

ART PRESS
Novembre 2007

artpress

QUAI BRANLY : BIENNALE DES IMAGES DU MONDE JOHANN LE GUILLERM
PASCAL CONVERT CHRISTOPHE HONORÉ QUENTIN TARENTINO
BERNARD-HENRI LÉVY LYON, ASSISES DU ROMAN FEMMES ARTISTES



339

BILINGUAL (FRENCH/ENGLISH)
NOVEMBRE 2007

topologie de Johann Le Guillerm

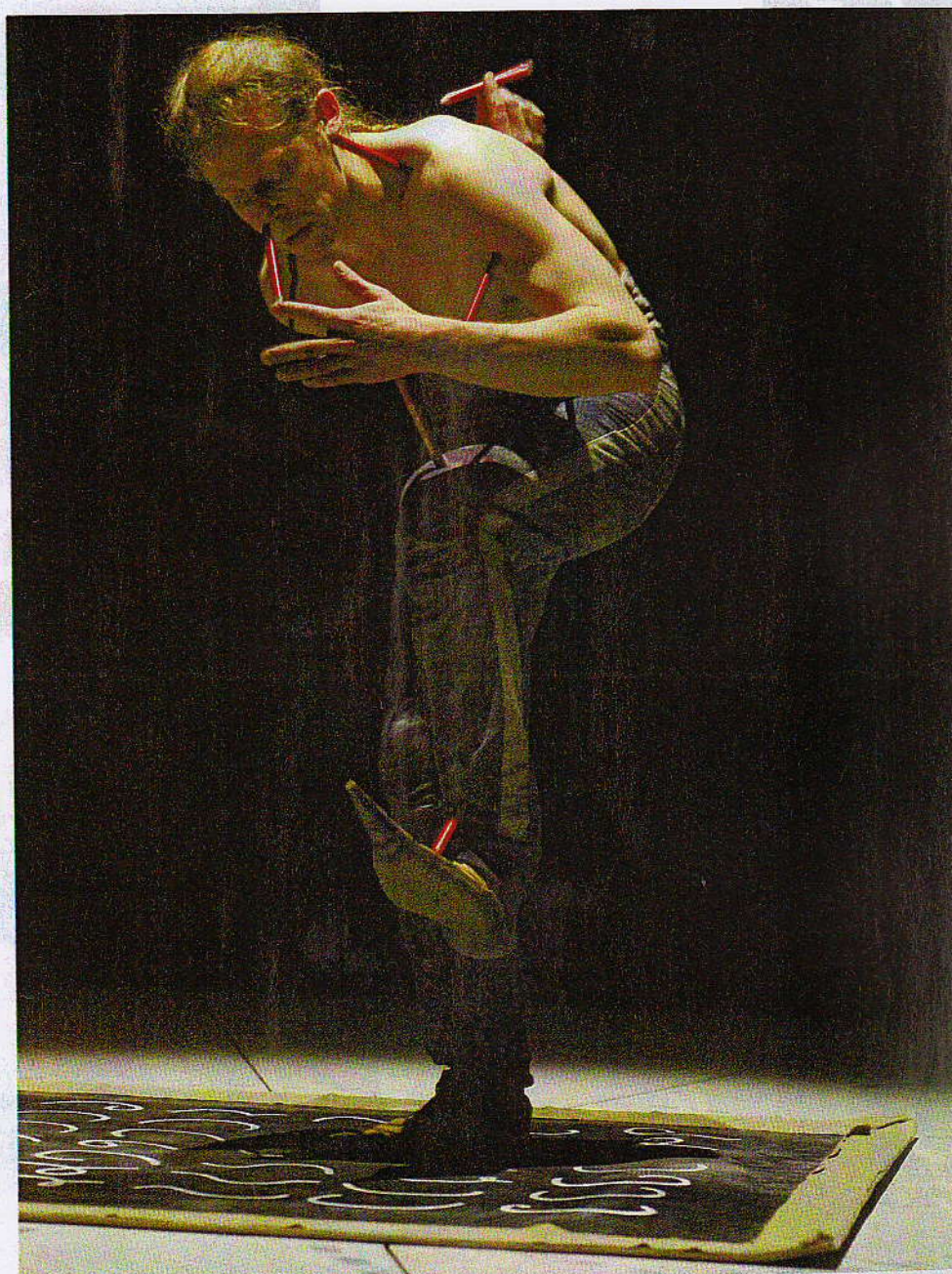
Catherine Millet

artpress.com

Le Cirque-Théâtre d'Elbeuf est le dernier exemple d'un type de bâtiment qui fut à la mode au 19^e siècle et qui associait la piste avec une scène à l'italienne. À lieu unique, artiste exceptionnel. Restauré, le Cirque-Théâtre rouvre cette saison avec notamment *Secret*, le spectacle de son «parrain», Johann Le Guillerm. Comme on avait déjà pu le voir, notamment aux Subsistances à Lyon, le spectacle s'accompagne d'une grande installation, *Monstration*. On découvrira aussi une sculpture très particulière, *la Motte*.

■ Sortant, ravis, d'un spectacle vivant, nous connaissons cette émotion particulière née du fait que nous avons accompagné les artistes tandis qu'ils enchaînaient d'une façon unique des paroles et des attitudes dont nous savons être désormais les seuls dépositaires. Or, à cette emprise du temps réel, s'ajoute, lorsque c'est du Cirque ici que nous quittons les gradins, la sensation supplémentaire d'avoir subi une puissante étreinte de l'espace. Oui, nous sommes venus pour faire cercle autour de Johann Le Guillerm, seul en piste pendant une heure et demie. Sous le petit chapiteau, nous nous sommes serrés pour ne rien perdre de ses gestes et pour l'entourer de notre ferveur, l'encourager dans ses exploits. Mais imaginions-nous que cette attention, cette ferveur se concentreraient jusqu'à s'accrocher éperdument au point exact de l'extrémité de son index ?

Le regard rivé sur une phalange et alternativement sur le goulot de huit malheureuses bouteilles vides, nous avons suivi l'un des numéros les plus saisissants qu'il nous ait été donné de voir. Chaussé de sabots (de poulaines d'acier dans un second spectacle), l'artiste traverse la piste en marchant sur ces bouteilles. Tandis qu'il se tient en équilibre sur les goulots de quatre, puis deux d'entre elles, puis une, il aligne devant lui les quatre autres qu'il tenait sur un plateau et qui lui permettront d'avancer. En équilibre sur celles-ci, il saisira celles qu'il a quittées pour les poser sur son plateau, et ainsi de suite. La durée de la traversée est de quinze à vingt minutes. À mi-parcours, pour faire face à la partie du public qui le voyait de dos, l'artiste, toujours en équilibre, se retourne, nouvelle prouesse. La tension qui nous tient en haleine pendant que nous le voyons évoluer à quelques centimètres au-dessus du sol, n'est pas moins grande que s'il se tenait sur un fil au-dessus de nos têtes, et notre empathie avec lui s'étend à ses accessoires si peu appropriés. Quand, accroupi sur ces bouteilles, l'artiste aligne celles sur lesquelles il progressera, la plus éloignée qu'il met en place, qu'il jette presque, vacille, et nous tremblons qu'elle ne bascule. C'est à cet instant que, du bout



«Secret». Cirque ici - Johann Le Guillerm
(Toutes les photos de spectacles reproduites ici sont de Philippe Cibille)

d'un doigt michelangelesque, il arrête le vacillement : le petit corps de verre tiendra et recevra le grand corps de chair.

Parfois, quand il m'arrive de bavarder avec des gens qui ont vu les spectacles de Johann Le Guillerm – *Où ça ?*, créé en 1995, et *Secret*, depuis 2003 –, j'ai l'impression d'appartenir à une secte ! De partager une expérience qui laisse une impression d'irréalité tant il est difficile de la décrire à qui ne l'a pas connue. Comment expliquer qu'on est allé au cirque (que les néophytes considèrent encore comme un spectacle populaire pour enfants...), et que nous y avons assisté à des numéros d'une virtuosité rare en même temps que d'une poésie inouïe, d'une humanité profonde, et que, pour étayer notre propos, nous décrivons les moments où l'artiste jongle avec... un torchon de cuisine ou un oiseau de papier ?

À partir du point

Déjà, par son apparence, Le Guillerm ne ressemble à aucun autre artiste de la piste. Si une part de la force mythique du cirque tient à la transformation des corps en signes purs – silhouettes lumineuses et presque abstraites des voltigeurs, figure du clown blanc, toujours la même quel que soit l'artiste sous le maquillage –, Le Guillerm incarne, lui, un personnage très marqué. Vêtu comme un revenant d'une époque indéterminée entre préhistoire et Moyen-Âge, il apparaît tour à tour terrible, pathétique, malicieux, ironique... Il est sans paillettes, pousse ou traîne des chariots grossièrement fabriqués, manie des instruments de rien, bassines ou lessiveuses, livres et crayons, ou effrayants – une feuille de boucher –, ou encore immatériels – un tourbillon de fumée. Mais rien de tout cela n'induit une interprétation anecdotique ou psychologique. Nous sommes au contraire au cœur d'un mouvement universel qui, ayant parcouru tout l'espace accessible à l'humanité, nous ramènerait au point originel, celui désigné par le Dieu de Michel-Ange touchant du bout de son doigt le doigt de sa créature. Pour tout reprendre depuis le début.

Parallèlement au spectacle, Le Guillerm propose une exposition qu'il préfère appeler *Monstration*. Au long d'un parcours ludique qui le conduit de chariots couverts de petits tubes de métal ou d'anneaux en ficelle, à des constructions arborescentes qui ressemblent à l'atome, de bocal où sont conservées des pelures de clémentines, à une bibliothèque de lourds livres de bois où l'on retrouve le répertoire de ces pelures, dites « surfaces de sphères », où une curieuse « machine à écrire à pomme de pin » enregistre sur un cahier la lente évolution de la pomme au fur et à mesure qu'elle se dessèche, c'est-à-dire que s'ouvrent ses écailles, le visiteur s'initie à une topologie. Invité à manipuler ces objets, il procède à l'observation et à la « déconstruction » de l'élément premier qu'est

The Topology of Johann Le Guillerm

The Cirque-Théâtre d'Elbeuf is France's last remaining example of what, in the nineteenth century, was a very fashionable kind of building, combining a circus ring with an Italianate theater. This circus-theater has been restored and is opening for a new season featuring, among others *Secret*, a piece by its "godfather," Johann Le Guillerm. As has already been seen elsewhere, notably at Les Subsistances in Lyon, this show is accompanied by a major installation, *Monstration*. There is also a very unusual sculpture, *La Motte*.

■ That special emotion one experiences when emerging in a state of excitement from a superb live show comes from the fact of knowing that in accompanying the performers in their once-only sequence of words, we have become their sole witness. And when we vacate the rows of seats ranged around a show by the Cirque ici, that power of real-time experience is heightened by an intense consciousness of space. We have formed a tight circle around Johann Le Guillerm, alone in the ring for an hour and a half. Under the little top, we have huddled around so as not to miss even the slightest of his gestures, to surround him with our fervor and encourage his feats. But did we ever expect this attention and fervor to become so intense that our focus could make us forget everything else as we focused obsessively on the tip of his index finger? Eyes riveted alternately on a phalanx and the necks of eight humble, empty bottles, we watch one of the most amazing numbers we have ever seen. Wearing sabots (and long pointed shoes in a second show), the artist crosses the ring by

using the bottles as stepping stones. Balancing on the necks of four and then two bottles, he lines up the four others, which he was holding on a tray, then balances on them, picking up the ones he has left and in turn placing them on his tray, and so on. The time it takes him to cross the ring is between fifteen and twenty minutes. Halfway across, still balancing on the bottles, Le Guillerm turns to face the spectators behind him. Another exploit. The tension that made us hold our breath as we watched him move along a few inches above the ground is just as great as if we were watching him walking on a high wire above our heads, and our empathy with him extends even to his unlikely props. When, squatting on those bottles, the artist lines up the ones he will use to move forward, the one he places—almost throws—furthest from himself, starts to wobble, we tremble at the thought that it might fall. Until, with the tip of a Michelangelo-ish finger, he stops the wobbling: the little glass body will support the big body of flesh after all.

Sometimes, when I am talking with other people who have seen Le Guillerm's shows—*Où ça ?*, premiered in 1995, and *Secret*, since 2003—, I feel like a member of a sect. It's as if I'm sharing an experience that leaves an impression of unreality because it is so difficult to describe to someone who hasn't seen it. How do you explain that you went to the circus (that many still think of as popular entertainment for kids), that the numbers you saw had both rare virtuosity and incredible poetry as well as a deep humanity, especially when you try to clinch the point by describing the artist juggling with a dishcloth or a paper bird?



«La Motte». Prototype I. 1, 20 m. «The Clod.» Prototype

le point, il apprend le système d'écriture qui consiste à combiner « quatre quarts d'un tour de point », il s'émerveille devant toutes les configurations possibles d'une « surface de sphère ». Il comprend que le déploiement de ce point lui fait parcourir l'espace, un espace d'autant plus vaste que l'infini de la combinatoire lui ouvre aussi l'espace imaginaire.

La piste

Secret, *Monstration* sont les différents volets d'un vaste projet appelé *Attraction*, et qui comprend aussi *la Motte*. Le projet de *la Motte* est un « point » de douze mètres de diamètre, revêtu d'un « manteau végétal », qui doit trouver sa place à l'estuaire de la Loire (1), et dont il existe aujourd'hui plusieurs prototypes allant de 2,5 cm à 2,50 m. La surface de *la Motte* est parcourue d'une nervure spiralee qui imprime sa trace dans le sol lors de révolutions qui la ramènent à son point de départ. Le tracé en arabesques sur le sol est de treize mètres pour le prototype de 2,50 m, il sera de soixante-quinze mètres pour l'œuvre finale. Métaphore du Monde, *la Motte* est simultanément une synthèse de la démarche de Johann Le Guillerm. Elle est l'élément premier du point qui rayonne dans l'espace par le déploiement de sa « surface ». Je la vois comme une représentation de l'artiste lui-même. À la question de savoir pourquoi il avait choisi de devenir artiste de cirque plutôt que danseur ou comédien, Johann Le Guillerm répond qu'enfant, élevé à la campagne, il allait, avec ses frères, fouiller dans les dépotoirs pour y trouver de quoi bricoler des jouets. Qu'ils y côtoyaient les Manouches qui habitaient dans des roulottes et qu'il associa au cirque. Il rêvait de « voyager en emportant son métier avec soi ». N'est-ce pas un fantasme qui nous a tous traversés : rouler notre bosse en nous suffisant à nous-mêmes, nous sentir à la fois grain de poussière flottant librement dans le vaste monde, mais aussi magicien muni de sa baguette étoilée et de bottes de sept lieues ? Le projet d'ensemble, ai-je dit, s'intitule *Attraction*. Pour l'artiste, ce titre exprime sa définition du cirque, rassemblement du public autour de tout ce qui l'attire par ses exploits. Mais l'attraction, entendue dans le sens du spectacle de foire ou de music hall, est aussi une distraction, ce qui détourne le public de ses occupations et préoccupations quotidiennes, lui fait prendre un chemin inhabituel. D'ailleurs, celui qui veut se divertir au cirque n'est-il pas contraint de sortir de la ville pour trouver le chapiteau à la périphérie, sur quelque improbable terrain vague ? Dans *Attraction*, s'inscrit la dialectique de la concentration et de l'expansion. Comme le point qui se décline en une écriture qui forme une phrase et se termine par un point, comme *la Motte* qui dessine dans le sable et revient prendre la place et la position qu'elle avait quittées, la roulotte sillonne les routes avant de revenir à

son port. Le Guillerm dit : « *Tous mes projets finissent par ressembler à une arborescence, faite de réseaux qui se régénèrent.* »

Un cirque qui s'appelle *Cirque ici*, un artiste qui nous invite à nous tenir en un point précis en même temps qu'il nous fait prendre conscience de tout l'espace qui s'ouvre à nous, ne pouvaient pas ne pas rencontrer un écho chez quelqu'un — celle qui écrit ces lignes — pour qui l'une des œuvres majeures du 20^e siècle est celle de Barnett Newman. Je rappelle que ce dernier est l'auteur d'une sculpture intitulée *Here*, que toute son œuvre repose sur le principe du déplacement non pas du point mais de la ligne engendrée par le point, et que cette ligne est ce qui divise, donc spécifie l'espace infini.



«Où ça ?». Spectacle créé en 1995. Show from 1995



«Monstration». Présentation aux Subsistances, Lyon. «Showing». Présentation at Les Substances, Lyon

De même, les constructions en matériaux ordinaires de Le Guillerm ne sont pas sans analogies avec certaines réalisations du minimalisme, je pense en particulier aux sculptures et performances de Robert Morris du début des années 1960 (2). *Secret* commence par un numéro de domptage pour lequel des bassines de différentes tailles et des tubes de grillage tiennent le rôle des tigres et des lions. Est-il plus facile, en maniant son fouet (quelquefois en flattant du plat de la paume), de faire rouler tout autour de la piste des bassines que de faire sauter des lions ? Toujours est-il que les tubes de grillage se rebiffent parfois (en se pliant en deux) et semblent ouvrir leur gueule, ce que n'ont jamais fait les structures en treillis de Morris... Quant à la position de Le Guillerm, s'élevant dans les airs au fur et à mesure qu'il construit sous ses pieds une hélice de bastinges en porte-à-faux les uns par rapport aux autres et retenus entre eux par une corde, elle présente certainement plus de risques et réclame une force plus grande que celle de Morris dans sa *Box for standing* !

Dans le contexte de ce que, dans les années 1980, on a appelé le nouveau cirque, Le

Guillerm a d'emblée pris position pour la tradition circassienne. À l'encontre de ceux qui prônaient la sortie de la piste, il a réaffirmé celle-ci, et il a retrouvé dans sa maîtrise du jonglage l'illusionnisme naïf des numéros de saltimbanques qui sont l'une des origines du cirque. Lui et sa formidable équipe, emportés par leur caravane et prompts à monter leur chapiteau, renouent avec ce rêve primordial qui concilie nomadisme (l'artiste de cirque est par excellence l'artiste socialement inassimilable) et refuge dans la matrice de toile (« cirque » n'est-il pas l'un des mille et un surnoms argotiques du sexe de la femme ?). Toutefois, ses inventions au sein de cette tradition lui font rencontrer le plus exigeant de l'art moderne, ces peintres et ces sculpteurs qui, mieux que les philosophes, ont repensé la place de l'homme dans le monde.

Les zips de Newman, eux aussi sont nomades. Le peintre prétendait que ses tableaux étaient à leur place partout où un spectateur se trouvait face à eux. Rien n'illustre mieux cette idée que les photographies de l'exposition au Guggenheim Museum, dont l'espace est pourtant

réputé ingrat parce que... circulaire. Les zips semblent accompagner les visiteurs dans leur marche sur la rampe en spirale ; Newman faisait naître la conscience de l'«ici et maintenant» dans un face à face toujours renouvelé du spectateur et du zip. Quand c'est en présence du corps de Johann Le Guillerm que nous nous trouvons, cette conscience se double paradoxalement d'un «partout, tout le temps». C'est ainsi pour l'artiste qui explique qu'en tournée, à chaque étape, «il faut être là». Dès son réveil, il se met en condition pour le spectacle qu'il n'aura pas répété auparavant (en effet, une fois passée la première représentation, Le Guillerm ne répète plus, mais entre seul sous le chapiteau deux heures avant le début du spectacle, pour échauffer son corps et travailler à un «réveil intérieur» ; «*Je me promène dans mon corps*», précise-t-il). Autrement dit, partout au cours du voyage, il doit se sentir précisément là, en piste, et il n'y a pas un spectacle sans public (la répétition) et un spectacle avec public, mais un corps qui se projette en permanence dans le «maintenant» du spectacle.

Cette conscience est aussi, d'une autre façon bien sûr, celle des spectateurs dont les regards convergent vers la piste, mais aussi s'échangent. L'acrobate expose son corps de tous côtés. Il affirme, rapporte Anne Quentin qu'«il faut savoir jouer avec la face et les fesses (3)». Mais lorsque c'est la face qui se présente à nous, ne sommes-nous pas conduits à imaginer les fesses ? Et lorsqu'un geste nous échappe, ne cherchons-nous pas à le deviner en guettant les réactions des spectateurs assis de l'autre côté de la piste ? Aussi captivants que soient les numéros, ils ne font pas de la piste un espace fascinant qui fixerait les regards. Ici, l'espace se déplie au contraire dans la multi-

constantly projecting itself into the "now" of the performance. This consciousness is shared, in another way of course, by the spectators whose gazes not only center on the ring, but also meet. The acrobat exposes his body on every side. He states, as Anne Quentin reports, that "you need to be able to play with the cheeks, upper and lower." (4) But when what we are seeing is the facial cheeks, don't we automatically imagine the ones at the rear? And when we miss a movement, don't we try to guess what it was by watching the reactions of the spectators sitting on the other side of the ring? Captivating as these numbers are, they do not turn the ring into a space of fascination that compels the gaze. Here, space is made multiple by the multiplicity of vantagepoints.

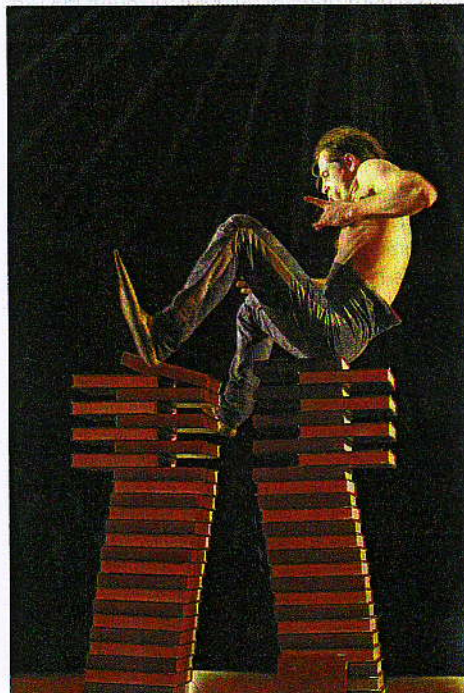
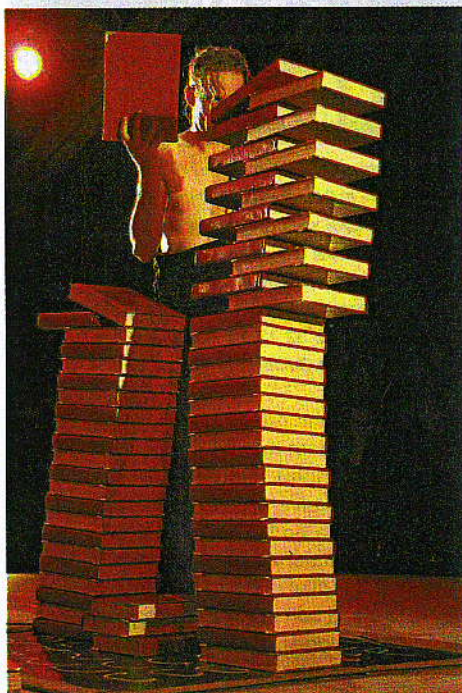
Travel

As for time, I think I have made it clear with the example of the bottles that the artist likes to stretch it. We get the same sensation when we attentively follow the bending of a metal bar, a number with no special effects, and that seems to last that much longer as a result. There is a story that says a lot about Le Guillerm's relation to time. Often, when a performer gets it wrong he moves on: he falls, gets up, and goes on to the next number. Not Le Guillerm. One day, he failed 28 times when doing an especially difficult number. So he tried 29 times, encouraged and mocked all the while by an audience for which his show maybe seemed to go on "for ever." Between *Où ça ?* and *Secret*, Le Guillerm experienced space in another way. He spent a year traveling the continents. He wanted to "cover the earth, over a short spell, to get a sense of the

atmosphere." This journey was also a kind of quick rewind of the history of humankind. He wanted to compare what he calls "majority practices" with those of micro-societies—tribal societies, communities physically and psychologically traumatized by war and massacre, those with motor disabilities, the blind. Wherever he stopped he stayed several weeks, teaching people how to handle prostheses, or how to break a match with their feet, or how to juggle with their clothes or walk along a wire. In return, these encounters helped him to "get rid of my assumptions, to reassess my own vision of the world." There is a moment in his taming number that offers perhaps the best symbol of this kind of renaissance that Le Guillerm feels the need to experience. We see him "swallowed up" by a triangular tunnel in false animal skin. He is then ejected from it, having shed his garment. For Le Guillerm, traveling was the school where he relearned what Robert Morris and Simone Forti rediscovered with the dancers of the Judson Dance Theater by "dancing ordinary movements," something that also allowed them to handle elementary objects and materials with the gestures of "workers." Following this tradition, Le Guillerm himself also used these worker's gestures to build the spiral scaffolding by means of which he climbs up under the tent, knotting and tightening the rope, evaluating with a glance and a movement of his deft feet the strength and balance of the planks.

The keystone

That being said, Minimalist art was governed by the principles of gravity and entropy: Morris's beams were laid out on the floor, or only just



Ci-contre et ci-dessus : «Secret». This double page: «Secret»

plication des points de vue. Quant au temps, je crois avoir fait comprendre, à travers l'exemple du chemin de bouteilles, que l'artiste se plaisait à l'étirer. Même sensation quand nous suivons attentivement la torsion d'une barre de fer, numéro sans effet, et qui semble durer d'autant plus. Une anecdote révèle encore cette relation particulière que Le Guillerm instaure avec le temps. Très souvent, quand un artiste rate, il enchaîne : il tombe, se relève, passe au numéro suivant. Pas Le Guillerm. Un jour, il rata vingt-huit fois un numéro particulièrement difficile, recommença vingt-neuf fois, simultanément encouragé et moqué pendant tout ce temps par le public pour qui il dura peut-être, comme on dit, une éternité.

Le voyage

Entre *Où ça ?* et *Secret*, Le Guillerm fait une autre expérience de l'espace. Pendant plus d'un an, il voyage à travers les continents. Il veut « parcourir la Terre, dans un temps court, pour [se] rendre compte de l'atmosphère ». Ce périple est aussi une remontée en accéléré de l'histoire de l'humanité. Il entend confronter ce qu'il appelle les « pratiques majoritaires » à celles de micro-sociétés : sociétés tribales, communautés traumatisées physiquement et psychologiquement par la guerre et les massacres, handicapés moteurs, aveugles. À chaque étape, il séjourne plusieurs semaines, apprend aux uns à manipuler des objets du quotidien, aux autres à craquer une allumette avec les pieds, aussi bien qu'à jongler avec leurs vêtements ou à marcher sur un fil. En retour, ces rencontres lui permettent de « se défaire de ses a priori, de réévaluer sa propre vision du monde ». Un moment du numéro de domptage symbolise peut-être cette sorte de renaissance nécessaire à l'artiste. On le voit « dévoré » par un tunnel triangulaire en fausse peau de bête. Il s'en expulse, dépouillé de son habit... Le voyage fut pour Le Guillerm l'école pour réapprendre ce que Robert Morris avec Simone Forti et les danseurs du Judson Dance Theater ont redécouvert à travers ce qu'ils ont défini comme « la danse des mouvements ordinaires » et qui devait également permettre la manipulation d'objets et de matières élémentaires, avec des gestes d'« ouvriers ». Dans cette lignée, Le Guillerm construit lui aussi avec des gestes d'ouvrier l'échafaudage spiralé grâce auquel il s'élève sous le chapiteau, nouant et serrant la corde, évaluant, d'un œil et d'un mouvement du pied sûrs, la résistance et l'équilibre des bastaings.

Mais l'art minimaliste était régi par les principes de gravité et d'entropie : les poutres de Morris sont couchées au sol ou ne s'en détachent que péniblement (Newman lui reprocha gentiment de ne pas savoir les faire tenir debout), il laisse pendre les lanières de feutre, il étale au sol de la terre ou de la filasse. Et le corps humain est soumis à cette matière :

Morris se courbe sous le poids des planches qu'il déplace dans *Site*, il est contraint de se tenir tout raide dans *Box for Standing*. Un jongleur, un acrobate ou un athlète dompte au contraire la nature et les objets, les plie à sa volonté, les allège. Le Guillerm fait mieux encore : il fait de son corps le maillon qui verrouille un équilibre instable. Pendant des minutes aussi longues que celles de la traversée sur goulots de bouteille, au cours desquelles nous avons tout le temps de nous interroger sur le but de l'action, nous le voyons dresser deux piles de livres. Travail minutieux. Nous remarquons que le bâtisseur décale chaque livre de quelques millimètres par rapport au précédent, puis, à partir d'une certaine hauteur, ne les superpose plus que sur la moitié de leur surface. Sans cesse, il ajuste, rectifie. Finalement, les piles forment deux colonnes qui montent jusqu'à la hauteur de sa poitrine et qui se rapprochent comme pour former un arc. Elles ne se rejoignent toutefois pas : un espace vide subsiste entre elles dont l'artiste évalue d'une façon extrêmement attentive la largeur. Se servant de sa tête comme instrument de mesure, il la passe à plusieurs reprises entre les deux derniers volumes, se retire. Et soudain, il saute et enfourche l'arc inachevé, – qui ne s'écroule pas, qui se déploie en un éventail magnifique sous le poids du corps qui le tient. Y a-t-il jamais eu un architecte assez audacieux pour imaginer un corps en clef de voûte ?

Avant le livre qui recueille l'écriture, il y a le crayon qui l'a produite. Juste avant ce numéro, Le Guillerm a transformé son corps sur le modèle de ses atomiums. Il tient quantité de crayons, coinçant l'un entre l'oreille et la clavicule, l'autre entre le sein et la saignée du coude, un autre entre la pommette et un doigt, un autre encore entre l'épaule et le poignet, etc. Tous les crayons relient entre eux différents points de l'axe qui se recroqueville progressivement comme se rétractent certains signes de l'alphabet de *Monstration*. L'axe du corps retrouve la position fœtale et au-delà redevient le noyau dont il est né, et de nouvelles antennes lui poussent qui sont des outils de communication.

Tournons-nous vers la science : « Lorsque quelqu'un fait un geste, donc finalement une intention de geste, le problème n'est pas tant moteur que perceptif. On peut dire que seulement 1 à 2 % du cortex "moteur" est utilisé pour donner un ordre moteur, le reste, soit 98 à 99 %, assure le filtrage de l'information (4). » À quelle information répond Johann Le Guillerm lorsqu'il mobilise ainsi le moindre de ses muscles ? Pas seulement à la pique de la pointe des crayons, mais aussi à tous les regards qu'il devine dirigés vers lui et au silence habité du public. Il reconnaît combien le « retour », c'est-à-dire les réactions du public, l'influence et aussi comment les spectateurs s'influencent les uns les autres. Les crayons matérialisent cette circulation des regards qui viennent rebondir sur une boule de muscles

tendus. En quelque sorte, le corps de Johann Le Guillerm rivalise avec la caméra de Michael Snow qui tournait sur 360° pour filmer *la Région centrale*. De tous les artistes qui exposent, dans tous les sens du mot, leur corps dans la rotonde du chapiteau, il est celui qui nous fait le mieux percevoir comment ce corps capte et redistribue l'attention. Il est le point de mire d'où s'échappe une arborescence. ■

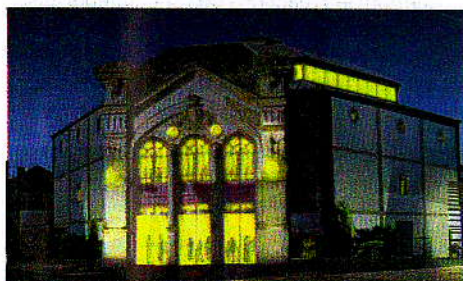
PS : J'ai bien sûr écrit ce texte pour inciter tous les lecteurs à aller voir ou revoir un artiste exceptionnel. Mais j'avoue l'avoir écrit plus spécialement à l'attention de tous ceux qui, comme moi, restent dans l'attente d'émotions comparables à celles offertes par la grande abstraction américaine, par ceux qui avaient fait de leurs œuvres, pour reprendre le mot de Harold Rosenberg, une « arène ».

(1) Le projet sera réalisé dans le cadre de la manifestation biennale *Estuaire Nantes Saint-Nazaire*.

(2) On peut faire beaucoup de rapprochements avec l'œuvre de Morris si l'on pense à des œuvres de celui-ci telles que *Weels*, son costume pour *War*, ou encore le jet de vapeur, l'usage de la corde...

(3) Anne Quentin, *Johann Le Guillerm*, éd. Magellan & Cie, collection Mémoires du cirque d'aujourd'hui.

(4) Hubert Godard cité par Emmanuelle Lyon, « L'analyse du mouvement dansé au service des artistes de cirque », in *Médecine du cirque*, actes du colloque tenu à La Villette, Paris, novembre 2003, éd. L'Entretemps.



Vue du Cirque-Théâtre d'Elbeuf réhabilité. (© Atelier Architecture et Développement). «Secret», «La Motte» et «Monstration» sont présentés du 16 au 27 novembre 2007 à Elbeuf (76) dans le cadre de la programmation du Cirque-Théâtre, centre des arts du cirque de Haute-Normandie, dont Johann Le Guillerm est le parrain. Tel. : 02 32 13 10 50. *The Elbeuf circus-theater where Le Guillerm is showing his November*

managed to stand proud of it (Newman offered the kindly criticism that he was unable to make them stand upright), and he let his strips of felt hang while spreading on the floor his earth or tow. And the human body itself was subject to the ways of this material: Morris bends under the weight of the planks he carries in *Site*, and is forced to stand bolt upright in *Box for Standing*. In contrast, a juggler, acrobat or athlete tames his objects, bends them to his will and makes them lighter. As for Le Guillerm, he goes one step further, making his own body the vital link that