

Déméter

ISSN : 1638-556X

Publisher : Université de Lille

13 | Été | 2025

Fragiles acrobates

L'infime et l'intime : réflexions incarnées sur le porter, le toucher, la relation acrobatique

Alexandre Fray

 <https://www.peren-revues.fr/demeter/2138>

DOI : 10.54563/demeter.2138

Electronic reference

Alexandre Fray, « L'infime et l'intime : réflexions incarnées sur le porter, le toucher, la relation acrobatique », *Déméter* [Online], 13 | Été | 2025, Online since 01 octobre 2025, connection on 10 octobre 2025. URL : <https://www.peren-revues.fr/demeter/2138>

Copyright

CC-BY-NC

L'infime et l'intime : réflexions incarnées sur le porter, le toucher, la relation acrobatique

Alexandre Fray

AUTHOR'S NOTES

Propos retranscrits par Anne Lempicki et Ariane Martinez

TEXT

1 Acrobat, auteur et pédagogue, Alexandre Fray s'est spécialisé dans les portés, qu'il a explorés à la fois avec des professionnels et des amateurs. Sorti du CNAC en 2003, il fonde avec Fred Arsenault la compagnie *Un Loup pour l'Homme*, pour se consacrer à une approche personnelle des portés acrobatiques, dans lesquels il perçoit un miroir dynamique des relations humaines. Plusieurs créations de la compagnie s'inscrivent dans cette démarche, qui met en jeu les rapports intimes, familiaux et sociaux : *Appris par corps* (2007) avec Fred Arsenault, les quatuors *Face Nord (Hommes)* (2011) et *Face Nord (Femmes)* (2018), ou encore *Projet grand-mère* (2021) et *Projet grand-père* (2023).

2 Les propos qui suivent, présentés sous la forme d'un essai où se mêlent parcours artistique et considérations acrobatico-anthropologiques, sont issus de textes écrits par Alexandre Fray lors de ses processus de création, et d'un entretien qui a eu lieu en visio-conférence le 13 septembre 2024 avec Anne Lempicki et Ariane Martinez.

L'acrobate, faillible par nature

3 Le cirque dans lequel je me reconnais, c'est un cirque où la vulnérabilité a sa place. L'acrobate est faillible par nature. Il peut échouer : c'est cela qui est touchant. S'il ne pouvait que réussir, cela n'aurait aucun intérêt. Le cirque est fait de tentatives, pas de victoires. Ce n'est pas une démonstration de la réussite, c'est d'abord l'expérimentation d'essais. C'est la mise en jeu réelle du corps, pas la mise en scène d'un sentiment.

- 4 Cette vulnérabilité est plus visible encore dans les dispositifs circulaires, sur la piste, parce qu'on est cerné de toutes parts par les regards. Foucault en a parlé à travers le dispositif du « panopticon »¹. Même si prendre un risque mortel n'est pas, n'est plus au cœur du cirque contemporain, la prise de risque, qui persiste, renvoie symboliquement à la condition humaine. L'acrobate est quelqu'un qui, comme l'être humain en général, essaie de faire. Son avenir est incertain, le fait qu'il y arrive ou pas, est absolument incertain. C'est aussi ce qui m'a longtemps fasciné dans le monde du sport : on ne peut pas prédire qui va gagner. Il y a fort à parier que le sport aurait beaucoup moins de succès si le public savait à l'avance qui va gagner. Cette faillibilité, j'essaie aussi de la transposer dans le projet artistique lui-même. Au début de ce qui est devenu le *Projet Grand-mère*, je me suis beaucoup dit : « J'ai le droit de me planter » -artistiquement parlant, bien sûr, il ne s'agissait pas de « laisser tomber » une grand-mère ! Mais le risque était de ne pas réussir à gagner la confiance des femmes âgées que je portais, de ne pas réussir à les déplacer, à les mobiliser autrement.

Les implications du porté

- 5 Avant tout, les portés impliquent une relation humaine. Ils engagent une confiance réciproque, confiance du voltigeur (celui qui est porté) dans celui qui le porte, mais aussi confiance du porteur en sa propre capacité à porter, en la faculté d'abandon de son partenaire. Cette confiance que l'on accorde et que l'on s'accorde constitue, à mes yeux, un immense réservoir de potentiel dramaturgique. C'est essentiellement, selon moi, de relationnel dont il est question dans les portés : dans la communication et la confiance se jouent autant de peurs, de rapports de pouvoir et de domination, d'écoute ou de refus d'entendre les limites mutuelles.
- 6 Les individus en jeu ne sont pas que des corps porteurs ou portés, mais aussi des psychismes, des sensibilités et des perceptions distinctes. Aussi en résulte-t-il des problèmes d'ordre pratique, parce que chacun vient avec ce qu'il est et ce qui le distingue de l'autre ; et que l'entente n'est pas toujours totale.

Réévaluer les *a priori* sociaux sur l'activité et la passivité : porter, voltiger

- 7 Le syntagme « portés acrobatiques » met l'accent sur l'activité de porter, et sous-entend en quelque sorte la passivité de celui qui est porté. En ce sens, le voltigeur est porté, mais le porteur n'est pas voltigé : il porte, il est l'actif. Tout prête donc à penser que celui qui agit et domine l'autre est le porteur, non le voltigeur ; de même, la souris sera mangée par le chat, et jamais l'animal le plus petit des deux n'aura l'ascendant sur le plus volumineux. Il me semble nécessaire d'interroger, peut-être à partir de ces a priori linguistiques sur le porté, la survalorisation sociétale de l'activité et de la productivité. Pourquoi les plus légers – les voltigeurs en général ont un moindre gabarit que les porteurs –, pourquoi les plus vulnérables seraient-ils aussi dévalorisés et amoindris dans leur pouvoir ?
- 8 Je pense intéressant là encore de considérer la pratique du porté et de la voltige, pour réévaluer les a priori sociétaux : quand bien même le voltigeur devrait rester statique et ne déploierait pas de force musculaire évidente, il n'est pas simplement passif, mais bien actif. Car faire confiance, s'abandonner, relève de la prise de risque et il me semble que c'est, en soi, un geste que l'on accorde... ou non. Fruit d'une décision, il implique aussi d'avoir fait un choix, et le voltigeur ne gît pas sur le porteur sans gérer son propre engagement musculaire.
- 9 Il faut considérer d'autre part le verbe « voltiger », qui s'emploie évidemment à l'actif. En tant que porteur, il me semblerait intéressant de formuler l'idée que je suis aussi, moi-même, voltigé lorsque je porte quelqu'un : je ne porte pas une personne comme on porte un objet, je me sens engagé dans une vraie relation où j'ai certes des responsabilités, mais où l'autre me prend en charge en quelque façon, par sa confiance et sa reconnaissance. Je trouve intéressant d'inverser ces principes. On peut faire une analogie entre voltigeur et objet manipulé d'une part, et porteur comme agrès pour le voltigeur d'autre part, socle stable de référence à partir duquel le voltigeur peut évoluer. Bien souvent, au cirque, ce sont les femmes qui voltigent et les hommes qui portent ; encore une fois, il me semble que l'on corrobore ce faisant l'a priori sociétal de femmes passives, déplaçables et manipulables telles des objets ; interroger la façon dont les portés, au cirque, entérinent des rapports de genre, c'est interroger jusqu'aux stratégies de domination de genre à l'œuvre dans l'imaginaire collectif.

- 10 Qu'est-ce qui fait que l'on devient plutôt voltigeur ou plutôt porteur ? Chacune des deux fonctions est à risque, et nécessite une grande écoute mutuelle qui passe avant tout par le dialogue des corps. Certes, le choix du rôle que l'on va jouer dépend du gabarit de chacun : poids, taille, musculature, sont autant de déterminants de ce à quoi l'on va se destiner durant la formation en école de cirque. C'est à partir de ce choix que l'on va recevoir un certain type d'enseignement, et incorporer les réflexes requis par cette pratique à risque. Mais il me semble que derrière la logique pragmatique et purement performative, éminemment sportive, se jouent des enjeux psychologiques. Selon moi, le caractère l'emporte sur le défi sportif : le corps ne se distingue pas du psychisme, et peut-être faut-il voir dans le caractère, dans la tendance à vouloir porter ou la préférence à être porté, le prolongement d'une certaine physicalité ; peut-être plus fondamentalement peut-on observer, dans la façon dont on gère son propre corps, sa propre pesanteur et son ancrage dans la terre, la conséquence même du caractère.
- 11 En ce qui me concerne, je me suis très tôt et pendant assez longtemps impliqué dans un duo non-mixte avec Frédéric Arsenault ; comme nous avons un gabarit assez similaire, nous avons pu occuper des fonctions relativement réversibles, ce qui n'est pas si fréquent dans les arts du cirque (la plupart du temps, l'on est soit porteur, soit voltigeur). Ceci a entraîné une appréhension personnelle de la relation entre porteur et voltigeur fondée sur l'horizontalité, et non les rapports de pouvoir et de soumission comme ce peut être le cas plus traditionnellement. Mais du coup, nous sommes devenus chacun la moitié d'un duo, et personne ne nous distinguait, on était « Fred-et-Alex ». La richesse de nos complémentarités s'est muée en différences étriquées : lui était le Canadien, le voltigeur, l'instinctif, charismatique, et moi le Français, le porteur, l'intellectuel. Au final, nous avons eu besoin de nous séparer pour retrouver notre intégrité, ne pas être réduits chacun à être la moitié d'un duo.

Pourquoi porter des grands-mères ou des grands-pères ?

- 12 Chacun des spectacles que j'ai explorés a été une façon d'étendre la question du porté, d'en faire une question sociale, symbolique, affective, et pas seulement acrobatique et technique. Je me suis toujours demandé ce que l'autre porte.

- 13 Cela fait maintenant vingt ans, ou plus que j'ai commencé ce qui est devenu le *Projet Grand-mère*.
- 14 Je pense rétrospectivement que ce qui m'a amené à porter des personnes âgées, c'était l'amour viscéral que je portais à mes deux grands-mères, qui comptaient beaucoup pour moi, et que finalement j'ai moins vues que les dames que j'ai portées ailleurs, dans le cadre de mon activité artistique. Ce projet était une façon d'explorer autrement le porter, en envisageant la question de la dépendance. La dépendance est une question très ambivalente : on n'aime pas dépendre d'autrui, mais en même temps, c'est constitutif de notre être. Nous sommes liés.

Figure 1



Alexandre Fray portant sa grand-mère Jeanne dans son jardin

Crédit photo : Miriam Kooyman

- 15 Le but de la démarche quand je l'ai démarré en 2003 était de rouvrir les possibles de chaque corps, discerner entre ce que ces vieilles dames ne peuvent plus faire, et ce qu'elles n'osent plus faire. Laisser les portes ouvertes le plus possible, ne pas se laisser enfermer. Oser à nouveau, prendre plaisir à oser. Les aider à se relâcher : c'est incroyable ce qu'il est difficile de faire se relâcher une personne âgée, afin de pouvoir la faire bouger. Elles ont énormément de mal à abandonner leur tonicité...
- 16 Leurs corps sont tellement différents ! Autant un corps d'enfant, d'ado, se développe, apprend, autant, le corps des personnes âgées subit une régression, une perte progressive de ses moyens, de ses possibilités... Bien sûr, je m'y attendais en me lançant dans ce projet, c'en était même une composante essentielle, ce contraste entre les possibles du corps d'un acrobate et ceux du corps d'une vieille dame, mais tout de même, c'était déroutant. En maison dite *de retraite*, quand nous leur faisons faire des exercices très simples, de ceux qu'on fait faire en maternelle, lancer un ballon, mémoriser un geste, j'étais frappé par les parallèles entre ces deux bornes de la vie (la jeunesse, la sénilité), et par la similarité de leurs réactions, de leurs capacités cognitives. La dépendance de ces deux âges est très similaire aussi : l'enfant ne survivrait pas sans l'aide de ses parents, la grand-mère non plus, passé un certain âge.
- 17 La plupart de ces vieilles dames ont une peur terrible de la chute. La plupart l'ont déjà vécue. Elles savent qu'une fois au sol, elles ne sauront pas se relever seules... Cette crainte s'incorpore insidieusement, et petit à petit, elles n'osent plus. Et pourtant, elles sont volontaires, voire enthousiastes, prêtes à essayer, une fois en confiance ! Ce qui est magnifique chez elles, c'est que tout est petit et énorme à la fois. Tout se voit, la réticence du corps, la lutte de la tête qui veut faire, qui veut bien essayer, mais le corps qui s'arc-boute derrière des années, des décennies passées à ne plus faire...
- 18 Quand nous sommes passés de l'atelier au spectacle, je me suis demandé : qu'est-ce que cela signifie d'amener une personne âgée, hors de toute pratique du spectacle, sur une scène ? Je ne voulais vraiment pas avoir la sensation de tomber dans de l'exhibition, et me faire « montreur de vieille femme »... Lors de recherches sur internet, j'ai trouvé plusieurs vidéos mettant en scène des dames âgées. C'était

presque toujours affligeant ! Elles y sont exhibées comme des singes savants, on y montre des femmes faisant encore de l'acrobatie justement, souples et dynamiques, et des publics qui s'en enthousiasment. C'est terrible. C'est une négation totale de ce qu'est la réalité de la vieillesse, la beauté d'un âge assumé. Cela devient une prolongation du diktat ambiant qui voudrait que nos corps soient toujours beaux et performants, désirables, à n'importe quel âge ! Ce n'était pas ce que je voulais donner à voir. Heureusement, j'ai trouvé d'autres sources, plus enrichissantes, quelques vidéos de femmes qui dansent (valse, tango), très belles, et puis le spectacle *Kontakthof für Damen und Herren über 65*, de Pina Bausch, reprise d'un de ses propres spectacles par des interprètes âgés. Je ne voulais pas me poser en « animateur », ou en « intervenant », auprès de ces vieilles dames. Je savais que nous allions chercher ensemble, qu'elles seraient des sujets pleinement participants. On faisait un pas de côté aussi par rapport à une certaine tradition du cirque, où ce sont principalement de jeunes femmes petites qui sont portées. La grand-mère est porteuse de plein de choses, voilà ce qu'on se disait, avec Cathy, avec qui je travaille depuis quinze ans. Si je ne devais garder qu'un de mes spectacles, c'est celui-là que je retiendrais. Quand j'ai commencé, j'avais vingt ans, elles avaient quatre fois mon âge, et j'ai beaucoup appris d'elles, elles ont changé ma pratique acrobatique et elles m'ont changé humainement, elles s'étaient confrontées à cette expérience de tomber, de se redresser, plusieurs fois dans leurs vies, et de plein de façons.

- 19 Pour ce qui est des grands-pères, c'est venu d'une proposition du Prato. Et les grands-pères, ce n'est pas du tout le même rapport au toucher. Il y a un côté romantique dans le *Projet Grand-mère*, d'amour et de mort. Mon grand-père, je ne le touchais pas. La pudeur est sans doute inscrite dans les pratiques masculines. Le grand-père c'était l'autorité, ce qui n'empêche pas l'amour, mais qui ne passe pas par les mêmes gestes. Mon grand-père, s'il me touchait, c'était par l'intermédiaire de son mètre de menuisier ou avec son couteau à table pour me taper sur les doigts et me dire de me taire. Mais il n'était pas dans un contact physique. Il ne m'a pas bercé, il ne m'a pas pris dans ses bras. Il n'y a pas l'acte originel du porter relié à la maternité, comme pour le *Projet Grand-mère*. Porter, à l'origine, c'est un rôle dédié aux femmes : celle qui porte l'enfant dans son ventre, c'est

la mère. Dans le *Projet Grand-mère*, certaines ont fait un vrai transfert, car la plupart ont porté, même si elles n'ont pas eu d'enfant, ça se situe à d'autres endroits. La génération des grands-mères du spectacle, qui ont donc été mères, à l'époque, portait davantage que les pères dans le foyer, la sphère intime. Ça change sans doute un peu avec les pères aujourd'hui.

- 20 Les grands-pères m'ont amené à prendre en compte d'autres formes de rapports, du côté de la fraternité, de l'amitié. On cherchait à partager une intimité masculine, qui ne soit pas uniquement cachée derrière des modèles sportifs faits de rudesse et de tapes dans le dos. Les contacts masculins sont plutôt faits de coups et de bosses, et dans le cadre du projet, on a lutté, on a fait de la boxe. Je les ai emmenés dans quelque chose qu'on connaît bien depuis le spectacle *Face Nord* (2011) avec Fred, qui est l'intimité du vestiaire masculin, qui est celle de la bourrade et qui peut être ambiguë parfois, et qui malgré tout fait que les corps se touchent, parce qu'il y a du chahut, du jeu et que ça ramène à l'enfance. Et ce jeu-là renvoie aussi à un des principes de l'acrobatie pour moi, et du porté plus précisément, c'est qu'avant tout c'est une rencontre entre deux personnes qui entrent en contact pour qu'il se passe quelque chose. Pour cela, il faut un peu ouvrir les bulles, chercher comment on s'apprivoise, comment on se fait confiance, comment on se touche.

Être touché, toucher : rencontre(s) entre altérités

- 21 La sémantique même du toucher est très ouverte, c'est à la fois l'acte concret avec la main et l'émotion d'être touché. Les expressions « je touche » et « je suis touché » indiquent une forme d'actif/passif qui ne renvoie pas à la même chose. Il y a différents types de contact, visuel, auditif, tactile, sensible. C'est ce qui m'intéresse aussi lors de rencontre avec des animaux, même s'ils sont déjà domestiques. On ne partage que peu de choses avec eux, pas la même langue, pas le même corps. Dans les projets de la compagnie *Un loup pour l'homme*, cela reste tourné vers des personnes européennes qui sont des êtres humains. Aujourd'hui, j'ai envie d'aller voir ce qui se passerait avec des êtres plus dissemblables. Les projets qui font se rencontrer du vivant et du non-vivant, comme *Dans l'Espace* (2022) qui introduit des objets, m'ont fait réaliser qu'on s'était attaché à explorer les relations entre humains au point d'oublier tout le reste, le milieu, l'environne-

ment, la nature, qui sont aussi des formes d'autres. Au contact direct du réel, l'artiste de cirque contemporain explore aussi ces rapports à l'animal ou à la matière.

Figure 2



Les pieds de Sergi Pares et Mika Lafforgue, photo de résidence pour la création de *Rare Birds*, 2016. Crédit photo : Miriam Kooyman

Prendre soin

- 22 J'ai beaucoup pratiqué, ces dix dernières années (et la compagnie est maintenant connue pour ça), la rencontre dans l'acrobatie avec d'autres types de publics. Cela a pris une dimension presque thérapeutique, que je n'avais pas anticipée. Dans les maisons de retraite par exemple, mais pas uniquement là, on apporte du soin. Ce soin est différent de celui que la médecine dite traditionnelle pratique. Et j'aime beaucoup cet aspect-là, ça résonne beaucoup avec ma sensibilité, même si le travail avec des spécialistes, des collègues acrobates rencontrés tout au long des années commence à me manquer. Celui qui m'a le plus marqué c'est celui avec les personnes âgées, mais il y a eu aussi un projet de 18 mois avec le regroupement des hôpitaux psychiatriques de la ville d'Antony², avec des personnes qu'on venait

voir très régulièrement. Dans tous les cas de figure, quand on commence un projet, en hôpital psychiatrique ou en EHPAD, on ne connaît pas les pathologies. En maison de retraite, on ne sait pas qui a Alzheimer, qui s'est cassé le col du fémur ou qui a fait un AVC. On est simplement face à des personnes. Dans le cadre de séances ouvertes instaurées à l'hôpital psychiatrique, il était parfois difficile de savoir qui étaient les patients et qui étaient les soignants. Le travail reste le même, en fait.

- 23 Dans la pratique de transmission et de médiation, il y a une part d'improvisation très importante, notamment en fonction des personnes qu'on a en face de nous et de leurs capacités cognitives qui varient, que ça soit lié à la sénilité ou aux avatars psychiatriques. Dans l'un ou l'autre cas, une fois la consigne donnée, on ne sait jamais très bien ce qu'elle va donner, comment elle va être interprétée et comment elle va se traduire dans le corps, dans le geste. Par exemple, j'ai rencontré une personne qui ne savait pas faire la distinction entre elle et le monde, qui ne savait pas si son bras n'était pas un objet ou si la table n'était pas elle. C'est surprenant de travailler l'acrobatie dans ce type de contexte. Ce qui n'est pas simple à gérer dans l'organisation des séances avec ces publics, qui invite celui qui dirige l'atelier à lâcher prise, à refuser tout contrôle.
- 24 Dans le travail sur le toucher, et notamment avec les grands-mères, il y a des proximités avec la kiné ou l'ergothérapie. J'ai amené les grands-mères à se masser entre elles : elles découvraient comment être touché par quelqu'un sur l'épaule, par exemple, fait disparaître un peu la douleur. Ça a un effet fascinant, au-delà du placebo, le toucher. Et les personnes le ressentent. On sait bien que tout le monde n'aime pas être touché. Mais le rôle du toucher dans le développement sensoriel est très important. Il y a des aspects qui m'intéressent beaucoup en psychomotricité ou dans le Body Mind-Centering®. C'est aussi ça qui me passionne dans l'enfance, parce que s'y trouve la racine acrobatique, le tenir debout.
- 25 Pour autant, beaucoup de choses sont pour moi liées, sans que je n'en aie aucune preuve, au bercement et à l'utérus, au fait d'être enveloppé par exemple dans un linge, des vêtements ou un hamac, comme dans un nid, ce qui a un effet très calmant. Et ces pratiques-là sont des mines artistiquement parlant. En tout cas, ça m'intéresse. Le berce-

ment c'est être touché et en même temps légèrement balancé, parce que dès que ça fige, ça devient plus angoissant. Une fois qu'on sait ça, on peut en jouer. Quand on sait rassurer, on peut faire exactement l'inverse. Comme quand on fait semblant de pousser quelqu'un dans l'eau, et qu'instinctivement le corps se raidit. On comprend mieux les réflexes du corps humain face à divers stimuli.

Aller vers l'enfance

- 26 Travailler avec des enfants est souvent la porte d'entrée dans l'action culturelle, quand on est artiste de cirque. On fait des projets avec l'éducation nationale. Parfois, je dis que c'est étrange, qu'il y ait des spectacles « jeune public » et jamais de spectacle « vieux public ». Sans doute parce qu'on considère que les vieux ne feront pas le monde de demain et que donc il est inutile de s'occuper d'eux. Mais moi je sais que ce que j'ai appris avec ces vieux, je voudrais le transmettre à des enfants, demain. Je fais le chemin à rebours. À l'inverse des vieux, les enfants sont dans l'acrobatie en permanence, ils explorent les possibles de leur corps tout le temps. Les terrains de jeux pour enfants, c'est du cirque. Le tape-cul c'est une bascule, la balançoire c'est un trapèze ballant, il y a des mâts chinois partout...
- 27 Le travail avec des enfants entre 6 et 10 ans environ est très différent. Ils sont moins lourds. Je commence à avoir du mal à porter des grands-mères. Leur corps est plus inerte et le centre de gravité est très loin du mien, et il m'arrive de me blesser au point de ne plus être capable, ce qui est très dur pour un acrobate. Je suis sans cesse ramené à cette réalité-là. D'avoir trop tiré sur la corde. Il y a la pratique et le discours, toute la contradiction est là !

Vieillir, s'adapter, jouer avec d'autres limites

- 28 Je me tiens à distance de ce mythe de l'acrobate qui contrôle tout et qui aurait une volonté de dominer le monde, qui vient d'une certaine façon de l'apprentissage. On leur apprend à contrôler et dominer leur corps. Ça les amène à être dans une logique de pouvoir. Et en réalité, quand on est face à des êtres humains qui n'ont pas les mêmes capacités cognitives que soi, ça ne marche pas. On a donc découvert une façon de laisser les choses advenir et de suivre l'autre.
- 29 J'ai longtemps été dans une forme de lutte, surtout dans les deux premiers spectacles³ de la compagnie. Je voulais mettre en avant le

fait de parvenir à faire quelque chose, quoiqu'il en coûte, dans des contacts, des coups qui reflétaient une certaine idée de la masculinité. Je n'en suis plus du tout là aujourd'hui. Parce que mon corps m'a emmené ailleurs. Les grands-mères m'ont appris que de toute façon, on n'a pas le choix. Cela se reflète dans les problématiques environnementales aujourd'hui, à l'échelle de l'humanité. Si on veut durer, on ne peut pas juste s'arc-bouter à ce que l'on a été, lutter et résister, c'est vain. Et donc à l'échelle individuelle, et dans notre pratique acrobatique, on a repris cette idée-là. On est passé à une logique de transformation, à une pratique de l'abandon où le seul cap qui vaille est celui qui inmanquablement, nous fait échouer, joyeusement, sur des rivages encore inconnus.

- 30 Dans *Appris par corps* (2007), avec Fred, on avait beaucoup travaillé la question de la limite, de son dépassement, qui repose sur une logique très circassienne, voire olympienne, avec cette devise originelle « Citius, Altius, Fortius » (« Plus loin, plus haut, plus fort »). L'artiste de cirque a tendance à croire qu'il faut passer la limite, que la liberté se trouve dans la transgression, que la créativité se situe au-delà de cette limite. Ce que j'ai appris, c'est qu'à l'intérieur de l'espace donné, à l'intérieur des possibilités du corps notamment, à un moment M, la pratique est déjà illimitée. Dans les mathématiques, on trouve cette idée selon laquelle dans un espace fini réside une créativité illimitée. Et ça fonctionne très bien sur le long terme. Parce que quand on atteint un certain âge, on n'a plus le choix, on travaille davantage sur la marche que sur la course. Et c'est là que ça devient intéressant : plus le geste est simple, plus il y a de variations possibles. Plus le geste est technique, moins la créativité est possible, plus la poésie s'éloigne. Les variations sur la marche sont infinies, et ça permet de durer, plutôt que de chercher à tout prix le dépassement de la limite, qui revient parfois à imposer à son corps une certaine forme de violence qu'on s'inflige à soi-même parfois, ou des douleurs qui nous habitent.

Quelle idée du risque ?

- 31 Mon propre vieillissement m'amène à beaucoup réfléchir à ces sujets. Nos réflexions artistiques sont toujours incarnées, elles poursuivent notre propre chemin. Et l'idée du micro-mouvement de l'acrobatie de l'intime avec les grands-mères notamment est merveilleuse. Elles ne

font plus de salto, et pour autant, le public mesure encore plus l'exploit quand l'une d'elle tombe en arrière. Il n'a jamais aussi peur pour un acrobate que pour une grand-mère, c'est absolument génial ! Quand on est acrobate, on fait de quadruples saltos à la bascule, on peut faire n'importe quoi, le public t'y pousse... Mais dès qu'on fait monter une grand-mère sur trois chaises, le public refuse que ça arrive ! La perception du risque est élevée alors que le mouvement est infime et c'est vraiment intéressant, notamment avec les grands-mères, c'est comment on peut démêler la question de l'exploit, l'action, et sa perception par le public.

- 32 Je me retrouve plutôt dans un cirque de l'infime, du petit, de l'intime en tout cas. Et au début avec la compagnie, on a ouvert des brèches, on a créé un nouveau langage acrobatique, on allait vers des pratiques minoritaires. Plutôt que de chercher à faire comme mes collègues de la Compagnie XY – et je le dis avec un profond respect pour leur travail – des colonnes à 4 ou à 5, on s'est mis à explorer un mouvement qui consiste à marcher sur les chevilles de l'autre. Ce n'est pas fondamentalement technique ou complexe, mais rechercher ce que ce mouvement a à offrir. Et ça nous a permis de donner naissance à des sortes de voûtes (voir Figure 3) et à travailler l'éventail (voir Figure 4), avec le contrepoids en se tirant dessus tout en tenant sur les chevilles les uns des autres. On voulait explorer l'arborescence acrobatique, au-delà de l'idée d'efficacité vis-à-vis du public.

Figure 3



De gauche à droite : Mira Leonard, Sanna Kopra, Francesca Lissia, Stina Kopra
Face Nord, 2018, reprise avec une distribution exclusivement féminine, figure de la voûte
Photo Christophe Raynaud de Lage. Crédit photo : Compagnie Un loup pour l'homme.

Figure 4



De gauche à droite : Sergi Parés, Alexandre Fray, Frédéric Arsenault et Mika Lafforgue
Face Nord, 2011, figure de l'éventail.
Crédit photo : Vincent Muteau

L'artistique et l'économique

- 33 Cela engage une autre question, celle des réalités économiques du métier, des compagnies et des entreprises de spectacle vivant. Parce que je suis aussi directeur de compagnie, je me rends compte que c'est compliqué de ne proposer que ce type de formes à des publics, dans certains contextes. Avec un chapiteau, je ne suis pas libre de faire ce que je veux. Il y a des injonctions politiques, économiques, des partenaires et des institutions, et c'est ça que je ressens beaucoup dans mon métier, une attente de remplissage des salles. Il y a un certain voyeurisme lié au cirque, une appétence pour le risque. Le goût du sang du public, qu'on retrouve dans l'évocation des anciens dompteurs ou des trapézistes sans filet, on a l'impression que cela appartient au passé, et que ça a disparu. Mais ça ne s'est jamais éteint complètement. On peut faire des propositions pointues, si on le fait dans des salles de théâtre sans coût économique et pour cinquante personnes. Mais le recours au chapiteau requiert un certain taux de

remplissage. Dans le domaine du cirque, les partenaires historiques ont de moins en moins de moyens, ils n'ont plus les budgets. Et là où il y a quelques années, ils pouvaient faire 2 ou 3 spectacles sous chapiteau par an, maintenant il n'y en a plus qu'un seul. Et celui-ci doit alors réunir le public le plus large et le plus familial possible, celui qui habituellement ne vient pas dans leurs salles, et qui ne voit pas de spectacles de théâtre dit contemporain. Parce que le chapiteau représente un coût élevé, qu'il faut le rentabiliser, on risque de basculer du populaire au populiste. La pression économique est réelle dans les arts vivants. Dans les arts graphiques ou d'autres disciplines, le problème se pose, mais pas de la même manière.

34 Ces questions-là me travaillent beaucoup en ce moment, puisqu'on est en train de monter un festival⁴, et c'est là-dessus que la pression repose. De la même manière qu'il n'y a pas de porté acrobatique sans partenaire, il n'y a pas de spectacle sans public. Je suis retombé dernièrement sur cette phrase de Bernard Kudlak⁵ : « La représentation est plus importante que l'œuvre ». C'est très polémique. On pourrait en débattre pendant des heures, mais ça pose la question de l'art et du public. Politiquement, j'y croyais. Et en 1997, quand j'ai manifesté à Strasbourg contre le Front national, je me suis engagé comme artiste en y croyant avec ferveur, en me disant qu'on allait éclairer les consciences, qu'on allait avertir les gens avec l'art. Et aujourd'hui, des théâtres refusent de prendre mes spectacles parce que ce n'est « pas assez artistique », ou d'autres jugent que c'est au contraire « trop artistique pour le chapiteau ». Il ne s'agit évidemment jamais de plaire, mais il me semble impossible d'échapper à notre propre autocritique, au sein d'un secteur artistique et culturel qui n'est pas indemne des travers du monde.

35 Donc tout ça pour dire qu'aujourd'hui, je me pose beaucoup la question des conditions de la rencontre. Mélanie Perrier⁶ m'a interrogé récemment sur le déplacement d'une vision artistique centrée sur l'œuvre, à une vision artistique mettant l'accent sur des publics participatifs. C'est l'épineuse et dangereuse question : « à quoi l'art sert-il ? ». Et pourtant, je me dis bien qu'il faut qu'on fasse venir des gens. On réfléchit à la question de l'accessibilité de l'art. Une des manières d'y répondre est d'avoir un répertoire avec différentes formes qu'on peut proposer. Parfois, je me fais violence en insérant des figures acrobatiques dans mes spectacles, par exemple, un salto, sinon on me

dit que ce n'est pas assez acrobatique. Il n'y avait pas eu de salto chez Un loup pour l'homme depuis 15 ans.

Fragilité des identités artistiques

- 36 Grandir en tant que compagnie, c'est aussi faire face au vieillissement des équipes, avoir la bande d'origine qui s'en va, et puis devoir recruter des interprètes qui ne sont plus porteurs du projet. Ils viennent travailler pour une création et puis on sait qu'ils vont repartir le lendemain sans avoir vraiment eu le temps d'endosser l'identité esthétique et artistique de la compagnie. Et cette réalité-là est valable pour des compagnies qui ont vu le jour dans les années 1980, comme le Cirque Plume, dont j'évoquais un des fondateurs tout à l'heure, Bernard Kudlak. Au début, ils proposaient une esthétique très novatrice, notamment avec *No Animo Mas Anima* (1991), où comme le titre le suggérait, il n'y avait plus d'animaux en piste, hormis un chien qui refusait d'obéir. Et de la piste circulaire, ils sont repassés en frontal très vite. Ils ont fait du théâtre de cirque sous chapiteau, où avait disparu cette question du cercle, en défendant cet aspect en raison de la taille des orchestres et la direction du son. Et puis peu à peu, ils ont été confrontés à cette question du recrutement d'interprètes qui leur a fait perdre un peu de leur identité d'origine. Et à la fin, les spectacles de Plume semblaient réemployer la même recette que le précédent, et c'est dommage. Mais ils ont réussi à impulser un nouveau genre de cirque destiné à un très large public. Tout était sous leur responsabilité, leur communication, leur billetterie, et ils réussissaient à faire venir entre 10 et 12 000 personnes par ville. Donc on peut les critiquer sur la question artistique sur la fin, mais c'est grâce à eux que le cirque contemporain a pu naître et qu'il existe encore en France aujourd'hui.
- 37 Cela débouche sur la question du spectacle populaire ou racoleur et du spectacle plus pointu, et le rôle de l'ensemble de l'écosystème dans tout ça, un peu comme dans la recherche scientifique. Les deux sont nécessaires pour le faire vivre. Par exemple, Alexander Vantournhout⁷ me disait que de temps en temps il se fait plaisir, il fait des spectacles dits *de niche*, qui parfois fonctionnent. Comme son spectacle *VanThorhout* (2023) créé autour du dieu nordique Thor, et qu'il a créé parce qu'il avait envie de jouer avec un marteau. Dans quelques années, des historiens ou des chercheurs

diront qu'il y a eu une tendance dans les années 2020 pour des décors minimalistes, alors qu'en fait, il s'agit avant tout d'une contrainte économique ! Les tendances artistiques dépendent principalement de leur contexte.

- 38 Il s'agit aussi de voir dans la création actuelle des gens qui savent transcender l'essence de leur discipline. Fragan Gehlker⁸ avec son spectacle *Vide/Essai de cirque* (2009), a su extraire non pas des figures techniques, mais ce qui fait l'essence de la corde lisse, à savoir la verticalité. Chloé Moglia, en partant du trapèze, en est venue à explorer l'art de la suspension. La question qui m'anime dans mon travail est celle du porté et de ce que ça veut dire que de porter au sens acrobatique et humain. C'est cela que j'aimerais laisser en héritage au cirque. Je crois à la puissance dramatique et esthétique du cirque, et j'ai envie de participer à son développement. On a ouvert des voies et d'autres les explorent. Je le vois notamment chez de jeunes artistes du côté de Tilburg, qui n'ont parfois même pas conscience qu'ils nous « piquent » des figures ! Mais c'est rassurant et enthousiasmant. La compagnie a 20 ans, je ne suis plus le même acrobate aujourd'hui qu'à l'époque. J'avais dans l'idée d'atteindre l'âge de 40 ans en étant acrobate. J'ai 45 ans, j'ai réussi. Et avec les grands-mères, j'espère pouvoir montrer que j'atteindrai les 80, même si j'ai parfois des doutes et des douleurs.
- 39 En tout cas, j'ai en tête qu'il y a une transmission de génération, que ça tourne, comme une piste de cirque. Parfois, on s'arrête et on se dit « Je ne suis plus au début, je ne suis pas encore à la fin, je suis quelque part au milieu. » Je me demande aussi ce qui va advenir de ma pratique, parce que je ne suis pas sûr de ne vouloir être uniquement metteur en scène ou metteur en piste. Il y a des choses qui sont ancrées dans ma main et dans mon corps, et je ne suis pas certain que si je n'étais pas au contact, j'arriverais à être créatif. Cela tient de l'artisanat pour moi. J'aime autant monter les chapiteaux qu'être touché. Je suis avant tout tactile, avant même d'être plus visuel qu'auditif. C'est ce que j'ai appris en revenant aux gestes essentiels, et j'ai appris à toucher les gens avec les grands-mères. J'ai appris à poser la main sur quelqu'un sans lui faire peur. Il y a une partie de mon équipe qui travaille depuis quelques années sur des projets avec des groupes non mixtes de femmes victimes de violences, qui pour le coup ont vraiment perdu toute confiance et qui ne supportent plus

d'être touchées. L'essence de ma pratique est là, comment on fait, pour poser la main sur quelqu'un qui ne veut plus être touché, qu'est ce qui fait qu'on peut être touché ?

NOTES

- 1 Dans *Surveiller et punir*, en 1975, Michel Foucault analyse longuement le dispositif architectural dit « panoptique » imaginé par le philosophe anglais Jeremy Bentham. L'immeuble qui contient plusieurs étages de cellules entoure une cour centrale sur laquelle est posée une tour plus haute : depuis cette tour, très peu de gardiens peuvent ainsi surveiller un maximum de détenus sans être vus d'eux, ce qui accroît l'impression d'exposition des détenus.
- 2 Projet *Érasme*, de décembre 2016 à mars 2018, Un Loup pour l'Homme porte un projet de résidence territoriale au sein de l'Etablissement Public de Santé Erasme d'Antony (92), en partenariat avec le Théâtre Firmin Gémier / La Piscine.
- 3 *Appris par corps* (2007) et *Face Nord* (2011).
- 4 La première édition du Festival Des Jours Heureux en 7 Vallées s'est tenue du 23 au 29 septembre 2024 à Hesdin (62).
- 5 Clown et jongleur, il est un des membres fondateurs du Cirque Plume à Besançon en 1984.
- 6 Chorégraphe et maîtresse de conférences en danse à Sorbonne Université.
- 7 Compagnie Not standing, basée à Roeselare en Belgique.
- 8 Acrobate, funambule, spécialiste de la corde lisse.

AUTHOR

Alexandre Fray