

UN CHEMIN POUR L'ÉCRITURE

Les questions de l'écriture dans le domaine du cirque commencent pour moi en 1982. Le web et les réseaux sociaux n'existaient pas à cette époque, l'accès à la connaissance était difficile. Je vivais les années de fin de dictature militaire au Brésil. Après des années de censure, tout était devenu plus complexe : avoir des informations, trouver certains livres, obtenir des réponses à beaucoup de questions était un véritable parcours du combattant.

Très liée au théâtre, comédienne professionnelle depuis peu, j'ai demandé dès mon entrée à l'École nationale de Cirque au Brésil en 1982 : « Où est la bibliothèque de cirque? J'aimerais choisir ce que je vais interpréter. »

On m'a répondu : « Ça n'existe pas! »

J'ai trouvé cela étrange, c'était tellement évident pour moi d'avoir accès à des pièces de cirque... comme il était évident d'avoir accès à des pièces de théâtre. C'est à ce moment-là que je me suis dit que j'aimerais amener le cirque au théâtre et donc que j'allais apprendre à faire du cirque pour devenir une comédienne/interprète plus complète... je ne savais pas encore que j'allais complètement plonger dans l'univers du cirque et que le théâtre ne serait plus pour moi qu'un souvenir de parcours...

Je me suis aperçue de quelque chose de nouveau pour moi... je ne connaissais rien au cirque et j'avais peu de possibilités d'en savoir plus, il n'y avait pas de livres sur cet art, en tout cas très peu au Brésil à cette période. Je suis allée à la Bibliothèque municipale de Rio de Janeiro/Bibliothèque nationale du Brésil au centre de la ville, et je n'ai pas trouvé ce qui m'intéressait, ce qui aurait pu aviver ma curiosité.

Un monde inconnu s'ouvrait devant moi, mais un monde très fermé puisqu'à cette époque, la transmission du cirque se faisait oralement et à l'intérieur du cercle restreint des familles de cirque. C'était comme des petits secrets de

famille. Je faisais partie de ces premiers élèves des écoles de cirque naissantes, qui rencontraient ce monde renfermé sur lui-même et qui essayaient d'appréhender ses mystères.

Tout était à faire, à inventer. Cette idée était aussi troublante qu'excitante. Je ne le savais pas encore, mais il allait falloir se retrousser les manches pour accomplir un travail de titan et ne pas se décourager devant la trop haute montagne à franchir. En effet, il valait mieux regarder le travail accompli et se rappeler des petites collines déjà franchies.

Pourtant, il était encore trop tôt pour comprendre cela et j'ignorais encore ce qu'était le cirque dans toute son essence. Le seul cirque qui existait au Brésil était le cirque familial, dit traditionnel. Ce cirque-là n'avait pas d'écrits, ou alors très peu d'écrits, et il ne m'intéressait pas vraiment. J'aimais interpréter des personnages et le cirque — dit traditionnel —, n'avait pas de personnage. L'artiste de cirque, à cette période, n'interprétait que lui-même.

Cependant, petit à petit, je fus comme aspirée par le monde circassien, par les gens de cirque. Ils étaient fascinants, solidaires, directs, sincères. Assez vite, j'ai compris que lorsque l'on risque quotidiennement la blessure, et parfois sa vie dans l'acte acrobatique, on garde l'essentiel et que les valeurs que l'on développe dans nos rapports aux autres, dans l'exercice de notre art, sont remplies de compréhension et de solidarité.

J'ai continué ma formation à Rio, puis je suis venue en France, plus précisément à Paris, pour la compléter avec l'espoir de trouver des pièces de cirque, puisque j'allais dans le Premier Monde (c'est comme ça qu'on parlait de l'Europe au Brésil à cette époque).

La ville lumière devrait apporter des réponses à mes questions, j'en étais sûre!

Et pourtant, quelle déception de découvrir que même dans ce premier monde, chargé d'une culture tellement développée, les pièces de cirque n'existaient pas! Cela se passait en 1986 et j'ai décidé alors de passer mes après-midi à fréquenter la bibliothèque Beaubourg pour essayer de comprendre ce qu'était le cirque à cette époque et dans cette partie du monde. Dans cette bibliothèque il y avait quelques ouvrages sur le cirque, ce qui m'a réconfortée. Je pouvais enfin chercher des informations, agrandir mon vocabulaire en français et surtout tenter de répondre à mes questions... Cela dit, l'essentiel de mes questions restait toujours sans réponse. J'ai alors décidé de les garder pour moi-même, en me disant qu'un jour, peut-être, je trouverais...



Raquel Rache de Andrade à la balançoire russe, École nationale du Cirque du Brésil, 1985.
© Raquel Rache de Andrade/ENC.

Jusqu'aux années 1980, très lié à son cercle familial, l'artiste circassien n'éprouve pas la nécessité de pénétrer d'autres univers artistiques pour sa propre inspiration. Par ailleurs, écrire un acte scénique, décrire les choix artistiques qui en découlent et en quoi ces choix peuvent présenter un intérêt pour le « public » ne font pas partie de la pratique courante des artistes de cirque de cette époque. On pourrait dire que le cirque était resté en dehors de l'évolution de son temps.

Il n'est pas inutile de rappeler que le cirque dépendait du ministère de l'Agriculture jusqu'en 1979 en France. Ce n'est qu'à partir de cette année-là que le cirque est reconnu, à la demande du Président de la République Valérie Giscard d'Estaing, par Jean-Philippe Lecat, ministre de la Culture, qui présente alors un ensemble de mesures pour soutenir le secteur du cirque qui traverse une crise économique, culturelle et esthétique.

L'apprentissage par transmission orale dans les familles de cirque et l'absence d'un répertoire écrit des spectacles, situation particulière au cirque dit traditionnel, a ralenti son développement dans le patrimoine artistique. Ces particularités expliquent le retard par rapport aux autres disciplines du spectacle vivant (théâtre, danse, musique). Il est indéniable qu'un art du spectacle vivant ne peut s'inscrire dans le patrimoine culturel que s'il dispose d'une mémoire et de moyens de transmission d'un répertoire écrit.

Une des questions qui s'est posée par la suite au cirque contemporain était de savoir comment faire évoluer la sensibilisation au concept d'écriture d'une œuvre de cirque, et de l'approche esthétique de la composition graphique, étrangère à la formation des jeunes artistes de cirque de cette époque.

C'est à la rencontre avec la compagnie Archaos au Festival d'Avignon de 1987, que j'ai enfin ressenti un brin d'espoir, notamment lorsque je me suis dit que, peut-être, ce serait avec eux que je trouverais quelques réponses.

Juste après cette rencontre, je suis retournée au Brésil et, après l'échange de plusieurs lettres avec la compagnie, je suis revenue en France avec mon partenaire, porteur aux jeux icariens², pour faire partie de la deuxième version du *Chapiteau de cordes* (voir illustration p. 116). Eh oui ! Téléphoner coûtait une fortune, les lettres postées étaient le moyen de communication utilisé pour communiquer et elles mettaient un minimum de trois semaines pour parcourir la traversée entre les deux continents.

2. Discipline circassienne dans laquelle le porteur est allongé sur le dos et le voltigeur évolue sur les pieds du porteur.

Je ne savais pas encore que d'autres questions viendraient se poser, j'étais jeune et l'espoir était comme un grand boulevard pour ma quête... Et comme l'espoir fait vivre...

Je vivais alors avec intensité l'énergie que cette compagnie partageait!

On vivait les années musicales rock, punk et dans le style de vie aussi. Chez Archaos, l'écriture des spectacles se faisait en amont, avant le début du travail sur le plateau ou sur la piste et bien sûr avant la naissance des spectacles. Je voyais Guy Carrara et Pierrot Bidon passer des nuits blanches dans la caravane, à imaginer et noter les trames des futures créations.

Oui, j'avais la chance de percevoir une fine brume qui couvrait (encore) les pages blanches de l'écriture circassienne contemporaine...

Enfin le bonheur des scénarios, qui au départ n'étaient que des feuilles de papier et des cahiers aussitôt abandonnés ou égarés... prémices d'une écriture en devenir...

À cette époque, peu m'importait la forme, quelques mots et dessins sur des pages blanches me suffisaient et je flottais dans les nuages (du genre précolombien) de l'écriture pour le cirque contemporain. La sensation de réinventer un monde en transformation donnait des ailes à l'imaginaire et je vivais alors le cirque pas seulement comme un art, mais comme une aventure, une aventure d'écriture. Des mots surgissaient sur une naissante dramaturgie.

Par son désir de narration, de raconter au-delà de montrer, le cirque contemporain a abordé la question de la dramaturgie : construire un récit en mettant en exergue la théâtralité de l'acte sur scène. Si le cirque aborde la question de la théâtralité, c'est au même titre que ce que font le cinéma, la danse ou l'opéra. L'absence de texte ne signifie pas absence d'écriture, le cirque contemporain ne fait pas du théâtre, il crée sa propre dramaturgie avec ses disciplines, ses particularités, ses techniques ; il compose le sens d'un propos, une narration, le rythme d'une dramaturgie avec la mise en scène d'un langage composite.

Il existe aujourd'hui une multitude d'appellations pour le cirque : classique, contemporain, nouveau, actuel, uni-disciplinaire, narratif, poétique, sans animaux... Il existe aussi de nombreuses manières d'aborder l'écriture du cirque : à partir des agrès, avec son corps, pour un artiste interprète en particulier, à partir d'une œuvre classique, d'un auteur contemporain, d'une histoire à raconter... Si le cirque ne s'est jamais arrêté à une codification particulière, ce qui fait le cœur de la discipline reste la technique, l'agrès. Chaque technique

est porteuse de sa propre force dramatique dans la maîtrise de la difficulté, la prouesse, le dépassement des limites, l'empilement, c'est là tout le défi de l'écriture pour le cirque : intégrer la technique tout en s'en affranchissant.

Comme je l'ai dit auparavant, je suis une jeune femme née à l'époque de la dictature et de la censure, que j'ai vécues pendant vingt ans. C'était un monde de silence et de chuchotements, une époque où on devait amener des scénarios de théâtre au bureau du DOPS³ à Rio de Janeiro, à Praça Maua, au dernier étage, si ma mémoire est bonne, pour savoir si la pièce pouvait se réaliser ou non, selon les critères du bureau de la censure, critères auxquels on n'avait pas accès, bien sûr...

Voir l'écriture comme un espace de liberté était donc nouveau pour moi et d'autant plus important. J'observais cela avec attention. J'observais, car je n'écrivais pas les scénarios, je voulais interpréter les scénarios, j'étais interprète et j'adorais l'être.

Si l'artiste interprète est auteur et écrit avec son corps, il définit le canevas ou le prétexte de ses improvisations de recherche. À l'issue de ses improvisations, il note description écrite, dessins, film — ce qu'il désire conserver de ses improvisations afin de pouvoir les retravailler et les approfondir. L'écriture de transcription d'une séquence participe au processus de création et à la réalisation de l'œuvre. Cette technique d'aller-retour de l'improvisation au plateau ou sur la piste à la prise de note et/ou filmage, peut être l'outil de travail de l'artiste de cirque.

Cette technique est aussi utilisée pour la mise en œuvre de l'interprétation d'une pièce pré-écrite afin de définir ce qu'on nomme « la vérité du plateau ». En effet, la surprise d'une proposition d'improvisation ou d'un imprévu dans la mise en recherche permet d'étoffer ou de remettre en question une idée préalable.

C'est en observant les auteurs des spectacles d'Archaos de cette époque, Guy Carrara et Pierrot Bidon, et en partageant plus précisément avec Guy Carrara, que mon intérêt pour l'écriture a augmenté et que de nouvelles interrogations se sont rajoutées aux questions que je m'étais déjà posées... encore des réponses à chercher... le parcours du combattant ne faisait que continuer.

J'ai parlé de Guy que j'ai connu en 1987 au Festival d'Avignon lors du spectacle *Le Chapiteau de cordes* d'Archaos.

3. Département d'ordre politique et social.



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

CENSURA FEDERAL TEATRO

Certificado Nº 179/81/RJ

PROVISÓRIO

PEÇA O ESPETÁCULO

ORIGINAL DE GRUPO BANDOENTES POR ACASO ESTRELADOS

APROVADO PELA D.C.D.P.
CLASSIFICAÇÃO -

VÁLIDO ATÉ 31 de OUTUBRO de 19 81

**PROIBIDO
PARA
MENORES
DE 16 ANOS**

~~VÁLIDO ATÉ~~ 30 de SETEMBRO de 19 81

[Handwritten Signature]
Bel. ANGELA LIMA DE ALMEIDA Y FONSECA
Substituta do Chefe do D.C.D.P./SR/RJ
Dir. de D.C.D.P.

M.J.-D.P.F. CERTIFICADO DA D.C.D.P.

Certifico constar no arquivo de registro de peças teatrais deste Serviço, o assentamento da peça intitulada O ESPETÁCULO

Original de GRUPO BANDOENTES POR ACASO ESTRELADOS

Tradução de -

Adaptação de -

Produção de -

Requerida por EVANDRO NAHID DE MESQUITA

Tendo sido censurada em 28 de SETEMBRO de 19 81 e recebida a seguinte classificação:

16 ANOS/.CONDICIONADA AO ENSAIO GERAL/.ESTE CERTIFICADO
SÓ TERÁ VALIDADE QUANDO ACOMPANHADO DO SCRIPT DEVIDAMENTE CARIM-
BADO PELO SCDP/SR/RJ.

**OBS:- ESTE CERTIFICADO SÓ É VÁLIDO PARA O IV FESTIVAL DE TEATRO
INTER-REGIONAL DO RIO DE JANEIRO - III REGIÃO ADMINISTRATIVA DE
15 A 24/10/81.**

~~XXXX~~ 30 de SETEMBRO de 19 81

[Handwritten Signature]
Bel. ANGELA LIMA DE ALMEIDA Y FONSECA
Substituta do Chefe do D.C.D.P./SR/RJ
Mat. 2.46.589

Document délivré par la censure qui donne la classification d'âge des spectateurs pouvant assister au spectacle. Ce spectacle, *O Espetaculo*, a eu un avis favorable pour des spectateurs de plus de 16 ans en 1981. Il faut remarquer que l'avis était provisoire... favorable, mais provisoire, pouvant être révoqué pour interdiction à tout moment.

À l'époque, c'était un homme jeune qui avait pleinement vécu les années de l'après 68. Quand je l'ai rencontré, il dirigeait Archaos avec Pierrot Bidon (c'était en fait plus complexe que ce que j'apercevais, Archaos était un collectif avec deux directeurs, mais la complexité de l'histoire de la compagnie Archaos pourrait être le sujet d'un autre ouvrage). Je garde le cap sur l'écriture.

J'ai appris que dans la période des années soixante-dix en France, de nombreux jeunes étudiants contestataires rêvaient d'un monde meilleur. Ils voulaient exprimer haut et fort que devenir un intellectuel ou un cadre était devenu bien trop facile et évident, tout en marquant le refus de la société de consommation, de la hiérarchisation du monde du travail et de la famille. Deux options de mise en pratique de leurs idéaux avaient leur préférence : faire le retour à la terre⁴ ou aller bosser comme ouvrier à la chaîne chez Renault. Guy avait fait le premier choix.

Il m'a confié qu'à l'époque, il considérait qu'ayant beaucoup lu, il trouvait que tout ce qu'il écrivait n'avait aucune originalité et qu'il avait décidé de devenir un manuel et de ne rien lire, de ne plus rien écrire et de ne pas voir de spectacle pendant plusieurs années...

Or, son attachement à l'écriture était quasiment viscéral. Il a recommencé à écrire plus rapidement qu'il ne l'avait prédit. Lorsque je l'ai rencontré, il écrivait dès qu'il le pouvait. C'est ainsi que je me retrouvais à côtoyer un auteur, et plus particulièrement un auteur de cirque. Cette expérience m'ouvrait tout un autre champ. Une première grande et nouvelle question surgissait pour moi : comment écrire une pièce de cirque ?

Le cirque est un art de l'action et du mouvement. Les notions de fluidité des enchaînements, des liaisons et donc des rapports entre les interprètes et les actions sont fondamentales. Qu'on choisisse de rendre les passages d'un tableau/numéro à un autre les plus fluides possible, ou que l'on décide au contraire de travailler en rupture, cela n'aura pas la même incidence. Les ruptures participent à la perturbation, renforcent les tensions qui agissent sur la perception du temps et du déroulé de la dramaturgie. Le choix du rythme et de l'intensité de ces ruptures contribue à la cohérence de la dramaturgie.

4. C'est dans les années soixante-dix que l'idée du retour à la terre refait surface, sous une forme très différente. Le matérialisme est en crise et la société n'offre pas d'horizons satisfaisants pour les jeunes générations. Ce courant est à la fois politique, spirituel et non matérialiste.

L'écriture du cirque est une expérimentation : la pratique nourrit la pensée et inversement. L'artiste de cirque forme des signes avec son corps ou avec des objets — les agrès — qu'il utilise ou manipule. Il organise, compose et expose par le biais de ce langage corporel l'expression de sa pensée, de ses sentiments, de ses émotions, de son univers artistique, de sa vision du monde. Il peut écrire son langage corporel à partir d'improvisations. S'il désire garder en mémoire une séquence, il l'écrit et/ou la dessine sur papier et/ou la filme.

L'écrit d'un spectacle peut être un canevas définissant un enchaînement de scènes dans lesquelles une part est laissée à l'improvisation, afin que les interprètes soient libres d'adapter leur jeu en fonction de la relation au public — différent à chaque représentation —, dont le but est de laisser le « spectacle vivant ».

Cette question de l'écriture d'une pièce de cirque m'a poursuivie pendant des années. Vivant l'instant présent, je ne m'étais pas encore penchée sur la question puisque je me destinais à l'interprétation et aussi à l'observation de ce qu'était un auteur de cirque et un metteur en scène de cirque.

Pour les spectacles d'Archaos, notamment la période allant de 1987 à 1994, Guy et Pierrot étaient les auteurs des pièces, mais j'ai eu différents metteurs en scène pour ces créations : Michel Dallaire, Pierrot Bidon et Guy Carrara. Ce que j'ai aimé découvrir avec eux, c'est qu'il était possible — au cirque — d'être auteur sans être le metteur en scène. Cela me ramenait au théâtre, à mes premiers amours, aux interprétations de pièces de théâtre. À la sensation de découverte et de réconfort, s'est ajoutée une envie d'interpréter davantage. C'était avec bonheur et enthousiasme que je répétais sans cesse chaque nouveau rôle.

Je ne sais pas s'ils avaient conscience d'ouvrir un énorme champ des possibles. En tout cas, ils se sentaient libres pour inventer, réinventer, transformer, et moi, j'en profitais au maximum, j'étais un témoin privilégié de ces premières expériences!

À ce moment de ma quête, en 1989, le mur de Berlin tombait. Archaos était passé dans cette grande ville européenne juste avant pour présenter pendant six semaines *The Last Show on Earth* — comme le pressentiment de la fin d'un monde. L'Europe s'est progressivement transformée, on parlait de plus en plus du sida, le chômage augmentait, le monde changeait, certaines références

s'effaçaient pour laisser la place à d'autres. Le fax avait fait son apparition dans nos vies en diminuant les temps de réponse. Le temps devenait un enjeu de plus important, il fallait tout faire plus rapidement.

La vie continuait et différents artistes, venus d'horizons divers, intégraient la compagnie et accompagnaient son évolution. Le monde s'est transformé et Archaos aussi... Ces changements étaient normaux, mais parfois passionnels et surtout passionnants!

Combien de fois l'écriture a démarré lors de longues soirées de réunions... Ces réunions se déroulaient parfois dans des bistrots, des restaurants ou des caravanes... Un bel exemple : pour la création de l'énorme agrès — le camion trapèze —, de *Metal Clown*, c'est sur la nappe d'une table de restaurant à l'aéroport de Berlin, lors d'un repas avec Pierrot, que Guy a fait les premières esquisses, les premiers dessins des futurs éléments scénographiques de *Metal Clown*, dont le camion trapèze. Ils ont plié la nappe et sont partis avec...

Dans la planète Archaos, l'écriture des espaces scéniques pour le cirque imposait d'imaginer et de construire des chapiteaux en accord avec les thématiques traitées. De 1986 à 1993, nous avons joué sous des chapiteaux différents, dont trois créés spécialement pour les créations qu'ils accueilleraient : le *Chapiteau de cordes*⁵, la *Petite Capote*⁶, la *Cathédrale*⁷. Par la suite, c'était pour les grandes salles telles que les zéniths, les Palais des sports, le Brixton Academy (à Londres), le stadium de Hong Kong et les grands plateaux de théâtre pour lesquels les inspirations scénographiques s'écrivaient. La scénographie, dans tous ses volumes et ses formes, était une préoccupation et/ou parfois même le point de départ de l'écriture d'une pièce de cirque. L'esquisse de réponse à une de mes questions commençait à naître : la scénographie pouvait participer au départ d'une écriture circassienne (voir illustration ci-contre et pp. 117-118).

La conception d'un spectacle de cirque intègre systématiquement deux éléments structurants, le placement des agrès et le positionnement du public.

5. C'était un chapiteau tissé de cordes, comme une toile d'araignée, qui donnait au public l'impression du dedans/dehors. Pendant les spectacles, on voyait les étoiles et la lune jusqu'à l'infini. Il y avait cela dit la sensation de la toile du chapiteau qui nous abritait.

6. Il a dans un premier temps été conçu pour recouvrir le chapiteau de cordes. Fabriqué comme une capote de landau, il avait cinq arceaux qui étaient liés à un même axe. Il a ensuite servi comme espace vide, libre de tous mats ou poteaux de corniche pour créer *The Last Show on Earth*.

7. Il s'agit d'un immense chapiteau de soixante mètres de longueur, quarante mètres de largeur, vingt mètres de hauteur avec des gradins pour deux mille cinq cents spectateurs, montés en bi frontal de part et d'autre d'une rue grondonnée, conçu pour le spectacle *Metal Clown*.

LA MÉTHODE

L'élaboration de notre méthode est basée sur l'observation du quotidien de l'entraînement de l'artiste de cirque. Comme je l'ai dit auparavant, pendant plus de trente ans, je les ai côtoyés, observés. Moi-même, j'ai ressenti dans mon corps le rythme de l'entraînement, de l'action puis de l'étirement.

On voit que les artistes de cirque organisent leur travail, pour la majorité d'entre eux, en trois temps majeurs : l'échauffement, le travail technique et artistique sur les agrès, puis les étirements. Les exercices que nous proposons d'échauffement à l'écriture, d'écriture et d'étirements en écriture respectent le rythme de ces trois temps. Pour les exercices en écriture, nous avons développé ce que nous appelons l'écriture de scènes de cirque.

Scènes de cirque

Avant toute chose, il convient de définir quelle est la différence entre un numéro de cirque et une scène de cirque.

Le numéro de cirque met en scène une discipline pendant quelques minutes. Le rythme du numéro de cirque est construit selon une montée *crescendo* dans l'intensité de l'exploit jusqu'à une fin spectaculaire.

La scène de cirque n'a pas de durée prédéterminée et peut présenter plusieurs disciplines ou agrès. Elle peut durer de deux à vingt minutes, voire trente. La construction de la dramaturgie et son rythme ne sont liés à aucune codification, elle est dépendante du propos, du point de vue de l'auteur, de l'univers imaginé, de la définition des personnages et leur évolution, fût-elle abstraite.

Afin d'intégrer l'écriture à la pratique circassienne, il est important de garder la proximité avec la pratique des disciplines de cirque. C'est pourquoi il est préférable de proposer aux artistes/stagiaires/amateurs d'écrire au plus près, autant que faire se peut, de la réalisation de l'acte scénique : piste, scène ou gradins, afin de désacraliser l'acte d'écriture et de le considérer comme un outil de travail naturel pour l'artiste interprète créatif.

L'idéal est de démarrer loin du classique duo chaise-table et de choisir l'endroit où on se sent bien.

Lors d'une séance d'écriture et de composition dramatique des arts du cirque, dont le but est d'apprendre à utiliser « l'outil écriture » afin de concevoir des scènes de cirque, il est nécessaire de pratiquer un échauffement ludique afin de préparer les capacités de réflexion, de conception et de mise en forme, de démystifier la difficulté de l'écriture et de libérer l'imaginaire.

Avant chaque séance de travail, de répétition ou de recherche, l'artiste ou amateur de cirque doit pratiquer un échauffement pour sa préparation musculaire et articulaire afin d'éviter les traumatismes physiques et ainsi exploiter au mieux ses capacités physiques.

Cette pratique indispensable est un rituel obligatoire pour tout artiste ou amateur de cirque, pour ne pas risquer de se blesser. Si on fait le parallèle avec l'écriture, l'échauffement est le moment de se libérer de la peur, de l'angoisse et/ou d'une difficulté, face à la « page blanche » par exemple. Cela peut aussi tout simplement être une manière de mettre les neurones en marche...

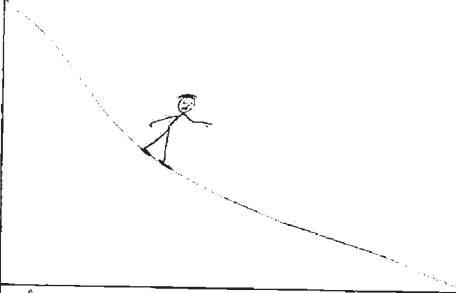
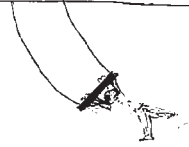
Avant de démarrer, il faut bien vérifier que le matériel nécessaire soit à portée de main : une pile de pages blanches, stylo, crayon, crayons de couleur, ciseaux, colle, post-it, carton, ficelle, patafixe, fil de fer, etc.

On n'écrit pas sur des cahiers, car les feuilles doivent être libres, sans appartenance, cela est très important.

Pour chaque séance d'écriture, il faut prévoir une matinée ou une après-midi. L'idéal est de choisir pour une demi-journée : un exercice d'échauffement, un exercice d'écriture et un exercice d'étirement.

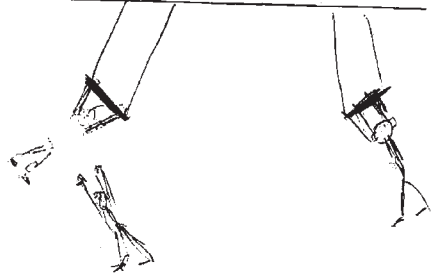
L'extraterrestre arrive sur scène à l'aide d'une corde, accompagné d'une musique psychédélique.

Le spectacle de voltige dure 5 min. L'extraterrestre atterrit au sol de façon très légère et s'avance vers le garçon.



Communication entre les 2 perso. Ils jonglent avec des cercles enflammés, des masses, des balles, des couteaux,...

La guerre éclate. Les extraterrestres et les humains font des acrobaties se balançant mutuellement sur des trapezes.





Le fildefériste Jean-Thierry Baret, dans *Game Over*, Marseille, 1995.
Photographie : Philippe Cibille.



Smaïn Boucetta, Eléonore Guisnet, Rémy Esterle, Deborah Salmirs,
Dirk Schambacher dans *Parallèle 26*, Avignon, 2006.
Photographie : Philippe Cibille.



Maayan Gur, Noa Scnitzer, Aaron Tobiass, dans *Somewhere and Nowhere*, Marseille, 2013.
Photographie : Jean Barak.