

Déméter

ISSN : 1638-556X

Éditeur : Université de Lille

13 | Été | 2025

Fragiles acrobates

Introduction

Ariane Martinez

 <https://www.peren-revues.fr/demeter/2317>

Référence électronique

Ariane Martinez, « Introduction », *Déméter* [En ligne], 13 | Été | 2025, mis en ligne le 01 octobre 2025, consulté le 04 novembre 2025. URL : <https://www.peren-revues.fr/demeter/2317>

Droits d'auteur

CC-BY-NC

Introduction

Ariane Martinez

TEXTE

- 1 L'adjectif « fragile », qui qualifie une disposition à être brisé facilement, était initialement réservé aux matériaux et aux objets. Comme le note ironiquement Jérôme Porée : « on pouvait s'inquiéter dès le départ de son application à l'existence humaine¹ ». Si l'on s'en tient à une vision classique (voire clichée) des arts du spectacle, la danseuse ou le danseur peuvent paraître fragiles (sans l'être, c'est là leur agilité) ; l'acteur et l'actrice attirent les larmes ou le rire du public par leur touchante vulnérabilité, c'est-à-dire leurs imperfections, leurs insuffisances, et leur sensibilité aux atteintes physiques ou morales... Mais on n'associe pas spontanément l'acrobate à la fragilité, encore moins à la vulnérabilité, car ces deux qualités sont *a priori* incompatibles avec les valeurs fondatrices du cirque que sont la prise de risque, le courage, l'endurance et le dépassement de soi.
- 2 En effet, les origines militaires du cirque font qu'on y a longtemps confondu bravoure et témérité. Livrés au voyeurisme de la foule, les acrobates, soldats convertis en artistes, demi-dieux, quasi-saints, exposaient leur vie pour la beauté du geste. Chaque faille pouvant être sanctionnée par la blessure ou la mort, la fragilité relevait donc d'une forme de tabou et la vulnérabilité était refoulée ou conjurée. L'héroïsation des acrobates a pour contrepartie le « martyrologe² » du cirque, pour reprendre l'expression d'Henry Thétard. Il suffit de consulter le fonds des Sœurs Vesque au Mucem pour s'apercevoir que dans leurs recueils factices de presse, les articles qui évoquent une chute, en général mortelle, constituent la grande majorité des brèves consacrées au cirque au début du xx^e siècle. Aussi la témérité des artistes de cirque était-elle parfois perçue comme une forme d'*hybris* ou de folie suicidaire. L'histoire de Thomas Hanlon-Lee en constitue un exemple marquant : interné dans une maison de santé suite à une mauvaise chute sur scène, il finit par s'y donner la mort, dit la légende, en exécutant dix-sept sauts périlleux, où il s'appliquait « à retomber exactement la tête la première sur un tuyau de chauffage en fonte qui traversait l'appartement³ ». Ce *tour de force* compensa

ou sublima ses blessures physiques et sa fragilité psychique. Cet imaginaire de l'acrobate *trompe-la-mort* côté face, et *casse-cou* côté pile, n'est pas cantonné au cirque traditionnel. Le Nouveau cirque aussi se livra aux attitudes crânes. On peut penser aux spectaculaires sauts en moto de *Metal clown* (1992), qui couplaient cascades de cinéma, mouvement punk et imaginaire forain, et à la phrase provocatrice de Pierrot Bidon : « Pour moi, l'instant magique du cirque, c'est quand la trapéziste finit enfin par se casser la figure depuis le temps qu'on attendait qu'elle tombe⁴ ». Marine Cordier l'indiquait en 2007,

[a]rt de prouesses, le cirque, plus que tout autre spectacle, représente dans l'imaginaire collectif un univers héroïque où s'incarnent des pratiques et des valeurs viriles : sans cesse, la prouesse et la virtuosité doivent être conquises par la maîtrise infaillible d'une culture technique et de son propre corps, dans une éthique de l'effort et du dépassement de soi⁵.

- 3 Pourtant, depuis une ou deux décennies, les acrobates sont confrontés, dans leur parcours, leur pratique et leur vécu à un certain nombre d'injonctions paradoxales qui viennent déstabiliser cette culture de l'infailibilité. L'exigence de performance et le souci de sécurité sont désormais indissociables. Qui oserait aujourd'hui enjoindre un funambule à « risquer une mort absolue⁶ », comme le fit autrefois Genêt ? La question du soin est devenue un enjeu majeur. Les conditions d'apprentissage dans les écoles de cirque⁷, ainsi que l'entraînement des artistes sont observés attentivement, avec un accent porté tant sur la santé physique que mentale. Bien que les accidents, malheureusement graves, voire mortels, existent encore, ils ont nettement diminué. L'enseignement gymnique et athlétique se double désormais d'approches somatiques et d'une éducation de la perception corporelle⁸. Quant au public, multiple et contradictoire, il oscille entre l'attente encore pressante d'un « effet wahou⁹ » spectaculaire, tributaire du risque extrême, et le désir d'un cirque intime, sensible, proche. Cette dernière décennie a d'ailleurs vu émerger des qualités de mouvement très variées, allant de l'extrême lenteur à l'explosivité, en passant par la suspension et l'immobilité, qui donne à ressentir d'autant plus fort la précarité de l'existence. Comme le souligne Jean-Claude Carrière :

[...] Tout mouvement est guetté par l'arrêt. Aucun n'est lancé pour toujours. Et le fait que nous devinons en nous, d'une manière permanente, depuis que nous sommes en âge de sentir, plusieurs mouvements qui s'enchevêtrent – du cœur, du sang, des poumons, sans compter ceux qui nous sont insensibles, poussée des cheveux, des ongles, des neurones – ne fait qu'aiguiser notre état d'alerte, car tous ces mouvements qui composent notre vie peuvent à chaque instant céder la place à l'immobilité. [...] L'impression de solidité massive que peut donner l'apparence d'un corps n'offre aucune garantie de durée. Cela, nous le savons aussi. Les roseaux survivent aux chênes [...].

Que notre comportement, souvent, presque toujours, soit ouvertement commandé ou secrètement dirigé par notre fragilité consubstantielle, nous en voyons chaque jour mille signes, même si le plus souvent nous préférons ne pas les remarquer¹⁰.

- 4 Aussi les artistes circassiens ont-ils fait évoluer leurs pratiques artistiques et leurs discours, choisissant de travailler *dans et avec* la fragilité au lieu de la dissimuler ou de la braver. Angela Laurier, par exemple, exposa sa vulnérabilité personnelle et ses failles familiales dans *Déversoir*, en 2008. Elle y faisait le récit autobiographique de sa vocation pour la contorsion, survenue en même temps que l'internement de son frère diagnostiqué schizophrène – deux événements et deux enfermements parallèles à ses yeux. D'autres artistes choisirent de partager leur expérience, y compris celle de la blessure, en collaborant avec la jeune génération. C'est ainsi que Fabrice Champion, trapéziste volant des Arts sauts, qui resta tétraplégique après une chute en 2004, travailla avec Matias Pilet et Alexandre Fournier au spectacle *Nos limites* (2012), ou à *Acrobates* avec Olivier Meyrou et Stéphane Ricordel (2014)¹¹. Aujourd'hui, les récits de soi, les monologues traumatiques et les dialogues du doute¹² sont presque devenus un genre singulier dans le cirque contemporain. On raconte la chute, l'accident, la maladie, la blessure, l'agression, la faille, mais on raconte surtout comment on les a surmontés, dépassés, soignés, comment on a été stigmatisé, malmené ou épaulé en cours de chemin, et on suscite par là une forte empathie du public. Les notes d'intention de spectacles de cirque actuels mettent en avant les « fragilités assumées¹³ » des acrobates, ou encore leur « ode à la

confiance, à la force et à la vulnérabilité qui caractérisent les relations humaines¹⁴ ». Connaître ses fragilités, exposer sa vulnérabilité sont des forces artistiques, des garanties d'authenticité : cet apparent paradoxe est devenu un credo.

- 5 La première partie du numéro est consacrée aux enjeux dramaturgiques soulevés par la vulnérabilité exposée dans les spectacles de cirque, anciens et récents. La fragilité – physique, psychique ou sociale – est souvent la porte d'entrée vers un registre marquant, qu'il soit comique, tragique ou poétique. Marc Lozano montre dans son article comment les artistes clowns ont pu jouer au tournant du xx^e et du xxi^e siècle avec la faillibilité physique, le gag des coups et de la bastonnade, alors qu'aujourd'hui, certain.e.s mettent plus l'accent sur la vulnérabilité psychique. Cette extériorisation d'une vulnérabilité psychique ou sociale est l'un des marqueurs forts du cirque contemporain. Elle est aussi présente dans des collectifs de la jeune génération, tels que le Cirque queer : Nadja Perreau étudie la manière dont trois artistes transféminines de cette compagnie parviennent à faire valoir dans leurs numéros une forme de *self-care*. Emilie Combes consacre, quant à elle, un article détaillé au spectacle M.E.M.M (Au mauvais endroit au mauvais moment) d'Alice Barraud, fondé sur le récit de la réparation de soi, suite aux attentats du 13 novembre 2015. Elle montre comment l'artiste déjoue l'intérêt potentiellement voyeur que l'on aurait pour la scène de l'attentat, en mettant l'accent sur son processus de rééducation et de résilience, et en réinventant sa pratique artistique. Enfin, la contribution de Jaine Chemmachery et Alice Lefeuvre, qui porte sur des spectacles plus anciens et devenus cultes de Johann le Guillerm et de Jean-Paul Lefeuvre examine la dimension burlesque de l'exposition de soi, tout en intégrant la question de la mise à l'épreuve des objets, dans leur robustesse et leur fragilité.
- 6 La deuxième partie du numéro est justement dédiée à la confrontation des corps et de la matière, aux scénographies qui s'abîment, aux agrès qui se cassent (volontairement ou non) et qui s'usent. Aurélie Coulon analyse ainsi la dramaturgie de l'adaptation qui caractérise les spectacles de Camille Boitel, liés à des objets qui s'effondrent, qui se brisent parfois de manière imprévue, et qui révèlent notre « incurable fragilité ». Les deux articles suivants étudient un même spectacle, *Pli*, de Inbal Ben Haim, Domitille Martin et Alexis Mérat (2021), mais à

travers des disciplines différentes, les études sur le cirque d'un côté, la philosophie de l'autre. Lucie Bonnet, qui a suivi le processus de création de cette création aérienne à partir d'un agrès de papier, montre comment la cordéliste Inbal Ben Haima a su, après une blessure, développer une pratique de l'attention à son agrès, et faire de la fragilité une qualité essentielle à prendre en compte pour évoluer dans sa pratique artistique. Noémie Grenier mobilise, quant à elle, des références philosophiques, en particulier *La Vie lacunaire* de Renaud Barbaras et *Fragilité* de Jean-Louis Chrétien pour montrer comment Inbal Ben Haïm parvient à dramatiser et apprivoiser la chute acrobatique et à lui donner une résonance existentielle. Enfin, pour clore cette partie dédiée à la fragilité matérielle, Esther Friess s'intéresse de manière plus quotidienne à l'usure subie par les agrès au cours d'une tournée, et à l'entretien qu'ils nécessitent, ainsi qu'aux protocoles inventés par les artistes pour prendre en charge de nouveaux agrès, ou pour créer de nouvelles figures sur des agrès classiques. Elle montre ainsi combien la fragilité des objets a des incidences esthétiques.

- 7 La dernière partie de ce numéro porte sur l'étude des vulnérabilités dans les formations aux arts du cirque. Karine Saroh examine la manière dont la figure néo-romantique de l'artiste imprègne les référents dans les formations supérieures aux arts du cirque, et s'associe à une implicite idéologie libérale de la subversion des normes – impératifs que les jeunes artistes savent parfois habilement interroger après les avoir intégrés. Marie-Eve Skelling s'intéresse aux cours de théâtre dispensés au Centre National des arts du cirque (Châlons-en-Champagne) et à l'Ecole nationale des arts du cirque (Montréal) : au terme d'une enquête auprès des élèves et enseignant.e.s, elle montre comment ces cours sans risque physique peuvent parfois être considérés par les élèves comme « fragilisants », dans la mesure où les critères de réussite y sont parfois plus difficiles à établir que dans le travail de figures acrobatiques.
- 8 Ce numéro est aussi ponctué d'écrits d'artistes, qui entrent en résonance avec les articles scientifiques, et qui ont été choisis à la fois pour leur diversité en termes de disciplines de cirque, et pour leur variété stylistique : un poème du clown Gilles Defacque qui évoque la fragilité politique des métiers artistiques ; une note biographique de la contorsionniste Florence Peyrard sur son parcours, blessures et

résiliences incluses ; un dialogue entre l'acrobate Nicolas Fraiseau et sa dramaturge Léa de Truchis, à propos du processus de création du spectacle *Ignis*, fondé sur le jeu avec le feu et les fragilités qu'il met à jour ; enfin, un essai plus socio-anthropologique d'Alexandre Fray sur les portés acrobatiques et ce qu'ils révèlent en termes de rapports humains.

BIBLIOGRAPHIE

Andrieu Bernard, *Apprendre de son corps et de ses gestes : une méthode réflexive au Centre national des arts du cirque*, Châlons-en-Champagne, CNAC, 2016.

Dumont Agathe, *Prendre des risques. Prendre soin. La santé, un enjeu des carrières des artistes de cirque*, Rapport publié avec le concours du Centre National des Arts du Cirque et du Ministère de la Culture, lauréat de l'appel à projets Recherche en théâtre, cirque, marionnette, arts de la rue, conte, mime et arts du geste en 2019, disponible en PDF sur la page de Recherche d'Agathe Dumont [En ligne] URL : <https://agatheprojetsante.wixsite.com/auquotidien/rapport> (Dernière consultation le 24 août 2023).

Jean-Claude Carrière, *Fragilité : essai*, Odile Jacob, 2006

Marine Cordier, « Corps en suspens : les genres à l'épreuve dans le cirque

contemporain », *Cahiers du Genre*, vol. 42, n° 1, 2007

Jean Genêt, *Le Funambule*, Gallimard, Paris, (1957) 2010.

Marion Guyez, *Hybridation de l'acrobatie et du texte sur les scènes circassiennes contemporaines : dramaturgie, fiction et représentations*. Thèse de doctorat Musique, musicologie et arts de la scène. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2017.

Jérôme Poré (sld.), *La Fragilité humaine*, Presses universitaires de Rennes, 2024.

Richard Lesclide, *Mémoires et pantomimes des frères Hanlon Lees, préface de Théodore de Banville, gravures à l'eau forte de Frédéric Regamey*, Paris, Chez tous les libraires, s.d. [1879].

NOTES

1 Jérôme Poré (sld.), *La Fragilité humaine*, Presses universitaires de Rennes, 2024, p. 10.

2 Henry Thétard, *La Merveilleuse histoire du cirque* [1947], suivie de L.-R. Dauven, *Le Cirque depuis la guerre*, Paris, Julliard, 1978, p. 611-614. Dans cette longue liste nommée « Martyrologe du cirque », classée par ordre alphabétique, Henri Thétard énumère tous les gens de cirque tués par leurs animaux ou au cours d'une attraction qu'il a pu répertorier entre les années 1850 et les années 1940 : dompteurs, hommes-canons, trapézistes, parachutistes, funambules, écuyers, perchistes, plongeurs, etc. Il précise que les accidents mortels de sauteurs se sont multipliés lorsque certains ont voulu concurrencer les doubles sauts périlleux de Tomkinson et Auriol, et tentèrent le triple saut périlleux, et que les écuyers et les trapézistes connurent aussi plus de chutes à partir de 1870 dans une période d'émulation et de surenchère acrobatique. Enfin, il souligne que les dompteurs « en férocité » trouvèrent plus souvent la mort dans leurs ménageries entre 1869 et 1890 (*Ibid.*, p 614). L.R Dauven énumère quant à lui 18 autres accidents mortels entre 1946 et 1978 (*ibid.*, p. 615).

3 Richard Lesclide, *Mémoires et pantomimes des frères Hanlon Lees*, préface de Théodore de Banville, gravures à l'eau forte de Frédéric Regamey, Paris, Chez tous les libraires, s.d. [1879], p. 96.

4 Pierrot Bidon, *Traditions et nouveau cirque*, documentaire diffusé par Arte le 10/08/95.

5 Marine Cordier, « Corps en suspens : les genres à l'épreuve dans le cirque contemporain », *Cahiers du Genre*, vol. 42, n° 1, 2007, p. 79.

6 « J'ajoute pourtant que tu dois risquer une mort physique définitive. La dramaturgie du Cirque l'exige. Il est, avec la poésie, la guerre, la corrida, un des seuls jeux cruels qui subsistent. Le danger a sa raison : il obligera tes muscles à réussir une parfaite exactitude – la moindre erreur causant ta chute, avec les infirmités ou la mort – et cette exactitude sera la beauté de ta danse. » Jean Genêt, *Le Funambule*, Gallimard, Paris, (1957) 2010, p. 20.

7 Voir la page de ressources de la Chaire ICiMa URL : <https://icima.hypotheses.org/6109> ; et entre autres, les différents travaux de Philippe Goudard. Voir aussi le projet « L'artiste de cirque en entraînement », projet porté par Karine Saroh et Aurélie Vincq au sein de l'École supérieure des arts du cirque de Toulouse-Occitanie, appel à projets « Recherche en théâtre, cirque, marionnette, arts de la rue, conte, mime et arts du geste », 2020, DGCA.

8 Bernard Andrieu, *Apprendre de son corps et de ses gestes : une méthode réflexive au Centre national des arts du cirque*, Châlons-en-Champagne,

CNAC, 2016. Voir aussi le rapport d'Agathe Dumont, *Prendre des risques. Prendre soin. La santé, un enjeu des carrières des artistes de cirque*, Rapport publié avec le concours du Centre National des Arts du Cirque et du Ministère de la Culture, lauréat de l'appel à projets Recherche en théâtre, cirque, marionnette, arts de la rue, conte, mime et arts du geste en 2019, disponible en PDF sur la page de Recherche d'Agathe Dumont [En ligne] URL : <https://agatheprojetsante.wixsite.com/auquotidien/rapport> (Dernière consultation le 24 août 2023).

9 Marion Guyez. *Hybridation de l'acrobatie et du texte sur les scènes circassiennes contemporaines : dramaturgie, fiction et représentations*. Thèse de doctorat Musique, musicologie et arts de la scène. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2017, p. 46.

10 Jean-Claude Carrière, *Fragilité : essai*, Odile Jacob, 2006, p. 10-14.

11 Rosita Boisseau, « Le trapéziste tétraplégique Fabrice Champion est mort », *Le Monde*, 12 décembre 2011.

12 Le doute ainsi formulé peut aussi bien porter sur le geste acrobatique et ses risques (*De Bonnes raisons*, Mathieu Gary et Sydney Pin, 2022) que sur des questions sociales et intimes (*Dad is dead* Mathieu ma fille Fondation Mathieu Despoisse et Arnaud Saury, 2016 ; Mathieu Despoisse et Etienne Manceau, *Pling-Klang*, 2024).

13 « Avec *La Concordance des temps*, Pierre Jean Bréaud et Guillaume Sendron nous livrent leur manifeste acrobatique et poétique : le lien entre deux personnes inlassablement en quête d'écoute et d'accord. Leur relation donne à voir une connexion ultra-sensible, la symbiose de leurs différences et leurs fragilités assumées. » Présentation du spectacle *La Concordance des temps*, Compagnie Le Doux Supplice, création 2022, Village de cirque #19, Paris, 8-10 septembre 2023.

14 Présentation du spectacle *Soi(e)*, Compagnie Inéluctable, Anna Martinelli et Marius Fouilland, Village de cirque #19, 16-17 septembre 2023, [En ligne] URL : <https://www.2r2c.coop/2r2cms/programmation-section/soie-cie-lin%C3%A9luctable>, (<https://www.2r2c.coop/2r2cms/programmation-section/soie-cie-lin%C3%A9luctable>) (Dernière consultation le 8 septembre 2023)

AUTEUR

Ariane Martinez

Ariane Martinez est professeure en Arts de la scène à l'université de Lille et membre du CEAC (Centre d'Etudes en Arts Contemporains), ULR 3587. Ses recherches portent sur l'histoire de la mise en scène et du jeu corporel (mime, théâtre, et cirque), de la fin du XIX^e siècle à aujourd'hui. En 2025, elle a été nommée membre *senior* de l'Institut universitaire de France, pour le projet « PHASMA : Phénomènes : archives, survivances et mémoires artistiques des phénomènes en Europe occidentale, XIX^e-XXI^e siècle ». Elle a publié, entre autres ouvrages : *Contorsion : histoire de la souplesse extrême en Occident XIX^e-XXI^e siècle*, ouvrage coédité par le Centre National des Arts du Cirque et la Revue d'Histoire du théâtre, 2021 *Le Vaudeville à la scène*, ouvrage collectif co-dirigé avec Violaine Heyraud, Grenoble, ELLUG, 2015 *La Mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, en collaboration avec Bénédicte Boisson et Alice Folco, Presses universitaires de France, Collection « Licence », 2010. Nouvelle édition, collection « Quadrige Manuels », 2015 *La Pantomime, théâtre en mineur (1880-1945)*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008