

Université de Montréal

Exercer le métier de compositeur au cirque contemporain
Approches musicales et sociales du travail créateur

par MARC-ANTOINE BOUTIN

Faculté de musique

Mémoire présenté à la Faculté de musique en vue de l'obtention
du grade de Maître en Musique, option Musicologie

Août 2018

© Marc-Antoine Boutin, 2018

Résumé

Ce mémoire explore le métier de compositeur de cirque contemporain à travers des problématiques d'ordres musical et social inhérentes à son exercice, lesquelles sont intimement liées aux spécificités du contexte et au caractère collectif de la création. À partir des outils de la sociomusicologie et de la sociologie interactionniste, l'auteur a mené une enquête ethnographique sous forme d'entretien semi-dirigé auprès de quatre compositeurs professionnels ayant travaillé sur la création de spectacles du collectif de cirque les 7 Doigts de la main et de six étudiants finissants de l'École nationale de cirque de Montréal ainsi que leur conseiller musical.

Étant donné la brièveté des périodes de création et le mode de division du travail déterminé par un rapport d'autorité à la fois vertical (hiérarchique) et horizontal (en fonction de la spécialité disciplinaire), l'analyse des résultats révèle que le principal « problème » à l'exercice du métier de compositeur au cirque contemporain est de comprendre les demandes musicales faites par la direction artistique – généralement constituée de non-musiciens – et de satisfaire ces demandes tout en valorisant leurs idées personnelles et en assurant une coordination efficace du travail.

Cette étude révèle qu'exercer le métier de compositeur au cirque contemporain relève d'un savoir-faire et requiert des compétences musicales souvent en lien avec les technologies et sociales, notamment en matière de communication et de coordination. Par exemple, on constate que si cette activité exige parfois de savoir-faire des compromis et qu'elle s'apparente au registre de la prestation de service, sa nature idiosyncrasique est aussi source d'appréciation et de valorisation.

Mots-clés : Compositeur – Métier – Processus créateurs – Musique – Cirque contemporain – Travail créateur – Savoir-faire – Coopération – Musicologie – Sociologie

Abstract

This master thesis explores the occupation of contemporary circus composer through musical and social issues inherent to its practice, which are intimately linked to the specificities of the context and the collective nature of creation. Using the tools of sociomusicology and interactionist sociology, the author conducted an ethnographic investigation in the form of a semi-directed interview with four professional composers, who worked on the creation of the circus collective's show of the 7 Fingers, and six graduating students from the National Circus School of Montreal as well as their musical advisor.

Given the shortness of the creative periods and the division of work, determined by both vertical (hierarchical) and horizontal authority (depending on the disciplinary specialty), the analysis of the results reveals that the main "problem" in practicing the profession of contemporary circus composer is to understand the musical demands made by the artistic direction - generally composed of non-musicians - and to satisfy these demands while valuing personal ideas and ensuring effective coordination work.

This study reveals that practicing the profession of composer in contemporary circus is a know-how and requires musical skills, especially with technology, and social skills, in communication and coordination, for example. We note in particular that while the activity of composing music for contemporary circus sometimes requires the ability to make compromise and is similar to a service providing activity, its idiosyncratic nature is also a source of appreciation and valuation.

Keywords: Composer – Occupation – Creative Processes – Music – Contemporary Circus – Creative Work – Expertise – Cooperation – Musicology – Sociology

Table des matières

RÉSUMÉ.....	i
<i>ABSTRACT</i>	ii
TABLE DES MATIÈRES.....	iii
REMERCIEMENTS	v
INTRODUCTION	2
0.1. Problématique	5
0.2. Question de recherche.....	8
0.3. Plan du mémoire	14
CHAPITRE 1. Une recherche sociomusicologique au cirque contemporain.....	16
1.1. Définir le cirque contemporain	16
1.2. La spécialisation disciplinaire des métiers comme critère d'analyse	21
1.3. Une sociomusicologie des processus de création musicale	26
1.4. Une approche interactionniste du travail créateur	28
1.4.1. L'apport épistémologique de l'interactionnisme symbolique.....	29
1.4.2. L'apport méthodologique de l'interactionnisme symbolique	32
1.5. L'enquête ethnographique	34
1.5.1. Le collectif de cirque les 7 Doigts de la main.....	37
1.5.2. Les étudiants finissants de l'École nationale de cirque	41
CHAPITRE 2. Une musique « de cirque ».....	43
2.1. Le rapport entre la musique et la gestuelle	45
2.1.1. La musique comme « valeur ajoutée »	45
2.1.2. Le paradigme de la suprématie de l'expressivité corporelle.....	47
2.2. Les fonctions de la musique de cirque.....	50
2.2.1. La fonction structurante de la musique	52
2.2.2. La fonction de guide pour la création	55
2.3. L'influence de la gestuelle sur les choix musicaux	58
CHAPITRE 3. La coordination du travail de création musicale	65
3.1. Le problème de coordination	66
3.1.1. Le caractère collectif du travail de création musicale.....	66
3.1.2. La brièveté de la période de création	70

3.2. Les moments de la création musicale	71
3.2.1. La phase préliminaire.....	72
3.2.2. Les maquettes et le « <i>tayloring process</i> ».....	74
3.3. Les lieux de la création musicale	77
3.3.1. Le travail en co-présence	78
3.3.2. Le travail collectif à distance	79
CHAPITRE 4. « Faire » la musique à plusieurs	83
4.1. La communication	88
4.2. La dimension morale du travail créateur	92
4.2.1. Le sentiment d'idiosyncrasie du travail	93
4.2.2. La négociation.....	94
4.2.3. Une activité de service	98
4.3. La dimension technique du travail créateur	100
4.3.1. Le caractère utilitaire de l'activité de création musicale	101
4.3.2. Le caractère reproductible de l'activité de création musicale.....	102
4.4. Le métier de sonorisateur au cirque	105
4.4.1. Un « sonorisateur-compositeur » ?	106
4.4.2. Apprendre le métier de compositeur à travers celui de sonorisateur	110
CONCLUSION.....	113
RÉFÉRENCES	i
ANNEXE I	xii
ANNEXE II.....	i

Remerciements

Pour le temps qu'ils m'ont chaleureusement donné en participant à cette enquête, je tiens à remercier Nans Bortuzzo, Louis Dufort, Éric Forget, Colin Gagné, Jasper Gahunia et les six étudiant-e-s finissant-e-s de l'École nationale de cirque, cohorte 2016-2017, dont les noms ont été maintenus anonymes.

Pour son support, sa disponibilité et ses judicieux conseils, je tiens à remercier Michel Duchesneau, mon directeur de recherche.

Pour ses encouragements et sa générosité, je tiens à remercier Marie-Thérèse Lefebvre.

Pour leur aide et leur sourire toujours rayonnant, je tiens à remercier Anna-Karyna Barlati, responsable de la bibliothèque de l'École nationale de cirque, et Christine Paré, coordonnatrice générale de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM).

Pour leur soutien financier, je tiens à remercier l'OICRM et la Faculté de musique de l'Université de Montréal.

Pour tous les moments de la vie universitaire partagés ensemble, j'ai une pensée pour mes amis et collègues de la Faculté de musique de l'Université de Montréal, particulièrement Irina Kirchberg pour nos discussions à l'OICRM et sa contagieuse bonne humeur.

Pour notre amitié et toutes nos merveilleuses discussions, j'ai une pensée pour Alexandre Lépine et Alexis Roy-Touchette.

Pour leur soutien, leur amour inconditionnel, leur générosité et leur bienveillance, à toute ma famille, particulièrement à Normand Boutin, Louise Parent, Pascale Boutin, Guillaume Desbiens, Dominique Jasmin, Hélène Jolin et Félix Jasmin.

Un remerciement tout spécial à Ève Jasmin, pour sa présence et ses rires ; pour qui elle est tout simplement.

Introduction

*Les montagnards connaissent aussi les mers de nuages.
Ils n'y découvriraient cependant pas ce rideau fabuleux. [...]
Et je devinais déjà qu'un spectacle n'a point de sens,
sinon à travers une culture, une civilisation, un métier.*
Antoine de Saint-Exupéry (1900-1944), écrivain et aviateur¹

S'il est permis à Antoine de Saint-Exupéry de voir les nuages différemment que le montagnard, c'est parce qu'il les perçoit selon une autre perspective : à travers ses lunettes d'aviateur. Occuper le siège du pilote lui permet de côtoyer quotidiennement ces « mers de nuages » qui, tels des « rideaux fabuleux », sont à ses yeux dignes d'un spectacle. Exercer le métier d'aviateur lui apporte une perspective singulière d'un même phénomène climatique.

Gardons en tête ce principe, mais transférons-le à un autre contexte. Nous nous assoyons dans une salle de théâtre, face à la scène. Sur celle-ci a lieu un spectacle, cette fois au sens propre : un spectacle de cirque contemporain. Sous nos yeux, depuis le siège du spectateur, il nous est donné d'assister à une performance, non pas seulement multidisciplinaire, mais bien interdisciplinaire : au déroulement visuel (le jeu de mouvements par les interprètes, le maniement d'objets quelconque, la présence de costumes, d'éclairages ou même de décors) interagit une musique. Ensemble, le visuel et le sonore servent un même discours – celui du metteur en scène².

Que cette musique soit interprétée en direct par des musiciens ou qu'elle ait été enregistrée préalablement ; qu'elle soit considérée à chaque spectacle comme une version singulière et inédite d'une même ligne directrice ou encore comme une œuvre figée sur un album commercialisé, cette musique reste le fruit d'un *travail de composition* (qu'il s'agisse de création originale ou d'arrangement de matériau préexistant). La musique diffusée lors du spectacle ne représente que la pointe visible de l'iceberg selon la perspective des spectateurs – les montagnards de manière homologique à l'extrait en exergue du texte. Selon la perspective

¹ Antoine de Saint-Exupéry, *Terre des hommes*, Paris, Gallimard, 1939, p. 14.

² Afin d'éviter d'alourdir la lecture du texte, dans les cas où je désigne un rôle pratiqué autant par des hommes que des femmes (compositeur, metteur en scène ou chorégraphe), j'emploie le genre masculin.

du compositeur, la représentation du spectacle n'est qu'une étape d'un processus plus large, un travail quotidien semé de questionnements, d'incertitude, de prises de décisions individuelles et collectives, d'essais et d'erreurs. Le rapport du compositeur à la musique du spectacle de cirque – « sa » musique – est donc tout autre : sa perspective correspond à l'exercice de son métier. Ici, je cible délibérément la subjectivité du compositeur dans l'étude de la musique de cirque contemporain, une première piste dans cette enquête pour circonscrire les manières dont *ils* conçoivent leur activité créatrice. Mes données de recherche reflétant cette posture, je nous inviterai à questionner leur réalité et à s'asseoir dans leur « siège ».

Avant d'aller plus loin, et comme cette recherche se réclame de la sociomusicologie, une question mérite d'être posée : la création musicale au cirque est-elle un objet digne d'étude ? Si ce projet avait été proposé il y a cinquante ans – en ignorant le fait qu'il aurait été anachronique de parler de cirque contemporain à ce moment – sa légitimité aurait probablement été remise en question. D'abord, parce qu'à cette époque la musicologie n'était pas autant intégrée aux sciences humaines et sociales qu'aujourd'hui et parce qu'elle était pratiquée sur la base de présupposés la divisant en deux pôles : la musicologie historique et la musicologie systématique. Or, aujourd'hui on peut aisément affirmer que cette division (bien qu'encore présente) n'est plus normative et que l'objet d'étude qu'est la création musicale au cirque contemporain, ainsi que les méthodes employées pour l'étudier, s'inscrivent dans les pratiques sociomusicologiques contemporaines en recherche et participe à ce que Nicolas Donin décrit comme « un allongement indéfini de la liste des objets digne d'étude qui constituent des objets d'enquête *a priori* aussi légitime que la genèse d'une œuvre majeure du répertoire romantique³ ». Si le fait de se pencher sur les compositeurs de musique de cirque peut être considéré comme original, il s'inscrit dans la tendance à l'éclatement des genres et des cas d'études en sociomusicologie et plus largement en sociologie de l'art : « Les disques de rap, les films de Hitchcock, les œuvres d'art virtuel ou les spectacles de cirque, de théâtre ou de danse sont autant d'exemples récents d'œuvres d'art étudiées, entre analyse esthétique et production collective, afin de mieux saisir le processus de création artistique à l'œuvre⁴ ».

³ Nicolas Donin, « Vers une musicologie des processus créateurs », *Revue de musicologie*, Tome 98, n° 1, 2012, p. 9.

⁴ Marie Buscatto, « Catherine Rudent, *L'album de chansons. Entre processus social et œuvre musicale. Juliette Gréco, Mademoiselle K, Bruno Joubrel* », *Sociologie de l'Art*, vol. 21, n° 3, 2012, p. 137.

Mais cet argument suffit-il ? En effet, l'originalité d'un objet de recherche, seule, ne suffit pas à justifier son approche. Je me dois de justifier son intérêt scientifique. Si l'on ne se fie qu'à la faible proportion de recherches portant sur la musique au cirque par rapport au champ plus large des études sur la musique ou des arts du cirque, la question de la pertinence de cet objet de recherche se pose de manière implicite. Pourquoi existe-t-il si peu de recherche sur la musique au cirque ? Est-ce parce que la musique n'est pas essentielle au spectacle ? « Le » cirque, n'est-ce pas essentiellement une manifestation visuelle ? Les métiers du cirque, ne sont-ils pas ceux exercés par les artistes *de* cirque⁵ ? Par ailleurs, et du point de vue de la réception, la musique est-elle une motivation à fréquenter le spectacle ? En autres mots, est-ce possible de venir au cirque *pour* sa musique ? En définitive, est-il pertinent d'analyser l'exercice du métier de compositeur au cirque ?

Ces questions se posent, car même si de plus en plus de chercheurs s'intéressent aux arts du cirque depuis une trentaine d'années, la dimension musicale reste relativement ignorée. En effet, le cirque est approché le plus souvent à partir de ce qui est considéré comme son élément constitutif fondamental, le corps, et ce qui en découle : la prouesse, la virtuosité, le risque, les artistes « de » cirque, c'est-à-dire les interprètes qui font de leur corps, de leur discipline et de leurs agrès⁶ l'objet de la gestuelle scénique. Sont aussi questionnés, à une plus petite échelle, les processus qui mènent les artistes à la professionnalisation, leurs statuts et leur identité ainsi que, à une plus grande échelle, les transformations historiques, esthétiques et économiques du cirque.

Les chercheurs ne sont pas tous originaires du milieu du cirque. Une grande partie d'entre eux proviennent d'un champ de recherche connexe au paradigme du corps, comme la kinésiologie, ou à d'autres arts vivants, comme le théâtre et la danse⁷. En accord avec la chercheuse australienne Kim Baston, on constate tout de même une tendance à s'interroger sur la musique lorsqu'elle est un « élément dominant » de l'action scénique : « While there is a

⁵ Par exemple, l'ouvrage Thérèse Perez-Roux, Richard Étienne et Josiane Vitali (dir.), « Professionnalisation des métiers du cirque », Paris, L'Harmattan, 2016, ne traite que des métiers spécifiques au cirque et par conséquent ne traite pas des métiers de la musique.

⁶ Les agrès de cirque sont des appareils utilisés par les artistes à des fins spectaculaires. On pense notamment au trapèze, à la corde, au tissu aérien, au fil de fer ou au mât chinois.

⁷ Pour Claude Poissant, metteur en scène au théâtre, « les chorégraphes viennent d'un milieu dont le matériau de départ est le corps », dans Adeline Gendron, « Mise en scène et chorégraphie : la fusion de deux discours », *Jeu*, n° 119, 2006, p. 78. C'est aussi le cas pour le milieu du cirque.

considerable body of scholarship on performance genres in which music is a dominant element (such as opera and musical theatre), there is considerably less scholarship considering theatre in which music is a subordinate element⁸ ».

La musique de cirque étant généralement considérée comme subordonnée au déroulement visuel⁹, elle semble être moins étudiée. Serait-ce aussi parce que la spécificité musicale requerrait des connaissances en musique pour l'appréhender ? C'est possible et j'émets en ce sens l'hypothèse qu'elles sont nécessaires pour l'aborder avec pertinence et justesse.

0.1. Problématique

S'il y a peu de travaux sur la musique de cirque¹⁰, ils ne sont toutefois pas inexistantes. Le corpus n'a pas été généré seulement depuis le champ de recherche en arts du cirque. Des musicologues ont approché le cirque dans la musique : le cirque comme source d'inspiration musicale¹¹ ou comme représentation en musique¹². D'autres ont considéré la musique de cirque comme répertoire, comme genre ou comme instrumentation¹³. Un important ouvrage, le

⁸ Kim Baston, *Scoring Performance : The Function of Music in Contemporary Theatre and Circus*, thèse de doctorat, La Trobe University, Bundoora, 2008, p. 9.

⁹ En effet, s'il est récurrent que des musiques pré-existantes soient utilisées dans des spectacles de cirque contemporain, elles restent le plus souvent au service d'un propos narratif porté par le déroulement visuel. Mais certains spectacles, dans leur *entière*té, ont vu exceptionnellement leur trame narrative être pensée et conçue autour d'une thématique musicale, celle-ci étant le prétexte à l'existence même du spectacle. Dans ces cas, le déroulement visuel est en quelque sorte subordonné à la thématique musicale. Je pense au Cirque du Soleil qui a conçu certains de leurs spectacles sur la thématique d'un artiste ou groupe de musique, par exemple le spectacle *Love*, créé sur la musique du groupe The Beatles, ou aux spectacles de la « Série hommage » portant sur la musique de musiciens québécois : *Tout Écartillé* sur la musique du chanteur Robert Charlebois (2015), *Le Monde est Fou* sur la musique du groupe Beau Dommage (2016), *Stone* sur la musique de l'auteur Luc Plamondon (2017), *Juste une p'tite nuit* sur la musique du groupe Les Colocs (2018) et le spectacle présentement en création sur la musique du groupe Les Cowboys Fringants (à paraître en 2019)).

¹⁰ Baston l'a noté lors de la constitution du corpus de recherche de sa thèse de doctorat : « Research for this chapter involved an extensive search of circus commentaries, the reward often only a handful of comments, as there has been no specialist body of research on circus music. Most references to historical circus music and musicians consist of a brief indication either of repertoire or of the nature of the circus band (e.g. Speaight 1980; St Leon 1983; Culhane 1990) », Baston, *Scoring Performance*, p. 133.

¹¹ Rie Yoshimura s'est penchée sur l'influence des clowns musiciens sur les compositeurs français entre 1910 et 1940, dans Rie Yoshimura, *Le clown et la musique entre 1910 et 1940*, mémoire de maîtrise, Université de Haute Bretagne – Renne 2, 2003.

¹² Myriam Garcia, « Présence du cirque dans l'opéra : du sujet à la mise en scène », enregistrement personnel de conférence, Colloque international *Musique & cirque, une relation féconde*, Philippe Goudard et Yvan Nommick (dir.), Université Paul-Valéry, 17 octobre 2013.

¹³ Claudie Marcel-Dubois, « Instruments de musique de cirque », *Arts et traditions populaires*, PUF, 8^e année, 1960, pp. 89-109 ; Élisabeth Gavalda, « Tritrologie et instrumentarium dans la musique de cirque », enregistrement personnel de conférence, Colloque international *Musique & cirque, une relation féconde*, Philippe Goudard et Yvan Nommick (dir.), Université Paul-Valéry, 17 octobre 2013.

*Répertoire des données musicales de la presse québécoise*¹⁴, accorde une attention particulière à la musique de cirque au Québec. Toutefois, comme les auteurs ciblent la période 1764-1824, excluant évidemment le cirque contemporain, cet ouvrage a été peu utile pour ma recherche. La revue trimestrielle « Arts de la piste » a consacré un numéro¹⁵ à la musique de cirque, mais le format réduit des articles oblige les auteurs à rester succinct. Par conséquent, et malgré des questions pertinentes qui y sont soulevées, les textes restent plutôt factuels et ne permettent pas une réflexion en profondeur.

D'autres recherches ont souligné que la musique occupe une place prépondérante dans les spectacles de cirque¹⁶. Aussi, si elle reste subordonnée à la performance physique¹⁷, la musique n'est pas moins accessoire : elle est fondamentale parce qu'elle participe à la sensibilité et à la cohérence de la trame narrative du spectacle¹⁸. Enfin, la fréquentation des spectacles de cirque est depuis peu intégrée aux enquêtes nationales sur les pratiques culturelles¹⁹ ainsi qu'aux enquêtes menées par les regroupements professionnels²⁰. Une rare enquête menée auprès des publics du cirque a montré que la musique n'est pas une dimension du spectacle de cirque à sous-estimer puisqu'elle figure parmi les motivations de ces publics à assister au spectacle²¹.

¹⁴ Lucien Poirier et Juliette Bourassa-Trépanier (dir.), *Répertoire des données musicales de la presse québécoise*, Tome 1 : Canada, Volume 1 : 1764-1799 et Volume 2 : 1800-1824, Québec, PUL, 1990.

¹⁵ Jean-Luc Baillet (éd.), « Musique et cirque », *Arts de la piste*, Éditions HorsLesMurs, janvier 2003.

¹⁶ « [La] présence de la musique semble naturelle dans un spectacle de cirque (personne dans l'assistance n'a jamais vu un spectacle sans musique, hormis des « numéros » de quelques minutes) » dans Circostrada, *Cirque et musique : de l'illustration musicale à la création sonore*, 2013, p. 4 ; « [It] appears to be rare to find a production that completely dispenses with music », Baston, *Scoring Performance*, p. 9.

¹⁷ « Circus performance has long been defined by a style of presenting music since the mid-nineteenth century (Culhane 1990; Coxe 1952), a recognizable style in which music is prominent, yet remains subordinate to the physical performance », Baston, *Scoring Performance*, p. 131.

¹⁸ Baston, *Scoring Performance*, 2008.

¹⁹ À ce sujet, on peut consulter Claude Fortier, « Dix ans de statistiques sur la fréquentation des arts de la scène », *Optique culture*, Observatoire de la culture et des communications du Québec, n° 34, septembre 2014.

²⁰ Je pense notamment à En Piste, regroupement national pour les arts du cirque, *État des lieux : Les arts du cirque au Québec et au Canada. Éclairage sur un paradoxe*, http://enpiste.qc.ca/files/publications/etat_des_lieux_eclairage_sur_un_paradoxe.pdf, consulté le 12 novembre 2015.

²¹ « For instance, when asked why they [the audience] were attracted to TOHU [a theatre dedicated to circus arts in Montreal], they cited physical prowess (96%), dance (86%), **music (82%)** and theatre (81%), more than clowns (61%) or animals (23%) », André Courchesne et Philippe Ravanis, « How to Engage Audiences With Increasingly Eclectic Tastes », *International Journal of Arts Management*, Vol. 18, N° 1, Automne 2015, p. 82.

Cependant, on connaît encore peu le profil et les pratiques des musiciens de cirque²² puisqu'ils passent toujours sous le radar, ou presque²³.

Les travaux de Baston déjà cités sont à noter étant donné qu'elle est une des rares chercheuses à s'être penchée de manière approfondie sur la musique de cirque. Baston a consacré sa thèse de doctorat à l'analyse des fonctions de la musique dans le cadre d'une mise en scène, c'est-à-dire au théâtre et au cirque²⁴. Deux des six chapitres portent exclusivement sur le cirque : le quatrième chapitre « The structural function of circus music », lequel concerne les cirques « modernes²⁵ » et traditionnels, ainsi que le cinquième chapitre « Music as engagement : the creation of *Daddy* », où elle prend comme cas d'étude la création d'un spectacle de la compagnie Woman's Circus, basée à Melbourne, en Australie. Elle y a occupé une position d'observatrice participante, agissant à la fois comme chercheuse et directrice musicale dans le cadre de son étude.

Dans ce cinquième chapitre, Baston fait un premier constat : « The marriage of musical form and dramatic **structures** is a constant negotiation for [the] composer/sound designer in the creation of a theatrical performance²⁶ » (c'est moi qui souligne). Les problématiques de négociation qu'elle vit, dans son rôle de directrice musicale, concernent les structures musicales et dramatiques en tant que tel et non pas une négociation interpersonnelle. Aussi, le travail de composition de la musique du spectacle *Daddy* s'est avéré être une compilation de pièces préexistantes et non une création originale, ce qui a des implications quelque peu différentes dans mon projet puisque je m'intéresse à la composition d'une musique originale. Ce n'est qu'à

²² « While there is some information dealing with the instrumentation and repertoire of traditional circus bands, there is a decided lack of specific historical reference to the actual practices of circus musicians, and also a lack of differentiation between the different roles the musicians were expected to fulfil », Baston, *Scoring Performance*, p. 133.

²³ Dans son questionnaire d'enquête sur la profession de musicien interprètes en France, Philippe Coulangéon sonde les types d'activités rémunérées exercées au cours des douze derniers mois (question no. 10) qui comprend la catégorie « Musicien de cirque », distincte de la catégorie « Musicien de plateau » laquelle concerne le théâtre, la danse et les arts visuels, dans Philippe Coulangéon, *Les musiciens interprètes en France. Portrait d'une profession*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, 2004, p. 306.

²⁴ « This thesis proposes an original formulation of terms analysing the function of music within the theatrical mise-en-scène. These are proposed as appropriate for two scholarship disciplines – theatrical performance studies and music – in relation to both reception and to artistic intention », Baston, *Scoring Performance*, p. 9.

²⁵ L'invention du cirque comme forme de spectacle est apparue en Angleterre à la fin du XVIII^e siècle et a été considéré comme « moderne » en référence au cirque romain de l'antiquité. Le cirque traditionnel ou « classique », lui, est apparu au XIX^e siècle et a connu son âge d'or de 1920 à 1960 environ. Ce qu'on nomme le « nouveau » cirque, le cirque contemporain ou encore les arts du cirque, est apparu dans les années 1970.

²⁶ Baston, *Scoring Performance*, p. 172.

la toute fin du chapitre qu'elle fait un autre constat, celui-ci fondamental pour ma recherche, en effleurant la question de la « communication entre le directeur artistique et le directeur musical » :

As identified, a core problem involved the tension between musical and dramatic form, in that some musical forms proved to be less flexible than others in order to accommodate the periods of variable time inherent in the live circus/theatre context. **It was difficult to communicate this to a director without musical training, as any explanation**, apart from the stubborn insistence on the validity of creative intuition, **involved a level of technical musical knowledge**²⁷.

Avec la question de la difficulté dans la communication et de la possession de connaissances musicales, Baston met le doigt précisément sur ce qui m'intéresse ici : d'une part le caractère collectif du travail de composition (l'interaction entre un directeur artistique et un directeur musical) ; d'autre part, la qualité de la collaboration qui se joue en fonction de la capacité des créateurs à mobiliser ces connaissances dans la communication.

0.2. Question de recherche

Étant donné que la musique des cas étudiés dans ce projet de maîtrise est composée spécifiquement pour le spectacle (notamment parce qu'il s'agit d'une caractéristique du cirque contemporain²⁸); qu'elle est le résultat d'une activité mise en œuvre par un spécialiste (le compositeur) ; qu'elle requiert un savoir-faire et qu'elle *doit* être créée en collaboration avec la direction artistique de manière à ce qu'elle soit cohérente avec le spectacle, comment le métier de compositeur s'exerce-t-il au cirque contemporain ?

Ce mémoire envisage le caractère collectif des processus de création de la musique de cirque contemporain sous un jour encore peu exploré : à travers la réalité des compositeurs et de leur rapport à la création en collaboration avec la direction artistique. Je prends comme point

²⁷ Baston, *Scoring Performance*, p. 208. De telles situations ne sont pas exclusives aux arts de la scène, mais se trouvent présentes aussi dans d'autres « mondes de l'art » comme celui du cinéma, notamment, entre le compositeur et le cinéaste.

²⁸ « [A] distinguishing feature in the development of new circus was the reintroduction of music composed specifically for the circus and performed live », Baston, *Scoring Performance*, p. 147.

de départ (1) l'idée que « toute chose résulte du travail de quelqu'un²⁹ » et (2) l'idée de la « nature profondément collective de l'action créative³⁰ ».

Hors du domaine du cirque, mais toujours dans le domaine musical, plusieurs travaux importants se sont fondés sur ces assises : comment « fabrique-t-on » une interprétation de manière collective dans un orchestre symphonique³¹? Comment le compositeur crée-t-il une musique de ballet en natation synchronisée en collaboration avec les entraîneuses³²? Quels sont les processus de construction des répertoires du jazz³³, de la création d'un opéra-vidéo de Steve Reich³⁴ ou encore d'un album de chansons³⁵. Ces études ont constitué des modèles pour ma recherche de par leurs méthodes et leurs types d'approches théoriques par rapport au phénomène musical.

En prenant la position épistémologique que la musique est le résultat d'un travail social et en m'appuyant sur les exemples issus de la littérature en sociomusicologie, je reprends à mon compte les objectifs fixés par Becker dans l'étude du travail artistique :

[Il s'agit d'identifier] l'ensemble des choses qui sont faites dans l'ordre où elles sont faites par les personnes qui les font et à prendre cela comme [...] un « travail ». [...] Ce faisant, [ce type d'analyse] s'écarte de la formule standard qui observe avant tout l'œuvre elle-même³⁶, conçue de manière étroite comme consistant en un objet physique ou audible ou visuel, et en ses qualités formelles immédiatement appréhendables³⁷.

²⁹ Everett Hughes cité (sans référence) par Howard S. Becker, « Quelques implications de l'équation Art = Travail pour la sociologie de l'art », dans Marc Perrenoud (dir.), *Les mondes pluriels de Howard S. Becker*, La Découverte, 2013, p. 117.

³⁰ Hyacinthe Ravet, *L'orchestre au travail. Interactions, négociations, coopérations*, Paris, Vrin, 2015, p. 19.

³¹ Ravet, *L'orchestre au travail*, p. 19.

³² Irina Kirchberg, *Pour une approche sociomusicologique des processus de création musicale. « Faire la musique » en natation synchronisée*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2014.

³³ Howard S. Becker et Robert R. Faulkner, « *Qu'est-ce qu'on joue, maintenant?* » *Le répertoire de jazz en action*, traduction de Bruno Gendre, Paris, La Découverte, 2009.

³⁴ Denis Laborde, « Faire la musique », *Appareil*, no. 3, 2009.

³⁵ Catherine Rudent, « Le premier album de Mademoiselle K. Entre création individuelle et coopérations négociées », *Ethnologie française*, vol. 38, n° 1, 2008, p. 69-78 ; Laurent Cugny, Hyacinthe Ravet et Catherine Rudent, « "Aimez-vous les uns les autres ou bien disparaissez..." ». Sur une expérience d'aujourd'hui dans la chanson française », *Sociétés* 2004/3, no 85, p. 83-100.

³⁶ L'idée d'œuvre « en elle-même » est discutable. Pour Becker, le Principe de l'Indétermination Fondamentale de l'Œuvre d'Art signifie qu'il est impossible « de parler de « l'œuvre elle-même » car une telle chose n'existe pas. Seules sont réelles toutes les occasions dans lesquelles l'œuvre apparaît, ou est représentée, ou est vue, chacune d'entre elles pouvant être différente de toutes les autres », dans Howard S. Becker, *Paroles et musique*, Paris, L'Harmattan, 2003, pp. 27-28.

³⁷ Becker, « Quelques implications de l'équation Art = Travail pour la sociologie de l'art », p. 117.

Aussi, si le travail artistique peut être « compris comme incluant à la fois l'œuvre [...] (ou le style, ou le genre, etc.) et les tâches concrètes qu'effectuent toutes les personnes et qui font du produit artistique ce qu'il est³⁸ », la logique de la sociologie interactionniste suggère que pour définir un métier, on ne peut pas simplement en « recenser » les tâches et les compétences. Il est préférable de mettre ces dernières en rapport avec les activités des différents acteurs visant à atteindre un objectif commun. Le cas de la création d'un spectacle de cirque est particulièrement parlant étant donné qu'il nécessite tout un ensemble de participants interagissant en « chaînes de coopération³⁹ » et visant à atteindre un même objectif, ici la création du spectacle. C'est le principe de la division du travail décrit avec précision par Everett Hughes :

Qu'est-ce que décrire un poste de travail si ce n'est formuler ce que tel ou tel travailleur fait ou est censé faire ? Cette référence à la division du travail se trouve implicitement dans le recensement de la main-d'œuvre, l'étude de sa mobilité, de sa motivation et de son ardeur au travail, de sa capacité à acquérir des savoir-faire, ainsi que dans l'analyse du prix du travail, des services et des biens. La division du travail [à mon sens] implique l'interaction ; car elle ne consiste pas dans la simple différence entre le type de travail d'un individu et celui d'un autre, mais dans le fait que les différentes tâches sont les parties d'une totalité, et que l'activité de chacun contribue dans une certaine mesure au produit final. Or l'essence des totalités, dans la société comme dans les domaines biologiques et physiques, c'est l'interaction⁴⁰.

Le travail de création d'un spectacle de cirque se divise en une multitude d'étapes et requiert la participation et la coopération d'un nombre considérable de personnes ayant des statuts, des tâches et des compétences différentes. Il est important de prendre conscience de la

³⁸ Becker, « Quelques implications de l'équation Art = Travail pour la sociologie de l'art », p. 117.

³⁹ « Tout ce qui n'est pas fait par l'artiste, c'est-à-dire par celui qui exerce l'activité cardinale sans quoi l'œuvre ne serait pas de l'art, doit être fait par quelqu'un d'autre. L'artiste se trouve ainsi au centre d'un réseau de coopération dont tous les acteurs accomplissent un travail indispensable à l'aboutissement de l'œuvre. Chaque fois que l'artiste dépend d'autres personnes, il y a une chaîne de coopération », dans Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Flammarion, 1988, p. 49.

⁴⁰ Everett C. Hughes, *Le regard sociologique. Essais choisis*, textes rassemblés et présentés par Jean-Michel Chapoulie, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1996, p. 61.

nature *multidisciplinaire* du spectacle de cirque puisqu'elle est fondamentale pour la compréhension de la division du travail.

S'il règne une division verticale du travail « qui hiérarchise les responsabilités⁴¹ », le caractère multidisciplinaire détermine aussi une division horizontale du travail en fonction des spécialités. Ainsi, si le compositeur n'est pas au sommet de la hiérarchie : ses compétences, son savoir-faire, bref l'exercice de ce métier lui fait occuper une position cardinale⁴². En ce sens, et j'aurai l'occasion de l'analyser en profondeur dans le quatrième chapitre, la confrontation de ces deux rapports d'autorité crée des dynamiques du côté de la prise de décision collective⁴³. En ce sens, et puisqu'on peut définir la création comme le fait de « choix⁴⁴ », cette recherche questionne les notions de créativité et de créativité partagée⁴⁵.

Enfin, pour articuler mes propos, j'ai opté pour une approche telle que celle employée par Becker dans son ouvrage *Outsiders*⁴⁶ à propos du métier de « musicien de danse », qui consiste à considérer et à définir un métier en fonction de ses problèmes sociaux. Pour Becker, les problèmes d'un métier dépendent de la position de ce métier *par rapport* à d'autres groupes sociaux de la société. Par exemple,

[le] principal problème des musiciens est celui du maintien de leur indépendance par rapport aux tentatives de contrôle de leurs activités artistiques. Ce sont les personnes étrangères au milieu musical pour lesquelles les musiciens travaillent qui exercent un tel contrôle, et elles apprécient

⁴¹ Marine Cordier, « Le cirque contemporain entre rationalisation et quête d'autonomie », *Sociétés contemporaines*, n° 66, 2007, p. 46-47.

⁴² « Ceux qui participent à la réalisation d'œuvres d'art, et de manière plus générale tous les membres de la société, considèrent certaines des activités nécessaires à la production d'une forme d'art comme « artistiques », parce qu'elles exigent des dons ou une sensibilité propre aux artistes. À leurs yeux, ce sont les activités cardinales de l'art, celles qui permettent à une œuvre d'art de se distinguer d'un produit industriel, d'un article artisanal ou d'un objet naturel (si cette œuvre est un objet). [...] Ils relèguent ceux qui exercent [les autres] activités au rang de personnel de renfort (pour employer le vocabulaire militaire) et réservent le titre d'artiste à ceux qui pratiquent les activités cardinales », Becker, *Les mondes de l'art*, p. 41.

⁴³ Dû aux limitations du mémoire de maîtrise, j'ai sondé les compositeurs seulement à propos de leur collaboration avec la direction artistique, laquelle est la plus pertinente. Toutefois, ce n'est mon intention de sous-entendre que la création musicale n'est que le fruit du travail de ces créateurs. J'analyserai le cas singulier du sonorisateur à la fin du chapitre quatre.

⁴⁴ Becker, *Paroles et musique*, p. 32.

⁴⁵ Ravet, *L'orchestre au travail*, 2015.

⁴⁶ Howard S. Becker, *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Briand et Jean-Michel Chapoulie, Paris, Métailié, 1985.

généralement les prestations des musiciens selon des critères tout à fait différents de ceux qu'ils utilisent eux-mêmes⁴⁷.

Le terme de « problème » est utilisé comme outil conceptuel pour comprendre certaines dynamiques sociales inhérentes à un métier, telles des tensions caractéristiques à un travail donné. Étant plus ou moins prononcées selon le contexte, ces tensions demeurent toutefois omniprésentes et les acteurs doivent y faire face quotidiennement dans l'exercice de leur travail. Le problème des « musiciens de danse » est qu'ils doivent « maintenir leur indépendance par rapport aux tentatives de contrôle de leurs activités artistiques »⁴⁸.

Évidemment, il n'y a pas qu'un seul problème à l'exercice d'un métier. Dans une autre étude, si Becker énonce « le » problème des « musiciens de danse » en termes d'indépendance et de contrôle de leur activité, c'est parce qu'il « a toujours cherché “une réponse à la même question, quel que soit le terrain (...) celle du rapport entre autorité et pouvoir”⁴⁹ ».

J'ajouterais que les problèmes spécifiques du métier de musicien ne sont pas uniquement des problèmes sociaux, mais aussi des problèmes à teneurs musicales puisque le travail de composition dépend de la capacité des compositeurs à mobiliser des compétences musicales particulières.

À partir des conclusions de Becker sur les « musiciens de danse », si le principal problème des musiciens est de « maintenir leur indépendance par rapport aux tentatives de contrôle de leurs activités artistiques par des personnes étrangères au milieu musical [c'est-à-dire les publics] », la dynamique me semble différente dans le monde du cirque contemporain. Suivant le système conventionnel de distribution de l'autorité qui pose le metteur en scène au sommet de la hiérarchie, le compositeur ne peut pas *a priori* maintenir une entière indépendance par rapport aux demandes de la direction artistique. Cela s'explique, d'une part, parce qu'il participe à une activité par essence collective et interdisciplinaire et, d'autre part, parce qu'il

⁴⁷ Becker, *Outsiders*, p. 127.

⁴⁸ Marc Perrenoud résume ce problème dans ses propres termes : « Becker décrit et raconte les affres de l'inadéquation entre les attentes du public qui veut de la musique commerciale et le désir des musiciens de jouer « du jazz », en fait de jouer de façon autonome, sans se préoccuper des contraintes extérieures », Marc Perrenoud, « Prendre au sérieux l'artisanat musical : utilité, reproductibilité, prestation de service », dans Marc Perrenoud (dir.), *Les mondes pluriels de Howard S. Becker*, Paris, La Découverte, 2013, p. 95.

⁴⁹ Becker, [titre de l'article non indiqué], *Sociétés*, n° 7, 1987, cité par David Le Breton, *L'interactionnisme symbolique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 47.

doit répondre aux demandes de la direction artistique, laquelle détermine la « vision » globale du spectacle. Je reviendrai sur ce point dans le premier chapitre.

L'hypothèse à la base de ce mémoire consiste à considérer que le travail créateur du compositeur est un exercice délicat de compromis et d'affirmation réservé à des artistes qui possèdent des compétences particulières.

Étant donné la différence disciplinaire entre les créateurs-spécialistes, le principal problème des compositeurs de cirque contemporain est d'obtenir et de comprendre les demandes musicales faites par la direction artistique – généralement des non-musiciens – et de satisfaire ces demandes tout en valorisant leurs idées personnelles. Cette « traduction » des demandes musicales doit prendre en compte une coordination efficace du travail, limitant au minimum les essais et erreurs et les va-et-vient, car la fenêtre de temps consacrée à la création est généralement très courte.

À ce problème je dégage trois hypothétiques sous-problèmes :

1. La nature du rôle de la musique dans le spectacle de cirque semble poser problème à la composition musicale ;
2. La nature collective du travail de création musicale semble poser des problèmes de coordination dans le processus de création ;
3. La différence entre les spécialisations se traduit par une asymétrie des savoirs, ce qui semble poser un défi à la communication et, conséquemment, à la coopération.

L'objectif général est de rendre compte de la richesse des processus créateurs en musique et de contribuer aux champs de recherche en musicologie, en sociologie et en arts du cirque. L'objectif spécifique est de rendre compte d'un métier encore peu exploré, le compositeur de cirque contemporain à travers trois sous-objectifs spécifiques : (1) éclairer les spécificités de la musique « de cirque » pour la pratique des artistes de cirque et les problématiques qui y sont reliées pour le travail de création musicale ; (2) à travers les formes récurrentes que prennent les processus de création, soulever les stratégies conventionnelles utilisées pour coordonner le travail de création musicale ; et (3) comprendre comment un musicien et un metteur en scène arrivent à communiquer ensemble au sujet de la musique à travers la nature des interactions dans le travail de collaboration (qu'elles soient harmonieuses, conflictuelles encore source de compromis ou de négociations), et les registres moraux et techniques du travail.

Enfin, je précise que ce mémoire se concentre strictement sur le discours des enquêtés. Par conséquent, les dimensions du discours et l'orientation des questions ayant été posées aux participants ne permettent pas d'aborder l'analyse musicale des exemples musicaux.

0.3. Plan du mémoire

Dans le premier chapitre, « Une enquête sociomusicologique au cirque », le corpus de recherche et le cadre théorique et méthodologique seront délimités en fonction des ambitions scientifiques de mon étude. J'y justifierai le choix d'avoir mené une enquête ethnographique auprès de quatre compositeurs du collectif de cirque les 7 Doigts de la main et six étudiants finissants de l'École nationale de cirque à Montréal, en plus de leur professeur agissant à titre de conseiller musical.

Dans le deuxième chapitre, « La musique *de cirque* », je répondrai au premier objectif spécifique : la musique de cirque a-t-elle des spécificités ? Quel rôle les artistes de cirque accordent-ils à la musique ? Quelles sont ses particularités, ses fonctions et les modalités de sa création dans le contexte spécifique du cirque – notamment en comparaison à la musique d'autres arts de la scène comme le théâtre ou la danse ? Une meilleure compréhension de la musique replacée dans le contexte du cirque, autant du point de vue des circassiens et des compositeurs, permet de mieux comprendre la teneur des choix artistiques, des contraintes, des demandes faites par la direction artistique lors du processus de création.

Dans le troisième chapitre, il s'agira de répondre au deuxième objectif spécifique en réfléchissant au déroulement du processus de création. Il sera question de voir les stratégies de coordination développées autour du processus de création et d'éclairer comment ce dernier se divise. En effet, certains lieux et certaines phases de création sont favorisés pour la qualité et l'efficacité du travail qui en résultent.

Dans le quatrième et dernier chapitre, le regard sera posé sur les interactions entre le compositeur et la direction artistique, notamment dans la communication et la négociation, et en fonction des différents rapports d'autorité. Aussi, j'analyserai la dimension morale du travail créateur, c'est-à-dire différents registres de valeur bilatéralement opposés, mais tous les deux vécus par les compositeurs dans l'exercice du métier : par exemple, un sentiment d'idiosyncrasie du travail et le sentiment de percevoir un service. J'éclairerai aussi la dimension technique du travail en fonction des critères d'utilité et de reproductibilité, associés

généralement à un travail d'artisanat. Enfin, j'exposerai le cas singulier du sonorisateur au cirque dans son interaction avec le compositeur et la direction artistique de manière à observer l'ambiguïté des rôles, mais aussi de manière à éclairer les compétences spécifiques du compositeur (celles que le sonorisateur ne possède pas).

Chapitre 1. Une recherche sociomusicologique au cirque contemporain

1.1. Définir le cirque contemporain

Qu'est-ce que le cirque contemporain ? Sur quelle(s) définition(s) s'appuyer ? Quels sont les critères les plus pertinents en fonction des ambitions de cette recherche ? De nombreux chercheurs ont œuvré à définir le cirque contemporain et ses transformations. Certains ont ciblé des problématiques socio-économiques⁵⁰, institutionnelles⁵¹, professionnelles⁵² et identitaires⁵³, d'autres se sont penchés sur des questionnements ayant trait aux lieux du cirque⁵⁴, à leurs spécificités québécoises⁵⁵, à leurs publics⁵⁶ ou encore appartenant à un courant esthétique dit « du risque »⁵⁷, de la prouesse ou de la « Figure »⁵⁸.

On peut définir le cirque contemporain en le distinguant du cirque dit traditionnel. En faisant cela, une tendance est de penser que le cirque contemporain se caractérise par sa propension à mélanger d'autres disciplines artistiques comme la danse et le théâtre, tandis que

⁵⁰ Sylvain Fagot, *Le cirque. Entre culture du corps et culture du risque*, Paris, L'Harmattan, 2010.

⁵¹ Julien Rosemberg, *Arts du cirque. Esthétiques et évaluation*, Paris, L'Harmattan, 2004.

⁵² Perez-Roux, Étienne et Vitali (dir.), *Professionnalisation des métiers du cirque*, 2016 ; Émilie Salaméro, *Devenir artiste de cirque aujourd'hui. Espace des écoles et socialisation professionnelle*, thèse de doctorat, Université de Toulouse, 2009.

⁵³ Magali Sizorn, « Une ethnologue en « Trapézie » : sport, art ou spectacle ? », *Ethnologie française*, vol. 38, 2008, p. 79-88 ; Marine Cordier, « Corps en suspens : les genres à l'épreuve dans le cirque contemporain », *Cahiers du Genre*, n° 42, 2007, p. 79-100 ; Magali Sizorn et Betty Lefevre, « Transformation des Arts du Cirque et identités de genre », *Staps*, n° 61, 2003, p. 11-24.

⁵⁴ Francine Fourmaux (dir.), *Les lieux du cirque. Du local à l'international, trajectoires et inscription spatiale des circassiens*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2008.

⁵⁵ Louis Patrick Leroux et Charles R. Batson (dir.), *Cirque Global. Quebec's Expanding Circus Boundaries*, McGill-Queen's University Press, 2016.

⁵⁶ Territoires de cirque, *Regards sur les publics des arts du cirque au sein de Territoires de Cirque : constats et interrogations*, Novembre 2008, <https://www.territoiresdecirque.com/en/actions/accompagnement/regards-sur-les-publics-des-arts-du-cirque>, consulté le 20 mars 2017 ; Émilie Salaméro, « Étudier le(s) public(s) du cirque : représentations sociales, usages et méthodologies », *Revue ¿ Interrogations ?*, N°24. Public, non-public : questions de méthodologie, juin 2017 [en ligne], <http://www.revue-interrogations.org/Etudier-le-s-public-s-du-cirque>, consulté le 8 juin 2018.

⁵⁷ Fourmaux, Francine, « Le nouveau cirque ou l'esthétisation du frisson », *Ethnologie française*, vol. 36, n° 4, 2006, p. 659-668 ; Emmanuel Wallon (dir.), *Le cirque au risque de l'art*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2013 ; Philippe Goudard, *Le cirque entre l'élan et la chute. Une esthétique du risque*, Saint-Gély-du-Fesc, Éditions Espaces 34, 2010.

⁵⁸ Céline Pereira, *La figure des corps performants au cirque contemporain*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2008.

le cirque traditionnel se caractériserait, par exemple, par l'éclectisme des numéros présentés et leur discontinuité dans le spectacle. Or, le fait de mélanger différentes disciplines artistiques dans un même spectacle n'est pas spécifique au cirque contemporain, mais est aussi caractéristique du cirque traditionnel. Pour Éric Forget, conseiller musical à l'École nationale de cirque de Montréal interrogé dans le cadre de ce projet de recherche, « il n'y a pas tant de différences entre le cirque contemporain et le cirque traditionnel » de ce point de vue puisque c'est ce qui représente le cirque *point* :

Éric Forget : Pour moi, **il n'y a pas tant de différences entre le cirque contemporain et le cirque traditionnel**. C'est-à-dire oui, il y a des différences de réalité et d'influence. Il y a une réelle influence, admettons, dans le cirque par d'autres disciplines, mais **à la base le cirque de toute façon a toujours été influencé par toutes sortes de disciplines**. Le cirque c'est une affaire bâtarde. C'est un mélange d'un paquet d'affaire [...].

Marc-Antoine Boutin : Ça reste disparate du côté des numéros.

É.F. : Oui, tout à fait, **mais aussi au niveau du processus**. C'est-à-dire qu'on peut aussi bien considérer, je ne sais pas moi, [par exemple] le cirque *Barnum*⁵⁹ comme étant un cirque traditionnel, mais *Barnum* a quand même demandé à [George] Balanchine de faire une chorégraphie pour des éléphants et c'est quand même Igor Stravinski qui a composé la musique⁶⁰ [...] Ça veut dire que... *ben* là, **il y a une influence de la danse, de la musique et à cette époque-là c'était hautement contemporain de jouer du Stravinski!** [...] **Alors, il m'est difficile de considérer que *Barnum* quand il a fait cette démarche-là était un traditionaliste**. C'est-à-dire que lui il faisait « On mélange les choses » et **le cirque a tout le temps mélangé les choses**.⁶¹

⁵⁹ Fondé en 1871 aux États-Unis, le cirque traditionnel *Ringling Brothers and Barnum & Bailey* est le cirque qui a été actif pendant la plus longue période de temps : il a fermé ses portes en 2017, soit après 146 ans d'activité.

⁶⁰ Igor Stravinski a composé *Circus Polka for a Young Elephant* (1942), une pièce d'environ quatre minutes pour orchestre à vent, à la demande du chorégraphe George Balanchine, lequel avait reçu une commande du cirque *Ringling Brothers and Barnum & Bailey* pour chorégrapheur une polka pour cinquante éléphants.

⁶¹ On nuance tout de même ce rapprochement entre cirque traditionnel et cirque contemporain, qui peint le premier comme moderniste, sa pratique étant toujours inscrite dans son époque, et le second comme traditionaliste, étant donné qu'il poursuit la pratique du cirque traditionnel à mélanger les arts. L'exemple de la collaboration entre le cirque, Stravinski et Balanchine semble être un événement exceptionnel, les critiques de l'époque écrivant que le groupe de musiciens a souffert des difficultés de la partition moderniste de Stravinski et que les dompteurs d'éléphants ont eu particulièrement de difficulté à se synchroniser avec la musique. À ce sujet, voir la note n° 53, dans l'article de Kim Baston, « Circus music : the eye of the ear », dans Peta Tait et Katie Lavers (éd.), *The Routledge Circus Studies Reader*, Routledge, New York, 2016, p. 133.

À l'évidence, la définition du cirque contemporain n'est pas chose aisée, d'autant que le cirque en général est tout aussi complexe à définir en comparaison à d'autres formes artistiques⁶² :

Si l'essence du théâtre se définit par la dramaturgie et celle de la danse par la chorégraphie, celle du cirque est beaucoup plus incertaine pour être résumée en un terme. Non que l'identité du cirque soit floue. Mais à la différence d'autres formes artistiques, le cirque n'est fondé sur aucun critère académique. Qui dit académisme⁶³ dit règles et principes, ce qui signifie à la fois un cadre de production ou d'opposition favorisant la création et un langage spécifique permettant de définir et d'identifier la pratique de l'art en question avec ses constituantes. **Les critères qui en définissent l'essence sont multiples, comme les disciplines qui le constituent**⁶⁴.

Étant donné sa nature hybride et ses pratiques par essence multidisciplinaire, aux difficultés de définition du cirque contemporain s'ajoutent des problématiques liées à la constitution d'un corpus d'œuvres, notamment avec les balbutiements des pratiques d'écriture du cirque⁶⁵, comme aux notions d'auteur et de répertoire⁶⁶. Malgré « la revendication de l'unicité des œuvres et l'introduction d'une réflexivité esthétique [qui] favorise le déploiement d'une activité de critique et d'édition spécialisées, menée par des journalistes, des chercheurs et certains artistes eux-mêmes, signe d'une progressive intellectualisation (Wallon, 2002)⁶⁷ » du

⁶² « [...] within the performing arts, circus has to accommodate a particular tension between the 'traditional' and the theatricalized 'new circus' », Baston, *Scoring performance*, p. 131.

⁶³ Pour Becker, l'académisme vise à mettre de côté l'individualité de l'artiste au détriment d'habileté. L'académisme « se traduit pas une préoccupation croissante du « faire », de l'habileté démontrée par l'artiste ou l'exécutant, au détriment des œuvres proprement dites, des idées et des sentiments qu'elles expriment », Becker, *Les mondes de l'art*, p. 291.

⁶⁴ Caroline Hodak-Druel, « Entre la prouesse et l'écriture », dans Emmanuel Wallon (dir.), *Le cirque au risque de l'art*, Arles, Actes Sud, 2002, p. 145.

⁶⁵ « Le cirque est un genre si composite qu'il ne saurait se contenter d'une grammaire unique. Ses traditions privilégiant la transmission orale et le contact physique sont tellement vivaces qu'elles échappent aux grimoires. Le caractère libre et parfois fantasque de ses interprètes tolère mal la fixité du document. Rien ne permet néanmoins d'affirmer qu'il échappe à l'impératif d'inscription », Emmanuel Wallon, « Inscriptions de cirque », dans *Processus de création*, Revue Arts de la piste, Éditions HorsLesMurs, No. 37-38, mars 2006, p. 60 ; Kati Wolf, « Écrire le cirque? La Notation de Mouvement Benesh pour les arts du cirque », Éditions Hors les murs, n° 3, octobre 2011, pp. 10-17. http://horslesmurs.fr/wp-content/uploads/2014/02/memento3_cirqueetdanse.pdf, consulté le 24 mai 2018.

⁶⁶ Kati Wolf, « Un répertoire pour les arts du cirque », *Hors les murs*, 2015 <http://horslesmurs.fr/accueil/documentation-recherche/les-parcours-thematiques/les-parcours/repertoire-pour-les-arts-du-cirque/>, consulté le 24 mai 2018.

⁶⁷ Cordier, « Le cirque contemporain : entre rationalisation et quête d'autonomie », p. 42.

cirque contemporain, il demeure particulièrement complexe à catégoriser, à étiqueter et à répertorier.

Si j'emploie cirque « contemporain » dans ce mémoire, c'est parce qu'il s'agit d'un terme couramment utilisé par « les gens », comme dirait Becker. Quoique l'utilisation de « cirque contemporain » fasse parfois débat entre les artistes – il arrive qu'on préfère utiliser « arts du cirque » puisque « contemporain » a tendance à créer une scission avec ce qui est « populaire » ou de « divertissement » –, j'ai jugé pertinent d'utiliser le terme tout en sachant qu'aucune définition n'est parfaite. J'ajouterais que « contemporain » n'est pas employé dans le sens littéral de « qui appartient à l'époque présente, au temps présent⁶⁸ », mais plutôt au sens figuré tel qu'utilisé dans les étiquettes « danse contemporaine » ou « musique contemporaine ». Le terme de « contemporain » sert donc à qualifier le cirque comme genre artistique.

Si le cirque apparu dans les années 1970 a été qualifié de « nouveau » et a été perçu comme révolutionnaire par rapport aux pratiques du cirque traditionnel en vigueur, de nouvelles normes ont fini par se figer. En ce sens, le chercheur Philippe Goudard souligne que si « le cirque classique témoigne de son conservatisme⁶⁹ », le cirque « nouveau », à sa manière, en témoigne tout autant :

Si l'on admet que dans la scène occidentale, le passage à la nouveauté se fait par la transgression de la norme vers le « hors norme », on peut dès lors, quarante ans après son apparition, remettre en cause l'originalité d'un cirque dit « nouveau », qui s'est aujourd'hui adapté à la norme [:] corporatisme, critères de sélections, [...] modèle entrepreneurial⁷⁰.

De toute évidence, les dichotomies cirque traditionnel/contemporain ou cirque classique/nouveau cachent toute une richesse de pratiques⁷¹. Il n'est donc pas question de sous-

⁶⁸ Définition de « contemporain », dans dictionnaire Larousse, https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/contemporain_contemporaine/18559, consulté le 11 juin 2018.

⁶⁹ Goudard, « Le cirque, entre l'élan et la chute », p. 106.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 106-107.

⁷¹ « L'esthétique du cirque a profondément changé depuis trente ans. A côté du cirque de « toujours », aujourd'hui qualifié de traditionnel ou de classique, coexistent des formes artistiques très hétérogènes, que l'on regroupe généralement, non sans difficulté, sous les labels de « nouveau cirque », de « cirque contemporain », de « cirque de création » ou d'« arts du cirque ». », dans « Résumé », Gwénola, David-Gilbert, Jean-Michel Guy et Dominique Sagot-Duvaurox, *Les art du cirque. Logiques et enjeux économiques*, Paris, Département des études, de la prospective et des statistiques, La documentation Française, 2006.

entendre que l'utilisation du terme « cirque contemporain » est une représentation exhaustive de la réalité. Des sociologues comme Marine Cordier et Sylvain Fagot⁷² suggèrent des catégorisations alternatives basées sur des critères économiques :

Si le clivage classique/contemporain apparaît structurant, [...] il existe d'autres segmentations qui amènent à distinguer quatre « profils » renvoyant à des logiques économiques contrastées, en fonction de la taille de l'entreprise, du volume et de l'origine de ses ressources. [...] Le monde du cirque se présente ainsi comme un « archipel », l'espace des compagnies contemporaines étant lui-même fortement segmenté en fonction de la taille des structures et des moyens dont elles disposent⁷³.

Je présente ces exemples de catégories non parce que je m'appuierai moi-même sur des critères économiques, mais pour signifier qu'il existe des alternatives aux catégories traditionnelles, lesquelles ne peuvent pas toujours être prises pour acquises, et parce qu'elles permettent d'éclairer d'autres côtés d'un même prisme.

On peut cependant tenter d'identifier au moins une caractéristique catégorielle du cirque contemporain. L'esthétique du spectacle de cirque contemporain est caractérisée par l'expression d'un discours unifié et cohérent. L'analyse des spectacles révèle un travail sur les transitions entre les numéros – d'ailleurs, la musique participe grandement à ces transitions :

La narration prend ainsi une place centrale dans les créations. Le cirque s'éloigne progressivement de l'ambiance des fêtes foraines et entre dans les institutions culturelles. Les représentations dans lesquelles un même artiste est tour à tour jongleur⁷⁴ ou acrobate deviennent rares. Les spectacles

⁷² « La brève identification des propriétés relatives à chaque forme de production circassienne, à partir d'une logique systémique, permet dès à présent de dégager deux formes (ou systèmes socio-économiques) de cirque bien distinct : l'une académique ou classique dans sa production et sa diffusion, et l'autre nouvelle dans la manière de concevoir sa pratique », Fagot, *Le cirque. Entre culture du corps et culture du risque*, p. 31.

⁷³ Cordier, « Le cirque contemporain : entre rationalisation et quête d'autonomie », p. 39.

⁷⁴ La jonglerie est une discipline dite de « manipulation » car elle se pratique en lançant dans les airs des objets tels que des balles ou des quilles. L'objectif étant de maintenir les objets en mouvement, lesquels doivent être rattrapés puis relancés, la jonglerie requiert de la dextérité et de l'agilité, dans Anna-Karyna Barlati, « Glossary of Circus Terms », *Cirque Global*, Louis Patrick Leroux et Charles R. Batson (eds.), McGill-Queen's University Press, Montréal, 2016, p. 301.

de saltimbanques cèdent la place à des créations dramaturgiques dans lesquelles la monodisciplinarité (jonglage, acrobatie, clowns⁷⁵...) devient la norme⁷⁶.

Dans le cas présent, quel angle d'attaque serait pertinent pour appréhender le métier de compositeur dans ce contexte spécifique ? Pour poser la question autrement, quelles sont les caractéristiques nécessaires et pertinentes du cirque contemporain qu'il faut soulever pour une juste définition du métier de compositeur ? En considérant le caractère collectif de la création musicale, je définirai le cirque contemporain en fonction de son mode d'organisation et de division du travail créateur. En effet, et j'y reviendrai au point 1.2, le travail créateur y est divisé d'une manière caractéristique : en fonction de la spécialisation disciplinaire des métiers. Ainsi, éclairer les critères sur lesquels se fonde la division du travail de création musicale permettra de cerner le rôle du compositeur, son savoir-faire ainsi que les implications de la différence de spécialisation sur le jeu des interactions avec la direction artistique. Il s'agit de cerner le « problème » du métier de compositeur : comprendre les demandes musicales faites par la direction artistique, satisfaire ces demandes tout en valorisant au maximum ses idées personnelles et en assurant une coordination efficace du travail.

1.2. La spécialisation disciplinaire des métiers comme critère d'analyse

Si les spectacles de cirque contemporain et traditionnel peuvent, dans les deux cas, être considérés comme le résultat d'une activité collective fondée sur une division sociale du travail⁷⁷, cette division n'est pas établie en fonction des mêmes critères. La division du travail de création d'un spectacle de cirque contemporain s'effectue essentiellement en fonction de la *spécialisation* des métiers, alors qu'au cirque traditionnel, les mécanismes de production du spectacle sont régis par une « structure interne dont le sommet de la hiérarchie est occupé par le

⁷⁵ L'art clownesque est pratiqué essentiellement à travers l'art dramatique, le mime, la face et le burlesque. Généralement, le clown se met en scène dans des situations improbables et cocasse, dans Barlati, « Glossary of Circus Terms », p. 297.

⁷⁶ Marie-Carmen Garcia, *Artistes de cirque contemporain*, Paris, Éditions La Dispute, 2011, p. 12-13.

⁷⁷ Antonella Caforio, « Il circo come comunità di vita e di lavoro », *Studi di Sociologia*, 25^e année, n° 4, 1987.

noyau familial, lequel joue un rôle dominant parce qu'il contrôle les moyens de production et reproduit ce mode de production⁷⁸ ».

Au cirque traditionnel, chaque membre de la communauté peut jouer différents rôles et la transmission des connaissances musicales, comme la pratique d'un instrument, se fait en fonction de ce mode de reproduction :

[...] in smaller [traditionnal] circuses the situation was markedly different. In the family structures of these circuses **many, if not all, of the performers would be expected to double as musicians, and musical skills were taught to the circus children as a matter of course** (St Leon 1990a: 54; Ramsland 1993: 83; Lord 1965). When not in the ring with their act, the performers would often join the band. If not augmented by specifically hired musicians, the band would obviously vary in size throughout the evening's entertainment. Quality can also be assumed to have varied⁷⁹.

L'importante influence d'artistes provenant d'autres disciplines artistiques, majoritairement du milieu théâtral, sur le « nouveau cirque » a comme effet de normaliser un nouveau mode de distribution de l'autorité artistique, fondé sur d'autres principes comme la « structure de l'œuvre » :

Le principe d'innovation et de recherche étant placé au cœur de l'esthétique du « nouveau cirque », ces conventions entraînent un changement de mode de production dans la mesure où le passage d'une compilation de numéros à un spectacle conçu comme une œuvre singulière modifie radicalement le processus de conception. Dans un programme traditionnel, les prestations de chaque artiste sont indépendantes et substituables, ce qui réduit au minimum les tâches relevant de leur coordination. Les formes contemporaines pour leur part tendent à bousculer l'unité de temps et d'action des numéros, en créant des liens entre les prestations, en introduisant saynètes et personnages, si bien que plusieurs actions se déroulent simultanément

⁷⁸ Caforio, « Il circo come comunità di vita e di lavoro », p. 436 ; traduction libre.

⁷⁹ Baston, *Scoring performance*, p. 144.

sur la piste. Cette modification de la structure de l'œuvre suscite l'émergence⁸⁰ d'une fonction de mise en scène, afin de coordonner les différentes séquences acrobatiques⁸¹.

De ces transformations esthétiques, le cirque contemporain voit non seulement « émerger » une nouvelle spécialisation de mise en scène, mais lui attribue aussi l'autorité directrice, à l'instar du traditionnel noyau familial, ce qui vient modifier de manière très importante la configuration de la division du travail. Toutefois, ce mode d'organisation n'est pas une pratique aussi explicite et répandue qu'au théâtre. D'une part, l'absence de texte au cirque⁸² ne prescrit pas aussi clairement les rôles de chaque interprète en amont de la création, ce qui favorise leur intervention dans les prises de décision avec la mise en scène et leur confère aussi un rôle de créateur⁸³. D'autre part, certaines compagnies valorisent une démarche de création égalitaire en maintenant ambiguë, voire en abolissant la fonction de mise en scène comme seule autorité directrice⁸⁴. Si d'autres éléments comme la taille et le succès⁸⁵ peuvent amener les compagnies de cirque à s'organiser autour d'une fonction de mise en scène, « la relation que les artistes tissent avec leur metteur en scène [...] ne bénéficie pas de l'évidence que cette fonction a dans le théâtre⁸⁶ ».

⁸⁰ On peut se demander qu'est-ce qui a « émergé » en premier : la modification de la structure de l'œuvre a-t-elle suscité l'émergence de la fonction de mise en scène comme l'avance Cordier ? Comment l'œuvre s'est-elle modifiée au départ ? Est-ce la fonction de mise en scène qui est venue modifier la structure de l'œuvre ? À cette dynamique de « l'œuf ou la poule », sans doute devrions-nous chercher à voir l'interaction dans l'émergence d'une fonction de mise en scène et d'une nouvelle structure de l'œuvre ainsi que l'entremêlement de leur influence mutuelle.

⁸¹ Cordier, « Le cirque contemporain : entre rationalisation et quête d'autonomie », p. 43.

⁸² Je vais revenir à la question de l'absence de texte et de ses implications sur la création musicale au chapitre 2.

⁸³ À ce sujet, on peut consulter Garcia, *Artistes de cirque contemporain*, p. 46.

⁸⁴ La Compagnie XY, par exemple, est une compagnie de cirque qui se réclame d'un processus de création collectif : « L'ouverture, le partage et la solidarité sont également des valeurs qui sont à l'œuvre dans ces processus d'écriture collective comme dans le fonctionnement de la compagnie. Non comme un postulat mais plutôt comme un travail sur soi et vers l'autre au quotidien », Compagnie XY, « Il n'est pas encore minuit », *Dossier de création*, 2014, p. 3. <http://www.ciexy.com/wp-content/uploads/2016/01/INEPEM-Dossier-de-creation.pdf>, consulté le 27 juin 2018.

⁸⁵ À la section 1.5.1., je prends en considération la notion de succès dans le choix du collectif les 7 Doigts de la main comme terrain d'enquête.

⁸⁶ Garcia, *Artistes de cirque contemporain*, p. 46.

En résumé, le cirque est devenu « contemporain » en traversant un processus « d'artification⁸⁷ », de « théâtralisation⁸⁸ », de professionnalisation⁸⁹ et d'institutionnalisation, d'abord en France⁹⁰, puis au Québec⁹¹. De nouveaux statuts⁹² et de nouveaux métiers⁹³ sont apparus, le travail de création artistique s'étant divisé en fonction de la nature de la spécialisation disciplinaire des métiers⁹⁴. Au sommet de la nouvelle hiérarchie se trouve donc le metteur en scène⁹⁵ qui a « la responsabilité des “choix décisifs” [lesquels] déterminent les contours de l'œuvre⁹⁶ ». Bien entendu, d'autres éléments influent sur l'autorité comme le savoir-faire (l'expérience et les compétences) et la réputation⁹⁷.

Après avoir éclairé le mode d'organisation et de division du travail créateur au cirque contemporain, des questions persistent : comment le compositeur s'intègre-t-il dans cette organisation ? Quel est son rôle ? S'il est associé à la démarche créative du fait qu'il compose la musique du spectacle, comment intervient-il dans les décisions prises par le metteur en scène ? Ne fait-il qu'intervenir ou agit-il lui aussi comme autorité pour prendre des décisions ? Possède-t-il un quelconque pouvoir de négociation ? En revanche, doit-il faire des concessions, des

⁸⁷ Magali Sizorn, « De “La course aux Trapèzes” aux Arts Sauts » Nathalie Heinich et Roberta Shapiro (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, EHESS, 2012, pp. 133-149.

⁸⁸ Garcia, *Artistes de cirque contemporain*, p. 12.

⁸⁹ Outre la reconnaissance et l'intervention publique des États français et québécois en matière de cirque, la création d'écoles de cirque, comme l'École nationale de cirque de Montréal en 1981, l'École de cirque de Verdun en 1988 et l'École de cirque de Québec en 1995, a participé à la démocratisation et à l'institutionnalisation des arts du cirque. Pour une perspective sur la création d'écoles de cirque en France, on peut consulter : Salaméro, *Devenir artiste de cirque aujourd'hui : espace des écoles et socialisation professionnelle*, 2009.

⁹⁰ Le cirque est entré dans la prérogative du Ministère de la Culture français en 1978, dans Garcia, *Artistes de cirque contemporain*, p. 22.

⁹¹ Le cirque est reconnu officiellement par le Conseil des arts et des lettres du Québec depuis 2001 « comme une discipline artistique à part entière », dans En Piste, « État des lieux. Les arts du cirque au Québec et au Canada. Éclairage sur un paradoxe », 2007, p. 3,

http://enpiste.qc.ca/files/publications/etat_des_lieux_eclairage_sur_un_paradoxe.pdf, consulté le 12 novembre 2015.

⁹² Nuançons : le titre de « metteur en piste » est parfois utilisé, la « piste » étant l'espace circulaire de performance au cirque traditionnelle sous chapiteau, une manière de se réclamer du cirque et se distinguer du théâtre.

⁹³ Perez-Roux, Étienne et Vitali (dir.), *Professionnalisation des métiers du cirque*, 2016.

⁹⁴ Toutefois, il serait imprudent d'affirmer que le cirque traditionnel n'est pas régi d'une quelconque façon par la spécialisation. Seulement, il ne s'agit pas, traditionnellement, du critère le plus pertinent.

⁹⁵ La définition de « metteur en scène » que donne Serge Proust pour le théâtre est aussi applicable pour le cirque : « Inscrit dans une production administrée, le metteur en scène est un artiste auquel on reconnaît à la fois une *intentionnalité* et une *maîtrise* de l'ensemble de la production d'une œuvre; à ce titre, il est au centre des interactions de travail », dans Serge Proust, « Les metteurs en scène de théâtre entre réussite sociale et remise en cause ontologique », Nathalie Heinich et Roberta Shapiro (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, EHESS, 2012, p. 106.

⁹⁶ Cordier, « Le cirque contemporain : entre rationalisation et quête d'autonomie », p. 45.

⁹⁷ À ce sujet on peut lire le chapitre intitulé « La réputation » dans Becker, *Les mondes de l'art*, p. 348-366.

compromis ? Enfin, et tel est le cœur de la question, comment prennent-ils les décisions ensemble ? Des tensions particulières surgissent-elles au cours du processus de création musicale ? Ce sont les questions que je tenterai d'éclairer au long des prochains chapitres.

Je souhaite préciser une dernière chose : si le métier de compositeur peut être associé à un métier d'individualité⁹⁸, du moins selon l'image romantique du compositeur solitaire, je justifie le fait de le considérer comme prenant part à une activité collective pour trois raisons.

Primo, qu'un métier puisse être en apparence considéré comme « individuel » et exempt de contraintes extérieures n'est pas un gage de sa complète autonomie créatrice. En effet, « il serait trop facile d'opposer mécaniquement le plasticien ou l'écrivain, emblèmes de l'individualisme, et le metteur en scène ou le chorégraphe, immergés dans l'action collective, [car même] l'activité créatrice la plus individualisée a son épaisseur collective⁹⁹ ».

Secundo, en s'inscrivant dans le monde des arts du spectacle, le compositeur fait face à une chaîne de coopération potentiellement complexe en regard d'autres disciplines artistiques comme les arts visuels et littéraires parce qu'elle « fait appel à tout un personnel artistique et technique de collaboration et à une division extensive du travail¹⁰⁰ ». Il y a un intérêt à se pencher sur les manières dont le compositeur œuvre au cirque puisque ce contexte est susceptible de « [fournir] le répertoire le plus varié d'illustrations : le nombre et la diversité des collaborations à des créations par essence collectives accroissent par eux-mêmes les risques et les occasions de conflits¹⁰¹ ».

Tertio, étant donné que le metteur en scène ne possède pas l'expertise ou le temps (généralement les deux) pour mener à lui seul la création, la réalisation et la production de toutes les dimensions d'un même spectacle (musique, techniques, lumière, son, costume, *etc.*), « la coopération d'autres professionnels artistiques s'avère nécessaire¹⁰² ». Par conséquent, et

⁹⁸ « Si l'on compare le métier de musicien interprète [ou de compositeur] avec d'autres professions artistiques, il apparaît fondamentalement comme un métier d'individualité [...] alors que chez les comédiens ou les danseurs [ou les circassiens], elles sont fréquemment médiatisées, notamment par des formes d'organisations collectives – la troupe, la compagnie », dans Coulangeon, *Les musiciens interprètes en France*, p. 233.

⁹⁹ Pierre-Michel Menger, *Profession artiste*, Paris, Éditions Textuel, 2005, p. 82.

¹⁰⁰ Pierre-Michel Menger, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Seuil/Gallimard, 2009, p. 485.

¹⁰¹ Pierre-Michel Menger, « Présentation », dans Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, p. 9.

¹⁰² Cordier, « Le cirque contemporain : entre rationalisation et quête d'autonomie », p. 46.

puisque ce dernier se trouve au sommet de la hiérarchie, le compositeur doit *nécessairement* collaborer avec lui.

En définitive, le cirque contemporain est un cas de figure intéressant pour rendre compte des problématiques sociales et musicales associées au métier de compositeur. Sa présence dans ce monde de l'art présente des situations, des dynamiques et des contraintes particulières en comparaison aux activités professionnelles de compositeurs évoluant dans d'autres contextes.

1.3. Une sociomusicologie des processus de création musicale

Chercher à comprendre comment s'exerce le métier de compositeur au cirque contemporain implique de questionner la raison d'être de son activité : créer de la musique. Tel que je l'ai avancé en introduction, une partie du problème du métier de compositeur relève des spécificités du contexte, le cirque contemporain, qui influencent l'activité de composition¹⁰³. Par conséquent, il importe de comprendre le rapport qu'ont les metteurs en scène et les artistes de cirque avec la musique.

Comment appréhender cette musique ? L'analyse musicale suggère qu'on la « décompose selon des critères de pertinence afin de comprendre une dynamique de construction¹⁰⁴ ». Mais est-il vraiment question ici d'analyser *une* création ou s'agit-il plutôt de comprendre l'*acte* créateur ? L'objectif est d'approcher la « *fabrique* des œuvres¹⁰⁵ », « *l'atelier* de musique¹⁰⁶ » ; bref, l'*activité* du compositeur et la dynamique de construction de la création musicale comme *action* plutôt que la construction d'une œuvre particulière.

Comme je l'ai avancé dans l'introduction, la première des deux assises sur lesquelles s'appuie cette recherche est que l'œuvre musicale résulte du *travail* de *quelqu'un*. Cela se découpe en deux parties : d'une part, l'utilisation du verbe « travailler » met le doigt sur l'action de « *faire* » quelque chose (« créer » de la musique), cette action étant, d'autre part, « faite » par *quelqu'un* – ce qui implique d'interroger les personnes qui « font » cette musique.

¹⁰³ Par exemple, l'absence de texte directeur au cirque va attribuer un rôle de guide aux compositions musicales lors du processus de création, les particularités des agrès vont prioriser le choix de certaines musiques, l'exigence de la performance de cirque va donner des fonctions à la musique ou encore le paradigme de la fonction de subordination de la musique à la gestuelle du cirque. J'y reviendrai au deuxième chapitre.

¹⁰⁴ Nicolas Donin et Jacques Theureau, « La fabrique des œuvres », *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 18, n° 1, 2008, p. 10.

¹⁰⁵ Donin et Theureau, *Op. cit.*

¹⁰⁶ Ravet, *L'Orchestre au travail*, p. 15.

Le titre du mémoire a d'ailleurs été choisi de manière à mettre en évidence la nature dynamique de la création. Il ne s'agit pas simplement d'éclairer le métier du compositeur, comme quantification de connaissances, de compétences et de techniques, mais bien d'éclairer l'*exercice* de ce métier, lequel s'inscrit et s'étend à travers un processus :

Parler de « processus » de création implique, d'abord, l'idée d'une progression, d'une dynamique, éventuellement d'étapes successives et enchevêtrées, bref, d'une durée propre. À toute reconstruction scientifique d'une œuvre « en train de se faire » correspond donc une temporalité spécifique¹⁰⁷.

La question de la temporalité est importante puisqu'une partie du problème du métier de compositeur consiste à s'exercer dans des contraintes temporelles fortes, ce qui exige une coordination efficace du travail, en limitant au minimum les essais et erreurs et les va-et-vient.

S'inscrivant dans une démarche sociomusicologique, l'étude des processus créateurs éloigne d'une démarche musicologique plus traditionnelle, laquelle « consiste à étudier un produit (« une œuvre »), à tenter de l'analyser et de la qualifier » et permet de se rapprocher d'une démarche sociologique¹⁰⁸, laquelle va « mettre surtout l'accent analytique sur les agents, les acteurs/actrices, les interactions, les collectifs, les institutions qui font les œuvres¹⁰⁹ ». Cette décision d'adopter une position priorisant les actions davantage que les objets musicaux n'est pas arbitraire. Elle se justifie du fait que les pratiques, les fonctions et l'expérience vécue par les artistes de cirque en rapport avec la musique sont plus pertinentes pour la musique issue de ce monde artistique que les caractéristiques inhérentes à l'objet musical en lui-même :

Music in theatre¹¹⁰ can be considered as an object, as an experience, as a function, as a set of practices. It both *is* and *does*. The analysis of music in theatre needs to consider all of these

¹⁰⁷ Irina Kirchberg et Alexandre Robert (dir.), *Faire l'art. Analyser les processus de création artistique*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 12-13.

¹⁰⁸ « Une démarche assez usuelle en musicologie consiste à étudier un produit (« une œuvre »), à tenter de l'analyser et de la qualifier. Les sociologues quant à eux ont davantage pour habitude de s'intéresser aux processus, et ici en particulier à ceux qui font que certains acteurs considèrent ou non une production comme relevant de la création et non de statuer sur le fait que telle ou telle production est une création », dans Ravet, *L'orchestre au travail*, p. 271.

¹⁰⁹ Hyacinthe Ravet, *Sociologie des arts*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 141.

¹¹⁰ Par « théâtre », l'auteure signifie le cadre général où prend place une mise en scène. Elle inclue à la fois le théâtre et le cirque contemporain.

elements, rather than privileging the ‘object’ of music as is often the case in traditional musicological analysis¹¹¹.

Cette étude est interdisciplinaire de part en part : l’objet (la musique) et les pratiques (la création) se situent directement sur la frontière entre musique et cirque, tandis que les fondements épistémologiques et méthodologiques sont issus à la fois de la musicologie et de la sociologie. Ainsi, si « la musique [...] est au carrefour de différentes sciences qui se penchent sur ce domaine fortement énigmatique de l’activité humaine, où des conduites donnent naissance à des objets, des objets suscitent des conduites, [quelle] est la place de l’analyse musicale sur ce terrain où se croisent psychologie, sociologie, sémiotique, neuropsychologie et autres approches ?¹¹² ».

Comme Nicolas Donin, on pourrait considérer cette recherche comme une « musicologie des processus créateurs », laquelle « *suppose* une interdisciplinarité plus large dont les partenaires naturels sont l’histoire, la sociologie, l’anthropologie et la psychologie¹¹³ ». Je pousse l’idée plus loin en considérant que la sociomusicologie *s’appuie* sur une interdisciplinarité, où les pratiques d’analyse musicologique et sociologique sont indissociables¹¹⁵.

1.4. Une approche interactionniste du travail créateur

Comment saisir le phénomène social dans toute sa complexité et sa subtilité ? Quelle perspective sociologique adopter en fonction des ambitions de cette recherche ? Rappelant que le problème du métier de compositeur qui est de devoir interagir avec la direction artistique et de satisfaire leurs demandes, une question fondamentale demeure : comment rendre compte de la « nature profondément collective de l’action créative¹¹⁶ » ? Par exemple, où situer le

¹¹¹ Baston, *Scoring performance*, p. 237.

¹¹² François Delalande, *Analyser la musique, pourquoi, comment ?*, Paris, INA, 2013, p. 9.

¹¹³ Donin, « Vers une musicologie des processus créateurs », p. 10.

¹¹⁵ C’est ainsi que le conçoivent les chercheurs Irina Kirchberg et Alexandre Robert : « les travaux d’inspiration sociomusicologique nous semblent animés par une tendance commune à *mettre en lumière l’indissociabilité de la description du matériau musical* (analyse musicale) *et de l’appréhension de pratiques contextualisées qui lui donnent sens*, à l’aide de grilles interprétatives et théoriques mettant l’accent sur les relations humaines et leurs dynamiques (analyse sociologique). Irina Kirchberg et Alexandre Robert, *Les sociomusicologues sont-ils des musicologues comme les autres ? Esquisse de clarification épistémologique*, p. 2, [s.é.], à paraître.

¹¹⁶ Ravet, *L’orchestre au travail*, p. 19.

compositeur sur un continuum délimité par « deux [pôles] extrêmes d'une seule personne qui ferait tout et d'une personne différente pour chacune des tâches les plus infimes¹¹⁷ » ? Comment le travail se sépare-t-il entre le compositeur et la direction artistique, voire avec d'autres métiers tels que le sonorisateur ? Quels rôles le compositeur joue-t-il dans le processus de création musicale ? Enfin, et considérant, selon la perspective d'Everett Hughes, que la division du travail ne se réduit pas qu'à un recensement du nombre de personnes et de leurs tâches respectives, mais qu'elle implique l'interaction entre ces personnes¹¹⁸, comment ces interactions se traduisent-elles ? En bref, la question de savoir comment appréhender le caractère *collectif* de l'acte créateur reste à être précisée. Pour cela, le cadre épistémologique et méthodologique de l'interactionnisme symbolique s'avère pertinent.

1.4.1. L'apport épistémologique de l'interactionnisme symbolique

L'interactionnisme symbolique s'inscrit dans la tradition sociologique de Chicago¹¹⁹ et se veut être un « cadre cohérent et rigoureux approprié à une analyse microsociologique¹²⁰ » ainsi qu'un « état d'esprit [davantage qu'une] adhésion à des dogmes¹²¹ ». Mon objectif étant de saisir les rôles du compositeur dans le cadre de processus *collectifs* de création musicale, l'orientation épistémologique de la sociologie interactionniste s'avère fort utile. En effet, une prémisses de ce courant est de considérer avant tout l'*action* d'acteurs vivant *ensemble* en société (« l'objet de la sociologie est le fait que les gens font des choses ensemble¹²² »). Par conséquent,

¹¹⁷ Becker, *Les mondes de l'art*, p. 33-34.

¹¹⁸ Hughes, *Le regard sociologique*, p. 61.

¹¹⁹ Pour Erving Goffman, la dénomination « interactionnisme symbolique » n'est qu'une « étiquette ayant réussi à s'imposer » et pour Becker, les principaux auteurs associés à l'interactionnisme symbolique ont « peu en commun hormis leur souci de 'concepts sensibles' (*sensitizing concepts*), leur approche inductive de la recherche empirique, et leur intérêt pour le 'monde naturel de la vie quotidienne' », Le Breton, *L'interactionnisme symbolique*, p. 45. Ces positions ne sont pas surprenantes venant des pères de la *labelling theory* – la théorie de l'étiquetage. En 1937, Herbert Blumer est le premier à employer les termes « interactionnisme symbolique » et, dès ce moment, il est conscient de leur caractère réducteur : « The term « symbolic interactionism » is a somewhat barbaric neologism that I coined in an offhand way in an article written in MAN IN SOCIETY [...]. The term somehow caught on and is now in general use », dans Herbert Blumer, *Symbolic Interactionism*, Englewoods Cliffs, Prentice-Hall, 1969, p. 1.

¹²⁰ Le Breton, *L'interactionnisme symbolique*, p. 45-46.

¹²¹ Jean-Michel Chapoulie, « La diffusion de la sociologie interactionniste en France », dans Marc Perrenoud, *Les mondes pluriels de Howard S. Becker*, La Découverte « Recherches », 2013, p. 197.

¹²² Marc-Henry Soulet, « La substance de la méthode. Commentaires sur *Le Travail sociologique. Méthode et substance* », dans Marc Perrenoud, *Les mondes pluriels de Howard S. Becker*, La Découverte « Recherches », 2013, p. 202-203.

la principale tâche du sociologue est de « rendre compte de l'ensemble des interactions par lesquelles [le] caractère partageable de la réalité a été construit¹²³ ».

Ce courant de pensée tire ses origines au début du XX^e siècle des travaux de philosophes et de sociologues, tels que John Dewey et George Herbert Mead¹²⁴. Leurs idées connaissent un succès d'abord en circulant de directeurs de recherche en étudiants, se développent plus largement à travers les États-Unis, puis connaissent une diffusion internationale¹²⁵. On distingue une « première École », allant de 1918 à 1935, et une « seconde École » active de 1940 à 1960 – c'est davantage à cette dernière qu'est associé l'interactionnisme symbolique et qui a vu un nombre important de chercheurs états-uniens y être associés, comme Everett C. Hughes, Howard S. Becker, Robert R. Faulkner, Erving Goffman, Anselm Strauss et Eliot Freidson. La période transitoire entre les deux Écoles voit la publication de l'ouvrage *Symbolic Interactionism*¹²⁶ où son auteur, le sociologue Herbert Blumer, explicite les fondements du courant. Le sociologue Jean Poupart les résume en ces termes :

[P]our comprendre les manières d'agir ou de penser des acteurs, il faut d'abord et avant tout appréhender le sens qu'ils donnent à leur réalité. [...] C'est donc au travers des relations avec les autres, que ces relations soient individuelles (face à face) ou collectives (les rapports entre les groupes), que les acteurs découvrent, négocient et produisent le sens qu'ils donnent aux choses de même qu'ils développent leurs perspectives. Les significations, à mettre en rapport avec les « situations réelles », sont susceptibles de se modifier en cours d'action¹²⁷.

Les notions d'acteur, d'interaction et de sens sont en effet intimement reliées puisque, selon le paradigme interactionniste, ce sont les acteurs eux-mêmes qui « produisent le sens qu'ils donnent aux choses [...] à travers les relations avec les autres ». *L'interactionnisme symbolique* tire son titre du fait que le « processus d'interaction est symbolique¹²⁸ ». Le paradigme du

¹²³ Soulet, « La substance de la méthode », p. 202-203.

¹²⁴ Jean Poupart, « Tradition de Chicago et interactionnisme. Des méthodes qualitatives à la sociologie de la déviance », *Recherches qualitatives*, vol. 30, n° 1, p. 179.

¹²⁵ À ce sujet, je réfère le lecteur à Chapoulie, « La diffusion de la sociologie interactionniste en France », 2013.

¹²⁶ Blumer, *Symbolic Interactionism*, p. 2.

¹²⁷ Poupart, « Tradition de Chicago et interactionnisme », p. 187.

¹²⁸ Le Breton, *L'interactionnisme symbolique*, p. 7.

« problème » à la fois social et musical du métier de compositeur¹²⁹ est cohérent avec l'orientation interactionniste puisqu'il implique de voir l'acte créateur, non pas comme une fatalité, mais comme le fait d'un ensemble de choix négociés par un compositeur et des directeurs artistiques¹³⁰. Certes, le compositeur n'est pas entièrement libre de ses faits et gestes puisqu'il est contraint par des dynamiques sociales (le rapport au pouvoir et à l'autorité, par exemple) et par des contraintes techniques, matérielles et esthétiques. Ainsi, le compositeur est davantage contraint que déterminé. Dans *L'interactionnisme symbolique*, le sociologue et anthropologue David Le Breton écrit :

Pour l'interactionnisme l'individu est un acteur interagissant avec les éléments sociaux et non un agent passif subissant de plein fouet les structures sociales à cause de son habitus ou de la « force » du système ou de sa culture d'appartenance. [...] [L]'interactionnisme valorise les ressources de sens dont il dispose, sa capacité d'interprétation qui lui permet de tirer son épingle du jeu face aux normes et aux règles. [...] Le comportement individuel n'est ni tout à fait déterminé, ni tout à fait libre, il s'inscrit dans un débat permanent qui autorise justement l'innovation. [...] Doté d'une capacité réflexive, il est libre de ses décisions dans un contexte qui n'est pas sans l'influencer¹³¹.

Le compositeur doit constamment conjuguer ces contraintes extérieures avec son style musical propre et les contraintes qu'il s'impose à lui-même¹³². La réalité n'est donc ni chaotique,

¹²⁹ Pour compléter ma justification de mon utilisation du concept de « problème », en page 12 de ce mémoire, je précise qu'il ne s'agit pas d'un problème d'ordre « macro » sociologique comme le sont la « pauvreté, [la] maladie mentale, [la] prostitution, [la] discrimination raciale, [la] délinquance, [la] criminalité [ou le] suicide » (Poupart, « Tradition de Chicago et interactionnisme », p. 188) dont font face de vastes groupes sociaux. Le problème relatif à la catégorie professionnelle de compositeur de cirque se situe davantage à l'échelle « micro », voire du « méso » sociologique, si l'on compare ce problème à d'autres disciplines artistiques connexes, comme le compositeur de musique de danse ou de théâtre, par exemple.

¹³⁰ L'étude de variables indépendantes de l'action des compositeurs reste envisageable. Comme le souligne Jean Poupart, « [a]ucune perspective théorique, aussi éclairante soit-elle, n'est suffisante pour saisir en totalité la complexité des phénomènes sociaux. Par exemple, les analyses interactionnistes s'avèrent particulièrement riches lorsqu'il s'agit de comprendre de quelle manière les institutions contribuent au façonnement des trajectoires et des identités, mais elles ne nous éclairent pas toujours avec autant d'acuité lorsqu'il s'agit d'examiner les variables structurales susceptibles d'affecter ces mêmes trajectoires », Poupart, « Tradition de Chicago et interactionnisme », p. 181.

¹³¹ Le Breton, *L'interactionnisme symbolique*, p. 46-47.

¹³² Dans le souhait de définir la catégorie professionnelle de compositeur au cirque à travers l'exercice du métier, il faut prendre en considération le « style » propre à chacun : « Derrière chaque division du travail se profile une hiérarchie de positions qui engagent des manières d'être dont les individus sont les acteurs avec leurs styles propres », *Ibid.*, p. 74.

ni inévitable, mais négociée¹³³ entre plusieurs acteurs. Les concepts de la sociologie interactionniste sont utiles pour saisir le caractère collectif de la création musicale au cirque puisqu'ils outillent le chercheur à considérer, dans l'analyse des interactions, la confrontation entre les motivations personnelles, les contraintes extérieures, les rapports d'autorité ainsi que les processus de négociation et d'ajustement ; ce qui implique de considérer le métier de compositeur et d'analyser le discours de ce dernier surtout, mais pas seulement¹³⁴, en lien avec la direction artistique et donc comme le résultat d'actions réciproques plutôt que comme le fait d'un travail strictement individuel¹³⁵.

1.4.2. L'apport méthodologique de l'interactionnisme symbolique

La « boîte à outils¹³⁶ » de l'interactionnisme propose une méthodologie en phase avec son cadre épistémologique, notamment en ce qui a trait à la collecte de données. Quel type de données prioriser et comment les recueillir ? Les chercheurs issus de la tradition interactionniste accordent une grande importance à l'ethnographie, c'est-à-dire à l'étude d'un terrain (la réalisation d'entretien semi-dirigé ou d'observation participante, par exemple), de la collecte de données à leur transcription puis à leur analyse.

En effet, et tirant historiquement ses racines de la pratique anthropologique¹³⁷, le travail ethnographique est d'une importance fondamentale pour l'approche interactionniste. En ce sens, et comme l'a fixé Blumer, les questions d'ordres méthodologiques et épistémologiques doivent être considérées de manière étroite :

¹³³ Anselm L. Strauss, *La trame de la négociation. Sociologie qualitative et interactionnisme*, textes réunis et présentés par Isabelle Baszanger, Paris, L'Harmattan, 1992.

¹³⁴ Par exemple, le métier de compositeur requiert des compétences particulières, comme une connaissance des techniques d'enregistrement et de production, lesquelles n'ont pas forcément de rapport direct avec une capacité à travailler en collectif. Je pense aussi au travail de studio dans le monde de la musique populaire.

¹³⁵ « L'interactionnisme ne prend pas l'individu comme principe d'analyse, mais raisonne en termes d'actions réciproques, c'est-à-dire d'actions qui se déterminent les unes les autres », dans Le Breton, *L'interactionnisme symbolique*, p. 50-51.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 5.

¹³⁷ Marie Buscatto rappelle que si « l'ethnographie [...] a très tôt fait l'objet d'emprunts par la sociologie, à l'image de la célèbre « École de Chicago » [...], nous faisons sans cesse appel aux travaux empiriques et aux réflexions épistémologiques développés par les ethnologues et les anthropologues avec lesquels nous sommes régulièrement amenées à échanger et à croiser nos approches », Marie Buscatto, « Ethnographies du travail artistique : apports et usages épistémologiques », *Sociologie de l'Art*, vol. 9 & 10, n° 2, 2006, p. 90.

I am dealing with symbolic interactionism not as a philosophical doctrine but as a perspective in empirical social science – as an approach designed to yield verifiable knowledge of human group life and human conduct. Accordingly, its methodological principles have to meet the fundamental requirements of empirical science¹³⁸.

Dans la filiation de la pensée de Blumer et de Hughes¹³⁹, Becker observe que « pour comprendre une activité, quelle qu'en soit la forme, il faut enquêter auprès des gens pour qui cette activité est le travail¹⁴⁰ ». Aujourd'hui, cela peut sembler aller de soi, mais cette position a pris naissance dans un contexte où la sociologie fonctionnaliste était vigoureuse et où la pratique sociologique se fondait essentiellement sur la collecte de données statistiques. Faisant écho aux prémisses de Blumer, l'intérêt de cette approche méthodologique est de recueillir le sens qu'ils donnent à leur réalité professionnelle en détail, et si possible, à partir d'observations de la « situation » de la vie quotidienne :

La description de la “situation” [chère à] W. I. Thomas[,] exige [...] que nous prenions en compte la manière dont les acteurs voient la situation dans laquelle ils sont impliqués, et que nous découvriions comment ils définissent eux-mêmes ce qui est en train de se passer, afin de comprendre ce qui entre en jeu dans la production de leurs activités¹⁴¹.

Toutefois, devant toute recherche visant à saisir des processus à l'œuvre se dressent des défis d'ordre méthodologique. En effet, si « [l']organisation du travail est moins le fait d'une rationalité que le résultat de processus sociaux¹⁴² », dans le contexte d'une réalité en constante transformation, comment fixer les caractéristiques typiques de l'exercice du métier de compositeur? La solution se trouve dans l'analyse de « la stabilité, la régularité des pratiques, l'inertie des habitudes, la pérennité des institutions [parce que] [c]es récurrences [sont] conçues

¹³⁸ Blumer, *Symbolic Interactionism*, p. 21.

¹³⁹ « Très tôt, Hughes avait remarqué que le mode de rapport du chercheur de terrain au sujet qu'il étudie (en l'occurrence le métier) détermine étroitement sa capacité à recueillir des données intéressantes », Jean-Michel Chapoulie, « Préface », dans Howard S. Becker, *Outsiders. Étude de sociologie de la déviance*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Briand et Jean-Michel Chapoulie, Paris, Métailié, 1985, p. 19.

¹⁴⁰ Howard S. Becker, « Une carrière comme sociologue de la musique », dans Brandl, Prévost-Thomas et Ravet (dir.), *25 ans de sociologie de la musique en France, Tome 1 : Réflexivité, écoutes, goûts*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 23.

¹⁴¹ Howard S. Becker, *Les ficelles du métier. Comment construire sa recherche en sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2002, p. 76.^[L]_[SEP]

¹⁴² Le Breton, *L'interactionnisme symbolique*, p. 74.

comme des formes stabilisées d'arrangement entre les acteurs sociaux¹⁴³ ». Par exemple, et dans cette optique, j'analyserai au troisième chapitre les moments et les lieux conventionnels des processus créateurs comme solution utilisée par les créateurs pour résoudre le problème de coordination. En bref, la pratique de la recherche « n'en reste pas à une pure intuition [de la part du chercheur], mais se fait en bonne partie auprès des [compositeurs] eux-mêmes. L'imputation du sens [...] est étayée sur une méthodologie, une rencontre durable avec les acteurs, le recueil de leur parole, c'est-à-dire une recherche empirique¹⁴⁴ ».

Outre le travail ethnographique et la constitution et l'examen d'un corpus de littérature, mon expérience professionnelle comme musicien sur le spectacle *Babel_Remix* et les *Minutes complètement cirque* lors de la cinquième édition du Festival Montréal complètement cirque, en 2014, et mon implication sociale dans le milieu circassien à Montréal, notamment comme membre d'En Piste, le regroupement national pour les arts du cirque, m'ont permis d'avoir un contact privilégié avec la vie professionnelle et musicale du cirque québécois, m'outillant pour une description « nuancée et détaillée [...] des expériences et des points de vue des acteurs¹⁴⁵ ».

1.5. L'enquête ethnographique

Considérant l'importance qu'ont les données qualitatives pour l'orientation interactionniste, j'ai réalisé une enquête ethnographique basée sur des entretiens semi-dirigés. Dans l'idéal, il aurait été intéressant d'avoir pu mener une période d'observation, mais les conditions n'ont pas été réunies pour le permettre¹⁴⁶. Néanmoins, l'enquête ethnographique a été très riche. J'ai mené des entretiens individuels auprès de quatre compositeurs ayant travaillé sur des productions du collectif de cirque les 7 Doigts de la main, Nans Bortuzzo, Louis Dufort, Colin Gagné et Jasper Gahunia (terrain n° 1) et des entretiens auprès de six étudiants de l'École nationale de cirque de Montréal (cohorte de finissants de l'année 2016-2017)¹⁴⁷, ainsi que leur

¹⁴³ Menger, « Présentation », dans Becker, *Les mondes de l'art*, p. 10.

¹⁴⁴ Le Breton, *L'interactionnisme symbolique*, p. 3.

¹⁴⁵ Poupart, « Tradition de Chicago et interactionnisme », p. 181.

¹⁴⁶ Au moment de l'enquête, la compagnie des 7 Doigts n'était pas en période de création et le cadre du projet de recherche à la maîtrise a limité la possibilité de mener un terrain de plus longue haleine.

¹⁴⁷ Ce projet de recherche répond aux exigences du Comité plurifacultaire en éthique de la recherche de l'Université de Montréal (CPÉR). En accord avec le certificat d'éthique qui m'a été délivré par le CPÉR, j'ai attribué des noms fictifs aux étudiants de l'École nationale de cirque interrogés.

professeur et conseiller musical, Éric Forget (terrain n° 2). Onze entretiens semi-dirigés ont donc été menés, enregistrés, transcrits en un verbatim totalisant cent vingt pages, puis analysés.

Qu'est-ce qui a justifié le choix de ces terrains ? Sur quels critères me suis-je fondé pour effectuer l'échantillonnage ? Enfin, en quoi ces compositeurs, la compagnie des 7 Doigts de la main et les étudiants de l'École nationale de cirque concordent-ils avec la définition du cirque contemporain que j'ai déjà proposée ? L'étendue des possibilités était vaste : dans le monde des arts du cirque, des musiques de spectacle sont tantôt composées *pour* le spectacle, donc inédites, tantôt empruntées au répertoire et arrangées, tantôt utilisées telles quelles. D'autres musiques sont destinées à accompagner un spectacle d'une durée de plus d'une heure, quand d'autres servent de courts numéros de quelques minutes. Certaines musiques sont enregistrées et diffusées, quand d'autres mettent en scène des musiciens en direct.

J'ai choisi de considérer la création musicale de *spectacles* de cirque puisqu'elle consistait en un objet d'étude plus intéressant impliquant une plus longue durée, un résultat musical plus considérable et une division du travail plus poussée que la création d'un numéro seul (il est courant pour les artistes œuvrant dans ce monde de créer des numéros de quelques minutes¹⁴⁸). Les deux cas seront traités, puisque le premier le sera par l'entremise de l'enquête auprès des compositeurs, et le second par l'entremise des étudiants finissants. De plus, j'ai réfléchi à la question de la présence (ou de l'absence) de musicien(s) sur scène lors du spectacle et il m'a semblé raisonnable pour baliser mon travail de me limiter à une étude qui n'avait pas à prendre en compte ce paramètre. Il s'avère que la musique des spectacles du collectif de cirque les 7 Doigts de la main ne fait pas intervenir de musicien sur scène. Enfin, concernant la question de l'originalité de la musique, j'ai priorisé le choix d'une compagnie de cirque qui accordait une importance particulière à la musique de création, rendant l'apport d'un compositeur essentiel.

Le Cirque du Soleil, par exemple, aurait pu être un cas intéressant à analyser, répondant à tous les critères précédemment énoncés. Le Cirque du Soleil est, à bien des égards, un objet

¹⁴⁸ En effet, les artistes de cirque ne se produisent pas seulement dans les salles de théâtre où sous un chapiteau, mais également dans d'autres contextes : « L'insertion professionnelle [des artistes circassiens] peut se réaliser comme interprète en cabaret ou dans l'événementiel. Dans ce cas, ils/elles proposent un numéro, le plus souvent en solo », Florence Legendre, « Devenir artiste de cirque : l'apprentissage du risque », *Travail, genre et sociétés*, vol. 36, n° 2, 2016, p. 117.

pertinent d'étude, autant pour sa musique, qu'en termes de *management*¹⁴⁹. Il est un joueur important dans l'espace professionnel du cirque, tant au Québec que dans le monde – sans doute le plus important en terme économique. Néanmoins, cette compagnie est très singulière de par son envergure¹⁵⁰. L'importance qu'a le Cirque du Soleil sur la scène internationale, transparaît aussi dans le milieu scientifique, notamment sur le nombre d'écrits lui étant consacré¹⁵¹.

Toutefois, le milieu du cirque au Québec est riche et diversifié, comptant environ quarante compagnies en activité¹⁵². Le Cirque du Soleil, aussi important soit-il, ne doit pas être pris en considération seulement sur la base de son succès économique :

[Le] Cirque du Soleil demeure [...] pour bien des gens d'ici [au Québec] la seule référence au plan de la piste, et incarne trop souvent la seule idée qu'on se fait des arts du cirque. Toutefois, le cirque n'est pas et ne se résume pas au Cirque du Soleil. [Ce] dernier fait incontestablement partie d'une classe à part. Pour cette raison, il est impossible de comparer un tel joueur à ce qui se fait dans la communauté circassienne d'ici. Entre les deux réalités, l'écart est beaucoup trop important, rendant invraisemblable et injustifiée toute comparaison¹⁵³.

Pour le présent mémoire, j'ai donc choisi un cas de figure plus proche des réalités d'une majorité d'artistes et de compagnies circassiennes : le collectif de cirque les 7 Doigts de la main. S'il est plus modeste en comparaison au Cirque du Soleil, cette compagnie fait néanmoins partie des plus importantes au Québec et même dans le monde¹⁵⁴. Je n'entends pas suggérer que cette

¹⁴⁹ Isabelle Mahy, *Innovation, artistes et managers. Ethnographie du Cirque du Soleil*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2005.

¹⁵⁰ En 2007, le Cirque du Soleil génère un chiffre d'affaire de 620 millions de dollars, s'appuyait sur 3 800 employés répartis sur les cinq continents, dont 1000 artistes, et présentait 15 productions différentes simultanément attirant près de 10 millions de spectateurs, En Piste, regroupement national des arts du cirque, *État des lieux*, p. 4.

¹⁵¹ Dans un article datant de 2002, alors que le corpus scientifique portant sur le cirque au Québec commençait à peine à se constituer, la chercheuse Julie Boudreault notait que le Cirque du Soleil avait déjà « fait couler beaucoup d'encre » (Julie Boudreault, « Le cirque au Québec : une pratique culturelle méconnue », *Traité de la culture*, Denise Lemieux (dir.), Presses de l'Université Laval, 2002, p. 794). L'intérêt des chercheurs pour le Cirque du Soleil est encore notable aujourd'hui. Au sein de l'ouvrage collectif *Cirque Global : Québec's Expanding Circus Boundaries* dirigé par Patrick Leroux et Charles Batson, par exemple, près de la moitié des chapitres sont consacrés, en parti ou exclusivement, au cas du Cirque du Soleil.

¹⁵² En Piste, regroupement national des arts du cirque, « Cap sur nos territoires », Plan directeur 2017-2027, 2017, p. 7.

¹⁵³ En Piste, regroupement des arts du cirque, *État des lieux*, p. 4.

¹⁵⁴ Dans les médias, les 7 Doigts de la main sont parfois annoncés comme faisant partie du « Big three » avec le Cirque Éloize et le Cirque du Soleil, ces compagnies ayant « atteint ce titre en raison de leur succès et de leur forte présence sur la scène internationale » (traduction libre), dans Dana Dugan, « Québécois Circus and the Global Stage: National Narrative or NOT? », *SpiderWebShow*, 21 août 2017, <https://spiderwebshow.ca/quebecois-circus-and-the-global-stage-national-narrative-or-not/>, consulté le 27 août 2018.

compagnie est assurément représentative de l'ensemble du milieu du cirque contemporain québécois, car de plus amples recherches doivent être menées pour permettre une idée plus claire de la diversité des pratiques circassiennes. Néanmoins, et pour les raisons que je présenterai au point 1.5.1., cette compagnie me semble être un échantillon judicieux. En ce sens, et également pour le second terrain de recherche à l'École nationale de cirque (1.5.2.), j'ai procédé à un type d'échantillonnage par milieu géographique et institutionnel¹⁵⁵, le milieu institutionnel étant l'organisation professionnelle des 7 Doigts de la main. Je me suis appuyé sur certains critères proposés par Alvaro P. Pires¹⁵⁶ pour justifier la sélection des participants interrogés.

1.5.1. Le collectif de cirque les 7 Doigts de la main

La compagnie Les 7 Doigts de la main est un collectif de cirque contemporain cofondé en 2002 par sept artistes de cirque ayant travaillé ensemble au Cirque du Soleil. Ils sont toutefois six à être encore actifs : Shana Carroll¹⁵⁷, Isabelle Chassé¹⁵⁸, Patrick Léonard¹⁵⁹, Gypsy

¹⁵⁵ Le criminologue Alvaro P. Pires conçoit trois types d'échantillonnage dans la recherche qualitative, soit par acteur, « essentiellement autour d'une personne ou d'une famille », (p. 135), par intrigue ou par événement, tel un « scandale politique, une rumeur [ou] une crise » (p.136), ou par milieu – géographique ou institutionnel : « On choisit un « milieu » comme univers de travail pour la constitution du corpus empirique, par exemple : une aire de la ville (Wirth, 1928 ; Whyte, 1943 14), un hôpital psychiatrique (Goffman, 1961), un faubourg (Baumgartner, 1988), etc. L'univers de travail se présente à l'analyste de manière non morcelée et comme étant susceptible d'une appréhension dans son ensemble. L'échantillon de milieu n'exige pas nécessairement que toutes les observations soient faites dans un seul lieu, mais tout simplement qu'elles soient traitées comme se rapportant globalement à un même milieu », Alvaro P. Pires, « Échantillonnage et recherche qualitative : essai théorique et méthodologique », dans Jean Poupart, Jean-Pierre Deslauriers, Lionel-Henri Groulx, Anne Laperrière, Robert Mayer et Alvaro P. Pires (dir.), *La recherche qualitative. Enjeux épistémologiques et méthodologiques*, Boucherville, Gaëtan Morin Éditeur, 1997, p. 136.

¹⁵⁶ Pires propose notamment les trois critères suivants : (1) la pertinence théorique (par rapport aux objectifs de départ de la recherche), (2) les caractéristiques et la qualité intrinsèque du cas et (3) son accessibilité à l'enquête, Pires, « Échantillonnage et recherche qualitative », p. 142.

¹⁵⁷ Originaire de Berkeley en Californie, Shana Carroll a débuté sa carrière comme trapéziste, d'abord au Pickle Family Circus de San Francisco, puis au Cirque du Soleil. Au sein du collectif les 7 Doigts de la main, elle a dirigé et/ou codirigé les spectacle *Passager, Cuisine & Confessions, Séquence 8, Traces, Psy, Loft, La Vie, Le Murmure du Coquelicot* et *FeriAmuse* (adaptation courte d'*Amuse*). Elle agit également à titre de chorégraphe acrobatique. <http://7doigts.com/les7doigts>, consulté le 30 août 2018.

¹⁵⁸ Isabelle Chassé a débuté sa carrière comme contorsionniste. Au sein du collectif les 7 Doigts de la main, elle a codirigé les créations *Temporel, La Vie* et *Loft* (dans lesquelles elle a aussi performé), *Vice & Vertu* et *Nocturnes*, la troisième pièce de *Triptyque*. Elle a aussi assisté la mise en scène de *Passagers, Réversible, Amuse* et *Psy*. <http://7doigts.com/les7doigts>, consulté le 30 août 2018.

¹⁵⁹ Patrick Léonard est un circassien polyvalent : il est quadruple champion canadien en patin à roulette artistique et il a travaillé comme clown et diaboliste à Montréal, dans plusieurs cabarets allemands, ainsi qu'au Cirque du Soleil, au théâtre Zinzanni et au Cirque Knie. Au sein du collectif les 7 Doigts de la main, il a codirigé *Temporel, Vice & Vertu, La Vie* et *Loft*, dans lesquels il était aussi artiste. En 2011, il crée *Patinoire*, son premier spectacle solo, <http://7doigts.com/les7doigts>, consulté le 30 août 2018.

Snider¹⁶⁰, Sébastien Soldevila¹⁶¹ et Samuel Trétreault¹⁶². Leur esthétique, qui correspond au cirque contemporain, est définie en ces termes :

Un « cirque à échelle humaine », plus intime et familier, où l'extraordinaire surgit du quotidien, où des hommes et des femmes expriment avec leurs mots, leurs danses et leurs acrobaties, une part de leur humanité. Depuis, ce profond désir de créer un cirque singulier, un cirque d'auteur, continue de guider chacune de leur création vers de nouveaux territoires artistiques, plus hybrides et collaboratifs. En brouillant sans cesse les frontières entre la danse contemporaine et l'acrobatie, entre le théâtre et la performance physique, entre le multimédia interactif et l'expérience immersive, ils cherchent à atteindre l'indéfinissable, le viscéral, l'extraordinaire, l'intime et l'universel en chaque être humain¹⁶³.

Le souhait de véhiculer du sens à travers leur art, un « cirque singulier, un cirque d'auteur », valorisant l'innovation, l'« hybridation » du cirque avec diverses disciplines artistiques comme la danse et le théâtre, par exemple, est caractéristique du cirque contemporain. Non pas comme au cirque traditionnel, spectacle décousu où la virtuosité est destinée à être appréciée en elle-même, les directeurs artistiques des 7 Doigts de la main « propose[nt] différents degrés de lecture¹⁶⁴ » dans le jeu scénique et un travail de transitions entre les actes.

¹⁶⁰ Gypsy Snider est originaire de San Francisco. Au sein du collectif les 7 Doigts de la main, elle a dirigé et/ou codirigé *SisterS*, *Réversible*, *Intersection*, *Amuse*, *Traces* et *Loft*. Elle a aussi chorégraphié des performances, notamment pour l'émission de télévision America's Got Talent et pour le Royal Variety Performance, <http://7doigts.com/les7doigts>, consulté le 30 août 2018.

¹⁶¹ Sébastien Soldevila est cinq fois champion de France de gymnastique acrobatique. Il supervise maintenant les entraînements acrobatiques de la plupart des spectacles des 7 Doigts. Au sein du collectif les 7 Doigts de la main, il a codirigé *Cuisine & Confessions* et *Séquence 8*, ainsi que *La Vie* et *Loft*, dans lesquels il a aussi performé. Il a également dirigé le premier segment de la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques d'hiver de Sotchi et les performances au Pavillon québécois des Jeux olympiques d'hiver de Vancouver, <http://7doigts.com/les7doigts>, consulté le 30 août 2018.

¹⁶² Samuel Tétreault a été équilibriste sur plus de 1500 représentations d'*Alegria* du Cirque du Soleil et sur plusieurs tournées avec Cirque Orchestra du Cirque Éloïze. Au sein du collectif les 7 Doigts de la main, il a fait la mis en scène des spectacles *Bosch Dreams*, *Triptyque* et *Le Projet Fibonacci* et a codirigé *Vice & Vertu* et *Intersection*. Il a été artiste dans *Anne & Samuel* (première pièce de *Triptyque*), *Le Murmure du Coquelicot*, *La Vie* et *Loft*. Il est actuellement président d'En Piste, regroupement national des arts du cirque du Canada, <http://7doigts.com/les7doigts>, consulté le 30 août 2018.

¹⁶³ « Le collectif les 7 Doigts de la main », <http://7doigts.com/les7doigts>, consulté le 15 août 2018.

¹⁶⁴ C'est dans ces termes que Françoise Boudreault évoque le premier spectacle du collectif *Loft* (créé à Montréal en 2002) : « Le spectacle propose différents degrés de lecture : l'exploit acrobatique y est tout aussi présent que la dimension chorégraphique ou le jeu théâtral [...] Les troupes produisent des œuvres signées et, même si pour les 7 Doigts de la main il s'agit d'une création collective, les numéros ne s'enchaînent jamais de façon mécanique ou systématique : le métissage des formes artistiques et acrobatiques semble aller de soi. Notre cirque [québécois] utilise des formes hétérogènes, et les matériaux dont sont faits les spectacles empruntent aux autres cultures et aux autres arts », Françoise Boudreault, « Cirques entre la virtuosité et la poésie », *Jeu*, n° 106, 2003, p. 136-138.

Pour Colin Gagné, compositeur du spectacle *Réversible* (créé à Montréal en 2016) l'esthétique « à taille humaine » chère aux directeurs artistiques des 7 Doigts se traduit musicalement par l'influence du répertoire populaire :

Colin Gagné : Il y avait clairement un but d'aller dans quelque chose qui était de taille humaine : dans la musique pop, *Indie* et qui n'était pas dans le grandiose et qui était pour les 7 Doigts... C'est ça, l'important était de rester de taille humaine. Qu'est-ce que les gens écoutent? Pas de propulser dans un grand monde magique, mais de rester proche de ce que les gens écoutent.

Le choix de ce collectif est un cas d'étude particulièrement riche du point de vue de la division du travail et de la collaboration étant donné que le travail d'équipe, les discussions et l'ouverture y sont valorisés pendant le processus de création du spectacle.

Les cofondateurs agissent tour à tour comme directeurs artistiques en fonction du projet qu'ils décident de mettre en branle : « leur » spectacle. Lorsqu'ils ne sont pas directeurs artistiques, ils collaborent à la création de spectacles dirigés par leurs collègues, par exemple en agissant à titre de chorégraphe ou de conseiller artistique¹⁶⁵. Dans son mémoire portant sur la gestuelle acrobatique du spectacle *Traces*¹⁶⁶ des 7 Doigts de la main, Céline Pereira confirme le mode de répartition des rôles entre cofondateurs :

Tous les 7 doigts originaux [les cofondateurs] ne collaborent pas de la même manière : Shana Caroll [*sic*] et Gypsy Snider sont les chorégraphes de « Traces » tandis que leur entraîneur acrobatique est Sébastien Soldevilla [*sic*]. Les autres membres du collectif participent à la création du spectacle seulement comme des conseillers ponctuels¹⁶⁷.

Toutefois, si les membres fondateurs des 7 Doigts de la main prônent les valeurs de solidarité et d'égalité, ce que met de l'avant le type « collectif » d'organisation, la création du spectacle ne se fait pas pour autant selon un mode purement égalitaire, sans distinction hiérarchique. Elle est fondée sur une division accrue du travail, laquelle résulte partiellement du

¹⁶⁵ Cette polyvalence semble caractéristique des artistes de cirque en général : « Au cours de leur socialisation professionnelle, les circassiens ont intégré une culture de « polyvalence artistique » (conception, mise en scène, interprétation ne sont pas différenciées) qui s'articule avec l'idée que la mise en scène fait partie intégrante de la pratique circassienne », Garcia, *Artistes de cirque contemporain*, p. 46.

¹⁶⁶ Créé à Montréal en 2002.

¹⁶⁷ Pereira, *La figure des corps performants au cirque contemporain*, p. 42.

succès que connaît l'organisation artistique : « Cela étant, les valeurs de solidarité et d'égalité se heurtent parfois aux transformations des modes d'organisation du travail artistique que provoque le succès et qui ouvrent la porte à des systèmes organisationnels fondés sur la division du travail artistique¹⁶⁸ ». Or, c'est aussi grâce au succès et au budget considérable et constant que le collectif a les moyens financiers d'engager un compositeur.

Enfin, le choix de ce collectif comme cas d'étude a aussi été motivé par l'intérêt de l'analyse du cas singulier de leur spectacle *Triptyque*¹⁶⁹. Ce spectacle a été conçu comme trois courts spectacles en un – *Anne & Samuel* (pièce n° 1), *Variations 9.81* (pièce n° 2) et *Nocturnes* (pièce n° 3) – et est le fruit d'une collaboration artistique dirigée par Samuel Tétrault des 7 Doigts de la main (avec Isabelle Chassé comme co-metteuse en scène sur la pièce *Nocturnes*) et trois chorégraphes de danse contemporaine de renommées internationales ayant les rôles de chorégraphe et metteur en scène : Marie Chouinard¹⁷⁰ sur *Anne & Samuel*, Victor Quijada¹⁷¹ sur *Variations 9.81* et Marcos Morau¹⁷² sur *Nocturnes*. J'ai donc interrogé les compositeurs Louis Dufort¹⁷³, Jasper Gahunia¹⁷⁴ et Nans Bortuzzo¹⁷⁵ qui ont travaillé respectivement sur les pièces n° 1, 2 et 3. Il s'agissait, pour Dufort et Gahunia, d'une première expérience de création musicale

¹⁶⁸ Garcia, *Artistes de cirque contemporain* p. 45.

¹⁶⁹ Les crédits du spectacle *Triptyque*, créé à Montréal en 2015, sont à l'Annexe 2.

¹⁷⁰ Née en 1955, Marie Chouinard est une chorégraphe québécoise, directrice artistique et générale de la Compagnie Marie Chouinard fondée en 1990 ainsi que directrice de la danse à la Biennale de Venise. Elle agit également à titre d'auteure, conceptrice d'éclairage, scénographe et réalisatrice.

¹⁷¹ Né en 1976, Victor Quijada est un danseur, chorégraphe et metteur en scène originaire de Los Angeles. En 2002, il fonde le RUBBERBANDance Group à Montréal, où il vit.

¹⁷² Né en 1982, Marcos Morau est un chorégraphe originaire de Valence, en Espagne. En 2005, il fonde la troupe La Veronal qui regroupe des disciplines tel que la danse, le cinéma, la littérature et la photographie.

¹⁷³ Né en 1970 et originaire de Repentigny (Québec, Canada), Louis Dufort est un compositeur québécois de musique électroacoustique, mixte et multimédia. Il enseigne la composition au conservatoire de musique de Montréal, il est directeur artistique du Festival Akousma de Montréal et il collabore depuis 1999 avec Marie Chouinard en composant la musique.

¹⁷⁴ Né en 1979 à Pickering (Ontario, Canada), Jasper Gahunia est *disc jockey* (DJ), compositeur, *sound designer* et professeur du cours « Scratch from scratch DJ Fundamental Class », qu'il a créé et qu'il enseigne depuis 2003 au Royal Conservatory of Music Community School. Il collabore avec Victor Quijada depuis 2008. Il a été DJ, claviériste et programmeur pour le chanteur et rappeur Kevin Brereton, connu sous le nom d'artiste « k-os », ainsi que DJ pour la chanteuse Nelly Furtado.

¹⁷⁵ Né en 1977 en France, Nans Bortuzzo est compositeur pour le cirque et la danse contemporaine. Il collabore avec les 7 Doigts de la main depuis 2012 : il compose et arrange pour les spectacles *Séquence 8*, *Le murmure du Coquelicot*, *Cuisine & Confessions*, *Intersection*, *Tryptique*, *Crystal* du Cirque du Soleil ainsi que la musique de la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques de Sotchi en 2014. Il œuvre aussi à titre d'artiste plasticien, vidéaste et photographe.

dans le « monde » du cirque, contrairement à Nans Bortuzzo et Colin Gagné¹⁷⁶, qui ont une expérience plus importante du milieu du cirque.

Pour ces raisons, j'ai jugé pertinent d'interroger ces quatre compositeurs au sujet de leur rapport au travail créateur et plus précisément à propos de leur collaboration avec les directeurs artistiques des 7 Doigts de la main dans le processus de création musicale de spectacles de cirque.

1.5.2. Les étudiants finissants de l'École nationale de cirque

J'ai également mené une enquête de terrain auprès de six étudiants finissants de l'École nationale de cirque et de leur conseiller musical. Dans le cadre de leur cursus académique, les étudiants doivent présenter une « épreuve synthèse », c'est-à-dire un numéro d'environ sept minutes, exécuté le plus souvent individuellement, mais parfois en duo, dans leur discipline principale et présenté lors d'un spectacle de fin d'année devant un jury, constituant alors l'évaluation finale de leur cursus.

Ils ont créé ce numéro au cours de leur dernière année, avec les conseils du professeur technique de leur discipline respective, un professeur-metteur en scène et un professeur-conseiller musical : Éric Forget. En effet, il leur est demandé d'être responsable de la musique de leur numéro : ils sont libres de choisir une musique préexistante, ce qui est le plus souvent le cas, ou encore de composer une musique originale. Il est pertinent de souligner que s'il y a eu quelquefois des manipulations, des arrangements et des collages musicaux de musiques préexistantes, aucune musique originale n'a été composée.

Comme dans la majorité des écoles supérieures diplômante de cirque, l'École nationale de cirque de Montréal accorde une importance à la formation des étudiants à travers l'apprentissage à la fois de « la préparation corporelle, la spécialisation technique et la création

¹⁷⁶ Colin Gagné est un compositeur, concepteur sonore et sonorisateur québécois. Il collabore dans les milieux du cirque et du théâtre. Il a fait de la sonorisation sur les spectacles *Rain*, *iD* et *Cirkopolis* du Cirque Éloize. Avec les 7 Doigts de la main, avec qui il collabore depuis 2012, il a fait des arrangements musicaux et de la conception sonore sur *Le Murmure du coquelicot*, *Intersection*, *Nocturnes* (troisième pièce de *Triptyque*) et la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques de Sotchi et a composé la musique de *Réversible*, *Amuse* et une partie de celle de *Cuisine et Confession*. Il enseigne également le cours de technologie musicale au cégep de Saint-Laurent.

artistique¹⁷⁷ ». Avoir une conscience musicale est jugé comme faisant partie d'un ensemble de compétences essentielles à la création artistique d'un numéro et par conséquent doit être intégrée à la formation des futurs artistes de cirque.

Pourquoi avoir fait ce second terrain d'enquête ? Puisqu'étant praticiens des arts du cirque, les étudiants finissants ont une connaissance de ce qu'est « être » artiste de cirque et des exigences que cela leur demande. Leur rapport à la musique est donc différent de celui des compositeurs. Ainsi, je les ai interrogés au sujet de leur rapport à la musique¹⁷⁸, des décisions qu'ils ont prises tantôt individuellement, tantôt collectivement avec leur partenaire et/ou avec Éric Forget, le conseiller musical ainsi qu'au sujet du rôle qu'ils accordaient à la musique, comme du rapport entre musique et geste. Cela m'a donné l'occasion d'étudier les deux faces de la médaille : celle du compositeur et celle de l'artiste de cirque.

¹⁷⁷ « On a coutume de distinguer les écoles de loisirs (pratique amateur), les écoles préparatoires (aux écoles supérieures) et les écoles supérieures diplômantes. Ces écoles sont polarisées « selon les trois étapes de formation communément reconnues comme nécessaires à l'apprentissage de la profession d'artiste de cirque : schématiquement, la préparation corporelle, la spécialisation technique et la création artistique » [Salaméro et Haschar-Noé, 2012, p. 161] », Legendre, « Devenir artiste de cirque : l'apprentissage du risque », p. 116.

¹⁷⁸ La consigne initiale que j'ai posée aux étudiants était : « J'aimerais que vous me parliez de votre rapport à la musique dans le processus de création de votre numéro de cirque et les choix que vous avez pris pour que la musique et la gestuelle soit adaptées ».

Chapitre 2. Une musique « de cirque »

Qu'est-ce qu'une musique « de cirque contemporain » ? Qu'est-ce qui fait qu'une musique de concert peut devenir une musique « de cirque » ? Composée spécifiquement pour le cirque, quelles en sont les spécificités ? Afin de mettre cette question à l'épreuve, j'inverse le raisonnement et pose la question : une musique de cirque contemporain dissociée de son contexte pratique de performance répond-elle toujours à la définition d'une « musique de cirque contemporain » ? Par exemple, si l'on écoute les albums commercialisés des spectacles du Cirque du Soleil ou du spectacle *Réversible* des 7 Doigts de la main – sans avoir le cadre de référence du spectacle – pourrait-on l'associer à un genre « musique de cirque » ? Y a-t-il des éléments intrinsèques et caractéristiques de la musique de cirque contemporain ? Enfin, peut-on légitimement envisager l'analyse de cette musique si elle est dépourvue du contexte pour lequel elle a été créée¹⁷⁹ ?

On pourrait, certes, trouver des exceptions. Par exemple, il suffirait que l'« on » entende¹⁸⁰ seulement deux mesures¹⁸¹ de la pièce « L'entrée des gladiateurs¹⁸² » du compositeur tchèque Julius Fučík (1872-1916), peut-être les plus clichées du « genre » (si genre il y a), pour faire référence à l'univers du cirque traditionnel¹⁸³. Cependant, la musique de cirque contemporain n'est pas autant codifiée qu'au cirque traditionnel, ou du moins, elle n'est pas codifiée de la même manière. À une époque où l'enregistrement n'existait pas, les conditions de diffusion du cirque traditionnel (l'acoustique du chapiteau¹⁸⁴ et de la parade extérieure, par

¹⁷⁹ La question est moins de savoir si une musique de cirque entendue hors du contexte de performance peut être appréciée en elle-même. Elle est plutôt de se demander s'il s'avèrerait pertinent de l'analyser *seulement* en elle-même, donc en faisant abstraction du contexte de performance. La position quelque peu radicale de Nancy Tobin, conceptrice sonore pour le théâtre, au sujet du lien essentiel entre la musique de scène et l'action scénique éclaire toute l'importance qu'a le contexte de performance sur le sens de la musique : « Ce serait une erreur de [...] donner l'occasion d'écouter cette matière [sonore], puisqu'elle n'existe pas en tant qu'elle-même, dépourvue du contexte pour lequel elle a été créée. Elle n'a ni sens ni intérêt, en dehors du spectacle vivant pour lequel elle a été composée », Nancy Tobin, « Un metteur en scène en quête d'un concepteur sonore », *Jeu*, n° 124, 2007, p. 96.

¹⁸⁰ Par « on », je n'entends évidemment pas *tous* les gens du monde entier. Malgré tout, il existe un imaginaire « cirque », probablement plus présent en Europe et en Amérique du nord, lié au cirque traditionnel et dont fait partie cette musique. Une hypothèse est que les gens ayant cet imaginaire associent cette musique au cirque.

¹⁸¹ Voir les mesures 13 à 20 sur la partition à l'*Annexe 1*.

¹⁸² Pour écouter la pièce, on peut consulter : Julius Fučík, *Entry of the Gladiators*, <https://www.youtube.com/watch?v=B0CyOAO8y0>, consulté le 30 juin 2018.

¹⁸³ L'ironie du sort est que Julius Fučík n'a pas composé son œuvre à l'intention du cirque.

¹⁸⁴ « Au début du XX^e siècle, en Europe comme aux États-Unis, les grands cirques considèrent l'orchestre comme un atout indispensable, notamment parce que le volume considérable des bâtiments et des chapiteaux rend

exemple) ont priorisé les instruments à vent et à percussion de manière à ce que le son soit projeté convenablement. À long terme, un répertoire de musique de cirque traditionnel s'est tranquillement constitué, empruntant au répertoire de la musique militaire et de la musique de concert¹⁸⁵. La « combinaison¹⁸⁶ » de cette instrumentation et de ce répertoire particulier caractérise le « son » de la musique de cirque traditionnel.

Cependant, il n'est pas aussi évident que l'on puisse faire de même pour la musique de cirque contemporain, c'est-à-dire chercher à la définir à travers son instrumentation et son « son » puisque – jusqu'à preuve du contraire – tout peut être fait. Pour être comprise, cette musique doit plutôt être analysée comme « ensemble particulier de pratiques et comme forme musicale¹⁸⁷ ».

Quelles sont les caractéristiques de la musique « de cirque contemporain » en regard des pratiques de performance ? Plus précisément, quels rapports tracer entre la musique et la gestuelle (point 2.1) ? Quelles sont les fonctions de la musique au cirque (point 2.2) ? Enfin, comment la musique et la gestuelle s'influencent-elles dans le processus de création (point 2.3) ?

Puisque la musique est intimement liée à la performance physique, je reprends l'une des prémisses de Kirchberg à savoir qu'« il est impossible, dans [ma] recherche, de faire l'économie d'une étude du lien établi entre les gestes et la musique¹⁸⁸ ». En effet, le choix de la musique n'est pas laissé qu'à un jugement esthétique : il est en partie tributaire du type d'activité pratiquée par les artistes de cirque. L'étude du rapport entre geste et musique est donc pertinente dans la mesure où cette étude permettra d'acquérir une meilleure compréhension des conceptions dominantes du rôle accordé à la musique.

l'acoustique des salles singulièrement complexe », Club du Cirque français (éd.), *Le Radio-Circus : des ondes à la piste*, numéro spécial du *Cirque dans l'Univers*, n° 27, mai 1996 p. 24.

¹⁸⁵ L'arrangement d'œuvres connues du public telles que « *Les trompettes d'Aïda*, *Sur un marché persan* [ou] des airs de *Nabucco* » était une pratique courante. Christian Boner, *Radio Télé Circus*, Paris, Le Masque, 2009, p. 18.

¹⁸⁶ « The 'sound' of [traditionnal] circus music consists of a dominant instrumentation, a particular repertoire, and a distinct set of performance practices and it is this combination that distinguishes it from any other performing art that involves such a prominent use of music », dans Baston, *Scoring Performance*, p. 132. D'autres ouvrages, déjà cités en introduction, font état de l'instrumentation et du répertoire de la musique de cirque traditionnel : Marcel-Dubois, « Instruments de musique de cirque », 1960 ; Gavalda, « Tritologie et instrumentarium dans la musique de cirque », 2013, verbatim personnel d'enregistrement.

¹⁸⁷ « The analysis of music within [contemporary] circus cannot be confined to an analysis of either scores or repertoire. Instead, [it] needs to be understood as a particular set of practices, and an approach to a musical form », Baston, *Scoring Performance*, p. 12.

¹⁸⁸ Kirchberg, *Pour une approche sociomusicologique des processus de création musicale*, p. 42.

2.1. Le rapport entre la musique et la gestuelle

Si les chercheurs et les artisans du cirque s'entendent pour dire qu'il est important pour la musique d'entretenir un rapport étroit avec l'action scénique, la compréhension de la nature de cette relation et de la manière dont cette relation a été réalisée¹⁸⁹ demande à être approfondie.

Baston a mené cette discussion dans le but, notamment de « proposer un vocabulaire théorique et pratique aux professionnels du théâtre comme pour la recherche en *performance studies*¹⁹⁰ ». À leur tour, des musicologues ont soulevé la pertinence de mener une étude de la musique de cirque en termes d'analyse des processus compositionnels¹⁹¹.

2.1.1. La musique comme « valeur ajoutée »

Tel que je l'ai soulevé dans le premier chapitre, la musique de cirque est considérée, en général¹⁹², comme subordonnée à la gestuelle, ce qui met en question le paradigme d'une musique qui se suffirait à elle-même et qui, telle la musique de concert, serait destinée à concentrer l'attention sur l'écoute. Qu'entends-je par une « musique subordonnée à la gestuelle » ? D'abord, cette musique est une musique *de* quelque chose, en l'occurrence une musique « de cirque ». Elle est une « valeur ajoutée¹⁹³ », c'est-à-dire qu'elle participe à un objet

¹⁸⁹ Avec sa thèse de doctorat, Baston a contribué à une meilleure compréhension de cette relation : « Both scholars and circus practitioners agree that it is important for music to relate to the ring action [...] yet what is notably absent is the exact nature of that relation and details of how it was achieved », Baston, *Scoring Performance*, p. 132. Le « ring » fait référence à l'espace circulaire où l'action a lieu. Sous chapiteau, dans les amphithéâtres du cirque moderne ou encore dans des arénas. Il permet notamment aux chevaux de s'y mouvoir en cercle. Lorsqu'un spectacle se produit dans un théâtre, il s'agit de la scène.

¹⁹⁰ « By proposing a framework based on the function of music within theatre, this thesis aims to be of practical use to the theatre practitioner, and to the director, in the development of a critical language, a 'theatre' language for music », *Ibid.*, p. 11.

¹⁹¹ « [II] y a des questions musicales et musicologiques à se poser sur : comment travailler cette musique-là ? Comment composer une musique qui puisse s'adapter à cette soumission ? Qui puisse être malléable à ce point-là dans sa temporalité ? [...] Il y a là un intérêt pour une étude musicologique et une étude en terme de théorie de la composition et d'analyse des processus compositionnels qui s'avèrerait à mon avis être très intéressante pour tout ce qui est en jeu dans la composition de pièce pour des spectacles circassiens », Guilherme Carvalho, « Quelques apports expressifs des nouvelles technologies à la musique dans le cirque », enregistrement de conférence, Colloque international *Musique & cirque, une relation féconde*, Philippe Goudard et Yvan Nommick (dir.), Université Paul-Valéry, 17 octobre 2013. Actes de colloque à paraître, verbatim personnel d'enregistrement.

¹⁹² Il y a des exceptions. Certaines productions accordent un rôle particulier à la musique. Par exemple, le spectacle *Opus* de la compagnie australienne Circa, créé en 2013, met en scène des acrobates et les musiciens du Quatuor Debussy, lesquels interprètent des œuvres pour quatuor à cordes du compositeur russe Dimitri Shostakovich (1906-1975). À ce propos on peut visiter : <https://circa.org.au/show/opus/>, consulté le 27 juin 2018.

¹⁹³ La notion de « valeur ajoutée » est de Michel Chion, lequel prend l'exemple de la musique de film et de télévision : « La valeur ajoutée est partiellement bi-latérale (l'image influençant en retour la perception que nous

considéré comme plus dominant qu'elle – la gestuelle des circassiens –, cette gestuelle étant destinée, avant toute autre chose, à être le centre d'attention des spectateurs en situation de spectacle.

Pour le musicologue Guilherme Carvalho, les spectateurs « doivent » percevoir que la musique est subordonnée, voire « soumise » aux gestes :

Dans le spectacle de cirque, [...] on veut rendre clair, explicite même, que la musique attend le geste de la personne qui est en vue, de l'artiste, de l'acrobate. [...] il y a des éléments musicaux qui peuvent s'ajouter à la trame sonore continue et qui eux attendent effectivement la temporalité de la performance gestuelle [...]. Donc il y a une codification claire, précise, j'insiste : volontairement montrée ; une soumission de la musique aux gestes. Donc, on doit voir que c'est le geste visuel qui commande toute cette temporalité-là¹⁹⁴.

Toutefois, l'idée de la « clarté » de la soumission de la musique ne fait pas l'unanimité. Baston la nuance en affirmant qu'il n'est pas certain qu'on « doive » toujours « voir » en tant que spectateur que c'est le geste qui commande la musique. Même si la musique reste considérée comme subordonnée au déroulement visuel, il arrive qu'on veuille donner l'impression, à travers « l'œil dans l'oreille¹⁹⁵ », que c'est la musique qui commande : « The music stimulates the visual perception of synchronisation [...]. A dominant and regular auditory rhythm, therefore, appears to impose an impression of a regular visual rhythm¹⁹⁶ ».

On le constate, il y a différentes manières de concevoir la musique en rapport avec la gestuelle, soit comme lui étant soumise, soit comme jouant un rôle relativement plus dominant.

avons du son), mais en raison de la polarisation consciente du spectateur de film ou du téléspectateur sur l'écran et sur le visible, c'est en définitive sur l'image que le résultat de ces influences de sens contraire est le plus souvent, au cinéma comme à la télévision, globalement reprojecté. », dans Michel Chion, *Musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995, p. 205-206, cité dans Kirchberg, *Pour une approche sociomusicologique des processus de création musicale*, p. 48. Pour un ouvrage plus récent, voir Michel Chion, *Audio-vision : son et image au cinéma*, 4^e édition, Armand Colin, Paris, 2017.

¹⁹⁴ Carvalho, « Quelques apports expressifs des nouvelles technologies à la musique dans le cirque », 2013, verbatim personnel d'enregistrement.

¹⁹⁵ « [Michel] Chion uses an evocative phrase “the ear that is in the eye” (1994: 135) to describe rapid images in film that appear to leave auditory impressions. Much earlier, however, Thomas Draxe stated that “musicke is the eye of the ear” (1654: 134) and I would argue that it is this “eye that is in the ear” that is important in the perception of a circus act », dans Baston, *Scoring Performance*, p. 139. À ce sujet, je réfère à son article : Kim Baston, « Circus Music : The Eye of the Ear », *Popular Entertainment Studies*, vol. 1, n° 2, 2010, p. 6-25.

¹⁹⁶ Baston, *Scoring Performance*, p. 138.

Néanmoins, la tendance est de considérer l'expressivité corporelle comme prééminente par rapport à la musique.

2.1.2. Le paradigme de la suprématie de l'expressivité corporelle

Ce que je nomme le paradigme de la suprématie de l'expressivité corporelle, c'est la manière de concevoir la gestuelle – ou le discours véhiculé par celle-ci – comme étant l'élément qui doit dominer et polariser l'attention. Ce n'est pas évident étant donné la nature multidisciplinaire du spectacle, les artistes de cirque partageant la scène avec la présence de musiques, d'éclairages et de décors. La musique risque de poser aux artistes de cirque le problème de « l'aliénation de l'expressivité corporelle¹⁹⁷ »¹⁹⁸, alors que le corps doit être le principal véhicule de l'expressivité et du propos. C'est une difficulté que doivent surmonter les artistes de cirque. Pour Sarah, étudiante à l'ÉNC, cela se traduit par un effort pour ne pas être « mangée par la musique » :

Sarah : [La chanson de mon épreuve synthèse] c'est quand même une chanson intense et une chanson [...] émotionnelle et vraiment chargée. [À] travers ces deux ans [à travailler l'épreuve synthèse à l'ÉNC, mon conseiller musical] m'a aidé à être au même niveau qu'elle [la musique] à la place d'être mangée par elle.

Une musique considérée comme trop « chargée » pose le risque d'occuper une place trop importante par rapport à la gestuelle et de distraire le public de l'intention souhaitée par l'artiste de cirque et son personnage. Pour Charles, une musique « d'ambiance », « d'atmosphère » ou « de fond » est valorisée :

Charles : [Je] trouve qu'elle [la pièce choisie] allait bien parce que c'est un peu une musique... comme une musique de fond, tu vois ? Elle n'a pas trop de perso... elle a de la personnalité, mais ce que je veux dire c'est qu'elle ne prend pas le dessus sur le numéro, tu sais ? On peut... des fois il y a des musiques qui sont trop importantes et qui vont t'apporter trop d'émotions [ce] qui fait qu'en réalité le numéro il devient un peu au service de la musique alors qu'on veut que là ça soit quand même la musique qui soit au service dans le numéro sinon c'est un peu dommage et

¹⁹⁷ Kirchberg, *Pour une approche sociomusicologique des processus de création musicale*, p. 43.

¹⁹⁸ Antoine, étudiant à l'ÉNC, avançant que « la musique, souvent, [...] peut devenir un prétexte d'être sur scène », insinue que l'artiste de cirque doit avoir une intention claire « d'être sur scène ». Le danger est qu'on ne comprenne pas l'intention à travers les gestes, soit parce que cette intention n'est pas suffisamment évidente, soit parce que l'intention de la musique apparaît comme le prétexte principal de l'action scénique.

c'est pour ça que je trouvais que c'était une musique qui était bien adaptée. [Elle] marque tout le rythme du numéro, mais elle me permet quand même de jouer de mon personnage, d'aller de l'avant et puis à la fin ce n'est pas la musique qui t'a apporté toutes les émotions, j'sais pas, c'est plus le personnage, ce qui s'est passé. Et c'est ça que je voulais.

Une « bonne » musique du point de vue de l'artiste de cirque est aussi une musique qui est bien adaptée à la gestuelle. Les étudiants, qui déjà doivent faire de nombreux efforts pour apprendre et maîtriser leur discipline de cirque, vont éviter un effort supplémentaire et prioriser le choix d'une musique avec laquelle ils peuvent facilement s'adapter et qui leur « laisse de la liberté » :

Éric Forget : L'étudiant va choisir une musique qui va remplir bien l'espace, mais qui va lui laisser énormément de liberté. Ça, ça peut être un choix tout à fait légitime, tu sais. En fait, [ce type de] musique n'impose rien, elle vient créer un espace, un lieu, une ambiance, *etc.*, et [l'étudiant], *eh* bien, il est libre dans cet espace-là de jouer comme il veut avec.

Si « des étudiants font des choix [pour] leur permettre d'être libre [et] de ne pas être [assujettis à] quelque chose¹⁹⁹ », performer sur une musique d'ambiance n'est pas affranchi de toute difficulté : cela requiert certaines exigences de la part de l'interprète comme être autonome en termes d'expressivité et indépendant de la musique pour se situer dans le temps et conséquemment dans l'espace.

En effet, une musique « d'ambiance » peut offrir une plus grande liberté à l'interprète par rapport à une musique plus rythmée, étant relativement plus contraignante (parce qu'elle contraint la gestuelle à s'y synchroniser)²⁰⁰. Une musique d'ambiance requiert néanmoins un niveau suffisant de savoir-faire technique, une certaine aisance et un contrôle, par exemple. Dans un cas où le niveau n'est pas atteint, une musique plus structurée et structurante est priorisée. La musique classique en offre un bon exemple, car avec sa forme, son tempo et

¹⁹⁹ Entretien avec Éric Forget, 15 août 2017.

²⁰⁰ Une musique rythmée n'est pas forcément contraignante. Elle peut aussi être appréciée pour ses points de repères, ce qui a le potentiel « d'aider » l'interprète à se situer : « [les étudiants] veulent un *beat* parce que ça, ça les aide, tu comprends ? Ça fait « *Oh*, je sais où je m'en vais. Je sais ce que j'ai à faire. *Le cue* est comme placé là et *pam!* Et c'est maintenant que ça part ». Alors tu sais, ils ont besoin de cette pulsion-là pour pouvoir... pour être appuyé. Alors qu'il y a des étudiants qui font : « Non, non, non. Moi je fais mon affaire. *Pis* je n'ai pas envie d'être obligé d'être *on cue* », Entretien avec Éric Forget, 15 août 2017.

ses variations, elle constitue un choix judicieux pour faciliter la prise de contrôle dans l'espace et le temps :

Sarah : Mon prof m'a dit : « Ok, tu prends une chanson classique... », je voulais faire d'autres choses, mais elle a dit : « Non, tu dois le faire » [rires]. Elle m'a donné quatre choix : piano, violon... [...], mais je ne voulais pas. Mais elle m'a dit : « Non, non, non, tu dois parce que **ta technique n'est pas assez forte pour soutenir [cette] musique** ». **Moi je voulais prendre comme un truc ambient [...] puis elle m'a dit genre : « Tu n'es pas assez forte techniquement pour faire ça.**

Ces commentaires font apparaître des subtilités derrière le choix de la musique ; des subtilités dont les modalités n'auraient pas été connues si l'on ne s'était attardé qu'à la musique « en elle-même ». En effet, c'est le *rapport* entre le niveau technique de l'interprète et l'expressivité de la musique qui est pris en considération dans le choix de la musique. Si le niveau technique est jugé faible par rapport à la présence musicale, on priorise une musique qui sera moins prégnante, comme une musique « classique » qui comporte un petit effectif, par exemple une pièce de piano ou de violon solo²⁰¹. Ce sont des considérations que le cadre scolaire permet de faire surgir plus facilement étant donné que la différence entre le niveau technique de l'interprète et sa capacité à interagir avec la musique est plus importante ou, du moins, plus évidente que dans le milieu professionnel, où les artistes professionnels sont censés posséder un haut niveau technique de leur discipline et par conséquent avoir la capacité de rendre plus facilement et de manière plus explicite leurs intentions, quel que soit le support musical.

Comme la musique est subordonnée à la gestuelle, on considère généralement qu'elle a un rôle fonctionnel. Pour Éric Forget, « en cirque, la musique a plein de fonctions », telles

²⁰¹ Sarah précise plus tard dans l'entretien que si son professeur l'a obligée à choisir une musique de type « chanson classique », elle comprend *a posteriori* la décision de cette dernière. Selon Sarah, cette musique était une valeur sûre aux yeux de son professeur qui la jugeait préférable pour augmenter ses chances de réussite d'être acceptée dans le programme de l'ÉNC lors des auditions qu'elles devaient passer à la fin de son année de mise à niveau :

Marc-Antoine Boutin : Donc, au final c'est de la musique qu'elle [ta professeure] avait choisie ?

Sarah : Ce n'était pas elle qui l'a choisie, mais elle m'a donné des contraintes.

MAB : Ok et toi t'as choisi dans ces contraintes-là ?

S. : Ouais, ouais. [...] Parce qu'il fallait que je fasse les auditions, donc c'était pour créer un numéro...

MAB : Après la mise à niveau ?

S. : C'est ça. [Un numéro qui] n'allait pas être, comme, trop polarisant [entre les juges]. [...] **Donc elle voulait que ça soit quelque chose de simple qui pouvait passer.** Parce que [une fois que j'ai été acceptée dans le programme], elle m'a laissé faire ce que je voulais.

qu'une fonction structurante (point 2.2.1.) et une fonction de guide lors du processus de création du spectacle (point 2.2.2.).

Si, du point de vue de la réception, certains milieux comme la danse sociale « se prêtent à une demande de musique de fond ou de musique d'ambiance », tel que l'ont observé Howard S. Becker avec la musique « de danse »²⁰² ou encore Philippe Coulangeon avec « l'engouement pour les musiques d'influence latino-américaine et caribéenne, en particulier la musique cubaine »²⁰³, je présenterai au point 2.3. certaines formes d'influence qu'a la musique sur la création de la gestuelle au cirque. Mais d'abord, voici certaines des fonctions associées à la musique de cirque contemporain.

2.2. Les fonctions de la musique de cirque

Comme je l'ai indiqué plus tôt, une musique de cirque n'est pas choisie ou créée seulement en fonction de critères esthétiques. Les choix en lien avec la musique sont aussi faits en fonction de sa capacité à participer, à concorder avec le spectacle et à mettre le tout en valeur avant elle-même. En ce sens, la musique n'est pas fonctionnelle qu'au cirque, mais dans bien d'autres domaines comme au théâtre²⁰⁴, en danse, au cinéma ou encore dans certains courants musicaux comme l'*ambient*. Comme « valeur ajoutée », le caractère utilitaire de la musique se traduit par le fait de venir « renforcer », « rajouter » ou « accentuer » la gestuelle. En ce sens, il arrive que l'on souhaite que la musique soit connotée de manière à aller dans le même sens que le discours²⁰⁵ :

Nans Bortuzzo : Le metteur en scène [au cirque] cherche généralement à utiliser la musique pour renforcer la dramaturgie. Donc pour les moments qui sont dynamiques ou poétiques, il faut que la musique renforce un peu ces côtés-là. [...] Je sais que dans d'autres domaines c'est quelque chose qui peu être évité.

Marc-Antoine Boutin : D'autres domaines comme ?

NB : Dans la danse contemporaine souvent la démarche est de ne pas appuyer quelque chose qui...

²⁰² Becker, *Outsiders*, 1985.

²⁰³ Coulangeon, *Les musiciens interprètes en France*, p. 226.

²⁰⁴ Nancy Tobin, conceptrice sonore pour le théâtre, donne des fonctions au son destiné à être mis en scène, dans Tobin, « Un metteur en scène en quête d'un concepteur sonore », p. 99.

²⁰⁵ « The choice of particular types of music [...] will also function connotatively, to provide emotion and atmosphere and support narrative », Baston, *Scoring Performance*, p. 132.

MAB : Qui devrait se suffire à elle-même ?

NB : Oui... dans certaines disciplines comme le théâtre, rajouter une musique triste sur un moment triste risque d'être considéré comme une exagération. Mais dans le cirque c'est moins problématique parce qu'on est plus dans le mouvement et il y a peu de dialogue. [...] l'emphase se situe plus dans performance ou la virtuosité.

Étudiant à l'École nationale de cirque, Antoine abonde dans le même sens et affirme que la musique va participer à « rajouter » de la poésie à son numéro qui se veut déjà poétique :

Antoine : C'est vraiment poétique [notre] musique avec ce qu'on fait. On aurait pu mettre un truc un peu plus... un peu plus abstrait et tout ça, mais [...] dans notre numéro on joue avec la poésie, la contre-poésie où « c'est bien » et après : [il clappe des mains] d'un coup ça peut devenir violent et **il y a cette musique qui va venir pour rajouter.**

Toutefois, il ne s'agit pas d'une règle, loin de là, car pour d'autres la musique ne doit pas aller dans le même sens que la gestuelle, laquelle est censée se suffire à elle-même :

Antoine : Après, quand on a commencé à avoir un metteur en scène on s'est dit qu'en fait on voulait la garder [notre musique], que ça marchait bien avec notre univers et notre metteur en scène a fait : « Ouais. C'est vous, ça marche, c'est beau quand vous mettez cette musique, **mais il ne faut pas que ça devienne poétique [comme prétexte] pour faire remonter le côté poétique** ». [...] Notre metteur en scène, il est plus dans : « Jouez et la musique elle est là en arrière pour vous soutenir, mais ne jouez pas pour la musique ». [...]

Marc-Antoine Boutin : Pour ne pas que le numéro soit moins poétique parce que... pour ne pas que la musique le remplace ?

A : Faut pas que ça rajoute encore plus de la poésie sur ce que nous on est en train de faire sinon ça va devenir un peu [il sifflote].

MAB : À l'eau de rose ?

A : Ouais, à l'eau de rose, ouais. On voulait quand même rester dans le réalisme.

Si la musique doit soutenir les artistes et non l'inverse, ce dernier commentaire vient renverser l'idée que le rôle de la musique serait d'accentuer le ton du propos exprimé par la gestuelle, étant donné le risque de diminuer, de faire perdre de la vigueur ou du caractère au ton

souhaité. Pour Sarah, il faut qu'il y ait une concordance entre la musique et le visuel, mais pas nécessairement que les deux « disent » la même chose :

Sarah : Moi je fais mon numéro et [...] c'est comme dans un film quand tu as une chanson qui joue, qui marche bien avec ce qui se passe, mais ce n'est pas nécessairement en train de dire exactement ce qui se passe, donc c'est comme ça que je l'ai approché.

Au cirque, la musique occupe une présence importante, entre autres parce qu'il n'y a pas de texte récité, à l'inverse du théâtre (ce point sera exploré plus en détail à la section 2.2.2.). Ainsi, si la musique ne fait « que » soutenir la gestuelle, elle demeure importante, voire nécessaire au spectacle de cirque. Entre une totale domination de la gestuelle sur la musique et un rôle d'avant-plan, la musique a des fonctions qui lui confèrent une certaine autorité dans la performance et dans la création du spectacle.

2.2.1. La fonction structurante de la musique

La définition de la fonction « structurelle » – ou structurante – de la musique que donne Baston dans sa thèse de doctorat²⁰⁶ peut être résumée en ces termes : la musique sert à *assurer une continuité*, à la fois en couvrant les changements entre les actes (lesquels impliquent fréquemment la suppression et la mise en place d'appareils techniques), à la fois pour couvrir des erreurs ou le temps de préparation pendant l'acte lui-même²⁰⁷.

Dans ces cas, et comme je l'ai avancé dans la section précédente, la musique est en quelque sorte appréciée plus pour son « utilité » à remplir le temps et maintenir l'attention des spectateurs pendant qu'ont lieu des changements techniques plutôt que pour ses attributs esthétiques. À mon sens, cette fonction est plus liée au cirque traditionnel puisque la forme du spectacle fait davantage l'objet d'un amalgame hétérogène de numéros n'ayant pas de lien entre eux²⁰⁸, contrairement au cirque contemporain où on tente d'unifier et de créer une cohésion et

²⁰⁶ Le quatrième chapitre de sa thèse de doctorat, « The structural function of circus music », y est consacré.

²⁰⁷ « The music will function to provide continuity, both by covering changeovers between acts, which will frequently involve the removal and set-up of technical apparatus, and to cover mistakes or preparation time during the act itself », Baston, *Scoring Performance*, p. 132.

²⁰⁸ La frontière entre cirques traditionnel et contemporain peut parfois être floue. Pour Éric Forget, c'est surtout la singularité qu'a cette fonction par rapport à « d'autres domaines » artistiques : « La musique dans un spectacle de cirque sert à des choses qui ne servent pas dans d'autres domaines, tu sais, par exemple : « Ok, faut changer l'appareil » parce que tout d'un coup, il y avait un trapèze ballant alors on met un clown, on met de la musique...

une fluidité entre les différents actes. Dans cette quête, la musique joue moins le rôle de « remplissage » des temps morts entre les numéros que de participation à un travail de transition unifiant les actes et faisant du spectacle une œuvre autonome.

La musique possède une fonction structurante différente : elle *suit la trajectoire « téléologique » de l'acte*. Selon Baston, cette trajectoire est spécifique à la performance de cirque du fait qu'elle augmente en intensité (cette intensité se traduit souvent en complexité technique). Si la musique suit cette courbe d'intensité, elle se « rapproche d'une esthétique » cirque :

[C]ircus and dance work with music in very different ways. [For example,] the traditional trajectory of an act is an 'upward' one, of gradually increasing difficulty and complexity, and therefore it follows that **if the music is to support this trajectory** it is also likely to 'get bigger' through the course of the act, climaxing at the end. So within a repetitive musical framework (or loop), the reiterations of the basic musical material will frequently climax through accretion [...]. This particular teleology differentiates circus from theatre and dance. Dance has no equivalent dominant trajectory, and therefore no corresponding **structural imperative for its music**, and so performing circus to the music of Brahms and Schumann, music that is not adapted in any way to a circus 'act', will bring that circus closer to a dance aesthetic²⁰⁹.

Un jongleur, par exemple, pourrait choisir de débiter par des manipulations plus « simples » (relativement à ses propres compétences, car les manipulations ne sembleront peut-être pas simples aux yeux des spectateurs) jusqu'à augmenter en complexité. Suivant le principe de la trajectoire téléologique, une musique donnera l'impression de devenir plus complexe : par exemple, des voix pourraient être ajoutées, augmentant le volume sonore, les temps pourraient être subdivisés, augmentant la vitesse d'exécution, ou encore l'étendue du registre pourrait être exploitée davantage.

Suivre une trajectoire augmentant sans cesse en complexité ne semble toutefois pas être une fonction de la musique au cirque contemporain. Si l'esthétique du cirque traditionnel est

On met de la musique pour faire attendre le monde et ça, ça fait partie des fonctions de la musique du cirque, c'est-à-dire de venir remplir le temps, tu comprends-tu, et ce n'est pas négatif du tout ce que je dis là, [...] mais il faut qu'il se passe quelque chose et là il y a un *band* et la musique joue pendant qu'on fait un changement, un changement de scène... », entretien avec Éric Forget, 15 août 2017.

²⁰⁹ Baston, *Scoring Performance*, p. 152-153.

essentiellement fondée sur le sensationnalisme, justifiant l'augmentation de l'intensité au fil d'un numéro, le cirque contemporain, lui, valorise l'ajout d'autres niveaux de sens à la prouesse et à la virtuosité (appréciées essentiellement pour elles-mêmes au cirque traditionnel), tels que des éléments dramaturgiques et musicaux. Contrairement à une structure téléologique, d'autres formes musicales sont envisagées. Bortuzzo affirme que l'utilisation d'une structure d'un « morceau standard pop ou électronique » est plus récurrente au cirque qu'en danse contemporaine²¹⁰ :

Nans Bortuzzo : [Au cirque] ça réfléchit beaucoup en termes de structure de morceau tel qu'on les entend à la radio, ça peut être de la musique « Pop » avec un début, un couplet, un *break*, une fin... les tableaux ou numéros sont souvent créés à partir de la musique, l'enchaînement entre plusieurs tableaux se fait avec des transitions musicales. Et [les artistes] mettent en scène la structure de la musique visuellement [...].

Bien que le travail de transition et d'unification serve à créer une cohérence à travers le spectacle, le cirque contemporain se caractérise par l'enchaînement d'actes. En bref, si la structure du spectacle de cirque, contemporain ou traditionnel, a une « influence sur la musique utilisée²¹¹ », de nombreuses questions demeurent. Par exemple, que représente et que signifie une structure de « morceau pop » des points de vue de l'artiste de cirque et des publics ? Pensent-ils la musique selon cette forme parce qu'il s'agit de la musique qu'ils connaissent et qu'ils écoutent au quotidien ? Si la fonction structurante de la musique au cirque contemporain mériterait d'être explorée davantage, on constate qu'elle a une importance fondamentale pour le déroulement et la forme du spectacle.

²¹⁰ Bortuzzo précise que cela distingue le cirque de la danse contemporaine :

Marc-Antoine Boutin : Est-ce qu'en danse c'est comme ça aussi [l'utilisation d'une structure pop] ?

Nans Bortuzzo : En danse, ils mettent parfois [des musiques à structure « pop »]. Souvent c'est pour chercher un effet particulier, mais ils vont plus utiliser la musique comme une ambiance sonore. [...] Moins comme une structure de chanson populaire. Ça va être une nappe qui va durer quinze minutes avant que ça se mette à changer. Ou alors un *beat* qui va se répéter pendant dix minutes, ça ne va jamais bouger. Pour mettre les gens en transe ou tu vois ce genre de chose. [...] En fait, je pense que c'est plus facile de le penser [selon ce type de structure] dans le cirque qu'en danse contemporaine par exemple, parce qu'en danse contemporaine c'est plus une atmosphère qu'ils veulent développer. Ils ne veulent pas que la musique colle à la danse. C'est un truc qu'ils veulent éviter. [...] Mais dans le cirque, c'est le contraire [notamment parce qu'il y a] ce système de numéro qui s'enchaîne beaucoup.

²¹¹ « While the selection of music is often conditioned by suitable rhythm, the chosen **narrative presentation of the act** will also influence choice », Baston, *Scoring Performance*, p. 139.

2.2.2. La fonction de guide pour la création

Ce que je nomme la « fonction de guide » est aussi une fonction à caractère structurel, mais celle-ci sert à structurer la création plutôt que l'interprétation. La fonction de guide qu'a la musique au cirque est analogue à la fonction qu'a le texte au théâtre. Au théâtre, comme c'est la voix de l'acteur qui « marque la limite face à laquelle tout [le] travail [de création] va se calibrer²¹² », la « matière sonore [composée] pour le théâtre [est destinée] à résonner à travers les univers de la voix²¹³ ». Ainsi, le texte sert de structure temporelle et agit comme guide, comme « trajet » pour la création, autant pour les metteurs en scène que pour les compositeurs²¹⁴ :

Colin Gagné : [Composer] pour le théâtre, j'en ai fait quelques-unes, puis c'était un peu plus facile parce qu'on sait où on s'en va d'avance, il y a un texte. Le texte est le parcours. Le texte est quantifiable en niveau temps, donc on sait que tel extrait va falloir que ça dure entre 2'03'' et 2'08'' et ça va servir à ça. Ça va servir à servir ce texte-là. Donc, le trajet en théâtre va être plus clair.

Or, le fait qu'il n'y ait pas (ou très peu) de texte récité au cirque a un impact sur la création du spectacle puisqu'il n'y a pas de texte pour jouer le rôle de référent temporel, comme c'est le cas au théâtre. S'il y a une « trame écrite au préalable²¹⁵ », il n'y a pas de texte précis préexistant sur lequel se « calibrer »²¹⁶. Le metteur en scène, les chorégraphes et les circassiens ont toutefois besoin d'élaborer la structure des actes et d'être en mesure de s'y référer à travers

²¹² « Daniel Deshays mentionne dans son livre sur la conception sonore [*De l'écriture sonore*, Marseille, Éditions Entres-vues, 1999] que la voix de l'acteur « marque la limite face à laquelle tout notre travail va se calibrer » », dans Tobin, « Un metteur en scène en quête d'un concepteur sonore », p. 97. À son tour, le duo Larsen Lupin, formé des compositeurs Richard Bélanger et Jean Gaudreau, considère qu'il « faut d'abord s'intéresser au texte : « Sa structure, sa tonalité, son esthétique doivent être prises en compte » », cité dans Étienne Bourdage, « Portrait en trois temps de la relève musicale sur la scène théâtrale québécoise », *Jeu*, n° 124, 2007, p. 87.

²¹³ Tobin, « Un metteur en scène en quête d'un concepteur sonore », p. 96.

²¹⁴ Larsen Lupin, compositeurs(s) de musique de théâtre (il(s) crée(nt) parfois seul ou en duo), le confirme : « Pour Larsen Lupin, tout est inspirant, mais il faut d'abord s'intéresser au texte : « Sa structure, sa tonalité, son esthétique doivent être prises en compte », Bourdages, « Portrait en trois temps de la relève musicale sur la scène théâtrale québécoise », p. 87.

²¹⁵ « Ainsi bien qu'elle se fonde désormais sur une trame écrite au préalable, la production circassienne continue de s'appuyer principalement sur l'expérience pratique des artistes. À la différence d'une création théâtrale ou musicale [seule et en elle-même], il ne s'agit pas d'interpréter un texte préexistant (pièce ou partition) conçu séparément par un auteur (dramaturge ou compositeur), mais d'élaborer collectivement une œuvre qui intègre des techniques acrobatiques diverses et des matériaux hétérogènes sur la base des éléments définis par le metteur en scène », Cordier, « Le cirque contemporain entre rationalisation et quête d'autonomie », p. 46.

²¹⁶ Comme je l'ai souligné dans le premier chapitre, les pratiques d'écriture du cirque ne sont pas autant développées qu'au théâtre ou en musique, par exemple.

les modifications au fil du processus de création. Une stratégie est donc d'utiliser la musique – et plus précisément la *forme* musicale – comme point de repère et comme outil de travail, se trouvant ainsi à avoir le même rôle que la musique dans la danse ainsi que celui du texte au théâtre²¹⁷ lorsque l'artiste de cirque accorde un sens émotionnel à cette musique.

La musique est aussi importante parce qu'elle influence, par sa sensibilité, la création de la gestuelle. Elle a donc une autorité sur les conditions de création :

Jeanne : I can create things but when I have music, that's when I really start to make something and for me music really influences how I move and how I interpret things [...] Well, ends in the circus world because you start creating sequences and things [but] from when I have music that's when I actually start to go somewhere.

Sarah : Au début je faisais des improvisations sur la musique pour voir comment elle m'affectait, comment mon corps bougeait sur cette musique.

Nicolas : Le cirque pour moi ça a beaucoup à voir avec l'énergie et la musique a un gros rapport avec ça. [...] Je suis le genre de personne – j'ai toujours été comme ça – je travaille par rapport à la musique parce que ça me donne des sentiments et quand j'ai des sentiments ça me fait bouger, ça me fait faire des affaires.

Il demeure que le cirque est un art de la scène qui peut être très athlétique et exigeant pour les artistes de cirque en termes de dépense d'énergie. La musique n'a pas seulement comme fonction de soutenir la sensibilité artistique et le propos dramaturgique du spectacle, elle a une fonction de « soutenir » l'acrobate, de lui donner, par exemple, un « temps d'arrêt » et lui permettre un moment pour « prendre son souffle » :

Éric Forget : D'autres fois c'est plus une question d'énergie [...] souvent la musique va servir à lui donner l'énergie, de pouvoir se rendre jusqu'au bout de son numéro. [Éric Forget cite un exemple] « *Aye* j'ai besoin d'énergie, j'ai besoin de m'appuyer sur quelque chose pour trouver l'énergie pour pouvoir me rendre au bout de mon numéro parce qu'il me reste encore deux minutes à faire et si la musique ne me soutient pas [...] c'est plus difficile pour moi » [...] la musique peut prendre le devant pendant que nous on se prépare pour réattaquer, pour prendre

²¹⁷ Le compositeur Colin Gagné dit : « Ce qui est important en cirque pour eux, pour travailler, c'est d'avoir la forme. D'avoir : « Ok, ça ça dure seize mesures. Ça, ça durait huit mais on a besoin que ça en dure douze ».

notre souffle, pour respirer. Il y a beaucoup ça en cirque, c'est court, c'est intense. Donc pendant ce temps-là il faut trouver des moments pour respirer, pour retrouver son énergie et pour se refocuser.

L'absence de parole au cirque a un autre impact sur la création musicale, soit de lui laisser une plus grande liberté en termes de présence. En effet, comme la musique composée pour le cirque n'est pas contrainte « à résonner à travers les univers de la voix²¹⁸ », elle peut se déployer davantage, autant en termes de durée qu'en termes d'intensité :

Colin Gagné : En théâtre, va falloir se reculer beaucoup plus du côté du contenu musical [qu'au cirque].

Marc-Antoine Boutin : [en termes de] présence ?

CG : Ouais, c'est ça, au niveau présence musicale. Donc c'est un défi ça aussi.

MAB : Parce qu'il y a des gens qui parlent par-dessus [la musique] ?

CG : Oui, oui, c'est ça. [Au théâtre,] tu sers d'appui et de transition, entre des transitions de scènes. Alors qu'au cirque, les gens sont avec ta musique pendant une heure et demie et c'est majoritairement juste ça qu'ils entendent à part quelques bouts qui sont parlés de temps en temps.

Le rôle que joue la musique dans le spectacle de cirque diffère beaucoup de celui de la musique au théâtre tandis qu'il est plus près du rôle de la musique à la danse. Décider de ne pas mettre de musique serait « quasiment un *statement* » ou « expérimental²¹⁹ » :

Éric Forget : Il y a de la musique mur à mur en cirque. En cirque, si tu n'as pas de musique, c'est quasiment un *statement*. Ça n'a rien à voir, admettons, en théâtre. En théâtre, s'il n'y a pas de musique c'est parce qu'il y a du monde qui parle, il ne peut pas y avoir de musique en même temps !

Il semble donc conventionnel d'accorder une place importante à la musique dans le spectacle de cirque. Comme pour la danse, cela s'explique du fait que le corps est le principal

²¹⁸ Tobin, « Un metteur en scène en quête d'un concepteur sonore », p. 96.

²¹⁹ Charles, étudiant de l'ÉNC, me disait que pour lui la musique est une « finition » à la création de son numéro. Je lui ai alors posé la question s'il était envisageable pour lui de créer un numéro sans musique. Il m'a répondu : « Je n'imagine pas le numéro sans musique tu vois... Ça se pourrait... Je pense que ça se pourrait, mais ce serait vraiment expérimental ».

véhicule expressif, contrairement à la récitation d'un texte au théâtre. Comme le rôle des musiques de cirque et de danse diffère du rôle de la musique au théâtre, le travail du compositeur diffère-t-il conséquemment ? C'est une question qui pourra être explorée dans une future recherche. Néanmoins, certains compositeurs affirment que l'importance du rôle accordé à la musique au cirque est source d'appréciation de leur travail, lesquels ont l'impression de « servir une musique complète » et « d'apporter du sens au spectacle » à travers leur musique qui agit comme « un personnage en soi »²²⁰.

2.3. L'influence de la gestuelle sur les choix musicaux

Avant l'existence de l'enregistrement, la musique était jouée en direct pendant le spectacle. Les musiciens y ont développé une expertise à être attentif au jeu des acrobates, à réagir en fonction de la fluctuation des gestes de ces derniers et à ajuster leur interprétation musicale de manière à créer un effet optimal de synchronisation²²¹.

²²⁰ Le compositeur Colin Gagné souligne le sentiment d'appréciation qu'il a de son travail au cirque en ces termes :

Colin Gagné : Mais je trouve ça dans un sens plus intéressant [composer pour le cirque qu'au théâtre] parce que là **tu sers une musique complète** qui accompagne une action mais qu'**au niveau sonore tu as le champ libre**.

Marc-Antoine Boutin : Tu as plus l'impression de pouvoir t'épanouir en composant pour le cirque ?

CG : *Hmm hmm [oui], parce qu'en cirque tu es un personnage en soi là*. Tu es là avec le monde. Tu es dans leurs oreilles tout le long à cent pour cent. Tu sais, **c'est toi qui va influencer comment ils perçoivent la gestuelle, ce qui se passe**.

MAB : Tu dis ça de ton expérience en tant que spectateur de spectacle ?

CG : Ouais.

MAB : Ou selon ce que tu as entendu dire ?

CG : *Ben en tant que spectateur, mais aussi...* [Le spectacle] *Réversible* [des 7 Doigts de la main], je me suis fait dire souvent que la musique était un personnage en soi et **[la musique] est omniprésente sur Réversible. Elle est très présente**. Mais c'est ça, tu voyages [en tant que spectateur] dans le *show* avec la musique tu sais. C'est sûr que tous les autres aspects du spectacle aussi : l'éclairage, la scénographie, tout ça viennent faire vivre aussi l'acrobatie.

MAB : Mettent en valeur ?

CG : Ouais, c'est ça, mettent en valeur. Mais **moi j'ai l'impression d'y ajouter un sens**. Si l'acrobate embarque dans le même sens que la musique, **j'ai l'impression de pouvoir à travers la musique**, surtout des fois c'est des chansons, à travers le texte des chansons, **pouvoir y ajouter un sens** qu'au départ on ne savait pas qu'il était là.

²²¹ « A key function of music is to support ring action by temporal framing, achieved predominantly through the core musical element of rhythm. The nature of circus performance, though, involves periods of variable time. [For example] Arthur Withers, a cornet player in the Australian Bullen's Circus band in the 1950s, emphasizes the need for quick reactions on the part of the musicians, both for changes in length and changes in mood, and also to mark particular moments of an act », Baston, *Scoring Performance*, p. 142.

L'apparition de l'enregistrement et des appareils pour sa diffusion a « imposé une problématique particulière²²² » aux artistes de cirque, les obligeant à performer sur une musique « inflexible²²³ ». Si la présence de musiciens *live* permet aux artistes de cirque d'être plus souples en termes de temporalité, comme c'est potentiellement aussi le cas pour les danseurs, une part de la responsabilité de la synchronisation de la musique avec la gestuelle étant déléguée aux musiciens, l'absence de musiciens met cette entière responsabilité sur les épaules des artistes de cirque.

Les entretiens menés auprès des étudiants de l'École nationale de cirque et leur conseiller musical ont permis d'éclairer l'importance du rapport entre le choix de la musique et les conditions d'interprétation. À travers leurs propos, on constate que les apprentis circassiens priorisent une musique qui facilitera leur travail de synchronisation avec la musique et qui s'adaptera convenablement aux mouvements que contraignent les exigences d'un agrès ou une discipline de cirque²²⁴. Ces agrès influencent, voire conditionnent le choix de la musique puisqu'une « bonne » musique est une musique qui est adaptée au type d'appareil utilisé :

Éric Forget : La musique vient être en relation avec la technique des figures, de leur exécution physique, performante, *etc.*, mais aussi avec la technique comme « Ok, j'ai un appareil, cet appareil-là fonctionne comme ça, avec tel type de mouvement et j'essaie de voir comment je peux mettre en relation mon appareil et la musique.

De quelle nature sont ces exigences ? Pour Charles, étudiant en équilibre²²⁵, une musique « calme » est préférable :

Charles : [Des musiques] qui s'adaptent très bien avec l'équilibre [ce sont des musiques] très calme et c'est très bien pour justement trouver le temps de respirer et tout. Si t'as un rythme trop

²²² « [...] the introduction of recorded music obviously imposed a particular problem in relation to support for ring action », *Ibid.* p. 146.

²²³ « While recorded music had obvious financial benefits given the rapidly escalating costs of circus, it was also inflexible when circumstances changed in the ring », *Ibid.*, p. 147.

²²⁴ Il s'agit d'une différence importante avec la danse où il n'y a pas d'appareil acrobatique. Si la scène contraint en quelque sorte autant les mouvements des danseurs que des circassiens, son espace étant limité, les danseurs sont contraints par les deux dimensions (la longueur et la profondeur) de la scène. Les circassiens peuvent « jouer » dans les trois dimensions (avec la hauteur) à l'aide des agrès de cirque.

²²⁵ La pratique d'équilibre consiste à se maintenir en équilibre sur les mains ou la tête, soit sur le sol ou sur tout autre agrès, dont le plus courant sont les cannes : deux barres en métal avec des blocs en bois à l'extrémité supérieure, soit à l'endroit où l'équilibriste pose ses mains, dans Barlati, « Glossary of Circus Terms », p. 301.

élevé quand tu fais des équilibres, ça se ressent dans le corps et ça *shake* et c'est vraiment dur alors que ça [la musique de son épreuve synthèse], justement c'est une musique très douce et qui te permet toi-même d'être calme sur scène aussi.

Le trapèze ballant²²⁶ et la corde volante²²⁷ sont exemplaires pour rendre compte des contraintes que peut imposer un agrès. En effet, le balancement de ces appareils aériens contraint l'acrobate dans la liberté de ses mouvements, limitant le potentiel de mouvements « dansés » et les possibilités de *tempo* :

Éric Forget : Faire du trapèze ballant, *eh bien tu es un peu pris avec le rythme d'un trapèze ballant* contrairement à quelqu'un qui fait, je ne sais pas moi, du mât chinois²²⁸ par exemple. Là il y a un aspect dansé qui peut être beaucoup plus développé que sur un trapèze ballant²²⁹.

Christopher, qui est spécialiste de la corde volante, explique le fonctionnement de l'agrès et des implications sur le choix d'une musique :

Christopher : That's the other part of the [difficulty of the cloud swing] because since it's swinging, if you're slightly out of time with the music it's very hard to get back because if you're at the front of the swing and the music cue goes and I need to be at the back, it just doesn't work. [...] [The music of my act] was in a nice *tempo* for me, it wasn't too fast [...] I [tried] to use a bit of *psytranse* or a bit of something else but **that was way too quick for the swing, it's not possible.**

Marc-Antoine Boutin : It has to be in a tempo range ?

²²⁶ Le trapèze est un agrès aérien qui consiste en une barre horizontale et ronde suspendue dans les airs par deux cordes, chaque corde étant attachée à une extrémité. Le trapèze ballant est une variante du trapèze. Attaché très haut dans les airs, l'acrobate s'y balance et effectue toute sorte de mouvements, dans Barlati, « Glossary of Circus Terms », p. 306.

²²⁷ La corde volante est une corde molle attachée aux deux extrémités pour former une balançoire d'environ six mètres de long. L'acrobate s'y balance et exécute des mouvements dans Barlati, « Glossary of Circus Terms », p. 297.

²²⁸ Le mât chinois est un agrès d'origine asiatique composé d'un ou plusieurs poteaux d'environ trois à neuf mètres de hauteur. Les acrobates y grimpent, exécutent des mouvements et des sauts, dans Barlati, « Glossary of Circus Terms », p. 296.

²²⁹ Baston note la même « corrélation » entre la gestuelle et le choix de la musique mais au cirque traditionnel : « Traditional circus shows a correlation between certain rhythms and certain acts. Mervyn King mentions the need for a "good strong heavy march for a lion act", while a 6/8 march would be used for an equestrian act and a waltz for flying acts (St Leon 1990a: 55). George Speaight similarly notes the use of waltz for flying trapeze, Risley and balancing acts, military marches for weight lifting and strong man acts, gallops for fixed bars, springboard and ground acrobatics and the quadrille for horse acts (1980: 99) », Baston, *Scoring Performance*, p. 136.

Christopher : Yeah. **It has to be not such a high tempo** that it overtakes me, but you can do a slow song and have it work because at some point... **because of the way the swing works**, at some point you are going to be swinging for a longer thing and at some point it's *gonna* be shorter. So, you have to be able to... I understand that I'm not always going to be able to hit the music exactly where I want. **So, if I choose something that I can be one time with it**, at least when I'm either at full swing or building my swing, that's a good thing for me.

Le rythme du balancement de la corde volante réduit les possibilités de choix de *tempi* et par conséquent requiert une attention particulière pour le choix de la musique. Si Christopher ne se considère pas musicien, il souligne qu'il possède néanmoins certaines compétences musicales (« *musical qualities* »), lesquelles sont intimement liées à sa discipline de cirque.

Marc-Antoine Boutin : Would you consider yourself a musician ?

Christopher : No... No, not a musician. I would say I have some musical qualities, but they help me more with circus, more with... [pause] I would say it's more **I can understand the timing** or something **because what I do is... it's all timing!**

Être capable de se synchroniser avec la musique est une compétence musicale qu'il est nécessaire de posséder pour pratiquer la corde volante. Comme le souligne Irina Kirchberg avec l'exemple des nageuses de natation synchronisée, on peut considérer les circassiens, moins comme des musiciens, au sens de producteurs de sons, que comme des corps « musiqués²³⁰ », c'est-à-dire qui ont incorporé des habiletés à interagir avec une musique. Ces commentaires permettent de constater que bien qu'elle soit considérée comme subordonnée à la gestuelle, la musique a besoin d'être prise en considération lors de la création de la gestuelle.

Inversement, « quelles sont les traces de considérations sportives dans la création des musiques de [cirque] ?²³¹ ». Pour Éric Forget, conseiller musical auprès des étudiants de l'École nationale de cirque et concepteur sonore sur les spectacles de fin d'études, exercer ce travail requiert une connaissance du fonctionnement des agrès, des disciplines de cirque et des exigences de la performance :

²³⁰ Kirchberg, *Pour une approche sociomusicologique des processus de création musicale*, p. 50.

²³¹ *Ibid.*

Éric Forget : Choisir une musique pour une roue Cyr²³² ou choisir une musique pour un trapèze ballant [ou] pour un jongleur, c'est vraiment trois domaines complètement différents. C'est presque trois... c'est presque trois métiers différents j'dirais.

Au terme de ce chapitre, il me semble que l'étude du rapport entre geste et musique s'est avérée indispensable pour éclairer la « transmutation ontologique²³³ » d'une musique en musique « de cirque ». En autres mots, une même musique peut être perçue différemment selon le contexte : qu'elle soit employée comme bande sonore dans un film, écoutée pour elle-même ou qu'elle appuie des artistes de cirque dans leur pratique, son rôle se fait ressentir différemment. Ainsi, à travers les différentes conceptions du rôle que doit jouer la musique au cirque règne celle qui considère qu'elle ne doit pas dépasser l'expressivité corporelle. L'importance de la musique est néanmoins notable, puisqu'elle agit comme « valeur ajoutée²³⁴ ». Elle est valorisée pour le sens qu'elle apporte au spectacle, notamment avec des paroles²³⁵, pour sa fonction d'assurer une continuité, appuyer la trajectoire téléologique du numéro et de servir de guide temporel pour la création de l'action scénique. Enfin, le choix de la musique est fait à travers le rapport entre la musique et les conditions d'interprétation : ce choix doit prendre en considération le niveau technique du circassien et faciliter le travail de synchronisation si nécessaire. Il doit aussi prendre en considération les exigences qu'imposent les dispositifs techniques (les agrès). Ainsi, une « bonne » musique de cirque est une musique qui est adaptée à cet ensemble d'éléments, lesquels se situent autant dans le registre de la création que de l'interprétation.

Cet ensemble d'éléments peut être résumé en une exigence fondamentale : la musique doit être adaptée au spectacle dans sa globalité (adaptée aux mouvements, au ton, au discours,

²³² La roue Cyr est un agrès inventé par le québécois Daniel Cyr, cofondateur du Cirque Éloize, dérivé de la roue allemande et composé d'un simple cercle de métal (la roue allemande, elle, en possède deux, positionnées côte à côte et attachées par des barres de métal). L'acrobate effectue des virages et des manœuvres sur l'arête du cercle de métal, dans Barlati, « Glossary of Circus Terms », p. 299.

²³³ Kirchberg, *Pour une approche sociomusicologique des processus de création musicale*, p. 47.

²³⁴ Considérer la musique comme strictement « ajoutée » peut sembler réducteur. Or, je rappelle que son « ajout » est considérée comme presque indispensable, au risque que son absence soit considérée comme un *statement* ou une manifestation expérimentale (voir l'extrait d'Éric Forget à la page 57).

²³⁵ Colin Gagné : [M]oi j'ai l'impression d'y ajouter un sens. Si l'acrobate embarque dans le même sens que la musique, j'ai l'impression de pouvoir à travers la musique, surtout des fois c'est des chansons, à travers le texte des chansons, pouvoir y ajouter un sens qu'au départ on ne savait pas qu'il était là.

etc.)²³⁶. La meilleure solution pour satisfaire cette exigence est de composer une musique originale (qu'il s'agisse de musique inédite ou d'arrangements de musique préexistante) en collaboration étroite avec la direction artistique. La notion d'originalité est importante, moins en elle-même (c'est-à-dire au sens d'inédit), que parce qu'elle permet une adaptation maximale à tous les « angles et coutures » de l'action scénique (telle une musique de commande), à l'inverse d'une musique composée pour elle-même et qui n'aurait pas d'exigence visuelle à combler²³⁷.

La réalité économique pour tous les arts de la scène, voire pour d'autres domaines comme la télévision, est telle qu'il est souvent moins dispendieux d'acheter les droits d'une musique préexistante que d'engager un compositeur. Si la décision est prise de choisir une musique préexistante, les directeurs artistiques et les artistes de cirque prioriseront généralement une musique qu'ils apprécient particulièrement, tel que le confirme Louis Dufort :

Louis Dufort : Souvent, ils [les artistes de cirque] sont tellement proches de leurs propres goûts musicaux [qu'ils] veulent se servir de leur numéro pour faire entendre la musique qu'ils aiment [...], mais ça ne sert pas leur propre œuvre. [D'avoir une musique composée et adaptée au numéro] ça change toute la poésie du numéro. Ce n'[est] plus juste de la musique *slappée* [plaquée] sur des trucs [des actes]. Ce n'[est] plus une énumération.

Colin Gagné abonde sensiblement dans le même sens en soulignant que l'important c'est la « cohérence » entre tous les moments musicaux du spectacle²³⁸, ce qui est moins le cas lorsque des pièces préexistantes sont choisies :

²³⁶ Les compositeurs de musique de théâtre Michel Robidoux et Larsen Lupin pensent la même chose : « Une musique originale, travaillée en fonction d'un texte, d'une mise en scène, c'est incomparable », dans Lise Gagnon, « Le sculpteur sonore : Entretien avec Michel Robidoux », *Jeu*, n° 124, 2007, p. 83. Ainsi que : « Une musique « réussie » est toujours en parfaite symbiose avec l'ensemble. [...] Chaque intervention sonore doit être « écrite » dans la fibre même du spectacle, sinon elle apparaît comme un corps étranger et mal digéré », Entretien avec Larsen Lupin, dans Bourdages, « Portrait en trois temps de la relève musicale sur la scène théâtrale québécoise », p. 87.

²³⁷ À l'inverse, le « vidéoclip » serait un phénomène d'étude intéressant pour comprendre de quelle manière la vidéo vient appuyer et servir le discours musical.

²³⁸ Pour la metteuse en scène Martine Beaulne, chaque discipline artistique constitue un discours en soi, qu'il s'agisse de la musique, de la chorégraphie, de la dramaturgie, etc. La cohérence doit donc être le fait de tous les discours artistiques en jeu, peu importe leur nature : « Le danger, selon Martine Beaulne, c'est le placage qui ne fait que multiplier les discours sans les fusionner. « Chaque discipline amène un discours qui enrichit le propos principal, que ce soit la lumière, le costume ou la danse. Comme metteur en scène, je dois orchestrer tout cela, pour qu'il y ait cohérence entre les discours. » », dans Gendron, « Mise en scène et chorégraphie : la fusion de deux discours », p. 79.

Colin Gagné : Au cirque, ça arrive beaucoup [que] les metteurs en scène tombent en amour avec une *oune*. [Le spectacle] *Traces* [ce sont] juste des pièces qu'ils [les directeurs artistiques des 7 Doigts de la main] ont prises sur *iTunes, etc.*, [et dont] ils paient les droits. Mais au niveau cohérence interne, ça ne donne pas [la même chose] selon moi²³⁹.

Toutefois, une question persiste : les compositeurs doivent-ils vraiment avoir une connaissance de toutes les disciplines pratiquées pour composer une musique qui leur soit adaptée ? En d'autres mots, est-il réaliste de penser qu'un compositeur puisse avoir une connaissance technique de chacun de ces dispositifs de performance ? A-t-il besoin de posséder ces connaissances pour exercer son métier ? Je reviendrai à ces questionnements au quatrième chapitre.

²³⁹ S'il n'est pas possible d'utiliser les chansons, il lui est régulièrement demandé d'en faire un pastiche.

Chapitre 3. La coordination du travail de création musicale

Dans *Les mondes de l'art*, Becker pose les questions suivantes : « comment des gens [parviennent-ils] à coordonner leurs activités ? [Et] comment, dans des situations où tous les acteurs poursuivent un objectif commun, mais ont le choix entre plusieurs moyens de l'atteindre, [arrivent-ils] à opter pour la même solution et à obtenir le résultat escompté sans trop disperser leurs efforts²⁴⁰ » ? Ce sont des questions fondamentales puisque la combinaison du caractère collectif du travail de création musicale, comme le caractère éphémère des équipes de productions²⁴¹ ainsi que la fenêtre de temps accordée à la création, généralement très courte, pose un problème à la coordination et requiert de ceux qui y participent qu'ils soient organisés et efficaces.

Pour résoudre ce problème de coordination, les compositeurs et la direction artistique fondent un certain nombre de leurs actions sur des savoirs partagés et connus de tous les participants du groupe : les conventions²⁴². C'est parce que ces savoirs sont partagés que les conventions « rendent possibles certaines des formes de coopération les plus fondamentales pour un monde de l'art²⁴³ ». Si Becker décrit plusieurs types de conventions (elles ne touchent pas toutes à la question de la coordination), je m'intéresse particulièrement aux conventions mobilisées dans l'acte créateur²⁴⁴, sous forme de façons de faire récurrentes et normalisées : par exemple, gérer le temps de création en moments spécifiques, selon un ordre et dans des lieux précis.

La coordination, dans l'œil de la sociologie interactionniste, est possible grâce au fait que les acteurs ont une compréhension mutuelle et réciproque des conduites jugées efficaces à

²⁴⁰ Becker, *Les mondes de l'art*, p. 78.

²⁴¹ Menger se pose plus précisément la question suivante : « Comment s'assurer de la qualité d'exécution individuelle et de la coordination des tâches qui associent des professionnels de divers métiers en des équipes par principe éphémères[?] », Menger, *Le travail créateur*, p. 485-486.

²⁴² « [Le philosophe David K. Lewis] appelle « convention » le moyen que tout le monde a adopté pour résoudre le problème de coordination », dans Becker, *Les mondes de l'art*, p. 78.

²⁴³ *Ibid.*, p. 69.

²⁴⁴ « Un système de conventions totalement différent sous-tend les **activités coopératives des créateurs** et de leur personnel de renfort. Bon nombre des **conventions de production** qui permettent la coopération correspondent à des formes simples de **normalisation** illustrant l'analyse de la notion philosophique de convention proposée par David K. Lewis (1969) », dans Becker, *Les mondes de l'art*, p. 77.

adopter²⁴⁵. Les conventions permettent d'adopter un certain nombre de conduites sans avoir à prendre le temps et faire l'effort de se mettre d'accord sur la bonne manière d'agir.

À la question plus générale « quelles sont les solutions trouvées collectivement pour résoudre le problème de coordination ? », je m'attarderai, dans un premier temps (3.1), à définir plus amplement la nature du problème de coordination au cirque contemporain, dans un deuxième temps (3.2), à soulever les moments clés du processus de création et, dans un troisième temps (3.3), à mettre en relief certains lieux où la création se déroule.

3.1. Le problème de coordination

3.1.1. Le caractère collectif du travail de création musicale

Au cirque, comme dans d'autres milieux artistiques, certaines organisations sont assez importantes pour recourir à un coordonnateur de production ou encore à un régisseur de création dont la principale tâche est « d'harmoniser les diverses activités [du groupe] dans un souci d'efficacité²⁴⁶ ». C'est le cas au sein du collectif les 7 Doigts de la main²⁴⁷.

Toutefois, cette activité n'est pas exclusive au poste de coordonnateur : tous les participants coordonnent un certain nombre de leurs activités, menées seules ou avec d'autres participants. Par exemple, une part des tâches du compositeur est de l'ordre de la coordination, comme gérer la communication et les rencontres avec la direction artistique ou encore organiser les enregistrements en studio, choisir et diriger les musiciens²⁴⁸ :

²⁴⁵ Tel que le souligne Le Breton, la réciprocité de la compréhension est nécessaire pour que l'interaction soit fructueuse : « La compréhension est d'abord la condition des échanges entre des acteurs qui ne pourraient interagir sans se comprendre mutuellement », dans Le Breton, *L'interactionnisme symbolique*, p. 3.

²⁴⁶ Le dictionnaire Larousse en ligne définit la coordination comme « l'harmonisation d'activités diverses dans un souci d'efficacité » (<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/coordination/19067>, consulté le 31 juillet 2018).

²⁴⁷ Voir le poste de « régie de création » dans les crédits du spectacle *Réversible* dans l'Annexe 2.

²⁴⁸ « The role of the MD [musical director] is a combination of the artistic (having responsibility for the music) and the **organizational** (organizing the rehearsal process for the band, liaising with the AD [artistic director] and the production team and dealing with the legal performing rights », Baston, *Scoring Performance*, p. 176. Toutefois, aux 7 Doigts de la main, le compositeur n'est pas en charge des droits d'auteur :

Marc-Antoine Boutin : Et quand vous prenez des musiques préexistantes, que tu veux *remixer* par exemple, vous faites comment pour les droits d'auteur ?

Nans Bortuzzo : Ça dépend. C'est eux qui s'occupent de ça. On vient me voir et on me dit juste : « Utilise cette musique... ». Je sais que par exemple, pour *Le murmure du coquelicot* il y avait une musique de Jacques Brel. Il faut donc libérer les droits et communiquer avec les ayants droits. [...] C'est une personne embauchée spécifiquement pour ce travail qui va contacter les droits pour négocier.

Marc-Antoine Boutin : Quand c'est de la musique qui nécessite des musiciens, comment ça se passe ? Qui les choisit ces musiciens-là ? Comment se passe l'enregistrement ?

Nans Bortuzzo : [Par] exemple, dans [le spectacle] *Cuisine & Confessions*, [il y avait] l'enregistrement d'un morceau, une reprise avec [le chanteur] Alexandre Désilet. [...] son guitariste était là [et] une pianiste américaine était venue de New York. Donc on va l'enregistrer en studio et là je m'occupe plus de la réalisation. [...] Le metteur en scène aussi est là. [...] Il vient pour participer à la réalisation et vérifier si ça colle avec ce qu'il veut faire. Et on a une durée [à suivre] ».

Il va sans dire que plus il y a d'acteurs prenant part à la création, plus la coordination risque d'être complexe. Le contexte de création d'un spectacle de cirque contemporain est, en ce sens, un objet d'étude intéressant pour rendre compte du problème de coordination puisque le travail y est divisé et partagé entre de nombreux collaborateurs et créateurs, à la manière de la création d'un opéra où l'on trouve un compositeur, un metteur en scène, un librettiste, des chanteurs, *etc.*

J'ai déjà précisé que le compositeur interagit avec la direction artistique. De qui est-elle composée ? Dans d'autres arts de la scène, la réponse serait évidente. Au théâtre, l'interaction se fait essentiellement avec le metteur en scène et en danse, elle se fait avec le chorégraphe. Or, au cirque contemporain, la composition de la « direction artistique » n'est pas aussi clairement normalisée. Chez le collectif les 7 Doigts de la main, en particulier, l'expertise de plusieurs créateurs différents est valorisée : en plus du compositeur, on compte notamment un metteur en scène et parfois même un dramaturge, un ou plusieurs chorégraphes (certains spécialisés en danse et d'autres en acrobatie), des assistants et des conseillers artistiques.

Bien que je me concentre principalement sur les conduites conventionnelles dans ce chapitre, il est important de noter que le travail de coordination ne repose pas que sur des conventions. Toute création collective connaît une part imprévisible de travail. De ce fait, certaines actions demandent à être ajustées au fur et à mesure du processus de création. Le sociologue Anselm Strauss a développé le concept de « travail d'articulation » pour définir une

forme de coordination dans le travail qui, contrairement au principe de la convention, « ne s'organise pas automatiquement d'elle-même²⁴⁹ » :

La gestion et la mise en forme d'une trajectoire [le processus de création, par exemple] impliquent le calcul et l'exécution de nombreuses lignes de travail qui, à y regarder de près, sont constituées de groupes de tâches. Ensemble, tâches et lignes de travail constituent l'arc de travail anticipé pour une trajectoire donnée. [Cependant,] toutes deux appellent une « coordination », car elles ne s'organisent pas, automatiquement d'elles-mêmes en séquences d'action et de temps appropriées. En d'autres termes, un travail supplémentaire – un travail d'articulation – doit être fait pour que les efforts collectifs de l'équipe soient finalement plus que l'assemblage chaotique de fragments épars de travail accompli²⁵⁰.

Au cirque, le compositeur travaille essentiellement avec une seule personne, le metteur en scène. Mais il arrive qu'il travaille avec plusieurs personnes, comme c'est souvent le cas chez les 7 Doigts de la main. Dans un tel cas, la décision finale revient au metteur en scène²⁵¹. Le cas de *Nocturne*, la troisième partie de *Triptyque*, est un cas qui semble exceptionnel :

Nans Bortuzzo : Pour *Nocturne*, il y avait Isabelle Chassé, Samuel Tétreault et Marcos Mauro. Ils étaient trois à diriger avec des affinités musicales différentes. C'était moins évident car j'ai l'habitude de dialoguer avec une seule personne, mais là quand tu en as trois [...] certaines idées sont parfois contradictoires.

La difficulté rencontrée par Bortuzzo est un travail d'articulation puisqu'il effectue un effort supplémentaire de coordination, lequel ne fait pas partie de son travail habituel qui est de « dialoguer avec une seule personne ». Comme le spectacle *Triptyque* était initié par le collectif les 7 Doigts de la main, en collaboration avec des chorégraphes invités, une autre autorité s'est ajoutée dans le processus : Marcos Mauro, le chorégraphe. Mon hypothèse est que comme il s'agissait d'une situation exceptionnelle, l'autorité n'a pas été distribuée normalement dans le processus. Par conséquent, certaines décisions ont dû être prises de manière ambiguë, davantage négociées que tranchées par une personne.

²⁴⁹ Strauss, *La trame de la négociation*, p. 191.

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ Je vais revenir sur les rapports d'autorité au quatrième chapitre.

Comme précisé dans la section « Ethnographie » du premier chapitre, le spectacle *Triptyque* est une collaboration spéciale entre les 7 Doigts de la main et trois chorégraphes invités : Marie Chouinard, Victor Quijada et Marcos Mauro. Pour ce spectacle, le choix du compositeur a été laissé aux chorégraphes. Chouinard et Quijada ont alors demandé à collaborer avec « leur » compositeur habituel²⁵², Louis Dufort et Jasper Gahunia, respectivement. Si la mise en scène du spectacle *Triptyque* a été dirigée conjointement par les 7 Doigts et les chorégraphes, ces deux compositeurs n'ont été dirigés que par les chorégraphes. Contrairement à Bortuzzo, qui affirme avoir eu de la difficulté lors de son travail avec le chorégraphe Marcos Mauro et les metteurs en scène Samuel Tétreault et Isabelle Chassé, Gahunia atteste ne pas avoir eu particulièrement de difficulté à créer la musique de la deuxième pièce du spectacle *Variations 9.81*, n'ayant été qu'en interaction avec le chorégraphe :

Jasper Gahunia : It wasn't very difficult because there wasn't a lot of people talking to me. It was just Victor [Quijada]. You could imagine if it was, you know, the circus companies talking to me and they're telling me one thing and Victor is telling me another thing. It [would] get complicating. [...] They communicated with Victor exclusively what they wanted and Victor communicated with me. So I never communicated with them.

Ayant l'habitude de composer de la musique pour la danse en collaboration avec ces chorégraphes spécifiques, et selon le mode de division du travail en vigueur en danse contemporaine, posant le chorégraphe au sommet de la hiérarchie, Dufort et Gahunia sont restés dans leur zone de confort, n'ayant pas eu à faire d'effort supplémentaire propre au travail d'articulation. Ce faisant, Dufort affirme ne pas avoir eu l'impression de composer pour le cirque :

Louis Dufort : Je ne sais pas [qui chez les 7 Doigts] a contacté Marie [Chouinard], mais peu importe. Ils ont contacté Marie et Marie m'a contacté. [Avec la pièce *Anne & Samuel*] moi, en fait, je n'ai pas perçu que je [composais] pour le cirque là essentiellement. Je faisais de la musique pour la danse.

²⁵² Jasper Gahunia : They [les 7 Doigts de la main] asked Victor [Quijada] to choreograph and they wanted what Victor already does on his stage to be transferred and [Victor] said: "Ok, well if that's the case, you need to use my lighting guy [éclairagiste]. You need to use my composer".

Une autre raison pour laquelle, à ses yeux, Dufort composait pour la danse est le style singulier de Marie Chouinard et la nature particulière de l'œuvre *Anne & Samuel*. Cette dernière, interprétée par le duo formé d'Anne Plamondon (danseuse) et de Samuel Tétrault (acrobate), est, en effet, difficile à définir, car elle efface les frontières entre danse et équilibre. Chouinard y met de nouveau à profit des béquilles, qu'elle avait utilisées dans une autre de ses œuvres, *BODY_rEMIX/les_vARIATIONS_gOLDBERG*, et que Tétrault utilise comme agrès pour faire des équilibres. Dufort, qui connaît bien le style singulier de Chouinard, précise :

Louis Dufort : Si tu ne le sais pas que c'est du cirque, tu penses que c'est du « Marie Chouinard » sincèrement. Mais effectivement, connaissant son travail, si tu regardes plus en détail, il y a des moments où la prouesse physique et technique est un peu plus mise de l'avant.

3.1.2. La brièveté de la période de création

La limite de temps pour la création est une contrainte présente dans bien d'autres mondes artistiques, comme le cinéma et les arts vivants en général. La question des délais est constante et il s'agit d'un réel enjeu pour le travail créateur. Le compositeur québécois Denis Gougeon²⁵³ a beaucoup d'expérience de création musicale pour le théâtre. Dans une correspondance privée, ce dernier écrit au sujet de la brièveté de la période de création musicale pour le théâtre « [qu']il faut travailler vite, bien et surtout viser juste ! Car, il y a très peu de temps pour corriger le tir²⁵⁴ ». Il éclaire ainsi la faible marge d'erreur laissée au compositeur pour répondre aux demandes de la direction artistique.

Comme au théâtre, la création d'un spectacle se déroule sur une période limitée et au cirque cette période est particulièrement brève²⁵⁵. Chez les 7 Doigts de la main, un spectacle se crée généralement entre deux et six mois²⁵⁶. Toutefois, le temps de création n'est pas le même

²⁵³ Denis Gougeon (1951*) a plus de cent œuvres à son actif. Compositeur polyvalent, il crée autant pour le concert que pour la scène, dont le conte musical et le ballet.

²⁵⁴ Commentaire de Denis Gougeon, correspondance par courriel, 20 août 2018.

²⁵⁵ Selon l'expérience de Nans Bortuzzo, la création d'un spectacle de cirque est plus contrainte par le temps qu'un spectacle de danse :

Nans Bortuzzo : On manque de temps pour créer la musique, c'est un vrai problème. [...] Tu ne peux pas tâtonner ou expérimenter trop longtemps. En danse, ils aiment faire de la recherche, cela fait partie du processus de création, mais au cirque il faut être efficace et très vite savoir aller.

²⁵⁶ C'est ainsi qu'en témoigne Nans Bortuzzo :

Marc-Antoine Boutin : En général, le processus de création s'étend sur quelle période de temps ?

Nans Bortuzzo : Il est court. [...] Entre deux et six mois. [Le spectacle] *Séquence 8* ça s'est fait en deux mois.

pour tous les créateurs. Il dépend du moment où il est impliqué dans le processus. Le metteur en scène est un des premiers, sinon *le* premier impliqué s'il est l'initiateur du projet. Il arrive que le compositeur, soit sollicité plus tardivement :

Nans Bortuzzo : Le metteur en scène pense tout ça à l'avance. Même s'il n'y a que deux mois de répétitions pour faire le *show*, il a quand même passé plusieurs mois avant à réfléchir à tout : comment il allait faire, qui il allait embaucher, quel type d'acrobate il prend, quel type de musique...

Étant invité plus tardivement dans le processus, le compositeur ressent beaucoup de pression quant à ce court délai. Certains choix peuvent être le fait de cette « pression²⁵⁷ », laquelle peut occasionner un sentiment de « panique²⁵⁸ ». Pour composer « une musique de qualité », Bortuzzo, lui, considérerait plus efficace de former une équipe dédiée à la musique plutôt qu'être le seul en charge :

Nans Bortuzzo : Je dis souvent qu'idéalement pour faire de la musique de qualité pour un show en entier, il ne faudrait pas juste une personne qui compose la musique mais tout une équipe car les délais sont trop courts.

3.2. Les moments de la création musicale

Se fonder sur la base de conventions implique de ne pas avoir à *tout* planifier. On considère que le processus de création se déroule déjà selon certaines étapes et dans un certain ordre : une première phase préliminaire de discussions et une seconde phase de composition musicale, laquelle est divisée en une première période d'idées générales et une seconde période de personnalisation. Le processus de création dans son ensemble peut être représenté comme un cycle continu qui, telle une spirale en forme d'entonnoir (du plus général au plus précis, c'est-à-dire jusqu'au résultat considéré comme final), va de propositions musicales venant du

M.A.B. : Ok. *Cuisine & Confessions* par exemple ?

N.B. : Un peu moins de six mois... je ne sais plus exactement. *Triptyque* ça a été fait dans la moitié d'un été.

²⁵⁷ « [Two] brief pieces [...] gained their titles from the initial descriptive instruction given to the MD by the AD [and] the AD revealed no dissatisfaction with the interpretation of those instructions, **though this could easily be attributed to the pressures of time at that stage of the production** », Baston, *Scoring performance*, p. 209.

²⁵⁸ Un compositeur soulignait que si l'on ne connaît pas la direction musicale vers laquelle aller, « on tourne en rond, le temps défile et ça commence à être la panique ».

compositeur, à la validation (positive ou négative) par la direction artistique puis à un mécanisme d'ajustement, par exemple des nouvelles demandes ou des corrections à effectuer.

Ces étapes et cet ordre particulier peuvent sembler aller de soi. Comment le compositeur, en effet, peut-il composer une œuvre sans avoir discuté avec la direction artistique et espérer qu'elle concorde avec le spectacle ? Or, aussi logique cela semble-t-il, rien n'empêche les créateurs d'adopter une autre manière de procéder. Il arrive que ces moments clés et leur ordre conventionnels aient été adoptés collectivement pour résoudre le problème de coordination.

3.2.1. La phase préliminaire

La phase préliminaire est le début de la création musicale d'un spectacle²⁵⁹, mais elle précède la composition concrète de musique. Ces moments se présentent sous forme de discussion avec le compositeur et permettent à la direction artistique d'exposer la ligne directrice qu'elle souhaite suivre, par exemple la thématique du spectacle, et de s'assurer que la musique y sera liée. Il ne s'agit toutefois pas d'un monologue : la discussion permet à chacun de donner ses idées :

Colin Gagné : « *Réversible* » c'est un thème de spectacle. Il y a un thème qui est le rapport aux ancêtres et le fait de pouvoir changer sa trajectoire, *etc.* [Alors] musicalement, faut que ça soit lié à ça. Faut que ça soit lié aux acrobates. [Les discussions portent] sur « quoi on trip présentement ? », « qu'est-ce qui musicalement nous allume en tant que personne ? ».

²⁵⁹ Au moment de débiter la création d'un spectacle, le compositeur a généralement déjà fait connaissance avec la direction artistique. S'ils ne se connaissent pas, toutefois, il y aura une autre phase précédant ces premières rencontres. Cette dernière concerne davantage la carrière du compositeur que le processus de création d'un spectacle en tant que tel. Je crois toutefois pertinent de souligner l'importance qu'ont ces premières rencontres pour la qualité de la relation future. D'une part, elles font partie du métier de compositeur, qu'il s'agisse de passer un entretien d'embauche ou de faire bonne impression lors d'une rencontre informelle, et, d'autre part, ces rencontres permettent de saisir le tempérament de l'autre, saisir sa manière de travailler, noter ses goûts, et ont une incidence sur la relation future :

« À mesure que l'interaction entre les participants progresse, des compléments et des modifications à cet état initial de l'information interviennent ; mais il est essentiel que ces développements ultérieurs se rattachent sans contradiction à des positions initiales prises par les différents participants, et même s'édifient sur elles. Dans la vie quotidienne en effet, les premières impressions sont fondamentales [...] Quand l'interaction amorcée par les « premières impressions » n'est elle-même que le point de départ d'une longue série d'interactions entre les mêmes participants, on considère qu'il est essentiel de partir, comme on dit, "du bon pied" », dans Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne, Tome 1. La présentation de soi*, Paris, Minuit, 1973, p. 19-20.

Chez les 7 Doigts de la main, cette période de discussion ne se traduit pas qu'en « paroles », car une place importante est accordée à l'écoute de musique :

Colin Gagné : [Le spectacle *Réversible*] ça a commencé avec plusieurs soirées avec Gypsy [Snider, la metteuse en scène], Isabelle [Chassé, l'assistante à la mise en scène et] Sebastien [Soldevila, collaborateur à la création musicale], qui sont tous les trois des [directeurs artistiques chez les] 7 Doigts, juste à écouter des pièces, à parler d'inspirations, d'où ce qu'on s'en allait. [...] Donc on est sorti de ce mois-là de travail avec une *playlist*, une liste de pièces [et] d'inspirations [qui signifiait] qu'on était d'accord qu'on voulait aller par là, par là, par là. Mais sans savoir encore nécessairement sur quel numéro ça allait aller²⁶⁰.

Le médium sonore permet d'exprimer et comparer des idées que les mots peinent parfois à traduire. Je souligne qu'un mois a été consacré à ces discussions, ce qui est considérable compte tenu du calendrier global de création²⁶¹.

Cette phase préliminaire est d'autant plus importante pour le compositeur qui, « avant même d'écrire une note²⁶² », va profiter de ces moments pour faire un premier travail de débroussaillage :

Nans Bortuzzo : Je demande avant [aux membres de la direction artistique] ce qu'ils aiment comme musique, ce qu'ils écoutent. Je sais [ensuite] dans quel répertoire [aller]. Je ne vais pas dans un répertoire qu'ils détestent. Ça ne sert à rien, ils diront non.

L'importance pour le compositeur de connaître les goûts de la direction artistique apparaît lorsque ces éléments sont communiqués de manière ambiguë, voire ne sont pas communiqués du tout. Bortuzzo s'est trouvé dans une situation où il devait composer pour un spectacle de danse et la chorégraphe, plutôt que de lui donner des indications et des contraintes,

²⁶⁰ Ces pièces sont parfois plus que de « simples » inspirations. Colin Gagné fait part qu'on lui demande régulièrement d'imiter certaines pièces musicales, d'en faire un « pastiche » (pour reprendre le terme employé par Colin Gagné lors de l'entretien). Des causes économiques sont parfois en cause :

« [Faire un pastiche] ça arrive beaucoup en cirque parce que les metteurs en scène tombent en amour avec une *troune* mais ils ne peuvent pas vraiment l'utiliser. Quoique les 7 Doigts ils ont fait ça [parfois]. [Par exemple, le spectacle] *Traces* [ce sont] juste des pièces qu'ils ont prises sur *iTunes*, etc. Et ils paient les droits »

²⁶¹ Colin Gagné dit avoir travaillé sur *Réversible* de mai à novembre 2016, donc sur une durée de six mois. Il est évident que si la période de création avait été de deux mois, par exemple, le temps alloué aux discussions aurait été moindre.

²⁶² Colin Gagné : « Avant même d'écrire une note ou d'essayer des démos ou quoi que ce soit, [...] ça part de discussions avec la mise en scène ».

lui a laissé carte blanche (« Tu demandes au metteur en scène “Qu’est-ce que tu veux?” et il répond “Je ne sais pas. Fait comme tu as envie” »). Or, pour lui, une telle situation n’est pas souhaitable puisque dans les faits elle laisse transparaître que la direction artistique n’a pas une idée claire de ce qu’elle veut en matière de musique :

Nans Bortuzzo : Pour moi c’est [plus] facile [travailler avec des metteurs en scène qui] te viennent avec énormément de contraintes, ça m’arrange. Parce qu’il n’y a rien de pire que de travailler avec quelqu’un qui ne sait pas ce qu’il veut en terme de choix musicaux. Je veux savoir vers où aller car l’éventail est trop vaste. Tu risques de perdre du temps à produire des petits bouts de morceau sans arrêt qui seront refusés. Le metteur en scène dans cette situation ne sait pas ce qu’il veut mais il sait ce qu’il ne veut pas quand tu lui fais écouter. Il faut donc tâtonner et c’est plus de travail.

Non seulement n’a-t-il pas réellement une entière liberté (ce que laissait présager la carte blanche), mais il n’a pas non plus de direction précise à explorer. C’est un problème parce que cela représente plus d’essais et d’erreurs, de propositions « au hasard » et par conséquent une perte significative de temps dans un contexte où ce dernier est compté. Si les contraintes peuvent sembler limitatives, elles offrent une position « claire sur la direction à prendre²⁶³ ». Une « bonne » phase préliminaire rend la suite du travail créateur plus efficace.

3.2.2. Les maquettes et le « *tayloring process* »

Dans un deuxième temps, le compositeur effectue le travail de composition pour que la musique se concrétise. Le compositeur fonde notamment son travail sur son interprétation de ce qui s’est dit lors des discussions. S’il y a *grosso modo* deux périodes au travail de composition, elles ne sont pas séparées par une frontière nette : elles se séparent en dégradé sur un continuum : de la toute première version au morceau considéré comme « fini ».

Les premières versions, servent à établir l’atmosphère (du « *mood*²⁶⁴ ») et donner une idée de l’orientation proposée par le compositeur. C’est aussi l’occasion pour le compositeur de

²⁶³ Colin Gagné : « [Il] y a beaucoup de va-et-vient avant de commencer à travailler, beaucoup de discussions. Ce qui fait que quand le travail commence, on est pas mal clair sur la direction qu’on prend ».

²⁶⁴ Colin Gagné : « Admettons pour *Réversible*, les v.1, les premières versions sont premièrement pour donner une idée du *mood*, de “où ce qu’on s’en va” ».

proposer de nouvelles idées, lesquelles peuvent concorder ou non avec les idées établies dans la phase préliminaire²⁶⁵. Jasper Gahunia nomme cette première phase de composition le « *blanket process* », ce qu'on peut traduire par la réalisation de « maquette » ou de « trame » :

Jasper Gahunia : There's the **first blanket process** where it's just like: "Ok, here's generally the textures and the ideas that work". [It's] is very, very elementary. You can say: "Major, major, major, major, minor". Right? **That's blanket of sort because you just ruffing in** and you say "Ok, what is it? What should it be?" – "Oh, it should be all on the harp", "It's going to be arpeggiated and it's going to sound a certain way". So, **you already have the instrument and you also have the chord structure**, just say. But from there, you don't have other instruments perhaps highlighting what else is happening, or you don't have arrangement, or you don't have any of that. **You just have a glaze of... a blur of an idea. But it's either not finished, or it's repetitive, or it's just, you know, not done.** [...] The "blanket" is just this "baaahh".

Marc-Antoine Boutin: And you want the "blanket" to be good with him before tailoring?

J.G. : Absolutely. Yes. [...] **It has the energy.** It just hasn't been fit into the right pieces yet. But, **overall, the intention is good.** [It's] to see what vibe actually works and start creating that way.

Bien que « non finie » et « brute », cette maquette permet néanmoins de mettre en place des éléments essentiels et de s'assurer d'être sur la bonne voie : des textures, des structures d'accords, le choix d'instruments principaux, des énergies particulières, bref une « intention générale » assumée par tous.

La création de maquette est réalisée dans la même temporalité que la création de la gestuelle. Il y a donc un continuel va-et-vient entre la direction artistique et le compositeur, le premier rectifiant ses demandes et le second proposant de nouvelles idées musicales²⁶⁶ :

Nans Bortuzzo : [Les rectifications sont] beaucoup des changements structurels [dans la performance]. [La direction artistique] veut essayer différentes choses pendant le processus de création. Idéalement il faut que la musique progresse en même temps que le spectacle, en même temps que les différentes choses sont essayées sur scène.

²⁶⁵ Jasper Gahunia : « I'll have ideas and different moods that I'll propose to him [Victor Quijada] ».

²⁶⁶ Le va-et-vient fonctionne dans les deux sens, c'est-à-dire que les metteurs en scène et chorégraphes se servent aussi des nouvelles propositions musicales pour faire des modifications dans leur travail. La citation de Nans Bortuzzo qui suit rappelle l'importance de la musique comme fonction de guide pour la création de la gestuelle.

Ces changements à l'action scénique qui viennent modifier la musique, le compositeur doit y réfléchir au moment même de composer la musique. Puisqu'il y a rarement des musiciens sur scène, le défi est de composer une musique qui, même en étant enregistrée, reste malléable de manière à pouvoir l'adapter aux changements que nécessite le *live* :

Colin Gagné : [C'est] toute la notion d'avoir une musique [...] **qui peut réagir au *live*. [Penser à] la programmation, par exemple, dans le processus de composition** [et] dire : « Ok, ici c'est une section ouverte, ici c'est une section qui va pouvoir être *loopée* [être jouée en boucle] ». [Puisque] c'est rare qu'on ait des musiciens *live* c'est de rendre le *playback* aussi élastique pour qu'il puisse s'adapter à un mouvement gestuel, à quelque chose qui va se passer sur scène.

Je reviendrai à cet aspect dans le quatrième chapitre, puisque le travail sur la forme musicale fait également partie du métier de sonorisateur. La seconde phase de la composition est l'objet d'un travail allant du détail et de la personnalisation (« *to customize* ») à la postproduction. Jasper Gahunia nomme le travail de détail le « *tailoring process* », qui vient de *tailor* – le métier de tailleur, lequel s'assure que le vêtement soit adapté convenablement au corps :

Jasper Gahunia : « And then, we'll start tailoring. It's the tailoring process. Like a tailor will custom make a suit. We'll start customizing those blanket ideas to fit the dance [and] the movements ».

Les modifications dans les propositions musicales peuvent occasionner des problèmes, qu'il s'agisse d'éléments plus « développés » ou complètement nouveaux :

Louis Dufort : D'ailleurs, des fois ça crée des problèmes parce qu'elle [Marie Chouinard] s'attache rapidement à des maquettes qui ne sont pas développées vraiment. [Et] là quand j'arrive avec des trucs plus développés, des fois c'est plus difficile parce que là l'oreille est habituée.

D'autres difficultés peuvent aussi surgir en fin de parcours. L'oreille de la direction artistique n'est pas forcément suffisamment aguerrie pour distinguer la musique en tant que telle et son enregistrement. L'importance du travail musical de postproduction est un enjeu. Si ce travail est fait pour des raisons esthétiques, il ne s'agit pas que d'une question de qualité sonore.

Selon Bortuzzo, c'est un travail qui nécessite d'être fait au moment de la validation des propositions musicales par la direction artistique pour bien faire comprendre leur potentiel :

Nans Bortuzzo : Il faut [...] produire [la musique] presque de qualité CD dans la production du morceau car [la direction artistique] peut avoir du mal à s'imaginer la chose finie. Il faut vraiment [...] pouvoir sonner « moderne » sinon les non-musiciens ont du mal [à saisir le potentiel d'une idée musicale non développée]. Ça m'est déjà arrivé de présenter une musique [et on m'a dit] :

- « Ah non ce n'est pas bien »,

Je la ramène bien mixée [et on me répond]

- « Ah oui c'est super ».

La production aujourd'hui est devenue vraiment importante. Je trouve que c'est aussi important que l'arrangement »

3.3. Les lieux de la création musicale

Lorsqu'on pense aux lieux de la musique de cirque, on pense généralement aux lieux où elle est *diffusée*, soit pendant la performance (la salle de spectacle, le chapiteau ou la rue pour ne nommer que ceux-là) ou encore aux endroits où elle peut être écoutée pour elle-même, sous forme d'enregistrements, lorsqu'ils sont disponibles.

Dans notre cas, il s'agit plutôt de mettre en valeur les lieux de *création* où le compositeur travaille et qui implique d'autres créateurs. Où se rassemblent-ils ? Comment ce lieu, en tant qu'organisation de l'espace, voire comme dispositif, favorise-t-il ou contraint-il le travail de création²⁶⁷ ? Se pencher sur ce qui peut favoriser ou contraindre le travail permet d'approfondir ce qui ne serait qu'une stricte description des caractéristiques d'un lieu et amène à préciser comment un lieu, comme dispositif, *influence* les conduites sociales.

Qu'il s'agisse d'un lieu de diffusion, comme la salle de concert ou de théâtre, ou d'un lieu de création, « chaque lieu génère sa propre combinaison de contraintes, laquelle affecte ce que des musiciens [et créateurs] peuvent y faire²⁶⁸ ». Éclairer ces éléments contraignants permet de comprendre pourquoi un lieu est priorisé plutôt qu'un autre et contribue à définir ce qui est considéré comme un « bon » lieu pour le travail collectif.

²⁶⁷ Cette question a été inspirée de celle-ci : « Comment cette organisation de l'espace contraint-elle l'œuvre qui y est produite? », dans Becker, *Paroles et musique*, p. 11.

²⁶⁸ Becker, *Paroles et musique*, p. 23.

3.3.1. Le travail en co-présence

Les compositeurs ayant travaillé avec les 7 Doigts de la main ont l'habitude de les rencontrer chez un des directeurs artistiques²⁶⁹ :

Colin Gagné : « [Avec les 7 Doigts de la main, les rencontres ce sont] des soupers autour d'un verre de vin et de quatre ordinateurs [à écouter de la musique et se dire] « Hey ça c'est bon », « ça, c'est bon », « ça, c'est bon ». Ça, c'est la façon de travailler des 7 Doigts qui est très « gang d'amis ». Et je pense que c'est le contexte où les meilleures idées sortent. Plus qu'en salle de réunion où on a un metteur en scène qui expose son idée pendant une heure ou deux et là tu ressors de là...

Marc-Antoine Boutin : Sans qu'il y ait eu de son, de chose concrète ?

C. G. : Oui, c'est ça. Il y a certains *shows* que j'ai faits comme ça. Certains *shows* c'est « Ok, c'est une réunion de production ». Donc là tu as le metteur en scène qui expose le spectacle et après un tour de table avec chacun des concepteurs, compositeurs pour dire « Ok, on pense aller là, on pense aller là ». Et après tu reviens chez vous et tu penses à ça. Aux 7 Doigts c'est beaucoup... Tout le monde se mêle d'un peu de tout.

Le contexte d'un moment partagé dans une salle à manger avec les autres collaborateurs du projet est vu positivement. Les codes propres à ce lieu mettent en question la perception des acteurs à réaliser un « travail », au sens de « *labor* » en anglais, le penchant aliénant et laborieux de la dichotomie développée par Hannah Arendt pour les professions²⁷⁰. En effet, l'informalité du cadre tend à apporter un sentiment de liberté et favorise les interactions (« tout le monde se mêle d'un peu de tout »), contrairement à la « salle de réunion » qui impose un déroulement propre.

Pour Becker, un lieu est « socialement défini [par les] usages attendus [et] par les attentes partagées sur le genre de personnes qui viendront à prendre part [aux] activités »²⁷¹. On ne travaille donc pas de la même manière selon le lieu, qu'il s'agisse d'une salle de réunion ou de la maison d'un des directeurs artistiques, environnement privé et intime. L'ambiance

²⁶⁹ Nans Bortuzzo a vécu des expériences semblables : « Je vais chez lui [le metteur en scène des 7 Doigts de la main], on mange, on discute, on écoute de la musique, on parle de musique ».

²⁷⁰ Eliot Freidson, « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue française de sociologie*, vol. 27, n° 3, 1986, p. 431.

²⁷¹ Becker, *Paroles et musique*, p. 14.

chaleureuse et informelle inspire une manière de travailler qui est propice aux échanges et aux débats fertiles d'idées. Le décorum et le protocole de la « réunion », au contraire, sont considérés par Gagné comme moins propices aux vifs débats d'idées. Par conséquent, le lieu et particulièrement l'« institution du repas²⁷² » ont un impact sur la nature de la collaboration puisqu'il a tendance à effacer ou à accentuer les rapports d'autorité.

Comme les directeurs artistiques des 7 Doigts de la main accordent une grande importance à la phase préliminaire, le choix de ce lieu est stratégique. Si le choix de ce type de lieu est impensable pour d'autres milieux de travail, par exemple le milieu de la santé, il est parfaitement adapté à la philosophie de travail de cette organisation artistique.

Les compositeurs se déplacent également sur le lieu des répétitions, d'abord pour voir le travail effectué et pour être en contact direct avec les autres artistes, ce qui peut faciliter la communication (je vais approfondir cette partie dans le quatrième chapitre) :

Nans Bortuzzo : Les répétitions, on y va régulièrement. Il y a un premier travail que tu fais chez toi pour faire le début des morceaux et après tu viens aux répétitions régulièrement pour voir ce qu'il faut changer. [Parfois] c'est possible de tout faire à distance [mais] le contact humain en allant sur place est plus intéressant et permet d'avancer plus vite.

3.3.2. Le travail collectif à distance

Comme le dit Becker, « la division du travail n'implique pas que toutes les personnes associées à la production de l'œuvre travaillent sous le même toit, comme les ouvriers d'une chaîne de montage, ni même qu'elles vivent à la même époque²⁷³ ». En autres mots, la création collective d'une œuvre n'implique pas forcément que les créateurs soient en co-présence.

272 Sans entrer dans les détails du type de nourriture consommée lors des repas (comme l'analyse le sociologue Nicolas Herpin dans « Le repas comme institution »), l'idée générale du repas comme institution est de penser ce moment non pas strictement comme remplissant la fonction de combler les besoins biologiques (soulager la faim), mais de le penser comme un dispositif social ayant une influence sur les interactions sociales : « Chaque repas est identifiable par le moment qu'il occupe dans la journée, le lieu où il se déroule, le menu et la composition des plats, les autres activités qui s'y accomplissent simultanément et les personnes qui sont rencontrées à cette occasion. La satisfaction des besoins énergétiques du corps obéit donc à des régularités qui sont d'un autre ordre que celles de la physiologie », Nicolas Herpin, « Le repas comme institution. Compte rendu d'une enquête exploratoire », *Revue française de sociologie*, vol. 29, no. 3, 1988, p. 503.

²⁷³ Becker, *Les mondes de l'art*, p. 37.

Le travail à distance met moins l'accent sur un lieu physique spécifique que sur l'absence d'un lieu commun permettant une interaction en face à face. Le travail à distance « génère [lui aussi] sa propre combinaison de contraintes²⁷⁴ » ; certains compositeurs l'apprécient, quand d'autres le considèrent moins efficace que le travail en co-présence.

Le travail collectif « à distance », qui comprend les propositions musicales, la validation et les ajustements, est rendu possible principalement grâce à la technologie. Cette technologie est aujourd'hui facile d'accès et simple d'utilisation : qu'il s'agisse de l'envoi d'un fichier audio ou vidéo en message courriel ou d'un appel téléphonique. Elle est considérée comme plus efficace dans la mesure où elle permet d'éviter des déplacements²⁷⁵ :

Louis Dufort : [Avec] la technologie [d'avant] – tu sais les vieilles cassettes et tout ça – c'était plus difficile, on ne pouvait pas vraiment faire valider nos [propositions musicales à distance]. [Avant, lorsqu'on] avait des idées et des rencontres intéressantes, il fallait les valider sur place, c'était beaucoup plus difficile alors que [maintenant] il suffit [d'envoyer un enregistrement vidéo et de faire] : « Regarde à trois minutes trente, si t'es capable de *timer* tes affaires [te synchroniser] pour que tel geste arrive sur tel *cue* musical, ce serait écœurant »²⁷⁶.

Exercer le métier de compositeur requiert d'être souple et prêt à travailler dans des conditions particulières de travail. Parfois, le travail à distance est la seule solution envisageable et le compositeur doit s'adapter à des horaires atypiques²⁷⁷ :

Nans Bortuzzo : Quand [j'ai fait] la musique pour la cérémonie d'ouverture des jeux olympiques [de Sotchi, qu'un directeur artistique des 7 doigts de la main a chorégraphié], j'étais à Paris à ce moment-là et [...] il y avait un décalage horaire qui faisait que je devais réaliser les changements pendant la nuit pour le metteur en scène et il les essayait pendant sa journée. À chaque soir il me donnait des modifications à faire et il les avait pour sa journée suivante.

²⁷⁴ Becker, *Paroles et musique*, p. 23.

²⁷⁵ Louis Dufort ajoute que l'apport de l'enregistrement permet de « conserver » une trace du travail effectué.

²⁷⁶ Nans Bortuzzo témoigne qu'il a la même stratégie avec son metteur en scène : « Il m'appelle et il me dit : “Là, regarde à telle minute, à tel endroit, il y a ça. Est-ce que tu penses que c'est possible de faire autre chose là ou de partir le beat un peu plus tard ?”. Je fais “ok, j'essaie”. Je lui renvoi, il fait : “Ah c'est bien. Est-ce que c'est possible à la fin de changer un truc ? Mais là est-ce qu'on pourrait inverser toutes les parties et faire ça ?” ».

²⁷⁷ Jasper Gahunia n'habite pas dans la même ville que le chorégraphe avec qui il travaille. S'ils ont du temps devant eux, ils vont attendre de pouvoir se réunir pour discuter en personne. Mais si le temps est compté, l'envoi d'enregistrements vidéos est priorisé : « That's the thing, so a lot of the time I'll just send him general ideas of music and then when we get together [we will talk about them. But] if it's getting down to the deadlines, he'll send me videos ».

D'autres compositeurs considèrent le travail à distance comme contraignant. Si le développement technologique le rend plus efficace qu'il y a trente ou quarante ans, pour Jasper Gahunia rien ne vaut le travail en face à face, lequel permet une communication beaucoup plus efficace :

Jasper Gahunia : I'd rather work face to face with him then work through a video [specially because of] the emails ! You know how many emails you have to read and go back and forth? Even just sit there for him to write an email and it's like:

- "I'm not really sure on that"

- "Ok, can I call you?"

I call him and we kind of have a conversation but when you are face to face, I can make a change and like "Victor, listen to this". I hand him the headphones or just play it out loud.

Gahunia et le chorégraphe priorisent la rencontre en face à face même si les occasions sont plus rares. Même si cela signifie de travailler plus intensément dans une courte période de temps, cette démarche est considérée comme la plus efficace :

Jasper Gahunia : So working it together and him telling me what exactly he needs, it's ideal. It's a lot of work, but it's ideal. Sometimes we have very, very late nights but it's ideal because I'm only there [in his city] for a certain amount of time. So that's why trying to send him a lot of blanket tracks [before seeing him in person]; tracks for him to just be like: "Ok, that vibe works but we have to tailor it still. We'll wait for the tailoring when you come".

Cet extrait d'entretien permet de mieux comprendre pourquoi le travail est « séparé » en deux phases (le *blanket process* et le *tailoring process*) : ayant un niveau de complexité plus élevé étant donné qu'il s'agit d'un travail d'une plus grande précision, quant aux détails et de la synchronisation avec le visuel, la seconde phase (le *tailoring*) nécessite pour ces deux créateurs une rencontre en face à face.

La gestion du temps et le choix des lieux de travail ne sont pas laissés au hasard. Certains lieux, par exemple, concordent avec certains moments : la co-présence des participants est privilégiée au moment des discussions préliminaires pour permettre un débat d'idées plus fertile, notamment. Il est vrai que certaines situations limitent le nombre de possibilités : par exemple,

les répétitions du spectacle de cirque ne peuvent pas avoir lieu n'importe où et la distance séparant les créateurs oblige parfois de communiquer par l'entremise des nouvelles technologies, que ce soit considéré comme idéal ou non. Cette enquête permet de confirmer l'idée fondamentale de Becker, comme quoi la majorité des choix sont faits parmi un « éventail de possibilités²⁷⁸ ». En adoptant collectivement certaines de ces possibilités, « chaque participant est assuré, en agissant de la sorte, de pouvoir coordonner son activité avec celle des autres sans risque de malentendu²⁷⁹ ».

²⁷⁸ Becker, *Les mondes de l'art*, p. 78.

²⁷⁹ *Ibid.*

Chapitre 4. « Faire » la musique à plusieurs

Dans le premier chapitre, j'ai noté que la division du travail au cirque contemporain repose sur un système conventionnel de distribution de l'autorité emprunté au monde du théâtre. La distribution « verticale » de l'autorité « qui hiérarchise les responsabilités²⁸⁰ » pose le metteur en scène au sommet de la hiérarchie²⁸¹. Ainsi, même si le metteur en scène n'est ni musicien, ni éclairagiste, ni costumier, la décision finale est de son ressort comme le confirme Baston : « The final say for any musical decision, as with all other aspects of the production apart from those relating to occupational health and safety, rests with the AD [artistic director]²⁸² ».

Lorsque les créateurs des 7 Doigts de la main se rencontrent dans le cadre de la création d'un spectacle, tous – qu'ils soient compositeurs, chorégraphes, conseillers artistiques ou dramaturges – sont invités à apporter leurs idées et à donner leur opinion. On cherche à obtenir un consensus. S'il n'est pas atteint toutefois, c'est le metteur en scène qui « tranche » et qui prend la « décision²⁸³ » :

Colin Gagné : Aux 7 Doigts, [tout] le monde se mêle d'un peu de tout. Après, il y a quelqu'un qui a l'autorité. C'est sûr que c'est Gypsy [Snider], que c'est son spectacle [*Réversible*], c'est elle la metteuse en scène, c'est elle qui va trancher si on ne s'entend pas sur une direction.

Cependant, et comme je l'ai également précisé dans le premier chapitre, le caractère multidisciplinaire du spectacle de cirque détermine aussi une distribution horizontale de l'autorité en fonction de la spécialisation disciplinaire des métiers : mobiliser un savoir-faire que seul possède le compositeur lui permet de mener à bien des activités spécifiques, lesquelles sont indispensables à la création du spectacle. Acteur compétent, le compositeur est reconnu comme autorité en matière de composition musicale « en raison de connaissances possédées qui

²⁸⁰ Cordier, « Le cirque contemporain. Entre rationalisation et autonomie », p. 46-47.

²⁸¹ Je rappelle que « [la] modification de la structure de l'œuvre de cirque [est passée] d'une compilation de numéros à un spectacle conçu comme une œuvre singulière, [a suscité] l'émergence d'une fonction de mise en scène, afin de coordonner les différentes séquences acrobatiques », *Ibid.*, p. 43.

²⁸² Baston, *Scoring Performance*, p. 176.

²⁸³ Nans Bortuzzo : « [...] le metteur en scène, [...] c'est lui qui décide en fait ».

[lui] donnent droit d'en juger²⁸⁴ ». Ainsi, si le compositeur n'est pas au sommet de la hiérarchie, son savoir-faire lui fait occuper un rôle cardinal²⁸⁵.

Si les divisions « verticale » et « horizontale » du travail ont déjà été étudiées par Marine Cordier²⁸⁶ et Pierre-Michel Menger²⁸⁷, je souhaite éclairer plus précisément les dynamiques d'interactions résultant de la *confrontation* entre ces deux rapports d'autorité : d'une part, la position du compositeur dans la hiérarchie l'oblige à satisfaire les exigences de la direction artistique, mais, d'autre part, le compositeur est mieux placé pour porter un jugement en matière de musique, notamment des connaissances qu'il possède des outils compositionnels et un plus grand éventail de possibilités quant aux manières de « faire » la musique.

L'« asymétrie²⁸⁸ » des savoir et des compétences possédées pose un potentiel problème au travail créateur, notamment du côté de la compréhension du discours dans la communication. Que ce soit au cinéma, à l'opéra, au théâtre ou au cirque, l'artiste visionnaire d'un projet artistique multidisciplinaire ne peut pas mener à lui seul la création de toutes les dimensions du spectacle. Le compositeur Louis Dufort souligne que la chorégraphe Marie Chouinard, considérée comme particulièrement polyvalente dans le milieu de la danse, ne prend pas la responsabilité de la création musicale : « [Marie Chouinard] est très dans le *micro management*. C'est rendu qu'elle fait les costumes, les lumières... [Même] que si elle pouvait faire la musique, je pense qu'elle la ferait. Alors là, c'est quelque chose qu'elle me laisse faire²⁸⁹ ». En lui « laissant faire » la création musicale, on pourrait penser que Chouinard fait délibérément le choix de ne pas composer la musique. Or, alors que Dufort souligne aussi que Marie Chouinard « n'a pas vraiment l'oreille musicale », on comprend qu'il s'agit d'une formulation diplomate

²⁸⁴ Il s'agit de la définition de « compétence » que donne le dictionnaire Larousse, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/comp%C3%A9tence/17648?q=comp%C3%A9tence#17517>, consulté le 20 juin 2018.

²⁸⁵ Les activités « cardinales » sont celles menées par les artistes, ceux à qui l'on attribue « des dons ou une sensibilité » notable et qui sont considérés comme indispensables à la création de l'œuvre d'art. Les autres activités sont « [reléguées] au rang de personnel de renfort », Becker, *Les mondes de l'art*, p. 41.

²⁸⁶ Cordier, « Le cirque contemporain. Entre rationalisation et autonomie », 2007.

²⁸⁷ Pierre-Michel Menger, « La dramaturgie sociale du travail. Une conception interactionniste de la stratification », dans Marc Perrenoud (dir.), *Les mondes pluriels de Howard S. Becker*, La Découverte, 2013, p. 207-237.

²⁸⁸ Menger, « La dramaturgie sociale du travail », p. 207-237.

²⁸⁹ Guylaine Massoutre confirme la polyvalence artistique chez Chouinard écrivant que pour l'œuvre *BODY_rEMIX/les_vARIATIONS_gOLDBERG*, elle « a conçu les éclairages, la scénographie et les accessoires », Guylaine Massoutre, « Écrire dans le corps des danseurs : quelques mystères de Marie Chouinard », *Jeu*, n° 119, 2006, p. 55.

et respectueuse pour dire qu'en réalité Chouinard ne possède pas les compétences nécessaires à la création musicale :

Louis Dufort : Marie [Chouinard], étrangement, elle n'est pas très... elle n'a pas l'oreille vraiment... une oreille musicale. En tout cas, c'est très particulier. [...] La musique que je fais pour elle est toujours intriquée à son projet, donc elle n'a pas de recul. La musique pour la musique, elle ne m'en parle jamais. [...] Des fois je lui fais vraiment des propositions vraiment spéciales. Tu sais, esthétiquement aussi parlant. Et elle, elle ne le sait pas. Elle ne le sait pas que c'est comme « là c'est comme de la musique techno remaniée à tout plein de nouvelles tendances qui sont... ». [Elle] ne comprend pas nécessairement le *statement* esthétique qui est là, tu sais. Tout le *edge*. Elle n'est pas capable de mettre en perspective parce qu'évidemment c'est juste des spécialistes qui peuvent le faire, parce que c'est très, très pointu tout ce dont je parle.

Il n'est pas anormal qu'un metteur en scène n'ait qu'une connaissance limitée des autres disciplines du spectacle. En fait, cela semble tout à fait normal et, ceci étant dit, cela ne l'empêche pas de « jouer son rôle » pour autant :

Parfois, les mondes de l'art se scindent en sous-groupes relativement autonomes. En pareil cas, les membres de chaque sous-groupe connaissent un certain nombre de conventions en partie différentes et deviennent les dépositaires de ce savoir [...] L'essentiel de ce qu'ils savent, ils l'acquièrent dans le cours de leur pratique quotidienne et, en règle générale, aucun des autres participants au monde de l'art n'a besoin des mêmes connaissances pour jouer son rôle²⁹⁰.

Si chaque créateur a une connaissance limitée des autres disciplines artistiques (celles qui ne sont pas les siennes), l'asymétrie des savoirs reste fonctionnelle. Ainsi, si les metteurs en scènes et chorégraphes ne sont pas forcément musiciens, les compositeurs de cirque ne sont guère spécialistes du cirque. Cela permet de répondre à la question posée à la fin du deuxième chapitre : les compositeurs doivent-ils avoir une connaissance de toutes les disciplines de cirque pour composer une musique qui leur soit adaptée ? Logiquement, la réponse est non. Mais je pourrais poser la question autrement et ce serait, là, plus intéressant : comment le compositeur arrive-t-il à composer une musique qui soit adaptée aux disciplines de cirque sans qu'il ait la connaissance des exigences propres à ces disciplines ? Cela implique que le compositeur puisse

²⁹⁰ Becker, *Les mondes de l'art*, p. 83-85.

exercer son métier en ayant une connaissance très limitée des pratiques circassiennes. Mais, en réalité, cela est-il surprenant ?

Max Weber soulignait, il y a près de cent ans, que l'ère de « [l']intellectualisation et [de] la rationalisation croissante » dans laquelle nous sommes « ne signifie nullement une connaissance générale croissante des conditions dans lesquelles nous vivons²⁹¹ ». Weber donne un exemple éclairant à ce sujet :

Celui d'entre nous qui prend le tramway n'a aucune notion du mécanisme qui permet à la voiture de se mettre en marche – à moins d'être un physicien de métier. Nous n'avons d'ailleurs pas besoin de le savoir. Il nous suffit de pouvoir « compter » sur le tramway et d'orienter en conséquence notre comportement; mais nous ne savons pas comment on construit une telle machine en état de rouler²⁹².

L'exemple d'une interaction humaine avec un tramway peut sembler réducteur en comparaison à une interaction interpersonnelle dans le cadre d'une situation de création artistique. Or, si la nature et la complexité de l'interaction varient, le principe reste le même : pour que l'interaction soit possible et que l'on puisse « orienter notre comportement », un certain savoir²⁹³ est nécessaire, certes, mais aussi *suffisant*²⁹⁴. Par exemple, le metteur en scène n'a pas besoin de savoir concrètement et dans les détails de fabrication comment le compositeur a « fait » la musique : quel procédé d'écriture il a développé, quelle structure d'accord il a choisi ou quel logiciel il a utilisé. C'est au moment de l'écoute et de « l'essai » de la proposition musicale sur des mouvements que les metteurs en scène et les chorégraphes mettent à l'épreuve la musique. « Compter » sur le compositeur relève du principe de l'attente à ce que ce dernier présente un matériau musical relativement original et adapté au spectacle.

À l'inverse, le compositeur n'a pas besoin de comprendre comment on mène le travail de mise en scène pour composer une musique qui soit en accord avec les autres dimensions du

²⁹¹ Max Weber, *Le savant et le politique*, trad. par J. Freund, Paris, Plon, 1959, p. 70. Cet ouvrage est la traduction française de deux conférences que Weber a prononcées en 1917 et 1919 sur les métiers et la vocation de savant et de politicien.

²⁹² *Ibid.*, p. 69-70.

²⁹³ Qu'il s'agisse d'un savoir-faire ou d'un savoir-être.

²⁹⁴ Cette citation de Menger vient appuyer mon propos : « Tel individu situé dans une relation collégiale ou hiérarchique de travail doit en savoir assez sur l'activité d'autrui pour se coordonner avec lui, pour adopter un point de vue complémentaire du sien dans les multiples situations qui ne sont pas la simple exécution d'un script préétabli », dans Menger, « La dramaturgie sociale du travail », p. 233.

spectacle : il a besoin de « compter » sur le fait que la direction artistique considère qu'elle concorde. Jouer le rôle du compositeur signifie être conscient de l'asymétrie des savoirs.

Tel que l'exprime Jasper Gahunia, cela fait partie du travail du compositeur que de s'adapter au vocabulaire du chorégraphe et non l'inverse :

Jasper Gahunia : He [Victor Quijada] will say something and then I will be like: "You mean, more like this?" and he [will be] like: "Yes, more like that". And then I will say: "Ok, well the proper term for that is this". But, he'll never remember it. He just... That's not his job to remember that.

Le compositeur oriente sa manière de communiquer au fur et à mesure de la collaboration avec la mise en scène et selon ce qu'il sait de la capacité de son interlocuteur à s'exprimer en termes musicaux²⁹⁵. La réussite de la collaboration entre compositeur et directeur artistique, laquelle se réalise essentiellement à travers la communication, reste donc possible tant qu'ils ont, d'une part, une compréhension suffisante de la situation pour effectuer leur propre travail et, d'autre part, le sentiment qu'ils peuvent « compter » sur l'autre.

Au point 4.1, j'analyserai le type de vocabulaire employé lors de la communication entre compositeur et direction artistique. Il en découlera que pour que la communication soit fructueuse, c'est-à-dire que le message soit bien transmis, le compositeur doit s'adapter au niveau de langage de son interlocuteur. Par ailleurs, j'éclairerai la dimension morale (4.2) et la dimension technique (4.3) du travail de création musicale²⁹⁶. En ce qui concerne la dimension morale du travail, c'est-à-dire celle qui implique la question de la valeur sociale, elle peut se traduire par un sentiment d'appréciation comme par un sentiment relatif à la prestation de service. Concernant la dimension technique de la création musicale, il s'agit d'un travail qui

²⁹⁵ Alors que le compositeur Gahunia cherche à m'expliquer ce qu'il entend par le « *blanket process* » lors de notre entretien, il me demande si je suis musicien et adapte son vocabulaire en conséquence, employant des termes plus techniques comme tonalité, instrumentation ou arpegge :

Jasper Gahunia : Think of it this way – because you're a musician as well ?

Marc-Antoine Boutin: Yes

J.G. : So, think of it this way. Imagine you're scoring a scene and it's happy then it goes sad. That's very, very elementary, right? You can say: Major, major, major, major, minor. Right?

M.A.B. : Yes

J.G. : That's blanket of sort because you just ruffing in and you say "Ok, what is it? What should it be?", "Oh it should be all on the harp" [...], "It's going to be arpeggiated".

²⁹⁶ Je reprends les catégories « dimension morale » et « dimension technique » proposées par Pierre-Michel Menger dans Menger, « La dramaturgie sociale du travail », p. 207.

requiert autant une sensibilité artistique qu'un savoir-faire technique apparenté au registre de l'artisanat. Je terminerai le quatrième chapitre avec l'observation du cas singulier du métier de sonorisateur au cirque (4.4). La proximité de ses tâches avec celles du compositeur permet d'observer la complexité des rôles comme de saisir la spécificité essentielle du métier de compositeur.

4.1. La communication

Comment la communication se déroule-t-elle concrètement étant donné l'asymétrie des savoirs, c'est-à-dire la différence de connaissances musicales possédées ? Quels termes les directeurs artistiques emploient-ils pour parler de musique ? Comment compositeur et directeur artistique arrivent-ils à se comprendre ? Enfin, comment les compositeurs perçoivent-ils leur rôle dans la communication ?

Si le travail collaboratif est possible malgré la différence de spécialisation, la communication, elle, n'est pas forcément aisée. En effet, comment être certain de bien saisir l'intention d'une idée et être certain de la direction à prendre si la communication est vague, imprécise ou subjective ? Dans sa thèse, Baston soulève que la communication peut être difficile avec un directeur artistique qui ne possède pas de formation musicale, étant donné qu'un « niveau de connaissances musicales²⁹⁷ » est requis pour pouvoir s'exprimer. La direction artistique s'exprime en « néophyte²⁹⁸ » :

Marc-Antoine Boutin : When you talk about music together, what terms does he use ? How do you communicate together?

Jasper Gahunia : [Laughs] Yeah, that gets tricky. He doesn't have all the musical terms for sure. So he just communicates the best he knows and uses his terminology and I'll interpret that.

M.A.B. : Ok. But still, you understand what he means?

J.G. : Oh yeah, yeah, yeah. Sometimes, there's no way to even articulate it, you know. It's not like we can use the proper musical terminology. [...] He just talk layman's terms and we'll just start putting things together. It doesn't have to be anything specific because we don't have to tell

²⁹⁷ « [S]ome musical forms proved to be less flexible than others in order to accommodate the periods of variable time inherent in the live circus/theatre context. It was difficult to communicate this to a director without musical training, as any explanation, apart from the stubborn insistence on the validity of creative intuition, involved a level of technical musical knowledge », dans Baston, *Scoring Performance*, p. 208.

²⁹⁸ Nans Bortuzzo : « Ils [les directeurs artistiques] parlent en terme de néophyte ».

a string orchestra to play pizzicato, we don't have to tell a string orchestra or anyone to play a certain way, with vibrato or whatever it is.

Gahunia s'adapte au registre de langage du chorégraphe. Selon lui, les termes simples (« *layman's terms* ») sont suffisants pour traduire les idées musicales générales. L'imprécision du vocabulaire force à travailler à tâtons (« *we'll just start putting things together* »²⁹⁹), mais comme Gahunia compose, joue et enregistre la musique lui-même, en tant que *disc jockey*, la communication reste strictement entre eux deux. Le langage technique, par la précision qu'il permet, est cependant essentiel dans une situation où on trouve un grand nombre de participants, car le problème de coordination se fait d'autant plus ressentir (lors d'une répétition d'orchestre par exemple, les demandes doivent être claires, précises et concises). Si d'autres musiciens doivent être impliqués, lors d'un enregistrement en studio notamment, c'est le compositeur qui dialogue avec eux et qui sert d'intermédiaire entre les musiciens et la direction artistique³⁰⁰.

Quels sont les termes simples qu'emploie la direction artistique ? À partir de son enquête ethnographique menée auprès de la compagnie australienne Circa, Baston a noté que les termes utilisés par la direction artistique étaient exprimés de deux manières différentes : en rapport avec l'expérience psychomotrice et par comparaison :

The initial instructions, which concerned the overall musical direction, the 'feel', or 'energy' of the music, and its function within the show were communicated vividly by the AD[,] were given using affective and motor-affective metaphor, and also used categorization and comparison³⁰¹.

Les demandes mettent de l'avant des émotions et des états d'âme : « Ils [les directeurs artistiques s'expriment] par émotions. Ils parlent beaucoup comme ça : "j'aimerais que ça soit très nostalgique"³⁰² ». Le langage reflète la réalité des directeurs artistiques et des artistes de cirque, lesquels se réfèrent au registre des sentiments pour expliquer l'effet que la musique doit

²⁹⁹ Plus tard dans l'entretien, Gahunia précise : « We don't talk about musical terms. [...] when it comes to communicating about the music [...] we just make it up as we go pretty much ».

³⁰⁰ Si les musiciens interprètes devaient être sur scène, en tant qu'acteurs, ils seraient aussi dirigés par le metteur en scène pour tout ce qui concerne les mouvements.

³⁰¹ Baston, *Scoring Performance*, p. 208-209.

³⁰² Entretien avec le compositeur Nans Bortuzzo, 30 juin 2017.

avoir sur leur corps et les possibilités de mouvements et ainsi que leur capacité respective à s'arrimer l'un à l'autre :

Louis Dufort : Marie [Chouinard] va cautionner la musique beaucoup par rapport à comment ça connecte avec le geste. [Elle] va me parler de certaines choses, mais ce sont des trucs qui sont très relatifs au mouvement. Elle va me décrire plutôt des émotions, en tout cas, des sensations qu'elle a reçues en voyant des choses.

Éric Forget : [Souvent,] avec les étudiants [de l'École nationale de cirque] quand je me mets à parler de musique, je finis par parler d'autres choses, beaucoup plus qu'une musique en fait. [...] [Ma] porte d'entrée est souvent la musique, mais si je parle de musique, un moment donné je me mets à parler de mouvement, puis là si je me mets à parler de mouvement, je parle de relation avec la musique. [Je] me mets [alors] à parler de danse [et] j'interviens avec l'étudiant [...] plus [du côté] de « sa relation avec la musique » que « la musique comme telle ».

Jasper Gahunia : So, he [Victor Quijada] doesn't have a lot of musical knowledge, he just knows how the music feels. [It's] either he's feeling it or he's not feeling it. And he [needs] to put that music to his movement and he knows what he wants to do. He doesn't know what the music sounds like, but he knows what it sounds like when he feels it.

Les compositeurs vont donc décoder les termes employés essentiellement pour traduire des impressions, des sentiments et en transposer le sens en associant ces sentiments à des musiques appropriées. Le caractère subjectif de ces termes et leur imprécision dans la communication apportent avec leur utilisation un risque d'erreur de compréhension : l'idée que se fait la direction artistique de telle émotion n'est pas nécessairement la même que se fait le compositeur. Faire comprendre une idée à l'autre n'est donc pas gagné d'avance, étant donné que sa traduction en musique ajoute un niveau d'abstraction et de subjectivité supplémentaire, notamment dû aux horizons d'attente propre à chacun et des potentielles divergences. Toutefois, c'est aussi dans l'intérêt de la direction artistique que d'être précis dans ses demandes, car les erreurs ont des conséquences pour tous, comme de ralentir le travail³⁰³.

³⁰³ Dans *Le regard sociologique*, Hughes prend en compte le risque d'erreur dans le travail. Menger le résume dans son article « La dramaturgie sociale du travail » en soulignant que cela fait partie de l'exercice d'un métier que

Ce qui peut diminuer la marge d'erreur, c'est l'expérience professionnelle commune. Il est courant pour des directeurs artistiques et des compositeurs de travailler sur plus d'un projet ensemble³⁰⁴ au cours de leur carrière. Lorsqu'il ne s'agit pas d'une première collaboration, compositeur et direction artistique se servent de leurs expériences passées comme outils pour comparer la démarche en cours à celle passée :

Jasper Gahunia : Because we have a lot of productions under our belt. [Yeah] So he can say: "Remember what you did six years ago on that particular piece?". He remembers everything. He has all the music in his computer. [...] So he remembers everything and he goes through... [...] So, he can go back. We can go back and say: "Remember you did this for that production. Remember we did this song for that production, can you do something like that or can you make it feel more like that". [...] Even when we're exploring something new, it's still with the history that we have behind us. [...] The history gives us the vocabulary rather than just knowing each other better.

La communication se réalise également à travers le non verbal. Bortuzzo affirme que parfois « un contact humain est préférable » pour acquérir d'autres éléments d'informations :

Nans Bortuzzo : Mais [dans le cas où je travaille avec] d'autres metteurs en scène [moins familiers avec la musique,] c'est plus intéressant que je vienne avec eux, que je discute et qu'ils me montrent. Parce qu'ils sont moins familiers dans la façon de décrire musicalement. Des fois, ils savent ce qu'ils veulent, mais ils ont du mal à le mettre en mot. Quand ils m'expliquent et que je vois en même temps, « je comprends ce que tu veux dire ». [...] Je regarde comment ils réagissent. Si je les vois emballés, je me dis « Ah ça c'est une direction à creuser ». Après, je sais vers où aller.

Bien que l'utilisation de termes techniques aille souvent de pair avec la précision du propos, il faut préciser que l'emploi d'un vocabulaire non spécialisé, associé à un rapport

d'apprendre à gérer risque d'erreur (p. 214) et que « la situation de délégation du travail et des risques associés est intégralement réciproque » (p. 215) entre les participants.

³⁰⁴ En guise de rappel, Louis Dufort collabore avec Marie Chouinard depuis environ vingt ans, Jasper Gahunia collabore avec Victor Quijada depuis environ dix ans, Nans Bortuzzo et Colin Gagné collaborent avec les 7 Doigts de la main depuis 2012 (Bortuzzo sur les spectacles *Séquence 8*, *Le murmure du Coquelicot*, *Intersection*, *Cuisine & Confessions*, *Triptyque* et *Princesse de cirque* ; Gagné sur *Amuse*, *Triptyque* et *Cuisine & Confessions*).

amateur à la musique ne signifie pas nécessairement une manière de s'exprimer qui ne soit pas claire :

Nans Bortuzzo : [Les directeurs artistiques peuvent donner des indications] très précises avec des minutages, des choses qu'ils veulent déplacer, des sons qui ne leur plaisent pas qu'ils veulent enlever. [...] Avec Sébastien [Soldevila], par exemple, je pourrais tout faire sans jamais aller aux répétitions car simplement par téléphone il peut me décrire les changements qu'il veut dans la musique de manière extrêmement précise.

Les propos de Bortuzzo laissent entrevoir que même sans posséder le langage technique de la musique, Soldevila demeure précis dans ses indications au point que le compositeur serait en mesure de faire son travail musical sans voir le travail des artistes aux répétitions. D'autres, toutefois, ont plus de difficulté à exprimer leur pensée. Le compositeur doit alors opter pour une autre stratégie que l'échange verbal. Assister aux répétitions devient alors un moyen essentiel pour saisir les attentes expressives de l'équipe de créateurs. Être compositeur requiert donc une capacité à s'adapter non seulement à la situation, mais aussi au vocabulaire du ou des collaborateurs. C'est accepter la différence de savoir, orienter son comportement vis-à-vis l'autre et faire l'effort de le comprendre sans juger.

4.2. La dimension morale du travail créateur

La dimension morale du travail a toutes sortes d'implications dans l'exercice professionnel des compositeurs au quotidien : la valeur accordée aux tâches les amène à valoriser leur travail, le dévaloriser ou encore à le négocier. C'est à partir du critère de la valeur et de la logique vocationnelle que le sociologue Eliot Freidson définit les métiers artistiques comme « une entreprise humaine organisée visant à l'accomplissement de tâches spécialisées auxquelles on reconnaît une valeur sociale³⁰⁵ ». Cela invite à « analyser la “pluralité des registres de valeurs” des acteurs en présence³⁰⁶ », tel que les sentiments d'idiosyncrasie du travail et de prestation de service.

³⁰⁵ Freidson, « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », p. 440.

³⁰⁶ Cugny, Ravet et Rudent, « “Aimez-vous les uns les autres ou bien disparaissez...” », p. 91.

4.2.1. Le sentiment d'idiosyncrasie du travail

L'exercice du métier de compositeur est source d'appréciation pour les musiciens, car en permettant de s'exprimer, il assure une manière d'être singulier, contribue à définir leur personnalité et procure le sentiment qu'ils sont indispensables. Référent aux compositeurs comme « des personnels expérimentés et des artistes choisis pour leurs caractéristiques et leurs compétences singulières [rappelle] l'élément d'idiosyncrasie du travail, selon le vocabulaire [de l'économiste états-unien] Olivier Williamson³⁰⁷ ».

C'est ce que confirme Colin Gagné qui a « l'impression d'apporter du sens » au spectacle à travers le texte de ses chansons. Nans Bortuzzo ressent une liberté à composer pour le cirque et considère « vraiment stimulant » de pouvoir « naviguer dans tous les styles de musique » et de « faire des choses très différentes³⁰⁸ ». Quant à Jasper Gahunia, à travers diverses expériences, il va clairement jusqu'à préférer travailler avec un chorégraphe plutôt qu'avec T LO, un autre *disc jockey* qu'il considère d'ailleurs comme son « égal³⁰⁹ » : « I prefer Victor [Quijada]'s experience [...] because I'm allowed to be the expert on my own. [...] A choreographer that has a musical knowledge might try and change a lot of things because they have their own ideas. He just allows me to be the brain that thinks about the music ».

Les compositeurs apprécient leur travail pour les idées qu'ils peuvent apporter, pour le sentiment de se savoir uniques parmi les créateurs, comme de posséder des compétences que les autres n'ont pas :

³⁰⁷ Menger, *Le travail créateur*, p. 485-486.

³⁰⁸ Nans Bortuzzo ressent une plus grande liberté à composer pour le cirque que pour la danse :

Dans le cirque tu as la possibilité de naviguer dans tous les styles de musique. [...] En danse contemporaine il y a plein de directions que tu ne peux pas prendre alors qu'au cirque tu peux vraiment aller partout. Et j'aime ça faire des choses très différentes. Je suis curieux alors passer d'une musique à une autre, d'un style à un autre je trouve ça vraiment stimulant ».

³⁰⁹ Jasper Gahunia témoigne de la différence dans le travail à collaborer avec un autre musicien :

Marc-Antoine Boutin : For example, with T LO, how do you work together ? Is it similar as working with Victor Quijada?

Jasper Gahunia: Oh man. T LO is the DJ for Shad, I'm the DJ for K'Os [but] we [also] work our [own] music together. It's totally different, man. Because, he's in music and so he has his own ideas musically and now you're talking about musical ideas like "No, it should be like this – No, it should be like this – No, I really feel it should be like this, so we should do this". It's a totally different thing working with someone who has knowledge about music then it is somebody who is just listening to what you're making. But, for someone like T LO, who's my equal, we're working on music equally, it becomes difficult at times because there's no hierarchy, it's just yes or no and you just deal with it.

Nans Bortuzzo : Le metteur en scène me donne [l'idée de la direction vers laquelle] il aimerait que ça aille et j'en rajoute pour améliorer encore la chose parce que je suis musicien et je connais toutes les possibilités qu'il y a pour faire encore mieux.

Le compositeur a le sentiment qu'il a son mot à dire, qu'il est écouté, que son opinion est prise en considération³¹⁰ et qu'il peut même influencer la réception de l'œuvre :

Nans Bortuzzo : Souvent le choix de la musique est important sur ce que tu vas voir sur scène. Ça m'est déjà arrivé, qu'on me dise "on aimerait une musique comme ça", mais je leur dis que ce n'est peut-être pas une bonne idée et que ce n'est pas le meilleur choix avec ce genre de numéro. Là je viens avec mon *stock* [de *disc jockey*] pour montrer la différence.

Le compositeur s'investit donc personnellement (intellectuellement et émotionnellement) dans l'activité de création musicale. Maître de la matière sonore, il semble apprécier le fait qu'il ait autorité en la matière. Toutefois, le processus de validation des propositions musicales ne se déroule pas toujours comme il le souhaite, ce qui l'amène à vouloir négocier avec la direction artistique.

4.2.2. La négociation

Le « paradigme de la négociation³¹¹ » a été considéré par de nombreux chercheurs en sciences sociales tel le sociologue Anselm Strauss. Ce dernier définit la négociation comme un « moyen pour obtenir que les choses se fassent [dans un contexte où] d'autres acteurs sont nécessairement engagés [et où règne] toujours une certaine tension entre les parties³¹² ». Dans le présent contexte où un compositeur et une direction souhaitent créer une musique de cirque, quelle peut être la cause de cette tension ? Selon le cadre d'analyse proposé par Strauss, on peut analyser la négociation à travers la description de la négociation elle-même³¹³, la description du

³¹⁰ Louis Dufort : « [Je] lui faire cautionner ce que moi j'ai envie d'entendre sur ce geste-là et si elle [Marie Chouinard] aime ça, à ce moment-là on le garde [mon idée] ».

³¹¹ Strauss, *La trame de la négociation*, p. 259.

³¹² *Ibid.*, p. 252.

³¹³ Ce qui inclut « les interactions associées aux négociations, les types d'acteurs, leurs stratégies et tactiques, certaines conséquences des négociations et les processus secondaires de négociation, par exemple faire du troc », *Ibid.*, p. 259.

contexte structurel³¹⁴ et l'analyse des « permutations » dans la négociation³¹⁵. Étant donné les limitations du mémoire de maîtrise, je n'analyserai pas en profondeur la « trame » des négociations³¹⁶. Toutefois, il est pertinent d'éclairer certaines situations de négociation à partir de permutations proposées par Strauss, comme « l'équilibre de pouvoir montré par les parties respectives dans la négociation » et « la nature des enjeux ».

La « tension entre les parties » résulte de la confrontation entre les deux rapports d'autorité et de l'investissement moral du compositeur dans l'activité, amenant la direction artistique à porter un jugement sur la musique du compositeur, laquelle figure comme expression de lui-même et est donc significative aux yeux de ce dernier. Les termes employés par les compositeurs témoignent de leur désir de « défendre » leurs idées : « *The argument can happen* », « *I will save my piece* » (Jasper Gahunia) et « Si je trouve vraiment que [mes idées fonctionnent] je vais [les] défendre et je vais lui expliquer » (Louis Dufort).

S'il espère parfois que le directeur artistique change d'avis au sujet de l'appréciation de sa musique, en général le compositeur se fie à l'opinion de ce dernier parce qu'il a la « vision globale » du spectacle (chose dont le compositeur n'a pas connaissance) et, cela étant, possède le droit de trancher la décision. Gahunia compare le contexte du cirque à celui du cinéma :

Jasper Gahunia : So he's the director of the movie. You know, if the director of the movie sits down and says: "What is this music that you put on the movie?" and the composer says "Well I thought that's what was happening" and he's like "Well, I'm not feeling it", then the composer can't say "Well, I am! And I like it!". Then, the argument can happen, but essentially the director sees the vision of the piece. So if he says... And I will save my piece. I won't be like "Oh, ok, ok. I'll do something else". I'm like: "Are you sure? You know, someone saw it..." and then I'll tell him how it makes me feel and that sort of thing, but once you get into that, you're already trying to convince somebody against what they initially thought.

³¹⁴ C'est-à-dire le cadre dans lequel la négociation a cours et des propriétés structurantes lui sont propres.

³¹⁵ C'est-à-dire « le nombre de négociateurs, leur expérience respective de la négociation, qui ils représentent, le rythme des négociations, le relatif équilibre de pouvoir montré par les parties respectives dans la négociation même, la nature des enjeux, la visibilité des transactions pour les autres, c'est-à-dire leur caractère public ou privé; le nombre et la complexité des questions négociées; l'évidence de la légitimité du découpage des questions et les options permettant d'éviter ou de rejeter la négociation », Strauss, *La trame de la négociation*, p. 260.

³¹⁶ Par exemple, lorsque Dufort précise qu'il « explique » sa proposition musicale à la direction artistique lorsque celle-ci ne semblait pas convaincue, la nature de ces explications mériterait d'être questionnée.

Si les compositeurs disent davantage s'en remettre à l'opinion et à la première impression de la direction artistique, assiste-t-on alors vraiment à une négociation ? Si la proposition musicale n'est pas acceptée, le compositeur s'oriente vers un compromis basé sur le fait d'avoir une réponse claire à propos de ce qui ne va pas et, si possible, des ajustements à effectuer³¹⁷ :

Jasper Gahunia : So usually, if he's not feeling it then, rather he needs to tell me why he's not feeling it so I cannot repeat it again [laughs]. I'll work again [but he] needs to tell me what [he] don't like about it so that I can go back and do something entirely different.

Pour Louis Dufort, l'avis de Chouinard est perçu d'un bon œil, puisqu'elle peut venir confirmer des doutes :

Louis Dufort : Tu sais, des fois il y a des choses que je fais puis [je me dis] « *Hmm* je suis plus ou moins sûr », alors je prête déjà « flanc » à avoir une [sorte] de refus, tu sais et je le sais. Même que des fois ça me sécurise de voir qu'elle [la chorégraphe] aussi elle dit « *Hmm* [je ne suis] pas sûr que ça marche ». Alors ça fait juste confirmer le fait que pour moi ce n'était pas tout à fait clair.

Selon ces témoignages, le compositeur n'est pas forcément soumis à l'autorité de la direction artistique, cherchant à tout prix à négocier pour convaincre que sa proposition en vaut la chandelle. Pour Louis Dufort, il s'agit plutôt de « travailler pour l'œuvre commune ». Il sait que la musique doit être conçue avant tout dans son rapport avec le reste du spectacle. En ce sens, il respecte et fait confiance dans l'opinion de la direction artistique puisqu'il n'a pas forcément une perspective englobante de tout le spectacle. En d'autres mots, même s'il valorise sa proposition musicale en elle-même ou en rapport avec l'interprétation qu'il se fait du reste du spectacle et qu'il considère qu'elle mérite d'être acceptée parce que selon lui elle « fonctionne », ce ne serait pas servir sa propre musique. Il sait que le metteur en scène est mieux placé pour en juger, ce que confirme Gahunia :

³¹⁷ À ce sujet, je rappelle la citation de Bortuzzo, lequel souligne qu'il préfère avoir des contraintes que de rien avoir du tout : « Pour moi c'est [plus] facile [travailler avec des metteurs en scène qui] te viennent avec énormément de contraintes, ça m'arrange. Parce qu'il n'y a rien de pire que de travailler avec quelqu'un qui ne sait pas ce qu'il veut en terme de choix musicaux ».

Marc-Antoine Boutin : And does it happen that you make something and you think it's good and he says "No I don't feel it" ? What do you do? Do you try to...

Jasper Gahunia : And he's right! He's right. He's right.

M.A.B. : Why? Why is he right?

J.G. : Because it's his production. The musical represent...

M.A.B. : Because he has the view? Because it's a job?

J.G. : It's less about the pay, it's not about the pay. It's just about the Company and his productions. So when he's making his movement and he looks back... [...] He has a good vision. I respect his vision entirely.

Dufort, comme Gahunia, sait qu'il crée pour un spectacle où sa musique doit marier la gestuelle. Son rôle est de proposer une musique qui va concorder avec la vision du metteur en scène et il assume pleinement ce rôle. Enfin, nombreux sont les moments dans nos entrevues où les compositeurs ont précisé avoir confiance en la vision de la direction artistique et, inversement, ont précisé avoir la confiance de la direction artistique en ce qui a trait à la composition musicale. Pour le sociologue et philosophe Georg Simmel, la confiance est une « connaissance – réciproque – qui fonde non seulement l'établissement de la relation, mais aussi sa poursuite globale, la collaboration quotidienne [et] la répartition des tâches entre associés³¹⁸ ». Pour Le Breton, « la réciprocité de la confiance n'est pas le fait d'une générosité personnelle. Elle repose plus sûrement sur la nécessité d'un intérêt mutuel à ce que l'interaction se déroule en faisant l'économie d'une tension³¹⁹ ». Ainsi, lorsqu'il y a un processus de négociation, lequel, je le rappelle, est un « moyen pour obtenir que les choses se fassent [dans un contexte où règne] toujours une certaine tension entre les parties³²⁰ », la confiance permet de diminuer les risques de conflits en mettant en évidence « l'intérêt mutuel » : l'œuvre commune. « Compter » sur autrui, pour reprendre le vocabulaire de Weber³²¹, revient à accorder sa confiance à l'autre et à fonder son jugement sur l'hypothèse que l'autre le considère aussi

³¹⁸ Georg Simmel, *Études sur les formes de socialisation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 357.

³¹⁹ Le Breton, *L'interactionnisme symbolique*, p. 120.

³²⁰ Strauss, *La trame de la négociation*, p. 252.

³²¹ « Il nous suffit de pouvoir « compter » sur le tramway et d'orienter en conséquence notre comportement; mais nous ne savons pas comment on construit une telle machine en état de rouler », Weber, *Le savant et le politique*, p. 69-70.

comme digne de confiance³²². Le compositeur Louis Dufort témoigne d'un moment bien particulier où il a fortement négocié avec Marie Chouinard. Le résultat subséquent ayant été satisfaisant, « le niveau de confiance [entre eux deux] est allé à un autre niveau » :

Louis Dufort : Marie [Chouinard] [...] elle veut que je lui fasse plein de petites propositions puis elle en studio [et] elle va *switcher*. Elle va *zapper* [naviguer] entre les différentes propositions. Puis là il y a eu un très gros problème de communication, c'est-à-dire quand moi j'avais toute fait l'œuvre finalement, j'avais trouvé le filon, puis évidemment je mets des *index* pour lui donner une idée de [l'ordre]. Puis ça, c'était à l'époque où on travaillait avec des CD. Puis elle, elle s'est mise à tout chambarder ça. Alors quand je suis allé voir la première [...] et je commence à écouter ça et là je la vois en panique en train de *zapper* toute sorte d'affaire. Et là c'est la première fois où je me suis vraiment fâché. [Rires] Et là j'ai dit : « Marie **tu ne peux pas faire ça**. Ça ne marche pas. Tu ne peux pas *zapper*, t'es en train de... ». Elle était complètement perdue en plus. Elle ne savait plus ce qu'elle faisait. J'ai dit : « Marie, ça, tu fais *play* et tu ne touches plus à rien ». Puis là elle a fait comme « On va l'essayer », et là on l'a essayé et ça a tout marché. C'était un des seuls moments où il y a vraiment eu une espèce de déclic dans le sens où le niveau de confiance était quand même très bon, mais le niveau de confiance est allé à un autre niveau. C'est ce qui fait que Marie Chouinard maintenant me fait énormément confiance.

4.2.3. Une activité de service

Derrière l'affirmation « composer pour l'œuvre commune » se cachent toutefois des zones de travail s'apparentant davantage au registre de l'activité de service. En effet, et même si la profession de compositeur a tendance à se ranger vers l'extrémité du pôle « expressif [...] sous-tendu par une logique d'accomplissement de soi³²³ », certaines situations mettent à l'épreuve la dignité³²⁴ du compositeur, lequel a l'impression d'exécuter un travail instrumental. Everett Hughes a développé le concept de « prestation de service », qu'il définit comme le fait de

³²² Georg Simmel considère la confiance comme une « forme de socialisation » (Georg Simmel, *Études sur les formes de socialisation*, p. 356), tandis qu'Erving Goffman la considère comme un « rite d'interaction » (Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne*, p. 13).

³²³ Ravet, *Sociologie des arts*, p. 119-120.

³²⁴ Menger, « La dramaturgie sociale du travail », p. 216.

[se soumettre] dans une certaine mesure [...] au jugement des amateurs auxquels il adresse ses prestations [la direction artistique], bien qu'il soit convaincu d'être lui-même le meilleur juge, non seulement de sa propre compétence, mais aussi de ce qui convient le mieux à ceux auxquels il offre ses services³²⁵.

La confrontation entre les rapports verticaux et horizontaux d'autorité apparaît ici clairement. Le compositeur se sent apte à effectuer les tâches et à répondre aux demandes de la direction artistique du fait des compétences qu'il possède. Il sait quel moyen « x » employer pour arriver au résultat « y ». Or, lorsqu'une demande lui est faite dont il sait déjà que le résultat ne sera pas bon, sa position intermédiaire dans la hiérarchie l'exige d'exécuter tout de même la tâche demandée :

Nans Bortuzzo : [Avec Sébastien, le metteur en scène] quand il me dit : « Tiens, on va essayer ça », je sais que ça va être intéressant. Mais des fois tu te retrouves dans une situation où des directeurs artistiques te demandent de faire des choix musicaux dont tu sais à l'avance que ça ne va pas fonctionner, mais dans cette situation il a besoin de l'entendre pour passer à autre chose. C'est un travail supplémentaire.

En lui imposant ce travail supplémentaire, la conséquence est de lui faire perdre du temps comme de lui donner le sentiment d'effectuer une véritable prestation de service, plutôt qu'une activité épanouissante basée sur son jugement esthétique. La conceptrice sonore Nancy Tobin témoigne de ce type de situation dans le domaine du théâtre : « Vous savez, composer pour la scène est un geste qui nécessite, je pense, une multitude de connaissances certes, mais surtout beaucoup d'humilité et de disponibilité... Il faut pouvoir cerner de quelle façon il est possible de participer au spectacle sans commettre une intrusion³²⁶ ».

Alors que le compositeur peut souhaiter vouloir apporter une véritable contribution artistique au spectacle, certaines situations lui demandent au contraire de faire attention de ne pas trop intervenir « “Ok, if it's not working, then no problem, I'll go back”. I'll go back and that's part of my job to make sure that the music is complementing the vision for his [the choreographer's] movement. Even if that means quiet and silence³²⁷ ».

³²⁵ Hughes, *Le regard sociologique*, p. 84.

³²⁶ Tobin, « Un metteur en scène en quête d'un concepteur sonore », p. 96.

³²⁷ Entretien avec Jasper Gahunia, 3 août 2017.

Une dernière attitude typique qui s'apparente au registre de l'activité de service est l'abandon des traits stylistiques propres à la personnalité du compositeur au profit de l'œuvre commune. Irina Kirchberg a observé cette dynamique dans le contexte d'une création de musique de ballet pour la natation synchronisée : « Selon [le compositeur], l'abandon de son « égo », de son « individualité », de son « moi musical » est une condition *sine qua non* à une collaboration sans embarras avec les entraîneuses³²⁸ ». Louis Dufort affirme lui aussi « abandonner son égo » : « Moi je n'essaie pas de vendre mes idées, je n'ai aucun égo là-dedans. Même si j'ai travaillé des heures et des heures sur quelque chose... ». Il s'agit donc pour le musicien de se fondre à l'équipe de créateur en devenant une maille de la chaîne de coopération dont l'identité artistique ne relève plus de l'image institutionnelle. Tout en étant bien le fruit du travail du compositeur, la musique devient alors celle du cirque. On parle de « la musique du spectacle des 7 Doigts de la main » plutôt que de « la musique du compositeur X ».

Sans tout expliquer, ces témoignages permettent de pointer la diversité des points de vue et les penchants du travail de création musicale : cette activité peut être appréciée pour son caractère idiosyncrasique ou encore être considérée comme une prestation de service.

4.3. La dimension technique du travail créateur

Exercer le métier de compositeur requiert de « faire » concrètement la musique, au moyen d'habiletés particulières. Si le sens commun associe généralement la création musicale comme le fait d'un acte inspiré nécessitant des dons et des talents particuliers, de nombreux chercheurs tels que Perrenoud³²⁹, Buscatto³³⁰ ainsi que Donin et Theureau³³¹ ont éclairé le caractère utilitaire et reproductible de l'activité musicale : des gestes qui se situent davantage dans le registre d'un travail d'artisanat.

D'abord, et comme le note Perrenoud, on pourrait être tenté de voir dans le terme *artisanat* « une forme déclassée de travail artistique ou pour retourner le concept d'artification proposé

³²⁸ Irina Kirchberg, *Le Social Drama of Work d'un compositeur d'aujourd'hui. Composer aux marges de l'art et du service*, [s. é.], p. 3, à paraître.

³²⁹ Perrenoud, « Prendre au sérieux l'artisanat musical », p. 85-98.

³³⁰ Marie Buscatto, « De la vocation artistique au travail musical : tensions, compromis et ambivalences chez les musiciens de jazz », *Sociologie de l'Art*, vol. 5, n° 3, 2004, p. 35-56.

³³¹ Donin et Theureau (dir.), « La fabrique des œuvres », 2008.

par Heinich et Shapiro³³², une désartification ou une artisanification³³³ ». Mais il n'est pas question ici de chercher à « déclasser » des pratiques artistiques en pratiques artisanales ou de tenter de voir un quelconque processus d' « artisanification ». Il s'agit d'éclairer les actions qui, dans l'acte de composition musicale, s'apparentent à une activité artisanale en fonction des critères d'utilité et de reproductibilité, considérés par Becker comme définissant le travail artisanal³³⁴.

4.3.1. Le caractère utilitaire de l'activité de création musicale

Comme point de départ pour questionner le caractère utilitaire du travail de création musicale, et toujours dans la filiation de la pensée de Becker, Perrenoud suggère que soit posée la question : « pour qui joue-t-on ? (ou pour qui travaille-t-on?)³³⁵ » (adaptée au cas présent, la question est « pour qui compose-t-on? »). La réponse est relativement simple : le compositeur a une relation économique d'échange avec la compagnie de cirque, son employeur. Pour Becker, cela correspond à un art commercial étant donné que « les formes d'organisation placent de plus en plus les artistes sous des influences totalement ou partiellement extérieures³³⁶ ». Réduire la création musicale à une question économique peut sembler péjoratif, mais cela permet de faire surgir le caractère utilitaire de l'activité du compositeur en comparaison à une création « marquée [par] la gratuité et l'autonomie [...] (l'art ne doit pas être utile)³³⁷ ».

Le compositeur Nans Bortuzzo, par exemple, fait part d'une situation typique où la direction artistique sait ce qu'elle veut musicalement. Face à des demandes claires et précises, Bortuzzo affirme mobiliser avant tout ses habiletés techniques dans le but de répondre à ces demandes. Laissant de côté sa personnalité, il se compare à un outil, le « couteau suisse » :

Nans Bortuzzo : Il [le directeur artistique] m'utilise comme un outil pour réaliser ce qu'il a en tête. [...] Je disais ça la dernière fois, que j'étais comme un couteau suisse. Je suis capable de faire plein de choses [et] lui [Sébastien Soldevila, le metteur en scène des 7 Doigts de la main]

³³² Nathalie Heinich et Roberta Shapiro (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, EHESS, 2012.

³³³ Perrenoud, « Prendre au sérieux l'artisanat musical », p. 92.

³³⁴ À ce sujet, je réfère au neuvième chapitre « Art et artisanat », dans Becker, *Mondes de l'art*, p. 276-300.

³³⁵ Perrenoud, « Prendre au sérieux l'artisanat musical », p. 93.

³³⁶ Becker, *Les mondes de l'art*, p. 290.

³³⁷ Perrenoud, « Prendre au sérieux l'artisanat musical », p. 93-94.

est capable de m'utiliser avec toutes les possibilités que je suis capable d'offrir. Mais il y en a d'autres [metteurs en scène], ils m'utilisent juste pour une chose.

À travers la valorisation des habiletés techniques et de la capacité à servir les demandes de la direction artistique tel un outil, « on a bien affaire à cette figure du musicien artisan mettant en œuvre une compétence professionnelle bien plus qu'une inspiration singulière³³⁸ ». Enfin, et outre le rapport d'influence extérieur sur le travail du compositeur, le rôle fonctionnel de la musique a également un caractère utilitaire : plutôt qu'être destinée à être écoutée pour elle-même, elle « sert » dans le spectacle à appuyer la gestuelle et à « apporter une plus-value symbolique³³⁹ » au spectacle³⁴⁰, faisant du compositeur un artisan.

4.3.2. Le caractère reproductible de l'activité de création musicale

L'idée de « création artistique » suppose un aspect novateur ou du moins inédit et original. Le caractère reproductible du travail artisanal s'oppose à cette idée puisqu'elle fait exister plusieurs copies ou versions d'une même œuvre. Il y a de nombreuses nuances et on peut penser la question de l'unicité des œuvres sur un continuum plutôt que d'une manière dichotomique (ce qui est unique *versus* ce qui ne l'est pas) : « [Plutôt] qu'une bi-catégorisation étanche, on peut penser une gradation entre la grande série industrielle, la petite série artisanale et la création singulière dans la production musicale³⁴¹ ». Mon objectif est donc de situer l'activité de création musicale sur ce continuum et, à travers la multiplicité et la diversité des actions, d'éclairer plus précisément les micro-gestes qui sont répétitifs, et donc reproductibles, et qui aboutissent à des micro-résultats similaires. Je précise micro-gestes, parce qu'ils n'empêchent pas l'œuvre musicale d'être unique dans son ensemble.

Le compositeur Nans Bortuzzo soulignait la part importante qu'a la production dans le travail de composition³⁴², étant « aussi importante que l'arrangement classique des notes et de la structure du numéro ». Ce type de travail exige du compositeur de savoir manier les

³³⁸ Perrenoud, « Prendre au sérieux l'artisanat musical », p. 93.

³³⁹ *Ibid.*, p. 92.

³⁴⁰ Cela rappelle le rôle de « valeur ajoutée » de la musique dont j'ai parlé dans le deuxième chapitre.

³⁴¹ Perrenoud, « Prendre au sérieux l'artisanat musical », p. 94.

³⁴² Voir l'extrait à la section « 3.2.2. Les maquettes et le "*tayloring process*" » à la page 74 de ce mémoire.

technologies : « Il ne faut pas juste composer, pas juste arranger [...]. Il faut maintenant savoir enregistrer, mixer, produire et connaître les techniques de mixage moderne³⁴³ ».

Ce savoir-faire semble être requis par le compositeur, non seulement au cirque, mais également en danse et au théâtre où la musique est enregistrée³⁴⁴. Qu'arrive-t-il si un compositeur ne possède pas ces compétences ? Est-il en mesure d'exercer ce métier ? C'est une question qui n'a pas pu être sondée dans le présent mémoire étant donné que les quatre compositeurs interrogés ont tous des connaissances pratiques concernant les technologies. Mais justement, cela n'est pas anodin. Avant de composer pour le cirque, ils avaient *tous* déjà acquis des compétences technologiques. Jasper Gahunia est *disc jockey* depuis environ trente ans, Nans Bortuzzo a été *disc jockey* pour la ligue d'improvisation de danse *Les Imprudanses*³⁴⁵ pendant sept ans. Louis Dufort a un doctorat en composition électroacoustique effectué à l'Université de Montréal³⁴⁶ et Colin Gagné a étudié en composition électroacoustique à l'Université de Montréal et a enseigné le cours de technologie musicale au Cégep de Saint-Laurent. Avant de composer pour le cirque, ce dernier est « parti en tournée avec des cirques [en] faisant du son [de la sonorisation, de l'opération et de la] programmation sonore dans [des logiciels comme] *QLab* [et] *Ableton* ». Ces expériences sont assurément bénéfiques. Le compositeur Gahunia donne un exemple d'une situation où il a mobilisé ses compétences de programmation musicale :

Jasper Gahunia : With a production [...] called *Gravity of Center*, there were very literal things he [Victor Quijada] wanted. At one point he said: "I want to feel like it's in a cave". Ah that's

³⁴³ Entretien avec le compositeur Nans Bortuzzo, 30 juin 2017.

³⁴⁴ Cela semble être moins le cas à l'opéra où la musique est traditionnellement diffusée par des musiciens en direct, du moins, lorsqu'il ne s'agit pas d'une diffusion en directe dans des salles de cinéma réparties partout dans le monde.

³⁴⁵ Cette ligue ne semble plus en activité. Elle se définissait comme « une ligue d'improvisation-mouvement au concept complètement unique et novateur [avec] 20 danseurs professionnels, 4 différentes équipes, 2 arbitres et un DJ se partagent l'aire de jeu dans des matchs enlevants où tout devient possible. À chaque événement, 2 équipes de joueurs s'opposent avec des paramètres et défis d'improvisation imposés par l'arbitre... Les Imprudanses est une formule originale qui touche par sa sensibilité artistique, stimule par son interaction avec le public, excite par son sens du risque et frappe par son haut niveau de danse », <https://www.atuvu.ca/serie.php?sid=2465>, consulté le 20 août 2018.

³⁴⁶ Pendant notre entretien, Louis Dufort affirme avoir fait de la programmation musicale avec le logiciel *MaxMSP* : « Il y a quinze, vingt ans, moi j'ai commencé mon *bac* [baccalauréat] On faisait de la bande [magnétique] [...]. J'ai fais de la bande, après ça on a fait du numérique et après ça on avait un petit ordinateur ; sur l'écran on pouvait faire du montage, c'était fou. Et internet est apparu à l'intérieur de ça également. [...] J'ai commencé [à travailler avec Marie Chouinard] en tant que programmeur parce [qu'il] fallait tout faire par *MaxMSP*. Et moi je faisais du *Max* à l'époque ».

easy. For me, that's easy. I know all the little things to make something feel enclosed and in a space, you know. Adding the reverbs and [...] panning³⁴⁷ things in a certain way. And so, I gave it to him and he's like: "Yes, exactly. That's it".

En mettant l'accent sur l'aisance qu'il a à effectuer ces gestes, c'est-à-dire utiliser les techniques de production qu'il a incorporées et qu'il peut reproduire en connaissant par avance le résultat (« connaître les techniques pour créer l'impression d'être dans une caverne »), Gahunia valorise son activité de compositeur en s'appuyant sur les technologies. Se « [flattant] de pouvoir exécuter toutes sortes de travaux à la demande [il adopte] un langage et un comportement d'artisan³⁴⁸ ». Ces manipulations techniques s'apparentent également au travail de « *design* sonore³⁴⁹ », lequel tire les fondements de son activité dans la technicité, les technologies, les moyens d'enregistrement. Selon Baston, historiquement, les *designers* sonores ont été préoccupés davantage par les effets sonores et la musique préenregistrée que par la création musicale³⁵⁰.

Baston note qu'au théâtre, les rôles de *sound designer* et de compositeur peuvent être interchangeables. Selon la chercheuse, l'utilisation du terme *sound design* est de plus en plus utilisée au théâtre, ce qui laisse transparaître que les rôles de *sound designer* et de compositeur sont interchangeables³⁵¹.

Ainsi, lorsque Gahunia crée l'effet d'une musique dans une caverne, agit-il plus en *sound designer* qu'en tant que compositeur au sens traditionnel du terme ? La multiplicité et la diversité des tâches accomplies rendent ambigus les rôles³⁵². La frontière peut être mince entre

³⁴⁷ Le *panning* est une technique qui consiste à distribuer les sons entre des enceintes (hauts-parleurs) ou des écouteurs, situant les sons en un panorama.

³⁴⁸ Becker, *Les mondes de l'art*, p. 294.

³⁴⁹ Tobin fait une distinction entre le travail de « *design* sonore » et de conception sonore : « Les termes « *design* sonore » sont employés pour désigner le travail de création et de mise en place des systèmes de diffusion (haut-parleurs) et de captation (microphones), tandis que l'expression « conception sonore » englobe également le travail de création de la musique et des effets sonore », dans « À propos », Site web personnel de Nancy Tobin, <http://nancytobinarchives.net/fr/a-propos/>, consulté le 20 août 2018.

³⁵⁰ Baston, *Scoring Performance*, p. 52.

³⁵¹ *Ibid.*

³⁵² Baston note que la réalisation de ces diverses tâches rend la définition des rôles ambigus (« *blurring of roles* ») : « [It] reflects the blurring of roles between composer and sound technician due to the increasing possibilities of recording technology. They also reflect a possible interchange between music and sound effect, in that a sound score can be an amalgam of both, and that a score composed of natural or industrial sounds (musique concrète) can function in a similar way to music », *Ibid.*, p. 52-53.

ce qui est considéré comme de la musique et du son. Une œuvre peut contenir à la fois une dimension musicale (mélodie, harmonie, rythme, instrumentation) et une dimension technologique d'un son travaillé à l'ordinateur ('soundscape design'). Le compositeur de musique de cirque est de plus en plus sollicité à la fois comme créateur de musique et comme créateur d'ambiance sonore (soundscape).

4.4. Le métier de sonorisateur au cirque

Dans de nombreux arts de la scène et des spectacles, un sonorisateur est présent lors des représentations. Ses principales tâches sont de s'assurer que la diffusion du son (d'une musique ou d'une ambiance sonore) à travers les microphones, les amplificateurs et les enceintes soit de bonne qualité (d'autres tâches concernent aussi l'installation du matériel, leur réglage, leur entretien ainsi que la coordination d'autres employés). Si le sonorisateur effectue des choix esthétiques dans le mixage du son, son travail est davantage celui d'un technicien que d'un créateur. En s'assurant de la *diffusion* de la musique, le travail du sonorisateur succède à celui du compositeur et, de fait même, est présent à partir de la création du spectacle. Au cirque, toutefois, le sonorisateur est amené à effectuer d'autres types de tâches, le rapprochant du métier de compositeur. Quel est le rapport entre le sonorisateur et le compositeur considérant que tous les deux ont un rapport étroit avec la mise en œuvre de la musique et qu'ils ont, à leur manière, le pouvoir de la transformer ?

Dans cette section, j'analyse l'activité du sonorisateur au cirque dans le but de faire apparaître les tâches essentielles et spécifiques au métier de compositeur. Étant donné le haut niveau de risque d'accident pour les interprètes lors des représentations, le sonorisateur joue, au cirque, un rôle non conventionnel. En effet, il doit effectuer certaines tâches qui ne sont pas requises par le sonorisateur habituel et qui sont davantage de l'ordre de la créativité (effectuer des manipulations formelles sur la musique, par exemple). Ce savoir-faire spécifique rapproche le rôle du sonorisateur de celui du compositeur – sans toutefois être compositeur.

4.4.1. Un « sonorisateur-compositeur » ?

J'ai souligné à plusieurs reprises au court de ce mémoire qu'une caractéristique du cirque (traditionnel ou contemporain) est l'esthétisation du risque³⁵³. Une conséquence négative du haut niveau de risque dans l'exécution de prouesses est le risque d'accident chez les interprètes. Cela semble être, plus que pour tout autre art, un élément constitutif du cirque. Lorsqu'un spectacle est en tournée, qu'il s'agisse d'un spectacle de danse, de théâtre ou de cirque, toutes sortes de situations peuvent survenir et obliger un artiste à s'absenter brièvement (une blessure mineure, voire une maladie bénigne, par exemple), mais en général ces motifs et leurs conséquences sont mineurs. Au cirque, des situations plus graves peuvent subvenir et obliger l'artiste de cirque à s'absenter pendant une plus longue période : elles peuvent occasionner des blessures relativement graves ou même des décès. Les probabilités à devoir remplacer l'artiste sont donc plus élevées et cela est un fait connu des sonorisateurs et des compositeurs³⁵⁴ :

Colin Gagné : [Admettons] qu'il y a un blessé, là il [nous] faut réagir. Admettons [il] faut raccourcir un numéro de quatre à deux minutes ou du changement de personnel, que les choses ne se font pas dans le même ordre donc la musique ne marche plus. Des ajouts, des retraites de numéro, ça ça arrive, ouais. [...] À force de faire du son [en tant que sonorisateur], tu deviens aussi au cirque celui qui est responsable de changer les formes musicales si jamais il y a une pièce qui doit être allongée ou raccourcie. [...] Donc tu finis par prendre des choix musicaux et **démontrer que tu as une vision musicale à travers ça**. Ce n'est pas juste comme, admettons que tu tournes en son en *rock n' roll*, ben là tu prends des choix musicaux dans le mixage. Mais là tu prends des choix formels finalement : allonger, raccourcir des *tounes* ».

Dans une situation où un artiste ne peut pas performer, la direction artistique demande au sonorisateur d'effectuer des corrections quant à la forme de la musique puisque la structure du spectacle se transforme. Le spectacle doit pouvoir rester cohérent et fluide malgré les changements structuraux et la musique a un rôle à y jouer. Ces changements sont semblables à

³⁵³ Voir Wallon (dir.), *Le cirque au risque de l'art*, 2013 et Fourmaux « L'esthétisation du frisson », 2008.

³⁵⁴ Un autre élément qui semble entrer en jeu est la difficulté à remplacer les artistes de cirque dû au haut degré de spécialisation technique de leur discipline. C'est un élément qui mériterait de plus amples recherches. Je ne crois pas que les artistes de cirque soient plus spécialisés que des musiciens, des danseurs ou des comédiens. Toutefois, mon hypothèse est que la singularité des *castings* des personnages de cirque, c'est-à-dire les rôles à combler au sein d'une distribution (lesquels sont liés à une discipline de cirque spécifique), et la rareté d'artiste de cirque font en sorte qu'il y a moins d'artistes disponibles pour remplacer un blessé.

ceux qui surviennent lors du processus de création du spectacle où le compositeur est appelé à faire des modifications au fur et à mesure que la direction artistique crée avec les artistes³⁵⁵.

Ayant lui-même été sonorisateur, Gagné comprend cette réalité sujette aux imprévus. En tant que compositeur, il tente de faciliter le futur travail du sonorisateur :

Colin Gagné : [C'est] toute la notion [de composer] une musique qui est... qui peut réagir au *live*. La programmation, par exemple, dans le processus de composition, dire : « Ok, ici c'est une section ouverte, ici c'est une section qui va pouvoir être *loopée* » [jouée en boucle]. [Puisque] que c'est rare qu'on ait des musiciens *live* c'est de rendre le *playback* [la lecture de la musique] aussi élastique pour qu'elle puisse s'adapter à un mouvement gestuel, à quelque chose qui va se passer sur scène.

Ces situations d'imprévu ont une influence importante sur l'activité du sonorisateur qui peut – s'il choisit d'en prendre la responsabilité³⁵⁶ – faire des choix du côté de la forme et « pas juste dans le mixage », pour reprendre les termes de Gagné. On peut dès lors se demander si exprimer « sa vision musicale » dans un tel travail exige des compétences musicales particulières. Selon Gagné, ces tâches demandent effectivement des « notions musicales », sans quoi cela « peut devenir un problème » :

Colin Gagné : Je pense que, dans mon cas [et] vu que je voulais faire de la musique et trouver des solutions musicales et tout ça, il n'y a pas eu d'anicroche. Mais souvent, ça peut devenir un problème quand tu n'as pas quelqu'un qui est prêt à ça, en tant que sonorisateur ou qui n'a pas de notion musicale. Ça devient un problème parce que là tu n'as plus de jeu sur la musique.

La capacité du sonorisateur à effectuer ces tâches non conventionnelles semble donc essentielle à la bonne conduite du spectacle. Le savoir-faire se traduit, d'une part, par la capacité à *penser* des choix musicaux en fonction des nouvelles exigences de la restructuration formelle

³⁵⁵ Nans Bortuzzo : [Les rectifications sont] beaucoup des changements structurels [dans la performance]. [La direction artistique] veut essayer différentes choses pendant le processus de création. Idéalement il faut que la musique progresse en même temps que le spectacle, en même temps que les différentes choses sont essayées sur scène.

³⁵⁶ Gagné précise également qu'il n'était pas obligé de prendre cette responsabilité, mais qu'il a décidé de « [prendre] ce rôle-là [puisqu'il sent] qu'on [lui] fait confiance. [S'il] sent que le compositeur veut garder toute sa latitude et ne pas rien déléguer, [il] ne le [ferait] pas »

(avoir une « vision musicale ») et, d'autre part, par la capacité à mobiliser des compétences techniques de manière à *concrétiser* ces choix. En « démontrant sa vision musicale », le sonorisateur se rapproche du pôle expressif et, du même coup, de l'activité du compositeur. Il se voit donner l'opportunité de « découvrir, nourrir et développer³⁵⁷ » sa personnalité, son style musical et « [aspirer] à donner sens à sa technique [pour faire] de lui un *vrai* musicien³⁵⁸ ».

Selon le vocabulaire de Hughes, les « catégories de travailleurs s'emploient chacun à un faisceau de tâches³⁵⁹ ». Étant donné les conditions particulières de la diffusion des spectacles de cirque, la division du travail se fait d'une manière telle que « certaines tâches spécifiques [associées normalement au métier de compositeur] se trouvent déléguées³⁶⁰ » au sonorisateur. Ainsi, avec la prise en charge de tâches artistiques (par opposition à des tâches artisanales, voire purement techniques), le métier de sonorisateur connaît, semble-t-il, un processus d'artification car il permet une expression de soi lorsqu'il s'agit d'intervenir sur la structure des musiques employées.

Mais comment une telle situation se déroule-t-elle concrètement ? Le travail se fait-il strictement entre la direction artistique et le sonorisateur ? Alors que la musique est écrite et fixée, le compositeur est-il impliqué dans le processus ? Outre le contexte où la musique doit être modifiée pendant une tournée de représentation, Gagné donne l'exemple de la création du spectacle *Monaco* sur lequel il a été sonorisateur et concepteur sonore³⁶¹, en collaboration avec le compositeur René Dupéré et la mise en scène³⁶². L'urgent besoin pour la direction artistique d'avoir sous la main la nouvelle musique adaptée à la gestuelle³⁶³ et l'indisponibilité du compositeur amènent le sonorisateur à agir comme intermédiaire entre la mise en scène et le compositeur, ce qui témoigne de l'ambiguïté de son rôle (la « zone un peu grise ») :

³⁵⁷ Buscatto, « De la vocation artistique au travail musical », p. 42.

³⁵⁸ *Ibid.*

³⁵⁹ Hughes, *The sociological eye*, 1971, p. 311-316, cité dans Becker, *Les mondes de l'art*, p. 34.

³⁶⁰ Hughes, *Le regard sociologique*, p. 65.

³⁶¹ Pour des raisons confidentielles, le spectacle n'a finalement pas été présenté. À ce sujet, on peut consulter : Jean Siag, « Le Cirque Éloïze suspend la production de *Monaco* », *La Presse*, 18 août 2015, <http://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/cirque/201508/18/01-4893625-le-cirque-eloize-suspend-la-production-de-monaco.php>, consulté le 20 août 2018.

³⁶² Colin Gagné : Moi j'étais concepteur sonore, sonorisateur pour *Monaco*. Lui [René Dupéré] était compositeur. Mais il y a toujours une **zone centrale un peu grise**. [...] Je pense que c'est juste moi qui la vis parce que quand je fais de la sonorisation je me mêle un peu de musique avec lui [le metteur en scène] avec l'accord du compositeur.

³⁶³ Cela rappelle l'importance de la musique utilisée comme outil de création par la direction artistique. À ce sujet, je réfère à la section « 2.2.2. La fonction de guide pour la création », p. 56-59.

Colin Gagné : [Dépendant] des *shows*, il y a des *shows* où le compositeur est encore disponible à ça [la composition], d'autres *shows* que non. [Dans le cas où le compositeur n'est pas disponible,] tu as le metteur en scène qui vient te voir toi directement parce que c'est toi qui es au plancher [...] pour te demander des changements musicaux. Admettons dans le cas de *Monaco*, René [Dupéré] est dans son studio chez lui à travailler les *tounes* qui n'existent pas encore, mais là sur le plancher [dans] une des pièces la forme elle ne marche pas. *Ben* là la metteuse en scène, la chorégraphe vient te voir : « Ok, est-ce qu'on peut rajouter... ». [...] Mais admettons elle vient te voir pour changer une forme. Je lui dis : « Ok, je te la fais là pour que tu puisses travailler ».

M.A.B. : Immédiatement ?

C.G. : Ouais, c'est ça, « je te la fais en vingt minutes ». Après je l'envoie à René et on s'entend que va falloir [rires] que tu t'entendes avec lui après. Moi je [lui] donne [à la direction artistique] un outil de travail, puis si c'est bon, c'est ça.

Dans ce cas, le compositeur est encore impliqué dans le processus, on le contacte pour discuter des modifications. Il a donc toujours son mot à dire sur la musique. Mais étant donné que sa vitesse de réactivité est moindre, c'est le sonorisateur qui est « sur le plancher », c'est-à-dire sur les lieux de travail et qui effectue les modifications. Le sonorisateur exécute alors des tâches qui font normalement partie du « faisceau de tâches » du compositeur. Est-il alors co-créateur ?

La dernière partie de la réponse de Gagné laisse paraître l'ambiguïté (voir les passages soulignés). En effet, et concernant la modification qu'il a faite, il me répond d'une part que la direction artistique devra « s'entendre » ensuite avec le compositeur, mais, d'autre part, que si la modification « est bonne », la décision de la conserver semble être prise sans consulter le compositeur. Je lui demande alors des précisions :

Marc-Antoine Boutin : Mais après ça, est-ce que lui [René Dupéré] a vraiment le choix ? Admettons qu'eux [la direction artistique] essaient ce que toi tu viens de leur faire en vingt minutes et qu'eux se rendent compte que « Ok, ça marche vraiment. C'est ça ». Est-ce que lui après il a...

Colin Gagné : Il aurait un choix de dire... mais c'est là de s'entourer avec des gens à qui tu fais confiance tu sais. Parce que je prends ce rôle-là quand je sens qu'on me fait confiance. Si je sens que le compositeur veut garder toute sa latitude et ne pas rien déléguer, je ne le ferais pas. Mais oui, il a toujours le choix.

Selon Gagné, la décision revient donc à Dupéré, ce qui est surprenant considérant qu'ultimement c'est la direction artistique qui a le mot de la fin. La négociation ici est double, entre le sonorisateur et le compositeur, entre le compositeur et la direction artistique. Cette chaîne de coopération est plutôt longue considérant le besoin d'efficacité dans le travail et les risques de conflit qu'il y a dans toute négociation. Pour s'assurer d'une coordination plus efficace, une partie du travail repose sur quelque chose de délicat et parfois fragile, la confiance. Dupéré émet l'hypothèse que le travail de Gagné sera bien fait et ce dernier émet l'hypothèse que Dupéré lui fait confiance, sans quoi il n'accepterait pas cette responsabilité.

4.4.2. Apprendre le métier de compositeur à travers celui de sonorisateur

Une « dimension essentielle de l'acte de travail [est] le contenu d'apprentissage inhérent à la variabilité des situations³⁶⁴ ». Si le sonorisateur a un désir d'effectuer des changements sur la forme musicale et, à travers cela, d'exprimer sa vision musicale, alors l'occasion où des demandes de modifications de la musique lui sont faites peut être vue, selon les termes de Hughes, comme un « beau » cas, faisant de ces aléas un « objet d'apprentissage et peut-être d'expérimentation [et une occasion] de développer ses compétences³⁶⁵ ». Pour Gagné, la réputation et l'expérience de Dupéré ont d'abord agi comme autorité :

Colin Gagné : Tu vois, avec René Dupéré j'étais quand même très stressé quand ça a commencé.

Marc-Antoine Boutin : Pourquoi ?

C.G. : Parce que c'est quand même une sommité là. C'est lui, c'est « *Alegria*³⁶⁶ ». C'est *Alegria*, c'est l'emblème de la musique du cirque là. On en pense ce qu'on en veut musicalement, mais c'est ça. Et je pense que c'est surtout en écoutant et en essayant de comprendre « Ok. La personne c'est qui ? C'est quoi ses forces ? C'est quoi ses faiblesses ?

³⁶⁴ Menger, « La dramaturgie sociale du travail », p. 214.

³⁶⁵ Menger reprend un exemple cher à Hughes – la profession de médecin – pour éclairer les occasions d'apprentissages au quotidien : « Voici le cas du malade dont la pathologie est inhabituelle. C'est, comme l'écrit Hughes, un « beau » cas, qui va permettre au médecin de développer ses compétences, et qui fait du patient un objet d'apprentissage et peut-être d'expérimentation pour le médecin », dans Menger, « La dramaturgie sociale du travail », p. 214.

³⁶⁶ *Alegria* est un spectacle du Cirque du Soleil créé en 1994. La bande originale, composée par le compositeur québécois René Dupéré (1946*), a été endisquée et vendue à plus de 500,000 exemplaires dans le monde. En 1995, Dupéré remporte le prix Félix du « Producteur de l'année » décerné par l'Association du disque, de l'industrie du spectacle québécois (ADISQ).

Dans l'exercice de son travail auprès de Dupéré, Gagné a appris des astuces compositionnelles, notamment pour la forme musicale, l'orchestration et la redondance du matériau musical :

Colin Gagné : Concrètement, je prends un exemple d'une pièce à deux sections et là ça fait déjà trois minutes qu'on est sur cette section-là, par exemple [Dupéré dit] : « Non, ça, on ne rallongera pas ça parce que j'ai comme épuisé le langage de ce que je pouvais faire avec cette forme harmonique-là. Vaudrait mieux faire un *bridge* à la place et casser ce qui est là plutôt que de le rallonger pour ensuite rentrer dans l'autre ». [...] Puis, le fait aussi d'avoir accès par exemple à ses pistes individuelles, ça donne une vision de l'arrangement qui n'est pas la tienne et puis que tu découvres. Par exemple, ses manières de doubler une mélodie avec quatre-cinq instruments que tu n'entends pas nécessairement, mais qui donne une perspective dans l'orchestration, quelque chose que je ne fais pas souvent, mais que j'ai découvert en voyant ses projets. En voyant ses quarante pistes en même temps [rires] alors que t'en entends cinq, tu sais.

Gagné a donc acquis de l'expérience, une expertise et de la confiance « en ses [propres] compositions » :

Colin Gagné : Et ça fait que tu apprends aussi, parce que quand René [Dupéré] il dit : « Non, ça on n'allonge pas ça » à cause de telle raison, tu fais : « Ah! Ouin, je n'avais pas pensé à ça », etc., etc. C'est là que j'ai appris vraiment... que j'ai pris confiance en mes compositions. En travaillant avec du monde qui en a fait aussi. Donc quand est arrivé *Réversible* j'étais rendu là « Ok, je suis prêt. Je suis prêt à en faire un ».

L'apprentissage va dans les deux sens : grâce à ses compétences technologiques, Gagné agit lui aussi en tant qu'autorité et fait profiter de son savoir-faire à Dupéré. À travers ce partage de savoirs, chacun y trouve son compte :

Colin Gagné : Lui par exemple [René Dupéré], il a soixante-seize [ans] ? Soixante-dix-sept [ans] ? Les [ordinateurs], oui c'est son outil, mais il a ses limites. Quand sur le coup il faut raccourcir ou allonger une pièce de trente secondes à quelque part, lui ça va peut-être lui prendre trois-quatre d'heure. Moi ça me prend dix minutes. Donc d'avoir ça, de dire : « Je peux te le faire si tu veux. Si t'acceptes, je peux te le faire et regarde je l'allongerais là ».

Finalement, quelle est la différence entre le travail du compositeur et celui du sonorisateur ? Quelle est la spécificité essentielle du métier de compositeur ? La différence se trouve essentiellement dans la capacité du compositeur à faire *émerger* le matériau musical³⁶⁷, tandis que le sonorisateur, lui, travaille sur de la musique « qui existe déjà » : « Mais ce qui arrive souvent, c'est que, admettons quand tu fais des éditions rapides comme ça [en tant que sonorisateur], tu répètes des choses qui existent déjà³⁶⁸ ».

Cette matière musicale sera utilisée de manière répétitive, mais des modifications auront lieu et la tâche du sonorisateur sera d'arranger cette musique afin qu'elle corresponde à la structure de l'action scénique et ainsi « fixer » la forme. Bien que des compositeurs aient les compétences de sonorisateur, la plupart du temps, c'est un autre musicien, le sonorisateur, qui travaille directement avec le metteur en scène à cette fixation de la forme. Mais le sonorisateur ne fait pas émerger du nouveau matériau musical, il arrange la musique à partir du matériau existant. Si le compositeur fait émerger, invente le matériau musical, le sonorisateur donne une forme définitive à ce matériau, l'intègre au tout que constitue le numéro ou le spectacle.

³⁶⁷ Colin Gagné : « René [Dupéré] est dans son studio chez lui à travailler les *tounes* qui n'existent pas encore ».

³⁶⁸ Entretien avec le compositeur Colin Gagné, 2 août 2017.

Conclusion

À l'issue de cette réflexion, le constat est le suivant : exercer le métier de compositeur au cirque requiert un savoir-faire bien particulier, confirmant l'hypothèse selon laquelle le travail de création musicale au cirque est à considérer comme un exercice délicat de compromis et d'affirmation réservé à des artistes qui possèdent des compétences particulières.

Il s'avère que la spécificité de la musique constitue davantage un « problème » pour les artistes de cirque, lesquels doivent vivre avec les exigences que leur imposent leurs agrès. Ils ont en effet un effort de positionnement à effectuer par rapport à la musique, tant du côté de la synchronisation que celui de l'équilibre esthétique en s'assurant qu'elle ne prenne pas une place trop importante et ne distraie pas le public du propos sensé être véhiculé par la gestuelle. Les compositeurs ne vivent pas directement cette problématique puisqu'ils peuvent, dans la communication avec la direction artistique, obtenir suffisamment d'informations nécessaires et suffisantes à leur activité de création. En ce sens, l'asymétrie des savoirs entre compositeurs et directeurs artistiques, issus de spécialités disciplinaires différentes, n'empêche pas la collaboration d'avoir lieu. Toutefois, il arrive qu'un obstacle à la compréhension surgisse et que la communication soit brouillée par l'incapacité du directeur artistique à donner une idée claire de la musique qu'il veut avoir pour « son » spectacle. Le compositeur peut alors juger préférable d'assister aux répétitions, lesquelles peuvent apporter d'autres informations et venir confirmer ou nuancer les indications de la direction artistique.

Comme dans d'autres arts de la scène, comme la danse et le théâtre, la « traduction » des demandes musicales dans la communication doit prendre en compte une coordination efficace du travail et limiter au minimum les essais et erreurs et les va-et-vient, car la fenêtre de temps consacrée à la création est très courte. Les compositeurs, comme les directeurs artistiques, privilégient certains lieux et certains moments dans la création, au détriment d'autres, puisqu'ils ont un impact sur la qualité du travail et peuvent tantôt faciliter, tantôt gêner la création.

La création musicale s'apparente à un travail artisanal, caractérisé par son caractère utile et reproductible. Elle nécessite et met à profit de nombreuses compétences musicales, dont beaucoup sont en rapport avec l'habileté à manipuler les technologies. Le travail de production constitue d'ailleurs une part importante du travail du compositeur d'aujourd'hui.

La mobilisation de ces savoir-faire spécifiques rapproche le métier de compositeur à d'autres métiers, comme celui de compositeur de musique de film³⁶⁹, de sonorisateur et de *designer* sonore. Plutôt que chaque métier soit séparé par l'exécution de tâches leur étant exclusives, dans les faits, et selon les situations, une même personne, qu'il s'agisse d'un compositeur ou d'un sonorisateur, exerce des tâches associées à un autre métier. De ce fait, et témoignant de la porosité des frontières entre métiers, le compositeur joue différents rôles. L'analyse de la collaboration entre compositeur, sonorisateur et directeur artistique permet de relever que la compétence essentielle du métier de compositeur, ou du moins la tâche lui étant réellement exclusive, est d'agir comme autorité dans le fait de faire émerger un matériau musical original.

Dans l'exercice de ce métier se cache une pluralité de positionnements : le travail est tantôt apprécié pour son caractère idiosyncrasique, tantôt exercé avec le sentiment d'offrir une prestation de service, lorsque le compositeur juge être en meilleure position pour prendre la « bonne » décision. Décortiquer l'affirmation des compositeurs qui disent apprécier composer pour l'œuvre commune permet de mettre au jour la dynamique de confrontation entre différents registres de valeurs : d'un côté, n'ayant pas la vision globale du spectacle, le compositeur est enclin à ce que le directeur artistique juge de ce qui est mieux pour « sa » musique et considère que c'est la meilleure manière de servir sa musique ; d'un autre côté, se basant sur son expérience et son expertise, le compositeur peut juger qu'une décision prise par la direction artistique n'est pas la meilleure parmi les possibilités musicales offertes. Ainsi obligé de se soumettre au jugement final de la direction artistique et de mettre de côté son individualité, le compositeur effectue un travail qui s'inscrit davantage dans le registre du « sale boulot » (au sens de « *labor* »).

Enfin, le caractère collectif de la création musicale au cirque questionne la notion d'auctorialité. Le compositeur est-il le seul auteur de l'œuvre musicale ? La participation de la direction artistique aux prises de décisions fait-elle de ce dernier un coauteur, relevant d'une créativité partagée entre les participants³⁷⁰ ? Je tente une réponse : tout dépend si l'on considère

³⁶⁹ Robert R. Faulkner l'a finement analysé dans *Music on demand : Composers and careers in the Hollywood film industry*, New Brunswick (New Jersey, É.-U.), Transaction Publishers, 1983.

³⁷⁰ Chapitre huit : « Une créativité partagée », p. 265-336, dans Ravet, *L'orchestre au travail*, 2015.

le statut d'auteur comme tributaire de l'acte créateur comme « faire » concret. Ainsi, lorsque Becker dit que « créer c'est choisir³⁷¹ », le rôle joué dans un processus de création dépend de la nature des choix : si une création consiste essentiellement à mettre en application des décisions venant de la direction artistique et est le résultat de manœuvres et des gestes techniques, cette manière de « faire » la musique relèverait davantage d'un travail artisanal. Si une création exige une forte part d'autonomie et d'inventivité, forçant le compositeur à sortir des sentiers conventionnels, cette manière de « faire » la musique correspondrait davantage à un travail de création. Cela laisse entrevoir toute la complexité du questionnement. Mais sans doute le métier de compositeur mélange-t-il les deux types d'activités. Si on laisse momentanément de côté la question d'auteur, il n'y a pas de doute, la musique est le résultat d'une activité collective³⁷².

Les probabilités que le compositeur effectue un « bon » travail de composition musicale tiennent à sa capacité à mobiliser des compétences musicales (savoir utiliser les technologies musicales, savoir faire émerger un matériau musical, avoir de l'inspiration, mais aussi savoir développer des stratégies compositionnelles comme imaginer des possibilités et choisir parmi elles) et sociales (posséder des compétences communicationnelles, avoir la capacité de s'adapter aux contraintes de temps et de lieux, effectuer un travail d'articulation si nécessaire). Enfin, tenir compte de la dynamique sociale dans la confrontation entre les différents rapports d'autorité (de hiérarchie et de spécialité) éclaire le fait qu'il y aura toujours des situations potentiellement conflictuelles. Comme rien n'est univoque, il ressort de nos entretiens que savoir négocier et mettre de l'avant ses idées tout en maintenant une bonne qualité relationnelle est fondamentale.

Cette étude participe à la « cartographie de l'espace professionnel musical [et] montre combien [le métier de compositeur de cirque contemporain] peut [à la fois] être spécifique parmi les disciplines du spectacle vivant³⁷³ » et aussi partager des similitudes avec d'autres arts de la scène, comme le théâtre et surtout la danse. Les différences semblent se situer du côté des influences esthétiques historiquement situées, de la présence d'agrès et de l'absence de texte (en comparaison au théâtre). Quant aux ressemblances avec les « mondes » de la musique de film, de danse, de théâtre, voire de natation synchronisée, de télévision et de publicité, on peut

³⁷¹ Becker, *Paroles et musique*, p. 32.

³⁷² Nans Bortuzzo affirmait : « On construit le morceau des fois à deux. J'arrive avec le morceau mais lui [le metteur en scène] sent qu'il peut interagir sur la structure et l'arrangement du morceau autant qu'il veut ».

³⁷³ Perrenoud, « Prendre au sérieux l'artisanat musical », p. 97-98.

considérer la musique de cirque comme faisant partie de la grande catégorie des musiques de commande, là où un compositeur doit répondre à des demandes générales et spécifiques.

L'étude du métier de compositeur dans ses interactions avec des metteurs en scène, des chorégraphes, voire des sonorisateurs, « multipli[ant] les perspectives sur chaque métier, à partir de points de vue latéraux (les collègues), hiérarchiques (les métiers et les individus situés plus haut ou plus bas dans la ligne hiérarchique), extérieurs (les clients et patients)³⁷⁴ », montre à quel point l'activité de création musicale est affaire de coopération, mais aussi d'ajustement et de négociation.

Comment le métier de compositeur de musique de cirque évoluera-t-il dans le futur ? Quel sera son rôle, notamment par rapport à l'écriture musicale dans un contexte où les technologies et la production prennent une part de plus en plus importante ? Le compositeur sera-t-il toujours jugé essentiel à la création d'un spectacle ? Ses services seront-ils encore davantage jugés trop onéreux au point de mettre en doute la pertinence d'engager un compositeur ? Qu'il s'agisse d'un travail de composition originale ou d'un travail d'arrangement, pour Nans Bortuzzo le rôle de la musique au cirque, comme dans les arts du spectacle en général, rend le compositeur indispensable :

Nans Bortuzzo : [Contrairement à la télévision et à la publicité, il y a] de l'espoir pour [l'avenir du compositeur dans] les arts du spectacle parce qu'ils [la direction artistique] ont tellement besoin d'interagir avec la structure et l'arrangement du morceau [musical] que tu ne peux pas comme acheter une musique [préexistante] sur *Audiojungle* comme le fait le milieu de la publicité. Il faut vraiment que tu puisses interagir avec tous les éléments de la musique et donc tu es obligé de travailler avec un compositeur.

La capacité à « interagir avec tous les éléments de la musique », à constamment effectuer des ajustements, fait du compositeur un spécialiste et est, pour Bortuzzo, un gage de son indispensabilité au sein de la chaîne de coopération. S'il n'est pas au sommet de la hiérarchie, l'« activité cardinale » qu'il exerce, pour reprendre l'expression de Becker, lui octroie une position d'autorité et un pouvoir de négociation.

³⁷⁴ Menger, « La dramaturgie sociale du travail », p. 234.

Ce travail a peut-être soulevé plus de questions qu'il n'a permis d'en résoudre. Il a entre autres, ouvert la voie pour poursuivre la recherche, notamment en soulevant les problèmes particuliers du métier de musicien interprète au cirque, puis en comparant ces problèmes à ceux du compositeur, des musiciens œuvrant dans d'autres milieux artistiques ou encore à d'autres groupes connexes comme les artistes de cirque. On pourrait aussi chercher à éclairer le métier de compositeur depuis le point de vue d'autres acteurs, comme les publics à qui on pourrait poser la question de l'identité musicale du cirque.

Enfin, il serait intéressant de mettre au jour les profils de carrière caractéristiques des métiers de musiciens de cirque étant donné qu'ils « sont déterminés par les problèmes particuliers de ce métier³⁷⁵ ». Une approche semblable à celle adoptée par Étienne Bourdages pourrait être envisagée : « Comment un musicien en vient-il à composer pour la scène ? [...] Comment apprend-on le métier de concepteur sonore ou de musicien scénique alors que les écoles [...] n'offrent pas de cours spécifiques en ce sens ?³⁷⁶ »³⁷⁷ – considérant aussi, tel que le note Becker, que « l'essentiel de ce que [les musiciens] savent, ils l'acquièrent dans le cours de leur pratique quotidienne³⁷⁸ ». Étudier la carrière des musiciens de cirque reviendrait à analyser leur trajectoire professionnelle, leurs motivations autant que les obstacles auxquels ils font face.

³⁷⁵ Becker, *Outsider*, p. 127

³⁷⁶ Bourdages, « Portrait en trois temps de la relève musicale sur la scène théâtrale québécoise », p. 85.

³⁷⁷ Toutefois, on voit apparaître la mise en place progressive d'une scolarisation du métier de compositeur pour les arts de la scène. Un nouveau séminaire destiné aux étudiants en composition de la Faculté de musique de l'Université de Montréal, « Composer et interpréter la musique pour la danse », a été développé par Ana Sokolović, compositrice québécoise d'origine serbe et professeure de composition à cette même institution. Donné par Sokolović à la session d'automne 2018, les étudiants seront notamment amenés à travailler en collaboration avec de jeunes chorégraphes.

³⁷⁸ Becker, *Les mondes de l'art*, p. 83-85.

Références

Ouvrages, articles, chapitres d'ouvrage et travaux universitaires

- BAILLET, Jean-Luc (éd.), « Musique et cirque », *Arts de la piste*, Éditions Hors Les Murs, janvier 2003.
- BARLATI, Anna-Karyna, « Glossary of Circus Terms », dans Louis Patrick Leroux et Charles R. Batson (éd.), *Cirque Global. Quebec's Expanding Circus Boundaries*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2016, p. 301.
- BASTON, Kim, « Circus music : the eye of the ear », dans Peta Tait et Katie Lavers (éd.), *The Routledge Circus Studies Reader*, Routledge, New York, 2016.
- , « Circus Music : The Eye of the Ear », *Popular Entertainment Studies*, vol. 1, n° 2, 2010, p. 6-25.
- , « Jacques Brel and Circus Performance : The Compiled Score as Discourse in The Space Between by Circa », *Australasian Drama Studies*, vol. 56, 2010, p. 154-169.
- , *Scoring Performance : The Function of Music in Contemporary Theatre and Circus*, thèse de doctorat, La Trobe University, Bundoora, 2008.
- BECKER, Howard S., « Quelques implications de l'équation Art = Travail pour la sociologie de l'art », dans Marc Perrenoud (dir.), *Les mondes pluriels de Howard S. Becker*, La Découvertes, 2013, p. 117-126.
- , « Une carrière comme sociologue de la musique », dans Emmanuel Brandl, Cécile Prévost-Thomas et Hyacinthe Ravet (dir.), *25 ans de sociologie de la musique en France, Tome 1 : Réflexivité, écoutes, goûts*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 23-32.
- , *Paroles et musique*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- , « Les lieux du jazz », *Sociologie et sociétés*, vol. 34, n° 2, 2002, p. 111-119.
- , *Les ficelles du métier. Comment construire sa recherche en sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2002.
- , *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

- , *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Briand et Jean-Michel Chapoulie, Paris, Métailié, 1985.
- BECKER, Howard S. et Robert R. FAULKNER, « “Qu'est-ce qu'on joue, maintenant?” *Le répertoire de jazz en action* », traduction de Bruno Gendre, Paris, La Découverte, 2009.
- BLANC, Alain et Alain PESSIN (textes réunis par), *L'art du terrain. Mélanges offerts à Howard S. Becker*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- BLUMER, Herbert, *Symbolic Interactionism. Perspective and Method*, Englewoods Cliffs, Prentice-Hall, 1969.
- BONER, Christian, *Radio Télé Circus*, Paris, Le Masque, 2009.
- BOUDREAULT, Françoise, « Hybridités : chair, danse et cirque », *Jeu*, n° 116, 2005, p. 39-43.
- , « Une première saison à la Tohu », *Jeu*, n° 114, 2005, p. 47-51.
- , Françoise, « Cirques entre la virtuosité et la poésie », *Jeu*, n° 106, 2003, p. 134-138.
- BOUDREAULT, Julie, « Le cirque au Québec : une pratique culturelle méconnue », dans Denise Lemieux (dir.), *Traité de la culture*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2002, p. 787-798.
- BOURASSA-TRÉPANIÉ, Juliette et Lucien POIRIER, *Répertoire des données musicales de la presse québécoise, tome 1. Canada, 1764-1799*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1990.
- BOURDAGES, Étienne, « Portrait en trois temps de la relève musicale sur la scène théâtrale québécoise », *Jeu*, n° 124, 2007, p. 85-89.
- BUEKENHOUDT, Stéphanie, *Identités musicales des spectacles d'arts du cirque contemporains en France et en Belgique*, mémoire de maîtrise, Université catholique de Louvain-la-Neuve, Belgique, 2015.
- BUSCATTO, Marie, « Catherine Rudent, *L'album de chansons. Entre processus social et œuvre musicale. Juliette Gréco, Mademoiselle K, Bruno Joubrel* », *Sociologie de l'Art*, vol. 21, n° 3, 2012, p. 135-142.
- , « Ethnographies du travail artistique : apports et usages épistémologiques », *Sociologie de l'Art*, vol. 9 & 10, n° 2, 2006, p. 87-105.

- , « De la vocation artistique au travail musical : tensions, compromis et ambivalences chez les musiciens de jazz », *Sociologie de l'Art*, vol. 5, n° 3, 2004, p. 35-56.
- LE BRETON, David, *L'interactionnisme symbolique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.
- CAFORIO, Antonella, « Il circo come comunità di vita e di lavoro », *Studi di Sociologia*, 25^e année, n° 4, octobre-décembre 1987.
- CHAPOULIE, Jean-Michel, « La diffusion de la sociologie interactionniste en France », dans Marc Perrenoud (dir.), *Les mondes pluriels de Howard S. Becker*, La Découverte, 2013, p. 185-198.
- , « Préface », dans Howard S. Becker, *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Briand et Jean-Michel Chapoulie, Paris, Métailié, 1985.
- CHION, Michel, *Audio-vision : son et image au cinéma*, 4^e édition, Paris, Armand Colin, 2017.
- CLUB DU CIRQUE FRANÇAIS (éd.), *Le Radio-Circus : des ondes à la piste*, numéro spécial du *Cirque dans l'Univers*, n° 27, mai 1996.
- CORDIER, Marine, « Corps en suspens : les genres à l'épreuve dans le cirque contemporain », *Cahiers du Genre*, n° 42, 2007, p. 79-100.
- , « Le cirque contemporain entre rationalisation et quête d'autonomie », *Sociétés contemporaines*, n° 66, 2007, p. 37-59.
- COULANGEON, Philippe, *Les musiciens interprètes en France. Portrait d'une profession*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, 2004.
- COURCHESNE, André et Philippe RAVANAS, « How to Engage Audiences With Increasingly Eclectic Tastes. The Experience of TOHU, a Montreal Circus Arts Presenter », *International Journal of Arts Management*, vol. 18, n° 1, Automne 2015, p. 82.
- CUGNY, Laurent, Hyacinthe RAVET et Catherine RUDENT, « “Aimez-vous les uns les autres ou bien disparaissent...” ». Sur une expérience d'aujourd'hui dans la chanson française », *Sociétés*, n° 85, 2004, p. 83-100.
- DAVID-GILBERT, Gwénola, Jean-Michel GUY et Dominique SAGOT-DUVAUROUX, *Les art du cirque. Logiques et enjeux économiques*, Paris, La documentation Française, 2006.

- DELALANDE, François, *Analyser la musique, pourquoi, comment?*, Bry-sur-Marne, INA, 2013.
- DONIN, Nicolas, « Vers une musicologie des processus créateurs » *Revue de musicologie*, Tome 98, n° 1, 2012, p. 5-14.
- DONIN, Nicolas et Jacques THEUREAU (éd.), « La fabrique des œuvres », *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 18, n° 1, 2008.
- DUMINY, Adèle, *Les écritures circassiennes*, mémoire de maîtrise, Université Stendhal/Grenoble 3, 2014.
- FAGOT, Sylvain, *Le cirque. Entre culture du corps et culture du risque*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- FAULKNER, Robert R., *Music on demand : Composers and careers in the Hollywood film industry*, New Brunswick (New Jersey, É.-U.), Transaction Publishers, 1983.
- FOURMAUX, Francine (dir.), *Les lieux du cirque. Du local à l'international, trajectoires et inscription spatiale des circassiens*, Paris, Le Manuscrit, 2008.
- , « Le nouveau cirque ou l'esthétisation du frisson », *Ethnologie française*, vol. 36, n° 4, 2006, p. 659-668.
- FREIDSON, Eliot, « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue française de sociologie*, vol. 27, n° 3, 1986, p. 431-443.
- GARCIA, Marie-Carmen, *Artistes de cirque contemporain*, Paris, La Dispute, 2011.
- GAGNON, Lise, « Le sculpteur sonore : Entretien avec Michel Robidoux », *Jeu*, n° 124, 2007, p. 79-84.
- GENDRON, Adeline, « Mise en scène et chorégraphie : la fusion de deux discours », *Jeu*, n° 119, 2006, p. 76-80.
- GOFFMAN, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne. Tome 1. La présentation de soi*, Paris, Minuit, 1973.
- GOUDARD, Philippe, *Le cirque entre l'élan et la chute. Une esthétique du risque*, Saint-Gély-du-Fesc, Éditions Espaces 34, 2010.
- HEINICH, Nathalie et Roberta SHAPIRO (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, EHESS, 2012.

- HERPIN, Nicolas, « Le repas comme institution. Compte rendu d'une enquête exploratoire », *Revue française de sociologie*, vol. 29, n° 3, 1988, p. 503-521.
- HODAK-DRUEL, Caroline, « Entre la prouesse et l'écriture », dans Emmanuel Wallon (dir.), *Le cirque au risque de l'art*, Arles, Actes Sud, 2002, p. 155-168.
- HUGHES, Everett C., *Le regard sociologique. Essais choisis*, textes rassemblés et présentés par Jean-Michel Chapoulie, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1996.
- , « The Social Drama of Work », *Mid-American Review of Sociology*, vol. 1, n° 1, 1976, p. 1-7.
- KIRCHBERG, Irina, *Pour une approche sociomusicologique des processus de création musicale. « Faire la musique » en natation synchronisée*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2014.
- , *Le Social Drama of Work d'un compositeur d'aujourd'hui. Composer aux marges de l'art et du service*, [s.é.], à paraître.
- KIRCHBERG, Irina et Alexandre ROBERT, *Faire l'art. Analyser les processus de création artistique*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- , *Les sociomusicologues sont-ils des musicologues comme les autres? Esquisse de clarification épistémologique*, [s.é.], à paraître.
- LABORDE, Denis, « Faire la musique. Enquête sur une création », *Appareil*, n° 3, 2009, p. 1-16.
- LEGENDRE, Florence, « Devenir artiste de cirque : l'apprentissage du risque », *Travail, genre et sociétés*, vol. 36, n° 2, 2016, p. 115-131.
- LEROUX, Louis Patrick et Charles R. BATSON (dir.), *Cirque Global. Quebec's Expanding Circus Boundaries*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2016.
- LIPINSKA, Charlotte, « Cirque et musique : de l'illustration musicale à la création sonore », *Circostrada*, 2015. <http://www.circostrada.org/sites/default/files/ressources/files/cs-publication-1-fr-4.pdf>, consulté le 22 mai 2018.
- MAHY, Isabelle, *Innovation, artistes et managers. Ethnographie du Cirque du Soleil*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2005.

- MARCEL-DUBOIS, Claudie, « Instruments de musique de cirque », *Arts et traditions populaires*, Presses Universitaires de France, 8^e année, 1960, p. 89-109.
- MASSOUTRE, Guylaine, « Écrire dans le corps des danseurs : quelques mystères de Marie Chouinard », *Jeu*, n° 119, 2006, p. 51-56.
- MENGER, Pierre-Michel, « La dramaturgie sociale du travail. Une conception interactionniste de la stratification », dans Marc Perrenoud (dir.), *Les mondes pluriels de Howard S. Becker*, La Découverte, 2013, p. 207-237.
- , *Le travail créateur. S’accomplir dans l’incertain*, Paris, Seuil/Gallimard, 2009.
- , *Profession artiste*, Paris, Textuel, 2005.
- , « Présentation », dans Howard S. Becker, *Les mondes de l’art*, Paris, Flammarion, 1988, p. 5-19.
- PEREIRA, Céline, *La Figure des Corps Performants au Cirque Contemporain*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2008.
- PEREZ-ROUX, Thérèse, Richard ÉTIENNE et Josiane VITALI (dir.), *Professionnalisation des métiers du cirque*, Paris, L’Harmattan, 2016.
- PERRENOUD, Marc, « Prendre au sérieux l’artisanat musical. Utilité, reproductibilité, prestation de service », dans Marc Perrenoud (dir.), *Les mondes pluriels de Howard S. Becker. Travail sociologique et sociologie du travail*, Paris, La Découverte, 2013, p. 85-98.
- PIRES, Alvaro P., « Échantillonnage et recherche qualitative : essai théorique et méthodologique », dans Jean Poupart, Jean-Pierre Deslauriers, Lionel-Henri Groulx, Anne Laperrière, Robert Mayer et Alvaro P. Pires (dir.), *La recherche qualitative. Enjeux épistémologiques et méthodologiques*, Boucherville, Gaëtan Morin Éditeur, 1997, p. 113-169.
- POIRIER, Lucien et Juliette BOURASSA-TRÉPANIÉRIER (dir.), *Répertoire des données musicales de la presse québécoise, Volume 1 : 1764-1799 et Volume 2 : 1800-1824*, Québec, Presses de l’Université Laval, 1990.
- POUPART, Jean, « Tradition de Chicago et interactionnisme. Des méthodes qualitatives à la sociologie de la déviance », *Recherches qualitatives*, vol. 30, n° 1, p. 179.

- PROUST, Serge, « Les metteurs en scène de théâtre entre réussite sociale et remise en cause ontologique », dans Nathalie Heinich et Roberta Shapiro (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, EHESS, 2012, p. 95-111.
- RAVET, Hyacinthe, *L'orchestre au travail. Interactions, négociations, coopérations*, Paris, Vrin, 2015.
- , « Sociologies de la musique », *L'Année sociologique*, vol. 60, n° 2, 2010, p. 271-303.
- , *Sociologie des arts*, Paris, Armand Colin, 2015.
- ROSEMBERG, Julien, *Arts du cirque. Esthétiques et évaluation*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- RUDENT, Catherine, « Le premier album de Mademoiselle K. Entre création individuelle et coopérations négociées », *Ethnologie française*, vol. 38, n° 1, 2008, p. 69-78.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, *Terre des hommes*, Paris, Gallimard, 1939
- SALAMÉRO, Émilie, *Devenir artiste de cirque aujourd'hui. Espace des écoles et socialisation professionnelle*, thèse de doctorat, Université de Toulouse, 2009.
- , « Étudier le(s) public(s) du cirque : représentations sociales, usages et méthodologies », *Revue ¿ Interrogations ?*, n° 24, juin 2017, <http://www.revue-interrogations.org/Etudier-le-s-public-s-du-cirque>, consulté le 8 juin 2018.
- SAPIRO, Gisèle, « La vocation artistique entre don et don de soi », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 168, n° 3, 2007, p. 4-11.
- SIMMEL, Georg, *Sociologie. Études sur les formes de socialisation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- SIZORN, Magali, *Trapézistes. Ethnosociologie d'un cirque en mouvement*, Presses Universitaire de Rennes, 2013.
- , « De “La course aux Trapèzes” aux Arts Sauts », dans Nathalie Heinich et Roberta Shapiro (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, EHESS, 2012, p. 133-149.
- , « Une ethnologue en « Trapèzie » : sport, art ou spectacle ? », *Ethnologie française*, vol. 38, 2008, p. 79-88.

- , *Être et se dire trapéziste, entre le technicien et l'artiste. Ethnosociologie d'un cirque en mouvement*, thèse de doctorat, Université de Rouen, 2006.
- SIZORN, Magali et Betty LEFEVRE, « Transformation des Arts du Cirque et identités de genre », *Staps*, n° 61, 2003, p. 11-24.
- SOULET, Marc-Henry, « La substance de la méthode. Commentaires sur *Le Travail sociologique. Méthode et substance* », dans Marc Perrenoud (dir.), *Les mondes pluriels de Howard S. Becker*, La Découverte « Recherches », 2013, p. 199-206.
- STRAUSS, Anselm L., *La trame de la négociation. Sociologie qualitative et interactionnisme*, textes réunis et présentés par Isabelle Baszanger, Paris, L'Harmattan, 1992
- TAIT, Peta et Katie LAVERS (éd.), *The Routledge Circus Studies Reader*, New York, Routledge, 2016.
- TOBIN, Nancy, « Un metteur en scène en quête d'un concepteur sonore », *Jeu*, n° 124, 2007, p. 95-99.
- WALLON, Emmanuel (dir.), *Le cirque au risque de l'art*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2013.
- , « Inscriptions de cirque », *Arts de la piste*, Éditions Hors Les Murs, n° 38, mars 2006, p. 60.
- WATIER, Patrick, *Éloge de la Confiance*, Paris, Belin, 2008.
- WEBER, Max, *Le savant et le politique*, traduction française de J. Freund, Paris, Plon, 1959.
- WOLF, Kati, « Un répertoire pour les arts du cirque », Éditions Hors Les Murs, 2015, <http://horslesmurs.fr/?p=9697>, consulté le 26 mars 2017.
- , « Écrire le cirque? La Notation de Mouvement Benesh pour les arts du cirque », Éditions Hors les murs, n° 3, octobre 2011, pp. 10-17. http://horslesmurs.fr/wp-content/uploads/2014/02/memento3_cirqueetdanse.pdf, consulté le 24 mai 2018.
- YOSHIMURA, Rie, *Le clown et la musique entre 1910 et 1940*, mémoire de maîtrise, Université de Haute Bretagne – Rennes 2, 2003.

Documents institutionnels et articles de presse

EN PISTE, REGROUPEMENT NATIONAL DES ARTS DU CIRQUE, « Cap sur nos territoires. Pour le développement national des arts du cirque », Plan directeur 2017-2027, Version préliminaire définitive, consultation du 10 janvier 2017.

—, *État des lieux : Les arts du cirque au Québec et au Canada. Éclairage sur un paradoxe*, http://enpiste.qc.ca/files/publications/etat_des_lieux_eclairage_sur_un_paradoxe.pdf, consulté le 12 novembre 2015.

—, « Le cirque en action vers l'avenir partout au Québec. Pour un plan d'action des arts du cirque », mémoire présenté lors des consultations sur le renouvellement de la politique culturelle du Québec, 29 avril 2015.

FORTIER, Claude, « La fréquentation des arts de la scène au Québec en 2015 », *Optique culture*, Observatoire de la culture et des communications du Québec, n° 51, septembre 2016.

—, « La fréquentation des arts de la scène au Québec en 2014 », *Optique culture*, Observatoire de la culture et des communications du Québec, n° 42, septembre 2015.

—, « Dix ans de statistiques sur la fréquentation des arts de la scène », *Optique culture*, Observatoire de la culture et des communications du Québec, n° 34, septembre 2014.

INTERNATIONAL MUSIC SCORE LIBRARY PROJECT (IMSLP), *Einzug der Gladiatoren, Op. 68*, [http://imslp.org/wiki/Einzug_der_Gladiatoren,_Op.68_\(Fuč%C3%ADk,_Julius\)](http://imslp.org/wiki/Einzug_der_Gladiatoren,_Op.68_(Fu%C3%ADk,_Julius)), consulté le 11 décembre 2016.

SIAG, Jean, « Le Cirque Éloize suspend la production de *Monaco* », *La Presse*, 18 août 2015, <http://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/cirque/201508/18/01-4893625-le-cirque-eloize-suspend-la-production-de-monaco.php>, consulté le 20 août 2018.

TERRITOIRES DE CIRQUE, *Regards sur les publics des arts du cirque au sein de Territoires de Cirque : constats et interrogations*, Novembre 2008, <https://www.territoiresdecirque.com/en/actions/accompagnement/regards-sur-les-publics-des-arts-du-cirque>, consulté le 20 mars 2017.

Conférences

CARVALHO, Guilherme « Quelques apports expressifs des nouvelles technologies à la musique dans le cirque », enregistrement personnel de conférence, Colloque international *Musique & cirque, une relation féconde*, Philippe Goudard et Yvan Nommick (dir.), Université Paul-Valéry, 17 octobre 2013, Actes de colloque à paraître.

GALVADA, Élisabeth, « Tritrologie et instrumentarium dans la musique de cirque », enregistrement personnel de conférence, Colloque international *Musique & cirque, une relation féconde*, Philippe Goudard et Yvan Nommick (dir.), Université Paul-Valéry, 17 octobre 2013, Actes de colloque à paraître.

GARCIA, Myriam, « Présence du cirque dans l'opéra : du sujet à la mise en scène », enregistrement personnel de conférence, Colloque international *Musique & cirque, une relation féconde*, Philippe Goudard et Yvan Nommick (dir.), Université Paul-Valéry, 17 octobre 2013, Actes de colloque à paraître.

NOMMICK, Yvan, « Le cirque, source d'inspiration musicale : de *Paillasse* de Leoncavallo aux *Forains* de Sauguet », enregistrement personnel de conférence, Colloque international *Musique & cirque, une relation féconde*, Philippe Goudard et Yvan Nommick (dir.), Université Paul-Valéry, 17 octobre 2013, Actes de colloque à paraître.

Sources numériques

COMPAGNIE CIRCA, « Spectacle *Opus* », <https://circa.org.au/show/opus/>, consulté le 27 juin 2018.

COLLECTIF LES 7 DOIGTS DE LA MAIN, « Équipe », <http://7doigts.com/les7doigts>, consulté le 30 août 2018.

COLLECTIF LES 7 DOIGTS DE LA MAIN, « Crédits du spectacle *Triptyque* », <http://7doigts.com/spectacles/creations/triptyque#!>, consulté le 20 août 2018.

COLLECTIF LES 7 DOIGTS DE LA MAIN, « Crédits du spectacle *Réversible* », <http://7doigts.com/spectacles/creations/reversible>, consulté le 20 août 2018.

- COMPAGNIE XY, « Spectacle *Il n'est pas encore minuit* », *Dossier de création*, 2014, p. 3.
<http://www.ciexy.com/wp-content/uploads/2016/01/INEPEM-Dossier-de-creation.pdf>,
consulté le 27 juin 2018.
- DUGAN, Dana, « Québécois Circus and the Global Stage: National Narrative or NOT? », *SpiderWebShow*, publié le 21 août 2017, <https://spiderwebshow.ca/quebecois-circus-and-the-global-stage-national-narrative-or-not/>, consulté le 27 août 2018.
- FUČIK, Julius, *Entry of the Gladiators*, enregistrement audio, https://www.youtube.com/watch?v=_B0CyOAO8y0, consulté le 30 juin 2018.
- INTERNATIONAL MUSIC SCORE LIBRARY PROJECT (IMSLP), *Einzug der Gladiatoren*,
partition, [http://imslp.org/wiki/Einzug_der_Gladiatoren,_Op.68_\(Fuč%C3%ADk,_Julius\)](http://imslp.org/wiki/Einzug_der_Gladiatoren,_Op.68_(Fuč%C3%ADk,_Julius)),
consulté le 11 décembre 2016.
- LAROUSSE, dictionnaire, « Compétence », <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/comp%C3%A9tence/17648?q=comp%C3%A9tence#17517>, consulté le 20 juin 2018.
- LAROUSSE, dictionnaire, « Contemporain », https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/contemporain_contemporaine/18559, consulté le 11 juin 2018.
- LAROUSSE, dictionnaire, « Coordination », <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/coordination/19067>, consulté le 31 juillet 2018.
- LES IMPRUDANSES, Ligue d'improvisation, « Description », <https://www.atuvu.ca/serie.php?sid=2465>, consulté le 20 août 2018.
- MÉTAIS-CHASTANIER, Barbara, « Écriture(s) du cirque : une dramaturgie ? », École normale supérieure de Lyon, <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2257>, consulté le 26 mars 2017.
- TOBIN, Nancy, site web personnel, <http://nancytobinarchives.net/fr/a-propos/>, consulté le 20 août 2018.

Annexe I

Voici les mesures 13 à 20 de « L'entrée des Gladiateurs », pièce pour orchestre à vent du compositeur tchèque Julius Fučík (1872-1916). Notez la mélodie exécutée principalement aux bois (sauf aux bassons, au saxophone baryton et aux troisièmes et quatrièmes clarinettes). J'ai coupé volontairement la partie inférieure de la partition (cuivre et percussions) qui n'avaient pas la mélodie.

The image displays a musical score for the woodwind section of 'The Entry of the Gladiators' by Julius Fučík, covering measures 13 to 20. The score is written for a full woodwind ensemble and includes the following parts: Piccolo (Picc.), Flute (Fl. (Es)), Oboe (Ob.), Clarinet in E-flat (Kl. (Es)), Clarinet in B-flat (1., 2. Kl. (B)), Clarinet in B-flat (3., 4. Kl. (B)), Bassoon (Bkl. (B)), Baritone Saxophone (Barsax.), and Bassoon (Fg.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The music is marked with a forte (ff) dynamic. The woodwinds play a melodic line characterized by eighth-note patterns and slurs, with some measures featuring rests. The bassoon part (Fg.) provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note rhythm. The score is presented in a standard musical notation format with staves and clefs.

Annexe II

Crédits du spectacle *Triptyque* des 7 Doigts de la main :

Production
Les 7 Doigts

Direction artistique
Samuel Tétréault

Chorégraphie et mise en scène
(1) **Marie Chouinard**, (2) **Victor Quijada**, (3) **Marcos Morau, Isabelle Chassé** et **Samuel Tétréault**

Sur une invitation originale de **Daniel Soulières**
En coproduction

avec **Sadler's Wells** (Londres), **Thomas Lightburn** (Vancouver), **TOHU** (Montréal), **Albourne** (Norwalk), **Danse-Cité** (Montréal), **Les Nuits de Fourvière** (Lyon) et **Les Théâtres de la Ville de Luxembourg**.

Avec le soutien du **Conseil des arts du Canada**, **Conseil des arts de Montréal** et **Conseil des arts et des lettres du Québec**.

Interprétation **Joaquim Ciocca, Marie-Ève Dicaire, Geneviève Drolet, Kyra Jean Green, Franklin Luy, Nicolas Montes de Oca, Anne Plamondon, Samuel Tétréault**

Lumières **Yan Lee Chan**
Costumes (1) **Liz Vandal** (2&3) **Camille Thibault-Bédard**
Scénographie (1) **Marie Chouinard** (2&3) **Cloé Alain-Gendreau**
Musiques originales (1) **Louis Dufort** (2) **Jasper Gahunia** (3) **Nans Bortuzzo**
Kinbakushi (1) **Isabelle Hanikamu**
Conception cannes d'équilibre (2) **Samuel Tétréault** et **Jocelyn Legault**
Collaboration chorégraphique (3) **Anne Plamondon** et **Kyra Jean Green**
Dessin technique (3) **Marcel Lamy**
Consultation en maquillage (3) **Joffrey Dumas**
Consultation acrobatique (3) **Véronique Thibault**
Fabrication des têtes de poissons (3) **Mathieu René**

Direction de production et coordination technique **Chloé Rondeau**
Direction technique **Yves Touchette**
Régie **Camille Labelle**
Consultant ingénieur/technique **Pierre Masse**
Répétitrice (1) **Isabelle Poirier**

Résidence de création : **Espace Marie Chouinard** et **TOHU**

(1) : ANNE & SAMUEL (pièce #1)
(2) : VARIATIONS 9.81 (pièce #2)
(3) : NOCTURNES (pièce #3)

Crédits du spectacle *Réversible* des 7 Doigts de la main :

Production
Les 7 doigts de la main

Mise en scène **Gypsy Snider** Assistance à la mise en scène **Isabelle Chassé**
Collaboration recherche sur le mouvement **Phillip Chbeeb & Hokuto Konichi (AXYZM)**
Assistante Chorégraphique **Kyra Jean Green**
Chorégraphie Mât Chinois **Shana Carroll**

Coproduction **Thomas Lightburn** (Vancouver), **TOHU** (Montréal) et **Théâtre du Gymnase et Bernardines** (Marseille)

Partenaire de diffusion **La Strada** (Graz)

Interprétation **Maria del Mar Reyes Saez, Vincent Jutras, Jérémie Lévesque, Natasha Patterson, Hugo Ragetly, Émilie Silliau, Julien Silliau, Émi Vauthey**

Décor & Accessoires **Ana Cappelluto**
Lumières **Yan Lee Chan**
Costumes **Geneviève Bouchard**
Confection des accessoires **Cloé Alain-Gendreau**
Coaching acrobatique **Francisco Cruz**
Coaching équilibres **Olaf Triebel**
Coaching planche coréenne **André St-Jean**
Gréeur **Guillaume Ménard-Crête**
Chargée de projet **Chloé Rondeau**
Régie de création **Sabrina Gilbert**

Régie **Julie Brosseau-Doré**
Direction technique **Louis Héon**

Musique

Direction musicale **Colin Gagné** avec la collaboration de **Sebastien Soldevila**.
Paroles & Musique originales, conception sonore et arrangements musicaux **Colin Gagné**, en collaboration avec **Raphaël Cruz, Ines Talbi**, et **Dominic Hamel**
Voix et Musiciens **Luzio Altobelli, Jocelyn Bigras, Colin Gagné, Guido Del Fabbro, Alexandre Désilets, Cédric Dind-Lavoie, Dominic Hamel, Frannie Holder, Ines Talbi, Julie-Blanche Vandenbroucque, Leif Vollebakk, Spike Wilner**
La bande originale du spectacle est disponible sur **Bandcamp (album/reversible)**

Équipe de tournée

Direction de tournée **Julie Brosseau-Doré**
Direction technique et éclairagiste **Gabrielle Bérubé-Forest**
Sonorisateur **Mathieu Dumont**
Gréage **François Brosseau**

Affiche . Photo **Jean-François Lemire - Shoot Studio Design Compagnie et Cie**

Dialogue du numéro d'éventail / fouet **Extrait de La Cantatrice Chauve, Eugène Ionesco**

Avec le soutien du **Conseil des arts et des lettres du Québec**, du **Conseil des arts de Montréal** et du **Conseil des arts du Canada**