's much stronger than the common culture I received at school, where I was never particularly strong, which I've largely forgotten. Everything I've experienced is much stronger because I've got through it, it's part of me, even if I haven't understood everything. I can feel something in a certain form, which I'll experience again in a visually different form. Recognition comes first through feeling.

The *Architextures* are constructions made of interlocking beams that stay together without being attached. Even though you say you're no longer a circus artist, aren't you rebuilding some kind of big top over your head? With some, yes. A marquee's a mesh. It's also a planet, because a dome's the upper part of a sphere. So it's a world with its links, each stick interacting with the others and indispensable to the whole.

RUDIMENTARY MECHANICS

These *Architextures*, like all the machines you invent, are designed in a totally empirical way, without any drawing or computer aid. Yes, first I did the number in which I stand on a sort of propeller while building it, a number I did for about ten years. And then one day I wanted to go further with these entanglements and I developed all the possibilities of basic entanglements with the help of



models. Then I married them together and, by combinatorial means, I made the different structures I work with today appear. It was like an apparition...

The mechanics I use are rudimentary. I specify this because, speaking of mechanics, one always thinks of something sophisticated. On the contrary, it's the simplification that interests me. How do you generate movements without adding technology? Today there's so much technology everywhere that some viewers imagine that some of my machines work with an electromagnet, for example, as if nothing viable could be done without this sophistication.

In front of the structures you call *Les Transumantes*, which evoke a large animal when they move, or when we see you hanging from them like a monkey from branches, we can't help but see a continuum between matter, human, animal. People are made of matter and matter's alive. If you

were to look at the formation of a mountain speeded-up, you'd see water. Everything's in motion, it's a matter of time.

Slow time is very present in your work. You use suspense a lot when you or one of your machines cross the ring. Your *Imperceptibles* are machines driven by a movement that's imperceptible to the eye. Yet I have a problem with time. I can't tell whether an event is old or not. I'm wrong every time. Apparently there are actions that seem shorter to me than to the spectator.

You're not looking for an effect. Nor to direct the spectator's thinking, save in a vague enough way that everyone can understand it from their own point of view. I know everyone will see something different. Even I, when I do a number, I don't have an idea of what I want to show or the idea's only there the moment I show it. From one day to the next, I won't do it the same way.



De haut en bas / from top: « Le pas grand chose ».

Conférence spectacle / conference show.

« Les imperceptibles, véhicules à vitesse et énergies imperceptibles ». (©Philippe Cibille)



BECOMING ONE WITH TIME

And yet you ask us to pay close attention, and I don't know many artists who on stage use hand games, their fingers pointed, as much as you do... At times I direct the focus, but I don't say what to see from what I show. When I ask for attention, it distorts time. When you're really there, there's no longer any notion of time. We become one with time.

By the way, how's the *Motte* [Clod] coming along? Is it getting bigger? It's going very well. Yes, it's going to get a little bigger, we have the project of a perennial *Motte* in the hamlet of Saint-Antoine, near Lanrivain in Brittany. This project was born following our participation in the *Lieux Mouvants* festival founded by Jean Schalit (1), where many great names of the entertainment industry, visual artists and thinkers, have featured. In this hamlet several hectares will be entrusted to artists and landscape designers, who'll work in collaboration.

For this project called *Les Jardins Fantastiques*, imagined by Jean Schalit, I'm teaming up with Gilles Clément for a perennial *Motte* on a plot of land, that's to say a *circumambulatory*, total exploitation of a sphere from a cyclic path, which will take another form than the *Motte* we know, but which will be covered with moss and will work with a water engine. The water will both make foam and propel this shape permanently. There will also be some *Cyclettes* available and adapted to the public on this plot, which is much less dangerous than mine.

Encatation is a culinary experience that you will lead with starred chef Alexandre Gauthier. The concept resembles your sculptures, as does the presentation of the dishes, so you eat a dumpling that looks like a tiny *Motte*. The counter forms an S and rests on structures that are those *Archi-*

textures that I slid along in the previous show, which I turned over and whose tips serve as feet. I imagined the scenography and the ways of eating, and Alexandre translated my ideas into food. For example, for the *Broglio* that we lick, I told him that I was planning a sort of square dish, through which you could see, and on which a net was placed. It was up to him to choose the ingredient, fish or meat, sweet or savoury.

LICK THE DISH

I saw people hesitating to lick the dish or their fingers, as you invite them to do... To lick the plate is a call to return to childhood, a transgression. But it's not unpleasant to go back to childhood and lick your plate in company. Some can't manage to break the taboo, others take great pleasure in it. With the fingers, there is the fact of consuming on our skin, using the touch of the tongue and the finger. But there's something I haven't managed to achieve.

In Chinese medicine each finger is connected to an organ, and I wanted to make the link between acupuncture points, organs and flavours. I didn't manage to be so precise, I didn't have enough information. One of the intentions of *Encatation* is that part of the information goes up to the brain, while the other goes down to the stomach, the whole being connected by the spinal column, which is the primordial element in the hominid. These two distant regions process this physical and mental food at the same time, but in different ways.

Terces, the title of your new show, is both the palindrome of the title of your previous shows, *Secret 1* and *Secret 2*, and a term that means ploughing the earth for the third time. Each of your shows is a repeat of some of the numbers from your previous shows. But first, why "Secret"? But because I can't tell you! And *Secret* is

« Le grabouilla » dans « Secret (temps 2) », repris dans « Terces ». (© Philippe Cibille)

constantly being created since I'm still there. For all these reasons!

You put more machines in the ring... There's a pair of objects that will express themselves without human intervention, others that I accompany, others that I manipulate. Let's say there's a gradation between the object and the prosthesis: the object I manipulate by climbing on it and which one could say replaces the animal, for example the *Cyclette*, and there are the autonomous objects. These are several stages of emancipation of matter or crystallisation of my thought outside my body. Why do some numbers come back? Giving up numbers always provokes regret, almost a tear, because I love everything I do, I love doing it. So I give myself the opportunity to redo very old things when they make sense with the new ones.

Sometimes that means taking a step back from yourself. No, because if I'm not there physically, I'm there in the matter. We can see further: inscribing your thought in matter is a preparation for leaving the world, for continuing to exist when you're no longer there.

You have a project to found the University of Pas Grand Chose. I have to set up modules to pass on what I've encountered in this form of knowledge that's mine, so that others can try the experience, through this means, to look at the world. We'll have tools that will allow us to approach the world from an atypical point of view. Of course, I know that points of view have been addressed by others. As I was explaining my interlacings and the way to transform them to Pierre Larrouy, who is a specialist in Jacques Lacan, he was interested in their relation to Borromean knots.

Or students, whom we had asked to help us with a force break modelling that would allow the public to go beneath an *Architexture*, had found that Leonardo da Vinci had worked on a structure which, when inverted, looked very much like the one they'd been asked to study. I'd followed my own logic, that helical triangulation from which I'd multiplied all the possibilities; whereas, I believe Leonardo da Vinci had started from a broken wicker basket. But if I'd known that, I would've stopped immediately. A field that had already been exploited would no longer have been of interest to me. ■

Translation: Chloé Baker

(1) Jean Schalit was a journalist. He was notably editor-in-chief of the magazine *Actuel*. He died on October 13th last.