

Bartabas

Penser l'art par le cheval



Bartabas Penser l'art par le cheval

Propos mis en forme par Jean-Christophe Planche

Le théâtre équestre Zingaro fut présent à Calais du mardi 12 août au samedi 6 septembre 2014, avec le spectacle *Calacas*. À cette occasion, les samedi 30 et dimanche 31 août 2014, Bartabas présenta à l'extérieur des remparts du Fort Nieulay, *Lever de soleil*, à 7 heures du matin. Au total, près de 22000 spectateurs ont assisté à ces différentes représentations. Le samedi 6 septembre à 17h30, Bartabas se prêta au jeu d'une rencontre publique. Ce sont les propos de cette rencontre qui sont ici publiés.

Choisir d'être autodidacte par instinct

J'ai toujours été guidé par mon instinct. Tout mon parcours s'est construit sur cette force que j'ai écoutée et suivie, jour après jour.

Après avoir passé le baccalauréat à dix-sept ans, deux solutions se présentaient à moi : partir étudier pour apprendre un métier, ce à quoi mon caractère ne se prêtait pas vraiment ; ou alors partir jouer sur les routes avec des copains pour faire du spectacle de rue. La seconde solution fut une évidence, car elle incluait l'instant présent et me forçait à le vivre. Le fonctionnement de Zingaro s'est ainsi imposé de lui-même, il est né au fur et à mesure sur le terrain, chemin après chemin, halte après halte, spectacle après spectacle.

L'expérience est pratiquement la même en ce qui concerne ma relation aux chevaux : j'ai tout d'abord suivi un parcours assez classique au sein de l'univers des courses, mais j'ai fini par comprendre très vite que ma morphologie m'empêchait de devenir jockey, car je grandissais. J'ai alors pensé devenir entraîneur, mais j'y ai vite renoncé lorsque je me suis aperçu qu'il s'agissait davantage d'entraîner le propriétaire que le cheval. Ce n'était pas pour moi. Et puis est survenu l'accident, lequel en fin de compte m'a aidé à déterminer ma vie. Forcé à rééduquer ma jambe, j'ai choisi la pratique de la danse et du mime. De là... il n'y avait qu'un pas, j'ose dire, à l'idée de faire du spectacle. Un pas que j'ai franchi, sans hésitation, et sans véritable éducation académique. Je suis ce qu'on peut appeler un autodidacte de l'éducation. Je n'en tire aucune fierté particulière. Ma philosophie vient de cet enseignement de la vie qui se reçoit sans aucun *a priori*,

et qui s'apprend tous les jours sans interruption, sans aucun plan de carrière, ni fond de retraite. Je suis sans cesse en mouvement vers l'apprentissage, et je progresse chaque jour davantage. Je peux tirer autant d'enseignements à observer un petit garçon gitan sur son âne, qu'à regarder monter un grand écuyer. Il y a à chaque instant quelque chose d'intéressant à capter dans le rapport au cheval, lorsque l'on est curieux et un tant soit peu observateur.

Agir avec intuition

Quand je sens qu'une action est juste, je l'accomplis. La réflexion est lovée dans l'instant de l'acte. Ce fonctionnement est particulièrement important pour maintenir la flamme du lien active dans la création de spectacles avec des chevaux. Le temps de la préparation est en effet très long : il faut travailler un an ou deux avec chaque cheval, afin de mettre en place des images techniques, et ce sans aucun moyen de savoir si elles seront utilisées ou pas dans le prochain spectacle. Il s'agit de préserver à tout prix la liberté de renoncer à une image ayant demandé des jours et des mois de travail obstiné, si elle ne semble finalement pas juste dans le spectacle qui est en train de se créer.

Pour *Triptyk* par exemple, nous avons travaillé pendant un an avec un cheval pour qu'il accomplisse certaines ruades et cabrioles ; je voulais en effet dévoiler sur scène une partie d'un moment de dressage. Mais, la création du spectacle approchant, j'ai trouvé que cette idée n'était pas juste, et j'y ai finalement renoncé. Il s'agissait là essentiellement

d'une intuition, et l'écouter m'a coûté une certaine forme de courage. Ce n'est jamais facile d'abandonner des heures et des heures de travail. Pourtant, seulement une fois le spectacle créé, j'ai compris que j'avais laissé mon inconscient agir et comprendre à ma place. En effet, à la fin du spectacle *Éclipse*, j'avais perdu mon cheval Zingaro. Je ne me sentais absolument pas prêt à présenter un solo avec un autre cheval. J'ai réalisé à cet instant que les tableaux de *Triptyk* évoquaient tous le deuil, l'absence, le manque. J'avais intuitivement fait les choix qui progressivement m'ont amené à créer ce spectacle, et je les ai compris consciemment par la suite, lorsque les critiques ont attiré mon attention sur le sens de ces scènes. Voilà pourquoi il me semble essentiel de préserver cet espace de liberté fondamentale, de ne pas trop planifier à l'avance afin de ne pas étouffer la sensibilité de l'émotion et de la justesse.

Je sais que le prochain spectacle tournera autour de la thématique des anges. Je ne sais rien de plus. Le travail avec les chevaux a déjà commencé, la réflexion est engagée, et nous verrons seulement au bout du parcours quelles idées seront finalement gardées.

Être et sentir avec l'autre

Raconter mon rapport aux chevaux va de pair avec l'évocation de ma relation avec les hommes et les femmes m'accompagnant dans le travail au sein de la compagnie. Le fait de travailler avec des animaux, en particulier des chevaux, impose de nombreuses contraintes. Alors que mes

partenaires ont choisi de vivre l'aventure, le cheval, lui, n'a pas choisi de venir et ne sait pas pourquoi il fait cela. J'ai la faiblesse de croire que nous le traitons de la meilleure manière possible, mais il n'en reste pas moins que nous sommes allés l'acheter quelque part, et que nous avons décidé de l'intégrer à notre projet. Nous lui avons imposé une vie qui n'est pas naturelle. Je préviens toujours ceux qui entrent dans la compagnie et qui ont voulu cette vie, en acceptant aussi son lot de souffrances, que ce n'est pas du tout le cas pour le cheval qui mérite, pour cette raison, d'autant plus d'amour, de respect et d'attention. Les applaudissements ne sont pas une reconnaissance du point de vue d'un cheval. C'est pourquoi nous nous sentons au service du cheval lequel nous dicte notre rythme de travail quotidien. Le cheval rythme le temps de la création d'un spectacle, nécessitant plus de six mois de répétitions, et près d'un an et demi de travail. En effet, le cheval ne saurait accepter la douleur, car il ne sait pas pourquoi il effectue les gestes. Un comédien, un danseur ou un musicien peuvent accepter de souffrir dans leurs exercices, à la barre ou en faisant leurs gammes, pour pouvoir progresser. Ce n'est pas du tout le cas pour le cheval. Par ailleurs, si on déduit le temps de l'échauffement et celui de la décontraction, le temps de travail purement créatif avec le cheval en lui-même est vraiment réduit : une séance de travail d'une heure et demie ne comporte ainsi que trois quarts d'heure réellement utiles ; et encore, cela n'arrive pas tous les jours, afin d'éviter le phénomène de répétition mécanique. C'est une constante gymnastique de l'esprit qui nous est imposée au quotidien. Nombre de comédiens et de metteurs en scène expliquent que les idées intéressantes

arrivent avec la fatigue du corps. Je suis certes d'accord avec cette conception, mais elle n'est toutefois pas valable avec le cheval. Il faut au contraire accepter de se contenter de très peu, et se dire chaque jour qu'en partant de A on arrivera peut-être à Z, mais qu'on en est pour le moment bien loin, et qu'il faudra passer patiemment par chaque petit obstacle de l'alphabet. J'aime faire le rapprochement du lien que j'ai avec mes chevaux, avec celui qu'avaient les paysans. Les chevaux travaillaient durement, certes, mais les hommes aussi. Il me semble qu'un paysan éprouve davantage de respect et d'amour pour le cheval qu'une personne qui estime bien faire quand elle met son animal dans un petit club hippique parce que c'est joli et amusant. Le cheval doit pouvoir travailler. C'est de notre devoir d'en faire un artiste, un danseur, en l'assouplissant, en le musclant patiemment, en le préparant psychologiquement à faire ce que nous lui demandons. Le but est qu'il le réalise par envie, et non par obligation. Le cheval devient ainsi un vrai partenaire et nous travaillons ensemble en nous apportant mutuellement.

Le cheval est mon outil d'expression, comme la voix l'est pour un chanteur, ou un instrument le devient pour un musicien. La particularité de cet art est qu'il passe par un être vivant qui répond aux impulsions et les reflète comme un miroir. Un rapport violent ou un ordre dominateur renvoient une image de soumission ou de révolte. Mais si je lui donne un rapport d'amour et d'écoute, et si je développe avec lui un langage sensible et intelligent, les possibles deviennent alors immenses. Si apprendre à faire un mouvement est relativement aisé, développer avec un cheval une complicité pour arriver à une finesse d'interprétation

ouvre des perspectives de création illimitées. Le spectacle permet ainsi d'approcher la vision de la puissance créative de la relation entre l'homme et le cheval, et c'est cela qui retient mon intérêt. Car tout un chacun peut voir des chevaux dans les prés, sur les champs de courses ou ailleurs. Mais la pertinence et la magie résident bien dans l'interrogation : que pouvons-nous dire ensemble ? Nous devons d'abord nous approcher mutuellement afin de trouver notre vocabulaire commun, puis notre grammaire. Nous pouvons ensuite écrire des poèmes à deux, les ressentir avec émotion, les dire ensemble dans un même souffle.

Penser par le cheval

La psychologie est essentielle dans le travail avec le cheval, car elle déclenche une expressivité dans le mouvement. La différence entre un cheval artiste et un cheval automate se voit là. Il faut faire en sorte que le cheval donne de lui-même et surtout qu'il garde l'envie et le désir d'exécuter le geste. L'équilibre est d'autant plus difficile à trouver qu'une des grandes qualités du cheval est sa générosité, laquelle peut presque devenir un défaut. L'être humain doit beaucoup au cheval dans son évolution historique. L'humanité n'en serait pas à ce stade si elle n'avait pas utilisé le cheval dans le travail, le transport et jusqu'au fond des mines. On peut dire que le XXI^e siècle est celui de l'abandon du cheval par l'homme, qui ne le considère plus que comme un simple outil de loisir, de spectacle voire de sport. L'animal a ainsi perdu sa place prédominante de compagnon de travail qu'il a

occupée pendant des siècles. Nous avons oublié qu'un cheval est si généreux qu'il pourrait aller jusqu'à mourir pour nous. Un cheval peut répéter sans relâche un mouvement jusqu'au claquage. Je me dois donc de me substituer à lui pour gérer sa propre générosité : cette dimension est intéressante, car nous observons généralement le contraire dans les rapports humains. Il faut penser par le cheval, puisque l'animal peut être comparé à un enfant qui n'est guère âgé de plus de cinq ans. En effet, on l'extrait de son contexte naturel, en l'amenant dans un autre environnement, une écurie ou un chapiteau, et ce déplacement nous oblige à veiller au moindre détail, jusqu'à la manière dont on noue son attache, car tout peut devenir un danger. Cela demande une vraie attention généreuse pour l'autre. Les chevaux me donnent quotidiennement des leçons de vie. Quand j'arrive le matin tôt, je me permets de penser que le cheval m'attend avec l'envie de travailler et de donner ; ce n'est pas toujours le cas chez les êtres humains. Le cheval, lui, a l'envie, il est entièrement disponible pour vous, et cela me pousse à me comporter avec lui de manière toujours positive. Il représente ainsi un garde-fou pour l'artiste. Il me semble que quand une pièce de théâtre devient ennuyeuse, ce n'est pas parce le metteur en scène ou les acteurs sont mauvais ; non, selon moi, ils se sont enfermés dans une sorte de cercle intérieur qui les a rendus imperméables au public qui ne les comprend pas, alors que la création leur était pourtant destinée. Le travail avec les animaux incite à rester toujours positif, et évite concrètement de s'enfermer en soi.

Créer avec et par le cheval

Le cirque ne m'a jamais semblé être un art majeur, car il représente une accumulation d'individualités. Que peuvent se dire artistiquement un jongleur et un dresseur de chevaux, à part rouler ensemble sur les routes et vivre une aventure humaine?... J'ai senti ce danger à mes débuts avec le cirque Aligre. Nous nous entendions tous à merveille. Ma spécialité était d'arriver à cheval en hurlant, de sauter sur les spectateurs barbus, et de jouer le révolté en leur crachant au visage. Cela m'amusait beaucoup, mais ensuite j'ai su assez vite que les gens attendaient davantage, et puis personne ne remarquait la précision technique que j'avais mis un an à obtenir avec mon cheval. Il n'y a jamais eu de création d'un deuxième spectacle, faute d'avoir pu trouver un vrai langage artistique commun autour du geste collectif. Lorsqu'on parle d'art équestre, c'est quand le travail porte sur la qualité intrinsèque du geste, et sur le geste seul. En effet, enseigner à un animal à accomplir un geste n'est pas très compliqué: si l'éléphant monte bien sur le tabouret, il aura une feuille de salade; si c'est un lion, il aura un morceau de viande; si c'est un humain, il aura un bon salaire... La réponse est simplement d'ordre mécanique. Mais travailler de l'intérieur la qualité du geste implique une tout autre approche. Ce qui importe n'est en fin de compte pas l'assouplissement, la préparation physique donnant au cheval la capacité d'effectuer physiquement le mouvement, mais c'est surtout qu'il le transmette avec envie. L'envie du cheval ne peut pas reposer sur les ressorts habituels utilisés par ceux qui font du spectacle: la perspective de la première représentation face au public et l'effervescence qu'elle peut

10

susciter, le motivent assez peu... Il faut donc créer une vraie relation, un rapport intimement singulier. L'autre contrainte est également liée au fait que l'animal vit en principe moins longtemps qu'un être humain. C'est pourquoi travailler avec des chevaux suppose d'en accepter les deuils. Sur le plan sentimental, la douleur est évidemment immense, elle est réellement comparable à celle que l'on ressent à la perte d'un proche. De plus, ma perte est aussi celle brutale de mon instrument de travail, de mon instrument d'expression sensible. Au niveau de mon existence, de mon art, je sais que je perds à chaque fois une vraie partie de moi-même, qui disparaît à tout jamais, et que je ne retrouverai jamais plus. J'ai mis longtemps, très longtemps à le comprendre. Ce que j'ai pu construire avec le cheval dans le temps, est lié à ce que je lui ai donné de l'intérieur de moi-même. Il ne s'agit pas d'un métier, mais essentiellement d'une qualité de relation liée à des heures passées et révolues. Perdre un cheval suppose d'accepter de tout remettre à zéro. On peut certes aller un peu plus vite avec le savoir de l'expérience, mais l'essentiel pour moi n'est pas là. Le temps nécessaire à une vraie expressivité des émotions artistiques est incompressible. Il faut au moins trois ou quatre ans avant de pouvoir représenter devant un public la moindre scène vraie, issue d'émotions réelles, que l'on ressent sans tricherie aucune.

11

Chercher l'épure du geste

La recherche du geste juste se cultive à l'infini.

J'ai un cheval qui a plus de vingt-huit ans. Il est arrivé

à Zingaro à l'âge de cinq ans. Ce cheval possédait un art du piaffer (une manière de trotter sur place), assez extraordinaire. Particulièrement à l'aise dans cette figure, il l'a faite longtemps dans tous mes spectacles. J'aime penser, et cela donne réellement du sens à ma vie, que ce cheval est devenu comme un vieux sage. Les échauffements du matin sont aujourd'hui minimalistes. Je me mets à l'écoute de son corps. À vingt-huit ans, perclus de courbatures, il me donne pourtant encore ce mouvement dans le spectacle et je crois qu'il a compris que pour l'effectuer, il lui fallait utiliser le minimum d'énergie, et ne mobiliser que les muscles et les articulations nécessaires, comme un maître yogi. En vieillissant, on apprend à se débarrasser du superflu; et de toute façon, on y est bien obligé. Perdre un cheval, c'est alors perdre une partie de son corps. Il nous manque une main ou une jambe : il faut apprendre à vivre sans. Toute l'histoire est là.

Mais je cherche aussi à dire autre chose : le rapport que je recherchais avec le cheval lorsque j'avais vingt ans, n'est plus le même aujourd'hui, heureusement pour moi d'ailleurs. Cette recherche et ces deuils imposés ont influé en profondeur sur ma créativité. Par exemple, la scène finale d'*Éclipse* s'effectuait avec mon cheval frison Zingaro que j'avais depuis seize ans. Il est décédé, alors que nous étions en tournée à New York, avant la fin de la tournée. On a joué le tableau sans lui lors des dernières représentations. Aujourd'hui avec le recul, je me demande comment j'aurais pu aller encore plus loin avec lui, car nous avons atteint le maximum de l'épure de notre geste.

Il faut accepter ces deuils, car ils représentent des étapes, même si elles sont très difficiles à vivre.

Sentir le rythme des chevaux

Les chevaux dictent la vie et le sens de Zingaro depuis le début. Ce sont eux qui nous imposent nos horaires de travail, puisque pour eux nous devons nous lever très tôt le matin, et nous coucher tard le soir lors des représentations. Notre rythme de vie est donc particulier, et il diffère de celui de la plupart des artistes, qui ne sont généralement pas au mieux de leur forme le matin. Les chevaux induisent également notre calendrier général de travail. En effet, nous ne jouons jamais deux spectacles le même jour, et pas plus de cinq fois par semaine, afin d'éviter la répétition intensive de mêmes gestes, lesquels risquent de tuer en eux l'envie de donner.

De plus, un cheval a besoin de sortir, et de travailler tous les jours. Nous ne pouvons donc pas prendre de vacances entre deux créations, et la pression psychologique est quotidienne. La notion de répétition d'un spectacle ne fait pas sens pour un cheval : il s'agit plutôt pour lui d'un travail en continu qui s'ajoute à ce qu'il fait déjà lors des spectacles. Et les théâtres n'étant pas équipés pour accueillir les chevaux, nous avons dû tout construire, du chapiteau jusqu'aux écuries. Tout ceci suppose des temps de montage très importants, et des rythmes de tournées assez longs, puisque nous ne pouvons évidemment pas changer de ville chaque soir. Nos contraintes économiques sont donc très fortes. Je me souviens que nous ne nous sommes pas payés pendant les cinq premières années de Zingaro : tout l'argent était consacré à obtenir un minimum de conditions satisfaisantes permettant simplement aux chevaux de travailler. J'assume pleinement toutes ces contraintes qui influent directement sur notre

création. Je pourrais ne garder qu'un unique regard de metteur en scène, mais tous les domaines, y compris ceux financiers ou techniques, m'intéressent au plus haut point, car ils influencent directement nos spectacles. Quand je renouvelle l'espace scénique à chaque création, je dois à chaque fois peser le pour et le contre, et mesurer précisément ce que cela va entraîner en termes de dépenses pour Zingaro. Je me dois de renoncer à certains choix, parce qu'ils mettraient en péril notre équilibre financier.

Trouver la bonne échelle

Zingaro représente une vraie aventure de vie, et pas simplement une compagnie parmi d'autres qui crée des spectacles. On peut trouver une énergie très forte au sein d'un groupe qui se construit par exemple autour de la fabrication d'un film : les personnes se réunissent durant quelques mois ou plus, au service de la réalisation du film, et puis chacun quitte le bateau et passe à autre chose. Mais ce n'est pas le cas pour Zingaro, où les temps de créations, de tournées, de retours dans les bases à Aubervilliers forment un continuum linéaire et annuel. Zingaro est comme un vélo : nous tombons si nous cessons de rouler tous ensemble. Il n'est pas toujours facile de vivre dans cette tension permanente, et croyez-moi, le succès n'y change rien. L'échelle de valeurs change, mais les contraintes restent les mêmes. Le véritable danger pour nous serait ainsi de trop grossir. Je me souviens qu'à un stade de notre évolution, nous avons choisi de fixer notre seuil à mille, mille deux cents places maximum, ce qui est déjà élevé pour

du théâtre. Mais nous ne pouvons descendre en dessous de cette jauge, pour des raisons de contraintes purement économiques. Peter Brook explique qu'au-delà de six cents places, il n'y a plus de théâtre car cela devient autre chose à partir du moment où l'on ne peut plus croiser le regard du spectateur assis au dernier rang. En ce qui nous concerne, je me permets de doubler ce nombre, car nous travaillons dans un espace circulaire et non frontal, et cette règle nous offre un rythme économique. Nous avons ainsi accueilli vingt et un mille spectateurs à Calais lors des représentations de *Calacas*. Nous aurions certes pu proposer seulement quatre représentations à cinq mille places dans un immense chapiteau géant, encore plus grand que le nôtre. Mais cela nous est impossible, parce que nous aurions eu l'impression de tromper le spectateur, de lui mentir. Si nous avons choisi le nom de théâtre équestre, c'est parce que nous souhaitons rapprocher le spectateur du cheval, pas seulement dans le concept, mais aussi physiquement et concrètement. Les chevaux ont besoin d'espace pour s'exprimer – de stades, de champs de course – et on les voit toujours de très loin. Nous ne voulions pas de ce rapport éloigné. Un jour, aux États-Unis, on m'a proposé de créer une deuxième équipe de Zingaro à Las Vegas. J'ai ri, et ai dit que c'était impossible. Ils m'ont pris pour un idiot, puisqu'ils me payaient tout : une deuxième équipe, un deuxième théâtre, tout comme à Aubervilliers, voire en mieux!... Je leur ai expliqué ce qu'ils ne comprendraient jamais : qu'il fallait dix ans de complicité avec des chevaux pour arriver à nos spectacles, et que cela ne pouvait pas se copier. Il s'agit là de l'essence même du temps, du rapport individuel avec un cheval, et cela ne peut être négociable.

Rencontre avec
Bartabas, Le Channel,
samedi 6 septembre
2014

16



Rencontrer le public

Nous existons uniquement dans notre rapport immédiat au public : il faut qu'il se passe quelque chose pendant la durée de la représentation. Nous ne pouvons nous considérer comme des génies incompris, dont le travail ne sera compris qu'éventuellement d'ici 30 ans. Les exemples ne manquent pas chez les peintres, ou les écrivains maudits, mais nous ne pouvons le concevoir dans le spectacle vivant. Soit l'émotion passe, soit nous devons nous arrêter de jouer.

Cette nécessité n'influe pas sur le contenu même de nos propositions. Elle nous oblige simplement à veiller à rester toujours accessibles. La condition même de l'existence de Zingaro est celle d'être compris par notre public. Je crois que la distinction entre un théâtre populaire et un autre d'avant-garde, n'a en fait aucun sens. Certains artistes sont des gens réellement honnêtes dans leur démarche, restent en recherche et se soucient d'être compris par les autres. D'autres se contentent de répondre aux attentes du public par la reproduction d'un schéma connu et qui fonctionne, ou agissent au contraire contre ce système en se moquant de lui et en considérant que leur propre création est géniale, et qu'il nous faut la prendre ou la laisser. Mais selon moi, une œuvre forte doit pouvoir être comprise par tous les publics. Devant une grande peinture, le néophyte voit quelque chose qui n'est pas nécessairement ce qu'y trouve le spécialiste, mais il est touché par elle. Il n'y a cependant pas d'absolu : une œuvre peut nous bouleverser lorsque nous avons vingt ans, et nous laisser plus ou moins indifférents lorsque nous en avons quarante, parce que notre sensibilité a évolué.

Je me souviens m'être copieusement ennuyé à l'école en lisant les auteurs au programme, et en restituant le jour de l'examen ce qu'on m'avait dit que l'œuvre voulait dire, pour aussitôt tout oublier. Il m'arrive pourtant aujourd'hui de reprendre la lecture des mêmes œuvres, et de les dévorer dans la nuit, parce que le moment est venu : l'œuvre me parle. Une belle peinture traverse le temps mais elle transperce aussi le regard du spectateur. Elle est figée, et peut donc attendre que la rencontre s'opère, et que l'expression de l'artiste et le ressenti du spectateur soient en phase. L'une avec l'autre. Cette charnière est particulièrement délicate pour le spectacle vivant qui ne peut pas se permettre d'attendre le spectateur. Je me dois donc de rester intransigeant sur ce que je veux dire, mais je dois veiller en permanence à faire attention à ce que l'on m'entende et que l'on me comprenne bien. Le rapport au temps existe bien toutefois, car Zingaro a la particularité de vieillir avec son public. Nos spectateurs reviennent au fil des années, et la durée nécessaire entre deux créations permet de laisser le temps au désir de renaître. Les spectateurs peuvent ainsi *digérer* nos spectacles, respirer, et ensuite retrouver le désir de revenir nous voir dans une autre proposition. J'ai été étonné de constater que ceux qui conseillaient à des amis nos spectacles, revenaient en fait les revoir avec eux ! Quand nous conseillons un film ou une pièce, nous n'y retournons pas, mais chez nous, oui ! J'ai ainsi compris que ce désir de revivre le spectacle ensemble était lié au fait que nous recevions le public chez nous : on ne conseille pas à quelqu'un d'aller chez des gens sans les accompagner. Voilà pourquoi nous pouvons nous développer sur la durée d'une vie entière, sans ennuyer l'autre, et sans nous ennuyer nous-mêmes.

Dresser grâce à l'émotion

Quand on travaille avec les chevaux, on se heurte inévitablement à la réticence de ceux qui n'aiment pas les chevaux, et ne veulent pas assister à ce genre de spectacle. C'est comme si on décidait de ne pas aller voir des spectacles de danse, sous prétexte que l'on ne sait pas danser... ! Mais, bien au contraire, je préfère ce regard un peu réticent, à celui des connaisseurs de chevaux qui m'intéresse assez peu, car trop porté essentiellement sur la technique, et peu enclin à l'admiration. Or, la technique se doit d'être au service de l'émotion. Quand j'étais plus jeune, j'avais tendance à considérer la technique comme une nécessité, un passage obligé, je ne voyais pas que ce qui comptait réellement était la poésie. On est stupide quand on est jeune. Plus tard, on comprend que la poésie vient de la technique. C'est parce qu'on domine la technique qu'on peut aller chercher à l'intérieur de soi l'universalité poétique. Il faut justement beaucoup de technique pour pouvoir s'en débarrasser. Mes entretiens silencieux avec mes chevaux le matin sont le fondement même de ce que va devenir le futur spectacle. Ce ne sont pas des répétitions, mais un dialogue continu, le matériau même sur lequel se construit une épure commune. Plus on cherche, plus on touche à l'essentiel. Je ne crois pas que je serais encore capable de refaire ce que je faisais il y a vingt ans, non pas parce que je n'ai plus la technique, mais parce que cela n'a plus de sens pour moi. Mon énergie est aujourd'hui ailleurs. À un moment de ma vie, j'ai dressé un cheval à galoper en arrière, parce que j'ai eu la chance de détecter un animal qui était très doué pour cela.

20

C'était magnifique, mais cela n'aurait plus de sens désormais de se mettre à la recherche d'un autre cheval qui imiterait ce geste. La justesse de cette image était liée à ce cheval-là, et à l'homme que j'étais, à ce moment précis, et à la relation que nous avons construite lui et moi, ensemble. Elle n'aurait plus de sens aujourd'hui. En effet, le répertoire technique à cheval est de fait assez restreint. La virtuosité du cavalier ne suffit pas. Un jeune voltigeur très dynamique peut beaucoup moins apporter qu'un autre acrobate voltigeur plus âgé exécutant beaucoup moins de prouesses, mais qui est là, qui est habité. On ne peut pas l'expliquer, il faut le ressentir. Chaque cavalier doit trouver année après année toutes les facettes de sa personnalité kaléidoscopique. J'aime beaucoup voir fleurir les gens dans la compagnie. Cela prend du temps pour parvenir à dépasser la simple démonstration d'une prouesse technique, pour parvenir en fait à exister réellement et tout simplement. Je parle assez peu dans la compagnie. Quand arrive le besoin d'expliquer quelque chose, il est déjà souvent trop tard. J'ai besoin que les gens trouvent par eux-mêmes, car le travail avec un cheval est très solitaire. La beauté se trouve dans la recherche et la quête de soi.

21

S'inspirer de la musique

La musique a toujours été très importante pour moi. Au départ, la compagnie s'appelait Théâtre équestre et musical. Avant Zingaro, j'avais créé le cirque Aligre avec Igor et Branlotin, qui n'étaient pas des cavaliers, mais des musiciens. Nous avons cherché un tronc qui nous

était commun, de manière à partager quelque chose artistiquement. Je me suis mis à la musique et ils se sont mis aux chevaux. Aujourd'hui, finalement, Zingaro n'est constitué que de personnes qui travaillent avec des chevaux, mais il est resté de cette aventure l'importance accordée à la musique. Je ne pense pas au pays d'abord, mais essentiellement à la musique. Ce qui m'a d'abord intéressé dans *Chimère* est la respiration de la musique particulière du Rajasthan. L'intérêt pour la culture du désert du Thar n'est venu qu'ensuite. Pour *Calacas*, j'ai très vite compris que la musique médiévale européenne ne collerait pas avec les danses macabres, et cela m'a ainsi emmené vers le Mexique et le croisement avec la civilisation précolombienne, donnant cette musique qui irrigue aujourd'hui le spectacle. La gestation de *Triptyk* doit énormément au *Sacre du printemps* de Stravinsky. Je voulais depuis longtemps créer quelque chose avec cette œuvre qui m'obsède depuis toujours. *Le Sacre* ne durant que vingt minutes, et un spectacle aussi court n'étant pas viable pour nous économiquement, il fallait que je trouve une autre pièce musicale qui pourrait ne pas être écrasée par ce chef-d'œuvre. J'ai mis longtemps à trouver la *Symphonie de psaumes* de Stravinsky, réponse sacrée à la fête païenne du *Sacre*. J'ai rencontré Pierre Boulez pour lui demander l'autorisation d'utiliser son interprétation que je trouve magistrale, et il m'a proposé d'intégrer son *Dialogue de l'ombre double* qui complète le triptyque. La musique est le point de départ de toutes mes créations.

S'ouvrir au monde

Zingaro signifie tzigane en espagnol. La compagnie ne compte pourtant personne qui vienne de familles de voyageurs ou de circassiens. Je trouvais ce nom pertinent, parce qu'il met en avant ce qui m'intéresse profondément : les rapports entre les cultures, et l'ouverture sur le monde. Cela se voit dans les thématiques de nos spectacles, nourris de chants caucasiens et berbères, d'Inde et de Corée, de monastères tibétains ou venant de guerriers du Kérala, adeptes du Kalaripayatt. Si on amène quelqu'un de n'importe quel pays sous notre chapiteau sans lui fournir d'informations, je ne pense pas qu'il puisse identifier la nationalité du spectacle. Cela n'est pas seulement dû aux origines diverses des membres de la compagnie, mais surtout au fait que nous ne sommes rattachés à aucune école ou académie en particulier. Même dans des langages aussi originaux que celui inventé par Pina Bausch, on peut comprendre les lignes puisées à l'expressionnisme, par exemple. Je ne pense pas que ce soit le cas pour Zingaro, où tout vient d'une donnée basique et universelle : peut-on s'exprimer sur le rapport à l'autre, à travers le rapport au cheval ? La manière dont nous nous comportons avec le cheval, est-elle celle dont nous nous comportons avec autrui ? Tout le reste n'est qu'un prétexte. Notre langage est universel, comme l'est celui de la musique. L'importance de la musique signifie travailler avec des musiciens. La plupart de nos spectacles accueillent ainsi des musiciens invités venus du Rajasthan, du Tibet, de Corée, du Chili, et nous en partageons la vie pendant trois ans. Je vais les chercher dans le monde entier, je les convaincs

de venir nous rejoindre, et la durée inhérente à la création avec des chevaux fait que nous vivons ensemble pendant plusieurs années. Cette dimension est presque aussi importante que la présence des chevaux : être capable d'accueillir des gens qui viennent d'autres religions, d'autres modes de vie, et vivre au quotidien avec eux. Il ne s'agit pas de demander à des musiciens de jouer ponctuellement dans un spectacle. Je suis allé en Inde pour auditionner des musiciens, mais je n'ai pas fait le voyage pour connaître l'Inde, parce que je ne suis pas sûr que cela soit possible même en passant dix ans dans une seule région. Je préfère aborder les cultures à travers le regard des autres. Pour *Calacas*, je ne suis pas allé au Mexique. J'ai rencontré des personnes passionnées par ce pays en leur demandant de me raconter leur Mexique. Je lis également beaucoup ou regarde des œuvres d'art. Je préfère aborder un pays ou une culture à travers la médiation d'autres regards. Je me sens plus à l'aise avec l'imagerie qu'avec la réalité parce que des gens ont pris le temps de la retranscrire. Je n'en ai pas le temps, et je préfère mettre des choses personnelles dans ce que je saisis, que me laisser happer par la réalité. Je me nourris, et les choses ressortent de manière inconsciente au fil du travail.

Transmettre

J'arrive à un âge où on voudrait m'appeler Maître, et je le refuse. Le fait que le temps passe m'incite plutôt à me concentrer sur l'essentiel. Ces dernières années, j'ai développé quelques projets à côté de Zingaro. Je souhaitais travailler

avec des personnes que j'admire comme Ko Murobushi, figure emblématique du Butô, pour créer *Le centaure et l'animal*, ou encore Andrés Marín, l'un des plus talentueux artistes du flamenco contemporain, dans le spectacle *Golgota*. Des artistes de cette envergure ne peuvent pas s'engager dans des productions aussi lourdes et longues que celles de Zingaro. Je suis également intéressé par un travail au théâtre, lequel est frontal et qui donne davantage de place aux détails. Je veux vivre ces rencontres avant qu'il ne soit trop tard.

J'ai également fondé, en 2003, l'*Académie du spectacle équestre* dans la Grande écurie du château de Versailles. Il s'agit d'une compagnie école qui reprend la philosophie de Zingaro. J'ai donné comme préambule de formation qu'il n'y aurait pas de cursus, parce que l'on n'a jamais fini d'apprendre. On peut y entrer et en sortir à tout moment. Pour bien monter à cheval j'ai instauré que les cavaliers aient aussi des cours de chant, de danse et de kyūdō, – le tir à l'arc japonais – afin de travailler le sentiment. Un chorégraphe qui cherche un interprète peut faire passer une audition à laquelle se présentent une centaine de danseurs puisqu'il existe des écoles. Aucune école ne formait des cavaliers artistes : c'est le travail de l'*Académie* même si elle ne sert pas de vivier pour Zingaro. Un autre grand principe de l'*Académie* est qu'il faut donner pour recevoir. L'enseignement ne m'apparaît pas comme un dû. Je n'aime pas la position de l'élève qui a été reçu à l'école, qui s'assoit et qui dit : *maintenant, apprenez-moi !* S'il veut apprendre, l'élève doit d'abord savoir donner. La transmission culturelle s'est toujours faite de cette manière. À l'époque du Greco, celui

qui voulait devenir peintre commençait d'abord par balayer l'atelier. Peu à peu il tendait les cadres, broyait les pigments, peignait les fonds derrière les paysages, et au terme d'un long processus, pouvait enfin peindre tout un tableau et le signer. J'ai instauré cette règle également pour des raisons financières : avoir des chevaux et prendre des cours coûte cher. Je ne voyais pas pourquoi la cavalière américaine qui montait correctement parce que ses parents lui avaient acheté un cheval à l'âge de six ans, serait davantage favorisée qu'une cavalière d'origine modeste, devant travailler dans une pizzeria pour payer ses cours. Chaque personne entrant à l'*Académie* est donc immédiatement salariée et trouve une place dans un spectacle du répertoire. Elle a un salaire qui lui permet de vivre dans l'*Académie*, ce qui nécessite un investissement à temps plein. Je n'ai pas créé cette *Académie* dans l'intention consciente de transmettre. Il s'agit aussi d'un concours de circonstances puisque je disposais, pour *Triptyk*, d'un corps de ballet de chevaux aux yeux bleus, tous de la même robe crème, tous reconnaissables, mais qui ne pouvaient plus pour moi être montrés dans d'autres spectacles. Ils ont été le point de départ de l'*Académie*.

J'espère que l'*Académie* continuera mais je ne souhaite pas que Zingaro me survive. La compagnie ne peut pas avoir de répertoire puisque nos spectacles sont liés à des chevaux qui ne sont souvent plus là, ainsi qu'à des gens venus ponctuellement du bout du monde, et à la sensibilité collective d'un temps donné. Quand j'engage quelqu'un dans la compagnie, je ne le fais pas pour qu'il remplisse un rôle comme on pourrait le faire dans une distribution

de cinéma ou de théâtre. Je l'engage parce que je trouve son énergie intéressante. Je ne lui donne pas de direction précise : c'est à lui de trouver sa place, de se trouver. À Zingaro on ne joue pas un rôle : on se joue soi-même. L'alchimie de nos spectacles naît de la fusion de personnes singulières, de chevaux uniques et d'un état d'esprit particulier : cet art, par essence éphémère, est donc voué à disparaître.

Bartabas, Calais, septembre 2014

Les Carnets du Channel

1 Ariane Mnouchkine, *Les clés de l'épopée*, janvier 2014

2 Bartabas, *Penser l'art par le cheval*, janvier 2015

Le Channel

Scène nationale

CS 70077

62102 Calais cedex

Tél. 03 21 46 77 10

Site www.lechannel.org

Courriel lechannel@lechannel.org

Directeur de la publication

Francis Peduzzi

Mise en forme des propos

Jean-Christophe Planche

Conception graphique

Patrice Junius

Photographies

François Van Heems

