

Journée d'étude

Quelles musiques pour la piste ? Musique au cirque du XVIII^e siècle à nos jours

19 février 2020

Chaire ICiMa (chaire d'innovation Cirque et Marionnette), Circus Arts Research Platform
Cnac, Châlons-en-Champagne,
Avec le soutien du CERHIC, Université Reims Champagne-Ardennes

« On se demande pourquoi le public de cirque, qui a tout loisir d'entendre du jazz ou des airs à la mode à toute heure de la journée, chez lui, à la radio, demanderait les mêmes moutures à l'orchestre de cirque ? »

Marcel Dhenin, *Le Cirque dans l'Univers*, 1959

Dès l'avènement du cirque moderne, la musique tient une place privilégiée dans la composition du spectacle. Jusqu'au XX^e siècle, en raison de ses influences militaires, elle souligne le mouvement et met en valeur la prouesse : la musique semble être le prolongement du corps. C'est pourquoi, pour bien des historiens et des artistes, la relation est de l'ordre de la dépendance¹.

Lorsque la crise économique que connaît le cirque à la fin des années 1970 – période marquée par la démocratisation de l'audiovisuel – le contraint à revoir son fonctionnement, l'orchestre devient la variable d'ajustement, désormais remplaçable par une bande-son². Toutefois, une dizaine d'années après, l'avant-garde circassienne, à l'image du Cirque Plume, redonne une place de choix aux musiciens en direct. Cependant, la musique a changé : s'écartant des canons de la composition traditionnelle dans le cadre du cirque, passée de la musique militaire au jazz et autres musiques de danse durant le XX^e siècle, elle semble s'être libérée des carcans de l'attendu. Désormais, elle est composée par des musiciens qui ne sont que très peu dirigés par un chef d'orchestre, autrefois « stars » des chapiteaux³, et elle s'adapte aux esthétiques d'un spectacle pensé davantage comme une forme globale et cohérente.

Majoritairement non verbal, le cirque laisse à la musique le soin d'ancrer l'action dans une ambiance, dans un paysage, de lui donner du caractère, voire de la profondeur. Première accompagnatrice des disciplines de cirque, elle devient nécessaire à la conception dramaturgique. C'est pourquoi l'histoire du cirque ne peut être abordée sans observer cette composante majeure de son évolution, comme en témoignent les dossiers consacrés à ce sujet dans les revues de cirque⁴, ainsi que les travaux universitaires dédiés à la question⁵. Cependant,

¹ « Le cirque ne peut oblitérer sa dépendance à la musique », Cougole, Odile, « Musique et cirque » in *Arts de la piste*, n°27, Paris : Hors les murs, 01/2003, p. 15. « Tout porte à croire que le couple cirque et musique se fréquente depuis la préhistoire », Van Schaijk, Loes, citée par Ancion, Laurent, « Connait-on la chanson ? », in *CIRQ EN CAPITALE : Le magazine de la vie circassienne bruxelloise*, n° 15, Bruxelles : Espace Catastrophe, 2018, p. 14.

² Cougole, Odile, « De l'orchestre à la bande-son » in *Arts de la piste*, n°27, op. cit., p. 18-19.

³ Parmi eux : Raymond Brunel pour Bouglione, Merle Evans pour Barnum & Bailey, Carmino d'Angelo pour Médrano, Pinder, le Festival du Cirque de Demain et de la Première Rampe, etc.

⁴ Voir la bibliographie « Cirque et musique » élaborée par le centre de ressources du Cnac.

⁵ Cf. la thèse de doctorat de Loes van Schaijk (professeur à Codarts) en préparation à l'Université des Arts de Rotterdam sur l'apport de la musique chez le circassien ; celle de Kim Baston, *Scoring performance: the function of music in contemporary theater and circus*, soutenue à La Trobe University, Australie, en 2008, etc.

hormis l'ouvrage de Luc Charles-Dominique, *Les « Bandes » de violons en Europe, cinq siècles de transferts culturels* (Turnhout : Brépols, 2018) et le récent colloque « Les spectacles forains en Europe, identités et circulation des pratiques : musique, théâtre, danse, acrobatie et marionnettes, 1660-1830⁶ » qui tentent d'observer la musique des acrobates et des danseurs de corde, la plupart des recherches engagées se consacrent à l'ère contemporaine. Les carences historiques, notamment pour les XVIII^e et XIX^e siècles, angle aveugle de la question, entravent notre compréhension des formes circassiennes de l'époque. Dans ce domaine, la disponibilité et l'exploitation des sources constituent un chantier prioritaire.

Face à l'engagement considérable de l'art musical dans la création circassienne, et ce, depuis des siècles, il convient sans doute de revenir aux fondements de la relation, en s'interrogeant sur l'existence d'une « musique de cirque ». Si tant est que nous puissions reconnaître une musique dont la composition serait déterminée par son investissement dans le cadre du cirque, quelles sont les spécificités qui la définissent techniquement ? Peut-on reconnaître des invariants qui permettraient de mettre à jour une identité caractérisée par son devenir sur la piste ? Dans la continuité de la journée d'études « Musique et cirque », organisée par le département de musicologie de l'Université Reims Champagne-Ardenne le 3 décembre 2018, cette rencontre entend interroger les compositions musicales et leurs interprétations dans le cadre des formes circassiennes, de l'avènement du cirque moderne à nos jours. La période est volontairement étendue car l'ambition est de saisir les mutations du genre de la musique de cirque. Nous faisons en effet l'hypothèse que sa nature et ses représentations se construisent historiquement, en relation directe avec les transformations pratiques et esthétiques qui animent les arts du cirque.

L'approche historique sera donc privilégiée⁷. L'objectif est bien de progresser dans la définition du genre de la musique de cirque, tout en évitant l'écueil de l'essentialisation. La démarche historique ainsi que la précision contextuelle permettront de mettre en lumière la place de la musique dans l'histoire du cirque, mais aussi l'importance de la relation qu'elle déploie avec les disciplines de la piste. Sans pour autant présupposer un rapport de hiérarchie entre les deux arts, le rôle attribué à la musique, sa place dans la composition comme dans l'espace, son investissement, la formation instrumentale convoquée, son rapport aux formes musicales qui lui sont contemporaines influencent, voire transforment ses caractéristiques.

Si la musique de cirque révèle, au cœur de sa composition, une marque identitaire, ses paramètres musicologiques induisent une direction tout aussi spécifique. Du temps des chefs d'orchestre, de nombreux récits les décrivent « de travers⁸ » et polyvalents, à l'instar de Merle Evans qui, dit-on, dirigeait face à la piste, d'une seule main, tout en jouant du corne⁹.

Tandis que la direction d'orchestre n'est plus vraiment de mise dans les créations contemporaines, les formations musicales étant plus proches du groupe pop, du « *band* », parfois du solo, l'attention à la piste reste une condition primordiale pour la conception d'une musique de cirque. Il s'agit souvent de prévoir, à l'intérieur même de l'écriture musicale, les espaces adaptés à l'incertitude inhérente au geste acrobatique. Dans ce cadre, il serait intéressant d'observer, avec les outils de la musicologie, les moyens mis en œuvre dans la

⁶ Organisé dans le cadre du programme CIRESEFI (ANR 14-CE31-0017) par le CERHIC (URCA) et la chaire ICiMa (IIM de Charleville-Mézières), les 19 et 20 mars 2019.

⁷ En complément du colloque « Musique et cirque, une relation féconde », organisé par l'Université Paul Valéry en deux rencontres (octobre 2013 et novembre 2014).

⁸ Carmino d'Angelo se définit lui-même comme un « chef d'orchestre de travers », regardant autant ses musiciens que la piste. Cf. Bailly, Olivier, « Carmino d'Angelo, toujours en piste », in *Arts de la piste*, n°27, op. cit., p. 37.

⁹ Cf. Jacob, Pascal, « Du son au vertige », in *Arts de la piste*, n°27, op. cit., p. 24.

composition ou dans l'arrangement qui offrent une certaine latitude au circassien, ou prolongent leur jeu.

De nombreux témoignages soulignent ainsi la capacité de la musique à devenir un soutien qui participe à la réussite des figures¹⁰. Le rapport que le corps développe à l'élément musical constitue une approche de la pratique qui gagnerait à être observée, notamment pour des raisons pédagogiques.

En outre, refusant de nous restreindre à l'exclusivité du point de vue circassien sur la musique, nous nous demanderons aussi ce que le cirque fait au musicien, en donnant la parole à ce dernier. Si, pour certains, le cirque offre une forme de liberté¹¹, pour d'autres, il permet de revenir aux fondamentaux de la pratique musicale¹².

Les questions liées à la fonction adoptée par la musique, scénographique, dramaturgique, décorative, et autres, permettront d'observer les différentes modalités de rapports qui peuvent se développer entre musique et disciplines de cirque, et leurs effets¹³. À l'heure où le cirque s'ouvre aux autres arts, en particulier au théâtre et à la danse, et parfois à la narration, la musique conserve-t-elle son statut de première accompagnatrice ?

Ces réflexions esthétiques suscitent de nouvelles interrogations quant à la place du musicien dans le processus de création. Les métiers de la musique sont des cas intéressants pour rendre compte du contexte circassien, notamment en termes de savoir-faire, de distribution de l'autorité et de négociation des idées artistiques dans le travail¹⁴.

L'abondance des sujets qui naissent de l'observation de la musique sur la piste nous incite à mettre de côté certains aspects qui nécessiteraient une étude à part entière. Ainsi, la figure du clown musicien ne sera pas abordée dans le cadre de cette journée d'étude, ainsi que la question pédagogique de l'apprentissage de la musique par les circassiens qui ne s'inscrit pas dans la démarche historique de la rencontre.

Les quatre axes qui animeront la journée seront :

- Histoire de la musique au cirque : musique originale, accompagnement, improvisation
- Étude musicologique de la musique pour la piste – qui pourra inclure la question du chapiteau, ses contraintes et son acoustique
- Place du musicien dans l'équipe circassienne
- Relation entre la musique, le corps et le mouvement

¹⁰ En 1966, Gustave Frejaville explique que « [I]es [acrobates] ont généralement leur partition spéciale et travaillent toujours sur le même air : le moindre changement serait capable de modifier leurs réflexes et de troubler la sûreté de leur exécution », Frejaville, Gustave, « La musique au cirque », in *Le Cirque dans l'Univers*, n° 61, Vincennes : Club du Cirque français.1966, p. 5.

¹¹ « En tant que musicien, affirmait Robert Miny [Cirque Plume], je ne pouvais pas rêver mieux, on fait la musique que l'on veut, sous un chapiteau, au service d'un spectacle, c'est le paradis », cité par Letort, Bruno, « La musique de cirque, une écriture en mouvement », in *Arts de la piste*, n°27, op. cit., p. 17.

¹² « Ils retrouvent au cirque l'essence même de leur art, qui demande écoute, risque et échange avec un public », Guy, Jean-Michel, « Musique : simple accompagnement de numéro ou fondement esthétique ? », in *Arts de la piste*, n°27, op. cit., p. 26.

¹³ Une tentative de classification est entamée par Jean-Michel Guy, dans *ibid.*, p. 26-27.

¹⁴ La thèse de doctorat de Marc-Antoine Boutin en préparation à l'Université de Montréal et Sorbonne Université porte sur les processus de création musicale et les métiers de la musique au cirque contemporain. Voir aussi Boutin, Marc-Antoine, *Exercer le métier de compositeur au cirque contemporain. Approches musicales et sociales du travail créateur*, mémoire de maîtrise présenté à la Faculté de musique de l'Université de Montréal en 2018.

Les propositions de communication (en français ou en anglais) pourront être transversales et s'inscrire dans plusieurs axes. D'une longueur de 300 mots maximum, elles sont à soumettre à Cyril Thomas (cyril.thomas[at]cnac.fr) et Karine Saroh (secretariatchaireicima[at]cnac.fr) avant le 25 novembre 2019, accompagnées d'une biographie d'une dizaine de lignes, mentionnant les principales publications scientifiques et/ou les principales activités artistiques.

Pour consulter la bibliographie : <https://icima.hypotheses.org/3630>

Organisation et comité scientifique :

Karine Saroh, Docteure en arts du spectacle, secrétaire scientifique chaire ICiMa

Cyril Thomas, Responsable de la recherche au Cnac

Bertrand Porot, Professeur de musicologie, CERHIC, Université Reims Champagne-Ardenne

Marc-Antoine Boutin, Doctorant en musicologie, Université de Montréal et Sorbonne Université



La chaire d'innovation Cirque et Marionnette - ICiMa reçoit les soutiens de :



Study day

What music for the ring? Circus music from the 18th century to the present day

19th of February 2020

Chaire ICiMa (innovation Chair around circus and puppet), Circus Arts Research Platform
Cnac, Châlons-en-Champagne,
With the support of the CERHIC, University of Reims Champagne-Ardennes

"One wonders why the circus audience, who can hear jazz or trendy tunes at any time of the day, at home, on the radio, would ask the circus orchestra for the same versions? "

Marcel Dhenin, *Le Cirque dans l'Univers*, 1959

The advent of the modern circus gave music a privileged place in the composition of the show. Until the 20th century, because of its military influences, it emphasised the movement and highlighted the prowess: music seemed to be an extension of the body. This is why, for many historians and artists, the relation is one of dependence¹.

When the economic crisis that the circus experienced at the end of the 1970s - a period marked by the democratisation of the audio-visual sector - forced it to re-evaluate how it was operating, the orchestra became the adjustment variable, now replaceable with a soundtrack². However, about ten years later, the circus avant-garde, like Cirque Plume, reintroduced live musicians into the limelight. However, the music has changed: moving away from the canons of traditional composition in the circus, from military music to jazz and other dance music during the 20th century, it seems to have freed itself from the shackles of what might otherwise be expected. From now on, it is composed by musicians who are only rarely conducted by a conductor, formerly "stars" of the big tops³, and it adapts to the aesthetics of a show conceived more as a global and coherent form.

Mostly non-verbal, the circus leaves it to the music to anchor the action in an atmosphere, in a scene or in a particular setting, to give it character, even depth. As the first accompanist in circus disciplines, it has become indispensable for the development of dramaturgical concepts. This is why the history of the circus cannot be approached without observing this major component of its evolution, as evidenced by the dossiers devoted to this subject in circus magazines⁴, as well as the academic work dedicated to the subject⁵. However, apart from Luc Charles-Dominique's book, *Les "Bandes" de violons en Europe, cinq siècles*

¹ " The circus cannot obliterate its dependence on music ", Cougole, Odile, " Musique et cirque " in *Arts de la piste*, n°27, Paris : Hors les murs, 01/2003, p. 15. "Everything suggests that the circus and music couple have been involved with one another since prehistoric times", Van Schaijk, Loes, quoted by Ancion, Laurent, " Connait-on la chanson ? ", in *CIRQUE EN CAPITALE : Le magazine de la vie circassienne bruxelloise*, n° 15, Bruxelles : Espace Catastrophe, 2018, p. 14.

² Cougole, Odile, " De l'orchestre à la bande-son " in *Arts de la piste*, n°27, *op. cit.*, p. 18-19.

³ Among them : Raymond Brunel for Bouglione, Merle Evans for Barnum & Bailey, Carmino d'Angelo for Médrano, Pinder, the Festival du Cirque de Demain et de la Première Rampe, etc.

⁴ See the "Cirque et musique" ("*Circus and Music*") bibliography developed by the Cnac resource centre.

⁵ See the doctoral thesis of Loes van Schaijk (professor at Codarts) in preparation at the University of Arts in Rotterdam on the contribution of music to the circus; the thesis of Kim Baston, *Scoring performance: the function of music in contemporary theater and circus*, submitted at La Trobe University, Australia, in 2008, etc.

de transferts culturels (Turnhout : Brépols, 2018) and the recent symposium "Les spectacles forains en Europe, identités et circulation des pratiques : musique, théâtre, danse, acrobatie et marionnettes, 1660-1830"⁶ ("*Fairground shows in Europe, identities and the flow of practices: music, theatre, dance, acrobatics and puppets, 1660-1830*") which attempt to observe the music of acrobats and rope dancers, most of the research undertaken is devoted to the contemporary era. Historical shortcomings, particularly in the 18th and 19th centuries, which are seen as a blinkered perspective on the subject, hinder our understanding of the circus forms of the time. In this area, the availability and exploitation of sources is a priority project.

Faced with the considerable commitment of musical art to circus creation, and this has been the case for centuries, it is undoubtedly necessary to return to the foundations of the relationship, by examining the existence of a "circus music". Assuming that we could identify a music whose composition would be determined by its contribution to the circus, what are the specificities that technically define it? Can we recognise the invariants that would make it possible to reveal an identity characterised by its evolution in the ring? In the continuity of the "Musique et cirque" ("*Music and the Circus*") study day, organised by the Musicology Department of the University of Reims Champagne-Ardenne on the 3rd of December 2018, this event aims to explore musical compositions and their interpretations through the circus forms, from the emergence of the modern circus to our days. The period is deliberately extended because the ambition is to capture the changes in the circus music genre. Indeed, we suggest that its nature and representations are in fact historically developed, in direct relation with the practical and aesthetic transformations that animate the circus arts.

Therefore, we will focus on the historical approach⁷. The main purpose is to make progress in defining the circus music genre, while avoiding the pitfall of essentialisation. The historical process as well as the contextual precision will highlight the place of music in the history of the circus, but also the importance of the relationship that it develops with the disciplines in the ring. Without presupposing a hierarchical relationship between the two arts, the role attributed to music, its place in composition as well as in space, its investment, the instrumental training required, its relationship to contemporary musical forms influence, or even transform, its characteristics.

If circus music reveals, at the heart of its composition, an identity brand, its musical parameters induce an equally specific direction. In the days of orchestra conductors, many stories describe them as "sideways"⁸ and versatile, like Merle Evans who, it is said, conducted facing the ring, with only one hand, while playing the cornet⁹.

While conducting is no longer really required in contemporary creations, as musical groups are closer to the pop group, to the "*band*", sometimes to the soloist, attention to the circus ring remains an essential condition for the conception of circus music. It is often a question of providing, within the musical writing itself, the spaces adapted to the uncertainty inherent in the acrobatic gesture. In this context, it would be interesting to observe, with the tools of musicology, the means used in composition or arrangement that offer a certain latitude to the circus artist, or that extend their performance.

⁶ Organised as part of the CIRESEFI programme (ANR 14-CE31-0017) by CERHIC (URCA) and the ICiMa Chair (IIM de Charleville-Mézières), on the 19th and 20th of March 2019.

⁷ In addition to the conference "Musique et cirque, une relation féconde" ("*Music and the circus, a fruitful relationship*"), organised by the Paul Valéry University in two meetings (October 2013 and November 2014).

⁸ Carmino d'Angelo defines himself as a "sideways conductor", both looking at his musicians and at the ring. See Bailly, Olivier, "Carmino d'Angelo, toujours en piste", in *Arts de la piste*, n°27, op. cit., p. 37.

⁹ See. Jacob, Pascal, « Du son au vertige », in *Arts de la piste*, n°27, op. cit., p. 24.

There is a lot of evidence highlighting the ability of music to become a support that contributes to the success of the figures¹⁰. The connection that the body develops with the musical element provides an approach regarding the practice that would benefit from observation, particularly for pedagogical reasons.

Moreover, refusing to restrict ourselves to the exclusive circus point of view over music, we will also wonder what the circus does to the musician, by giving the latter the opportunity to speak. If, for some, the circus offers a form of freedom¹¹, for others, it makes it possible to return to the fundamentals of musical practice¹².

The questions related to the function adopted by music, scenography, dramaturgy, decoration, etc., will make it possible to observe the different modalities of relationships that can develop between music and circus disciplines, and their effects¹³. At a time when the circus is opening up to other arts, especially theatre and dance, and sometimes to storytelling, does music retain its status as the first accompanist?

These aesthetic reflections raise new questions about the musician's place in the creative process. The music occupations provide valuable opportunities to illustrate the circus context, particularly in terms of expertise, the distribution of authority and the negotiation of artistic ideas in the work¹⁴.

The abundance of subjects that arise from the observation of music in the ring leads us to set aside certain aspects that would require a full study. Thus, the figure of the musical clown will not be addressed during this study day, nor will the pedagogical question of music learning by circus performers, which is not part of the historical approach of the meeting.

There will be four main areas of activity during the day:

- History of circus music: original music, accompaniment, improvisation
- Musicological study of the music for the ring - which may include the question of the big top, its constraints and its acoustics
- The musician's place in the circus team
- Relationship between music, body and movement

The communication proposals (French or English) may be cross-disciplinary and fall into several categories. Not exceeding 300 words in length, they should be submitted to Cyril Thomas (cyril.thomas[at]cnac.fr) and Karine Saroh (secretariatchaireicima[at]cnac.fr) before November 25th 2019, accompanied by a biography of about ten lines, mentioning the main scientific publications and/or artistic activities.

¹⁰ In 1966, Gustave Frejavielle explains that "[acrobats] generally have their special score and always work on the same tune: the slightest change would be able to modify their reflexes and disturb the safety of their performance", Frejavielle, Gustave, "La musique au cirque", in *Le Cirque dans l'Univers*, n° 61, Vincennes : Club du Cirque français.1966, p. 5.

¹¹ "I couldn't have dreamed of a better life as a musician," said Robert Miny [Cirque Plume], "we make the music we want, under a big top, to serve a show, it's heaven", quoted by Letort, Bruno, "La musique de cirque, une écriture en mouvement", in *Arts de la piste*, n°27, *op. cit.*, p. 17.

¹² "They find in the circus the very essence of their art, which requires listening, risk and exchange with an audience", Guy, Jean-Michel, "Musique: simple accompagnement de numéro ou fondement esthétique?", in *Arts de la piste*, n°27, *op. cit.*, p. 26.

¹³ An attempt at classification is initiated by Jean-Michel Guy, in *ibid.*, p. 26-27.

¹⁴ Marc-Antoine Boutin's PhD thesis in preparation at the Université de Montréal et Sorbonne Université focuses on the music-creation processes and the music occupations in contemporary circus. See also Boutin, Marc-Antoine, *Exercer le métier de compositeur au cirque contemporain. Approches musicales et sociales du travail créateur*, master's thesis presented at the Université de Montréal's Faculty of Music in 2018.

To consult the bibliography: <https://icima.hypotheses.org/3630>

Organisation and scientific committee:

Karine Saroh, Doctor of Performing Arts, Scientific Secretary ICiMa Chair

Cyril Thomas, Head of Research at Cnac

Bertrand Porot, Professor of Musicology, CERHIC, University of Reims Champagne-Ardenne

Marc-Antoine Boutin, PhD student in musicology, Université de Montréal et Sorbonne Université



Chaire ICiMa (innovation Chair around circus and puppet) receives support from:

