



©Milan Szytura

FACE NORD

Compagnie Un loup pour l'homme

L'homme n'est pleinement Homme que lorsqu'il joue. Schiller (1759 – 1805)

Jeudi 28 et vendredi 29 mars
à 14H30
au Manège de Reims

[Dossier pédagogique](#)

Biographies

La compagnie

Spectacle Face Nord

Note d'intention

Mentions du spectacle

Article de presse

Pistes pédagogiques

Le jeu comme processus de création

Des pratiques artistiques aux valeurs morales

Le corps dans les pratiques circassiennes

Pratique des arts du cirque à l'école, une réflexion pour les enseignants

Ressources

Renseignements pratiques

.....
le Manège de Reims
SCÈNE NATIONALE
.....

Biographies

Alexandre Fray



© Milan Szytura

Dix ans de judo ont été les prémices de son affection pour un rapport physique à l'autre. Le goût du contact, donc, et celui de la recherche caractérisent Alexandre. Suite à des expériences de spectacles de rue, il se forme au CNAC (Centre National des Arts du Cirque) où il devient porteur en main à main.

Au sortir de cette formation, de lectures en rencontres, il se forge une conception personnelle de ce que sont les portés acrobatiques, et partage l'expérience de plusieurs compagnies avant de créer la sienne : en danse avec la Compagnie des Syrtes, en théâtre avec le groupe Anamorphose, en fanfare-cirque avec le Cheptel Aleïkoum¹, dont il est membre. Il crée également *Warm*, avec David Bobée.

Lors d'une reprise de rôle dans *Les Sublimes*, puis dans *Base 11/19*, chez Guy Alloucherie, il rencontre en Frédéric le voltigeur avec qui il fonde en 2005 la Cie Un loup pour l'homme. *Appris par corps* pose dès 2007 les bases d'un univers physique, qui se prolonge de manière plus radicale dans *Face Nord* en 2011.

Sa recherche sur les enjeux humains des portés trouve une résonance particulière dans son projet « grand-mère » qu'il continue à développer au contact de personnes âgées.

Frédéric Arsenault



© Milan Szytura

Durant sa jeunesse, Frédéric pratique les sports les plus variés. Avidé de sensations il affectionne particulièrement les sports de glisse, hockey, planche à voile, snow-board. Toujours débordant d'énergie, il découvre ensuite le cirque, et se forme à l'école nationale du cirque de Montréal.

Il en sort acrobate, voltigeur en main à main. Avec son porteur, il participe alors à plusieurs événements culturels majeurs québécois. En 2002, ils raflent les prix lors du festival « La piste aux espoirs », à Tournai, en Belgique.

Appelé par Guy Alloucherie à rejoindre en France sa compagnie, il participe à la création *Les Sublimes* en 2002², et s'installe à Lille. Dès 2004, suite à une blessure de son premier partenaire, il poursuit l'aventure avec Alexandre.

Parallèlement à son travail d'interprète en compagnie, il fonde en 2005 la Cie Un loup pour l'homme et se lance alors dans le projet *Appris par Corps*. Il poursuit son parcours d'acrobate avec Alexandre. Ils participent ensemble à la création de *Base 11/19* (Guy Alloucherie) et créent la performance *Warm* avec David Bobée.

Mika Lafforgue



© Milan Szytura

Né à Auch (Gascogne) en 1980. À 13 ans, Mika se glisse sous le chapiteau Pop-Circus. Il quitte 5 ans plus tard sa terre natale pour se former à temps plein au CNAC où il s'épanouit en tant que porteur au cadre aérien. Il obtient le Diplôme des Métiers des Arts du Cirque et y crée un duo avec sa voltigeuse Clara Poch *Comme demain si ça vient*, présenté lors du festival Terres de Cirque à la Villette.

En parallèle ils fondent la compagnie Nushka avec Antek Klemm et créent le spectacle *A coups de bec*. En 2005, il change de partenaire et travaille la voltige au cadre aérien avec Sophia Perez. De cette rencontre vont naître plusieurs numéros présentés dans le cadre du Cheptel Aleïkoum, dont *Perpète* de la Cie Nushka. Mika

¹ Collectif artistique né de la quinzième promotion du Centre National des Arts du Cirque (2004), le Cheptel Aleïkoum centre son travail sur le respect de la diversité des approches artistiques de chacun de ses membres et non sur un postulat esthétique.

² Vu au Manège en 2004.

est aussi présent dans la seconde création de cette compagnie, *Juliette – dis nous c'que t'as dans ta tête*.

En 2009, Mika rejoint la Cie du Nadir pour la création *Shoot the girl first* et il est choisi en 2010 pour intégrer l'équipe de *Face Nord* de la Compagnie Un loup pour l'homme.

Sergi Parés



© Milan Szytura

Lorsque Sergi découvre le monde du spectacle, il n'en a jamais assez et ne cesse alors d'explorer et d'apprendre pour réaliser ses désirs et ses rêves.

A l'âge de 16 ans, il commence le théâtre physique³ comme un hobby. Cela va l'amener à apprendre les bases de l'acrobatie. A partir de là, il s'essaie à différentes disciplines de cirque et décide d'entrer à l'école Rogelio Rivelà de Barcelone. A sa sortie, sentant sa soif d'encore apprendre, il se tourne vers l'Université de Cirque et de danse de Suède à Stockholm et continue l'aventure.

Après 3 ans d'expériences et de recherches, Sergi développe un travail personnel avec la corde et un duo de mains à mains très novateur appelé *FootSteps*. Grâce au succès de ce duo, Sergi tournera dans toute l'Europe durant deux années avant de rejoindre la

compagnie Un loup pour l'homme.

La compagnie

La compagnie de cirque Un loup pour l'homme, à travers sa pratique des portés acrobatiques, s'attache à défendre une vision de l'humanité faite d'êtres sociaux, différents autant que dépendants les uns des autres. Épris de puissance et de liberté, l'acrobate y apparaît sans cesse aux prises avec ses limites ; l'homme y révèle dans l'épreuve de sa relation à l'autre grandeur et faiblesses, la complexité de sa nature humaine.

Historiquement, Un loup pour l'homme est née de la rencontre de deux acrobates, le porteur français Alexandre Fray, et le voltigeur québécois Frédéric Arsenault.

Empreints de deux créations avec le metteur en scène Guy Alloucherie, ils se tournent dès 2005 vers une recherche spécifique autour de leur pratique du main à main. Pour eux, les portés sont non seulement une matière à mettre en forme, mais avant tout une relation forte entre deux hommes.

Construite sur un vécu réel et un extraordinaire engagement physique, *Appris par corps*, première pièce de la compagnie, s'attache à défendre cette vision d'un art du cirque conçu comme un art de l'action où la virtuosité acrobatique se met au service d'une recherche d'humanité. Ce spectacle rencontre l'engouement du public et des professionnels, avec 200 représentations en Europe et dans le monde.

Les mêmes valeurs humaines orientent le projet « grand-mère » mené dès 2006 par Alexandre, qui questionne sa pratique de porteur au contact de personnes âgées. Ici, le geste acrobatique dévoile une superbe fragilité, dans l'intimité de la rencontre entre une vieille dame et un acrobate.

Forte de son succès et de son expérience, Un loup pour l'homme propose en 2011 une nouvelle création, *Face Nord*, qui élargit ce travail engagé au delà du duo. Quatre hommes y explorent une écriture faite de règles et de jeux physiques, embarquant avec eux le public dans une expérience établissant les prémices de l'acrobatie dans l'innocence des jeux de l'enfance. La confrontation à divers obstacles, une fois dégagée de la vaine tentation de vaincre, y est le moteur d'une lutte personnelle et collective qui pose les bases d'un nouvel "être ensemble".

³ « Théâtre physique » ou « Physical theater » est une forme d'art vivant associant théâtre, danse, musique, mime, arts du cirque et toutes formes d'expressions artistiques nouvelles ou traditionnelles où le corps –dans sa dimension la plus totale- devient le medium principal d'expression.

Le spectacle *Face Nord*

Quatre acrobates dans un espace de jeu qui tient du ring. Avec obstination, ils se mettent à l'épreuve et relèvent avec plaisir les défis, nous emmenant en même temps que leurs corps aux limites de leur réalité physiologique et des lois de la physique. Marcher, courir, sauter, attraper, grimper, grimper encore, avancer toujours... À travers le choix d'une écriture faite de règles du jeu, *Face Nord* est une tentative de retrouver dans l'homme l'innocence ludique de l'enfant, et par là, les prémices et les valeurs essentielles d'une quête acrobatique.



© Milan Szytura



Note d'intention

« À travers la relation porteur/voltigeur, nous évoquons physiquement dans *Appris par corps* la dynamique du couple, ou « la conquête du deux ». Nous abordons ici la conquête du groupe, en recherchant les prémices de notre quête acrobatique dans l'univers des jeux d'enfants, en questionnant nos relations d'hommes en devenir à la lueur de cette innocence enfouie dans nos corps d'adulte.

Ce sont cette fois 4 hommes qui s'avancent au milieu du public. Entouré de 4 pans de gradins, un carré de tatamis est l'arène de leur défi. Tenir debout, faire face, ensemble. Précaires échafaudages humains et soudaines envolées acrobatiques, petits jeux et gros obstacles, ils ne perçoivent qu'à peine le véritable enjeu de l'épreuve : résister à l'inéluctable.

Nous sommes convaincus de la puissance évocatrice des arts du cirque conçus comme un art de l'action. C'est en se consacrant à ce qu'il a à faire, à ses "actions physiques" que l'acrobate rend le plus justice à son art. Il n'est pas question de représenter, mais de faire. Evitant l'écueil psychologique ou didactique, c'est ainsi que nous cherchons, très

indirectement, à faire apparaître l'émotion, plus physiquement qu'intellectuellement, en respectant le mystère passionnant de la création artistique qu'est le passage de la forme au fond, du geste au sens.

Dans un premier temps, nous étudions, lors de ce nouveau processus de création, **la fécondité d'un parallèle du geste acrobatique et du geste sportif.**

Virtuose et inutile, le geste sportif éveille l'attention artistique. En serré dans des contraintes de règles, de durée, de territoire, aux prises avec des problématiques de partenaire / adversaire, le geste technique échappe à la représentation dans sa tension vers un objectif. Cette relation entre l'action dans sa durée et son but est un de nos principaux axes de travail. Son inutilité même, confinant parfois à l'absurde, est aussi le moteur d'un comique insoupçonné.

Nous sommes également attachés à une certaine logique de l'épreuve, comme à celle d'un franchissement, voire d'une initiation, dont les difficultés et aléas sont propices à révéler forces et faiblesses de celui qui ose se mesurer à l'obstacle.

Cependant, le monde du sport (et à une autre échelle, notre modèle de société) promeut aussi un appétit de victoire et un principe de compétition, auxquels nous opposerons, comme moteur de nos pratiques circassiennes, un objectif tout autre, celui de ne pas perdre. **Bien plus digne nous semble l'héroïsme de l'acrobate qui vient, non pas prouver qu'il peut toujours vaincre, mais prendre le risque de peut-être échouer.**

Notre deuxième axe consiste en **la notion de jeu.**

Conçu, comme le propose Caillois dans *Des jeux et des hommes* (1992)⁴, comme une latitude, une liberté de mouvement, il est ce à quoi nous aspirons dans notre composition : fixer sans figer, conserver la vitalité de l'action dans sa répétition. Par un système affûté de règles, nous nous proposons de tenter une écriture propice à préserver la fraîcheur et le plaisir d'une acrobatie sans cesse remise en jeu.

Et si, comme le dirait cette fois un enfant, "on joue pour de vrai", se pose la question de la distance entre fiction et réalité, réel et représentation. Notre méthode de révélation et la mise en jeu particulièrement concrète du corps de l'acrobate nous situent d'emblée en effet à la frontière de la fiction et du documentaire. La notion de jeu convient parfaitement pour maintenir volontairement l'ambiguïté et évoluer dans cette zone indistincte mais fertile.

Enfin, comme troisième axe, nous portons un intérêt aigu à **l'architecture et à la sculpture.**

Nous sommes aussi, acrobates, des bâtisseurs de formes en mouvement, et les principes d'ingénierie, de logique des forces, associés à la connaissance de l'anatomie du mouvement sont particulièrement instructifs et inspirants (tel le principe de voûte surtout, mais aussi d'arcs-boutants, de ponts divers, de colonne..). Tout se résume à pousser et tirer. Mettre en évidence et en pratique des principes de statique et de dynamique dans nos échafaudages humains et évolutions acrobatiques est notre quotidien.

Fidèle à cette idée de se consacrer à l'action, nous avons choisi de replacer le geste acrobatique au centre du public. Nous avons donc conçu un dispositif quadrifrontal, 4 tribunes encadrant un espace de jeu carré constitué de tatamis.

Lors de cette conception, la sobriété et la simplicité ont été les maîtres mots. Le dépouillement de l'aire de jeu laisse toute la place aux corps et à leurs évolutions.

⁴ Principale référence du DVD « Jeux d'enfance, jeux de cirque », DVD vidéo de 169 minutes | CNDP | CNAC, 2007.
<http://www.cnac.fr/media/documents/DVD%20Contenu%20Internet.pdf>

Mentions

Acrobates : Fred Arsenault, Alexandre Fray, Mika Lafforgue et Sergi Parés

Mise en scène : Un loup pour l'homme & Pierre Déaux

Dramaturgie : Bauke Lievens

Création sonore : Jean-Damien Ratel

Création lumière : Thierry Robert

Costumes : Emmanuelle Grobet

Equipe technique (en alternance) : Olivier Fauvel, Benoit Fromentin, Cécile Hérault, Kiki Laporte, Laura Molitor

Administration : Peggy Donck

Production : Un Loup pour l'Homme

Coproductions : L'Hippodrome de Douai - Le Bateau Feu / Scène nationale Dunkerque - Festival Theater Op de Markt, Neerpelt (Belgique) - Cirque théâtre d'Elbeuf, Centre des arts du cirque de Haute-Normandie - Le Sirque, Pôle Cirque de Nexon en Limousin - EPPGHV, La Villette, Paris – Equinoxe - Scène nationale de Châteauroux

Partenaires publics : Drac Nord pas de calais - Région Nord pas de calais – DGCA

Article de presse



© Milan Szytura

STRADDA – JANVIER 2011 par EMMANUELLE DREYFUS

Frédéric et Alexandre Fray, le duo de main à main d'*Appris par corps* creusent à nouveau le sillon des relations humaines. Fi du couple, c'est le quatuor, l'altérité qu'ils explorent. Leur spectacle, *Face Nord*, embarque le voltigeur Sergi Parés et le porteur Mika Lafforgue. Alexandre Fray nous ouvre les arcanes de cette nouvelle création.

Quatre garçons dans la mêlée. Frédéric Arsenault et Alexandre Fray ont vécu une relation très forte avec leur spectacle *Appris par corps*. Il leur fallait éclater le duo pour mieux se retrouver. « *Nous avons un besoin concret de passer à quatre, car travailler à deux, c'est très frontal. On s'est enraciné dans une vision de nous-mêmes : Fred c'est le petit, je suis le grand, c'est lui le tactile, je suis l'intello... Se lancer dans un projet à quatre nous donne la possibilité de briser cette binarité, ce manichéisme latent* ». Avec la venue de Sergi Parés et de Mika Lafforgue dans leur compagnie, *Un loup pour l'homme*, de nouvelles postures émergent. Leurs caractères différents, leurs approches personnelles permettent, techniquement, d'élargir les formes acrobatiques possibles. « *Et aussi d'ouvrir notre recherche sur la relation à l'autre. On se connaissait trop avec Fred. Désormais, on peut se reconsidérer comme deux individus.* » L'idée de dépasser

le duo n'est pas récente. Elle apparaît il y a un an et demi. Fred et Alex se mettent alors en quête de partenaires, ils invitent des acrobates à des labos de recherche ouverts. « *On avait envie de personnalités, mais aussi de corps, de capacités ; on aime les masses, le poids. On a rencontré pas mal de costauds et on s'est rendu compte qu'il nous fallait aussi quelqu'un de plus léger. On nous a parlé de Sergi qui était en Suède. On ne voulait pas de solistes, notre travail est dirigé vers le contact. Mika et Sergi sont issus du travail en duo. Ils ont besoin de l'autre pour se réaliser.* » Mais cette nouvelle configuration ne va pas de soi, les nouveaux venus doivent trouver leur place aux côtés des deux artistes, qui gardent par ailleurs la mainmise sur la direction artistique.

A l'épreuve. Après avoir étudié les relations internes d'un tandem, la compagnie *Un loup pour l'homme* se tourne vers le

groupe et la capacité de chaque individu à garder son autonomie en son sein. A quatre, la communication devient plus complexe. Elle tient pourtant une place centrale dans la mise en place des techniques. Fred et Alex doivent sortir de leurs habitudes de couple pour mieux évaluer ce qu'offre cette nouvelle configuration. « *Le quatuor permet de différencier deux événements qui se produisent en même temps, de créer une distance à l'intérieur d'une action ou d'isoler un membre.* » A quatre, les obstacles sont aussi plus nombreux, d'où l'idée de nommer le spectacle « *En un combat douteux* », titre emprunté à un roman de Steinbeck. *Face Nord* fait référence à l'alpinisme, pour la mise à l'épreuve, et à la face cachée des choses.

En attendant, beaucoup de pistes restent à explorer. Lors d'une première résidence, à Trappes, la violence est apparue. Crue, directe. Quatre mecs ensemble, ça se bat. Ils ont d'ailleurs fait des stages de lutte, de boxe, regardé l'intégrale de *Rocky*, des documentaires sur le *free fight*, dont « *Choke* ». Cette agressivité est latente dans un groupe de quatre hommes. Pour ne pas rester échoué sur cet écueil, le groupe travaille aussi sur la douceur, même si, au final, le spectacle doit intégrer des scènes de lutte. L'idée d'affrontement renvoie également à la vanité du combat circassien, héros tragique qui doit s'opposer au vieillissement de son corps. Il sait qu'il va perdre mais cela ne l'empêche pas de se battre.

L'éclosion du groupe. A la fin de la deuxième résidence, à la Fabrik à Postdam, le collectif commence à apparaître, il intègre la personnalité de chaque artiste. « *On se respecte et on s'entend très bien. On a des lacunes différentes. Il faut bien comprendre le chemin de chacun et commencer à cerner ce que doit être la trajectoire du groupe.* » Sergi, Mika, Alex et Fred parviennent à ressentir les intentions des uns et des autres, l'information circule mieux, la communication non verbale, essentielle pour parvenir à la réussite des figures collectives s'installe. « *Il se crée un instinct d'équipe, non conscient. Lors des improvisations, en fonction de l'endroit où l'on se trouve, on sent qui est le mieux placé pour intervenir. Pour prendre conscience les uns des autres, on s'invente des jeux. Par exemple, on marche dans un espace et à un moment donné l'un de nous dit « je tombe », et on doit le rattraper. On fait aussi des choses assez compliquées, des contrepoids un peu tarabiscotés, subtils, et on s'efforce d'énoncer très clairement nos intentions pour se comprendre corporellement.* »

Le jeu et la règle. L'un des fondements de cette création est un livre de Roger Caillois, « *Les jeux et les Hommes* ». Il définit le jeu en ces termes : « *C'est la latitude, l'espace conservé de liberté à l'intérieur d'un cadre de règles déterminées acceptées par les joueurs.* » Le travail d'écriture consistera notamment à établir ces règles. Depuis le début de l'aventure, les quatre acrobates explorent ainsi différentes pistes. Tous les matins, ils vont courir et parfois ils s'imposent de fermer les yeux. Dans cet exercice à l'aveugle, trois d'entre eux se placent en file indienne, les yeux clos, et se laissent diriger par le seul qui voit où il va. C'est une manière de transmettre l'information et de tester la façon dont elle est comprise, modifiée et interprétée. « *Sergi s'est empêché de regarder toute une journée et nous avons fait de très belles improvisations. Il y aura des scènes avec les yeux fermés.* » Le jeu permet de se livrer à beaucoup d'improvisations, c'est un moteur. « *Quand on fait une partie d'échecs, j'ai besoin que l'autre, en face, essaie de me faire perdre. Il y a des gens qui aiment se promener et d'autres qui préfèrent aller quelque part. C'est central dans la création.* » Un autre entraînement consiste à démarrer la marche en même temps, ce qui est quasiment impossible, et à suivre le leader qui se détache sans connaître ses intentions. Grâce à cette gymnastique de l'écoute, le groupe progresse et la création se dessine. Le jeu introduit les notions de gagnant et de perdant, notamment dans le sport. La compagnie souhaite montrer d'autres manières de départager deux camps, mettre l'accent sur la collaboration plutôt que sur la compétition.

L'érotisme. Deux hommes qui font du main à main ce n'est pas courant, alors que penser de quatre garçons, bien bâtis, qui se retrouvent dans des positions équivoques ? La charge érotique est présente. Et pourtant la question de l'homosexualité n'a jamais fait partie du travail de Fred et Alex. Ils ont décidé de former un duo car, sur scène, ils trouvaient plus intéressant d'être deux garçons. « *On nous a souvent que l'on ne pouvait pas ignorer que l'on abordait l'homosexualité. On ne l'ignore pas, c'est vrai que l'on n'arrête pas de se toucher et que l'on est hyper tendres. Pourtant ce n'est pas là que se situe notre propos. Mais nous ne sommes pas là pour empêcher cette vision.* » Ce spectacle va à nouveau susciter le questionnement : dans les roulades ou les corps à corps, certains verront des bagarres, d'autres découvriront des étreintes amoureuses. « *C'est intéressant ces endroits où le corps n'est pas clair dans sa lecture.* » Sur *Appris par corps*, volontairement, Fred et Alex avaient évité de montrer leur corps, ils s'étaient revêtus de vestes à manches longues. Dans *Face Nord*, les corps se dévoileront plus, à certains moments.

La danse, le sport, le cirque. Les disciplines entrent en connexion. Qu'est-ce qu'un corps de danseur, de circassien et de sportif ? Quelles sont leurs motivations ? Si pour Alex, le cirque se rapproche indéniablement du sport, la danse s'en

éloigne par l'abstraction de mouvement et les perceptions. Cependant les quatre acrobates sont tous férus de danse, ils y trouvent même une source d'inspiration (*Blush*, de Wim Vandekeybus, DV8, Boris Charmatz). Ils s'interrogent sur ce qui fait la différence entre ces deux disciplines. Alex n'a pas encore la réponse, a le sentiment que le cirque peut des choses que la danse ne permet pas. « *Je regarde la danse, je lis le théâtre [Grotowski, Kantor, NDLR], mais je veux faire du cirque.* » Le sport ouvre d'autres possibilités au corps, cultive une esthétique de la lutte que le quatuor est allé chercher dans le wushu (kung fu, boxe acrobatique). Des pratiques qui nécessitent aussi un profond travail de concentration. Car, plus que tout, l'ambition d'Un loup pour l'homme est d'humaniser la technique.



© Milan Szytura

Pistes pédagogiques

Le jeu comme processus de création

Processus de création et territoires de l'enfance⁵

Anne-Lise Lisicki

Dans chaque enfant, il y a un artiste. Le problème est de savoir comment rester un artiste en grandissant. Picasso
Poser comme hypothèse que les processus de création sont liés aux territoires de l'enfance, c'est interroger la filiation entre les jeux du patrimoine, transmis oralement au sein des cours de récréation, et les jeux créatifs puis organiser un dialogue entre ces deux univers.

La cour de récréation n'est-elle pas cette même cour de *recréation* : lieu de "répétition de la création" ("recréer", "créer encore, de nouveau"), de retour à un état antérieur à la création ("ré-crée"), d'antériorité ou de renforcement de la création ?

⁵ Source : <http://www.cnac.fr/media/documents/DVD%20Contenu%20Internet.pdf.pdf>

S'interroger sur l'articulation des jeux enfantins avec les jeux circassiens ne serait-ce pas s'interroger sur leur aspect primitif ? Prendre la question du cirque à l'état naissant - et constamment renaissant - appréhender sa chair même ; interroger la transformation du désir spontané de jouer de l'enfant au désir élaboré de l'artiste.

Si les processus de création sont liés aux territoires de l'enfance, du jeu ludique au jeu créatif quelles sont les voies empruntées, à travers quelles exigences, pour quelles raisons ?

L'intentionnalité du mouvement, soit une non-séparation de la technique d'avec l'artistique est alors promue à la défaveur du cirque bien trop souvent réduit à un savoir-faire, à de la technique, à des prouesses...

La parenté entre les jeux ludiques et les jeux créatifs s'appuie sur 3 axes essentiels :

Trouver sa liberté dans la contrainte ou traiter des processus de création, de récréation...

"Théâtre pour les enfants, théâtre des enfants. Ce qui se passe dans une salle de répétition est semblable à ce qui se passe dans la cour de récréation." Antoine Vitez

Si la cour de récréation est une cour de *récréation* à l'instar d'une salle de répétition, l'analogie porte sur les processus qui permettent à l'imagination de se renouveler sans cesse. "Malgré" les mêmes jouets, textes, partenaires (les mêmes corps, joueurs), "malgré" les mêmes règles qu'ils imposent, que l'on s'impose, "malgré" les mêmes structures (la cour, le plateau, la piste, l'aire de jeu), "malgré" ce jeu de contraintes, enfants, artistes jouent toujours "comme si c'était la première fois".

(...)

Les symboliques collectives ou traiter les jeux de masques et de vertige que sont les jeux de transmission orale...

" L'homme n'est pleinement Homme que lorsqu'il joue." Schiller

Le désir de jouer est universel. Le balancer, la recherche d'équilibre/déséquilibre, le lancer, sauter, autrement dit les jeux de balançoire, marcher sur un muret, le rebord d'un trottoir, faire ricocher des cailloux, jouer aux osselets, bondir sur son lit, jouer à la corde à sauter n'invitent-ils pas les jouets du cirque que sont par exemple le trapèze, le fil, les balles du jongleur, le trampoline ?

"Dans le répertoire infini des jeux, les jeux du cirque sont par excellence associés à l'enfance et au vertige. Avec les jouets du cirque, l'élève expérimente le processus qui conduit au mouvement et lui confère sa beauté, tout en réalisant ses rêves d'enfant. Quand j'invite un comédien à entrer sur la piste d'un cirque, je souhaite qu'il découvre ce qu'il est, ce qu'il sent, ce qu'il peut. Avec l'air, je veux qu'il apprivoise sa peur et qu'il commence à rêver. Sur le trapèze, par exemple, j'attends qu'il retrouve la sensation de la balançoire, du berceau ».

Alexandre del Perugia

L'état de jeu : un savoir-être et non un savoir-faire ou traiter de la performance en la pensant autrement...

"J'ai mis toute ma vie à savoir dessiner comme un enfant." Picasso

Si tout enfant se comporte en poète, le poète fait comme l'enfant qui joue. Jouer, c'est d'abord voir le monde autrement, voir dans le monde ce qui ne se voit pas : voir ce qu'il y a d'autre dans le même, inventer un autre là où il n'y a désespérément que du même.

(...)

"Pour moi, le vertige est d'abord le plaisir de jouer. Le but du jeu n'est pas la performance mais le, plaisir et la découverte. Comme un enfant découvre et expérimente le monde à travers ses jeux, l'élève modifie la conscience et la vision qu'il a de lui-même et de son environnement à travers le jeu. Dès qu'il prend part à des jeux enfantins, le comédien oublie ses peurs et ses blocages. Il est avec les autres, pris dans une dynamique circulaire, qui s'apparente à l'échange s'effectuant sur scène. En jouant à la marelle ou au chat perché, le comédien renouvelle sa gestuelle et ses stratégies, ce qui modifie sa relation au plateau. Il appréhende autrement sa position dans l'espace scénique et théâtral. Il ne vit plus son corps comme un instrument athlétique mais comme un réservoir de sensations qui le mènent vers l'action."

Alexandre del Perugia.

Citations autour du jeu⁶

Le jeu est la forme la plus élevée de la recherche. Albert Einstein

Joue et tu deviendras sérieux. Aristote

Le jeu est le premier poème de l'existence. Jean-Paul Sartre

Une civilisation est inachevée si elle n'ajoute pas à l'art de bien travailler celui de bien jouer. Georges Santayana

Jeu après jeu, l'enfant devient « je ». Arnaud Gazagnes

C'était un homme sérieux, il passait son temps à jouer. Lewis Carroll

Jouer, c'est apprendre... à vivre ensemble, à connaître l'environnement, ... à coopérer. Arvid Bengtsson

Aucun jeu ne peut se jouer sans règles. Vaclav Havel

Le jeu est indispensable à l'individu [...] comme fonction de culture. Johan Huizinga

Des pratiques artistiques aux valeurs morales

Les valeurs circassiennes présentes dans *Face Nord*⁷

Cette pratique physique et artistique, populaire, universelle repose sur des valeurs éducatives positives :

le travail, la rigueur, la répétition,

le lien entre le travail individuel et le travail collectif, la solidarité,

une réelle réflexion sur la sécurité, la maîtrise du risque, du danger,

le développement conjoint du potentiel moteur, affectif et cognitif,

l'apprentissage de la rencontre, de l'inter culturalité,

l'éducation à l'initiative, à la prise de décision et aux responsabilités,

la créativité dans sa version artistique et sociale, sous forme d'une expérience d'ouverture : recherche d'exploits,

recherche dans un rapport espace/temps, dans le monde des objets du cirque et dans leur détournement,

la gestion de l'échec et de la réussite,

l'écriture, la mise en scène,

la représentation, la mise en jeu du corps dans des dimensions plastique, dramaturgique, symbolique et imaginaire,

le rapport à l'espace (lieux d'entraînement et de représentation) et le rapport au temps (il y a un avant, un pendant, et un après le spectacle),

l'apprentissage de valeurs, de langages (verbal et corporel), de mode de pensée, des différentes cultures circassiennes...

Le corps dans les pratiques circassiennes

L'acrobate⁸

Si le cheval est bien l'épicentre du cirque moderne né au XVIIIe siècle, l'acrobate n'en représente pas moins un élément constitutif indispensable. Lorsque le cirque se formalise au XVIIIe siècle, il emprunte beaucoup au monde qui l'entoure et notamment aux champs de foires et places publiques où se produisent jongleurs et funambules. Attaché à sa tradition naissante d'art équestre, le cirque annexe pourtant très vite les éléments humains les plus capables de lui fournir des instants de surprise et de fascination.

Dans la plupart des cultures occidentales, par ses déséquilibres maîtrisés, l'acrobate suggère un renversement de l'ordre établi, des positions habituelles, des conventions sociales.

Les sculptures des chapiteaux romans ne visent à rien d'autre qu'à montrer un personnage capable de surmonter les épreuves, le corps tendu au-dessus de poignards. Ses différentes prouesses et poses acrobatiques multiplient par leur diversité les exemples d'instabilité transcendée et vaincue.

⁶ Source : <http://math.univ-lyon1.fr/~lass/citdefis.pdf>

⁷ Source : http://www.dsden93.ac-creteil.fr/spip/IMG/pdf/Dossier_didactique_et_pedagogique_sur_les_arts_du_cirque.pdf

⁸ Source : JACOB, Pascal, RAYNAUD DE LAGE, Christophe, Les acrobates, Magellan & Cie, 2001. p 15 - 19

Au cours d'un numéro classique, il y a un interstice temporel fragile et fulgurant durant lequel l'acrobate révèle une position difficile, sinon impossible, à maintenir dans la durée, au-delà d'une situation critique, et qui recèle également sa solution dans un rétablissement triomphant. Cette solution trouvée se définit dans le mouvement. L'acrobate apparaît alors comme l'emblème vivant d'un équilibre critique fondé sur le non-conformisme, l'irrégularité des postures et la dynamique de son propre corps. Capable de maîtriser la difficulté, il s'apparente ainsi à un évident symbole de progrès. Dans d'autres cultures, certains exercices acrobatiques sont proches de rituels primitifs. L'enchaînement de figures orchestrales, par le défi qu'elles opposent aux lois naturelles, remettent le sujet entre les mains d'un dieu et le déifient ainsi lui-même aux yeux de la communauté en lui supposant une virtuosité surhumaine.

Acrobates ou danseurs demandent à cet affranchissement de la pesanteur commune, poussé à l'extrême des possibilités humaines, de les livrer à la seule force d'une puissance tutélaire et supérieure : c'est comme si elle agissait en eux, pour eux, par eux, afin que leurs gestes s'identifient à ceux de la divinité créatrice et témoignent de sa présence.

Le corps⁹

Le corps est un artifice fondamental du cirque. C'est un paradoxe de plus pour souligner l'importance vitale que les lignes d'un corps humain recèlent en matière de puissance sur la piste de sciure. Le cirque est un cadre rond, où s'expriment comme sur une toile des émotions souvent violentes. La chair de l'acrobate participe justement de ces sensations provoquées par la mise en évidence de la force, de l'élégance ou même parfois de l'extrême différence physique. Fardé, étiré, éclairé, ombré, le corps au cirque est roi. En étroite compétition avec la puissance du cheval, il s'épanche dans la plupart des disciplines, considéré à la fois comme alphabet et langage.

C'est bien le corps qui nourrit l'alchimie entre la chair et la posture et lui permet d'exercer une étrange fascination. Le prisme des attitudes est infini et c'est aux extrémités d'un arc physique particulièrement tendu que se situent la grâce la plus extrême et la distorsion la plus troublante... C'est bien le corps enfin qui suggère un jeu subtil entre le voilé et le vêtu, qui insinue au creux d'une hanche ou au bout des doigts, une sensualité que le cirque est sans doute le seul à exprimer. Artifice, sensuel, magnifié aussi, le corps de l'acrobate, de l'équilibriste ou de trapéziste, est ici porteur d'un sens imprévu. Bâti en effets, en lignes, capable de métamorphoses extraordinaires, l'acrobate a lié son âme au cirque. Discipline mère, l'acrobatie soutient toutes les techniques et dessine dans les contours de la piste des images échappées d'autres mondes. Antécédentes au cheval, elle s'est longtemps tenue dans l'ombre. Désormais, forme et synthèse, elle constitue le pivot de toutes les mutations, et structure, en marge de toutes les autres techniques, un moyen sans doute de relier le profane au sacré.

Pratique des arts du cirque à l'école, une réflexion pour les enseignants

Formation enseignant : des jeux enfantins aux jeux circassiens

Cette formation est ouverte et gratuite à tous les enseignants ayant inscrit leurs élèves au spectacle *Face Nord*. Elle aura lieu le **mercredi 13 mars de 14h à 17h au cirque** et sera tenue par Cyrille Musy.

Cyrille Musy se forme au CNAC en tant que porteur acrobate et trampoliniste. Il travaille pendant 8 ans avec le Collectif AOC et signe sa première mise en scène en 2001 avec *K'Boum*, première création petit format du collectif, mêlant cirque, danse, humour et BMX. Il travaille également en tant que danseur dans les compagnies DCA (Philippe Decoufflé), Accrorap (Kader Attou) et Trafic de Styles (Sébastien Lefrançois). En 2008, il co-écrit et interprète *Ma Vie, Mon Œuvre, Mon Pédalo*, un solo mêlant danse, texte et trampoline. En 2011 et 2012, il signe avec Sylvain Décure, les mises en scène des spectacles des écoles nationales des arts du cirque de Rosny-sous-Bois et de Bruxelles. Il est actuellement en tournée avec le spectacle *À Bas Bruit* de la compagnie MPTA/Mathurin Bolze.

Cette formation vous permettra de réinvestir des idées pratiques d'activités et des outils afin de préparer votre classe au spectacle. Elle interroge l'articulation des jeux enfantins avec les jeux circassiens.

Question artistique : comment dégager le principe ou la règle d'un jeu enfantin et le transposer dans une forme

⁹ Source : JACOB, Pascal, RAYNAUD DE LAGE, Christophe, Les acrobates, Magellan & Cie, 2001. p 58 - 59

circassienne (notion de "joueurs", "spectateurs" et d'"éphémère") qui reprenne les fondamentaux du cirque (figure du cercle et écoute du partenaire de jeu, itinérance et nomadisme, collectif, arts du clown) au travers d'un ou plusieurs domaines artistiques (danse, arts plastiques, art pictural, photographie, musique...).

Cette formation a pour objet de nourrir vos pistes de réflexion afin de les restituer en classe avant le spectacle...

Caractère primitif du jeu : le désir de jouer est universel au moins dans l'enfance¹⁰

Derrière le désir de jouer, il y a une revendication des droits du corps et de son expressivité. L'enfant ne saurait être passif devant le monde qui l'entoure, il ne saurait non plus seulement l'ingérer dans les règles que les adultes tiennent à lui apprendre ; il lui faut "porter témoignage" pour reprendre cette expression à Edward Bond dans *L'Enfant dramatique*, à savoir redire à sa façon ce qu'il voit et ressent, s'engager dans un point de vue qui l'implique de façon décisive. Jouer et rejouer le monde est par conséquent vital.

Le jeu est au cœur de ce qui définit l'anthropos :

"L'homme n'est pleinement Homme que lorsqu'il joue." Schiller

Le jeu est la capacité à intérioriser le monde, à le réinventer d'une certaine façon et à l'exprimer.

Définition de la notion de "jeu"

Roger Caillois (dans *Les Jeux et les hommes*, pp.42-43) propose de circonscrire la notion de jeu par les caractères suivants ; il s'agit d'une activité :

libre (*"On ne joue que si l'on veut, que quand on veut, que le temps qu'on veut"*),

séparée (circonsrite dans des limites de temps et d'espaces précises et fixées à l'avance),

réglée ou fictive (*"Les lois confuses et embrouillées de la vie ordinaire sont remplacées, dans cet espace défini et pour ce temps donné, par des règles précises, arbitraires, irrécusables, qu'il faut accepter comme telles et qui président au déroulement correct de la partie."*),

incertaine dans son déroulement, même si elle est soumise à des règles,

et improductive même quand elle implique un déplacement de propriété à l'intérieur du cercle des joueurs.

Il distingue par ailleurs quatre sortes de jeux suivant qu'ils sont dominés par **la compétition** (*agôn*), **le hasard** (*alea*), **le simulacre ou le "faire semblant"** (*mimicry*) et **la recherche d'un certain vertige** (*ilinx*) (cf. p.47)

Dans tous les cas, le jeu place l'individu dans une situation qui suppose un rapport avec le monde différent de celui qui est habituel dans la vie sociale "normale".

Il y a deux façons de modifier ce rapport :

soit, on s'évade du monde en créant un univers artificiel d'égalité pure au départ, grâce à la compétition libre ou à l'effet du hasard, c'est-à-dire que l'on tente de modifier le monde par une intervention active au moyen de la compétition ou par une acceptation passive des effets du hasard,

soit, c'est le sujet lui-même qui se transforme dans son rapport avec le monde : ou bien en se créant un autre personnage, ou bien en provoquant un certain trouble intérieur, c'est-à-dire que l'on essaie de transformer le sujet par la simulation volontaire d'une autre personne ou par la recherche d'un vertige subi (ce qui renvoie aux deux dernières catégories).

La règle

"La règle est ce qui vient soutenir la morale comprise alors comme l'ensemble des conduites possibles ou non que se donnent les membres d'un groupe à un moment et en un lieu donnés. Ces règles peuvent donc être mouvantes dans le temps et dans l'espace, elles sont là pour permettre le jeu social. Lacan pose la règle du côté de l'imaginaire, c'est elle

¹⁰ Source : Pistes de travail - Mai 2003, Anne-Lise Lisicki / Alexandre Del Pérugia, <http://www.cndp.fr/crdp-reims/polecirque/ecole-piste/ecoleenpiste.htm>

qui rend possible le lien social, le " vivre ensemble des hommes " .

Jean-Michel Vives, *Le désir de jouer*, p.36

La règle régule les rapports entre les individus, elle permet le lien.

"(...) la malhonnêteté du tricheur ne détruit pas le jeu. Celui qui le ruine est le négateur qui dénonce l'absurdité des règles, leur nature purement conventionnelle, et qui refuse de jouer parce que le jeu n'a aucun sens. Ses arguments sont irréfutables. Le jeu n'a pas d'autre sens que lui-même."

Roger Caillois, *Les Jeux et les hommes*, p.38

Le jeu (via ses règles) offre à l'enfant l'occasion de trouver sa liberté dans la contrainte.

Les jouets

Le jouet constitue un des premiers modes de relation de l'être humain aux objets.

" (...) Les jouets courants sont essentiellement un microcosme adulte : ils sont tous reproduction amoindries d'objets humains comme si aux yeux du public, l'enfant n'était en somme qu'un homme plus petit, un homunculus à qui il faut fournir des objets à sa taille. (...) Pour le reste, le jouet français signifie toujours quelque chose et ce quelque chose est toujours entièrement socialisé, constitué par les mythes ou les techniques de la vie moderne adulte (...) Seulement, devant cet univers d'objets fidèles et compliqués, l'enfant ne peut se constituer qu'en propriétaire, en usager, jamais en créateur ; il n'invente pas le monde, il l'utilise ; on lui prépare des gestes sans aventures, sans étonnement et sans joie. "

Roland Barthes, *Mythologies*

Le jouet, comme tout objet, dit autre chose que lui-même, renvoie à une totalité culturelle et technologique qui l'a engendré. Il n'est pas un objet en soi mais un nœud de rôles et de relations qui ne se comprendront que par référence à la totalité d'un milieu et d'une communauté.

Il relève donc d'une symbolique collective.

(...)

Pour Winnicott le jeu, comme l'objet transitionnel, n'est ni au-dedans, ni au-dehors : " Pour contrôler ce qui est au-dehors, on doit faire des choses, et non simplement penser ou désirer, et faire des choses, cela prend du temps. Jouer, c'est faire. " Sa conception est assez proche de l'étymologie du mot poète (du grec *poien*, faire). Le poète, le créateur est bien celui qui fait, qui fait quelque chose dans le temps, mais il s'agit d'un type d'action très particulier. Ces premières remarques peuvent se résumer ainsi :

Le jeu (tel que nous le considérons) est un besoin universel à travers lequel le sujet lui-même se transforme dans son rapport au monde se faisant par là même créateur. En outre, il permet le lien.

L'enfant joue-t-il parce qu'il a des jouets ou bien a-t-il des jouets parce qu'il aime jouer ? Est-ce l'objet qui est le prolongement de soi ou soi qui est le prolongement de l'objet ? Est-ce la main qui fait bouger le corps ou le corps qui fait bouger la main ?

L'*homo ludens* est ce même *homo habilis* qui transformant la nature s'est transformé dans une relation dialectique par cette même nature (triade main / cerveau / verticalisation).

Jeux enfantins / Jeux du cirque

" Tout homme a le cirque en lui et le cirque qu'il porte, c'est sa propre enfance "

Jérôme Thomas

S'interroger sur l'articulation des jeux enfantins avec les jeux circassiens, c'est interroger cet aspect primitif.

En effet, interroger les jeux du cirque c'est prendre la question du cirque à l'état naissant - et constamment renaissant -, aborder sa chair même dans la mesure où l'on s'interroge sur la transformation du désir spontané de jouer de l'enfant au désir élaboré, artistique...

Rupture ? Transition ?

Par quelles voies, à travers quelles exigences, pour quelles raisons ?

Comme on l'a vu plus haut le désir de jouer est partout.

Il se spécifie donc à travers les jeux circassiens où l'artiste trace précisément les frontières des moments où il joue.

À l'instar de l'activité de l'enfant qui s'adonne au jeu, l'artiste a pour préoccupation de trouver le geste juste... Trouver le geste juste pour connaître mieux et pour exprimer pleinement sa relation au monde.

Désirer jouer et non plus en avoir besoin, c'est passer de la soumission à une forme de volonté où l'on prend position dans et sur le monde et par conséquent procède dans un seul et même mouvement à des choix esthétiques, philosophiques voire politiques...

Tout comme les jeux enfantins, les arts circassiens (relevant essentiellement des jeux de masque - *mimicry* - et de vertige - *ilinx* -) sont des jeux sans règles fixes car il s'agit de les découvrir et les créer tandis que la composition se développe.

En outre, le but du jeu n'est pas la performance mais le plaisir et la découverte comme le fait de créer ses propres règles... À la différence du sport (relevant de la compétition, l'*agon*) où il domine une idéologie de l'excellence qui tend à tout ramener à une seule échelle de valeurs : tout y est conditionné par une sorte de regard souverain qui s'attache à ce qui produit le maximum d'effets.

L'enfant peut associer aisément ses jeux aux jeux du cirque et par là même expérimenter le monde, prendre conscience de ses potentialités, de son rapport avec les autres (à travers le lien de la règle, à travers la confiance portée à son partenaire, la notion de groupe, du cercle – où le corps est voyant et visible-) et à l'espace.

Le circassien en travaillant sur les jeux enfantins cherche à " voir comme celui qui vient de naître " (Cézanne) afin de jouer / créer comme un enfant : ne pas faire l'enfant mais faire avec l'enfant qui est en nous. Et retrouver ce même rapport au monde, aux objets... à savoir retrouver ce mouvement de tout l'être vers autre chose que sa condition actuelle, une ouverture, une disponibilité constante.

Ressources

- BEAUVILLET, Cathy, REISCH, Manu, *Carnet de Cirque du montage au démontage*, Gallimard, 2001.
CNDP, Théâtre Aujourd'hui n°7. *Le Cirque contemporain, la piste et la scène*, Scerén CNDP, 1998.
COLLECTIF, *Les écritures artistiques. Un regard sur le Cirque*, Centre National des Arts du Cirque, 1998.
COLLECTIF, *In situ. Voyages d'artistes européens*, Editions L'entretemps, 2006.
COLLECTIF, *Regard sur le Cirque. Photographies 1880 – 1960*, Paris Bibliothèques Editions, 2002.
COLLECTIF, *Clowns sans frontières, j'ai 10 ans*, Magellan & Cie, 2003.
DUPAVILLON, Christian, *Architectures du Cirque des origines à nos jours*, Le Moniteur, 2001.
GARCIA, Marie-Carmen, *Artistes de Cirque contemporain*, L'Harmattan, 2011.
GUY, Jean-Michel (sous la dir.), *Avant-garde, Cirque ! Les arts de la piste en révolution*, Autrement, 2001.
HIVERNAT, Pierre, KLEIN, Véronique, *Panorama contemporain des Arts du Cirque*, Textuel Hors les Murs, 2010.
JACOB, Pascal, POURTOIS, Christophe, *Du permanent à l'éphémère...Espaces de Cirque*, CIVA, 2002.
JACOB, Pascal, RAYNAUD DE LAGE, Christophe, *Les Acrobates*, Magellan & Cie, 2001.
LAURENDON, Laurence & Gilles, *Nouveau Cirque, la grande aventure*, Le cherche midi Editeur, 2001.
MALEVAL, Martine, *L'émergence du nouveau cirque 1968 – 1998*, L'Harmattan, 2012.
MARGUERIN, Jean-François, *Le Centre National des Arts du Cirque*, 2006.
SAINT-JACQUES, Camille (sous la dir.), *1950 – 2000 Arts Contemporains*, Autrement Sceren (CNDP), 2002.
SAYOUS, Marc, *Artpress spécial n°20, Le Cirque au-delà du cercle*, 1999.
WALLON, Emmanuel (sous la dir.), *Le Cirque au risque de l'art*, Actes Sud, 2002.

Page du spectacle sur le site du Manège : <http://www.manegedereims.com/des-spectacles/face-nord>

Site de la compagnie Un Loup pour l'homme : <http://www.unlouppourlhomme.com>

SOYEZ LES BIENVENUS !

La plupart de nos propositions étant accessibles aux collégiens et lycéens, nous aurons plaisir à vous accueillir tout au long de la saison (pour vous renseigner sur les séances tout public, reportez-vous sur www.manegedereims.com).

Pour les séances scolaires (en journée), les spectacles sont accessibles au tarif de 4 € par élève.

Les accompagnateurs du groupe bénéficient d'une place gratuite par groupe de 10 élèves maximum.

Pour les adultes accompagnateurs supplémentaires, la place est à 6 €.

Pour les groupes scolaires, en soirée les spectacles sont accessibles au tarif de 6 € par élève.

Les accompagnateurs du groupe bénéficient de places gratuites dans certaines proportions.

Pour les adultes accompagnateurs supplémentaires, la place est à 10 €.

Laurette Hue, au service des relations avec le public du Manège de Reims, est votre nouvelle interlocutrice pour le suivi des réservations scolaires : l.hue@manegedereims.com

Afin de préparer vos élèves au spectacle, nous élaborons - aussi souvent que possible - des ateliers du regard et des ateliers pratiques. Pour tout renseignement, le service des relations avec le public se tient à votre disposition.

Ressources en ligne : www.manegedereims.com

La page Facebook du Manège de Reims : <http://url.exen.fr/43680/>

La page Public en Herbe 2012-2013 : http://mutualise.artishoc.com/reims/media/5/public_en_herbe_12-13.pdf

Vos interlocuteurs au Manège

Laurette Hue 03 26 47 98 72 / l.hue@manegedereims.com

Votre interlocutrice pour toutes les réservations scolaires

Céline Gruyer 03 26 47 97 70 / c.gruyer@manegedereims.com

Elise Mérigeau 03 26 46 88 96 / e.merigeau@manegedereims.com

Responsables des relations avec le public

Rémy Viau – remy.viau@ac-reims.fr

Enseignant relais, responsable du service éducatif