

# Quand le cirque **rencontre la danse**

Synthèses du **focus** organisé le 25 janvier 2011  
avec les interventions de **Kati Wolf** (*L'écriture de  
Mouvement, Notation Benesh, pour les arts du cirque*)  
et **Agathe Dumont** (*Interprètes au travail, le cas des  
danseurs circassiens*).

memento

recherche

# Interprètes au travail : danseurs et acrobates, de l'indiscipline à la désobéissance

Agathe Dumont\*

Quand le cirque rencontre la danse, plusieurs querelles entre le danseur et l'acrobate surgissent : être ou ne pas être virtuose, montrer ou cacher l'effort, se déplacer sur les mains ou sur les pieds... L'aller-retour entre la danse et le cirque ou le mouvement migratoire de l'un vers l'autre peut sembler assez naturel car il a des raisons historiques, et ce malgré des différences structurelles et fondamentales de métier, de corps de métier pourrait-on dire. Aujourd'hui, il est souvent fait le constat de métissages sur la scène contemporaine, relevant d'écritures scéniques complexes, mettant en jeu des interprètes de différentes disciplines. Pourtant, peu de regards sont portés sur les pratiques des interprètes au quotidien. C'est pourtant là que se nouent un certain nombre des problèmes qui sous-tendent ce mouvement du cirque vers la danse et de sa réciproque. Artistes, athlètes, le danseur et l'acrobate s'observent, échangent leur savoir-faire et, croisant leurs pratiques, nous permettent d'identifier certaines des mutations de la scène contemporaine.

Ce face à face n'est pas ancien. En 1918, Jean Cocteau collabore avec les Ballets Russes de Diaghilev pour le Ballet *Parade* et on retrouve dans ses *Notes autour de la musique* cette sentence ô combien visionnaire : « Le danseur de demain sera un acrobate. Alors ce qu'on lui fera faire lui paraîtra simple et facile. L'ancien danseur plié à l'école neuve grimace. »<sup>1</sup> Sans être prophétique, Jean Cocteau devinait chez les danseurs russes, fraîchement arrivés à Paris<sup>2</sup>, des qualités athlétiques qui posent fréquemment



\*ATER en danse à l'université Lyon 2, **Agathe Dumont** termine un doctorat en arts du spectacle sur le geste virtuose à l'université Paris 3. Également danseuse, elle a collaboré avec différentes compagnies en France et au Québec. Ses recherches portent sur la scène interdisciplinaire, le travail de l'interprète en danse, cirque et hip hop. Organisatrice des « Ateliers de doctorants » au Centre national de la danse de 2009 à 2011, elle est co-directrice la revue *Traits-d'Union* et a récemment publié pour la *Nouvelle revue d'Esthétique*, *Repères-Cahiers de danse* et la revue *Stradda*.

1 COCTEAU Jean, « Le coq et l'Arlequin » [1918], in *Notes sur la musique*, Paris, réédition Stock/Musique, 1978. Cité par GINOT Isabelle et MICHEL Marcelle dans *La danse au vingtième siècle* [1998], « La danse classique confrontée à la modernité », Paris, Larousse, 2002, p.37.

2 Cocteau évoque les premières saisons des Ballets Russes de Diaghilev qui se produisent pour la première fois au théâtre du Châtelet en 1911. Le scandale du *Sacre du printemps* en 1913 peut s'apparenter, de fait, à une véritable révolution esthétique.

problème lorsqu'il s'agit, par exemple, de distinguer le danseur de l'acrobate. La présence du muscle, l'effort montré, ou l'inversion de la posture verticale sont autant d'éléments proscrits du code de bienséance et des représentations du corps qui régissent la danse académique. Si ces débats sont anciens et reposent sur des oppositions que les formes spectaculaires contemporaines tendent à dépasser, ils demeurent très intéressants pour comprendre ce qui se joue dans les croisements disciplinaires aujourd'hui.

## La cabriole de l'acrobate et la pirouette de la ballerine

Historiquement, le bestiaire circassien et ses corps hors normes, ses interprètes hors cadre, ses figures renversées, cohabitent avec les danseurs. Tantôt ancêtre, tantôt double fantomatique, l'acrobate est parfois l'allié du danseur et bien souvent son ennemi. Nous entendons l'acrobatie comme l'une des composantes du langage structurel du cirque, qui se décline ensuite en différentes disciplines ou spécialités. Un premier constat s'impose : dans la plupart des écrits théoriques et traités de danse, lorsque le danseur est critiqué pour sa virtuosité, sa puissance ou la démonstration trop évidente de sa technique, il est accusé d'être un acrobate ou un gymnaste. Pour comprendre la logique de cette critique, revenons rapidement sur le statut de la danse et de l'acrobatie au XVI<sup>ème</sup> siècle et dans la première moitié du XVII<sup>ème</sup> siècle. En effet, outre sa fonction divertissante et de santé lors de bals, la danse fait partie de l'éducation militaire des jeunes nobles, au même titre que l'escrime et l'équitation. Un ensemble auquel n'appartient pas l'acrobatie.

Ainsi, les danseurs de corde, plus tard appelés funambules, sont considérés comme les doubles « maléfiques » des autres danseurs<sup>3</sup>. Dès le début du XVI<sup>ème</sup> siècle, il existe clairement une différence entre le pas sauté et le pas dansé. Myriam Peignist distingue ainsi l'histoire de la ballerine de celle de la saltarine : « Si le mot de *ballerine* renvoie au verbe "danser", celui d'*acrobate* insiste sur la saltation élancée, la contorsion et le "tour de hanche", relatifs à un moment ardent, d'où cette nuance entre "saltarine" et "ballerine". »<sup>4</sup> L'acrobatie constitue donc un interdit pour le danseur et à mesure que la danse se codifie, elle en sera complètement exclue. Pourtant, à la fin des années 1690, les frères Alard, danseurs de corde dits « sauteurs », jouent dans les théâtres de la Foire et sont encore invités à la cour de Louis XIV, lors des ballets donnés en l'honneur du roi<sup>5</sup>. Néanmoins, leur rôle reste toujours séparé de celui des danseurs et ce type d'interventions est minoritaire. Alors que l'académisme gagne du terrain, les intermèdes acrobatiques disparaissent peu à peu des ballets. Avec la création de l'Académie Royale de Musique et de Danse en 1661, l'acrobate et le danseur sont de plus en plus séparés non seulement techniquement mais aussi géographiquement.

En effet, au XVIII<sup>ème</sup> siècle les migrations de la Foire vers l'Opéra - temple de l'académisme - existent, mais elles sont rares<sup>6</sup>. Le XIX<sup>ème</sup> siècle achève finalement de consumer la séparation entre danseurs (de l'Opéra) et acrobates (des Grands Boulevards), les traités de normalisation qui prolifèrent alors vont largement y contribuer. Certains exemples de transferts ou de métissages sont pourtant intéressants à raconter. Le danseur français Charles-François Mazurier, par exemple, fait carrière dans les théâtres des Grands Boulevards, s'illustrant dans le genre grotesque et la fantaisie (numéros, pantomimes). Adversaire de Jules Perrot, lui aussi danseur acrobate, les deux interprètes s'affrontent, l'un à la Porte St Martin et l'autre à la Gaîté, avant que Perrot ne se tourne vers le ballet romantique académique et

3 Voir le traité d'Archangelo TUCCARO, *Trois dialogues dans l'art de sauter et de voltiger en l'air*, Paris, [s.n.], 1599. L'historien Mark Franko souligne à propos de ce traité qu'il ne s'agit pas d'un regard normatif sur la danse, mais d'une analyse constructive et sensible du geste dansant. FRANKO Mark, *The dancing body in renaissance choreography*, Londres, Summa Publications 1986.

4 PEIGNIST Myriam, « Inspirations acrobates », *Sociétés*, n° 81, De Boeck Université, 3<sup>ème</sup> trimestre 2003, p.23.

5 Après l'expulsion des comédiens italiens en 1697, les théâtres des Foires (Foire Saint Germain, Foire Saint Laurent) se sédentarisent peu à peu, devenant les concurrents inquiétants des théâtres officiels. Pierre et Charles Alard sont des danseurs emblématiques de la Foire Saint Germain.

6 Au XVIII<sup>ème</sup> siècle, l'un des exemples les plus connus est celui de Marie Sallé, issue d'une famille de comédiens de la Foire et devenue danseuse à l'Opéra.

quitte les Grands Boulevards pour l'Opéra. On comprend alors que les reproches adressés à certains danseurs, trop acrobates pour l'Opéra - en fait trop musclés - révèlent les écarts et les rapprochements entre ces deux scènes. Les emprunts, les évolutions techniques et les détours sont rapidement qualifiés de dérives acrobatiques, accusées de dénaturer l'expressivité du mouvement académique. Si les hommes sont critiqués en ce sens, les attaques sont encore plus acerbes à l'égard femmes. Fanny Elssler, par exemple, dont la musculature n'a pas la grâce de celle de Marie Taglioni (icône du Romantisme en danse) est violemment critiquée. Les fantômes des acrobates, quoique bannis de la scène de l'Opéra, sont donc bien présents dans l'imaginaire collectif et dans le corps des danseurs. Par ailleurs, le développement sous les coupes au XIX<sup>ème</sup> siècle de l'art équestre, ancêtre du cirque, concourt à la production de figures métissées entre le danseur et l'acrobate en mettant par exemple en scène des écuyères-danseuses, en équilibre sur le dos d'un cheval<sup>7</sup>. Une version de la *Sylphide* existe même pour le théâtre équestre montrant bien que si les interprètes ne se croisent pas forcément, les figures migrent d'un lieu à l'autre. Dans ce ballet de 1832, rappelons le, au deuxième acte, les danseuses apparaissent suspendues à des filins, associant inévitablement la ballerine à un univers merveilleux, fantastique. Au centre de la piste comme sur la scène de l'Opéra, ballerines et saltarines du XIX<sup>ème</sup> siècle sont au-dessus des lois de la gravité terrestre. Pourtant, Charles Blasis, dans son *Traité de l'art de la danse* oppose très clairement la grâce du danseur/de la danseuse aux sauts et pirouettes des acrobates, considérés comme des efforts gratuits, forcés et hors de toute sensibilité artistique. « La danse est en effet un art difficile qui ne peut pas être apprécié par tout le monde ; car nous voyons très souvent de mauvais sauteurs plaire à un public aveuglé par des tours de force, par des gambades et de ridicules pirouettes. Tandis qu'un véritable danseur, qui danse en suivant toutes les règles, qui se dessine avec intelligence, avec sentiment, avec grâce, et qui donne de l'âme et de l'expression à ses mouvements, à ses pas, de la souplesse et une délicate légèreté à sa danse en général, ne produit de vives sensations que sur les gens de goût, les seuls (en trop petit nombre malheureusement) qui puisse bien sentir tout ce qu'il vaut. »<sup>8</sup> Le « tour de hanche » de l'acrobate est désormais proscrit, et pour longtemps, de la danse.

## Le muscle et l'effort : des corporéités trop différentes ?

Aujourd'hui, le passage d'un corps à l'autre ou plutôt d'une corporéité à l'autre soulève des questions tant dans le champ des pratiques que dans celui de l'Esthétique. Si dans les formes de danses contemporaines actuelles l'acrobatie ne constitue évidemment plus un ensemble de gestes interdits, elle pose problème. En terme de corporéité, il est en effet difficile d'analyser une corporéité spécifiquement acrobatique à l'aune des discours sur la corporéité dansante, dont nous reprendrons les principaux traits.

Lorsque Michel Bernard décrypte la corporéité dansante, il note un premier problème d'ordre sémantique. Tandis qu'il est d'usage de parler de *théâtralité*, *musicalité* ou même de *plasticité*, la danse ne possède pas de substantif pour décrire sa qualité ; pour des raisons étymologiques, il proposera le terme d'*orchésalité*<sup>9</sup>. Le corps acrobatique, par exemple, appartient-il aussi à l'*orchésalité* ? Si l'on suit le raisonnement de Michel Bernard, oui. L'opposition se situe pour lui entre corporéité dansante et corporéité sportive et cette référence à l'Orchestique grecque, soit la science de l'expression du mouvement, légitime l'acrobatie en en faisant une pratique conjointe à la danse<sup>10</sup>. Ainsi, pour définir la corporéité

7 Un panorama de ces figures et de leurs représentations dans l'art est très justement analysé dans l'ouvrage de Jean STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, coll. « Art & artiste », 2004.

8 BLASIS Carlo, *Traité de l'art de la danse*, texte établi par Flavia Pappacena, Rome, Gremese, 2007, 158p. Titre original : *Traité élémentaire, pratique et théorique de l'Art de la Danse*, Milan, Joseph Beati et Antoine Tenenti, 1820.

9 Michel Bernard emprunte le terme à l'orchestique, du grec *orkhêstikê*, « art qui concerne la danse ». Dans l'Antiquité grecque, le terme désigne l'« Art de la danse, [la] science des attitudes et des mouvements considérés dans leur valeur expressive et leur emploi au théâtre ». Source : entrée « Orchestique », *Dictionnaire culturel en langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Le Robert, 2005. Le choix de ce vocable pour désigner la qualité du geste dansé a donc son importance puisque Michel Bernard le comprend avant tout comme entité symbolisante.

10 Voir PEIGNIST Myriam, « Inspirations acrobates », *op. cit.* et « Histoire anthropologique des danses acrobatiques », *Revue Corps*, n°7, « Le corps dansant », Editions Dilecta, octobre 2009, p. 29-38. L'auteur se réfère dans ses deux textes à la nature du geste acrobatique depuis l'Antiquité, geste qui côtoie le geste et appartient à la science de l'expression du mouvement.

danse, Michel Bernard propose quatre paramètres fondamentaux : « Autrement dit, la spécificité de la Danse réside dans la symbiose ou *mieux* la conjonction énigmatique de quatre traits ou phénomènes connexes [...] : Sa dynamique de métamorphose infinie. Le jeu aléatoire et paradoxal de construction et déconstruction [...] ou [...] (dé)tissage de la temporalité. Un défi obstiné à la gravitation terrestre. Sa pulsion auto affective ou auto réflexive. »<sup>11</sup> Par rapport à cette analyse, l'acrobatie possède un statut ambigu. En effet, dans le cirque contemporain les acrobates naviguent entre la recherche d'un mouvement de plus en plus dansé et l'affirmation de ce qui constitue la base du vocabulaire acrobatique, la figure, relevant plutôt de la mise en jeu d'une corporéité sportive. Si nous devons définir une corporéité acrobatique, elle se situerait précisément entre ces deux moments. Entre le flux d'un mouvement

## Ce qui va alors caractériser les interprètes de « l'entre-deux » est la possibilité de superposer plusieurs corporéités dans le même corps.

chorégraphique et la suspension, la concentration de l'athlète qui s'élançe pour un saut à la perche ou qui s'apprête à servir pour sa balle de match.

Outre la dimension psychologique - l'acrobate se prépare car la figure est une prise de risque - la question motrice se pose et crée forcément une rupture *entre deux* corporéités. La préparation qui fait basculer l'acrobate dans l'exécution d'une figure, aussi infime soit-elle, est justement le temps de la différence entre le geste expressif et le geste athlétique. A la recherche

de la stabilité, la corporéité acrobatique est donc profondément instable et c'est probablement dans cette instabilité féconde que la rencontre entre le cirque et la danse se fait la plus intéressante. La réalisation d'une figure suppose en effet un certain nombre d'ajustements physiques qui assure d'une part une sécurité au mouvement et d'autre part la maîtrise de son exécution :

« Réaliser une figure acrobatique dans l'espace nécessite une excellente régulation posturale et l'intégrité de l'ensemble des fonctions d'orientation et d'évolution dans les trois dimensions de l'espace. La moindre défaillance altère la figure acrobatique et sa valeur artistique. [...] Au départ de toute évolution dans l'espace, l'acrobate se situe dans une position initiale dont la principale qualité doit être la stabilité. [...] La position orthostatique sur un sol fixe met en jeu de multiples structures anatomiques et physiologiques. [...] L'artiste identifie sa position initiale et tente de retrouver le confort dont il acquiert l'habitude, pour ensuite construire l'évolution gestuelle qu'il a préparée. [...] La stabilité de la position initiale dépend aussi des informations sensibles perçues par les récepteurs musculaires, tendineux et articulaires. [...] Ainsi, la moindre oscillation du corps lors de la position initiale entraîne une augmentation du tonus des muscles posturaux. »<sup>12</sup>

Cette description un peu longue révèle bien la complexité des mécanismes. D'un côté, l'acrobatie constitue une performance athlétique, elle nécessite le même type de préparation physique et se situe dans le même registre d'exécution que certains sports : rapidité, efficacité, précision, engagement. D'un autre côté, elle se détache de la corporéité sportive en s'inscrivant dans un mouvement plus organique ou instinctif, notamment dans l'acrobatie au sol et dans les esthétiques développées par le cirque contemporain. Ce qui va alors caractériser les interprètes de « l'entre-deux » est la possibilité de superposer plusieurs corporéités dans le même corps. Nous pourrions parler d'une corporéité disparate, tant les interprètes ont tendance à passer d'une pratique à l'autre, d'un spectacle à l'autre. Ainsi projetés dans des états de corps très différents, amenés à convoquer des ressources physiologiques et symboliques parfois

11 Voir BERNARD Michel, « Essai d'analyse du concept d'organisme. Ses implications philosophiques ou épistémologiques et conséquences dans le discours et la pratique de la danse », in *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, « Recherches », 2001, notamment le chapitre I, « La corporéité dansante », 1. « De la corporéité comme anticorps », p. 17 et suivantes. Les citations sont issues de l'article suivant : BERNARD Michel, « Les nouveaux codes corporels de la danse contemporaine » in Jean-Yves PIDOUX (dir.), *La danse, art du XX<sup>e</sup> siècle ?*, Lausanne, Editions Payot, 1990, pp. 68-76.

12 BARRAULT Denys, « Le corps en suspens » in WALLON Emmanuel (dir.), *Le cirque au risque de l'art*, Arles, Actes Sud - Papiers, coll. « Apprendre », 2002, p. 34-35.

éloignées, la disparité des pratiques devient presque une nouvelle norme pour les danseurs et circassiens d'aujourd'hui. Si l'on s'intéresse à l'expressivité de leur geste, cette porosité des corporalités ou ces phénomènes d'inter corporalités vont faire apparaître des qualités bien spécifiques chez les performers : un geste en effervescence, une disponibilité qui tend parfois à produire un corps « tout-terrain », mais qui est surtout caractérisé par une importante plasticité, constamment en métamorphose, capable de répondre à la surprise.

## En équilibre sur les mains ou en équilibre sur les pieds ?

Pour comprendre le passage du cirque vers la danse, arrêtons-nous un instant sur un mouvement éminemment complexe : l'équilibre et son corollaire, le déséquilibre. Entre ces deux pratiques, le brouillage des frontières spatiales, l'inversion des repères posturaux sont fréquents, conduisant à d'importantes perturbations motrices et expressives. La puissance des interprètes, qu'ils soient danseurs ou acrobates, fascine les spectateurs, attirés par la faculté de ces corps à défier les lois de la gravité terrestre, soit par la manifestation d'une force extraordinaire (modèle de l'acrobate), soit par la manifestation d'une légèreté immense (modèle de la ballerine). Car ces interprètes sont constamment en équilibre ou en déséquilibre, se jouant des limites mais aussi du spectaculaire, intériorisant le risque autant qu'ils ne l'exposent. Dans un article intitulé « Le spectacle vivant, arène de la modélisation », Sally Jane Norman relate l'apparition dans les années 1870 des premiers numéros de trapèze volant : « Ce dispositif permet à Léotard [*Jules Léotard, l'un des premiers trapézistes français*] d'évoluer dans un espace aérien, en adoptant un mode de déplacement normalement impossible ; il atteint ainsi le statut de ce que l'on pourrait appeler *le corps impossible*. » Elargissant sa réflexion à la mise en jeu du corps en scène, elle poursuit : « Le spectacle vivant est un élément clé de l'arsenal que se constitue l'homme en vue de son évolution et de sa survie ; il propose des modèles d'existences différentes, où des êtres évoluent dans des espaces à peine concevables. »<sup>13</sup> L'acrobate apparaît à travers l'image de ce « *corps impossible* », maître de la gravité terrestre, à l'inverse du danseur qui lutte avec/contre elle. Cet élément peut donc être un nouvel enjeu du face à face entre ces deux figures et se manifeste très largement sur la scène contemporaine. En effet, prothèses, agrès, trampolines, harnais, élastiques envahissent la scène contemporaine et côtoient des expériences hors gravité telles que celles de la chorégraphe Kitsou Dubois, menées en piscine et même au cours de vols paraboliques<sup>14</sup>. Le défi gravitaire poussé à l'extrême génère des formes et provoque des sensations inédites, entre exploration radicale du geste acrobatique et réinvention du geste dansant. Dans le transfert du geste dansé au geste acrobatique, se dessine une profonde remise en question des structures motrices et cognitives de l'interprète pour atteindre l'instabilité.

Commençons par explorer la posture d'équilibre sur les mains. Le terme « acrobate », hérité du grec « marche des extrêmes », nous indique qu'il s'agit de se déplacer autant sur les pieds que sur les mains. En dehors des différents agrès ou prothèses qui transportent le corps hors de ses repères spatiaux et posturaux habituels, il faut considérer le premier geste de l'acrobate : se mettre sur les mains. L'équilibre sur les mains, ou appui tendu renversé, est une figure gymnique et circassienne. Élémentaire mais complexe, elle nécessite une conscience très affinée de ses appuis et de son environnement, impliquant des stratégies sensori-motrices spécifiques. Ainsi, dans l'acrobatie, la virtuosité de l'équilibre n'est jamais acquise, elle se perd extrêmement vite et ne peut exister sur le plateau que si elle est quotidiennement mise en jeu dans un travail profond sur la perception et la proprioception. En effet, la figure en équilibre sur les mains engendre un ordre inhabituel propre à la figure inversé ; transgressive en ce qu'elle franchit les lignes d'équilibre de la posture orthostatique, mais peut-on en dire autant du travail sur les pieds ?

13 NORMAN Sally Jane, « Le spectacle vivant, arène de la modélisation du corps », in *Du corps au corpus technologique*, Actes des rencontres ODYSSUD, Blagnac, février 1996.

14 Différents spectacles sont issus de ces recherches en apesanteur : *Traversées, Analogie, Trajectoire fluide, Gravité Zéro...*

Equilibre sur un pied, sur demi-pointe, axé ou non, ces mouvements composent un vocabulaire moteur qu'il est possible d'engager vers les extrêmes. Là aussi, l'équilibre est sans cesse défié. Dans sa chute constante vers l'avant, le corps lutte contre la gravité en imposant au mouvement de déséquilibre naturel du corps une force vers l'arrière. Dans un mouvement d'arabesque, soit un équilibre sur un seul pied (qu'on appelle « jambe de terre »), la jambe libre joue le rôle d'un balancier, en appui sur l'air, pour lutter contre la force gravitaire, quelle que soit la configuration du mouvement. Des pieds aux mains ou

## Les rapports entre l'équilibre et le déséquilibre forment un nœud où se croisent le danseur et le circassien à travers leurs relations à l'espace.

inversement, les danseurs-acrobates jouent avec un geste dans un déplacement perceptif constant. Outre les aspects moteurs et physiologiques que nous avons soulignés, l'état psychique influe aussi largement sur l'état gravitaire : peurs, inhibitions, fragilités<sup>15</sup>. La question se pose de façon très vive dans le passage des mains aux pieds lorsque le corps quitte le repère du sol. Le renversement du poids et l'abandon de l'axe sont autant de gestes qui mobilisent tous les sens et peuvent conduire à une angoisse profonde de la part du *performer* face à ce que Hubert Godard nomme notre « autre polaire ». Ainsi, se pose la question du

transfert du geste acrobatique dans le geste dansé ou de tout autre transfert perceptif qui impliquerait une remise en cause de son équilibre. Si l'appui est sur les mains dans la figure acrobatique, les pieds désignent le ciel, créant une tension dans laquelle le renversement peut intervenir à tout moment ; de sorte que les pieds sont aussi capables que les mains de dessiner un espace.

Ainsi, les interprètes danseurs-acrobates, dans leur défi obstiné à la gravité terrestre, opère de nouvelles modélisations du corps. Au regard de pratiques du corps de plus en plus métissées, la question suivante se pose : jusqu'à quel point le jeu avec la gravité implique-t-il le corps dans un état de danse, dans un état acrobatique ? Si nous allons au-delà d'un modèle virtuose dans un équilibre parfait, il existe sans doute une poétique du déséquilibre, voire une volonté de la chute dans ce geste hybride, en transformation. La rupture de l'équilibre est-elle le fait du cirque - « l'artiste de cirque rompt l'état statique ou dynamique en se plaçant volontairement dans une situation de déséquilibre qu'il résout par une posture pour revenir ensuite à l'état stable »<sup>16</sup> - ou cette non résolution permanente du processus d'équilibration est-elle une caractéristique fondamentale du geste métis ? Les rapports entre l'équilibre et le déséquilibre forment un nœud où se croisent le danseur et le circassien à travers leurs relations à l'espace. La gestion inouïe du déséquilibre paraît être le comble de la recherche du circassien, mais la même sensation existe en danse, se jouant dans le plus petit détail et de manière différente. L'un comme l'autre peuvent être transportés intérieurement, soulevé(e)s de quelques centimètres du sol par un partenaire, maintenant un équilibre sur un pied ou sur les mains pendant plusieurs secondes. Ce qui transporte dans le déséquilibre est en fait la part inconnue du geste. Même notre corps au quotidien peut être amené à sortir de ses *habitus* gravitaires : quelque chose qui nous échappe des mains, le fait de rater une marche ; du plus petit degré de déplacement au plus grand, la sensation que l'on éprouve par exemple sur les attractions d'une fête foraine.

## Danseurs-acrobates : figures désobéissantes ?

Depuis quelques années, le cirque s'est largement métissé avec la danse contemporaine en adoptant ses codes spatiaux, ses qualités ou états de corps et ses dramaturgies. De même, beaucoup de chorégraphes empruntent aux corps de cirque afin d'enrichir les vocabulaires dansants, ouvrir les espaces, et

<sup>15</sup> Dans le lien entre action et perception, rappelons que la peur de tomber est ce qui active la musculature de la flexion pour se protéger (réflexe), soit un mouvement concentrique.

<sup>16</sup> GOUDARD Philippe, *Le cirque entre l'élan et la chute*. Montpellier, Espace 34, 2010, p.40

maîtriser la prise de risque. Dans une démarche interdisciplinaire, ce travail oscille entre sa signature physique, qu'il est malaisé de confronter à d'autres pratiques, et des dynamiques venues d'ailleurs. Un interprète ainsi engagé se remet sans cesse à l'ouvrage, car travailler l'altérité sur le site même du corps est difficile : si certaines approches sont semblables, le travail du différentiel et des interrelations entre ces deux corps, entre deux espaces relève d'une logique poétique et physiologique complexe. C'est d'ailleurs ce que souligne Laurence Louppe en remarquant que les expériences corporelles ne sont pas « transgénériques d'une pratique à l'autre »<sup>17</sup>. Il y a donc un travail spécifique à l'interdisciplinarité

**Ce corps, que nous voyons émerger sur la scène contemporaine, est le plus souvent un corps *ultra performant*, virtuose, consacrant ainsi une nouvelle discipline de l'interdisciplinarité.**

des pratiques, entraînant des acculturations disciplinaires auxquelles l'interprète doit faire face. Le travail dans l'altérité suppose que le corps s'imprègne de nouvelles sensations et développe une conscience plus grande de sa globalité. Il affine ainsi la perception de ses capacités physiques et de son éventail kinétique. Ses acquis techniques (identitaires) demeurent néanmoins essentiels pour que l'indiscipline soit un réel mode de travail. On pourrait alors le décrire en deux temps : un premier moment de prise de risque ; un second de seuils, de passages et de découvertes. Le corps se jette d'abord dans l'altérité puis il travaille la matière de l'entre-deux et s'invente un troisième

corps. C'est ce dernier que nous nommons le corps indiscipliné, habité par une certaine puissance d'imagination, de ressources motrices et dynamiques. Ce corps, que nous voyons émerger sur la scène contemporaine, est le plus souvent un corps *ultra performant*, virtuose, consacrant ainsi une nouvelle discipline de l'interdisciplinarité. Il ne s'agit pas de faire l'apologie d'un corps performatif assimilable au corps sportif, mais de constater que la puissance physique et la polyvalence motrice gagnées par un corps *entre* les disciplines sont des matrices chorégraphiques riches.

En ce sens, les interprètes de l'*entre* disciplines désobéissent à certains des codes imposés, provoquant volontairement des brouillages identitaires. Quelle que soit la partition qu'on leur impose et la manière dont ils l'interprètent, les danseurs et/ou acrobates adoptent des postures différentes face à ce statut bivalent. De la désobéissance, à travers l'affirmation de leur statut ou au contraire l'éloignement, à la mise en jeu d'une déconstruction des savoirs et savoir-faire. Pour autant, les modèles disciplinaires étant relativement ancrés dans les corps des *performers*, la désobéissance n'est pas simple. Parmi les interprètes de la danse et du cirque contemporains, les références à une norme, voire à une idéologie du corps sont nombreuses. La formation des interprètes, par exemple, demeure - en France - très disciplinaire (autant comme discipline artistique que comme discipline du corps), le rapport à la maîtrise technique est le symptôme d'un attachement fort à un code, une spécialité, un métier. Autrement dit, quelle que soit la communauté géographique, politique, identitaire dans laquelle le danseur ou l'acrobate s'inscrit, quelle que soit la discipline, le résultat de l'obéissance à l'autorité se manifeste à un moment donné de l'apprentissage, de la répétition, voire du spectacle, et ce malgré une dynamique interdisciplinaire manifeste sur la scène contemporaine. Ainsi, implicitement chacun évalue les risques encourus par l'insoumission et les avantages à obéir : risques esthétiques, artistiques, physiques, perceptifs. Le jeu entre le respect des règles qui octroient à l'interprète une chance d'être reconnu et le renoncement à ces règles au nom d'une indiscipline ou d'un refus de se définir est donc un jeu dangereux. Désobéir pour les interprètes entre cirque et danse, ce n'est pas seulement dépasser la norme, c'est s'interroger sur des mécanismes assimilés qui impriment leur trace dans la production artistique actuelle. Le rôle des *performers* que nous situons entre les disciplines serait donc de

<sup>17</sup> LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*. La suite, Contredanse, Bruxelles, 2007, p. 57



produire un geste à même d'interroger librement leur pouvoir et d'en bouleverser les règles, tout en maintenant les disciplines en présence. C'est dans ce système complexe que se dessinent les contours, par définition instables, de la danse et du cirque contemporains. Dans ce mouvement du danseur au circassien, il n'est donc pas question de souscrire à un quelconque modèle de fusion entre les arts. Au contraire, à travers les pratiques, il nous semble intéressant d'observer les espaces de confrontations, les écarts comme les rapprochements. Cette observation des territoires de l'interprète au quotidien permet d'ailleurs de voir à quel point il existe un écart entre les pratiques et les représentations, entre les mutations des modes de travail et les évolutions esthétiques actuelles.

## Lectures clés

*Arts de la piste*, n°36, « Cirque et danse », Paris, HorsLesMurs, juillet 1999

*Stradda*, n°19, « Corps extrêmes. Danse et cirque, performance », Paris, HorsLesMurs, janvier 2011

**DUMONT Agathe.** « Etre face à la piste ou lui tourner le dos. Un regard sur les visages de comme en plein jour », *Ligeia - Dossiers sur l'art*, dossier « Art et frontalité. Scène, peinture, performance », sous la direction de Marie-Madeleine Mervant-Roux, XX<sup>e</sup> année, n°81-84, janvier-juin 2008, pp. 217-220

**DUMONT Agathe.** « Transposition verticale. Récit d'un travail de la danse vers le cirque », dossier « Le travail du danseur », *Repères-Cahiers de danse*, CDC du Val-de-Marne, n°21, avril 2008, pp. 24-25

**LEFEVRE Betty, SIZORN Magali.** « Transformation des arts du cirque et identités de genre », *Staps*, n°61, De Boeck Université, 2<sup>ème</sup> trimestre 2003, p.11-24

**LEFEVRE Betty, SIZORN Magali.** « Métissages dans les productions circassiennes et chorégraphiques », *Corps & Culture*, [En ligne], n°6/7, « Métissages », 2004. URL de référence : <http://corpsetculture.revues.org/800>

**PEIGNIST Myriam.** « Petite théorie anthropologique de la démarche acrobatique », *Repères-Cahiers de danse*, n° 14, Biennale de danse du Val-de-Marne, octobre 2004, p.26-31

**PEIGNIST Myriam.** « Histoire anthropologique des danses acrobatiques », *Revue Corps*, n°7, « Le corps dansant », Editions Dilecta, octobre 2009, p. 29-38

# Écrire le cirque ? La Notation de Mouvement Benesh pour les arts du cirque

Kati Wolf\*

La création artistique en cirque commence par l'imaginaire, la construction mentale d'un univers, de gestes, d'enchaînements. Il s'en suit des heures de pratique, jusqu'à ce que le corps maîtrise ces gestes, jusqu'à accéder à la mémoire corporelle. Puis, la nécessité de mémoriser ces idées passe par des notes, des textes et des dessins. Or, ces témoignages personnels du cheminement créatif sont souvent incompréhensibles pour un autre lecteur.

Ce constat m'a amené à chercher un outil, un langage commun : j'ai découvert la notation du mouvement. Un formidable outil de mémoire et de création.

## Contribuer à la constitution d'un patrimoine de la création circassienne

Depuis quelques années, les arts du cirque sont reconnus au rang d'art vivant majeur, aux côtés du théâtre, de la danse et de la musique. La question de la mémoire du cirque se pose désormais plus intensément. Comment constituer un patrimoine circassien écrit ?

Originellement issus de traditions familiales et régionales, les arts de la piste ont vu apparaître des nouvelles formes de spectacles et des diversifications et changements majeurs dans leur fonctionnement au cours des 30 dernières années, dus notamment à la création de grandes écoles de formation et à l'émergence d'artistes dont l'apprentissage ne s'est pas fait « en famille ».

Néanmoins, la transmission des savoir-faire et des techniques reste aujourd'hui principalement orale et la reprise des spectacles demeure rare - généralement prise en charge par les compagnies ou metteurs en piste eux-mêmes.



Née en 1967 en Allemagne, **Kati Wolf** arrive en France en 1991. Elle est engagée par le Cirque en Kit. Elle travaille comme artiste de cirque avec différentes compagnies, dont le Cirque Baroque, Transe Express, le Ballet National de Marseille et devient collaboratrice artistique et pédagogique avec l'Académie Fratellini, AB-Productions et Ufa-Fabrik. Titulaire d'un DMA Cirque, elle commence à étudier la Notation Benesh au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse à Paris en 2008.

L'artiste et l'archiviste disposent aujourd'hui de photographies, de dessins, de notes et de vidéos comme traces tangibles des spectacles. Ces supports reflètent l'histoire de la création et de l'interprétation des œuvres. Néanmoins, ces notes et dessins des artistes et créateurs, témoins de leurs travaux, sont « [des] mémoires graphiques [qui] n'ont de valeur que pour leurs seuls auteurs et dans un temps limité »<sup>18</sup>.

Quant aux photographies et vidéos, elles restent l'expression du point de vue des photographes ou vidéastes. Elles reflètent l'histoire de l'interprétation d'une pièce. Le lecteur voit un spectacle au travers du regard du photographe/vidéaste. Il s'agit là de documents historiques de la vie d'une œuvre. Or, l'œuvre existe aussi indépendamment de son interprétation par des artistes. Si l'œuvre est intemporelle, sa prise en charge par des artistes est temporelle. Alors que les documents visuels témoignent de son histoire, la partition en est sa transcription.

Aujourd'hui, les numéros et spectacles peuvent être protégés par le droit d'auteur, mais ils restent difficiles à décrire et à transcrire. La possibilité de leur identification par des partitions écrites est un pas en avant vers la reconnaissance des artistes-créateurs.

Il est donc temps d'établir une transcription neutre et commune de ce patrimoine. Une écriture propre à notre art, telle qu'elle existe pour la musique, peut nous servir à la création d'un répertoire des arts de la piste. Cette « littérature » circassienne sous forme de partitions va être la base de nouvelles perspectives pour l'analyse, la création, la mémoire et la transmission des arts de la piste.

Comme le solfège permet de lire puis d'interpréter la musique, ma volonté est de contribuer au développement d'un outil d'écriture et de communication des chorégraphies circassiennes<sup>19</sup> ou mises en piste. Un outil universel et accessible aux artistes et autres intervenants du cirque : professeurs, étudiants, chercheurs, journalistes.

## **Pourquoi avoir choisi la Notation de Mouvement Benesh ?**

« La lecture est la porte de la connaissance, l'écriture est l'outil de la réflexion. »

Rudolf Benesh

Comme la danse, le cirque est un art du mouvement. À partir du XVI<sup>e</sup> siècle, des danseurs et maîtres de ballets ont inventé des systèmes d'écriture pour la danse. Aujourd'hui, la Choréologie de Benesh et la Cinétopographie de Laban sont utilisées à l'échelle internationale et permettent d'enregistrer un large répertoire de la danse.

Rudolf Benesh a conçu la notation comme un alphabet, comme une base pour exprimer tout mouvement humain. Cet alphabet est construit à partir des concepts de la géométrie euclidienne, la science de l'espace, des traits et des lignes. À partir de l'application des règles strictes de la notation, l'écriture reste maniable et permet une grande liberté d'expression.

Le développement et l'utilisation des langages à partir de la notation est donc appelé la choréologie (du mot « choréa » qui signifie danser et « logos » qui désigne la scène et le mot). « La choréologie est l'étude scientifique et esthétique de toutes formes de mouvement humain, rendue possible par la Notation du mouvement Benesh. »<sup>20</sup>

Chaque forme d'art ou de pratique corporelle dispose de ses propres codes de mouvement, d'une particularité quant à son espace et à ses autres caractéristiques. Ces langages artistiques peuvent être

18 CHALLET-HAAS, Jacqueline, « Tradition orale-transmission écrit », *Arts de la Piste*, Paris, HorsLesMurs, n°6, 3<sup>ème</sup> trimestre 1997

19 « Chorégraphie circassienne » : je me réfère ici à la nature des arts de la piste comme art du mouvement. Les pièces circassiennes, les mises en piste, ont en commun avec la danse l'occupation de l'espace par le corps en mouvement, réglée par des postures et figures, qui s'enchaînent. C'est le corps qui exprime le propos : peu importe si l'œuvre est purement circassienne, plus théâtrale ou plus dansée.

20 BENESH Rudolf et BENESH Joan, *Reading dance, The Birth of Choreology*, Londres, Souvenir Press, 1983

transcrits par la Notation Benesh. Il en découle des langages différents avec leurs grammaires et leurs syntaxes propres, mais qui restent compréhensibles par tout lecteur, comme la notation de la musique. La Notation de mouvement Benesh est basée sur la perception visuelle du mouvement. Comme pour l'alphabet latin et la notation de musique, la lecture se fait de gauche à droite, ce qui est une façon d'intégrer le flux du temps. Il est aussi possible de la combiner avec d'autres écritures, comme la notation de la musique, l'écriture de textes ou le side-swap du jonglage.

Différentes dimensions du mouvement sont intégrées à l'écriture :

- le placement et les mouvements du corps ;
- l'espace (orientation de l'acteur, relation entre personnes) ;
- le temps, le rythme et la dynamique ;
- les objets et la relation de l'acteur à l'objet (ex : chaise, balle, trapèze).

Ces quatre dimensions sont notées séparément et relativement aux autres, selon les besoins de la transcription. En même temps, les informations ainsi superposées peuvent être lues comme une seule entité.

« Les postures et les figures sont les éléments du langage propre aux arts du cirque, écrit Philippe Goudard. (...) L'enchaînement des postures et figures forme ainsi des suites gestuelles assimilables à des mots et des phrases, dont l'assemblage en numéro, programme ou spectacle pourrait équivaloir à un texte (...). »<sup>21</sup> Postures et figures sont justement l'élément clé dans l'analyse de mouvement selon la Notation Benesh. C'est la succession d'instant précis et le passage d'un instant à l'autre qui définissent le mouvement. Ces instants s'apparentent à des pictogrammes qui figurent le corps orienté dans l'espace à un moment précis. Un ensemble de pictogrammes restitue les mouvements à l'intérieur d'une figure, comparable à une phrase. L'ensemble des phrases va former la partition, le canevas de la chorégraphie circassienne ou mise en piste.

Le concept graphique et analytique de la Notation Benesh me semble donc être au plus proche du langage et de l'esthétique circassiens.

Le concept même de la choréologie, le développement des langages, convient parfaitement à mon envie de départ, à savoir l'élaboration d'un outil d'écriture. Il me laisse la liberté de recherche d'une expression à l'intérieur même de mon art.

## Les étapes de ma recherche

Après deux ans d'apprentissage du système d'écriture Benesh, je ne suis qu'aux prémises de ma recherche de ce « langage » cirque. Son développement passe par l'observation, la notation et l'échange avec les artistes : c'est un travail d'équipe et de communication.

L'écriture des pas et sauts au fil, pendant les répétitions de la compagnie Les Colporteurs, a été une entrée en matière proche de la danse, domaine où la Notation Benesh est largement utilisée.

Ma pratique du trapèze était l'occasion d'analyser mes propres postures et gestes au travers d'un agrès, qui est mon partenaire. Les appuis sont multiples et le corps se trouve dans toutes les directions spatiales.

A partir des observations et des échanges avec divers professeurs sein d'écoles de cirque (CNAC, ENACR, Académie Fratellini), j'ai pu m'apercevoir des besoins en termes de notation pour les différentes disciplines.

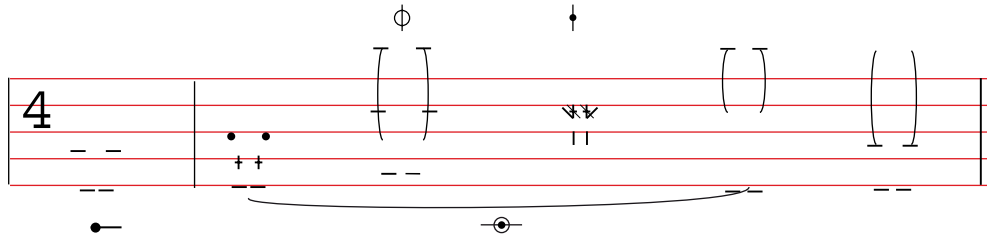
Désormais, avec l'écriture de la partition du spectacle *Le grand C* de la compagnie XY, j'explore les portées acrobatiques dans un espace scénique circulaire. Grâce à ce travail d'analyse et de construction de la partition, je suis devenue si familière avec la pratique des interprètes que je peux me projeter comme acrobate dans la pièce. C'est sans doute cette acrobatie mentale qui est l'aspect le plus excitant de l'exercice.

<sup>21</sup> GOUDARD, Philippe Goudard, « Les arts du cirque », *Les guides santé au travail du CMB*, Paris, CMB, Médecine et santé au travail, 2011, p.46

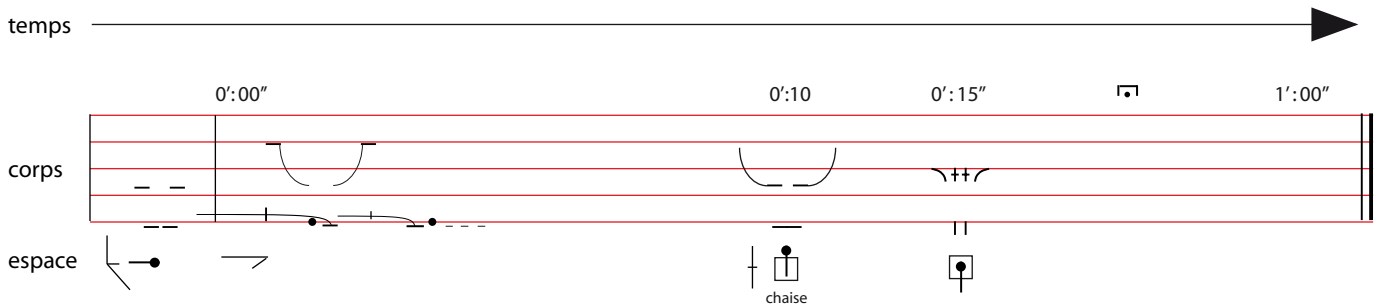
# Comment fonctionne la Notation Benesh ?



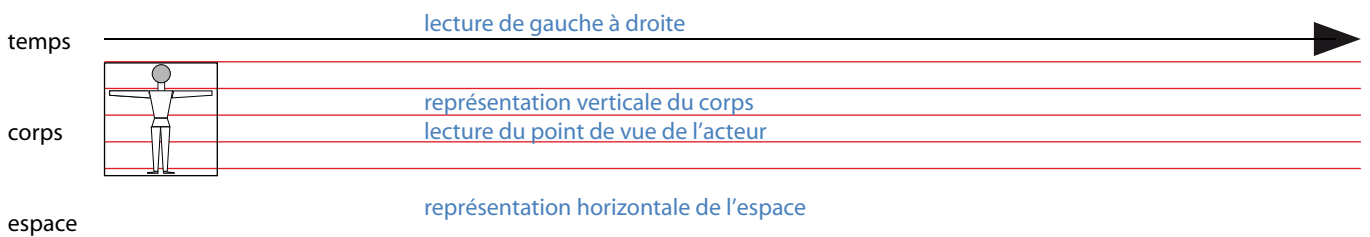
chronophotographie de Jules-Etienne Marey



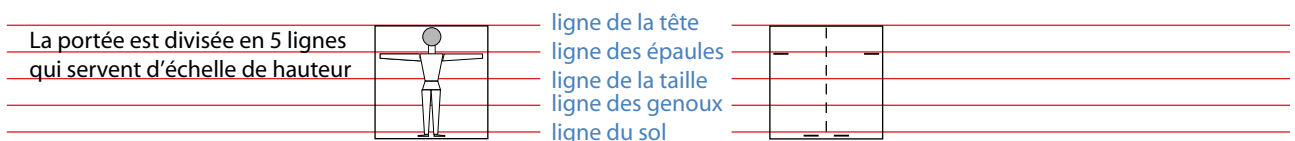
## Un système synthétique et visuel



**Objectifs:** Reproduire la trajectoire du mouvement dans le temps  
 Figurer le schéma corporel dans l'espace

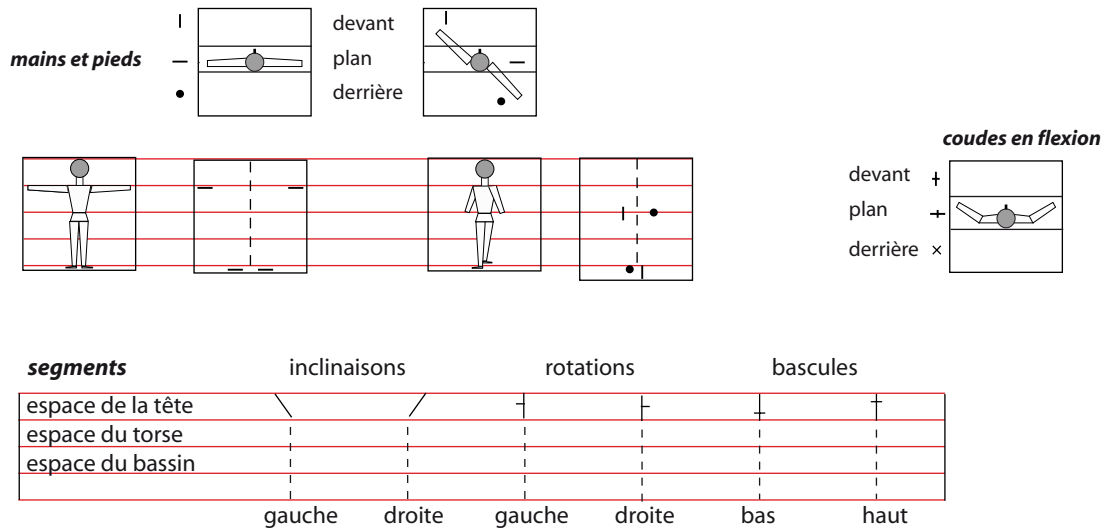


## La portée et la figuration du corps:



### Figuration du corps

réduction du schéma corporel: extrémités (mains et pieds), articulations en flexion (coudes et genoux) et segments (tête et buste).

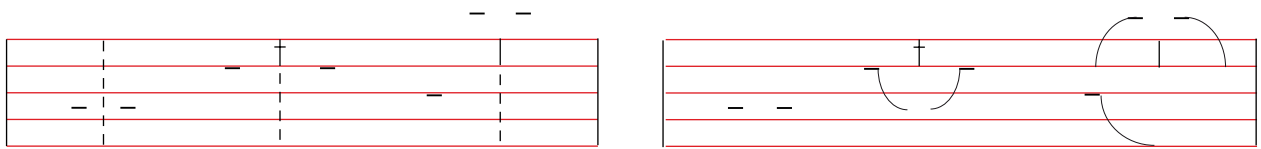


### Représentation du Mouvement

par une succession de pictogrammes

### et des Lignes de Mouvement

tracé laissé par les extrémités entre deux postures



### Rappel:

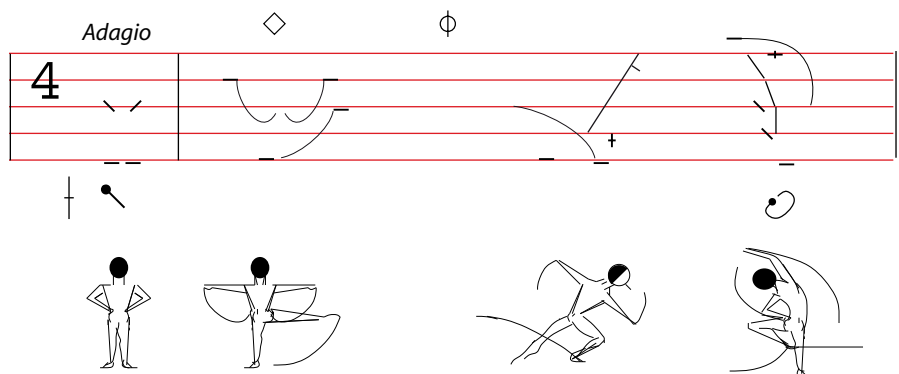
temps (tempo, rythme, dynamique)

mouvements du corps

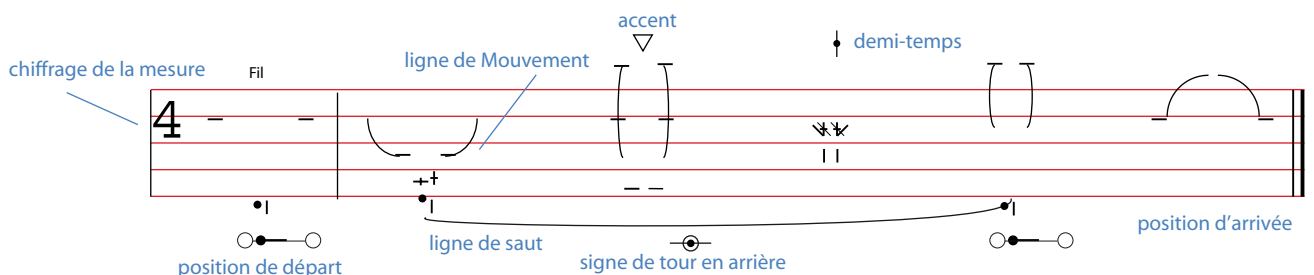
espace, orientation du corps, lieu

à lire :

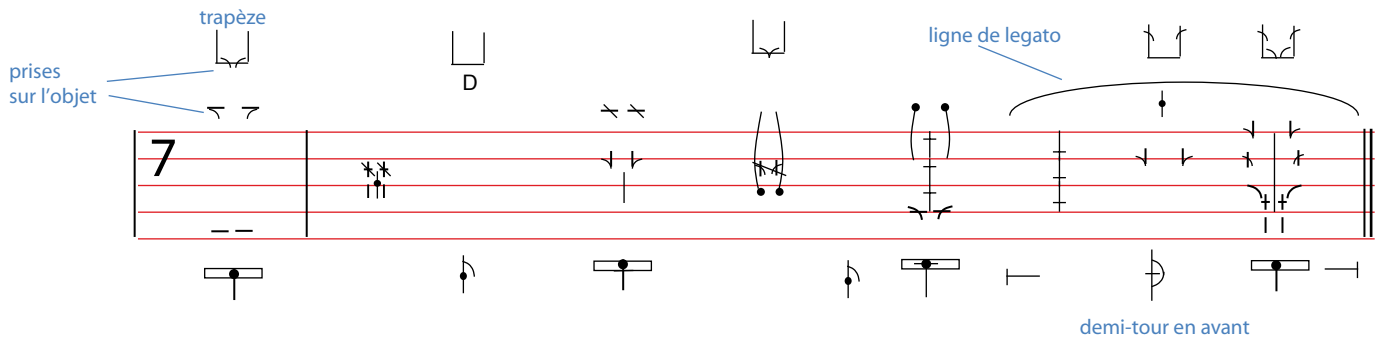
illustration: Eliane Mirzabekiantz



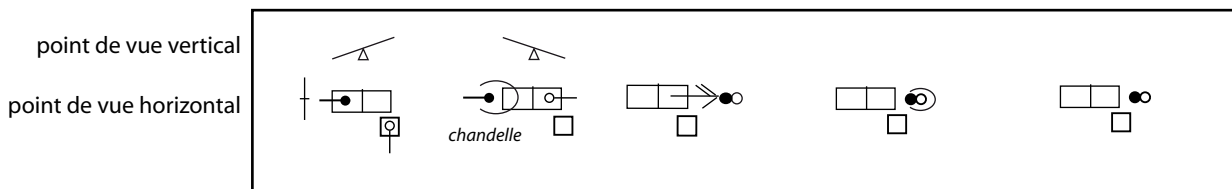
### Exemple Fil (saut-périlleux en arrière)



## Exemple trapèze (de la suspension à l'assise)



## Exemple Bascule (notation de l'espace uniquement)



Compagnie XY  
saut chandelle à la bascule

**Rudolf Benesh** peintre et comptable  
**Joan Benesh** danseuse



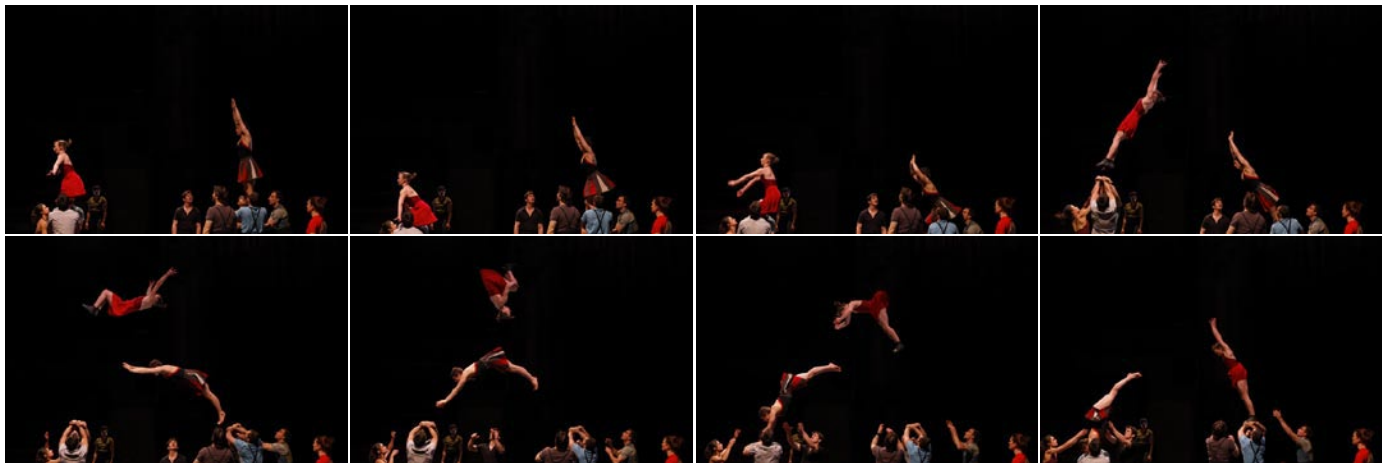
collection Benesh Institut

- 1947-1955 développement du système
- 1955 publication «The Benesh Movement Notation»
- 1958 Le gouvernement anglais présente la Notation Benesh à l'exposition universelle de Bruxelles
- depuis 1960 pratique et enseignement au Saddler's Wells (Royal Ballet)
- 1962 Fondation du Benesh Institut of Choreology
- depuis 1995 enseignement au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP)

### domaines d'utilisation

- Danse
- Antropologie
- Kinésithérapie
- Recherche en Ergonomie

### Exemple de notation



Compagnie XY, Le Grand C. © Christophe Raynaud de Lage

*mise en piste collectif*  
© Compagnie XY

notation ©  
Katrin Wolf



## Lectures clés et liens

**BENESH Rudolf et Joan.** *Reading Dance, The birth of Choreology*, Londres, Souvenir Press, 1983

**CHALLET-HAAS Jacqueline.** « Tradition orale-Transmission écrit », *Arts de la Piste*, Paris, HorsLesMurs, n°6, 3<sup>ème</sup> trimestre 1997

**GOUDARD Philippe.** *Le cirque entre l'élan et la chute*, Montpellier, Espace 34, 2010

**GOUDARD Philippe.** « Lire et écrire le cirque », in *Anatomie d'un clown*, Montpellier, l'Entretiens, 2005

**Mc GUINNESS-SCOTT Julia.** *Movement Study and Benesh Movement Notation*, Oxford, Oxford University Press, 1983

**MIRZABEKIANTZ Eliane.** *Grammaire de la Notation Benesh*, Paris, CND, Cahiers de la Pédagogie, 2000

Centre Benesh : [www.centrebenesh.fr](http://www.centrebenesh.fr)

The Benesh Institute : [www.rad.org.uk](http://www.rad.org.uk) (section Benesh Notation)

**memento #5 - octobre 2011 - recherche**

LA CRÉATION SONORE EN ESPACES PUBLICS

Synthèse du **focus** organisé le 7 juin 2011 avec les interventions de Catherine Aven-tin et Cécile Regnault (*Pour une conception sonore des espaces publics*) et Héléne Doudiès (*Transformer l'écoute ? L'expérience Instrument I Monument de la compa-gnie Décor Sonore*)

**memento #4 - octobre 2011 - recherche**

HISTOIRES DE CIRQUE AUX XIX<sup>e</sup> ET XX<sup>e</sup> SIÈCLES

Synthèse du **focus** organisé le 21 avril 2011 avec les interventions de Patrick Désile (« *Cet opéra de l'œil* ». *Les pantomimes de cirques parisiens au XIX<sup>e</sup> siècle*) et Clotilde Angleys (*Le grand spectacle : les opérettes de cirque féeriques et nautiques de l'en-tre-deux-guerres*)

**memento #3 - octobre 2011 - recherche**

QUAND LE CIRQUE RENCONTRE LA DANSE

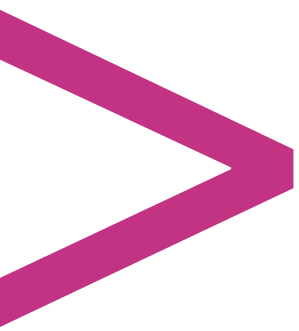
Synthèse du **focus** organisé le 25 janvier 2011 avec les interventions de Kati Wolf (*L'écriture de Mouvement, notation Benesh, pour les arts du cirque*) et Agathe Dumont (*Interprètes au travail, le cas des danseurs circassiens*)

**memento #2 - octobre 2011 - études**

LES PUBLICS DES SPECTACLES DE RUE ET DU CIRQUE

**memento #1 - juillet 2010 - études**

LES CHIFFRES CLÉS DES ARTS DU CIRQUE ET DES ARTS DE LA RUE 2010



Avec la collection **memento**, HorsLesMurs développe sa mission de réflexion et d'observation consacrée aux arts de la rue et aux arts du cirque. **memento** accueille des documents de référence édités par HorsLesMurs : études, travaux de recherche et outils pratiques à destination de différents publics (étudiants, chercheurs, professionnels). Certains éditions sont disponibles en anglais. La collection **memento** est éditée au format PDF et téléchargeable gratuitement sur [www.horslesmurs.fr](http://www.horslesmurs.fr) et [www.rueetcirque.fr](http://www.rueetcirque.fr)

Les **focus** sont des séances thématiques au cours desquelles des étudiants et chercheurs spécialistes du cirque ou de la création en espace public viennent échanger autour de leurs travaux. La collection **memento** accueille les synthèses des focus, rendant accessibles les travaux au plus grand nombre.

**memento** est une publication de HorsLesMurs - Centre national de ressources des arts de la rue et des arts du cirque - subventionné par le ministère de la Culture (DGCA).

**Directeur de la publication, Président.** Jean Digne

**Rédacteur en chef, Directeur.** Stéphane Simonin

**Responsable des éditions.** Isabelle Drubigny

**Rédaction.** Agathe Dumont, Kati Wolf

**Conception et rédaction.** Anne Gonon, chargée des études et de la recherche

**Conception et réalisation graphique.** Anne Choffey

## HorsLesMurs

Centre national de ressources des arts de la rue et des arts de la piste

68 rue de la Folie Méricourt. 75011 Paris

Tél. : +33 (0)1 55 28 10 10 - Fax. : +33 (0)1 55 28 10 11

[www.horslesmurs.fr](http://www.horslesmurs.fr)

[www.rueetcirque.fr](http://www.rueetcirque.fr)

[info@horslesmurs.fr](mailto:info@horslesmurs.fr)