

La question du répertoire dans le cirque contemporain

Un travail de recherche écrit par Alexandra Vrabl, Antonin Bailles et Jules Sadoughi
23e promotion DNSP 1 – ENACR Ecole nationale des arts du Cirque de Rosny sous bois

La question du répertoire semble capitale dans toute forme d'art, en ce qu'elle permet aux artistes de s'inscrire dans une histoire, de se situer par rapport aux œuvres passées. Pour mieux comprendre les enjeux d'un tel répertoire dans le cirque contemporain, arrêtons-nous un instant sur sa définition : il s'agit d'une liste d'œuvres de même nature ou d'un artiste, ou d'un lieu. Par extension, le terme désigne l'ensemble des œuvres devenues classiques (opposées à "mineures") au sens étymologique : être un modèle d'enseignement. On dit d'une œuvre qu'elle entre dans le répertoire dès que sa qualité la fait apprécier d'un grand nombre d'interprètes." Un répertoire constitue ainsi une base, des fondations sur lesquelles un artiste peut innover, créer. Il s'agit alors presque d'un patrimoine, à la fois immatériel et matériel par les éventuelles archives, qui constitue une mémoire capitale pour l'art en question. Cet élément fait apparaître l'importance, en premier lieu pour les artistes, de posséder une telle mémoire. Celle-ci semble aussi passer par la transmission. Jusqu'où doit aller la transmission ? Jusqu'à une possibilité de reprise des œuvres ?

Le cirque possède un répertoire, mais incomplet

Nous voyons qu'il existe bel et bien une idée de répertoire dans le cirque actuel. Car nous sommes en mesure d'évoquer, de nous inspirer ou de mettre en parallèle des pièces que nous n'avons pas vues et dont il ne subsiste aucune captation ou possibilité de reprise identique. Or, à contrario des autres arts que sont la musique, la danse ou le théâtre, on constate une utilisation de ces œuvres très relative en tant que « modèles d'enseignement ».

Pourquoi la place de ces modèles n'est-elle pas identique au monde du théâtre ou plus encore à celui de la danse, qui propose pourtant de grandes similitudes sur le travail du corps et ses limites ? Quelles sont les spécificités du cirque qui induisent ces différences ? Y a-t-il des contraintes qui expliquent à elles seules ces différences ou alors d'autres éléments entrent-ils en jeu ?

Dans le champs de la danse contemporaine, la création du répertoire est intrinsèquement liée à l'écriture du mouvement.

L'existence d'un répertoire dans le monde de la danse ne fait absolument aucun doute. Tout d'abord la danse classique fonctionne principalement par reprise : un ballet réinterprète une œuvre « inscrite au répertoire » et dont la forme est rarement modifiée au-delà de quelques détails (vitesse, sens de rotation des danseurs).

Dans le domaine de la danse contemporaine, le rapport avec la constitution d'un répertoire est moins évident. Tout d'abord à son émergence dans les années 80, la danse contemporaine a valorisé notamment « l'éphémère de la création, le geste singulier et intransmissible » (doc fresques-ina), peut-être à cause du sentiment de figer une œuvre en l'inscrivant au répertoire.

[Parcours thématiques : La danse : Répertoire, transmission et relecture, Rosita Boisseau, En scènes, le spectacle vivant en vidéo, Ina.fr](#)

Mais très vite, l'intérêt pour la transmission pousse certains artistes à vouloir participer au répertoire contemporain [voir rubrique pour aller plus loin]. Pour cela la fixation sur support comme la notation est très utilisée.

Avec le temps, certains artistes comme, par exemple Angelin Preljocaj, ont renoué avec le répertoire. Question d'esprit mais aussi de succès et de diffusion. Lorsque des pièces sont très demandées par les programmeurs et tournent longtemps, elles finissent par devenir des spectacles de répertoire qu'il faut transmettre en permanence à de nouveaux interprètes. Preljocaj, directeur du Centre chorégraphique national d'Aix-en-Provence, est le seul actuellement en France à faire travailler à l'année une notatrice, Dany Lévêque, spécialiste du système de notation Benesh (1955), qui transcrit sur une partition toutes ses œuvres depuis 1992. Elle collabore aussi à leur transmission aux danseurs. Ce parti-pris de conservation et d'archivage souligne la volonté de contrer l'éphémère pour faire de la danse un art qui dure comme les autres.

Spécialité à part entière, la notation de la danse n'est pas nouvelle. Ainsi en plus de la notation Benesh, le XXe siècle voit l'émergence de notations du mouvement extrêmement poussées, comme la notation Laban (1928) ou plus anciennement la notation Conté (années 1920). Tout comme la notation de la musique, la notation du mouvement dansé permet une objectivation de la chorégraphie, des éléments « visibles » et ouvrir le champ de la reprise et même la possibilité de faire d'œuvres ou extraits d'œuvres des « modèles d'enseignement ». C'est ici que se joue l'importance d'une fixation pour la réalisation complète du rôle du répertoire.

[Systèmes de notation du mouvement : Aperçu , \(Laban, Benesh, Feuillet...\) Médiathèque du Centre national de la danse, 2008](#)

Un répertoire de cirque a-t-il besoin de l'écriture ?

La réalisation pleine et la reconnaissance unanime d'un répertoire de cirque et de sa nécessité passerait-elle par une possibilité d'écriture de son mouvement ?

Pour Jacqueline Challet-Haas , « si l'artiste et l'archiviste disposent de photos, dessins, notes et vidéos, ceux-ci ne sont que des mémoires graphiques qui n'ont de valeur que pour leur seuls auteurs et dans un temps limité »

[Passerelle : Tradition orale-transmission écrit », Arts de la Piste, Paris, HorsLesMurs, n°6, 3ème trimestre 1997.](#)

Ainsi elle met en avant le fait que la photo et la vidéo restent eux aussi des points de vue, et ne sont pas l'objectivation qu'ils peuvent sembler être. Ils peuvent être d'excellents moyens de fixer une œuvre, mais leur caractère subjectif doit être reconnu. Kati Wolf prône alors, comme pour la danse contemporaine, une utilisation de l'écriture pour le cirque. Experte en notation Benesh elle applique cette écriture au mouvement circassien. Pour Philippe Goudard, artiste clown et médecin, les postures et les figures sont les éléments du langage propre aux arts du Cirque.

[Quand le cirque rencontre la danse : L'écriture de Mouvement, notation Benesh, Kati Wolf, HorsLesMurs, 2011](#)

Postures et figures sont des éléments clés dans l'analyse du mouvement Benesh. C'est la succession d'instantanés précis et passages d'un instant à l'autre (qui peuvent s'apparenter à la succession de figures) qui définissent le mouvement. De plus, la relation avec l'objet semble se prêter particulièrement à la notion d'agrès ou de jonglerie. [Voir rubrique « pour aller plus loin »]

Pour Kati Wolf, la notation Benesh est la méthode d'écriture la plus à même de traduire le geste circassien, et pourrait éventuellement conduire vers un moyen universel et neutre de fixer le cirque. C'est ainsi qu'elle écrit *La marche des colonnes* et le 66 issu du *Grand C (2009)* de Cie XY et le numéro de trapèze de *Mobile Homme* (1990) de Transe Express.

[Le Grand C : Cie XY suivi de Numéro de Trapèze Mobile : Cie Transe Express, Katy Wolf, 2011](#)

Cependant, pour Philippe Goudard, le cirque ne possède pas d'écriture spécifique, car il emprunte à toutes les écritures. Ainsi nous avons les moyens, multiples, de coucher sur papier le cirque : Siteswap pour le jonglage ; acrobatie par « vignettes », dessins, story-board ; écriture théâtrale pour les situations clownesques. L'artiste diplômé de médecine cite l'exemple des acrobates en URSS obligés de soumettre par écrit leur numéro à la censure (Anatomie d'un clown / Lire et écrire le

cirque, 2005). Une écriture précise des figures existe bien depuis plusieurs dizaines d'années.

Ainsi le caractère exceptionnel de l'écriture d'œuvre de cirque ne relève pas uniquement d'une impossibilité mais bien du manque de volonté générale de développer cet outil. L'absence d'une écriture propre au cirque exclut-elle leur rôle de « Classique » des œuvres de cirque ?

Non seulement nous semblons être capable d'écrire le cirque avec des outils multiples, mais surtout, l'écriture ne semble pas être le seul moyen de donner aux œuvres de cirque un rôle de modèle d'enseignement. En effet Yoann Bourgeois et Marie Fonte ont mené à bien le projet de transmettre *Les Fugues* (2008-2011) à des étudiants de l'Académie Fratellini, par une transmission directe, d'auteurs-interprètes à futurs interprètes.

Dans le champ des arts du cirque les reprises sont très rares. Le projet de reprise des *Fugues*, « *petites danses spectaculaires pour un homme et un objet* » impliquant selon les cas trois balles, un trampoline, une table et un bâton, fait donc figure d'hapax.

[Marie Fonte, «Écrire le cirque», Agôn \[En ligne\], Dossiers, \(2013\) N°6 : La Reprise, Pratiques de la reprise, mis à jour le : 26/03/2014](#)

[Petites Fugues : chroniques d'une transmission, Yoann Bourgeois, Raphaël Péaud, 2013](#)

Au fil de cette démarche, émergent “des enjeux spécifiques à la reprise dans le champ des arts du cirque, interrogeant l'absence d'un répertoire autant que la formation des artistes. Il faut posséder un savoir-faire pour jouer cette fugue, ou alors il faut en passer par un apprentissage préalable qui prendrait du temps. Je ne pourrais moi-même pas le faire, parce que cela demande une technique singulière, une connaissance forte de cet objet.” Par exemple “Le bâton n'est pas une pratique en soi, ce n'est pas un objet codifié même si certains l'ont pratiqué, ce n'est donc pas une matière transmissible immédiatement.”

Provenance des lacunes d'un répertoire de cirque

Pour chaque artiste la recherche de la maîtrise est une recherche individuelle

Cet effet est encore consolidé par la demande d'une pluridisciplinarité dans le cirque contemporain, qui représente une fusion homogène de disciplines différentes mais aussi au sein d'une même pratique parce que chaque corps est différent de l'autre et rencontre des limites différentes.

Tout cela contribue à un certain « culte de l'individualisme », qui est honoré dans le monde du cirque probablement plus encore que dans les autres arts. D'abord, la formation incite les artistes à trouver leur propre caractère scénique. Par exemple, pour Gérard Fasoli, directeur du CNAC, « les étudiants doivent développer des travaux de recherche personnels, qui les positionnent comme auteurs (...) [ils] ne sont pas des porteurs de costumes ». Pour reprendre les mots de Tim Roberts, « nos écoles se placent dans une perspective qui vise à soutenir chaque élève dans sa recherche personnelle. Si nous souhaitons amener toujours plus de publics vers les spectacles de cirque, il faut que l'offre de spectacles soit la plus large possible. Or les écoles contribuent à l'élargissement de cette offre ». En effet, les frontières entre l'artiste et son personnage sont plutôt floues, il y a souvent une grande proximité entre un artiste et sa figure sur scène, et œuvre et auteur sont inséparables.

[Sémiotique de la représentation de soi dans les dispositifs interactifs, l'hexis numérique, thèse de Fanny Georges, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2007](#)

Enfin, les auteurs de cirque créent souvent leurs œuvres pour eux-mêmes et ne la voient pas dirigées par d'autres, il n'y a quasiment jamais quelqu'un pour écrire l'œuvre de manière universelle, lisible et compréhensible par tous, de façon complète. Seul l'artiste de cirque souhaitant reprendre l'œuvre, voit l'intérêt de cette écriture, mais il sera limité par les automatismes techniques qu'il aura pris et qui seront différents de ceux du premier interprète.

Ces éléments sont autant d'entraves à l'élaboration d'un répertoire de cirque. Néanmoins, depuis quelques années, de plus en plus d'artistes et de chercheurs commencent à s'intéresser à ce sujet comme en témoignent la reprise des *Fugues* à l'Académie Fratellini, ou du *Grand C* de la compagnie XY par le CNAC, toutes deux menées dans des écoles de cirque, établissant ces œuvres comme modèle d'enseignement.

Accessibilité d'un répertoire de cirque

Trouver les traces de ce spectacle

Les traces d'un spectacle peuvent avoir différentes formes : écrits, dessins, schémas, photos, vidéos, etc. Un premier outil très accessible est internet : une simple recherche par mots clés permet d'accéder à un large aperçu des spectacles de cirque contemporain existants. Ensuite, des centres de documentation nationaux comme [HorsLesMurs](#) et sa base de données [Rueetcirque.fr](#), ou du [Cnac - Centre national des arts du cirque](#) conservent des documents liés à de très nombreux spectacles. Enfin, prendre contact avec l'auteur et les interprètes du spectacle en question, est le moyen le plus précis et le plus complet de retrouver tous les détails d'une oeuvre ; l'accord de ou des auteurs sera, dans tous les cas, nécessaire.

Avoir le droit de reprendre l'oeuvre

En France et dans quelques autres pays, l'oeuvre est protégée par un droit moral : celle-ci appartient à son auteur ou groupe d'auteurs. L'accord de l'auteur ou de ses ayants droits est indispensable pour reprendre ou modifier son spectacle.

La loi indique que les droits d'auteur protègent une oeuvre pour un temps correspondant à la durée de vie de l'auteur plus 70 ans. Certaines sociétés gèrent cette protection, comme la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD) : au moment de la première présentation publique de l'oeuvre, celle-ci peut être déposée auprès de la société qui gèrera les droits moraux et patrimoniaux (rémunérations de l'auteur en cas de reproductions et diffusions, etc.). Il est donc indispensable de passer par l'auteur ou l'ayant droit, avant de reprendre une oeuvre.

Reprendre les éléments du spectacle

Les traces concrètes du spectacle permettent de l'approcher, d'en faire le tour, d'en avoir les mouvements, le propos, mais la transmission directe, par l'auteur et les interprètes est plus complète. La reprise se fait la plupart du temps dans ces conditions. Elle est plus répandue et plus facile au sein même d'une compagnie. Par exemple au Cirque du Soleil ou dans les 7 Doigts de la Main, un interprète différent apprend souvent le rôle d'un autre pour rejouer un même spectacle ; de même, lors de remplacements dans une compagnie, le nouvel interprète reprend le rôle d'un autre.

CONCLUSION

Le cirque cultive la différence : aller où les autres ne sont pas encore allés ; mais pour cela, il est indispensable de connaître ce qui a déjà été fait, grâce à un répertoire notamment. Le répertoire permet aussi d'approfondir le sens d'un thème déjà abordé, il permet d'aller plus loin.

«S'il y a œuvre, il y a auteur, s'il y a œuvre elle doit s'affranchir de son auteur et pouvoir s'installer dans l'intemporalité» Raquel de Andrade et Guy Carrara C'est aussi pour donner une mémoire aux arts du cirque et les affranchir de l'éphémère. C'est enfin pour suivre le dialogue avec les autres arts.

POUR ALLER PLUS LOIN :

□ L'intérêt dans le monde de la danse contemporaine, d'une inscription des œuvres à un répertoire et à une mémoire entretenue de celui-ci est clair.

Les Carnets Bagouet, association qui a pour "vocation de coordonner et de réaliser toutes les initiatives à prendre dans le domaine de la transmission"
escarnetsbagouet.org

Cette association mène énormément d'interventions, stages, master-classes, vidéos et même événements publics pour entretenir la mémoire et perpétuer la transmission des oeuvres du chorégraphe mort en 1992.

□ Angelin Preljocaj

www.preljocaj.org/

Le Ballet Preljocaj fête ses 30 ans

www.youtube.com/watch?v=jhDeCQDILy

□ Dany Lévêque

La Choréologue - Dany Lévêque, Ballet Preljocaj (2011)

<https://www.youtube.com/watch?v=u6DNjcHGhpl>

Rencontre avec Dany Lévêque, choréologue au Ballet Preljocaj.

□ Jacqueline Challet-Haas

Passerelle : tradition orale, transmission écrite, Jacqueline Challet-Haas, Arts de la Piste, n°6, Juin 1997

www.rueetcirque.fr/app/photopro.sk/hlm/detail?docid=205697

Grammaire de la notation Laban : cinétographie Laban (vol.1 et 2), Centre national de la danse, 1999

Pour une notation du mouvement, Pas la peine de crier, Marie Richeux, mars 2013, France culture

www.franceculture.fr/emission-pas-la-peine-de-crier-pour-une-notation-du-mouvement-2013-03-13

□ Pourquoi l'écriture Benesh s'adapte-t-elle particulièrement bien au cirque ?

Détails sur la méthode Benesh.

Les caractéristiques principales de l'écriture Benesh sont :

-Le Déplacement du corps

-L'espace

-Le temps, rythme, dynamique

-Objets et relations acteur-objets

Loin d'enfermer l'écriture à une succession de figures qui conviendraient

éventuellement au cirque traditionnel, le méthode Benesh porte une attention particulière

sur le chemin d'un instant donné (ici une figure) à un autre.

□ Question soulevée : Rudolf Benesh disait « La lecture est la porte de la connaissance, l'écriture est l'outil de la réflexion ».

Qu'induit la possibilité et la capacité d'écriture dans la création artistique même ?

□ Les « happenings », définis pour la première fois par Allan Kaprow en 1958, dans la revue

Anthologist comme : « quelque chose qui arrive » (Something to take place : a happening),