

« Pourquoi ne pourrait-on pas danser la peinture ? »¹

DOI 10.46522/S.2021.01.08

Marie CLÉREN

Dr. en littérature comparée, agrégée de Lettres, certifiée en théâtre
Lycée Malherbe Caen/INSPÉ-Université Caen-Normandie
Membre du CRLC
marie.cleren@unicaen.fr

Abstract: “Why can’t we dance the painting?”¹

This article, born of a reflection initiated at the research seminar conducted by Patrice Pavis, questions the forms of multidisciplinary plays. How can dancing seize painting and enrich the picture with currents meanings? Dancers, like Joseph Nadj or Trisha Brown, used to draw during the show. Sometimes, choreographer draw their inspiration from a canvas of the past that echoes the present. This is the case of Gaëlle Bourges whose play we are going to discuss here: "Conjurer la peur", which evokes a fresco by Ambrogio Lorenzetti.

Key words: *performance; dance; painting; hybrid; Gaëlle Bourges.*

L’atelier de recherche organisé par Sorin Crișan et Julien Daillère à Târgu-Mureș (Roumanie) en novembre 2019 a été l’occasion pour un groupe de chercheurs d’horizons divers de réfléchir avec Patrice Pavis aux nouvelles formes de performativité sur la scène contemporaine. Parmi les articles proposés à la lecture avant le séminaire, un d’entre eux soulevait la question de l’hybridité sur scène, interrogeant l’accumulation des disciplines devenue pratique courante dans le spectacle vivant aujourd’hui. La seconde partie du texte intitulée « Le théâtre et la mise en scène : tendance et défis » questionnait la définition de « La mise en scène depuis 2000 » et nous invitait à interroger des formes de spectacles pluridisciplinaires rencontrées dans notre parcours de spectateurs et de chercheurs :

Cette création aléatoire des signes et leur lecture tout aussi aléatoire par les spectateurs nous mènent directement à une hybridation des signes et des arts : les signes de l’acteur en *live* coexistent avec ceux des médias ; des éléments culturels populaires se

¹ *Conjurer la peur*



mélangent aux allusions à la culture savante ; des éléments provenant de cultures différentes sont juxtaposés. [...] L'hybridité résulte également de la confrontation d'arts différents à l'intérieur de l'œuvre théâtrale : peinture, graphisme, dessin, statuaire, etc. Mais la mise en scène contemporaine devient-elle hybride ou métissée seulement parce qu'elle rassemble des matériaux de cultures différentes ? Cette hybridation, ce métissage de différentes sources culturelles (dans le théâtre interculturel et le théâtre globalisé) ne produisent pas une identité nouvelle et homogène : ses composantes gardent les marques de leurs diverses origines culturelles².

Pavis 2018, 224

L'hybridité peut donc être culturelle ou artistique, mais c'est seulement à cette deuxième forme de collaboration que nous avons choisi de nous arrêter puisque nos recherches s'intéressent aux rapports entre la littérature, la danse et la peinture (Cléren 2021). Plusieurs notions abordées au cours des séances et d'un entretien accordé par Patrice Pavis nous ont permis d'approfondir une réflexion amorcée dans un article intitulé « Peinture et danse contemporaine : du tableau animé à la composition chorégraphique » (Cléren 2019). L'interrogation initiale de ce travail portait sur la manière dont la danse s'empare de la toile, apportant à l'image une lecture enrichie par les préoccupations de son temps. Le corpus sur lequel s'appuyait l'analyse reposait sur des spectacles dont les formes n'étaient pas clairement définies : ni pantomime, ni ballet à proprement parler, nous avons préféré les qualifier de « compositions », terme emprunté à Kandinsky et traduisant la quête d'équilibre entre les éléments picturaux, chorégraphiques et musicaux. Un débat amorcé lors d'une des séances de l'atelier soulevait la question des outils méthodologiques des formes performatives pluridisciplinaires et nous nous proposons ici de revenir sur ce point en nous appuyant particulièrement sur le travail d'une chorégraphe dont les recherches s'inspirent de la peinture, Gaëlle Bourges.

Avant de voir comment la composition chorégraphique contemporaine peut s'appropriier un tableau et inviter le spectateur d'aujourd'hui à une lecture « active », évoquons les performances dans lesquelles l'acte de peindre mobilise le danseur, comme c'est le cas dans les « *Drippings* » de Pollock ou les « *Anthropométries* » de Klein. Si l'on se réfère à la définition qu'en donne Patrice Pavis dans le *Dictionnaire du Théâtre*, ces spectacles mettent l'accent sur le processus créatif :

La performance associe, sans idée préconçue, les arts visuels, le théâtre, la danse, la musique, la vidéo, la poésie et le cinéma. Elle a lieu, non pas dans des théâtres, mais des musées ou des galeries d'art. C'est un "discours kaléidoscopique multithématique" (A. Wirth, 1981).

² Cette question a traversé les travaux de Patrice Pavis puisqu'elle a fait l'objet d'une mise au point essentielle dans *L'Annuaire théâtral* (2001) ouvrant des perspectives qui conduisent nos travaux récents. L'article fondamental de Marie-Christine Lesage sur la question a pu conforter nos intuitions (Lesage 2008).



Marie Cléren

L'accent est mis sur l'éphémère et l'inachèvement de la production plutôt que sur l'œuvre d'art, représentée et achevée. Le performer n'a pas à être un acteur, mais tout à la fois un récitant, un peintre et un danseur, et à cause de l'insistance sur sa présence physique, un autobiographe scénique qui possède un rapport direct aux objets et à la situation d'énonciation.

Pavis 2019, 386

S'invitant dans des lieux dédiés aux arts visuels, les performances alliant la danse et la peinture comptent une descendance assez nombreuse. Inspirés du vol de l'oiseau emblématique de la sagesse en Serbie, *Les Corbeaux* (2010), créés par Joseph Nadj, nous viennent immédiatement à l'esprit :

Dans *Les Corbeaux*, ce sont mes dessins, c'est mon noir, c'est mon animal. Je prends davantage cela comme un retour à mes origines de dessinateur, un geste pictural qui m'est propre. Comme si je me métamorphosais en mon pinceau, en l'une de mes miniatures à l'encre de Chine. Je suis l'animal, mais également la matière picturale.

Nadj 2020

Cette œuvre en noir et blanc travaille sur les motifs (la ligne, le point) et la matière (papier, sable, paille, métal). À chaque tableau, le chorégraphe fait surgir une image différente du corbeau ponctuée par le son des instruments d'Akosh Szelevényi (gamelan, clarinette, percussions inventées par le musicien) : d'abord sa silhouette croquée sur un papier déroulant, puis son corps incarné par Nadj, et sa tête sous la forme d'un maquillage. Dans le dernier tableau, Nadj, figurant un volatile échoué, s'extrait péniblement d'un tonneau de peinture noire dont il va tapisser le sol comme pour suggérer un envol difficile. L'autre fil conducteur, le passage du temps, est matérialisé par le sablier ouvert au second tableau et l'infinie lenteur avec laquelle le chorégraphe exécute chaque déplacement. Tout au long de la pièce, l'acte de peindre est mis en avant par le rythme, les lumières, la variété des outils employés (doigts, mains, corps entier). Si, à la fin de la performance, l'artiste donne ou jette les dessins réalisés, il propose parallèlement une exposition intitulée elle aussi « Les Corbeaux » où est présentée une quarantaine de toiles format 65x50 cm., figurant des boules de fil enroulées à la manière d'un nid. Dans un tout autre esprit, la chorégraphe et plasticienne Trisha Brown a composé sur une toile blanche au sol « *It's a draw* » (2002), marquant d'un trait de fusain chaque empreinte de son corps. Les différents croquis abstraits réalisés furent exposés à Kassel et Minneapolis. Dans les deux cas, le danseur souligne l'engagement physique du travail de peintre. La pratique conjointe de la danse et des arts plastiques n'est pas une pratique exceptionnelle, comme en témoignent les performances de Yon Costes (*Performances*), Jean-Antoine Bigot (*Derrière le blanc*), fondateur de la Cie Ex Nihilo, Pablo Lopez (*Performance*), ou Marie-Thérèse Latuner-El Mouhib (*Rituels d'effacement, au soir des poudres ; Petits rituels de la chute ; Dess(e)ins transportés*). La danse-peinture entre même parfois dans le cadre de l'art-thérapie. Si ces performances sont marquées par



l'éphémère, d'autres formes plus longues, à la lisière du théâtre, font elles aussi appel simultanément à l'art plastique et l'art chorégraphique. Sans faire acte de peintre sur scène, certains chorégraphes s'emparent quant à eux de toiles qu'ils animent sous nos yeux et dont ils proposent un « déliassage » (Bourges 2020a), selon la formule employée par Gaëlle Bourges au sujet de son travail. Passionnée par les musées, la chorégraphe note une « patrimonialisation », un « lissage » des œuvres qui les rend insipides et moins explosives ; elle cherche, par son travail de composition, à leur redonner leur force sémantique initiale.

Formée à la danse contemporaine, licenciée en arts du spectacle mention danse à Paris VIII, diplômée en lettres modernes et en anglais, Gaëlle Bourges est la cofondatrice de l'association *Os*, avec Carla Bottiglieri et Monia Bazzani, « stimulant des croisements inattendus entre différentes approches d'investigation sur la corporéité et le mouvement, en traversant des constellations qui sont à la fois esthétiques, cliniques et politiques » (Gaëlle Bourges s.a.). Interrogeant d'abord la vision du corps - et particulièrement du corps nu - dans la peinture, l'œuvre de la chorégraphe questionne l'histoire de l'art selon une formule que le spectateur saura reconnaître : des danseurs mettent silencieusement en place la toile commentée par un performer ou par Gaëlle Bourges elle-même, présente ou non sur le plateau. Le texte mêle des propos personnels et des emprunts à des ouvrages scientifiques, littéraires ou philosophiques. L'intérêt porte ici sur le processus de recréation du tableau original par la compagnie et surtout sur sa relecture proposée à un spectateur d'aujourd'hui. Même si certaines scènes empruntent à la technique photographique de l'instantané, il ne s'agit pas là de « tableau vivant ». Aux antipodes de ce genre en vogue au XVIII^e siècle dans la société allemande qui jouait avec le plaisir de reconnaissance d'une toile, le spectacle de Gaëlle Bourges s'appuie même sur l'absence d'œuvre. Si l'univers pictural est rappelé par les couleurs et les formes, il n'est pas reproduit à l'identique sur un plateau qui, d'ailleurs, n'est pas enfermé dans un cadre comme pourrait l'être une toile³ ; il est mis à distance par l'humour, le contenu politique ou parfois une réflexion autour du lexique.

Le récit autobiographique se mêle à la description du tableau comme, par exemple, dans *Conjurer la peur* (2017). La créatrice raconte comment un soir, chez un ami, son œil a été attiré par la couverture d'un livre de Boucheron : *Conjurer la peur, Sienne 1338 – Essai sur la force politique des images* (Boucheron 2013), historien du Moyen-Âge, sur laquelle figure « le détail d'une peinture, la reproduction du détail d'une peinture, deux visages pressés l'un contre l'autre, joues contre joues, chaussés de casques en métal noir, bordés de lances brunes, l'un regardant en l'air comme implorant de l'aide ». Cette image constitue un détail de la fresque commandée par le gouvernement des Neuf

³ Dans « Le Mauvais gouvernement », la scène est ouverte sur deux côtés (cour et public), les deux autres (jardin et fond de scène) étant clos par une bâche plastique bleu que les performers font tomber d'une perche au début de la 2^e partie du spectacle. Les seuls éléments de décor/structure mobilisés sont la table/estrade et les deux bancs, ainsi que les cordages rouges et blancs et la toile bleue.



à Ambrogio Lorenzetti⁴, peinte en 1338 sur les murs du Palazzo pubblico à Sienne et intitulée « Allégorie et effets du Bon et du Mauvais gouvernement » (1338) : « un véritable programme politique en image » (*Conjurer la peur*). Gaëlle Bourges, assise à table avec huit autres performers qui seront à la fois des visiteurs du musée et des protagonistes du tableau, explique d'emblée l'origine du titre de la pièce : « Le titre me frappe tout autant que l'image : je lis *Conjurer la peur* » et elle ancre l'anecdote dans son propre espace-temps : « Un soir de l'hiver 2015 [...] Paris vient de traverser les attentats de janvier. » Dès lors, la formule, « *Conjurer la peur* » est associée à l'époque de guerres civiles du tableau mais aussi à celle, tout aussi trouble, des événements vécus par la narratrice. Les temps forts du récit, qui fonctionne par prolepses et analepses, sont clairement marqués. Janvier 2015 : découverte du livre de Boucheron / 12 juillet 2016 : voyage entre Lausanne et Avignon où elle doit passer un « grand oral » pour décrocher une production (sans rapport avec le festival) pour son futur projet (*Conjurer la peur*, justement) ; téléchargement de la chanson de Radiohead dans le train / 13 juillet matin : grand oral ; soirée : errance dans Avignon (on est en plein festival) / 14 juillet 2016 matin : train pour Nice ; le soir, elle est sur la promenade des Anglais où a lieu l'attentat / août 2016 : visite du Palazzo pubblico à Sienne.

Après avoir traversé les attentats de janvier à Paris sans en être témoin, Gaëlle Bourges est donc, ce 14 juillet 2016, présente physiquement sur la promenade des Anglais au moment de l'attaque terroriste. Ces repères chronologiques sont doublés d'une construction précise dont chacune des deux parties fonctionnent en miroir. Dans un premier temps, après le récit de l'entrée dans le musée (voix *in*), sont évoqués tour à tour le mauvais gouvernement (représenté par les allégories des mauvais conseillers installés sur un praticable et portant des t-shirts colorés flockés en doré) puis le bon gouvernement (incarné par les allégories des bons conseillers vêtus de débardeurs eux aussi colorés flockés en doré). La dimension performative est soulignée par le fait que la chorégraphe nomme chacun des danseurs incarnant une allégorie : Matthias Bardoula, Agnès Butet, Marianne Chargois, Camille Gerbeau, Guillaume Marie, Phlaurian Pettier, Alice Roland, Marco Villari, et elle-même, ce qui a pour effet de provoquer une rupture avec l'effet du traditionnel « tableau vivant », dépourvu lui de toute charge critique. Les allusions métathéâtrales nous plongent dans la genèse de la pièce depuis la découverte du livre de Boucheron à celle de la fresque à Sienne. La première séquence s'achève par la danse des « *giullari* », qui est particulièrement significative pour le reste de la pièce. Pour le second mouvement, les bâches bleues qui encadrent la scène tombent des perches grâce à un « tirer lâcher » exécuté par les performers ; les neuf se retrouvent ensuite à table comme au début du spectacle et Gaëlle Bourges (voix *off*), revient sur le rejet de *Conjurer la peur* à Avignon, puis sur la genèse du spectacle à Sienne. Certaines

⁴ Il s'agit d'une assemblée de magistrats élus seulement pour deux mois afin d'éviter toute tentation oligarchique. La commande a été passée au peintre à un moment d'instabilité politique où la commune craint de se voir confisquer le pouvoir par des seigneurs, mus par des intérêts particuliers, contre le Bien commun.



scènes du tableau sont rejouées sans bande-son, instaurant une complicité immédiate avec le spectateur dont la lecture de la toile est réactivée.

Insistons sur le choix de la répétition des motifs et des citations ainsi que sur ces aller-retours passé/présent qui permettent un large éventail de lectures de l'œuvre de Lorenzetti. Si la fresque est décrite avec attention par la chorégraphe (longueur et orientation des murs, détail des écritures), abondamment documentée⁵ et « illustrée » par les performers, qui alternent pantomimes (les médaillons quadrilobées, effacés ou non) et danses, le spectacle en offre plusieurs interprétations.

D'abord, Gaëlle Bourges nous invite à une lecture autobiographique marquée par l'autodérision dont elle fait preuve au fil de ses récits. Se départant de la solennité du guide, elle ne lésine sur aucun des détails pratiques de sa visite, comme l'entrée dans le musée par la boutique⁶, ses difficultés à s'orienter dans le bâtiment, le rideau « d'un jaune assez pisseux », la place des archives, à l'endroit où se trouvent les spectateurs, « à droite, là où étaient les toilettes », etc. Commentant son travail, la chorégraphe insiste sur l'importance pour elle de la manière dont l'œuvre d'art arrive à l'œil ; le spectateur doit lever les yeux pour voir la fresque comme s'il était dans le Palazzo, mais avant cela, il va aussi traverser le magasin de souvenirs, soulevant une question plus large : « Que devient l'art quand il est entouré de goodies ? » (Gaëlle Bourges 2020a). Le spectateur apprend aussi qu'après un pénible voyage en train entre Lausanne et Paris, « le dos complètement coincé », la chorégraphe s'est vu refuser la production pour le projet qu'elle avait présenté lors du grand oral - projet devenu le spectacle auquel nous sommes en train d'assister (non sans discret pied de nez au jury). Le récit se poursuit par la soirée d'errance dans Avignon racontée avec humour jusqu'à l'agression dans la rue par un ivrogne :

J'en ai marre, je veux rentrer dans mon Airbnb. Je me perds, mon téléphone n'a plus de batterie, sans Google map, je suis foutue.

L'atmosphère est franchement glauque. Je ne sais pas du tout comment me repérer. Je me rappelle que j'ai longé la gare en venant. En sortant des remparts, je croise un type qui titube, et au moment où je me dis qu'il faudrait vraiment que je change de trottoir, il m'attrape le bras, ce con, et il me dit qu'il est chaud. J'en ai rien à foutre qu'il soit chaud, moi, et je lui dis, et il me répond « ouais mais moi je suis chaud ».

Conjurer la peur

Il se termine par le témoignage sur l'attentat dont elle et des centaines d'autres personnes furent victimes lors du feu d'artifice à Nice. Ce mélange de tons

⁵ La richesse de la bibliographie sur le site en témoigne.

⁶ La liste du *merchandising* exhibée avec le plus grand sérieux par les performers suscite le rire du public : « des magnets pour frigo qui servent aussi de marque-page, très pratiques ; des livres pour enfants ; des livres pour adultes - on trouve d'ailleurs le livre de Patrick Boucheron, grand format et petit format de poche ; des sacs en bandoulière ; des essuies-lunettes ; des minipuzzles ; des posters ; des trousseaux pour les feutres et les stylos. » (*Conjurer la peur*)



tragique/comique, ainsi que l'écart entre un sujet sérieux et les expressions des performers qui souvent prêtent à rire est caractéristique des pièces de G. Bourges, suscitant l'adhésion du public.

Ensuite, le téléchargement de mauvaise qualité du morceau de Radiohead, « *Daydreaming* » (2016), devient le support d'une réflexion qui innerve toute la lecture du tableau. Le dernier couplet de cette chanson : « *We are just happy, just happy to serve you* » résonne à plusieurs reprises dans la pièce⁷ à laquelle il apporte une clef philosophique qui fait écho au *Discours de la Servitude volontaire* (1576) de La Boétie cité au cœur du spectacle (« Il ne peut entrer dans l'esprit de personne que la nature ait mis quelque en servitude, puisqu'elle nous a mis en compagnie. »), ainsi qu'à l'extrait d'un film de Godard (Godard 1994)⁸ ou à celui d'un livre d'Agamben⁹. La fresque, comme le spectacle, dénonce la tentation du peuple à céder à un régime tyrannique pour conjurer la peur de la guerre, la maladie ou la misère. Pour la chorégraphe, la création de la pièce est liée à la campagne politique lors des élections présidentielles en France, qui a vu la montée en puissance, encore une fois, des forces d'extrême de droite – vainqueurs lors du 1^{er} tour, comme on le sait :

Les périodes de crise économique ont souvent engendré un désir de régime autoritaire – désir renforcé, en Europe, par la peur engendrée par le terrorisme ces dernières années. Or la fresque entre en écho avec l'époque contemporaine : le contexte n'est pas semblable, mais en 1338, la ville de Sienne, bien que dirigée par un régime communal qui œuvre pour le Bien Commun, est en pleine crise économique et engagée dans des guerres civiles contre différentes cités italiennes. La Seigneurie menace de reprendre le pouvoir, soutenue par les habitants fatigués de l'instabilité politique et de la crise... Le pouvoir des Neuf se fragilise peu à peu. Le message de la fresque qu'ils commandent à Lorenzetti est à la fois complexe dans les détails et simple dans son adresse aux citoyens siennois : "Ne cédez pas à la peur !". *Conjurer la peur*, en écho à ce message des Neuf peint sur les murs du palais où ils siègent, convoque un texte d'aujourd'hui, écrit par Le Comité invisible, qui regroupe de façon anonyme des penseurs/activistes de gauche radicale, qui prônent un retour à des communautés indépendantes¹⁰.

⁷ Raconté une première fois (voix *in*) au moment de la ronde des « *giullari* » puis lors du second voyage de Gaëlle Bourges (voix *off*) à Sienne.

⁸ « Un gouvernement, qu'est-ce que c'est ? C'est un ensemble de personne qui gouvernent le temps présent ? Non, un gouvernement, c'est votre accord de vous laisser gouverner. » Autres références cinématographiques : les films *Week-end* de Jean-Luc Godard en 1967 et *Le Diable probablement* de Robert Bresson en 1977.

⁹ « J'avais acquis la conviction que le pouvoir ne se définit pas par sa capacité à se faire obéir mais surtout par sa capacité à commander. » (Agamben 1993).

¹⁰ Voir Le Comité invisible, 2015. *L'insurrection qui vient* : « Pourquoi les communes ne se multiplieraient-elles pas à l'infini ? Une multiplicité de communes qui se substituerait aux institutions de la société : la famille, l'école, le syndicat, le club sportif, etc. Des communes qui ne craindraient pas de s'organiser pour la survie matérielle, et morale... »



Selon Gaëlle Bourges, c'est une évidence que la menace de perte de liberté pesant sur nous depuis les attentats est semblable à celle décrite par la fresque. Comme toujours dans son travail, la réflexion générale est liée à son cas particulier. Surprise dans la salle de la Paix par une guide italienne persuadée qu'elle espionne sa conférence, le premier réflexe de la narratrice est de se sentir humiliée (« c'est la honte totale »), alors qu'elle est dans son plein droit. Lui reviennent alors à l'esprit le refrain de la chanson de Radiohead et la phrase de La Boétie : « *We'll happy to serve* » (*sic*), « Je ne suis pas en compagnie » qu'elle répète à plusieurs reprises pendant le spectacle. Comme le montre l'allégorie répressive (intitulée Superbe ou Avarice) qui redouble celle d'un garde qui l'avait empêché d'approcher d'une fenêtre, ce petit tyran pourrait être l'auxiliaire d'un pouvoir plus grand. Le mauvais gouvernement d'hier vaut le mauvais gouvernement d'aujourd'hui ; le pouvoir peut-il commander sans la peur ? Le texte dit par Gaëlle Bourges accorde une place essentielle aux écritures dont la fresque est recouverte : la signature du peintre en latin, les noms en italien des bons et des mauvais conseillers, les cartels expliquant certaines images¹¹, le texte de la chanson de 62 vers¹², les médaillons qui redoublent le message, etc. Les cartouches tenus par les allégories¹³ sont lus par l'auteure tandis qu'ils sont figurés visuellement par du papier essuie-tout, type Sopalin. L'histoire peut être réécrite au présent puisque, au moment où ceux-ci sont déroulés pour la seconde fois dans la séquence sur Avignon, on peut s'imaginer remplacer les citations italiennes par des messages actuels, d'autant que les rouleaux de Sopalin déroulés sont d'une blancheur immaculée, et constituent donc de bons supports à l'imagination.

Dans le cartouche tenu par Timor (la « crainte ») où il est écrit « Parce que chacun veut son propre bien, ici Justice est soumise à Tyrannie, ainsi par ce chemin personne ne

¹¹ Premier cartel sous l'allégorie de la Justice : lu en italien par Marco Villari et en français par Gaëlle Bourges « Partout où la justice est ligotée, personne ne s'accorde jamais avec le Bien Commun ou ne tire la corde droite, il faut donc bien que Tyrannie ait le dessus ; laquelle, pour accomplir ses perfidies, ne se désaccorde ni en pensée ni en actes à la nature immonde des vices qui l'accompagnent. » Second cartel sous Justice : « Cette sainte vertu, partout où elle régit, conduit à l'unité la multitude des âmes, et celles-ci, rassemblées à cette fin, font du bien commun leur seigneur. »

¹² « Car là où est Tyrannie, grandes sont la défiance les guerres, vols trahisons et fraudes. Que l'on prenne sur elle seigneurie, et que l'on occupe son esprit et son intelligence à toujours soumettre à la Justice chacun, pour éviter si noirs dommages et abattre les tyrans. »

¹³ Dans le cartouche que tient Timor, on peut lire en italien « Parce que chacun veut son propre bien, ici Justice est soumise à Tyrannie, ainsi par ce chemin personne ne passe sans craindre la mort. » Dans celui de Securitas : « Sans peur, que tout homme marche sans dommage. *Senza Paura.* »



« passe sans craindre la mort. »¹⁴, on pourrait évoquer aujourd'hui « La casse des retraites, la réforme de l'assurance chômage... » ; dans celui de Tyrannie, « l'université et la recherche reposent aujourd'hui sur le travail gratuit, l'exploitation et l'invisibilisation d'un ensemble de travailleurs. C'est ça qui est bien »¹⁵.

Notons que le regard que pose Gaëlle Bourges sur le Gouvernement quel qu'il soit n'est pas dénué d'ironie puisque, commentant une scène de désordre causée par la guerre, elle remarque que « du côté du Mauvais Gouvernement, il n'y a que de la sexualité et du côté du Bon, il n'y a que du mariage » et qu'elle note la dimension ambivalente des bons conseillers comme Paix qui vient de laisser tomber son épée ou Justice qui « porte délicatement une tête tranchée sur sa cuisse », ou enfin Concorde qui rabote littéralement les inégalités sociales. Suivant l'historienne Jane Bridgemann, elle fait l'hypothèse que les jeunes filles de la ronde sont en réalité des « *giullari* », troupes d'artistes professionnels masculins – danseurs, chanteurs, acteurs, etc. – connus dans l'Italie du Moyen Âge, et qui se travestissaient en femmes. Dans la version que propose le spectacle, et qui suit l'hypothèse de Patrick Boucheron, ces danseurs formant une ronde au centre la place publique pourraient avoir été rémunérés par le gouvernement des Neuf pour « manifester une forme de joie forcée malgré la menace » : même dans le bon gouvernement, la guerre n'est pas loin.

Une autre lecture pourrait porter sur la question du nu dans la peinture, qui a été posée dans *Je baise les yeux*, *La belle indifférence* et *Le verrou (figure de fantaisie attribuée à tort à Fragonard)* (Trilogie *Vider Vénus*). Revenant sur la figure nue de *Securitas*, « peut-être un des premiers nus positifs de l'histoire de l'art européen », l'auteure fait la remarque qu'elle est bien plus désirable que ceux qui aujourd'hui assurent notre protection, lourdement vêtus et armés de flash-ball et conclut que peut-être « On devrait tous se mettre à poil ». La nudité serait-elle un moyen d'affaiblir les tyrans ? Comme le précise la note d'intention de la trilogie : « il est préférable de voir les trois volets si on souhaite obtenir une réponse aux questions. Mais la réponse n'étant pas limpide, on peut se contenter d'un ou de deux volets » (Bourges 2010). Œuvre riche qui interroge les signes en les multipliant, *Conjurer la peur* est un spectacle ludique qui encourage les spectateurs à aiguïser leur regard alerte pour décrypter les différents sens de l'œuvre d'art. Mobilisant la peinture, la danse et le théâtre, la pièce nous plonge dans l'histoire des représentations et « délitse » l'image en cherchant à comprendre sa dynamique.

Si le travail de l'association *Os* ouvre de riches perspectives pour les chercheurs, d'autres chorégraphes contemporains se sont aussi emparés de l'histoire de l'art pour en proposer leur propre lecture. Jan Fabre, les Castellucci, Olivier Dubois, Virgilio Sieni, Pierre Treille et la Compagnie PARC, Lenaïg Le Touze, La Fabrique fastidieuse, Nico-

¹⁴ Gaëlle Bourges, lors de son intervention intitulée « Déneutraliser », s'est amusée à remplacer les phrases programmatiques de la fresque italienne par des slogans entendus lors de manifestations contre le nouveau régime des retraites ou la réforme des universités.

¹⁵ *Ibid.*



las Hubert (Cie Epiderme), Théâtre Pouk, Gildas Milin, tous ont choisi pour support des œuvres du passé témoignant de la vivacité de la création associant danse et peinture.

BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN, Giorgio, 2013. *Qu'est-ce que le commandement ?*, Paris : Bibliothèque Rivages.
- AGAMBEN, Giorgio, 2015. *La Guerre civile. Pour une théorie politique de la stasis*. Paris : Points.
- BOUCHERON, Patrick, 2013. *Conjurer la peur, Sienna 1338 – Essai sur la force politique des images*. Paris : Éditions du Seuil.
- BOURGES, Gaëlle, 2010, note d'intention à *La Belle indifférence* [en ligne]. *Gaëlle Bourges* [Consulté le 19 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.gaellebourges.com/spectacle/la-belle-indifference/>
- BOURGES, Gaëlle, 20 février 2020a. « Déneutraliser l'image ». Conférence. Colloque jeunes chercheurs *Danse et arts visuels*, organisé par Oriane Maubert et Karine Montabord. Pantin : CND.
- BOURGES, Gaëlle, 8 mai 2020b. *Entretien avec Marie Cléren*.
- CLÉREN, Marie, 2021. *Danse et poésie plastiques*, collection « Perspectives comparatistes », Paris : Classiques Garnier.
- CLÉREN, Marie, 2019. Peinture abstraite et danse contemporaine : du tableau animé à la composition chorégraphique. En : IBANEZ, Isabel et LAPLACE-CLAVERIE, Hélène (dir.), *Le Modèle pictural au théâtre, de l'espace de la toile à celui de la scène*. Pau : éditions PUPPA (Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour).
- JERNITE, Kenza, 2019. Peinture et écritures scéniques contemporaines : la peinture-matière chez Jan Fabre, Romeo Castellucci et Vincent Macaigne [En ligne]. *Agôn* [Consulté le 19 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <https://doi.org/10.4000/agon.6332>
- LA BOÉTIE, Étienne, 2016. *Discours de la servitude volontaire (1574)*. Paris : Éditions Mille et une nuits.
- LESAGE, Marie-Christine, 2008. L'interartistique : une dynamique de la complexité. *Revue Théâtrale*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle « Registres 13 », p. 11-26.
- NADJ, Joseph, 2010. Entretien avec Antoine de Baecque. Avignon : Cloître Saint-Louis. [En ligne]. [Consulté le 5 mai 2020]. Disponible à l'adresse : <http://josefnadj.com/les-corbeaux-2/#presentation>.
- PAVIS, Patrice, 2019. *Dictionnaire du théâtre (1996)*. Paris : Armand Colin.



- PAVIS, Patrice, 2011. *La Mise en scène contemporaine : origines, tendances, perspectives*, Paris : Armand Colin « U. Lettres ».
- PAVIS, Patrice, 2016. *L'Analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*. Paris : Armand Colin « U. Lettres ».
- PAVIS, Patrice, 2018. *Dictionnaire de la performance (2014)*. Paris : Armand Colin « U. Lettres ».
- PAVIS, Patrice, 2001. Les études théâtrales et l'interdisciplinarité. *L'Annuaire théâtral*, no 29.

Spectacles

- Derrière le blanc* de Jean-Antoine Bigot, 2017. Avignon : Maison Jean Vilar Avignon.
- Je baise les yeux* de Gaëlle Bourges, 2009. Tours : CCN [Gaëlle Bourges, Marianne Chargois, Gaspard Delanoë, Alice Roland - performers].
- La Belle indifférence* de Gaëlle Bourges, 2010. Château-Thierry : CDCN Hauts-de-France [Gaëlle Bourges, Marianne Chargois, Alice Roland - performers].
- Le Verrou (figure de fantaisie attribuée à tort à Fragonard)* de Gaëlle Bourges, 2010. Château-Thierry : CDCN Hauts-de-France [Gaëlle Bourges, Marianne Chargois, Gaspard Delanoë, Alice Roland, - performers].
- À mon seul désir* (d'après la tapisserie de « La Dame à la licorne », Musée de Cluny) de Gaëlle Bourges, 2014. Tours : CCN [Carla Bottiglieri, Gaëlle Bourges, Agnès Butet, Alice Roland - performers].
- Conjurer la peur* de Gaëlle Bourges, 2017. Paris : Ménagerie de verre [Matthias Bardoula, Gaëlle Bourges, Agnès Butet, Marianne Chargois, Camille Gerbeau, Guillaume Marie, Phlaurian Pettier, Alice Roland, Marco Villari - performers].
- Le Bain* de Gaëlle Bourges, 2018 (d'après « Diane au bain », École de Fontainebleau, Musée des Beaux-arts de Tours ; et « Suzanne au bain », Le Tintoret, Musée du Louvre, Paris). Tours : CCN [Helen Heraud, Noémie Makota, Julie Vuoso - performers].
- Ce que tu vois* de Gaëlle Bourges, 2018 (d'après la « Tenture de l'Apocalypse d'Angers »). Angers : CNDC [Gaëlle Bourges, Agnès Butet, Camille Gerbeau, Alice Roland, Pauline Tremblay, Marco Villari - performers].
- COSTES, Yon, Performances. [En ligne]. [Consulté le 5 mai 2020]. Disponible à l'adresse : <https://yon.book.fr>
- Impressions, nouvel accrochage* de Hermann Diephuis, 2019 (d'après l'exposition sur l'impressionnisme du Musée des Beaux-arts de Rouen « La couleur réfléchie »). Avranches : Théâtre [Mélanie Giffard, Marvin Clech - performers].
- D'Après J.-C.* de Hermann Diephuis, 2004 (d'après des Pièta de la Renaissance). Bobigny : MC93 [Julien Gallée-Ferré et Claire Haenni - performers].
- Petits rituels de la chute* de Marie-Thérèse Latuner-El Mouhib, 2011. Clamart : Centre d'art Albert Chanot [Claire Filmon et Gaëlle Mangin - danseuses].
- Les Corbeaux* de Joseph Nadj, 2010. Orléans : CDN d'Orléans.