

Fonctions sémiotiques de la musique dans les numéros de cirque

Paul Bouissac (University of Toronto)

Au cirque, la musique n'est pas un simple bruit de fond dont la principale fonction serait de fournir une ambiance sonore. La musique fait partie intégrante des numéros. L'objet de cet article est d'explorer les fonctions diverses qu'elle remplit dans le processus créatif et dans la "mise en piste" du spectacle. Il convient toutefois de distinguer d'emblée la *musique de cirque* qui est un genre musical marqué par la prédominance des cuivres et des percussions typique des marches militaires et des parades de foire, de la *musique au cirque*, qui couvre un vaste éventail de genres et de styles dont les choix sont dictés par des considérations sémiotiques.

Un numéro acrobatique ou animalier peut certainement être accompli sans accompagnement musical. C'est le cas lors des répétitions qui sont nécessaires en dehors des représentations pour maintenir la forme ou parfaire la performance. Mais, sans musique, on ne peut distinguer ces actions du domaine de l'exercice physique, du sport ou du dressage. En quoi donc la musique contribue-t-elle à la riche production de sens qui caractérise le cirque? Un examen attentif des spectacles peut reconnaître au moins cinq fonctions sémiotiques différentes qui permettent de comprendre la part que joue la musique, à des degrés divers, dans la composition et la compréhension des numéros.

1. Cohésion et cohérence

Un numéro de cirque est composé d'un certain nombre de routines qui appartiennent en général au même paradigme acrobatique (bascule, trapèze, équilibre, etc.) mais qui souvent représentent plus qu'un seul paradigme, combinant par exemple équilibre et jonglage, ou figures de dance et trapèze. De plus, la succession des actions techniques est nécessairement ponctuée par de brèves pauses qui permettent aux artistes de reprendre leur souffle. La cohérence des actions du texte visuel d'un numéro est assurée en grande partie par la permanence de l'apparence de l'artiste ou de l'équipe ainsi que par le matériel utilisé dans leur spécialité. Mais ce déroulement peut donner une impression de décousu, de gratuité. La musique apporte le momentum qui lie les actions et contribue à la cohésion sémantique qui fonde le profil identitaire du numéro. On pourrait dire métaphoriquement que la musique choisie ajoute une personnalité culturelle au numéro tout en fondant son unité artistique. Il suffit de comparer plusieurs numéros de fil-de-fer, par exemple, pour apprécier cette dimension dans la mesure où le choix de la musique transforme le sens global des prouesses techniques d'équilibre qui se succèdent sur le fil et assure un lien sonore entre elles jusqu'à la conclusion de la séquence. En terme sémiotique de l'école greimassienne, on peut dire qu'il s'agit là d'une fonction *isotopique*: la récurrence d'un sème classificatoire qui détermine le sens global qui subsume les instances successives qui composent le numéro.

La musique espagnole, par exemple, inspirée par la corrida et le flamenco, est parfois choisie pour un numéro de fil-de-fer. Si l'acrobate est un homme svelte qui ponctue son numéro de postures cambrées dans un costume évoquant la tenue du torero, le tout se déroule d'une seule portée, pour ainsi dire, signifiant danger et héroïsme jusqu'au moment de triomphe final, les sauts périlleux avant et arrière. Mais, les mêmes

prouesses techniques d'équilibre peuvent changer de valeur quand le support musical souligne la légèreté et l'insouciance accompagnant les mimiques et les gestes communicatifs de l'acrobate. Pour un numéro féminin, cette cohérence sémantique textuelle peut être fournie par la musique éthérée d'un ballet classique ou par la thématique érotique d'un French CanCan. Quelque soit le registre mis en oeuvre, les signes multiples et multimodaux du numéro sont interprétés de manière cohérente grâce à la matrice sémantique fournie par la musique.

2. Iconicité

Un numéro de cirque a une structure dynamique qui combine continuité et discontinuité. Mélodie et rythme sont les équivalents musicaux de ces deux sortes de mouvement. On perçoit bien dans la danse comment les registres gestuels et acoustiques s'harmonisent. Mais les contraintes acrobatiques ne permettent pas à l'artiste de cirque d'épouser parfaitement les courbes et les rythmes musicaux. C'est le contraire qui doit se produire pour que l'effet souhaité se réalise. La fonction de la musique est alors de lisser les contours, pour ainsi dire, et de faire prévaloir le rythme quand le tempo de l'action se relâche. Cela est particulièrement évident pour les numéros de haute école dans lesquels les allures du cheval ne suivent souvent qu'approximativement les mesures de la musique. Dans le "pas espagnol", par exemple, la musique doit s'étirer parfois pour faire coïncider la fin des mesures avec les impacts des sabots sur le sol. Mais dans de nombreux numéros acrobatiques, les trajectoires des membres et des corps sont soumises à des perturbations dynamiques que la musique tend à effacer ou à absorber par l'effet d'une synesthésie naturelle. C'est ce qui permet de "voir" que le cheval "danse" et que le trapéziste "s'envole" ou tournoie par des rétablissements successifs aussi parfaitement que le ferait une roue. Quand il s'agit au contraire de souligner l'effort, l'amplification progressive du son magnifie la performance.

On voit donc que la musique contribue à créer une image idéale. Elle permet, en quelque sorte, de gommer les bavures. Comme le maquillage donne à l'artiste un visage plus sain et serein que nature, avec le sérieux ou le sourire d'un dieu, la musique dessine les contours de ses actions conformément à l'image que l'on s'en fait, telles qu'elles sont représentées sur les affiches.

Techniquement, en linguistique et en sémiotique, le terme *iconicité* désigne la signification par ressemblance mais n'implique pas la copie intégrale de l'objet. Elle repose sur la sélection appropriée de traits pertinents. Une scène d'acrobatie ou de dressage animalier peut être représentée sur le mode expressionniste qui accentue les traits indésirables du point de vue du spectacle tels que rides, peaux grasses, rictus de douleur que masque mal le sourire de rigueur, regards anxieux, sueurs, et autres aspects liés à l'âge, à la peur, et à la fatigue. La musique distrait la perception visuelle et ne fait voir par contagion que joie, plaisir, risque, audace, et gloire.

3. Fonction lexicale

Certains numéros sont accompagnés d'une musique qui a été spécialement composée pour eux. Mais le plus souvent, la musique est un arrangement de mélodies classiques ou populaires, jouées par l'orchestre ou enregistrées avec l'ajout de percussions "live" qui

permettent d'effectuer l'ancrage dans la dynamique du numéro. En revanche, la *fonction lexicale* renvoie à une utilisation différente d'une mélodie ou d'un motif musical connus. Quelques mesures viennent s'intégrer au numéro à un moment précis de son développement pour contribuer crucialement à la production de sens. Par exemple, lorsqu'un équilibriste atteint le sommet d'une construction instable, le changement soudain de la musique d'accompagnement à "The show must go on" by Queen évoque la chute possible et donc fonctionne comme un adverbe ou un adjectif qui colore tragiquement l'action finale. De même, lorsqu'un clown mime un bain paisible dans une baignoire au centre de la piste mais soudain produit une expression de terreur qui coïncide avec les quelques mesures qui sont le leitmotiv du film d'horreur maritime *Jaws*, l'introduction de cet élément sonore signifie "requin". Si la double sortie cabrée d'un cheval blanc et d'un cheval noir est accompagnée de quelques mesures d'une marche nuptiale connue du public, cette intervention musicale transforme la perception du contraste de couleur des chevaux en smoking et en robe de mariée, sans égard pour le sexe réel des animaux.

On voit que par *fonction lexicale* on désigne un rôle de la musique qui s'apparente au choix des mots dans un texte au même titre que les comportements signifiants dont l'agencement compose un numéro. Des effets similaires sont produits par l'introduction de contrastes de genre dans l'accompagnement. On peut citer en exemple un numéro ukrainien de rolla-bola dont la première partie faite d'équilibres plus gracieux que dangereux se déroule sur la musique de Vivaldi. Soudain, avec l'introduction d'une instabilité dramatique, éclate du rock assourdissant.

C'est dans cette catégorie lexicale qu'il convient de placer à la fois le silence et le roulement de tambour, qui sont des temps fortement marqués qui viennent s'ajouter au texte du spectacle pour en modifier le sens. Ces procédés sont si communs qu'ils forment un code acoustique appartenant au langage multimodal du cirque.

4. Fonction vicariante

La musique peut servir de substitut à la parole. Le langage et la musique ont en effet des propriétés communes. La plus significative est sans doute l'intonation. Les instruments de musique, en particulier mais non exclusivement ceux dont le son est produit par le souffle humain, peuvent imiter les courbes d'intensité qui sont typiques des intonations telles que questions et affirmations. Les variations du rythme de débit et de la hauteur ainsi que la calibration du volume permettent de traduire des émotions variées: charme, colère, hésitations, passion, panique, etc.. D'autre part, le propre du langage oral, dans le dialogue, est d'être en prise directe avec le context qui fournit les informations nécessaires à la compréhension des messages. Les clowns font usage de ce moyen de communiquer des messages relativement simples dans des situations de dialogue dont le context rend les enjeux assez clairs. Converser ou se disputer par l'intermédiaire d'un saxophone et d'un tuba peut démontrer une virtuosité riche en surprises.

Mais il y a plus. Beaucoup de clowns sont polyglottes mais ne sont pas nécessairement capables de soutenir des dialogues élaborés dans des langues qui leur sont étrangères. C'est alors que la fonction vicariante de la musique devient une ressource précieuse dans la mesure où elle pallie à l'insuffisance de la compétence linguistique des acteurs. Cependant, l'instrument à vent le plus naturel est la bouche qui permet le

sifflement dont les modulations peuvent transmettre un grand nombre de messages mélodiques. L'entrée classique des rossignols démontre l'efficacité de ce moyen quand il est utilisé avec talent.

Finalement, les instruments de musique permettent d'imiter des bruits physiologiques en les transposant dans un registre supérieur qui les rends plus ou moins acceptables. Certains clowns font grand usage de ce moyen de déclencher le rire assez facilement: borborygmes et flatulence sont deux sources robustes du comique populaire à la limite extrême de la musique.

5. Fonction actantielle

La musique joue parfois un véritable rôle d'agent qui est sensiblement différent des fonctions décrites plus haut. Une rengaine, une mélodie populaire peut jouer un rôle actif par elle-même, comme s'il s'agissait d'un agent indépendant.

Le clown, qui commençait à jouer sur sa concertina, se fait interdire de musique sur la piste par le clown blanc ou Monsieur Loyal. L'instrument est confisqué. Mais l'auguste extrait de sa poche une concertina plus petite sur laquelle il reprend le même air. Nouvel assaut, nouvelle confiscation. Enfin, une concertina minuscule est la dernière ressource du clown qui veut faire triompher la musique. Le son est faible mais distinct, presque enfantin. Avec une insensibilité de barbare autoritaire, le clown blanc apporte une poubelle et y jette furieusement la petite concertina. Et donne la poubelle à l'auguste qui la serre tendrement dans ses bras avec un air d'infinie tristesse. La curiosité le pousse à soulever le couvercle de la poubelle et, soudain, la mélodie se fait entendre. Elle n'est pas morte et revient au secours du clown. C'est un moment de triomphe de la douceur sur la brutalité, de la musique sur la barbarie. Cela suggère une autonomie de la concertina qui dans ce numéro est censée produire la musique par elle-même.

Il y a de nombreux exemples qui montrent que la musique au cirque ne fournit pas seulement un ensemble d'outils sémiotiques qui contribuent à la construction des numéros comme nous l'avons expliqué plus haut. La musique est en effet un agent actif à plusieurs degrés. Quand des animaux ont été dressés à produire des sons sur des artefacts qui ressemblent à des instruments de musique, elle agit en tant que facteur humanisant. Quand les clowns musicaux s'engagent dans une compétition amicale ou antagonistique, les instruments prennent le premier plan jusqu'au moment où la musique se révèle cachée dans des objets inattendus: grelots, verres, bouteilles, assiettes, gants, etc. Les clowns, alors, ne sont que ses chevaliers servants à qui elle joue des tours sous forme d'explosions ou autres bruits incongrus.

La musique agit aussi de manière cruciale à un autre niveau. Elle tend à intégrer les individus au sein d'une communauté partageant les mêmes émotions. Les rituels religieux en font grand usage pour stimuler le sens d'unanimité dans une assistance diverse. Elle est un facteur puissant de fusion. Elle se combine souvent avec les applaudissements spontanément synchronisés qui sont, après tout, une forme de percussion collective. En ce sens, la musique au cirque, lorsqu'elle éclate à la fin du spectacle au moment où les artistes viennent prendre congé du public, acceptant cet hommage qui leur est fait souvent debout en signe de respect et d'enthousiasme, réalise une union qui transcende puissamment différences et oppositions. C'est finalement ce qui peut faire considérer le cirque comme un rituel humaniste et séculaire.

