

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/1616202111117138>

GOLGOTA¹: REVALUACIÓN DE UN GÉNERO, EL TEATRO ECUESTRE

Golgota – Equestrian Theater: Re-Evaluation of a Genre

Corinne FRAYSSINET SAVY
Universidad Paul Valéry Montpellier
corinne.savy@wanadoo.fr

Recibido: 01/04/2020; Aceptado: 30/05/2020; Publicado: 31/12/2021
Ref. Bibl. CORINNE FRAYSSINET SAVY. *GOLGOTA: REVALUACIÓN DE UN GÉNERO, EL TEATRO ECUESTRE*. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 11 (2021), 117-138

RESUMEN: *Golgota* (2013) es el tercer espectáculo del jinete francés, coreógrafo, director y cineasta Bartabas que se desarrolla en un escenario de teatro. Abandonar el espacio circular del circo para el escenario del teatro obliga al trabajo ecuestre a la economía del gesto en la concentración de las energías.

1. BARTABAS et Constance VARGIONI. *Golgota*, film d'après un spectacle du Théâtre Zingaro DVD, MK2, 2015. Afin de réaliser les divers entretiens avec le corniste Adrien Mabire, le chorégraphe et danseur de flamenco Andrés Marín, j'ai assisté à plusieurs représentations du spectacle *Golgota* au théâtre du Rond-Point à Paris en avril 2014 et dans le théâtre antique de Vaison-La-Romaine en juillet 2014. Je remercie mes interlocuteurs pour leur disponibilité et leur écoute attentive à mes divers questionnements. Mes remerciements s'adressent également à Bartabas, à son équipe pour les documents mis à ma disposition ainsi qu'au photographe Nabil Boutros pour son apport visuel à mon étude ethnomusicologique et ethnochoreologique du spectacle *Golgota*. Nabil Boutros vit et travaille entre Paris et Le Caire, dont il est natif. Ses projets artistiques entremêlent photographie, scénographie et installation.

Este cambio permite explorar las relaciones entre la danza y el adiestramiento propio del teatro ecuestre, que ya fueron esbozadas en las dos creaciones anteriores de Bartabas, *Entr'aperçu* (2004-2005) y *Le Centaure et l'animal* (2011-2012). Pero en la música completa de *Golgota* esta dualidad se manifiesta con las polifonías de Tomás Luis de Victoria, replanteadas por el cantante Christophe Baska, el tañedor de laúd Marc Wolff y el de corneta Adrien Mabire. En *Golgota*, se reconsideran las identidades estéticas de los tres géneros presentes. Resueltan preguntas en este experimento artístico: ¿cómo el universo sonoro de Tomás Luis de Victoria estructura la narración en esta nueva proposición artística?, ¿qué inspira al jinete Bartabas y al bailar-coreógrafo de flamenco Andrés Marín para que su arte sea una experiencia ritual inédita?

Palabras clave: teatro ecuestre; baile flamenco; música española del Renacimiento; arte escénico; *body studies*.

SUMMARY: *Golgota* (2013) is Bartabas's third work to be staged in a theater. The change from the circular space of the arena to the more confined rectangular theatrical stage constrains the horse to work with the upmost economy of movement and with an extreme concentration of energies. This changed theatrical space allows Bartabas to focus more deeply on the relationship between dance and dressage that is made accessible in equestrian theatre. Bartabas, horseman, director, scenograph, filmmaker and teacher sketched an outline of this new project in two of his previous creations, *Entr'aperçu* (2004-2005) and *Le Centaure et l'animal* (2011-2012). Music, dance and dressage form the perfect triad. This work brings together pieces by the Spanish composer Tomás Luis de Victoria which are revisited by Christophe Baska, counter-tenor, lute player Marc Wolff and horn player Adrien Mabire. This performance of *Golgota* allows him to re-evaluate not only the genres but the links that exist between the music and the steps or movements, flamenco dancing and dressage becoming one entity. This work poses many questions: how does the musical world of Tomás Luis de Victoria engage with the narrative and inform the structure of the piece? In what ways does it challenge both the horseman Bartabas and the flamenco dancer-choreographer Andrés Marín conceptions of their artistic project?

Key words: equestrian theater; flamenco dance; Spanish music of the Renaissance; stagecraft; *body studies*.



Marc Wolff, Bartabas, Zurbarán². *Danse des encensoirs* ©Nabil Boutros.

1. LE THÉÂTRE ÉQUESTRE ET MUSICAL, UNE EXPÉRIENCE SENSORIELLE DIFFÉRENTE

Comme toute image animée, le spectacle est chose éphémère. Je vois, je jouis, et puis c'est fini. Aucun moyen, pour la jouissance, de reprendre un spectacle : il est perdu à jamais, aura été vu pour rien (la jouissance n'entre dans aucun compte). Mais voilà que, inattendu et comme indiscret, le livre vient donner à ce rien un supplément (paradoxe : le supplément d'un rien) : celui du souvenir, de l'intelligence, du savoir, de la culture. Ce qui est demandé ici : que la masse énorme et infiniment mobile des livres consacrés au spectacle ne fasse jamais oublier la jouissance dont ils scellent la mort ; que nous lisions dans la résurrection proposée par le

2. Quatre chevaux sont au cœur de la création *Golgota* : Soutine est un quarter horse né en 1998 à la robe noire ; Zurbarán, croisé quarter horse, dont le véritable nom est Champagne, a une robe ambre champagne ; Horizonte (1989-2018) virtuose du piaffer est un lusitanien dont la robe grise est devenue blanche avec le temps ; Le Tintoret est aussi un lusitanien de 1999 dont la robe grise a blanchi en vieillissant et dont la spécialité est la « chute » et le « coucher ». Ce descriptif m'a été donné par Emmanuelle Santini, assistante de Bartabas.

savoir, ce jamais plus qui fait de tout spectacle (contrairement au livre) la plus déchirante des fêtes. (Barthes 2004, 205)

Roland Barthes évoque l'impossibilité du spectacle vivant à survivre à travers le temps. Il en souligne le caractère éphémère, passager. Cette condition non pérenne se heurte à la définition de l'œuvre. Ce constat rejoint un des points de l'analyse philosophique de la danse, énoncé par Frédéric Pouillaude dans son livre intitulé *Le Désœuvrement chorégraphique, étude sur la notion d'œuvre en danse* :

Pour pouvoir pleinement parler d'œuvre chorégraphique, encore faudrait-il trouver dans l'objet une pérennité capable de transcender les limites du temps et des personnes et d'échapper au présent restreint à l'expérience. (Pouillaude 2014, 91-92)

Sinon, «la danse, c'est l'absence d'œuvre. (Pouillaude 2014, 85)

Il en est de même pour certaine forme de spectacle. La survie de l'objet constitue une des dimensions du concept d'œuvre. Depuis 1990, Bartabas déjoue cette condition temporelle ; il élabore une œuvre en signant ou cosignant les films de ses spectacles. Leurs sorties coïncident avec la fin de leurs représentations. Ces captations sont des archives. Elles rendent compte d'une expérience sensorielle du spectacle, cependant à travers le point de vue de Bartabas. Elles en sont à la fois le média et le souvenir. Mais elles ne pourront pas se substituer au spectacle lui-même comme expérience sensorielle singulière, propre à chaque spectateur.

Que fait Bartabas en créant le théâtre équestre ? Il déplace le discours de Frédéric Pouillaude du champ de la danse à celui de l'art équestre. Il l'extrait du cirque afin de le concevoir à l'image de la danse. Il semble faire sien l'analyse de Paul Valéry :

Il lui paraît que cette personne qui danse s'enferme, en quelque sorte dans une durée qu'elle engendre, toute faite d'énergie actuelle, toute faite de rien qui puisse durer [...]. Il observe que ce corps qui danse semble ignorer ce qui l'entoure. (Valéry [1936] 2015, 23 et 27)

Cette perception de soi et du temps est propre à la danseuse concentrée et happée par son corps en mouvement. Frédéric Pouillaude questionne cette conscience du corps et du temps exposée par Paul Valéry dans son texte *Philosophie de la danse* (1936) : « sphère d'intériorité pure, la danseuse s'écoute, [...] elle semble faire de l'écoute de soi le fondement même du temps, presque sa forme *a priori* » (Pouillaude 2014, 43). Bartabas en parle en terme d'accordance entre l'homme et l'animal où l'écoute et le mouvement invitent déjà à la danse :

Quand je vois que je travaille avec mes chevaux depuis plus de vingt ans, ils sont toujours là, ils sont toujours en état. C'est le seul critère qui vaille, ça veut dire qu'ils sont heureux. Un humain qui a un but, peut accepter la souffrance, il sait pourquoi il fait ça. Mais un cheval, non ! C'est pour ça qu'il faut savoir avancer par étape et les écouter. [...] Quand je travaille avec mes chevaux, ce n'est pas de la répétition, je ne répète pas des choses pour le spectacle. Il s'agit d'assouplissements ! Je pense à un mouvement, le cheval l'exécute. C'est comme quand vous marchez, vous ne vous dites pas : j'avance le pied droit, puis le pied gauche. C'est un peu la même chose, par contre l'esprit peut partir. (Goumarre 2015)

Le travail des chevaux repose non seulement sur une certaine conception de la durée, mais également sur une perception du rythme. Bartabas rejette l'art du dressage comme défi technique. Il le conçoit comme une gageure à la fois temporelle et sensorielle. Cette quête repose sur la rencontre entre l'homme et l'animal, jamais acquise. Il en résulte une tension, évocatrice d'une certaine forme tauromachique, lorsque le *torero* s'abandonne à une sensorialité qui l'unit à l'animal. A ce moment, le *torero* en oublie le danger. Dans les spectacles de Bartabas, la puissance du cheval magnifiée se dévoile dans une mise à nu où animal et homme laissent entrevoir pudiquement leur fragilité réciproque. Pour vivre chaque soir l'intensité de ces instants, il faut concevoir un spectacle fondé sur un sens aigu du temps à l'image de la musique. Cette quête temporelle semble présider aux différentes propositions artistiques et esthétiques de Bartabas. Le cheval le ramène sans cesse au temps qui passe par son travail, la durée de sa vie, la mort... Le cirque s'avère un cadre moins propice à l'épanouissement de ses recherches. Le théâtre équestre l'est. Bartabas ne cesse depuis plus de trente ans, de le réévaluer en explorant ses liens avec la musique et la danse. Il le nomme théâtre équestre et musical.

2. DU THÉÂTRE ÉQUESTRE À LA DANSE ÉQUESTRE

Selon Pascal Jacob (2002, 166), Bartabas expérimente le registre circassien au temps du *Cirque Aligre*, sous titré le *Cirque des rats*. L'attrait pour le transgressif l'habite afin d'inventer une poétique grinçante où le merveilleux et le fantastique côtoient l'ironie et le grotesque. Jérôme Garcin (2004, 67-77) raconte cette tranche de vie où la transgression le porte dans sa réévaluation radicale d'un genre, le cirque. C'est dans le département français du Gard, qu'il renoue avec l'univers du cheval par sa rencontre avec la *torera* à cheval Marie Sara. L'Andalousie le tient, elle lui inspire un

rêve impossible, être *rejoneador*³, ce qui lui ouvre une nouvelle perspective, l'art équestre. De retour en France, il détient les clés de son propre langage artistique. Dès lors, il en explore tous les interstices, quitte à en découdre avec les codes hérités. Même si la forme proposée, l'art du numéro, est partagée dans les premiers temps avec le cirque, il revisite les ressorts de l'effet et de la surprise. Il invente une poétique peuplée de personnages improbables, baroques, outranciers ou grotesques. Un univers se dessine par petites touches, une écuyère tzigane dessinant des arabesques et esquissant quelques *zapateados*⁴, des voltigeurs, un centaure encore balbutiant, virevoltant tantôt homme, tantôt cheval... Cette proposition est nouvelle et s'autoproclame « cabaret équestre » : le numéro se meut très vite en tableaux créés au gré des pièces musicales interprétées et télescopées par la présence insolite d'objets et d'animaux tels un corbillard ou un imposant encensoir, un troupeau d'oies, de jars, de dindes et de dindons (Bartabas et Malaterre 2004 [1990]). De ce patchwork d'univers qui le ramènerait à un certain esprit du cirque, Bartabas s'en émancipe. Le sens naît du goût pour la parodie, de l'impétuosité du maître de céans mué en officiant, tantôt provocateur, tantôt élégant, mais plus encore de la place accordée à l'animal, le cheval et ses mythologies. Pascal Jacob souligne dès les premières années que « les spectateurs communient avec une étrange ferveur. C'est une troublante liturgie qui structure [le Théâtre équestre et musical] Zingaro et prépare le terrain aux épures inévitables des saisons suivantes » (Jacob 2002, 167).

Différentes conceptions de spectacles se succèdent : le cabaret équestre (1984-1990), l'opéra équestre (1991-1993), le ballet équestre (depuis 1994)⁵. Toutes sont dédiées à l'espace circulaire. Bartabas renoue avec une origine du cirque européen fondée sur l'art équestre. Il garde de la piste, sa forme

3. *Rejoneador* : torero à cheval.

4. *Zapateados* : percussions de pieds dans la danse flamenco.

5. BARTABAS et Jacques MALATERRE, *Opéra équestre 1991-1993*, film d'après un spectacle du Théâtre Zingaro DVD, MK2, 2004 (1992) ; BARTABAS, *Chimère 1994-1996*, film d'après un spectacle du Théâtre Zingaro DVD, MK2, 2004 (1996) ; *Éclipse 1997-1999*, film d'après un spectacle du Théâtre Zingaro DVD, MK2, 2004 (1998) ; *Triptyk 2000*, film d'après un spectacle du Théâtre Zingaro DVD, MK2, 2004 (2000) ; *Loungta, les chevaux du vent 2003*, film d'après un spectacle du Théâtre Zingaro DVD, MK2, 2004 (2003) ; BARTABAS et BERGÈRE, Sylvain, *Battuta 2006*, film d'après un spectacle du Théâtre Zingaro, MK2, 2006 ; BARTABAS, *Darshan 2009-2010*, film d'après un spectacle du Théâtre Zingaro DVD, MK2, 2011 ; *Calacas 2011-2014*, film d'après un spectacle du Théâtre Zingaro DVD, POTEMKINE, 2018 ; *On achève bien les anges (élégies) 2015-2016*, *Zingaro anthologie*, coffret livre 13 DVD, POTEMKINE, 2018 ; *Ex Anima 2017*, film d'après un spectacle du Théâtre Zingaro DVD, La Compagnie des Indes, 2021 ; *Cabaret de l'Exil* depuis le 17 octobre 2021.

circulaire. Ce cercle le projette dans l'espace rituel qui extrait les hommes du quotidien, du profane, afin de partager une expérience collective. L'art équestre de Bartabas repose depuis ses premières propositions sur une conjonction du musical et du visuel. L'exotisme est présent en filigrane, résonance de l'engouement naissant dans les années 1980 pour les musiques du monde, pour le théâtre d'ailleurs. Bartabas participe de ce dialogue interculturel. Cependant il ne semble pas fasciner par le métissage. Ce qui l'intéresse, c'est la singularité de l'autre. De la somme de ces singularités, il imagine un univers qui magnifiera le cheval jusqu'à lui offrir des espaces de liberté totale. Depuis *Chimère* (1994-1996), l'art équestre de Bartabas se pense en art de la danse sous forme d'un spectacle total convoquant art du dressage, danse, musique, le tout transcendé par une approche plasticienne de la scénographie (Garcin 2004, 96-97).

Avec l'avènement du XXI^e siècle, une trilogie est conçue dans l'espace théâtral. Ce dispositif différent invite Bartabas à expérimenter de nouvelles interactions entre danse et art équestre. Les sujets naissent d'une fascination pour la musique et la danse : *Entr'aperçu* (2004) avec Ko Murobushi, danseur-chorégraphe japonais de butō, et *Golgota* (2013) avec Andrés Marín, danseur-chorégraphe de flamenco. Une œuvre littéraire les inspirent : celle de Victor Segalen pour le premier, *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont pour le deuxième. *Golgota* parle de la Passion du Christ, en transmuant le spectacle en une danse de l'extase. Sa singularité vient notamment de la place accordée à la musique. Les musiciens placés côté Jardin, évoluent à vue dans l'espace scénique, à l'image d'officiants lors d'un culte. Ils semblent orchestrer les scénettes comparables aux stations du chemin de croix. Lorsque la musique se fait silence, l'art équestre ou la danse en sont par moment le relai. Le rituel, le cultuel et la dimension spirituelle du spectacle fascinent Bartabas et innervent progressivement ses créations. Avec *Golgota*, le sujet apporte une nouvelle dimension, religieuse et mystique, connue du spectateur.

3. UNE PASSION DU CHRIST SELON TOMÁS LUIS DE VICTORIA

Au commencement du spectacle *Golgota* est la musique de Tomás Luis de Victoria (Ávila 1548-Madrid 1611), compositeur espagnol qui se consacre uniquement à l'écriture de pièces liturgiques sur des textes en latin. Ces œuvres ne sont pas réservées aux ensembles polyphoniques vocaux. Tomás Luis de Victoria est « un pionnier dans l'usage d'instruments d'accompagnement tels que l'orgue, ou concertants, comme le groupe de ménestrels fréquent dans les cathédrales espagnoles : cornet, chalumeau,

sacqueboute et basson » (Rey 2010, 8). Les pièces sont transcrites aussi pour instruments à cordes pincées comme le luth ou la vihuela à des fins de pratique domestique. Ces divers choix d'interprétation guident la réalisation du disque *Et Jesum. Motets pour voix seule*, conçu par le contreténor Carlos Mena, par le guitariste-luthiste Juan Carlos Rivera et le corniste Francisco Rubio Gallego⁶. Cette interprétation est habitée par une voix soliste transcendant le genre par son timbre, invitation à une spiritualité éthérée. Elle fascine Bartabas. Il s'agit d'une Espagne qui le ramène à une Andalousie étrangère à toute forme de pittoresque. L'Espagne qui l'a révélé à l'art équestre, qui lui inspire ce goût de l'ailleurs, reste encore éloignée de son univers théâtral. Cet univers sonore accompagne Bartabas cinq à six ans durant. Pour son spectacle *Golgota*, il choisit huit pièces vocales et deux instrumentales du disque. Il reprend le même ensemble en trio pour porter le lyrisme de cette musique renaissance espagnole, annonciatrice de l'esthétique musicale de la première période baroque (Bukofzer 1982)⁷. Une recherche sonore de polychromie associe la tessiture de contreténor avec les timbres des cornets droit et muet, de l'archiluth et du théorbe. Diverses propositions sont données à entendre, amenant le répertoire de Tomás Luis de Victoria à s'effacer devant les pièces de sonneurs, une *saeta* primitive⁸, une marche tambour, et le vacarme tonitruant d'un charivari pour crécelle, *zapateados* et bande-son électro-acoustique.

6. MENA, Carlos (dir. art.). *Tomás Luis de Victoria. Et Jesum. Motets for solo voice*. C.D., Harmonia mundi, HMG 507042, 2010. Les interprètes sont Carlos Mena, contreténor, Juan Carlos Rivera, luth et vihuela, Francisco Rubio Gallego, cornet. Le premier sous-titre « Motetes, antifonias y partes de misas » du disque *Et Jesum*, signale les différents styles ou formes présentes dans le CD. Le second « Motets pour voix seule » n'a aucun fondement musicologique. Les motets sont ici des polyphonies à quatre voix, translittérées pour voix seule et instruments mélodiques et / ou polyphoniques. La translittération était pratique courante au temps du compositeur espagnol, voire prisée en cette fin du xv^e siècle et annonciatrice des mélodies accompagnées caractéristiques de l'esthétique baroque.

7. La musique baroque traverse plusieurs périodes : la première se situe entre 1580 et 1630, la période centrale entre 1630 à 1680 et celle dite tardive entre 1680 à 1750. Elle s'impose face à l'héritage renaissant par disjonctions répétées. Cependant en Espagne, la musique baroque sacrée garde comme modèle celle de Tomás Luis de Victoria harmoniquement plus moderne que celle de Palestrina, par ailleurs tout aussi traditionnelle (1982 : 194).

8. La *saeta* est un chant de grande ferveur, exécuté lors des processions de la Semaine Sainte en Espagne à l'attention des Christs et des Vierges portés dans les cortèges. En Andalousie, certaines *saetas* ont gardé leur caractère mélodique primitif, en particulier celles de la commune de Marchena (Séville). Elles n'ont pas été recréées à la manière flamenca comme c'est le cas par exemple à Séville, Jerez de la Frontera... Cette *saeta* est la première du Christ de San Pedro de Marchena. Elle est interprétée la nuit du Vendredi Saint.

Le traitement scénique de ces divers registres musicaux entrecoupant le silence, leur confère une perception visuelle. La musique est donnée à voir à travers les références picturales ; dans le dernier tableau du spectacle, le *Salve regina* interprété *a cappella*, s'écoute à la lueur d'une bougie éclairant le visage du chanteur Christophe Baska à la manière du traitement de la lumière déployée par le peintre George de La Tour.

La musique de Tomás Luis de Victoria traduit la poésie intrinsèque des textes sacrés. Son inventivité mélodique provient notamment de son usage efficace de l'écriture polyphonique, sans référence toujours nécessaire à un *cantus firmus*. Il en résulte une force expressive rare que le chanteur Christophe Baska, le corniste Adrien Mabire et le luthiste Marc Wolff ont exploré dans leur translittération en mélodie accompagnée soit pour voix seule, soit pour voix et cornet, combinaison préfigurant le langage mélodique de la sonate en trio. Dans les pièces vocales, le *cantus* est interprété par le contreténor, l'*altus* par le cornet droit, le *tenor* et le *bassus* par l'archiluth. En absence du cornet droit, celui-ci ajoute l'*altus* dans son continuo. La combinaison des timbres, voix et cornet droit, accentue l'effet d'écho recherché dans le canon à l'unisson de l'*Agnus Dei*. Elle procure une tension dans le motet à quatre voix *Estote fortes in bello*, réduit ici à deux voix ; le cornet droit exécute le *cantus* marqué par la présence de la note la plus aiguë du spectacle et le contreténor l'*altus*.

Les deux premières pièces de Tomás Luis de Victoria sont traitées de façon scrupuleuse selon le parti pris de deux voix et continuo pour l'*Agnus Dei* et d'une voix et continuo pour l'*Et Jesum*. Il apparaît respectivement une symbolique, le chiffre 3 de la Trinité et le 2 complété ici par la présence du danseur-chorégraphe Andrés Marín. Le motet *Duo Seraphim clamabant* en est une synthèse : le duo des séraphins est porté par le contreténor et l'archiluth, il se mue en trio avec l'entrée du cornet droit lorsque le texte invoque « *Pater et Verbum et Spiritus Sanctus* ». Arrivés à cet instant de perfection, les trois musiciens vont s'emparer plus librement des partitions de Tomás Luis de Victoria, afin de servir la théâtralité du spectacle, voire de l'insuffler. Le ton étant donné à partir du troisième tableau « Le souffle de Dieu », chaque pièce apporte dès lors sa pierre à l'édifice symbolique. Dans le motet *Estote fortes in bello*, le cornet droit joue la note la plus aiguë du spectacle, il insuffle la vaillance au personnage de Bartabas. Dans la partie « *Hosanna in excelsis* » du *Sanctus* de la messe *O magnum mysterium*, le contreténor au *cantus* passe à l'*altus* tandis que le cornet droit procède à l'inverse. Ce croisement des voix atteste une certaine liberté interprétative à des fins symboliques. Les diminutions effectuées au cornet droit à la troisième reprise de l'« *Hosanna in excelsis* » vise plutôt l'expression par leur caractère jubilatoire. Afin de souligner le sacrifice du saint, le contreténor

exécute l'*altus* du motet *Iste sanctus* ; son chant se situe dans la limite grave de sa tessiture et produit un état émotionnel évocateur du martyr du saint. Dans le motet *O quam gloriosum*, le contreténor recrée sa voix à partir de celles du *cantus* et de l'*altus*. Enfin le *Salve regina* est exécuté *a cappella* afin de redéployer la thématique de la trinité entre le chanteur, le danseur en Christ crucifié et le cheval Soutine. Le symbolisme décliné par les musiciens semble renchérir le figuralisme cher au temps de Tomás Luis de Victoria comme c'est le cas dans le *Sanctus* avec le passage du binaire au ternaire sur les paroles « *Hosanna in excelsis* ».

Les parties instrumentales participent de cet esprit⁹ : les *Appels de sonneur* au cornet droit à la manière des signaux des *piffaris*, annoncent l'ouverture de la pièce, mais résonnent aussi comme un appel de chasse. La marche tambour renforce la dramaturgie de l'accusation par l'usage d'un seul tambour sur cadre. Le cornet muet ou courbe devient la voix de l'Ange Noir lorsqu'il déploie ses tritons dans un crescendo de plus en plus assourdissant, amplifiés par un double écho au moment de la crucifixion. Le tableau suivant l'intensifie, en laissant éclater la colère divine à travers une bande-son électroacoustique à base de *zapateados*. Comme pour contrecarrer cette dramaturgie, le symbole de la Trinité trouve une autre configuration, en mêlant espièglerie et défiance dans le septième tableau ; le cornet droit improvise sur une basse obstinée à l'archiluth du *Recercada segunda sobre el pazzamezzo moderno* de Diego Ortiz, puis il se substitue à la danse *por seguiriyas*, superposant sa structure périodique de 12 temps en hémiole de type 22233 au rythme binaire déployé à l'archiluth. L'improbabilité de cette polyrythmie renvoie au langage pictural codé des vanités, la voix de Dieu est inaudible devant le danseur affairé à briller.

La musique est partie prenante de la scénographie. Les musiciens sont sur le plateau côté jardin et prennent part aux différents tableaux. Ils remplissent le rôle d'officiants :

« Ce qui m'intéresse encore plus » dit Bartabas au sujet du thème du spectacle *Golgota*, la Passion du Christ, et des pièces choisies de Tomás Luis de Victoria, « ce n'est pas tellement la religion, c'est le rituel de la religion au niveau théâtral. [...] Ce qui m'intéresse encore plus, ce sont les silences qui vont suivre chaque musique. Ces musiques là servent – on est dans un rituel religieux – à te mettre dans un état de perception, d'apesanteur, de

9. Parmi les trois pièces instrumentales interprétées au théorbe ou à l'archiluth, deux sont issues du répertoire de Tomás Luis de Victoria, l'autre provient de celui de Diego Ortiz. Les pièces solistes pour cornet droit et pour cornet muet ou courbe sont d'Adrien Mabire ainsi que la marche tambour.

dévotion comme on veut. Ça te met dans un état intérieur. Tout d'un coup le silence qui suit la qualité de ces compositions musicales est à traiter. Je disais à Andrés Marín, le chorégraphe et danseur de flamenco : il faut arriver à danser ce silence. » (Hansen-Love, Panfill et Leray 2014)

4. UNE DANSE FLAMENCA LIBRE ET ORGANIQUE

La danse flamenca d'Andrés Marín répond à cette recherche. Ce danseur pratique un style dénudé, épuré, tout en retenu. Il appartient à une génération qui remet en question au cours des années 1990 l'esthétique exotique, conventionnelle et stéréotypée du flamenco. La danse flamenca s'ouvre à nouveau à l'expérience créatrice. Elle n'est plus réduite à un enchaînement de numéros pour cabaret à touristes ou pour ballet cultivant l'hispanisme. Andrés Marín est le plus radical d'entre eux. Il refuse les clichés. Il extirpe de sa danse tout pathos et virtuosité :

Ma chorégraphie est dépouillée. Elle repose sur les seules respirations et la retenue. Ma fascination du vide est telle qu'elle me conduit à atteindre une couche si fine qu'elle est à nu. Il n'est pas aisé d'enseigner ou de danser ce flamenco relevant d'une autre texture. C'est plus simple de créer un nouveau vocabulaire sans s'extraire des clichés. (Hansen-Love, Panfill et Leray 2014)

Ce travail sur l'énergie à partir du vide n'est pas sans rappeler la recherche en art équestre de Bartabas. Il s'agit de travailler sur l'impulsion à partir de la décontraction totale et non à partir de la tension. Cette disposition du corps que partage Andrés Marín l'amène à remettre en question le rythme flamenco sous forme de formules rythmiques ou de séquences pré-formées. L'œuvre de Tomás Luis de Victoria et les plages de silence libèrent son imaginaire et le portent. Elle doit être servie par un style qui ne consiste pas à recycler les codes flamencos. Seule une danse abstraite selon les termes d'Andrés Marín le permet ; cela revient à danser sur une page blanche. La danse est en phase avec la musique. Elle se nourrit plutôt du schème de la mesure, voire de son architecture :

Dans cette musique, il y a une certaine similitude avec la *bulería* par son caractère ternaire. De nombreuses pièces peuvent être dansées selon ce style flamenco. Je partage avec Bartabas son intérêt pour le *compás* – cycle rythmique périodique – dans le flamenco et non pour le rythme. Pour moi, le *compás* est plus exigeant, plus ouvert. Le *compás* peut être appréhendé par petites touches, comme un espace que tu investis par phase. Il relève du longitudinal. En ce sens, il est plus musical. Il porte

et nourrit un état émotionnel. Il instaure une certaine sensibilité, une expression. Par contre, le rythme correspond à un état émotionnel du moment, de l'instant. Il se déploie en fragments courts. Je le compare à un danseur de flamenco d'explosion qui imite par exemple le chanteur criant jusqu'à se rompre la voix. [...] Je travaille avec le *compás*, je l'ouvre. Je l'appréhende spatialement. Le rythme reste dans ma tête, dans mon espace. Je travaille sur l'espace. C'est ce qui intéresse Bartabas. Le rythme oblige toujours la machine. Il accentue toujours tout et impose l'effet. [...] Le rythme dépend des codes établis dans le flamenco, tout comme une *llamada*, la formule d'appel appelant une cadence. Elle est un élément de la structure chorégraphique de la danse flamenca. Ce qui me plaît, c'est traiter le *compás* comme j'en ai envie sur le moment. J'aime l'épurer et le rendre musical, faire entendre les accents corrects pour ne pas troubler, sans effets comme un requin qui passe sans que tu le voies, mais que tu as entendu passer et que tu suis. [...]

Mes chorégraphies sont très libres. J'aime improviser. Mais je dois tenir compte ici d'une contrainte : danser avec le cheval, ce qui est d'autant plus délicat dans la danse avec les cloches. La danse t'invite à une conscience aiguë de la perception animale. Elle déploie en toi une écoute de la sensation. Elle inscrit dans tes muscles d'autres registres corporelles qui m'étaient inconnus jusque là. La musique de Tomás Luis de Victoria y a aussi contribué de façon forte.

D'autre part, cette musique exclut de danser de façon légère ou sophistiquée. Elle incite à réaliser une performance sans que le flamenco en détruise l'esprit. Ici, je suis au service du compositeur et non du flamenco. J'utilise mon langage pour danser sa musique. Mon corps me permet de répondre à cette exigence. Cette œuvre musicale crée un éclat, un lien avec la magie, comme quand on te chante bien *por seguiriyas*. Elle révèle une présence divine¹⁰.

Dans *Golgota*, certaines danses flamenca y figurent. Elles sont exécutées par fragments, afin d'éviter toute structure chorégraphique formalisée dans les académies de danse et sur les scènes de théâtre. Il y a des passages *por bulerías*, *por seguiriyas* ou *por martinetes*, d'autres étrangères aux styles de la danse flamenca. Les références au flamenco servent à revisiter l'esprit d'un numéro circassien ou d'art équestre, comme dans le tableau « Le souffle de Dieu ». C'est un passage d'avancés et de reculades construit autour d'un duo évocateur des clowns : Bartabas a le sérieux impénétrable du clown blanc ; Andrés Marín est à l'image de l'Auguste, impétueux, outrancier, moqueur. L'exercice de dressage renverse ici l'ordre des personnages

10. Entretien avec Andrés Marín le 28 avril 2014 à Aubervilliers (trad. fr. Corinne Frayssinet Savy).

: Andrés est l'ange Bouffarel. Le souffle divin qui donne vie, devient un souffle provocateur, un souffle dont la puissance impose au cavalier et à sa monture de reculer. Ce jeu à la frontière de l'art équestre et de l'art clownesque articule danse *por bulerías* et figure amplifiée du souffleur.

Dans *Golgota*, la fluidité de la danse d'Andrés Marin répond à celle du travail équestre de Bartabas, en jouant sur différents registres : flamenco, pantomime, improvisation libre. La gageure est de rendre ici chaque proposition dansée juste et de traverser les registres avec naturel, évitant tout effet et redondance. Chaque proposition est pensée de façon dépouillée et ramassée afin de l'intégrer le plus efficacement possible dans le rouage extrêmement précis de l'art équestre de Bartabas. L'illusion et la dramaturgie de ce spectacle impliquent une articulation parfaite, comparable à un lent et long crescendo.

Golgota impose une structuration de la danse flamenca par fragments afin qu'elle participe de la construction du récit, qu'elle se défasse de ses oripeaux pour prendre part aux duos et aux mouvements d'ensemble. La verticalité du corps flamenco chère à Andrés Marín ne peut correspondre au sujet du spectacle. La Passion du Christ appelle un corps voûté par le poids de la croix, un corps souffrant, un corps affaissé. Le corps flamenco qui sert de modèle à Andrés Marín est celui d'Antonio Gades, un corps dansant « robuste, viril, très vertical, sobre et sensuel, austère et digne ». Sa danse se structure corporellement de bas en haut à partir des percussions des pieds, les *zapateados*. Le sol du théâtre est jonché de sable. Il perturbe les sensations fondées sur les percussions des pieds qui deviennent muettes, neutralisées, étouffées. Cette contrainte imposée par Bartabas n'est pas sans évoquée le cri figé, apanage du Christ *dolens* de la Renaissance. L'énergie de la danse percussive flamenca est là sans le son, toute de silence. De fait, l'expression se déplace vers le tronc. Ce nouveau point névralgique concentre une tension dramatique partagée entre souffrance physique (la flagellation, le port de la croix, la crucifixion) et une souffrance psychologique (la trahison, la peur du châtement, l'expiation des péchés). La dramaturgie humaine du flamenco sert une dramaturgie mystique sublimant l'homme-cheval à partir d'un récit intrinsèque de la culture occidentale et fondateur de la religion chrétienne. La danse est le siège d'une dramaturgie dont tout le monde connaît le dénouement :

Je danse de façon intuitive. Je ne danse pas de façon réfléchie, structurant mon corps en répétant le même mouvement devant un miroir durant des heures. J'ai une approche intuitive de mon travail corporel. Je travaille plus à partir de l'énergie, du motif. Je visualise quelque chose et je peux ensuite le transmettre. J'ai des images mentales que je transmets à mon corps. Je suis un travailleur visuel. Ensuite, je les transmets de façon

organique. [...] Dans *Golgota*, ma danse est par moment très droite et, à d'autres moments, elle est plus proche de la gymnastique. Dans les peintures ce qui m'intéresse, c'est la représentation des muscles. Et je danse ainsi, car le rôle le nécessite. Pour ce spectacle, je travaille ce type de contrôle, abstraction et peur à la manière de l'expressionnisme. [...]

La danse qui est la plus proche de moi, c'est la danse des deux Séraphins – sur le motet *Duo Seraphim clamabant* – quand je fais des tours avec le cheval. Les postures naissent de mon imprégnation des tableaux de Caravage, du Greco... Je m'intéresse aux traitements des formes, à la décomposition d'un geste, au mouvement. Je ne cherche pas l'imitation ou la citation, mais l'imprégnation. Ici, le rythme est ternaire comme celui des *bulerías*, je danse des fragments *por bulerías*. Parfois je m'en extrais et me laisse porter par la musique¹¹.

Cette relation à la musique habite Andrés Marín au point de lui dédier un spectacle : *Ad libitum* (2014). Il y est question de lâcher prise, de liberté, d'improvisation. La danse permet d'atteindre un état de disponibilité propice au jeu des réminiscences. Ce travail sur l'accumulation de références et la quête du primordial le conduit à penser une danse où « la frontière entre le chorégraphié et l'improvisé s'effacerait »¹². *Tuétano* (2012) a l'ambition de relever ce défi. Bartabas connaît les diverses propositions d'Andrés Marín. Cette radicalité créatrice mêlée d'une réévaluation des registres flamencos par les choix de la pantomime, du burlesque, du grotesque l'incite très certainement à créer *Golgota* avec ce danseur-chorégraphe de flamenco. Son univers chorégraphique parsemé de références mystiques à la Semaine Sainte y participe au regard de leur redéploiement au sein de ce spectacle. Mais plus encore, la recherche d'une danse de l'extase fut déterminante. Pour Andrés Marín, elle ne renvoie pas au retour à une empathie primitiviste chère aux modernes. Elle n'est pas sans évoquer une impossible séparation entre l'extatique et le théâtral constatée par André Schaeffner (1947), par Michel Leiris (1958), par Gibert Rouget (1980) et par Frédéric Pouillaude (2014) :

L'extase n'est pas l'antidote de la convention, elle n'est pas ce fantasme de présence pure que l'on voudrait qu'elle soit, mais au contraire la preuve que la présence est toujours déjà entamée, dans un rituel qui l'informe, dans un théâtre qui la met à distance, dans une convention qui la règle en l'ouvrant à la répétition. (Pouillaude 2014, 73-74)

11. Entretien avec Andrés Marín le 28 avril 2014 à Aubervilliers (trad. fr. Corinne Frayssinet Savy).

12. CARCELÉN, Jean-François. « Tuétano » (en ligne). @ ANDRES MARIN FLAMENCO ABIERTO, adresse : www.andresmarin.es/fr/ (consulté le 30 novembre 2016).

Cette prédisposition du corps dansant rend possible le rêve de danser avec les chevaux.

Dans le tableau « Le roi déchu », Andrés Marín danse avec le crâne d'un cheval. Il s'instaure un dialogue à l'image du chaman qui entame son voyage :

Je suis un seigneur qui établit un dialogue avec l'animal mort, avec l'esprit de l'animal. C'est ce que je ressens. Je danse, parfois le cheval me parle. Je regarde le cheval ou le cheval me regarde. Il est question à la fois du fantôme de l'animal, de l'esprit de l'animal mort et de sa mort¹³.

5. UN SPECTACLE CULTUEL

Le cadre théâtral permet à Bartabas de vivre pleinement la métamorphose du centaure. Le titre du deuxième spectacle *Le Centaure et l'animal* en est l'affirmation. La recherche d'un corps unique homme-animal sert la dramaturgie de la troisième proposition *Golgota*. Selon Bartabas, « Andrés Marín ne danse pas avec des chevaux. Il danse avec une espèce de centaure, un tout qui est moi à cheval, qui n'est plus un homme, ni tout à fait un cheval » (Hansen-Love, Panfill et Leray 2014). Musique, danse, art équestre mettent en jeu trois langages qui se juxtaposent ou dialoguent selon les tableaux. Le travail de dressage est fondé sur la lenteur, l'immobilité, la décomposition du geste, le tournoiement avec des chevaux âgés.

La contrainte de la scène comme espace réduit est une gageure, elle nécessite de « mettre les chevaux à l'aise, de travailler l'énergie à partir du vide au lieu de travailler sur les tensions. Il faut travailler sur l'impulsion à partir de la décontraction totale et non à partir de la tension. Il faut donner au cheval l'impression qu'il agit de lui même, lui laisser l'initiative dans son évolution, dans sa motricité » (Hansen-Love, Panfill et Leray 2014). Bartabas explique aussi que pour obtenir l'immobilité, le cheval doit être calme et décontracté comme le cavalier. Le cheval est alors prêt à agir. Il y a aussi un travail sur l'encolure. Pour ce faire, le cheval mis en situation, confiant grâce au calme du cavalier, prend l'initiative et se met à danser.

13. Entretien avec Andrés Marín le 26 juillet 2014 à Vaison-La-Romaine (trad. fr. Corinne Frayssinet Savy).

TABLEAU SYNOPTIQUE DU SPECTACLE *GOLGOTA*

14 Stations	Pièces musicales	Scénettes	Personnages
La flagellation	<i>Appels</i> d'Adrien Mabire, <i>Agnus Dei</i> (Messe <i>O magnum mysterium</i>)	Procession	Bartabas, Soutine, Andrés Marín
Le roi déchu	<i>Et Jesum</i> (Antienne <i>Salve Regina</i>), <i>Duo Seraphim clamabant</i> (Motet)	Habillage-danse avec crâne de cheval-dénuement des métaux-pantomimes	Le page, Andrés Marín Bartabas, Soutine, Andrés Marín
Souffle de Dieu	<i>Bulerías</i> dansées, <i>Estote fortes in bello</i> (Motet)	Parodie clownesque	Bartabas, Soutine, Andrés Marín
La bénédiction	<i>Pleni sunt</i> du <i>Sanctus</i> (Messe <i>Gaudeamus</i>)	Danses des encensoirs	Bartabas, Zurbarán
La prière	<i>Saeta</i> de Marchena de la nuit du Vendredi Saint	Lavement des pieds	La none en collerette, Andrés Marín
Danse des cloches et des grelots	<i>Sanctus</i> (Messe <i>O magnum mysterium</i>)	Appel et réponse grelots-cloches	Bartabas, Zurbarán, Andrés Marín
Vanités	<i>Recercada</i> de Diego Ortiz, <i>Seguiriyas</i> dansées, <i>Bulerías</i>	Procession – numéro de danse – intrusion de l'âne	Les musiciens, Andrés Marín, Bartabas, l'âne Lautrec
Danse lente	<i>Iste sanctus</i> (Motet)	Pantomime	Les musiciens, Andrés Marín
L'accusation	Marche tambour et <i>martinete</i> dansé	L'accusateur sur le trône et 3 dépositions	Andrés Marín, Bartabas, Le Tintoret
Danse des cierges	<i>Crucifixus</i> (Messe <i>Quam pulchri sunt</i>)	Pas de deux en piaffer	Bartabas, Le Tintoret, Andrés Marín

14 Stations	Pièces musicales	Scénettes	Personnages
La procession	<i>O quam gloriosum</i> (Motet)	Procession	Le garde romain, les musiciens, Andrés Marín
L'empalao – la crucifixion	Solo instrumental d'Andrien Mabire	Danse tournoiement Ascension vers la croix	Bartabas et Horizonte, Andrés Marín
La colère de Dieu	Bande son électro-acoustique avec <i>zapateados</i>	Agonie sur la croix	Andrés Marín, le fou du roi
Mort et élévation	<i>Salve Regina. Sabbatho post Pentecosten</i> (Antienne)	Soutine se roule au sol et s'élève deux fois	Andrés Marín, Bartabas, Soutine

Le travail de Bartabas consiste à « détecter la personnalité du cheval, à trouver la danse qui lui correspond, à faire de son défaut sa qualité. Chaque tableau est inspiré par le cheval qui y intervient » (Hansen-Love, Panfill et Leray 2014). Il s'avère que l'art équestre de Bartabas repose avant tout sur une écoute de l'animal leur permettant d'être totalement en phase :

À peine le cheval a-t-il l'intention de rentrer dans le passage ou le piaffer, que je lâche tout, je me décontracte et le caresse. Le cheval a encore envie, car cela ne lui a coûté aucun effort. (Hansen-Love, Panfill et Leray 2014)

Chaque sollicitation repose donc sur l'absence de domination et sur une perception aigüe de l'anticipation. Le mouvement est abordé dans la suspension de l'élan afin de désamorcer tout climax. Il en résulte une esthétique de la lenteur invitant le spectateur à la contemplation. Une impression de dilatation du temps crée une sensation d'immensité. Le spectacle projette l'auditoire dans un simulacre cultuel où l'emboîtement des images et des symboles se joue de sa mémoire et crée au même moment les conditions de son déroulement.



Marc Wolff, Bartabas, Le Tintoret, Andrés Marín. *Danse des cierges* © Nabil Boutros.

Golgota invite pour la première fois le danseur à participer à ce duo fusionnel homme-cheval. Andrés Marín est agrippé à la queue du cheval, puis il s'agenouille et se flagelle à coup de crin dans le tableau de la « Flagellation ». La quiétude du cheval tantôt immobile, tantôt frôlant le danseur, demeure égale malgré les tintements répétés des deux petites cloches qu'Andrés Marín manie sur un ton allant du badinage à l'insistance provocatrice dans « la danse des cloches et des grelots ». Enfin dans le pas de deux reposant sur les figures du piaffer, Andrés Marín est muni de deux cierges allumés. Là encore, le numéro circassien s'il en est, s'efface au profit de la chorégraphie. D'autres mouvements la structurent aussi : la marche des processions, les tournoiements sur soi du centaure ou de Bartabas autour d'Andrés Marín et inversement, la chute du centaure à l'image d'une déposition. L'immobilité les contrepointe, donnant un effet de solennité, évocatrice d'un Dieu tout puissant. Le récit, la Passion du Christ, les impose à l'égal des œuvres baroques et de leur esthétique qui les ont inspirés. Dans sa danse sur le motet *Duo Seraphim clamabant*, Andrés Marín évoque librement les statuaires religieuses des Christs sévillans représentés par les sculpteurs baroques Juan Martínez Montañés, Francisco de Ocampo, Juan de Mesa et Pedro Roldán. Il en est de même pour Bartabas qui double ces

figures quand il ne reprend pas les gestuels et les postures des pénitents dits *empalaos*¹⁴.

Dans le spectacle *Golgota*, une danse équestre picturale s'invente avec la complicité du danseur-chorégraphe Andrés Marín à l'écoute de la musique de Tomás Luis de Victoria. Elle repose sur l'articulation de marche processionnaire et de stations afin de faire des épisodes de la Passion du Christ un rite initiatique rythmé par phases successives. Le duo, pénitent à cheval et pénitent à pied, trouve chacun un parcours singulier. Bartabas est un Christ expiatoire, un Dieu juge ou un Jésus trublion juché sur son âne. Andrés Marín connaît un autre cheminement à l'image de Papageno face au Prince Tamino dans *La Flûte enchantée* de Mozart. Il est l'incarnation du peuple à genou, d'un chaman invoquant son double le cheval, d'un Jésus défiant le pouvoir par sa danse. Il est aussi un roi déchu, accusateur. C'est par la danse que l'homme-cheval devient un danseur-cheval : la danse avec le crâne du cheval le préfigure. La transformation progressive se fait depuis la danse des cloches et des grelots jusqu'à celle des cierges. La transfiguration est complète lorsque le danseur saboté rejoint la dernière procession avant l'ascension de l'échelle vers la croix. La percussion des *zapateados* se meut en images sonores des sabots.

Une double symbolique est visée ici. L'une s'affiche ostensiblement, celle cultuelle de la messe et sa scénographie à vue. Les objets le confirment, la lenteur des gestes et des déplacements également. Certains mouvements de l'ordinaire de messes composées par Tomás Luis de Victoria l'attestent. Les lumières renforcent cette recherche réaliste, tantôt crues, tantôt incisives à la manière caravagesque. Mais cette symbolique mise en scène grippe dès le premier chant qui n'est autre que l'*Agnus Dei*, cinquième et dernier mouvement de l'ordinaire. Bartabas s'amuse. Une symbolique différente sous-tend celle cultuelle. Elle renvoie à l'univers maçonnique : la fascination pour le chiffre 3 doublé du chiffre 7 chrétien, la lettre G de *Golgota*, le duo formé par Andrés Marín et Bartabas est celui de l'initié et de son instructeur. L'un des moments clés apparaît lors de la scénette du dénuement : l'acteur nain ôte à Andrés Marín ces métaux (la collerette, le crâne du cheval, la cravache). Le roi, seigneur-chaman invoquant l'esprit cheval, est dépouillé des attributs de sa fonction, de sa souveraineté, de sa dignité. L'ambiguïté est entretenue depuis la scène du lavement des pieds jusqu'aux modes de chausser les pieds du danseur.

14. *L'empalao* est un type de pénitent sans cagoule et sans capirote qui s'empale en fixant ses deux bras sur une pièce en bois à la manière du Christ crucifié.

Le récit de la Passion du Christ est lui aussi redéployé à des fins dramatiques. Il appartient à la mémoire collective du public. En réorganisant les étapes, Bartabas devient l'officiant d'un spectacle qu'il veut à l'image d'un rituel. « Ce qui (le) fascine, ce n'est pas tellement la religion, c'est le rituel de la religion au niveau théâtral » (Hansen-Love, Panfill et Leray 2014). La danse en est la forme originelle. La musique revêt la fonction ritualisante. Elle confère la dimension sacrée. Elle impose une respiration. Elle suspend même parfois le temps. La danse flamenco exprime la *vox populi*, par sa dévotion excessive et par ses *zapateados* mués en voix d'opprimés. Bartabas orchestre une mythologie autour de la figure du cheval depuis la création du Théâtre équestre et musical *Zingaro*. Mais avec *Golgota*, il amène le spectateur au temps *in tempore* où l'homme et l'animal parlaient le même langage. Alors qu'Andrés Marín en Christ saboté a expiré sur la croix, le cheval Soutine en liberté s'abandonne, se roule au sol et s'élève par deux fois. Au-delà de la transfiguration, *Golgota* est le récit d'un corps au sens de Gilles Deleuze :

Le corps n'a pas d'organe, mais des seuils ou des niveaux. [...]. Aussi la sensation, quand elle atteint le corps à travers l'organisme, prend-elle une allure excessive et spasmodique, elle rompt les bornes de l'activité organique. En pleine chair, elle est directement portée sur l'onde nerveuse ou l'émotion vitale. (Deleuze 1984, 33)

Le spectacle *Golgota* ne s'épuise pas à reproduire ou à inventer des formes malgré l'emboîtement des symboles, la juxtaposition des esthétiques. Il vise à capter des forces.

6. BIBLIOGRAPHIE

- BERNARD, Michel. *Le Corps* [1972]. Paris : Éditions du Seuil, 1995.
- BERNARD, Michel. *De la création chorégraphique*. Paris : Centre National de la Danse, 2001.
- BUKOFZER, Manfred. *La Musique baroque*. Paris : Lattès, 1982.
- DÉCORET-AHIHA, Anne. *Les Danses exotiques en France 1880-1940*. Paris : Centre National de la Danse, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. La logique de la sensation*. Paris : Éditions de la Différence, 1984.
- FRAYSSINET SAVY, Corinne. *Israel Galván. Danser le silence. Une anthropologie historique de la danse flamenco*. Arles : Actes Sud, 2009.
- FRAYSSINET SAVY, Corinne. *Israel Galván. Bailar el silencio. Una antropología histórica del baile flamenco*. Trad. esp. Idoia Quintana, revue et corrigée par Corinne Frayssinet Savy. Madrid : Editorial Continta Me Tienes, 2015.

- GARCIN, Jérôme. *Bartabas, roman*. Paris : Gallimard, 2004.
- JACOB, Pascal. *Le Cirque. Du théâtre équestre aux arts de la piste*. Paris : Larousse/VUEF, 2002.
- LE BRETON, David. *La Sociologie du corps*. Paris : PUF, 2018 [1992].
- LEIRIS, Michel. *La Possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*. Paris : Plon, 1958.
- LEVINSON, André. *1929 Danse d'aujourd'hui* [1929]. Arles : Actes Sud, 1990.
- LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles : Contredanse, 2004 [1997].
- LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine. La suite*. Bruxelles : Contredanse, 2007.
- MAUSS, Marcel. *Sociologie et anthropologie*. Paris : PUF, 1978 [1950].
- NAVARRO GARCÍA, José Luis. *Tradición y vanguardia. El baile de boy. El baile de mañana*. Murcia: Nausícaa, 2006.
- NAVARRO GARCÍA, José Luis. *Flamenco en cafés cantantes y teatros [Noticias de prensas. 1849-1936]*. Sevilla: Signatura, 2008.
- NAVARRO GARCÍA, José Luis. *Historia del baile español*. Sevilla: Signatura, t. I, 2008, t. II, 2008, t. III, 2009, t. IV, 2009, t. V, 2010.
- NAVARRO GARCÍA, José Luis et Eulalia PABLO LOZANO. *El Baile flamenco. Una aproximación histórica*. Córdoba: Almuzara, 2005.
- POUILLAUDE, Frédéric. *Le Désœuvrement chorégraphique, étude sur la notion d'œuvre en danse*. Paris : Vrin, 2014.
- REY, PEPE. « Tomás Luis de Victoria ». Trad. fr. de Mathilde Benedetto. Et Jesum. Motets for solo voice, C.D. Harmonia mundi, HMG 507042, 2010.
- ROUGET, Gilbert. *La Musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Paris : Gallimard, 1980.
- SCHAEFFNER, André. *Le Pré-théâtre*. Paris : Polyphonie, 1947.
- VALÉRY, Paul. *Philosophie de la danse* [1936]. Paris : Éditions Allia, 2015.

7. DISCOGRAPHIE

- MENA, Carlos (dir. art.). *Tomás Luis de Victoria. Et Jesum. Motets for solo voice*. C.D. Harmonia mundi, HMG 507042, 2010.

8. FILMOGRAPHIE DES SPECTACLES

- BARTABAS. *Chimère 1994-1996*, film d'après un spectacle du Théâtre Zingaro DVD, MK2, 2004 [1996].
- BARTABAS. *Éclipse 1997-1999*, film d'après un spectacle du Théâtre Zingaro DVD, MK2, 2004 [1998].

- BARTABAS. *Triptyk 2000*, film d'après un spectacle du Théâtre Zingaro DVD, MK2, 2004 [2000].
- BARTABAS. *Loungta, les chevaux du vent 2003*, film d'après un spectacle du Théâtre Zingaro DVD, MK2, 2004 [2003].
- BARTABAS. *Darshan 2009-2010*, film d'après un spectacle du Théâtre Zingaro DVD, MK2, 2011.
- BARTABAS. *Calacas 2011-2014*, film d'après un spectacle du Théâtre Zingaro DVD, POTEMKINE, 2018.
- BARTABAS. *On achève bien les anges (élégies) 2015-2016, Zingaro anthologie*, coffret livre 13 DVD, POTEMKINE, 2018.
- BARTABAS. *Ex Anima 2017*, film d'après un spectacle du Théâtre Zingaro DVD, La Compagnie des Indes, 2021. BARTABAS et Sylvain BERGÈRE. *Battuta 2006*, film d'après un spectacle du Théâtre Zingaro, MK2, 2006.
- BARTABAS ET JACQUES MALATERRE. *Cabaret équestre 1984-1990*, film d'après un spectacle du Théâtre Zingaro DVD, MK2, 2004 [1990].
- BARTABAS ET JACQUES MALATERRE. *Opéra équestre 1991-1993*, film d'après un spectacle du Théâtre Zingaro DVD, MK2, 2004 [1992].
- BARTABAS ET CONSTANCE VARGIONI. *Entr'aperçu*, film d'après le spectacle au titre éponyme DVD, MK2, 2005.
- BARTABAS ET CONSTANCE VARGIONI. *Le Centaure et l'animal*, film d'après le spectacle au titre éponyme DVD, MK2, 2012.
- BARTABAS ET CONSTANCE VARGIONI. *GOLGOTA*, film d'après un spectacle du Théâtre Zingaro DVD, MK2, 2015.

9. SITES

- @www.andresmarin.es (consulté le 10 janvier 2011).
- BOISSEAU, Rosita. «Horizonte, le cheval “de cristal” de Bartabas», mis en ligne le 18 août 2015, mis à jour le 20 août 2015 ; « D'un cheval l'autre, le carrousel intime de Bartabas », mis en ligne le 21 mars 2020, mis à jour le 23 mars 2020, adresse : <https://www.lemonde.fr> (consulté le 9 avril 2020).
- CARCELÉN, Jean-François. « Tuétano » (en ligne). @ ANDRES MARIN FLAMENCO ABIERTO, adresse : www.andresmarin.es/fr/ (consulté le 30 novembre 2016).
- GOUMARRE, Laurent. « Bartabas : nouveau spectacle *On achève bien les anges* » (en ligne). France 5, ajouté par Entrée libre le 10/11/2015, adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=RNUldxSDjF4> (consulté le 30 octobre 2014).
- HANSEN-LOVE, Igor, Robin PANFILL et Pascale LERAY. «Je vais sur des terrains qui n'ont jamais été foulés...» (en ligne). Ajouté par L'Express le 21 juin 2014, adresse : https://www.youtube.com/watch?v=QlR_bCyVAqg (consulté le 29 octobre 2014).