Solène Kuntz

LA PLACE DU CHEVAL SUR LES SCÈNES ACTUELLES

Mastère Spécialisé Architecture et Scénographies
École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris Belleville & École Camondo

Thèse professionnelle suivie par Laure Fernandez et soutenue en mars 2022

Mise en situation professionnelle effectuée dans la compagnie Jehol, encadrée par son directeur artistique Benjamin Cannelle

SOMMAIRE

SOMMAIRE 2

RÉSUMÉ 3

AVANT-PROPOS : PERSPECTIVES PROFESSIONNELLES 4

INTRODUCTION 8

I. LE CHEVAL, VECTEUR DE PERFORMANCE 12

1. Le cheval jouant son propre rôle 13

2. Le cheval dans les salons et galas 15

3. Le cheval dans les spectacles de cirque 17

II. LE CHEVAL-ACTEUR / ET PUISSANCE SYMBOLIQUE 22

1. Le cheval acteur, anthropomorphisé et centaure 22

2. Le cheval sacralisé des rituels profanes de Bartabas 27

3. Le cheval anecdotique et essentiel chez Castellucci 31

III. JEHOL : ENJEUX PRATIQUES, PERSPECTIVES DE RÉPONSES 34

1. Présentation de la compagnie Jehol 34

2. Le processus de création de Jehol 35

3. *Prohibé* : enjeux, essais pratiques, limites 38

CONCLUSION 45

BIBLIOGRAPHIE 47

Livres 47

Articles 47

Mémoires universitaires 49

Documentaires 49

Emissions radio 49

Liste des spectacles cités 50

REMERCIEMENTS 51

CV 52

RÉSUMÉ

Cette thèse professionnelle a été conçue dans le cadre du Mastère Spécialisé Architecture et Scénographies de l'ENSA-PB et Camondo. Artiste équestre et scénographe, j'ai commencé par y retracer brièvement les étapes de mon parcours professionnel de manière à éclairer le choix de mon sujet et les exemples que je sollicite pour étayer ma recherche.

Constatant que le cheval aujourd'hui n'a plus de fonction utilitaire dans la société, que sa présence symbolique persiste dans l'inconscient collectif et qu'il a pris une place dans le domaine des loisirs et du spectacle, j'ai entrepris de comprendre pourquoi le spectacle équestre n'a pas opéré sa propre révolution esthétique là où les autres champs des arts vivants comme la danse ou le théâtre proposent depuis la fin du XX^{ème} siècle des avancées esthétiques considérables. Je me suis donc penchée sur la place qu'occupe le cheval sur les scènes actuelles et ce qu'il manque au spectacle équestre pour être comparé aux autres disciplines des arts vivants.

Dans un premier temps, j'ai montré comment le cheval est utilisé comme vecteur de performance : le cheval jouant son propre rôle dans les spectacles de reconstitution historique, le cheval outil de « faire-valoir », à travers l'analyse des formes de spectacles proposées salon du Cheval à Avignon, puis sa place dans les spectacles de cirque. Ces trois études de cas tendent à révéler comment le cheval dans ce contexte est présenté dans des attitudes stéréotypées limitant son potentiel scénique.

Le second temps de cette recherche est consacré à l'analyse de l'emploi du cheval comme acteur et puissance symbolique : je m'intéresse à la démarche de Laëtitia Dosch, ainsi qu'à celles du Théâtre du Centaure, de Bartabas et de Romeo Castellucci. Je montre comment leurs démarches respectives ont pu ouvrir des voies quant à l'utilisation du cheval sur scène, mais également les limites de leurs propositions.

Enfin, le dernier temps est consacré aux tentatives de dépassements de ces limites grâce aux expérimentations concrètes qui sont à l'œuvre pour *Prohibé*, la future création de la compagnie Jehol, pour laquelle je travaille actuellement en tant que scénographe. J'essaye d'abord de saisir le processus de création qui est à l'œuvre dans la compagnie Jehol avant d'analyser les enjeux et essais pratiques liés à *Prohibé*, dans la perspective d'une actualisation de la place du cheval sur scène.

Cette recherche est une occasion pour moi de creuser les enjeux de ma pratique professionnelle, de mieux comprendre comment lier architecture scénique et art équestre, et d'envisager la traduction vivante des problématiques que ces réflexions m'auront permis d'éclairer.

AVANT-PROPOS : PERSPECTIVES PROFESSIONNELLES

Une note préliminaire à ce travail : l'élaboration de cette thèse professionnelle dépasse largement les enjeux de la mise en situation professionnelle que j'ai eu l'occasion d'accomplir dans le cadre de ce Mastère Spécialisé. En effet, les réflexions menées ici sont la résultante du parcours sinueux que je construis entre l'art, l'architecture et le monde équestre ; elles me permettent de soulever des problèmes sous-jacents à ma pratique artistique et équestre, mais que je n'ai jamais eu l'occasion de formuler par le passé.

Il me paraît ainsi nécessaire de faire un bref balayage du chemin qui m'a menée jusqu'à cette formation, de manière à pouvoir saisir combien les exemples que j'ai choisis sont dictés par les quelques années qui précèdent cette recherche.

Les enjeux de cette thèse me permettent de défricher, de creuser le terreau symbolique, théorique, pratique, que j'ai besoin d'explorer dans ma vie professionnelle, en quête d'une combinaison de l'art, de l'architecture et des chevaux qui sera sûrement le projet d'une vie.

Le point de départ de ce parcours est une double fascination : pour l'architecture et pour le cheval. La première fascination est vraisemblablement liée aux villes en mutation dans lesquelles j'ai vécu (Tokyo, Shanghai), qui m'ont profondément marquée, pour le lissage des formes urbaines à l'œuvre ou pour les archétypes formels qui s'imposent dans les tissus architecturaux au détriment des pratiques spontanées, locales et traditionnelles. J'ai été amenée à me questionner sur les mutations urbaines contemporaines qui, par la standardisation, vident les villes de leur identité et dépossèdent les habitants de leurs pratiques sociales.

Dans les différentes pratiques artistiques que j'ai expérimentées notamment à l'École Supérieure des Beaux-Arts d'Angers, j'ai constamment cherché à faire bouger les lignes des lieux : par le détournement (au sens situationniste) des formes urbaines, cartographiques et architecturales, j'ai essayé de révéler les liens qu'entretiennent espace et pouvoir. J'ai revendiqué le mélange des moyens d'expression, de réflexions autour de la ville, de l'urbain et tout ce qui s'y rapporte, mais aussi tout ce qui suggère la ville, dans son absence ou dans son ombre : les non-lieux, les ruines, les lieux affectés par la présence de l'homme.

Par la destruction ou le réagencement des formes architecturales, j'ai tenté de réhabiliter poétiquement des espaces délaissés, de décomposer les caractéristiques identitaires des corps et tissus citadins, ou de faire surgir plastiquement les transformations à l'œuvre dans les villes. Par des propositions et objections critiques, politiques, poétiques, j'ai tourné autour des tensions qui surgissent entre local et global, entre tradition et hyper-modernité ; résultantes d'un urbanisme *rentable* calqué sur des modèles fonctionnalistes occidentaux.

Suite à ces expérimentations et après avoir étudié l'Architecture Intérieure puis la Scénographie à l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs à Paris – formation que j'ai conclue par l'organisation et la représentation d'une performance équestre au *Centquatre* à Paris –, j'ai décidé de m'attaquer à ma deuxième fascination – celle du cheval – et de basculer complètement dans le milieu professionnel équestre.

Je me suis formée au dressage classique pendant un peu plus d'un an à Madrid auprès de Juan Antonio Jimenez, cavalier olympique de dressage. En parallèle, j'ai travaillé dans une entreprise de cascade équestre, *Nyumad*, au sein de laquelle j'ai doublé des actrices à cheval pour des actions, des combats ou des chutes, et j'ai participé en tant que cavalière à des spectacles médiévaux, notamment au SICAB (*Salón Internacional del Caballo de Pura Raza Española*) en 2017.

L'étape espagnole de mon parcours et les difficultés que j'ai surmontées pour me faire accepter en tant que femme – respectée et non objet – dans un milieu particulièrement viril et masculin a été déterminante : le travail sur mon propre corps combiné à celui des chevaux, les heures d'observation, de ressentis, les caps passés, le dialogue des corps qui progressivement s'installe *etc*., ont conforté mon intuition initiale de trouver un moyen de combiner expression artistique et art équestre.

Les compétences que j'ai acquises en Espagne m'ont permis d'intégrer par la suite l'Académie Équestre de Versailles de Bartabas en tant qu'écuyère, où je suis restée deux ans. Le travail à l'Académie est un travail sur la relation de son propre corps avec celui des chevaux dans le but d'assurer, deux fois par semaine, la représentation en public de *La Voie de l'Écuyer*, dans le manège de la Grande Écurie du Château de Versailles imaginé par Patrick Bouchain. Ce spectacle, chorégraphié par Bartabas, se propose comme sublimation par la mise en scène de toutes les disciplines travaillées quotidiennement à l'Académie : le tir à l'arc japonais (*Kyudo*), le chant lyrique, l'escrime artistique à pied et à cheval, et la danse. Toutes ces pratiques se rejoignent dans l'exercice quotidien du dressage équestre, du travail monté et à pied (longues rênes) avec les chevaux. Les entrainements équestres deviennent un art, où les corps se conjuguent en quête d'harmonie. Les couples chevaux/écuyers orchestrés dans l'espace évoluent et s'intègrent dans l'architecture, répondant aux fresques murales dessinées par Jean-Louis Sauvat.

Nous avons travaillé pendant près de six mois à la réactualisation de *Triptyk,* spectacle imaginé par Bartabas en 2000, par l'équipe de l'Académie et celle du théâtre Équestre de Zingaro ; avant que le premier confinement du printemps 2020 ne vienne mettre un terme au projet. En plus des représentations de *La Voie de l'Écuyer* les week-ends, nous répétions la voltige et les chorégraphies équestres sous le chapiteau en bois de Zingaro à Aubervilliers avec l'équipe de danseurs de la *Danza Contemporanea* de Cuba (prévue sur le spectacle en 2000). Nous sommes allés jusqu'au stade des répétitions en musique et lumière, dans le dispositif scénographique installé (une dune au milieu de la piste circulaire

et les sculptures de carcasses de chevaux de Jean-Louis Sauvat prêtes à être disposées dans l'espace scénique.)

Plus qu'à l'Académie où le spectacle *La Voie de l'Écuyer* reste sensiblement le même depuis sa création en 2003, ce travail mené à Zingaro, même s'il s'agissait de la reprise d'un spectacle déjà créé, m'a permis d'entrer dans l'intimité du processus de vie/travail, de réflexion et de création de Bartabas.

En quittant l'Académie Équestre de Bartabas, j'ai travaillé quelques mois dans une écurie de compétition de dressage, chez Marina Caplain Saint André, avant d'intégrer le Mastère Architecture et Scénographie avec une soif d'apprendre, de stimulations intellectuelles, de pouvoir renouer avec les enjeux contemporains de l'utilisation de l'architecture dans une dimension plastique, au service d'une exposition, d'un événement ou d'un spectacle.

Parallèlement au Mastère que j'ai vécu comme un tremplin méthodologique, expérimentatif et théorique pour ma pratique professionnelle, j'ai travaillé chez ARTER, entreprise de production d'événements artistiques et d'expositions, en tant qu'assistante Architecte et Scénographe notamment sur un projet d'exposition pour Saint Laurent à Shanghai. Grâce au niveau de précision et d'exigence inhérent au milieu du luxe, j'ai pu étayer des capacités à structurer les différentes étapes de projets scénographiques. Je suis aujourd'hui toujours en lien avec les cheffes de projet d'ARTER qui me confient régulièrement des missions : j'ai par exemple récemment travaillé sur la partie équestre de la scénographie qu'a imaginé Xavier Veilhan pour le court métrage d'ouverture du défilé de Chanel de janvier dernier au Grand Palais Éphémère.

Dans le cadre de la mise en situation professionnelle en tant que scénographe, je travaille depuis septembre 2021 pour *Prohibé,* le futur spectacle de la compagnie de « cirque-théâtre » équestre Jehol – je développerai dans ce qui suit les enjeux scénographiques et de mise en scène de cette future création. Pour la première fois, je peux partager mon quotidien entre un travail du corps (le travail des chevaux, la voltige) et le travail intellectuel que requiert cette création (recherches, représentations graphiques, maquettes…).

Si cette ambivalence de mon parcours a souvent été synonyme de douleur ou d'incompréhension de l'ordre de la lutte pour réussir à légitimer ma place dans l'un et l'autre des milieux qui me tiraillent, l'entêtement et la volonté de suivre mes intuitions ont primé sur les doutes – encore infinis –, me permettant de réaliser le point de jonction de ces deux *fascinations*. Je commence à comprendre, grâce au temps que j'ai pris pour les recherches qui vont suivre, en quoi explorer le dressage équestre, travailler mon corps pour la voltige, être dans l'intimité des répétitions de liberté, faire partie intégrante de la vie d'une

compagnie deviennent indissociables de la quête de formes esthétiques, de mes obsessions architecturales, des rêves de lieux, des recherches plastiques et dramaturgiques que je mène en parallèle. Les enjeux de recherche de cette thèse professionnelle articulent ces chemins en me permettant de donner corps à mes ambitions artistiques : les problématiques qui se révèlent à travers ce travail sont des points d'entrée, de la matière première que je voudrais déployer pour leur donner vie, les incarner dans des structures scéniques, imaginaires ou sensibles.

INTRODUCTION

Le cheval est entré dans la vie de l'homme dès les premiers pas de son histoire. Il a été domestiqué pour augmenter les capacités de l'homme : pour le rendre plus rapide dans ses déplacements, plus efficace dans son travail de la terre, plus fort sur les champs de bataille, pour permettre le développement industriel – les déclinaisons en sont multiples. Si le cheval sert l'homme dans son labeur, il lui permet aussi d'être plus grand : le cheval lui sert à parader ; cheval de monte, cheval de monstre, monstration, démonstration.

Toutes les civilisations ont développé des traditions équestres issues de pratiques guerrières ou d'équitation dites de travail, dont perdurent aujourd'hui quelques traces *folkloriques* comme la charreria au Mexique, le rodéo aux États-Unis, le bouzkhachi en Afghanistan, la tbourida au Maroc, la corrida en Espagne ou le nadaam en Mongolie [1], que je choisirai d'écarter ici de ma réflexion pour me concentrer sur l'actualité des pratiques et usages esthétiques du cheval.

Dans l'histoire de l'humanité, le cheval détient également une place symbolique : il est présent dans tous les mythes, toutes les civilisations ; toutes les croyances humaines sont peuplées de chevaux. Il persiste aujourd'hui à faire partie de notre inconscient collectif, traversant les époques et les frontières :

« De Pégase à Bucéphale, des centaures aux hippogriffes, des amazones aux walkyries, [le cheval] est à la fois le sujet et l'objet d'innombrables légendes, croyances et superstitions – qui se transforment et se prolongent parfois en véritables cultes. Non content d'en faire une monture les hommes en ont fait le véhicule de leur imaginaire [2] ».

Progressivement, le cheval disparaît de nos sociétés en tant qu' « outil » industriel, militaire, agricole ; s'il y persiste, ce n'est que marginalement. Mais dans un mouvement inverse, depuis le XIII^{ème} siècle, la place du cheval a connu un essor dans le domaine des loisirs, du sport et du spectacle [3].

On observe que le potentiel « scénique », photogénique du cheval, son esthétique et le pouvoir de fascination qu'il incarne sont aujourd'hui utilisés dans de nombreux domaines qui n'ont rien *a priori* d'équestre. En témoigne par exemple la présence d'un cheval pour l'ouverture du défilé Printemps-Été de Chanel en janvier 2022 au Grand Palais Éphémère. Le défilé a été imaginé par Virginie Viard, directrice artistique de la marque, qui a sollicité la complicité de trois amis – stars contemporaines – pour donner corps à

[1] *Cf.* CINQUINI Fulvio (2002), *Centaures, hommes et chevaux*, Éd. du Seuil.
[2] WAGNER Marc-André (2006), *Dictionnaire mythologique et historique du cheval*, Éd. Du rocher.
[3] *Cf.* HODAK Caroline (2018), *Du théâtre équestre au cirque : le cheval au cœur des savoirs et des loisirs (1760-1860)*, Éd. Belin.

l'événement : l'artiste Xavier Veilhan, le musicien Sébastien Tellier et la princesse de Monaco et égérie de Chanel Charlotte Casiraghi.

Cavalière amatrice, Charlotte Casiraghi a voulu intégrer un cheval au défilé, faisant un lointain clin d'œil à Gabrielle Chanel, elle-même cavalière, mais surtout pour mettre en scène sa passion des chevaux. Figure souvent utilisée dans le travail de Xavier Veilhan [4], le cheval dans ce contexte souligne la noblesse et le luxe de la marque, il est employé pour mettre en valeur la cavalière, et faire preuve de la capacité de la marque à utiliser tous les moyens nécessaires pour créer une atmosphère particulière. En charge de la création du court-métrage d'ouverture et des éléments de sculpture de la scénographie de l'événement, Xavier Veilhan a alors imaginé pour les deux un décor à la fois minimaliste et monumental aux tonalités constructivistes, dans lequel vont évoluer le cheval et sa cavalière. « Ces différents éléments visuels imaginés très librement installent une ambiance propice à l'émerveillement [5] » : dans ce texte de présentation de l'événement, on comprend la forme de gratuité de la place du cheval, qui est alors emblème du luxe utilisé de manière ostentatoire dans une stratégie de marketing de l'enchantement. Cet exemple montre à quel point le cheval investit aujourd'hui des champs qui ne lui sont pas propres, de par la charge symbolique qu'il revêt malgré lui.



Chanel. (2022). *Défilé Printemps – Été*. Grand Palais Éphémère. © Lewis Joly

[4] *Cf.* par exemple : VEILHAN Xavier (2009), *Le cheval*. Acier peint, 200 × 260 × 60 cm et VEILHAN Xavier (2005), *Cruiser,* court métrage.

[5] Description du défilé sur le site internet de Chanel : *https://www.chanel.com/fr/haute-couture/printemps-ete-2022/* consulté le 19 janvier 2022.

L'objet de ma recherche ne sera donc pas de dresser un inventaire qui ne pourrait être exhaustif de la place qu'occupe le cheval dans la société, mais de s'intéresser à la place qu'il a pris sur scène, d'analyser les principales manières de le mettre en scène et d'envisager le potentiel scénique qu'il représente pour des metteurs en scène contemporains.

Depuis le théâtre équestre d'Astley au XVIII^{ème} siècle, la place du cheval sur scène s'est imposée et déclinée, faisant du spectacle équestre un genre à part entière dans le paysage des arts vivants. Pourtant, depuis l'émergence du théâtre équestre et du cirque moderne où la place des chevaux est fondatrice [6], les différentes formes de spectacle équestres restent cristallisées et évoluent peu. Mais alors que le spectacle équestre est resté figé dans des formes redondantes, on peut observer dans les autres champs des arts de la scène, à la fin du XX^{ème} siècle, des mutations considérables qui ont transformé en profondeur les principes du théâtre et de la danse. En effet, les scènes contemporaines sont aujourd'hui hétérogènes, multiples, insaisissables et constituent un terreau extrêmement fertile d'expérimentations artistiques, en rompant par exemple avec le virtuose pour la danse, l'illusion pour le théâtre, en questionnant le rapport au spectateur, redéfinissant profondément le rapport scène/salle, scindant les frontières entres les disciplines et investissant d'autres champs de l'art contemporain [7].

La question qui traversera ma recherche sera donc la suivante : qu'est-ce qui a *manqué* au spectacle équestre pour qu'il opère sa propre révolution esthétique et devienne un art *majeur* ? Il s'agira de s'intéresser à la place du cheval sur les scènes d'aujourd'hui : comment faire pour que le cheval soit un matériau scénique à part entière ? Comment permettre au spectacle équestre d'être aussi fertile que les autres champs des arts vivants ?

Pour tenter de répondre à cette question, j'ai choisi d'analyser certaines pratiques du spectacle équestre aujourd'hui, que j'ai rencontrées, côtoyées, entr'aperçues à travers à ma pratique professionnelle ; elles auraient pu être autres et sont loin d'être exhaustives, mais permettent d'entrevoir les différentes places qu'occupe le cheval dans le spectacle vivant, de mettre en lumière ce qui fait défaut dans sa re-présentation en comparaison des avancées esthétiques de la danse et du théâtre, afin de mieux envisager ce qu'il reste possible d'imaginer.

Dans une première partie, je m'intéresserai au cheval comme vecteur de performance : le cheval qui joue son propre rôle dans les spectacles de reconstitutions historiques, le cheval *outil* de faire-valoir dans les spectacles que je vais appeler de « salons et galas », et préciserai la place qu'occupe le cheval dans les spectacles de cirque. Dans la seconde partie, il s'agira d'analyser des œuvres où le cheval est utilisé comme acteur, par le biais d'exemples tirés de différents metteurs en scène et créateurs qui emploient la puissance

[6] *Cf*. JACOB Pascal. (2013). *Les métiers du cirque, histoire et patrimoine*. Nouvelles Éditions Loubatières

[7] *Cf*. BOISSON Bénédicte, FERNANDEZ Laure, VAUTRIN Éric, (2021), *Le cinquième mur : Formes scéniques contemporaines & nouvelles théâtralités*, Éd. Les presses du réel.

symbolique du cheval comme matériau de création : Laëtitia Dosch, Le Théâtre du Centaure, Bartabas et Romeo Castellucci. La troisième partie sera axée quant à elle sur la compagnie de spectacle équestre Jehol, au sein de laquelle je travaille à la fois comme cavalière et scénographe : il s'agira de dégager les enjeux du processus de création de la compagnie dans le cadre du questionnement de cette thèse, puis, par l'analyse du travail que je mène depuis six mois sur son futur spectacle, *Prohibé,* d'essayer de comprendre quelle place pourrait occuper le cheval, en tant que matériau scénique à part entière.

I. LE CHEVAL, VECTEUR DE PERFORMANCE

Le cheval, dans les formes de spectacle équestre que je vais développer ici, est un *outil* qui permet à l'homme de montrer en public ses prouesses acrobatiques (voltige) ou sa capacité à faire faire au cheval monté ou en liberté [8], ce qu'il désire avec plus ou moins de tact, de finesse.

Le cheval semble être alors utilisé comme allégorie des désirs de l'homme : ingrédient principal de ces spectacles, je vais me demander pourquoi il parait constituer une excuse aux metteurs en scène pour négliger les autres paramètres scéniques. La seule présence spectaculaire du cheval est-elle une limite pour les réflexions en termes de création lumière, sonore et utilisation de l'espace ? La fascination que suscite la présence d'un cheval sur scène, corrélée avec la conscience des spectateurs du temps de travail nécessaire aux cavaliers, voltigeurs, dresseurs pour obtenir de leurs chevaux ce qu'ils présentent, suffisent-elles à ces formes de spectacle équestre, en étant à la fois leur essence et leur fin ? Pour les connaisseurs, les performances des uns seront plus qualitatives que celles des autres, mais les figures réalisées par les voltigeurs et les mouvements imposés aux chevaux sont sensiblement les mêmes. En témoignent de nombreuses descriptions d'annonces de vente de chevaux dits de spectacle – « cheval dressé à la révérence, au cabrer, au pas espagnol [9], est mis aux airs de basse et haute école [10], a des aptitudes pour la voltige cosaque [11] » : un

[8] Le *travail en liberté* est une forme de travail du cheval où le cavalier est à pied et travaille avec son ou ses chevaux qui évoluent autour de lui en liberté : le « dresseur » utilise une chambrière, sa voix et son propre corps pour établir des codes avec les chevaux et leur apprendre à exécuter les mouvements qu'il souhaite.

[9] Le *pas espagnol* est une allure du cheval, qui consiste en un pas cadencé dans lequel il élève et étend ses membres antérieurs vers le haut et vers l'avant successivement, tout en avançant franchement et en conservant une attitude rassemblée.

[10] Le *dressage classique* est composé de la *basse école* et de la *haute école*. Ces deux formes de dressage permettent de hiérarchiser artificiellement l'évolution du travail du cheval : un jeune cheval commence par être formé aux exercices de basse école impliquant une recherche d'équilibre entre chaque partie physique, de régularité des allures et des mouvements : le travail aux trois allures sur une ou deux pistes et les changements de pied isolés. Il s'agit de la base du travail musculaire qui permet au cheval de prétendre aux airs de haute école. La haute école implique des exercices plus complexes : les figures exigées doivent être réalisées tout en conservant la qualité de l'équilibre et des allures acquise lors des exercices de basse école : le piaffer, le passage, la pirouette au galop, les sauts d'école (courbette, croupade, cabriole…), les changements de pied rapprochés *etc.,* sont des exemples d'airs de haute école.

[11] La *voltige cosaque* peut se pratiquer en cercle, en ligne (le cheval lancé au galop dans une ligne droite) ou en « grande piste » : dans un ovale, le plus souvent défini par une carrière de sport équestre. Le cheval est équipé d'une selle de voltige dite cosaque, qui est fabriquée de telle manière que le voltigeur peut avoir des prises pour exécuter ses figures. La voltige cosaque est d'origine guerrière : ses figures servaient à se dissimuler, feindre la mort ou attaquer. Les cosaques, qui l'ont apprise des peuples du nord du Caucase l'ont beaucoup pratiquée ces derniers siècles. Son exercice était codifié notamment dans le règlement de service cosaque de 1899 ; c'est pourquoi on l'appelle de nos jours en russe *djigitovka* (du terme de langues turques *djigit* signifiant cavalier expérimenté) et en français *voltige cosaque*.

cheval de spectacle *doit* savoir faire tels mouvements, donc le spectacle équestre *doit* montrer un cheval qui fait tels mouvements.

On aperçoit alors combien le cheval est conditionné dans des attitudes stéréotypées, attendues : les exemples que je développerai ici montreront de quelle manière ces attitudes limitent la place du cheval sur scène. En effet, contrairement à la danse et au théâtre contemporain qui utilisent danseurs et acteurs comme des éléments intégrés dans une expérience plus large, les chevaux constituent ici une fin en soi.

1. LE CHEVAL JOUANT SON PROPRE RÔLE

Une des formes les plus répandues aujourd'hui dans le paysage du spectacle équestre est le spectacle de reconstitution historique : toute la trame dramaturgique, la mise en scène, les décors et costumes sont au service de la recomposition plus ou moins réaliste d'une séquence historique, dans laquelle étaient présents les chevaux, dans la plupart des cas compagnons de guerre des hommes. Le cheval y joue donc son propre rôle : on ne lui demande rien de plus que d'incarner le rôle qu'il avait pour l'homme à l'époque qui est mise en scène dans le spectacle. Il s'agit souvent de spectacles de chevalerie, dans lesquels des jeux médiévaux (tournois de joutes, quintaine, anneaux, etc.) sont des éléments presque constitutifs. Souvent prétexte à montrer la puissance virile des cascadeurs qui les montent, les spectacles équestres de reconstitution historiques trouvent comme excuse la trame historique pour mettre en scène hommes et chevaux dans une recherche de spectaculaire, de sensationnel.

Le cascadeur équestre Mario Luraschi décrit ainsi ces spectacles :

« De la gigantesque reproduction historique avec cinquante chevaux, harnachés à l'ancienne à la démonstration de haute école, en passant par les tournois, les courses de chars, les exercices de cirque ou les prouesses les plus folles, Mario Luraschi et son équipe proposent des spectacles adaptés à chaque lieu et à chaque public. Une seule devise : de l'action et du rythme [12] ! »

On voit à travers cette description la recherche d'intensité, de sensationnel qui caractérise ce genre de spectacle équestre. Tout est mis en œuvre pour servir le gigantisme, le *toujours plus*, peu importe que le spectacle respecte une précision historique, qui n'est qu'un prétexte pour mettre en scène la masculinité des hommes qui *jouent* à la guerre. Le cheval est alors au service de l'action ; il permet aux cascadeurs d'être plus puissants et participe à cette grandeur recherchée. Les paramètres de mise en scène (que ce soit les spectacles de Mario Luraschi, de Pégase Prod., ou du Puy du Fou pour ne citer qu'eux), varient en fonction du budget des structures et compagnies mais sont sensiblement les

[12] Description des « spectacles personnalisés » sur le site de Mario Luraschi : *https://www.luraschi.com/fr/shows* consulté le 8 février 2022.

mêmes : une esthétique grandiloquente et littérale, des costumes clinquants qui ne respectent pas toujours une rigueur historique, des musiques épiques…

Le cheval rejoue alors sa place auprès de l'homme en tant qu'instrument de guerre. Essentiellement masculins, ces spectacles, qui réinterprètent des moments de lutte pendant lesquels les hommes s'affrontaient, constituent aujourd'hui des moments relégués dans le champ de la re-présentation : ils ont en ce sens un rôle cathartique pour les cascadeurs-acteurs qui peuvent endosser un rôle phallocratique et purement dominateur pendant le temps de la fiction qu'est le spectacle.



Luraschi, Mario. (2017). *Kaltenberg Knight´s Tournament*. © Nicole Messer

Dans cette forme de spectacle, le cheval reste figé dans un système de représentation immuable, qui déclasse le spectacle équestre par rapport aux productions actuelles de danse et de théâtre.

Cette utilisation comme vecteur de performance est aussi présente dans un autre pan du spectacle équestre que je vais détailler à partir de deux déclinaisons : le cheval de spectacle de salon et de galas (l'appellation est volontairement réductrice), et le cheval dans les spectacles de cirque. Le corps est utilisé comme point de départ du processus de création : celui du cheval dans le premier cas, et celui des artistes (hommes et chevaux) dans le second.

2. LE CHEVAL DANS LES SALONS ET GALAS

Le salon du cheval à Avignon est une manifestation exemplaire, qui offre un panorama de la teneur de la majorité des spectacles équestres aujourd'hui. Cheval Passion est un rendez-vous incontournable depuis 1986 pour les amateurs de spectacles équestres, qui peuvent s'y représenter un état de l'art équestre en France grâce au gala des Crinières d'Or, spectacle composé d'une succession de numéros d'artistes équestres sélectionnés chaque année. Les chevaux sont présentés pour leurs prouesses de dressage, ou comme support des prouesses des voltigeurs ; le public intimiste, l'entre-soi fermé du milieu du spectacle équestre applaudit les mêmes mouvements de dressage, les mêmes figures de voltige, exécutés trop souvent au service de la glorification égotique des cavaliers, dresseurs et voltigeurs.

Le Gala des Crinières d'Or a lieu dans une carrière rectangulaire, devant environ 4 000 spectateurs. Un pendrillon blanc, support de vidéo, sépare la scène des coulisses. Mis en scène par Fabien et Maurice Galle, le spectacle dure deux heures pendant lesquelles se succèdent plusieurs formations d'artistes de spectacle équestre. La recherche de sens et de mise en scène est assez limitée : les choix musicaux paraissent être par défaut (des musiques à la mode aux basses démesurément amplifiées) qui recouvrent parfois les instruments en *live* (pour le numéro de la Garde Républicaine 2022, par exemple, les sons des musiciens sont complètement recouverts par le volume sonore des amplificateurs de la salle) ; le choix des lumières globalement kitsch, l'utilisation quasiment systématique des *gobos* [13] sur la piste paraît revenir aux régisseurs du Hall A du Parc Expo d'Avignon : le cheval est ici outil et faire-valoir des hommes qui les emploient sans démarche artistique précise. Les mouvements exécutés démontrent la dextérité des dresseurs et permettent de rendre compte de leur capacité à maîtriser les chevaux avec lesquels ils se produisent sur scène, dans une intention démonstrative qui constitue vraisemblablement l'unique objet des spectacles.

Un exemple représentatif de l'utilisation du dressage est le premier tableau des Crinières d'Or 2022 : *Marée Noire* de Caroline Osmont-Patiño, cavalière Internationale de dressage. Les mouvements de dressage de la cavalière et de son cheval sont plaqués sur un fond sonore et vidéo de dérives climatiques (baleines à l'agonie, montée des glaces *etc.*) ; la cavalière a un costume qui évoque des algues noircies par un amas de pétrole. On comprend par le son, le costume et la vidéo l'intention d'évoquer le contexte climatique actuel et de le dénoncer, mais une pirouette au galop ou une transition piaffé-passage n'apportent manifestement rien à ce propos et à cette intention : le cheval et ses mouvements se retrouvent anecdotiquement plaqués sur le discours engagé.

[13] Un *gobo*, dont le terme provient de l'expression anglaise « *goes before optics* », est une plaque métallique sur laquelle est découpé un motif. Une fois placée devant un projecteur, cette plaque permet d'obtenir une impression lumineuse du motif.



Osmont-Patiño, Caroline. (2022). *Marée Noire*. Gala des Crinières d'Or. © Christophe Agostini



Douziech, Laurent. (2022). *Un rêve d'indien*. Gala des Crinières d'Or – Avignon. © Christophe Agostini

L'exemple que j'ai choisi pour l'aspect voltige de ces spectacles est la proposition de Laurent Douziech et son équipe pour les Crinières d'or 2022. On y perçoit un effort de cohérence entre le fond du spectacle *Un rêve d'indien* et la forme proposée : la musique choisie dite *du monde*, des paysages de grandes plaines (le Sahara est d'ailleurs confondu avec les plaines des États-Unis) projetés sur l'écran dédié, les éléments de costumes et de scénographie évoquent les Indiens d'Amérique tels qu'ils sont caricaturés dans les livres pour enfants.

On ne trouve de cohérence que parce qu'il y a un effort de convergence des différents paramètres scéniques (entre son lumière, costume, et décors) pour illustrer littéralement cette idée préconçue que l'on se fait des Indiens d'Amérique ; un prétexte pour mettre en piste les voltigeurs. L'appropriation culturelle en jeu ici est teintée d'un amer goût de bien-pensance post-coloniale.

Par le biais de ces deux exemples, on comprend que les éléments scéniques enrobent les prestations de dressage et de voltige : ils sont juxtaposés mais il n'est rien donné à voir de plus qu'un beau geste exécuté. Dans ce cadre, le cheval apparaît enfermé dans des codes de représentation qui lui imposent une attitude normalisée et invariable : il sert de support à une recherche d'exploit et la puissance de sa présence, ajoutée aux difficultés techniques des numéros réalisés, se substitue aux recherches de mise en scène.

3. LE CHEVAL DANS LES SPECTACLES DE CIRQUE

Le cheval dans les spectacles de cirque contemporain est aussi utilisé comme vecteur de performance, mais s'intègre dans une structure scénique globale ; il n'est pas l'unique matériau de composition des spectacles.

Pour reprendre les mots de Caroline Hodak [14], le cirque moderne est avant tout théâtre équestre. En effet, le cheval est constitutif du cirque depuis que l'a imaginé Philip Astley au XVIII^{ème} siècle, déterminant alors la forme archétypale des espaces de représentations : le public est réparti autour d'une piste de treize mètres de diamètre – diamètre qui correspond plus ou moins à la plus petite circonférence que peut parcourir un cheval au galop au service des figures de voltige. C'est en effet pour favoriser les équilibres debout, les sauts et la voltige que s'est progressivement déterminé ce diamètre de l'aire circulaire de jeu. Le cheval imposa son lieu, dans un moment de sédentarisation du cirque dont témoignent encore le Cirque d'Hiver, le Cirque Jules Verne d'Amiens, le Cirque théâtre équestre d'Elbeuf, ou le Cirque de Châlons-en-Champagne. La piste circulaire est restée constituante, mais au XIX^{ème} siècle la toile et les chapiteaux ont remplacé les architectures circulaires en dur, le cirque aux États-Unis puis en Europe s'est développé dans une forme

[14] *Cf.* HODAK, Caroline (2014), *Histoire du cirque - Épidode 1 : du théatre équestre au cirque moderne*, *in* « La Fabrique de l'Histoire » par LAURENTIN Emmanuel, France Culture.

itinérante : le cirque porte en lui ce mouvement de flux et reflux entre forme fixe et forme itinérante.

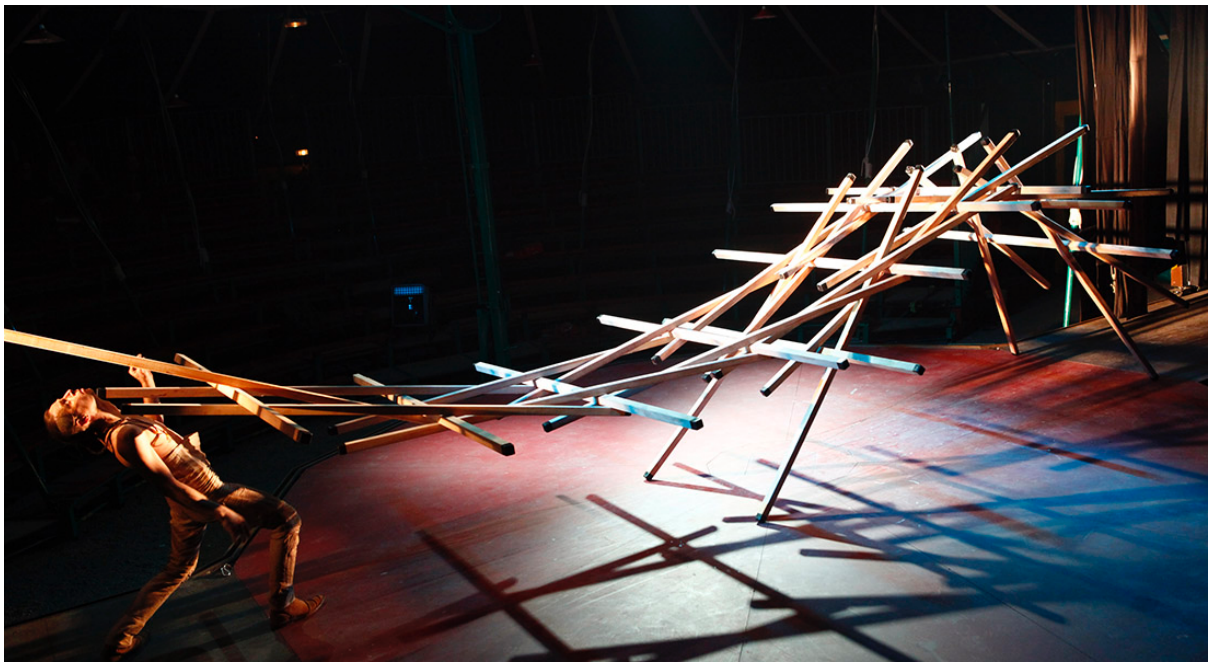
De l'usage du corps pour survivre à la volonté de montrer les prouesses pour gagner sa vie, de ville en ville, le cirque s'articule autour de cette question du risque, du vide, et joue un rôle d'exutoire essentiel dans les sociétés qu'il traverse. Tantôt rejeté, tantôt attendu, le cirque agit en miroir cathartique des sociétés desquelles il est en marge [16], il crée une forme essentielle, libératrice lors de laquelle les spectateurs encerclent les corps mis en spectacle. Il a toujours entretenu des rapports ambigus avec le théâtre, se développant dans son ombre, presqu'à son inverse, mettant le corps plus que le texte au cœur du processus de création.

Pascal Jacob nous rappelle qu'au cirque, « à l'inverse du théâtre, l'aire de jeu est située en contrebas des spectateurs. Sans doute pour mieux différencier l'action de *descendre dans la piste* au contraire de *monter sur scène* ou *sur le théâtre* et offrir un supplément d'humilité à l'acrobate… Une modestie qui honore vaguement l'acte circassien mais se trouve rapidement contredite par l'emphase du geste et l'exigence de reconnaissance lorsque la prouesse est réussie [17] ». À la recherche de prouesses, en prises avec le risque, le cirque met en piste les corps des acrobates, des chevaux puis d'autres animaux, et développe des codes esthétiques, une grammaire corporelle bien précise : les numéros de voltige équestre se développent et se complexifient, l'agilité des acrobates se déploie, faisant des spectacles de cirque un genre très systématisé : les ingrédients et leur utilisation se sont codifiés pour créer le répertoire du cirque traditionnel. Les figures incontournables du cirque persistent et sont le terreau des artistes de cirque actuels, qui bouleversent les codes et jouent avec les attendus du cirque traditionnel [18].

En effet, depuis les années 1970 et le fleurissement des écoles de cirque initié par Annie Fratellini et Pierre Etaix, puis la fondation du CNAC dans les années 1980, le cirque a dépassé son fonctionnement dynastique et familial pour s'ouvrir à des gens n'étant pas issus de son milieu. Cette ouverture a également initié un virage dans les structures possibles d'exercice du cirque : avec ou sans animaux, l'univers des formes s'est considérablement élargi concernant les espaces de jeu du cirque, la spatialité des agrès, *etc*. Il s'est opéré à partir de ce moment-là un dépassement de la forme canonique d'écriture des spectacles : la structure classique des programmes de cirque organisée autour d'un enchaînement de numéros s'est substituée à rechercher une « continuité dramatique ». Celle-ci a pu être assurée par la narration, par l'agencement d'un univers sonore ou plastique, ou par un *liant* thématique et, souvent, par la polyvalence des artistes. Cette évolution est corrélée à une mutation esthétique du cirque, qui se traduit par un éclatement des formes possibles de représentations et de dispositifs scénographiques allant de la salle de théâtre à la rue en

[16] JACOB, Pascal (2013), *Les métiers du cirque, histoire et patrimoine*. Éd. Nouvelles Éditions Loubatières.
[17] JACOB, Pascal (2002), *Le cirque, du théâtre équestre aux arts de la piste*. Éd. Larousse.
[18] GUY, Jean-Michel (2006), Avant-propos. *in* : DAVID-GIBERT Gwénola (éd.), *Les arts du cirque : Logiques et enjeux économiques* (pp. 11-20). Paris : Ministère de la Culture.

passant par le traditionnel chapiteau constamment revisité, grâce à un métissage des arts pratiqués et représentés en constante recherche et mutation.



Le Guillerm, Johann. (2018). *Secret (Temps 2).* La Villette. © La Terrasse

Le Cirque Plume est emblématique de ce tournant et de l'émergence du Nouveau Cirque, à la croisée du théâtre, de la danse, de la performance sportive :

« Le Cirque Plume affine la personnalité d'une écriture qui se déploie par fragments, surgissements et métamorphoses. Car ses spectacles ne racontent pas d'histoire : ils entremêlent des éclats d'histoires plurielles […] Cette "poétique du fragment" obéit à une forte cohérence interne, renforcée par le processus de création à même le plateau, et détrône la hiérarchie classique circassienne qui donne prééminence à l'exploit. La dérision ou la féérie viennent toujours saper le culte de la performance, dévoiler la fragilité sous l'extraordinaire tour de force [19] ». Bernard Kudlak, un de ses membres fondateurs, actualise une utopie d'art total dans cet espace de création qu'est le cirque et redéfinit les frontières qui le distingue du théâtre en créant des images poétiques en mouvement, en questionnant la frontalité, en rebattant les cartes des conventions du cirque traditionnel.

Le cirque connait ainsi aujourd'hui une variété de formes et de champs d'application qui dépasse largement l'image dont il bénéficie, que ce soit dans le champ de la recherche autour des arts de la scène, de l'histoire de l'art mais aussi dans le champ des arts vivants lui-même. Ses formes de représentation sont en constante évolution, mais il subit pourtant aujourd'hui une réputation figée dans des formes traditionnelles désuètes. Le cirque agit en marge alors qu'il cristallise en son essence des enjeux spatiaux, un rapport au spectateur qui se réinterroge constamment, des rapports hybrides entre les disciplines. J'évoquerai

[19] DAVID Gwénola (2010), *Cirque plume : entretien avec Bernard Kudlak*, Éd. Actes Sud / CNAC, p .10.

seulement, à titre d'exemple, le travail sur les dispositifs de cirque en lien avec des problématiques architecturales, plastiques et conceptuelles de Johann Le Guillerm : c'est en ce sens qu'il m'apparaît que l'évolution du cirque aujourd'hui peut-être comparable à celle de la danse et du théâtre. Pourtant ces domaines s'ignorent : le cirque reste relégué dans une frange du spectacle vivant, ignoré ou méprisé des pratiques dites savantes qui pourtant gagneraient à s'inspirer du rapport au corps, à l'espace et au temps qui est en jeu dans les spectacles de cirque.

Paradoxalement, en dépit de cette évolution, la place des chevaux sur les pistes de cirque n'a pas fondamentalement évolué : les chevaux de cirque sont toujours montrés dans les mêmes attitudes, la recherche de performance de dressage – que ce soit en haute école ou en liberté – demeure presque intacte, les voltigeurs doivent toujours montrer plus de maîtrise, plus de dextérité à se mouvoir sur les chevaux, et restent inscrits dans des formes traditionnelles qui trouvent leurs racines au XVIII^{ème} siècle.

Il s'agit pour les artistes de révéler au public le fruit de leurs heures de travail sur leur corps, le fruit de la relation qu'ils ont réussi à établir avec leurs chevaux. Par rapport au spectacle de salon et galas, la recherche de poésie et de sens est teintée de l'évolution que tend à prendre le cirque contemporain aujourd'hui. Mais là où le corps des acrobates, la place du clown, la forme des agrès sont revisités, la place des chevaux et ce que l'on attend d'eux dans un spectacle de cirque n'a pas radicalement changée, voire s'est détériorée en termes de maîtrise technique.



Cirque Knie. (2019). *Show 2019* © Andreia Glanville & Salomé Breguet

S'intégrant dans une structure scénique à part entière, dans laquelle le corps est le point de départ, les numéros avec des chevaux font surgir une forme de poésie, parfois de

dramaturgie ; du langage corporel qui se dessine entre le dresseur et les chevaux émane une énergie captivante : la cohésion des corps, la maîtrise et les risques que les artistes prennent pour exécuter leurs numéros suscitent chez les spectateurs une série d'émotions augmentées par la manière dont les numéros s'enchaînent, sont liés par une trame narrative plus ou moins affirmée. Le cheval, par sa présence intrinsèquement fascinante, par le temps de travail qu'il requiert, parait alors constituer un frein à l'évolution des formes et du sens des numéros équestres dans les spectacles de cirque, en regard des autres disciplines circassiennes et plus largement, du champ du théâtre et de la danse.

II. LE CHEVAL-ACTEUR / ET PUISSANCE SYMBOLIQUE

Le cheval est un partenaire complexe de l'homme depuis l'époque de sa domestication. L'homme et le cheval ont toujours entretenu un rapport aussi paradoxal que privilégié par rapport à tous les autres animaux : le cheval agit tantôt comme miroir, fait rejaillir d'un côté l'animalité de l'homme autant qu'à l'inverse, par sa noblesse, il renvoie l'homme à sa médiocrité. Comme défouloir, animal vulnérable, il permet à l'homme d'assouvir son besoin de domination ; l'homme qui par le dressage de cette puissante créature, affirme sa virilité, son pouvoir. Le cheval fascine et dérange, il est présent dans tous les mythes, toutes les civilisations, toutes les époques. À la fois insaisissable et docile, il incarne la liberté, l'instinct et la spontanéité et à l'inverse évoque la domination, la soumission, ou le sacrifice.

Ainsi vecteur symbolique, le cheval revêt alors une puissance scénique qui a su être convoquée par des metteurs en scène actuels de manières radicalement différentes. Dans cette partie, je vais m'intéresser d'abord au travail de Laetitia Dosch et du Théâtre du Centaure qui, par un geste anthropomorphique, utilisent le cheval comme extension d'eux-mêmes. Dans un second temps, j'analyserai la manière dont Bartabas entreprend de sublimer le cheval pour proposer des rituels profanes. Enfin, je montrerai comment le metteur en scène italien Romeo Castellucci cherche à employer le cheval comme forme, comme « corps étranger » dans son expérience de théâtre total.

1. LE CHEVAL ACTEUR, ANTHROPOMORPHISÉ ET CENTAURE

Une manière de mettre en scène le cheval est de le rendre acteur en lui prêtant des intentions humaines et d'instrumentaliser son imposante présence, de lui donner une parole qui serait *pure*. Une parole humaine dégagée des emprises humaines de la parole, puisqu'attribuée à un animal, alors qu'elle reste malgré tout une transposition humaine de la parole.

Cet usage scénique du cheval anthropomorphisé entend donner une place au cheval qui serait la même que celle de l'homme : le cheval « est présenté à l'égal de l'homme dans sa capacité à générer un langage, qui provient *in-fine* de l'homme lui-même [20] ».

Je vais tâcher de développer cette utilisation du cheval acteur par le biais de deux exemples actuels : celui du spectacle de *Hate, tentative de duo avec un cheval* (2018) de Laetitia Dosch et le processus de création à l'œuvre au Théâtre du Centaure à Marseille.

[20] Bouko Catherine (2012), « La présence animale au sein du théâtre de Romeo Castellucci : un rapport complexe à l'anthropomorphisation ».



Dosch, Laëtitia. (2018). *Hate, tentative de duo avec un cheval*. © Dorothée Thebert Filliger

Le spectacle de Laetitia Dosch se joue dans l'espace frontal d'un théâtre, dans un décor minimaliste scénographié par Philippe Quesne : une toile de fond évoquant une peinture romantique et du sable rouge recouvrant le plateau. Dans un monologue face au public en présence d'un cheval ou dialogue de l'interprète avec son cheval, Laëtitia Dosch entend mettre en scène l'utopie de placer au même niveau l'homme et le cheval : « une utopie bien sûr. C'est un conte, une fable sombre où il est donné un peu plus de liberté que d'habitude à une femme et un cheval [21] ».

Désabusée, cynique, désespérée, elle dépeint par ses gestes, par sa parole et sa nudité sa vision du monde à travers son histoire et son présent. Le cheval lui sert de support, lui permet d'illustrer ses propos et devient un partenaire anthropomorphisé à qui elle donne la parole pour continuer son monologue. Pas question ici de prouesses de dressage ; elle fait écho aux intentions de ceux qui projettent aujourd'hui d'en finir avec la virtuosité vue comme synonyme de domination et de voir chaque mouvement du cheval comme une proposition artistique utilisable sur scène.

Elle inscrit sa démarche dans la lignée des expérimentations de la chercheuse et artiste Charlène Dray, avec sa compagnie HorSystème, qui depuis quelques années analyse le comportement du cheval pour essayer de faire émerger de ses recherches de nouvelles potentialités scéniques avec les chevaux : à travers l'élaboration de protocoles

[21] Laëtitia Dosch, citée dans le *leaflet* de son spectacle.

expérimentaux grâce à des dispositifs technologiques, Charlène Dray essaye de trouver d'autres moyens de communication avec le cheval pour « laisser place la puissance d'agir du cheval sur scène [22] ».



Dray, Charlène (2017). *HIPPO-NÉGUENTROPIE Laboratoire*. © Charlène Dray

Bien qu'elle refuse l'idée que son cheval soit soumis, dressé par elle, la présence contrainte de celui-ci, de fait, sur le plateau, et la méthode que Laëtitia Dosch utilise (avec l'aide de sa « coach équestre » Judith Zagury) pour lui faire faire ce qu'il *doit* faire relève d'une certaine forme de dressage.

Elle se met littéralement à nu devant le public. Elle se dévoile, se compare à la présence sur scène de son cheval, qui légitimise et donne du corps à son discours par cette simple présence. Son absence d'intention, son animalité sans projet moral, par un effet d'inversion, revoie à la médiocrité voire l'absurdité de la condition humaine que Laetitia Dosch essaye de dépeindre.

Dans ce contexte, le cheval joue un rôle d'amplificateur du discours de l'actrice qui est avec lui sur scène : il lui donne comme une seconde voix, une voix avec laquelle elle dialogue, mais qui n'est finalement autre que la sienne. Le cheval devient un outil verbal, un

[22] Description de sa démarche : DRAY Charlène (2017), *HIPPO-NÉGUENTROPIE Laboratoire*, Pôle National Cirque et Arts de la Rue, Jules Verne, Amiens, sur son site internet, consulté le 23 février 2022.

outil de communication, de projection. En ce sens, elle actualise le rôle du cheval aujourd'hui, là où il n'a plus sa place en tant qu'outil agricole, industriel ou guerrier. Dans un monde régi par les opinions – au détriment des idées – et par l'exacerbation du *moi*, l'instrumentalisation du cheval comme moyen d'adresse prend tout son sens. Le cheval sur ce plateau, grâce au geste anthropomorphique de Laetitia Dosch, acquiert un pouvoir d'énonciation sans parole.



Théâtre du Centaure. (2002). *Macbeth* de William Shakespeare. © Théâtre du Centaure

Dans un autre registre, au Théâtre du Centaure – compagnie basée à Marseille, dans le chapiteau en bois imaginé par Patrick Bouchain et dont la forme reprend celle d'une empreinte de sabot dans la poussière – Camille et Manolo entendent donner la parole à leurs chevaux en créant un être centaure, mêlant leur propre corps à celui de leurs chevaux pour mettre en scène des créatures hybrides, en symbiose, indissociables. Ils investissent l'espace frontal du théâtre en mettant en scène avec leurs chevaux *Les Bonnes* de Jean Genet en 1998, puis sous leur chapiteau, ils interprètent *Macbeth* de William Shakespeare en 2002. Ils associent au dressage des chevaux, aux airs de haute école, la dramaturgie et le texte théâtral. Ils considèrent le texte comme une partition chorégraphique que vont interpréter leurs créatures utopiques mi humaines, mi animales. Le cheval apporte dans ce contexte un mouvement, une assurance à l'acteur qu'il n'aurait pas sans son cheval.

Camille et Manolo défrichent des formes d'expressions théâtrales grâce à la place qu'ils laissent aux chevaux sur scène. Ils chorégraphient leurs spectacles, imaginent leurs mouvements en s'inspirant du caractère et des aptitudes spécifiques de l'individualité de

chacun de leurs chevaux. Malgré leurs intentions, pourtant, persiste dans leur recherche de symbiose un geste anthropomorphique inévitable puisque le cheval, agissant à la demande de son cavalier, n'a pas conscience de la représentation qui est en jeu. Ils arrivent néanmoins à le dissimuler par la mise en scène, au point que le spectateur n'est plus en mesure d'identifier lequel de l'humain ou de l'animal est l'initiateur du mouvement.



Théâtre du Centaure. (2019). *Surgissements.* © La Terrasse

Avec *Cargo* (2005), puis *Flux* (2009) et les *Surgissements* (2011), les Centaures explorent de nouveaux horizons esthétiques en créant des poèmes visuels à la frontière de la vidéo, de la danse, de la performance et ne s'appuient plus sur un texte préexistant. Ils s'émancipent des lieux de représentations dédiés comme le théâtre ou le chapiteau en s'emparant d'espaces publics, de passage (comme des ports industriels ou des halls de gares) pour y intégrer la présence inattendue, surprenante de leur présence hybride :

« Sortir des lieux conventionnels de représentations nous permet de faire exister nos créatures utopiques dans le même quotidien que tout le monde. Au cœur des villes, cette quête de symbiose entre l'animal et l'humain interroge peut-être notre besoin de réinventer un nouvel équilibre, une autre place des humains dans leur milieu [23] ». Camille et Manolo inscrivent ainsi leur démarche dans la lignée de celle qui, à la fin du XX^{ème} siècle, a consisté en une redéfinition de la théâtralité en sortant le spectacle des lieux dédiés – des institutions –, en questionnant l'adresse aux spectateurs en s'appropriant parfois les enjeux de la performance, en investissant la ville pour redéfinir le rapport aux spectateurs regardant.

[23] BOISSEAU Rosita. (21 juillet 2019), « Spectacle : Camille et Manolo, mi-humains, mi-chevaux », *Le Monde*.

De nouveau, la puissance symbolique non seulement du cheval mais aussi de la figure mythologique du centaure est employée par Camille et Manolo pour proposer de manière impromptue aux passants, aux spectateurs improvisés, une immersion de poésie et d'utopie dans le réel du quotidien. Le cheval, dans ce contexte d'apparition, crée un décalage. Sa présence interroge sur la place du vivant, amène une forme d'irréel, de dimension métaphorique, paradoxalement à sa présence juste prosaïque ; *là*.

Si les expérimentations du Théâtre du Centaure ont ouvert de nouvelles voies possibles pour le spectacle équestre actuel, leur récent spectacle rétrospectif *Centaure, quand nous étions enfants* (2017), poème écrit et mis en scène par Fabrice Melquiot, est la re-présentation de Camille et Manolo, de leur propre parcours. Les chevaux y deviennent alors complètement accessoires et uniquement vocation d'illustration des propos des deux acteurs. Les spectateurs sont simplement surpris de voir des chevaux dans une salle de théâtre, mais les mouvements et les interactions des chevaux paraissent ne plus faire l'objet d'une véritable recherche de la part de Camille et Manolo qui ne semblent plus les utilisent que pour se magnifier.

2. LE CHEVAL SACRALISÉ DES RITUELS PROFANES DE BARTABAS

C'est sur cette puissance symbolique que s'est développé l'univers esthétique de Bartabas, à travers les différentes créations du Théâtre Équestre Zingaro depuis 1984, jouées dans le chapiteau de bois imaginé lui aussi par Patrick Bouchain à Aubervilliers ou celui de toile utilisée pour les tournées ; les plateaux de théâtre comme celui du Châtelet ou du Rond-Point, la nef du Grand Palais, ou l'abbatiale Saint-Ouen de Rouen.

Bartabas fait naître Zingaro des cendres du Cirque Aligre, dans un esprit de transgression et de provocation, où l'énergie des chevaux est alliée à celle des bêtes – rats, oiseaux ou chevaux – impose ses images, assume une certaine agressivité pour étoffer à travers ses différentes créations, des formes de rituels profanes. Il propose aux spectateurs de vivre une expérience esthétique totale lors de laquelle il crée avec les chevaux des allégories archaïques qui font jaillir des émotions, en allant creuser dans les racines symboliques de la relation homme-cheval. Le rapport à la mort, l'aspect psychopompe du cheval sont omniprésents dans les spectacles de Bartabas, à tel point que les chevaux deviennent comme des seuils, des outils rituels de passage qu'il sacralise par ses mises en scène.

Le cheval est mis au même niveau que la musique dans le processus de création de Bartabas [24] : d'*Opéra Équestre* (1991) à *Ex-Anima* (2017), en passant par *Chimère* (1994),

[24] VELTER André (2003), *Grand Entretien Radiophonique*, *Bartabas*. Archives INA : « C'est bien qu'il y a quelque chose d'universel dans cette musique, dans toutes ces musiques. Dans la musique en général, il y a quelque

Loungta (2003) ou *Darshan* (2009), la musique est le point de départ ; le premier geste est celui des musiciens qu'il va chercher à l'autre bout du monde (par exemple les moines du monastère de Gyuto au Tibet pour *Loungta*) ou qui le traversent (comme l*e Sacre du Printemps*, *la Symphonie des Psaumes* de Stravinsky et *le Dialogue de l'Ombre Double* de Boulez pour *Tryptik*). La musique lui évoque des images, des lumières, des gestes, qu'il essaye avec ses chevaux dans la piste. Les chevaux lui proposent des mouvements, des attitudes, il les considère comme partenaires de création et agit comme un chorégraphe. Il utilise les qualités et défauts de ses chevaux, il exalte leurs caractères. Le cheval est un corps dansant : Bartabas l'utilise et le sublime, comme il le fait avec le corps des artistes de Zingaro.

La mise en scène est une mise en actes « des gens et des chevaux qui sont *là* [25] » et tous les paramètres qu'il tient à disposition pour créer (son, lumière, odeur, scénographie) et qu'il nomme « métissage [26] », sont considérés, réfléchis et orientés au service de cette recherche d'universel, d'archaïsme qui transpire de ses spectacles. Il réussit à transmettre au public une « atmosphère intérieure », et son travail intuitif, presque instinctif, éprouve le spectateur quasiment physiquement.



Bartabas, Théâtre Équestre Zingaro. (2003). *Loungta*. © Antoine Poupel

chose d'universel, qui au-delà des cultures, et donc ça, ça se rejoint beaucoup avec les chevaux. C'est quelque chose qui est au-delà du langage, qui va très, très loin, donc qui agit sur une perception, sur des émotions en direct. »

[25] Bartabas (2003), *Grand Entretien Radiophonique*, par *André Velter*. Archives INA

[26] *Ibid*.

Si Bartabas, pour des raisons esthétiques, médiatiques et économiques [27] a choisi de se démarquer de la terminologie du « cirque » en baptisant son projet « Théâtre Équestre » Zingaro, il n'en utilise pas moins ses composants essentiels (la voltige jockey, cosaque, le travail de haute école, la liberté, l'acrobatie, le mode de vie, l'itinérance, la forme circulaire *etc.*), mais en les détournant, en les mettant au service de ses intuitions et de son univers onirique. Dans *Darshan,* par exemple, il renverse la disposition spatiale classique du



Le théâtre équestre de Zingaro en chantier pour la scénographie de *Darshan*. (2009). © Bartabas

chapiteau et sa piste circulaire : les spectateurs sont installés au centre du chapiteau sur un gradin rotatif en forme de pyramide, encerclés par les chevaux et leurs ombres portées sur

[27] Fabre, Juliette. (2020) *Des chevaux et des hommes : le théâtre équestre, en France, avec Bartabas et Les Centaures*. Mémoire de Master sous la direction d'Éléonore Martin. Université Bordeaux Montaigne :
« Lorsque Bartabas choisit de renommer le Cirque Aligre en 1980, pour Théâtre Équestre Zingaro, il affirme son désir d'inscrire la compagnie dans une nouvelle forme de spectacle, le Nouveau Cirque. En effet, durant les années quatre-vingt, le cirque traditionnel connait une baisse d'intérêt auprès du public. Considéré comme dépassé, ce genre ne convient pas à l'univers déployé par le Cirque Aligre. […] Assez rapidement, au cours de l'aventure avec le Cirque Aligre, Bartabas décide de « recommencer tout à zéro ». Selon lui, « un spectacle de cirque, ce [sera] toujours des éléments rapportés ensemble, plus ou moins bons dans un programme plus ou moins réussi. [...] C'est pas une vraie recherche commune ». C'est pourquoi il décide de fonder une compagnie dont « les bases, ce sera la musique et les chevaux », qu'il considère comme des arts majeurs, car on peut les « décliner de plein de manières ». Ceci suppose un dialogue possible entre les différentes disciplines découlant de l'un de ces arts majeurs. […] Enfin, l'aspect financier constitue un élément non négligeable dans le choix de l'appellation de la compagnie. En effet dans le années quatre-vingt, les subventions nouvellement accordées au cirque ne sont pas aussi intéressantes que celles allouées au théâtre. Bartabas crée la compagnie Zingaro en 1984. Jusqu'en 1978, le cirque dépend encore du ministère de l'agriculture, du fait de l'emploi d'animaux. Il passe ensuite au ministère de la culture sous Jean-Philippe Lecat grâce à l'apparition du Nouveau Cirque qui ne met en scène que les performances physiques humaines. Cette modification est poursuivie par Jack Lang qui propose une nouvelle politique culturelle en l'intégrant aux aides à la production et la diffusion données au spectacle vivant. Cependant ces aides restent inferieures à celles du théâtre. Il est nécessaire de tenir compte de cet élément économique, additionné aux précédents arguments esthétiques et lies aux convictions personnelles du metteur en scène, pour comprendre la réinvention de la dénomination « théâtre équestre ». »

un cyclorama. Théâtre d'ombre envoûtant et réinventé, il renverse les échelles et emporte les spectateurs dans une expérience esthétique vertigineuse, troublante, déroutante.

En employant le cheval et le vocabulaire du cirque, ces spectacles expriment une forme d'actualisation de la relation ancestrale qui lie l'homme au cheval. La performance de l'acrobate ou du cheval dressé est loin d'être une injonction dans le processus de création de Bartabas : elle constitue une partie de la grammaire scénique qu'il va agencer pour inventer un nouveau langage esthétique. Bartabas se positionne ainsi :

« Le théâtre ça a à voir avec la vérité, le danger. Il faut passer par le fond pour créer. Si on laisse de côté l'aspect esthétique, c'est cela Zingaro : l'invention d'un nouveau langage. On se sent proche de Kantor, de Novarina, de Pina Bausch. Ou du *Bread and Puppet*, de l'Odin Theatre, de Jérôme Deschamps. Des inventeurs de langage. Les chevaux ça aide à trouver ce langage : ce ne sont pas des animaux mais des comédiens de la compagnie. Ils ont un langage très simple mais qui charrie beaucoup de choses dans l'inconscient. C'est aussi un instrument, au sens noble du mot comme le violon du violoniste, le corps du danseur. » [28]

Si Bartabas se proclame l'inventeur d'un nouveau langage et d'une forme qui n'existaient pas avant lui ; si les formes qu'il a explorées ont ouvert le champ des possibles d'une manière remarquable en bouleversant la place du cheval dans un espace scénique, il a imposé son esthétique comme *le* virage esthétique lié au spectacle équestre en en faisant un dogme médiatique.

La prétendue « ultime création » de Bartabas, *Ex-Anima* [34], aurait peut-être dû le rester : proposition radicale où il a choisi de mettre en valeur les comportements sociaux des chevaux, qui en creux, par le manque, par ce qui distancie l'homme du cheval, renvoient à une forme de violence de la condition humaine. Ce spectacle où les chevaux agissent en miroir de l'homme est un geste qui, selon lui, rend hommage à ses trente ans de créations auprès d'eux.

Les propositions de Bartabas qui ont suivi semblent avoir atteint la limite de la grandeur de Zingaro : son public conquis ainsi que les journalistes inconditionnellement comblés semblent ne pas s'apercevoir par exemple que *Le Cabaret de l'Exil* (2021), sous prétexte de *citations* et d'un prétendu retour aux origines de la genèse de Zingaro [35], n'est en fait qu'une succession sans âme de tableaux mis à jour de ses précédentes créations – notamment la traversée au galop de deux cavaliers debout sur leurs étriers à cheval tenant des oies à bout de bras : un tableau emblématique de *Battuta* (2006).

---

[28] BARTABAS, cité dans : Ouvrage collectif. (2014). *Almanach, Zingaro*. Éd. Actes Sud.

[34] C'est ainsi qu'il qualifia *Ex-Anima*, annonçant en fait la fin de la formule « lourde » de créations et tournées des Zingaro, avant de se lancer dans la déclinaison des Cabarets, dont le premier est *Le Cabaret de l'Exil :* l'équipe de Zingaro n'est plus liée au lieu : il choisit des artistes qui viennent avec leurs chevaux et leur numéro déjà abouti pour les intégrer dans son spectacle, qui se jouera six mois à Aubervilliers et changera chaque année.

[35] Les cabarets équestres sont les premières formes de spectacles du théâtre équestre de Zingaro, entre 1984 et 1990.

Hommage au peuple Yiddish, ou grotesque réappropriation culturelle à la limite de la caricature, que seul lui peut se permettre dans des contextes politiques actuels aussi tendus ? L'expérience que Bartabas livre aux spectateurs paraît être le pâle reflet de ce qui fit la puissance de Zingaro : « ce prodigieux vertige qui ne s'explique guère [36] » paraît être un lointain souvenir. Dans un chapiteau trop propre et tiré à quatre épingles, les spectateurs doivent être aussi bien dressés que les artistes en pistes et leurs chevaux (à l'inverse d'une ambiance festive et conviviale de cabaret), en attendre solennellement le solo de Bartabas qui fait piaffer son cheval aux longues rênes, au milieu – ou bien est-ce *au-dessus* ? – des symboles des quatre monothéismes. La mégalomanie a pris le pas sur l'artiste ; il a avoué sa volonté de s'arrêter mais n'a pas résisté au plaisir de continuer de briller [37].

3. LE CHEVAL ANECDOTIQUE ET ESSENTIEL CHEZ CASTELLUCCI

À l'inverse d'une utilisation anthropomorphisée du cheval, ou de tout animal sur scène, se trouve son utilisation comme élément constitutif d'un système de symboles. Le metteur en scène Romeo Castellucci intègre ainsi des animaux parce qu'ils n'ont *pas* conscience de la représentation qui est en jeu sur scène : ils se font créateurs de formes, ou traducteurs d'images dont il accepte qu'elles lui échappent et représentent pour lui une existence à l'état pur.

« Avoir un animal sur scène ne veut pas dire le contraindre à un quelconque exercice anthropomorphique. Il n'a aucun rôle à jouer parce que, tautologiquement, il est ce qu'il est. L'animal entre en scène pour apporter un peu de ce qui lui appartient : un peu de ce monde, de cette réalité et de ce temps, et donc de ce théâtre que je ne peux plus m'approprier sauf en lui et avec lui. Son corps représente le mien [38] ».

L'innocence et la pureté qu'incarnent les chevaux dans le travail de Romeo Castellucci n'ont rien à voir avec celles utilisées comme excuse ou légitimation pour l'acteur, comme nous l'avons vu précédemment ; au contraire, « [les animaux] sont traditionnellement vus d'un mauvais œil par les acteurs. Ils représentent une ombre, voire une menace à la règle de la fiction qui gouverne la scène. Ce sont des corps étrangers ; indispensables pourtant, comme toutes les contradictions [39] ».

Romeo Castellucci utilise des animaux au même titre qu'il peut utiliser des enfants ou des personnes autistes, comme par exemple dans *Inferno* (2008), joué dans la Cour d'honneur du Palais des Papes à Avignon : ils sont pour lui un moyen vivant de rompre avec

[36] Description de *Opéra Équestre*, dans : Ouvrage collectif. (2014). *Almanach, Zingaro*. Actes Sud.
[37] *Cf. A contrario*, Romeo Castellucci, qui s'exprime ainsi en parlant de Dante : « quand il dit "je m'arrête", à ce moment-là vous êtes touchés par l'ineffable de la poésie. Dante lui-même s'est dépassé, s'est effacé, ce qui est le sommet de la mégalomanie » cité par PERRIER Jean-Louis (2008), *Alternatives théâtrales* 98.
[38] CASTELLUCCI Romeo (2015), « Festival d'Automne, les dix mots de Roméo Castellucci », propos recueillis par Fabienne Darge, *Le Monde*.
[39] BOATO Giulio (2018), *Théâtron, Romeo Castellucci*. La compagnie des Indes.

l'illusionnisme du théâtre. En agissant comme présence purement prosaïques, ils induisent une tension, conséquence de l'imprévisibilité de leurs gestes et impulsions : en ne figurant rien d'autre qu'eux-mêmes, ils intègrent sur le plateau une certaine expérience du réel qui brise le rapport au jeu et à l'illusion.

Il est question pour lui, d'intégrer les corps animaux et humains comme des figures émancipées de la re-présentation, soumises au regard des spectateurs, au service d'une forme totale : les corps sont au même niveau que l'espace, les machines, la lumière, le son, la parole. Ils n'ont d'ailleurs pas besoin nécessairement d'être vivants, ils peuvent être morts ou en peluche.

À propos de l'utilisation des différents paramètres scéniques, il s'exprime ainsi : « […] la parole peut devenir transparente. Il y a des mots qui deviennent alors comme des lumières, des ombres ou des corps. Il faut les penser. Travailler sur de la lumière comme de la parole, ou travailler avec le corps des acteurs comme des animaux ou de la musique. Le théâtre a besoin de cinq dimensions : hauteur, profondeur, largeur – lignes, surface, volumes – avec le temps qui est la quatrième dimension. Et il y a la cinquième, dans l'entrée de l'acteur, qui forme comme le cinquième mur d'une chambre à quatre murs [40] ».



Castellucci, Romeo. (2008). *Inferno*. © Émile Zeizig

La place des chevaux dans le théâtre de Romeo Castellucci est alors anecdotique au sens où elle n'est pas dominante, elle est juste au service du symbole qu'il souhaite intégrer dans un espace/temps plus large qui crée le tout de l'expérience théâtrale qu'il propose

[40] Castellucci Romeo, cité dans Perrier Jean-Louis. (2014), *Ces années Castellucci*, Éd. Les solitaires intempestifs.

aux spectateurs. Elle est donc essentielle. Ce moment de solitude en communauté que propose Romeo Castellucci immerge le spectateur dans un univers qui va réveiller en lui des images préexistantes, il va combiner les éléments scéniques pour créer des chocs.

Il déclare, à propos de la démarche de sa compagnie, la Socìetas Raffaello Sanzio : « Notre travail n'est pas consolateur. Il n'est ni pour les intellectuels, ni contre eux. Il se fonde sur les éléments du théâtre pour être émotionnel avant d'être culturel [41] ». Romeo Castellucci entend se débarrasser du sens, de l'illustration, du signifié. S'il ne cesse de s'appuyer sur des textes de théâtre classique, de Dante à Eschyle, s'il explore de fond en comble les formes possibles de la *tragédie,* le théâtre de Castellucci entend nier le théâtre par le théâtre, il sollicite les sens du spectateur en les immergeant dans un autre temps, dans un monde qu'il re-crée de part en part dans ce lieu dédié, le théâtre : son œuvre est l'une de celles qui ont fait passer notre rapport avec le personnage, sa psychologie, ses intrigues dans un monde d'allégories, de sentences, d'odeurs, de couleurs et de sons, qui n'engagent plus à suivre la narration d'une fable, mais un cheminement mental à travers des blocs où s'ouvrent des connexions insoupçonnées entre objets de nature différente.

Chaque scène porte sa part de parabole, jamais totalement révélée, qui joue des éléments les plus triviaux comme des plus éthérés. En interrogeant ce qui s'est infiltré et disséminé au théâtre depuis d'autres champs artistiques, philosophiques ou théologiques, scientifiques ou technologiques, chaque pièce de Romeo Castellucci met les sens en alerte, suscite un profond ébranlement physique autant que spirituel [45]. Il en appelle en particulier au regard du spectateur pour résoudre les énigmes qu'il propose, qu'il compose : ce regard composant, lié à l'esprit, devient alors puissance agissante et partie intégrante du dispositif scénique qu'il met à l'œuvre dans ses spectacles : « Le cinquième mur, c'est l'écran noir de l'esprit du spectateur. C'est la pellicule vierge où la troisième image s'imprime. Elle se développe, à la manière d'une épiphanie individuelle qui échappe totalement à mon contrôle [46] ».

L'utilisation des animaux chez Romeo Castellucci est complexe et multiple. Je me suis concentrée principalement sur l'une d'elles comme élément symbolique et corps étranger, égal aux autres matériaux scéniques : l'emploi des corps-animaux morts ou vivants et en particulier du cheval dans son théâtre est exemplaire dans la mesure où elle est constitutive d'un acte artistique qui lui est propre. Castellucci les inscrit comme éléments faisant partie d'une expérience totale, de la re-création d'un monde.

---

[41] PERRIER Jean-Louis (2014), *Ces années Castellucci*. Les solitaires intempestifs

[45] *Cf.* PERRIER Jean-Louis. (2014). « Portrait de Romeo Castellucci » sur le site du Festival d'Automne : *https://www.festival-automne.com/portrait/portrait-romeo-castellucci?sid=4* consulté le 13 février 2022.

[46] CASTELLUCCI Romeo, dans un entretien accordé à NoThx, dans BOISSON Bénédicte. FERNANDEZ Laure, VAUTRIN Éric (2021), *Le cinquième mur : Formes scéniques contemporaines & nouvelles théâtralités*, Éd. Les presses du réel

III. JEHOL : ENJEUX PRATIQUES, PERSPECTIVES DE RÉPONSES

Après avoir analysé différentes manières de re-présenter le cheval sur les scènes actuelles, et révélé les avancées et limites qu'elles ont pu opérer par rapport aux richesses esthétiques du théâtre et de la danse, je vais, à partir d'un cas pratique, montrer comment on peut à certains égards s'inspirer de ce qui a été fait, et à d'autres égards tenter de le dépasser. En effet, les brèches que les Centaures, Bartabas et Castellucci ont pu ouvrir méritent que l'on s'y engouffre pour continuer de questionner le rôle d'un cheval sur scène.

Dans cette optique, je vais m'intéresser dans ce qui suit à la place qu'occupe le cheval dans les créations de la compagnie Jehol, par le biais du travail j'y mène actuellement, et essayer de comprendre le processus de création qui y est à l'œuvre. Dans ce dernier temps, je vais m'appliquer à décrire les enjeux de *Prohibé*, futur spectacle de la compagnie pour lequel je travaille en tant que scénographe et, en analysant les essais pratiques, je vais tenter de montrer quelle place nous entendons donner au cheval, comment nous pourrions dépasser (ou non) ce qui a été vu précédemment, et de quelle manière nous voulons employer le cheval comme matériau scénique, dans un dispositif bifrontal. En somme, je vais essayer de montrer comment *Prohibé* permet d'articuler des problématiques d'architecture scénique avec celles de la place scénique du cheval.

1. PRÉSENTATION DE LA COMPAGNIE JEHOL

La compagnie Jehol existe depuis 1998, fondée par la famille Cannelle, dans le Doubs. Elle se définit comme compagnie de « cirque-théâtre équestre » pour souligner la porosité disciplinaire de ses créations. Aux origines de la compagnie, il y a un élevage de chevaux de traits comtois, chevaux utilisés pour l'attelage, le travail agricole, le débardage *etc*… Les qualités physiques et mentales de ces chevaux font une des particularités de la compagnie. Ces chevaux en effet, à l'inverse de ceux d'une écurie de sport ou de spectacle, sont polyvalents dans leur travail, ce qui leur confère un mental et une disponibilité incomparables : ils sont souvent d'abord dressés à l'attelage pour être ensuite travaillés montés et en voltige. Les racines « agricoles » de la compagnie et le rapport d'utilité lié au cheval se ressent dans le travail quotidien des chevaux, le rapport que développent les artistes, dresseurs et voltigeurs de la compagnie avec les chevaux est sans fioritures, efficace, et ne tendant pas vers un anthropomorphisme mal placé qu'on peut retrouver aujourd'hui dans beaucoup de lieux de pratiques équestres [47].

[47] Je veux parler ici d'une tendance comportementale de certains cavaliers, souvent amateurs, qui calquent leurs sentiments, leurs propres besoins sur les chevaux, en dépit du bon sens et parfois à l'encontre du bien-être animal.

Les spectacles de la compagnie Jehol se jouent le plus souvent sous un chapiteau, mais certains numéros voire certains spectacles peuvent être joués dans d'autres configurations spatiales, en extérieur, ou dans des carrières de sport. Très attaché aux disciplines de cirque et à la forme de vie qu'elles impliquent pour les artistes de la compagnie [48], le directeur artistique de la compagnie, Benjamin Cannelle, imagine des spectacles équestres et musicaux tendant à sublimer les heures de travail des artistes et visant à susciter chez les spectateurs des émotions variés, souvent corrélées à la synergie des artistes dans la piste.

Quand il conçoit ses spectacles, en effet, Benjamin Cannelle ne cherche par à anticiper pas ce que pourront ressentir les spectateurs. Il n'essaie pas de provoquer des émotions, mais considère que l'énergie qui sera à l'œuvre dans un numéro de liberté entre lui et ses chevaux, ou l'émulation des acrobates et musiciens dans la piste sera forcément perçue et partagée par les spectateurs [49].

Le cheval est la matière première des créations de la compagnie Jehol, mais n'en est pas l'exclusivité : pour décaler son regard sur ses propres pratiques équestres, acrobatiques et musicales, Benjamin Cannelle fait régulièrement appel à des metteurs en scène, danseurs ou chorégraphes qui sont étrangers au circuit équestre. Ainsi les collaborations avec Christophe Châtelain du Pudding Théâtre, Thomas Chaussebourg, ou Jean-Claude Gallotta ont permis de donner de l'ampleur aux créations de Jehol, et de réaliser un pas de côté par rapport aux attendus circassiens et équestres.

2. LE PROCESSUS DE CRÉATION DE JEHOL

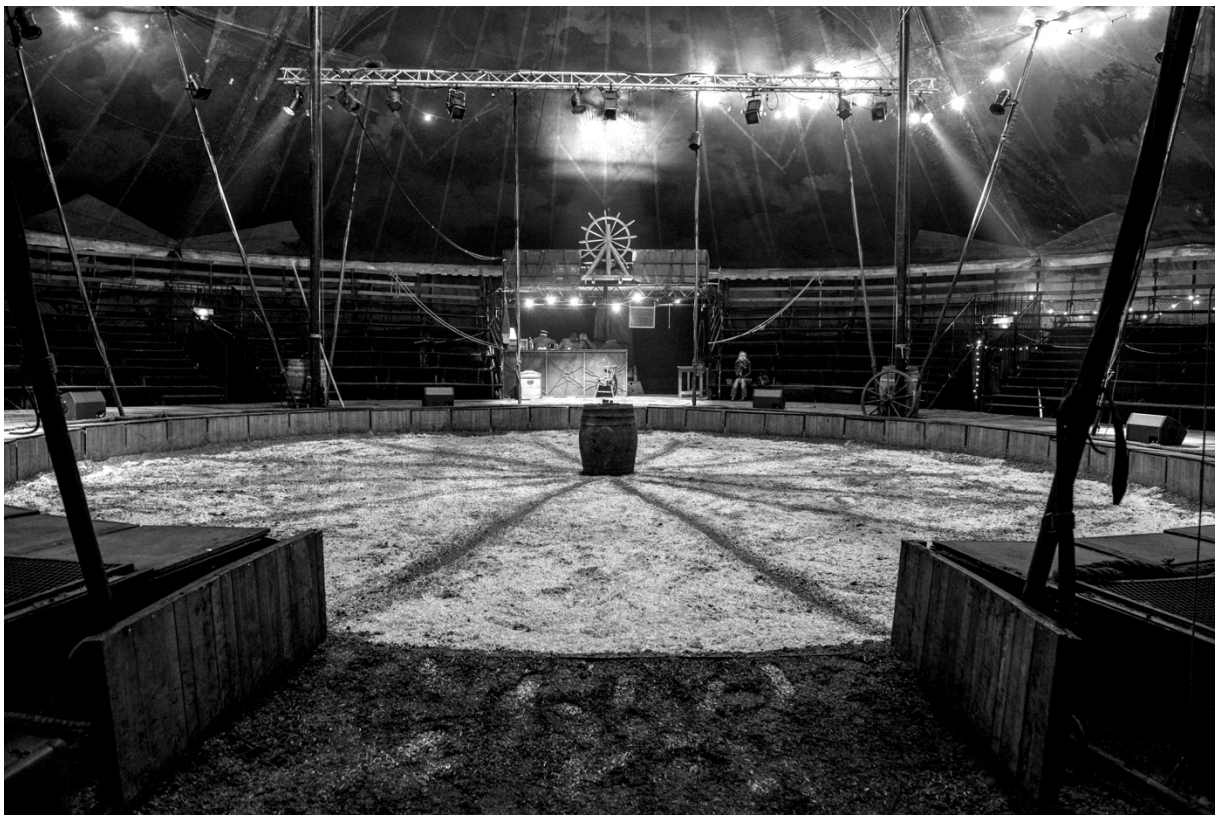
La compagnie Jehol s'est d'abord démarquée dans le paysage du spectacle équestre par sa maîtrise technique de la voltige jockey et cosaque (en cercle et en grande piste) [50] : en effet rares sont les compagnies qui peuvent proposer la même maitrise et qualité technique dans un cercle de treize mètres et dans l'espace rectangulaire qu'est une carrière de dressage ou de saut d'obstacle. Cette maîtrise des disciplines de voltige, mais aussi du travail en liberté, et de la haute école a valu à la compagnie de se produire à l'international, comme au salon du cheval d'El-Jadida, au Maroc, au SICAB en Espagne, à l'Amadeus Horse Show de Salzburg, en Autriche… On voit ainsi que dans ce contexte de représentation, la prouesse des acrobates-voltigeurs est primordiale, le cheval est vecteur de performance et la compagnie Jehol s'inscrit dans ce que j'ai nommé plus tôt comme les spectacles de « salons et galas ».

[48] Le mode de vie des artistes de cirque, lié à l'itinérance, à la mobilité, aux contraintes de montage et démontages du lieu de vie et de représentation…

[49] Entretien avec Benjamin Cannelle, le 08 février 2022.

[50] La « voltige jockey » est la pratique de la voltige où le cheval est équipé d'un surfaix et éventuellement d'un tapis de voltige, elle s'effectue en cercle ; alors que la « voltige cosaque » peut se pratiquer en cercle, en ligne (le cheval lancé au galop dans une ligne droite) ou en « grande piste » : dans un ovale, le plus souvent défini par une carrière de sport équestre. Le cheval est équipé d'une selle de voltige cosaque, qui permet au voltigeur d'avoir des « prises » pour exécuter ses figures.

D'autre part, à partir de la création de *Cavale* (2015) et *Davaï* (2018), la compagnie Jehol s'est faite remarquer pour son engagement sur des terrains artistiques qui tend à dépasser les insuffisances du cirque équestre aujourd'hui. À partir d'échanges avec Benjamin Cannelle et des heures que j'ai passées plongée dans les dossiers de production de la compagnie dans le cadre élargi de ma mission de scénographie pour *Prohibé,* je vais essayer de tirer quelques éléments qui pourront définir le processus de création qui est à l'œuvre dans la compagnie Jehol.



Disposition scénique du chapiteau avant l'accueil des spectateurs. Jehol, (2015). *Cavale*. © Thierry Laroche

Cavale est né d'une intention de Benjamin Cannelle de réapproprier les numéros de cirque traditionnel au service de leur actualisation dans une mise en scène contemporaine. Cette création et la manière dont a émergé le spectacle est déterminante pour la compagnie et son rapport à la musique : si le matériau premier de création est le cheval et l'art du cirque équestre, il est pour *Cavale* au même niveau que les instruments (saxophone barython et alto, flûte traversière, contrebasse, violon, clavier, voix *etc*…) : les premiers essais pour la création étaient des improvisations avec les musiciens et les chevaux pour voir ce qu'il pouvait émerger du lien entre musique et cheval.

Pour trouver une trame dramaturgique au spectacle, Benjamin Cannelle a décidé de collaborer avec Christophe Châtelain (metteur en scène du Pudding Théâtre) et Thomas Chaussebourg (danseur et chorégraphe). C'est un soir de répétition, lors duquel la chanteuse de la compagnie s'essayait à la voltige en chantant lyrique, sous le chapiteau

monté sans les entourages [51], laissant alors s'immiscer vent et pluie, et que des ampoules du bord de piste se brisaient régulièrement, que cet univers « d'opéra délabré [52] » est né, et l'idée de retranscrire le voyage mental d'un capitaine échoué dans un bar a surgi. Cette soirée corrélée à l'envie de Benjamin Cannelle de travailler avec un tenancier de bar pour ce spectacle ont donné le ton dramaturgique dont s'est saisi Christophe Châtelain pour mettre en scène ce naufrage équestre. La disposition spatiale du chapiteau a été adaptée pour la narration du spectacle : le plancher d'un mètre qui constitue le bord de piste au pied des gradins, la scène en hauteur du capitaine, le bar à l'intérieur du chapiteau : la musique et l'espace sont devenus déterminants dans le processus de création ; et le resteront pour *Davaï* et *Prohibé*. Le cheval dans *Cavale* se fond dans la narration de ce voyage, et il est support acrobatique autant que dramaturgique.

Cette idée de collaboration entre musique et chevaux a été accentuée pour la création de *Davaï* pour lequel l'intention première était de mettre les musiciens au centre du dispositif scénique. Les différents tableaux du spectacle se sont tissés autour de ce rapport aux entre actes équestres et musiciens, qui sont aussi pour certains acrobates : l'espace scénographique a été pensé pour les placer non plus à l'écart mais au centre de la piste et ainsi favoriser leurs apparitions dans l'espace de représentation circulaire du chapiteau. Ce qui a été mis en scène pour *Davaï* résulte d'une accumulation d'histoires personnelles des différents artistes de la compagnie, qui ont ainsi construit l'histoire d'une grande famille cosaque imaginaire : aux origines du cirque comme aux origines des mythologies personnelles, les émotions qui se dégagent de *Davaï* sont le fruit d'une certaine sincérité, génératrice des mouvements des artistes entre eux et les artistes avec les chevaux. Pour Benjamin Cannelle, cette mosaïque d'émotions, allant du rire à la peur, en passant par l'admiration ou la mélancolie est la résultante d'une forme de vie qui dépasse largement le temps de la représentation : ce qu'il cherche à faire ressortir d'un spectacle comme *Davaï*, c'est l'énergie mise en commun des artistes pour faire exister ce moment de prise de risque commun offert en partage au public. Depuis sa conception en 2018, *Davaï* n'a cessé de se métamorphoser tout en gardant son identité très forte, mais en accueillant la palette à la fois technique et sensible des différents artistes qui l'ont interprété.

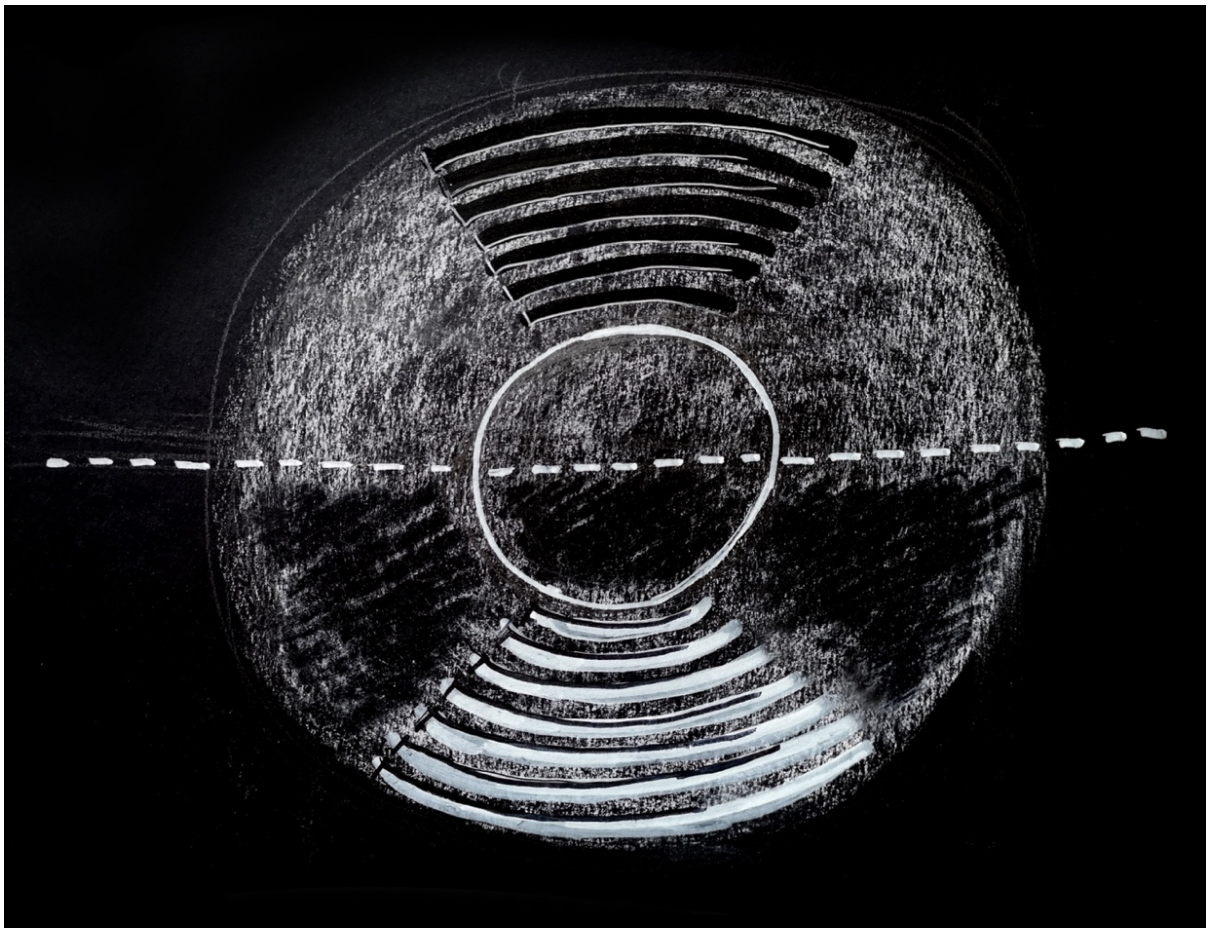
À propos de ses intentions scéniques avec les chevaux Benjamin Cannelle déclare [53] : « je m'interdis d'essayer d'aller sur le terrain, d'extérioriser le travail intérieur que requiert la relation avec les chevaux dans le travail ». Sa démarche est alors l'inverse de celle de Camille et Manolo du Théâtre du Centaure qui ont fait de cette relation une mythologie, ou de celle de Bartabas qui entend trouver des moyens par la mise en scène de transmettre au spectateur ce que lui-même ressent quotidiennement avec ses chevaux. Si les fondamentaux de cette intimité et ce langage corporel semblent communs à tous ceux qui

[51] Pourtour en toile du chapiteau.
[52] Entretien avec Benjamin Cannelle, le 02 février 2022.
[53] *Ibid*.

dédient leur vie aux chevaux, la manière de l'employer scéniquement peut s'exprimer dans un large champ de formes différentes. Benjamin Cannelle laisse survenir les tableaux, les formes, en cherchant un équilibre entre ses intentions dramaturgiques, le fruit du travail avec les chevaux et ce qui pourra émerger de leur confrontation avec les musiciens.

3. *PROHIBÉ* : ENJEUX, ESSAIS PRATIQUES, LIMITES

Prohibé est la future création de la compagnie Jehol sur laquelle je travaille depuis le mois de septembre 2021. Les premiers temps de mon travail ont été dédiés à la compréhension et traduction en dessins, textes, mise en plan *etc.,* des premières intuitions de Benjamin Cannelle à propos de ce spectacle. Les recherches que j'ai faites, l'élaboration de dossiers de production, les rendez-vous avec les potentiels coproducteurs de ce spectacle m'ont permis de mieux saisir et retranscrire les enjeux conceptuels liés au projet.



Plan-concept de la disposition de l'espace du chapiteau pour *Prohibé*. © dessin Solène Kuntz

J'ai également conçu une maquette au 1/25^{e} du chapiteau de Jehol et du dispositif spatial lié à *Prohibé*. Dans la continuité de *Cavale* et *Davaï*, le point de départ de *Prohibé* est cette envie « d'équilibrer le rapport des chevaux, de la musique et du numérique (son

et image) dans l'espace circulaire du chapiteau [54] ». L'idée est que le dispositif « nous provoque [55] ».

L'enjeu de cette création est de mettre en tension la subjectivité du spectateur en imaginant un spectacle à double entrée, en déplaçant les codes de la visibilité frontale et unilatérale des spectateurs. Il s'agit de concrétiser par la représentation, la confrontation de deux points de vue sur une même problématique : celle de la place du vivant, et particulièrement du cheval dans les sociétés contemporaines.

Prohibé est pensé comme une réflexion en mouvement qui pourra mettre en perspectives la prohibition progressive du vivant des arts de la scène et le rapport de fascination qu'il persiste à incarner dans notre imaginaire collectif : le spectacle entend mettre en lumière le paradoxe intrinsèque de la relation qui lie l'homme et le cheval, que ce soit dans le travail, le loisir, le sport ou la représentation : le cheval, dans son rapport à l'homme, évoque domination, soumission, et à l'inverse incarne liberté et spontanéité.



Maquette d'étude pour *Prohibé* – échelle 1/25e. (2022). © Solène Kuntz

Dans le temps de la représentation, le public sera réparti de part et d'autre du cercle de la piste grâce à un dispositif bi-frontal, et sa visibilité sera partiellement occultée par un écran / voile et support de projection scindant le cercle de la piste en deux. Il sera tantôt

[54] Entretien avec Benjamin Cannelle, le 02 février 2022.
[55] *Ibid.*

induit, tantôt influencé, tantôt piégé par l'action : chaque côté du public sera amené à se questionner sur ce qu'il lui sera donné à voir, et aura une vision opposée de ce qui se passera sur la piste. Il deviendra alors actif voire réactif, pourra se rendre compte du fait que son point de vue est tributaire de sa position dans l'espace, influencé par un discours, conditionné par des images.



Jehol. (2022). Résidence de création pour *Prohibé* au Haras National d'Hennebont. © Solène Kuntz

L'espace circulaire du chapiteau porte déjà en lui les effets que le dispositif bi-frontal offre à l'espace frontal d'une salle de théâtre : l'effet de rapprochement des spectateurs avec les acteurs parce que le quatrième mur peut se voir ébranlé par la disparition du cadre de scène [56]. Utiliser la bi-frontalité dans une disposition circulaire scindée en deux amplifie

[56] *Cf.* COHEN, Emmanuel (2016), « La scène bifrontale : effets et contradictions d'un dispositif », *Pygmalion*, 8, pp. 61– 75.

l'effet du dispositif et questionne le rapport des présences scéniques entre elles et avec les spectateurs.

L'enjeu est de provoquer une réversibilité du propos de part et d'autre de cet écran central et de susciter le questionnement, de générer la curiosité grâce à la visibilité partiellement masquée. Le spectateur, ne voyant qu'une partie de la scène, sera livré à la légèreté, la grâce ou inversement à la violence des actes artistiques, se retrouvera face à son imagination qui terminera les tableaux, qui prolongera mentalement ce qu'il se passera sur scène.

Arnaud Rykner détaille les caractéristiques d'un tel dispositif comme suit : « La particularité du tulle transparent est qu'il permet de conjoindre ces deux pôles caractéristiques de la représentation, et plus particulièrement de la représentation théâtrale, que sont la présence et l'absence. Ce qui se donne à voir est à la fois là et pas là, de même que c'est à la fois apparaissant et disparaissant, dans une dynamique qui est autant celle du rêve que celle du désir. Le voile ne s'interpose alors que pour mieux permettre au regard de mesurer ce qu'il rate, tout en l'aidant à comprendre que ce qu'il rate est précisément ce vers quoi il doit tendre et ce qui lui manquera toujours [57] ».

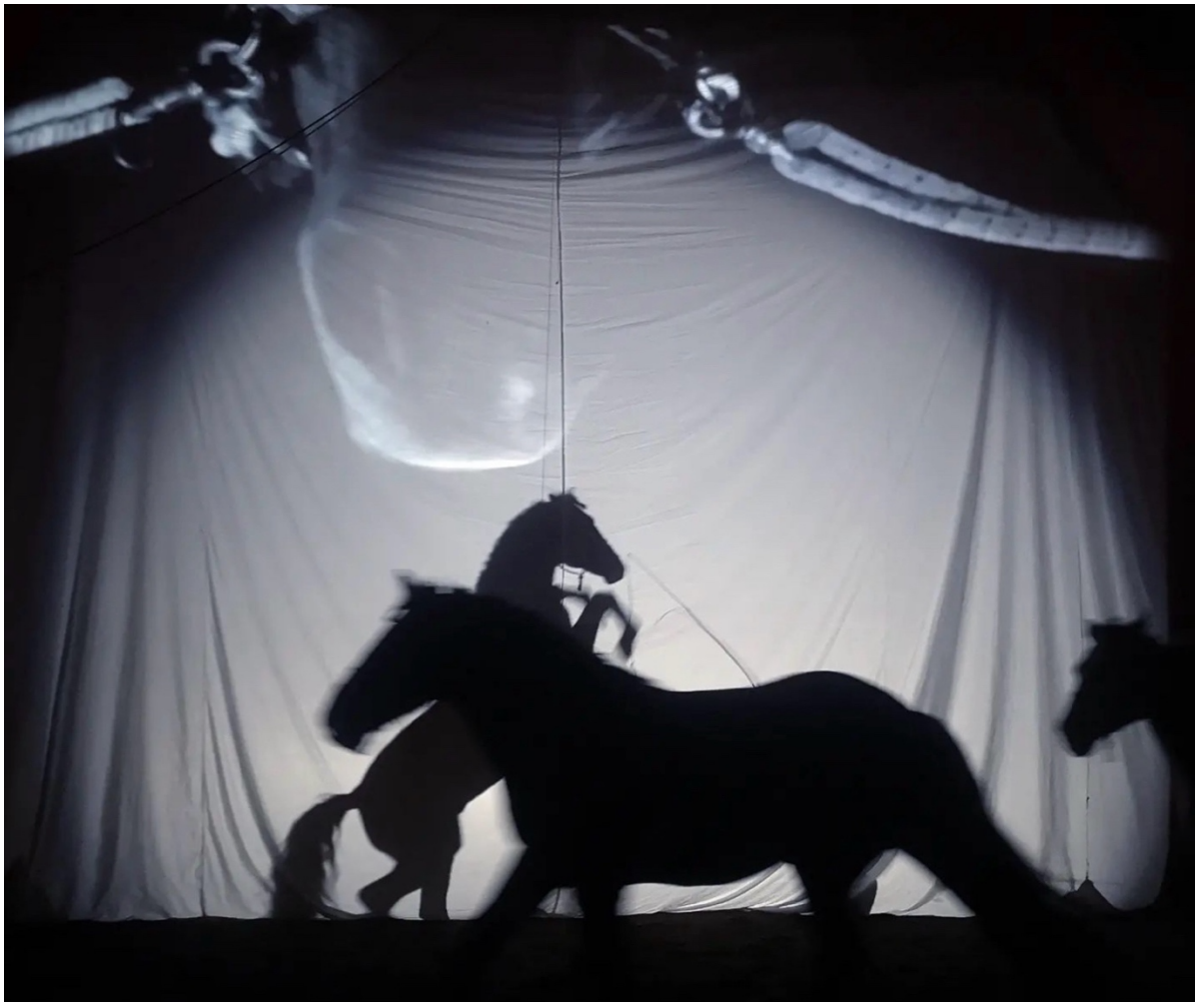
Grâce au dispositif, le spectateur sera mis dans une situation de manque, d'attente, de curiosité par rapport à ce qui se passera de l'autre côté. Il s'agira de cultiver le manque au service des questions qui se posent sur le rapport des hommes et des chevaux, par rapport à la dramaturgie du spectacle : leur montrer les contradictions nécessaires entre les hommes, les animaux grâce au dispositif scénographique. Castellucci déclare à ce propos que « l'animal est la polarité extrême de la machine, donc là où il y a une machine, il y a aussi un animal, et au milieu, est prise, capturée, la présence de l'acteur, qui assure une fonction comme une machine, mais qui est aussi un pur être, comme un animal [58] ».

Pour *Prohibé*, l'idée est de tendre vers une utilisation métaphorique des chevaux, et d'employer les machines (outils numériques pour la spatialisation du son et la vidéo, le *mapping*) pour mettre en tension leur présence scénique. La forme du cercle sera déterminante pour créer des distorsions perceptives entre vision et ouïe, en accentuant les contrastes entre centralité et périphérie.

Le spectacle s'écrira avec le vocabulaire circassien qui caractérise la compagnie Jehol depuis ses débuts : l'acrobatie, le main-à-main, les aériens, la voltige équestre, mais aussi la danse structureront la dramaturgie du spectacle et l'ambivalence de perception qu'il propose autour de cette question de la condition animale. Les corps seront support d'imaginaire, de récit : ceux des chevaux, des acrobates, également des musiciens : ils s'émanciperont de l'injonction au virtuose et seront la matière première de création dans le spectacle.

[57] RYKNER Arnaud (2016), Traversées du regard : toiles métalliques, rideaux de gaze, rayons X et autres écrans fin-de-siècle, *Études théâtrales*, 65, pp. 53-77.
[58] BOATO Giulio (2018), *Théâtron, Romeo Castellucci*, La compagnie des Indes.

Un des paris de *Prohibé* est de réussir à actualiser l'utilisation du mouvement, de la technique, de revisiter en profondeur les attendus performatifs du cirque pour leur donner une épaisseur dramaturgique intégrée à l'expérience globale que nous entendons proposer aux spectateurs. Imaginé comme mise en abîme de la construction d'une opinion, des enjeux de pouvoir et de manipulation qui y sont sous-jacents, ce spectacle proposera une expérience sur la place du spectateur qui ne se limite pas à l'espace de représentation : le public sera divisé en deux dès la visite des écuries précédant le spectacle et se prolongera après la représentation par une rencontre, où il est envisagé que les deux parties du public pourront échanger et compléter leurs visions.



Jehol. (2022). Résidence de création pour *Prohibé* au Haras National d'Hennebont. © Solène Kuntz

Pratiquement, en parallèle du travail de recherche et de réflexions sur les enjeux de cette création, nous avons pu faire des essais pratiques du dispositif lors de deux résidences de création. La seconde, plus conséquente, s'est déroulée en janvier dernier, sous le chapiteau du Haras National d'Hennebont avec les chevaux, pendant que les musiciens expérimentaient de leur côté à la Mue, Dansoir de Karine Saporta à Caen, imprégnés des nombreuses discussions autour des enjeux du spectacle que nous avons eues avec eux jusqu'alors.

Cette séparation initiale entre le travail avec les chevaux et le travail des musiciens est très importante pour Benjamin Cannelle, qui veut dans un premier temps laisser surgir les couleurs musicales du spectacle sans que la vision des essais équestres ne les laissent tomber dans une dimension illustrative. Concernant la place des musiciens dans l'espace scénique, nous imaginerons des éléments mobiles pouvant s'assembler ou s'intégrer de manière isolée à l'espace : ils seront la *scène éclatée* des musiciens, leur permettant d'évoluer dans la piste et éventuellement dans les gradins pour investir l'espace sans être figés à une place précise.

Nous avons travaillé la partie avec les chevaux pendant ces dix jours de résidence avec Manuel Bernard, créateur lumière ayant œuvré pour la danse (notamment avec Jean-Claude Gallotta) et pour des créations de Bartabas (sur *Entr'aperçu* en 2004, au Théâtre du Châtelet, ou sur *Voyages aux Indes Galantes* en 2005, pour l'Académie du Spectacle Équestre et le Théâtre Équestre de Zingaro sur le bassin de Neptune dans les Jardins du Château de Versailles). Son expérience technique et sensible nous ont permis de creuser les problématiques liées à *Prohibé*, de mettre en lumière la maquette et faire des essais à échelle réduite, en parallèle des essais que nous avons pu faire à échelle 1 avec le prototype du dispositif installé dans le chapiteau. Grâce à ces premiers essais, nous avons pu nous rendre compte du potentiel de l'utilisation des ombres chinoises et projetées, et de la projection vidéo sur le tissu central, de commencer à imaginer des axes de travail pour la suite et de mesurer les contraintes de machinerie et les solutions techniques qu'il faudra trouver pour faciliter les transitions, les différentes positions d'écran *etc*.

Pour la prochaine étape de la création qui aura lieu en mars au Haras National de Besançon, sous le chapiteau de la compagnie Pagnozoo, nous allons approfondir l'écriture du spectacle, avant de travailler dans le détail sur la partie des ombres avec les chevaux. Il s'agira d'affiner le potentiel lié au dispositif scénographique, de donner une densité au propos du spectacle en commençant à élaborer différents tableaux, travailler leurs enchaînements *etc*…

Après lui avoir présenté le projet en octobre dernier, Bernard Kudlak du Cirque Plume a accepté de nous aider à la mise en scène des ombres avec les chevaux. Ce choix peut paraitre un comble pour celui qui, à la même époque de l'émergence de Zingaro signa un spectacle-manifeste *No animo mas anima* (1991), comme forme de provocation au cirque traditionnel en revendiquant notamment un cirque sans animaux. Il s'exprime ainsi à propos de ce qu'il cherche à créer : « je cherche à donner une émotion proche de celle que provoque la rencontre avec un animal sauvage, une émotion archaïque, qui est celle du cirque [59] ».

Ayant travaillé plus de trente ans à l'investigation de nouvelles formes d'exercice du cirque, et en ayant exploité pour de nombreux spectacles des dispositifs mettant en jeu les ombres, la collaboration avec Kudlak pour mettre en scène les chevaux s'annonce

[59] KUDLAK Bernard (2014), *Grand Entretien Radiophonique par Roger Leroux*. Archives INA.

prometteuse pour Jehol, et va certainement permettre d'envisager sous un autre angle certains présupposés équestres jusqu'à donner du corps aux questions qui dominent la création de *Prohibé* : quelle place donnons-nous aux chevaux ? qui sommes-nous pour les mettre en piste ? comment mettre en abîme les multiples entrées possible pour répondre à ces question relatives au bien-être animal ? que peuvent l'espace et l'architecture de la scène pour la dramaturgie ?

Il s'agira de penser concrètement la place des chevaux sur scène, en essayant de dépasser les limites qui ont été analysées précédemment dans cette recherche. *Prohibé,* dans ce cadre, apparaît comme un moyen pratique, une tentative tangible pour faire en sorte que le cheval soit un matériau scénique à part entière, un moyen de tenter de rendre le spectacle équestre aussi fertile que les autres champs des arts vivants.

CONCLUSION

Intimement liée à un parcours personnel et professionnel, la traversée de cette recherche déborde largement le cadre du Mastère Spécialisé Architecture et Scénographies : ses enjeux me permettront d'envisager la suite de mes explorations plastiques et scéniques avec un éclairage mûri par les questions qui ont surgi de cette exploration autour de la place du cheval sur les scènes contemporaines, mettant le spectacle équestre en regard des avancées artistiques opérées par le domaine de la danse et du théâtre depuis la fin du XX^{ème} siècle.

Dans cette thèse, j'ai montré dans un premier temps à partir d'exemples précis que le cheval sur scène aujourd'hui est majoritairement vecteur de performance, support d'exploits teintés d'égotisme machiste, ou prétexte à faire valoir les prouesses acrobatiques et de dressage de ceux qui les emploient. Dans ces genres de spectacles qui, sans la présence sensationnelle du cheval ne pourraient trouver d'audience, j'ai essayé de montrer à quel point le cheval restait figé dans des configurations expressives stéréotypées faisant du spectacle équestre une forme de spectacle vivant pauvre et stérile comparée au foisonnement à l'œuvre dans le domaine de la danse et du théâtre.

Le second temps de ce travail m'a offert la possibilité de décrypter différentes manières d'employer le cheval par son prisme symbolique : à travers des manières très différentes (voire opposées) de le mettre en scène, dans des processus de création qui sont à l'œuvre dans les exemples choisis, j'ai cherché à saisir les brèches esthétiques qui ont été ouvertes en l'occurrence par Laëtitia Dosch, les Centaures, Bartabas et Romeo Castellucci, faisant du cheval un matériau scénique à part entière.

Ces formes d'investigations et les avancées esthétiques que ces metteurs en scène actuels ont proposé quant à la place du cheval dans le paysage des arts vivants me paraissent à certains égards limitées, et méritent aujourd'hui d'être dépassées, questionnées, actualisées. Ainsi, ce travail que je mène aujourd'hui dans la compagnie Jehol pour son futur spectacle *Prohibé* et dont les démarches ont fait l'objet du dernier temps de cette réflexion apparaît comme une tentative pratique de résolution de ces problématiques. Cette création sur laquelle je travaille en tant que scénographe questionne le rapport à l'espace de mise en scène qu'est la circularité d'un chapiteau, le potentiel qu'un dispositif scénographique peut avoir sur la place qu'occupent les chevaux sur la piste de représentation : et plus que d'apporter des réponses, ce travail pose de nouveaux problèmes et met en avant les contradictions inhérentes à cette ambition de dire quelque-chose sur le vivant, avec le vivant.

Représentant les prémisses du point de jonction entre mon envie/besoin de lier enjeux architecturaux et arts équestres, s'inscrivant dans une continuité déjà existante de la compagnie Jehol, ce projet m'offre la possibilité d'expérimenter pratiquement et de faire

mûrir les questions liées au potentiel scénique du cheval par le prisme des avancées opérées par le champ du théâtre et de la danse.

En prenant de la hauteur sur les recherches qui précèdent, je me suis rendue compte que ce qui lie la force esthétique de Bartabas et Castellucci est leur rapport à la violence. La genèse de leur démarche artistique est un acte violent, nécessaire. Ces formes font écho à d'autres expériences esthétiques qui m'ont marquée, comme par exemple des concerts de *noise*, où la destruction de la musique par la musique emmène dans d'autres dimensions, dans des formes de dépassements qui frôlent avec des expériences synéthésiques ; là où les mots d'Antonin Artaud prennent tout leur sens, lui qui entend créer une forme théâtrale qui suppose un acte de rejet, violent, une forme dans laquelle la poésie agit comme puissance libératrice et dont la force esthétique tient au fait qu'elle est « empreinte de terreur et de cruauté [61] ».

Les rapports de Bartabas et Castellucci à la provocation, au choc, à la contradiction ; leur manière d'éprouver physiquement le spectateur, d'en appeler à sa sensibilité au sens large pour ébranler son rapport à la réalité me rapportent étrangement à des intentions que j'ai eues sans les formuler, intuitivement, dans mes diverses expérimentations plastiques.

Si l'avant-propos de cette thèse posait une distinction marquée entre fascination de l'architecture et fascination du cheval, je perçois à l'issue de cette réflexion l'évidence de leur conjugaison par la violence, par le rapport de domination et de pouvoir qui sont à l'œuvre à la fois dans le geste architectural et dans l'art équestre. Ces rapports sont paradoxaux parce qu'ils agissent comme exutoire d'eux-mêmes : l'architecture peut avoir un rôle salutaire, porte en elle des valeurs d'émancipation, tout comme l'art équestre peut incarner le dépassement de la domination par la grâce de la corrélation des corps. Ainsi, à travers ces horizons contradictoires, là où la destruction créatrice devient un protocole et où les rapports de pouvoirs deviennent une composante obsessionnelle, j'envisage de continuer à chercher comment l'acte artistique peut en être un dépassement.

[61] ARTAUD Antonin (1938), *Le théâtre et son double – le théâtre de la cruauté*, Éd. Folio Essais, p. 135.

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

- ARTAUD, **Antonin.** (1938). *Le théâtre et son double.* Essais Folio
- BARTABAS. (2012). *Manifeste pour la vie d'artiste*. Éditions Autrement
- BOISSON, **Bénédicte.** FERNANDEZ, **Laure.** VAUTRIN, **Éric**. (2021). *Le cinquième mur : Formes scéniques contemporaines & nouvelles théâtralités.* Les presses du réel
- CINQUINI, **Fulvio**. (2002). *Centaures, hommes et chevaux*. Seuil
- DAVID, **Gwénola.** (2010). *Cirque Plume : entretien avec Bernard KUDLAK*. Actes Sud / CNAC
- DUPAVILLON, **Christian**. (2001). *Architectures du cirque, des origines à nos jours.* Le Moniteur
- GARCIN, **Jerôme.** (2005). *BARTABAS, Roman*. Folio
- GOURAUD, **Jean-Louis.** (2021). *Le cheval c'est l'avenir*. Acte Sud
- HODAK **Caroline. (2018).** *Du théâtre équestre au cirque : le cheval au cœur des savoirs et des loisirs (1760-1860)*. Belin
- JACOB, **Pascal**. (2002). *Le cirque : du théâtre équestre aux arts de la piste.* Larousse
- JACOB, **Pascal**. (2013). *Les métiers du cirque, histoire et patrimoine*. Nouvelles Éditions Loubatières
- **Ouvrage collectif**. (2014). *Almanach, Zingaro*. Actes Sud
- **Ouvrage collectif.** (2002). *Le cirque au risque de l'art*. Actes Sud
- PERRIER, **Jean-Louis**. (2014). *Ces années CASTELLUCCI*. Les solitaires intempestifs
- RANCIERE, **Jacques.** (2008). *Le spectateur émancipé*. La fabrique éditions
- ROCHER, **Yann**. (2014). *Théâtres en utopie*. Actes Sud
- WAGNER, **Marc-André**. (2006). *Dictionnaire mythologique et historique du cheval.* Du rocher éditions

ARTICLES

- BARUT, **Benoît**, (2012). Le hors-scène : un horizon fabuleux. *Coulisses*, 44 | Printemps 2012. https://doi.org/10.4000/coulisses.408
- BOISSEAU, **Rosit.** (2019). Spectacle : Camille et Manolo, mi-humains, mi-chevaux. Le Monde, https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/07/18/spectacle-camille-et-manolo-mi-humains-mi-chevaux_5490681_3246.html
- BOUISSAC, **Paul.** (1979). Le cirque : opérations et opérateurs sémiotiques. Études françaises, 15(1-2), 57–78. https://doi.org/10.7202/036680ar
- BOUKO, **Catherine**, (2012). La présence animale au sein du théâtre de Romeo CASTELLUCCI : un rapport complexe à l'anthropomorphisation

- **CASTELLUCCI, Romeo.** (2015). Festival d'Automne, les dix mots de Roméo CASTELLUCCI. Propos recueillis par Fabienne DARGE. *Le Monde*
- **COHEN, Emmanuel**. (2016). La scène bifrontale : effets et contradictions d'un dispositif. Pygmalion, 8, 61 – 75
- **COPELAND, Roger**. (2018). Traduit par NORMAND, Olivier. La danse post-moderne et la répudiation du primitivisme, *Recherches en danse* DOI : https://doi.org/10.4000/danse.1786
- **DESPRET, Vinciane**. (2009). Comprendre l'homme à partir de l'animal ? *Pouvoirs*, 131, 5-17. https://doi.org/10.3917/pouv.131.0005
- **DIGARD, Jean-Pierre**. (2009). Raisons et déraisons des revendications animalitaires : Essai de lecture anthropologique et politique. *Pouvoirs*, 131, 97 - 111. https://doi.org/10.3917/pouv.131.0097
- **FERNANDEZ, Laure**. (2010). Théâtralité et arts visuels : le paradoxe du spectateur. Autour « The World as a Stage » et « Un teatre sense teatre » . *Marge* 10. p .25-36.
- **DE FONTENAY, Élisabeth**. (2009). L'Homme et l'animal : anthropocentrisme, altérité et abaissement de l'animal. *Pouvoirs*, 131, 19-27. https://doi.org/10.3917/pouv.131.0019
- **GESVRET, Guillaume**. Scénographies du cul-de-sac. *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 20, no. 2, 2017, pp. 77-88. https://doi.org/10.3917/nre.020.0077
- **Girard, Mathilde.** (2009). Humanimalités métamorphoses comment meurt-on ?. *Lignes*, 28, 38-55. https://doi.org/10.3917/lignes.028.0038
- **GUY, Jean-Michel** (2006). Avant-propos. Dans : Gwénola, DAVID-GIBERT éd., *Les arts du cirque: Logiques et enjeux économiques* (pp. 11-20). Paris: Ministère de la Culture - DEPS. https://doi.org/10.3917/deps.giber.2003.01.0011"
- **HAß, Ulrike. & NEELSEN, Sarah**. (2016). Sortie du panoptique – Déploiement de l'*opsis* et crise de la visibilité. *Études théâtrales*, 65, 15-27. https://doi.org/10.3917/etth.065.0015
- **HODAK, Caroline**. (2006). Créer du sensationnel. *Terrain,* 46. 49-67.
- **HOUDAYER, Hélène**. (2015). Réception et imaginaire du cheval. *Revue des sciences sociales* 54 | 2015, DOI: https://doi.org/10.4000/revss.2371
- **JACKOB, Alexander. & NEELSEN, Sarah**. (2016). *L'Atlas Mnémosyne* d'Aby WARBURG et l'héritage du regard du spectateur de théâtre. *Études théâtrales*, 65, 227-239. https://doi.org/10.3917/etth.065.0227
- **LAFRANCE, Maud. B**. (2012). Quand le réel entre en scène : la figure de l'enfant chez CASTELLUCCI. Jeu, (142), 90–97.
- **MESSINA, Aïcha Liviana.** (2009). Publiez-moi, publiez-moi, car je ne suis pas une bête. *Lignes*, 28, 22-37. https://doi.org/10.3917/lignes.028.0022
- **RYKNER, Arnaud**. (2016). Traversées du regard : toiles métalliques, rideaux de gaze, rayons X et autres écrans fin-de-siècle. *Études théâtrales*. 65, 53-77. https://doi.org/10.3917/etth.065.0053
- **ROCHE, Daniel**. (2017). Les spectacles équestres, vecteur de transferts culturels européens. Vers une société de loisirs. *Dix-huitième siècle*, 49, 145-158. https://doi.org/10.3917/dhs.049.0145
- **THIMONIER, Victor.** (2017). Débordements scénographiques: Expériences de franchissement du seuil au théâtre. *Nouvelle revue d'esthétique*, 20, 61-76. https://doi.org/10.3917/nre.020.0061

MÉMOIRES UNIVERSITAIRES

- FABRE, Juliette. (2020) *Des chevaux et des hommes : le théâtre équestre, en France, avec BARTABAS et Les Centaures.* Mémoire de Master sous la direction d'Éléonore MARTIN. Université Bordeaux Montaigne

DOCUMENTAIRES

- BOATO, Giulio. (2018). *Théâtron, Romeo CASTELLUCCI*. La compagnie des Indes
- SIBONY, Judith. (2014). *Comme des bêtes, l'Autre, cet animal.* France Télévision
- ARGILLET, Nicos. RADVANYI, Netty. (2017). *Cirque Hors-Piste*. Arte

EMISSIONS RADIO

- BARTABAS. (2003). *Grand Entretien Radiophonique*, par *André VELTER.* Archives INA
- Corps Collectifs. (2016). *L'animal. Épisode 2 : Faire corps avec l'animal.* Les Nouvelles Vagues par Marie RICHEUX. France Culture
- DOSCH, Laetitia. CLEMENT, Hugo. CHANSIGAUD, Valérie. (2021). *Renouer avec le monde animal*. L'été comme jamais par Eva ROQUE. France Inter
- GARCIN, Jerôme. GOURAUD. Jean-Louis, DELPIRE, Robert. (2010). *Fièvres de cheval* par Marie-Hélène FRAÏSSE. France Culture
- GROSSMAN, Evelyne. PENOT-LACASSAGNE, Olivier. (2020). *La poésie, arme de réenchantement massive – Épisode 2 : Le dernier Cri d'Antonin ARTAUD*. LDS, La série documentaire par Perrine KERVAN. France Culture
- HODAK, Caroline. (2014). *Histoire du cirque - Épisode 1 : du théâtre équestre au cirque moderne.* La Fabrique de l'Histoire par Emmanuel LAURENTIN. France Culture
- KUDLAK, Bernard. (2014). *Grand Entretien Radiophonique par Roger LEROUX*. Archives INA
- PASCAUD, Fabienne. BRIANCHON, Jean-Christophe. SIGALEVITCH, Anna. (2017). *Théâtre : "C'est une succession de numéros qui tourne à l'absurde"*. La dispute par Arnaud LAPORTE. France Culture
- PORCHER, Jocelyne. (2020). *Interdiction des animaux de cirque : amputation ou libération ?* Affaires en cours par Marie SORBIER. France Culture
- RADVANYI, Netty. FRAY, Alexandre. PALISSE, Martin. HERVEET, Jean-Christophe (2017). *Le nouveau cirque : est-ce du cirque ?* Les Nouvelles Vagues par Marie RICHEUX. France Culture
- SIBONY, Judith. (2014). *Bêtes de scène*. L'Atelier de la création par Irène OMELIANENKO. France Culture

LISTE DES SPECTACLES CITÉS

- BARTABAS, Théâtre équestre Zingaro. (1991). *Opéra Équestre*
- BARTABAS, Théâtre équestre Zingaro. (1994). *Chimère*
- BARTABAS, Théâtre équestre Zingaro. (2000). *Triptyk*
- BARTABAS, Théâtre équestre Zingaro. (2003). *Loungta*
- BARTABAS, Théâtre équestre Zingaro. (2004). *Entr'aperçu*
- BARTABAS, Théâtre équestre Zingaro & Académie Équestre de Versailles. (2005). *Voyage aux Indes Galantes*
- BARTABAS, Théâtre équestre Zingaro. (2009). *Darshan*
- BARTABAS, Théâtre équestre Zingaro. (2017). *Ex-Anima*
- BARTABAS, Théâtre équestre Zingaro. (2021). *Le cabaret de l'exil*
- BARTABAS, Académie Équestre de Versailles. (2006-2021). *La voie de l'écuyer*
- CASTELLUCCI, Romeo. (2003*). Tragedia Endogonidia P.#06 Paris*
- CASTELLUCCI, Romeo. (2008). *Inferno*
- Cirque Knie. (2019). *Show 2019*
- Cirque plume. (1991). *No animo mas anima*
- DOSCH, Laëtitia. (2018). *Hate, tentative de duo avec un cheval*
- DOUZIECH, Laurent. *(2022). Un rêve d'indien. Gala des Crinières d'Or*
- GALLE, Fabien et Maurice. (2022). *Gala des Crinières d'or*
- Jehol. (2015). *Cavale*
- Jehol. (2018). *Davaï*
- Jehol. (Première représentation prévue pour 2023). *Prohibé*
- LE GUILLERM, Johann. (2018). *Secret (Temps 2)*
- LURASCHI, Mario. (2017). *Kaltenberg Knight´s Tournament*
- OSMONT-PATIÑO, Caroline. (2022). *Marée Noire*. Gala des Crinières d'Or
- Théâtre du Centaure. (1998). *Les bonnes* de Jean Genet
- Théâtre du Centaure. (2005). *Cargo*
- Théâtre du Centaure. (2009). *Flux*
- Théâtre du Centaure. (2011). *Surgissements*

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier chaleureusement mon frère Rémi, sans qui je n'aurai jamais eu la confiance nécessaire pour aboutir cet exercice éprouvant. Il m'a aidé à me recentrer quand je m'égarais, m'a donné du courage quand j'en manquais, m'a permis de voir clair quand j'avais l'impression que tout était flou. Il m'a soutenue, relue, corrigée, épaulée. Sa rigueur, sa précision, ses mots justes, parfois durs, m'ont permis de *me poser les bonnes questions* et trouver les ressources pour aller au bout, et avoir la *volonté* de poursuivre.

Merci aussi à Laure Fernandez pour son investissement, sa disponibilité, et ses éclairages méthodologiques. Elle m'a guidée autant par nos rendez-vous que par ses écrits, et les échos que je pressens dans sa manière d'appréhender les arts vivants dépassent sûrement le cadre de cette thèse professionnelle.

Merci à Benjamin Cannelle qui m'a fait confiance pour engager ce travail scénographique sur *Prohibé,* avec qui je travaille les chevaux au quotidien, et qui m'offre un cadre privilégié pour lier mes obsessions et leur donner vie. Les riches discussions et échanges avec lui ont élargi mon champ de recherche, m'ont ouverte à des dimensions que je n'aurais pu envisager sans lui.

Merci à Manu Bernard, pour sa sagesse, son expérience qui à de nombreux égards m'ont offert la possibilité de prendre de la hauteur.

Merci à Nicolas André et Alexis Markovics qui ont eu l'ambitieuse énergie de faire exister ce Mastère Spécialisé.

Merci à Andréa, pour son image de spirale ascendante qui m'a souvent guidé et aidé à rebondir dans les moments de creux.

Merci enfin à Brahim, Orane, et mes parents pour leur soutien et encouragements, inconditionnels.