



CLASSIQUES
GARNIER

SALIMOV (Armande), « Les panneaux de la tapisserie *La Dame à la licorne* animés par Gaëlle Bourges », *Écrans*, n° 14, 2020 – 2, *Tableaux vivants – images en mouvement*, p. 293-304

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-11509-0.p.0293](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-11509-0.p.0293)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2021. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

SALIMOV (Armande), « Les panneaux de la tapisserie *La Dame à la licorne* animés par Gaëlle Bourges »

RÉSUMÉ – À mon seul désir (2014), un spectacle de Gaëlle Bourges qui donne vie à *La Dame à la licorne*, cet ensemble de six tentures du Moyen Âge où une jeune vierge côtoie flore et faune sauvages, invite à une curieuse expérience. L'article s'intéresse aux modes d'apparition de l'image, qui, par une oscillation entre la référence et la présence, suscite une perception originale.

MOTS-CLÉS – tableau vivant, tapisserie, spectacle vivant, Dame à la licorne, Gaëlle Bourges

SALIMOV (Armande), « Panels of the tapestry *La Dame à la licorne* animated by Gaëlle Bourges »

ABSTRACT – À mon seul désir (2014), a work by Gaëlle Bourges which brings to life *La Dame à la licorne*, this set of six medieval tapestries where a young virgin stands alongside abundant fauna and flora, invites to a curious experience. The article is interested in the modes of appearance of the image, which, through an oscillation between reference and presence, gives rise to an original perception.

KEYWORDS – living painting, tapestry, live performance, Lady with the unicorn, Gaëlle Bourges

LES PANNEAUX DE LA TAPISSERIE *LA DAME À LA LICORNE* ANIMÉS PAR GAËLLE BOURGES

Dans *À mon seul désir* (2014¹), la chorégraphe française Gaëlle Bourges met en mouvement *La Dame à la licorne*, un ensemble de six tapisseries de la fin du xv^e siècle². L'œuvre est communément admise comme une allégorie des cinq sens³, dont chacun des cinq premiers panneaux est un représentant. La sixième tenture, qui porte l'inscription « A. MON SEUL DESIR. I. », est plus mystérieuse.

Le spectacle est entièrement imaginé à partir de cette œuvre iconique. Sur le plateau, la scénographie est composée d'un grand tissu rouge qui clôture l'espace scénique, dessinant l'arrière-plan de la tapisserie, et quatre danseuses⁴, qui interprètent les protagonistes de l'œuvre originelle, animent peu à peu l'espace d'une lente gestuelle. Une voix *off* accompagne leurs déplacements et met en regard l'histoire de la tapisserie avec la scène vivante. Le spectateur assiste à la construction de l'image, émaillée de cinq tableaux vivants – cinq séquences arrêtées qui rejouent les cinq premiers panneaux de la tapisserie, tandis que le sixième panneau donne lieu à une danse frénétique en fin de représentation.

Les créations de Gaëlle Bourges ont pour particularité de transformer l'histoire de l'art en matière dramaturgique⁵. Elles rendent compte

1 Le spectacle a été créé le 2 décembre 2014 au Festival Les Inaccoutumés à la Ménagerie de Verre, à Paris. Il a ensuite été notamment représenté au Festival d'Avignon, du 14 au 21 juillet 2015.

2 *La Dame à la licorne* est conservée au musée de Cluny, à Paris, depuis 1882.

3 C'est l'historien de l'art anglais A. Fr. Kendrick qui émit le premier cette hypothèse (Kendrick Albert Frank, « Quelques remarques sur les tapisseries de *La Dame à la licorne* du musée de Cluny », in *Actes du Congrès d'histoire de l'art. Paris, 26 septembre-5 octobre 1921*, t. III, Paris, Puf, 1924, p. 662-666).

4 Carla Bottiglieri, Gaëlle Bourges, Agnès Butet et Alice Roland.

5 Les trois créations qui précèdent *À mon seul désir* et qui forment le triptyque *Vider Venus* (2009-2013) s'attachent ainsi au rapport entre le désir, l'histoire de l'art et les nus

d'une recherche similaire à celle de l'historien de l'art, dont la substance principale est ensuite exposée pendant la représentation. Dans *À mon seul désir*, l'iconographie de la tapisserie est ainsi minutieusement décrite : le personnage central, une jeune fille richement vêtue, est toujours encadrée par un lion et une licorne et, sur le fond de la tapisserie aux « millefleurs », de nombreux autres animaux cohabitent ; des chiens, des singes, des oiseaux et, selon le décompte de la chorégraphe, trente-cinq lapins. Gaëlle Bourges s'est attachée aux symboliques qui entourent la tapisserie pour comprendre le regard porté sur l'œuvre à l'époque de sa création. Elle raconte ainsi avoir été particulièrement intriguée par la licorne, qui était l'objet de croyances surprenantes. Sa corne, qu'on pensait dotée de pouvoirs magiques, était très convoitée, mais l'animal, vif et farouche, se laissait approcher seulement par des jeunes filles vierges. Ces dernières étaient utilisées par les chasseurs pour les attirer et, si elles avaient menti sur leur état, elles étaient tuées par la licorne⁶. Dans la première allégorie de la tapisserie⁷, le toucher, la jeune fille serre la corne de l'animal, ce qui signifie qu'elle est vierge. En déployant un univers fantasmagorique chargé de symboles, la tapisserie met donc en scène la chasteté de la figure féminine centrale.

À partir de ces informations objectives, Gaëlle Bourges tisse son propre regard sur l'œuvre, animé par le caractère mystérieux de deux éléments principaux : l'énigme du sixième panneau et la présence des lapins, des animaux porteurs d'une symbolique sexuelle qui étaient autrefois appelés « conil », un terme issu du latin *cuniculus* qui désignait également le sexe féminin. Le récit s'extrait peu à peu de l'histoire de l'art pour se livrer à une histoire critique dénonçant l'hypocrisie de cette injonction à la chasteté.

Sur scène, après la lente déambulation des danseuses et cinq moments de fixation qui correspondent à la reconstitution des cinq premiers panneaux, la tenture est arrachée, dévoilant la profondeur du plateau

féminins ; dans *La Belle indifférence* (2010), par exemple, les trois interprètes incarnent des Vénus lascives, adoptant des poses iconiques, accompagnées de la voix de Daniel Arasse commentant les célèbres tableaux de Manet et du Titien.

6 Cette légende est notamment rapportée par Michel Pastoureau, *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2011, p. 79.

7 Plusieurs commentateurs incitent à voir les tapisseries selon une hiérarchie précise, qui correspond au système de valeurs médiéval, du sens le plus matériel au sens le plus spirituel : le toucher, le goût, l'odorat, l'ouïe, la vue. Voir par exemple Élisabeth Taburet-Delahaye, *La Dame à la licorne*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2007. C'est également l'ordre adopté par Gaëlle Bourges.

qui, plongé dans la pénombre, semble illimité. Sur une composition musicale inspirée du morceau *The End* des Doors, une femme-licorne danse lascivement, rejointe par trente-cinq corps nus affublés de masques de lapins. L'envers de la tapisserie émerge depuis l'apparente surface : l'inscription figurant sur le sixième panneau, qui donne son titre au spectacle, est ainsi interprétée comme un éloge dissimulé de la sexualité.

La singularité du dispositif tient à la progressive apparition de l'image-référence. Les corps, mutiques, déjouent l'incarnation théâtrale en se montrant ostensiblement comme des entités artificielles : ils proposent une illustration vivante du texte de la voix *off*, sans jamais se prêter au jeu de l'illusion. Ce procédé singulier de métamorphose instaure un trouble perceptif vis-à-vis des corps, à la fois vivants et à la fois images. Puis, la soudaine percée de la tenture crée une rupture dans la représentation : elle ouvre l'espace et permet aux corps de s'extraire du cadre de la tapisserie.

Il s'agit d'interroger les effets de réception suscités par l'animation de l'image, d'une part, et par l'incarnation des figures de la tapisserie, d'autre part. À travers l'étude de cette expérience esthétique singulière, il convient de questionner le projet dramaturgique de Gaëlle Bourges et la réflexion plus large qu'il admet : comme souvent dans les créations de la chorégraphe, l'œuvre iconique est un prétexte à une introspection critique sur l'histoire des représentations.

L'ANIMATION DE LA TAPISSERIE

Au commencement de la représentation, le plateau est faiblement éclairé. On perçoit un large tissu rouge déployé horizontalement sur la totalité du plateau, qui offre une aire de jeu réduite : à vue d'œil à peine deux mètres de profondeur. Ce tissu clôt l'espace scénique et dessine le fond de la tapisserie, comme un support sur lequel des formes vont ensuite s'inscrire. Devant la tenture, quatre corps féminins nus déambulent lentement pendant que la voix *off* commence son récit :

Dans la pénombre, on distingue quelques figures mais il faut d'abord s'habituer au noir pour arriver à voir. [...] L'espace est tellement saturé qu'on ne reconnaît

pas toutes les formes du premier coup. On devine des jeunes filles, et des animaux. Les jeunes filles sont minces [...]. Dans un premier temps, on pourrait croire qu'elles sont nues mais elles sont en fait comme les animaux : « Il n'y a pas de nudité dans la nature, l'animal n'est pas nu, parce qu'il est nu justement. » Les jeunes filles sont pareilles. Dans la nature. Elles sont calmes, leurs gestes sont larges, posés. Elles sont à la fois concentrées et absentes⁸.

Le début du spectacle entremêle deux niveaux de réception, visuel et auditif, qui ne coïncident pas : la voix évoque un espace saturé, tandis que, sur le plateau, seuls quatre corps sont visibles. L'iconographie de la tapisserie se crée d'abord dans l'esprit du spectateur, en une image mentale, et ce prologue suscite ainsi une attente, un désir de voir les formes décrites s'incarner sur scène. En même temps, elle annonce que les jeunes filles sont nues ; or, cette précision ne s'applique pas aux figures de la tapisserie mais aux danseuses. Dès le départ, une dissonance s'instaure entre l'imaginaire de la tapisserie – qui ne sera jamais montrée en tant que telle – et « l'image performée⁹ ».

Le récit se poursuit en voix *off* et s'attache à l'histoire de la tapisserie. Gaëlle Bourges évoque notamment son tissage, « effectué avec grand soin par les lissiers¹⁰ ». Pendant ce temps, sur scène, les danseuses fleurissent l'arrière-plan de l'image : à l'aide de mouvements lents et synchronisés, les quatre interprètes fixent sur le grand tissu rouge plusieurs dizaines de fleurs artificielles qui font peu à peu apparaître le célèbre fond de l'œuvre originelle. L'image des danseuses exécutant des gestes méticuleux peut rappeler le travail rigoureux des lissiers évoqué par la voix *off*. Les tapisseries les plus majestueuses du Moyen Âge, destinées à couvrir les murs de nobles édifices, étaient souvent monumentales¹¹. Pour réaliser de tels ouvrages, plusieurs lissiers travaillaient simultanément et tissaient, « fil après fil¹² », seulement quelques millimètres par jour. En ajoutant des fleurs sur la tenture rouge, les danseuses tissent lentement l'arrière-plan du décor, comme pour rejouer le procédé de confection des tapisseries.

8 Bourges Gaëlle, *À mon seul désir*, texte de la voix *off*. La citation entre guillemets est tirée du film *L'Adieu au langage* de Jean-Luc Godard (2014).

9 *Le Tableau vivant ou l'image performée*, sous la direction de J. Ramos, Paris, Mare & Martin/INHA, 2014.

10 Bourges Gaëlle, *À mon seul désir*, texte de la voix *off*.

11 Par exemple, comme l'indique le site internet du musée de Cluny, les tapisseries de *La Dame à la licorne* mesurent entre 311 et 377 centimètres de hauteur, pour une largeur comprise entre 290 et 473 centimètres.

12 Jaubert Alain, « La tapisserie : une autre forme de la peinture », in *Lumière de l'image*, Paris, Gallimard, « Folio », 2009, p. 17.

La référence est introduite par le biais de la voix *off*, stimulant l'imagination et les attentes du public. Sur le plateau, l'image vivante se dévoile immédiatement comme un artifice, voire un ouvrage nécessitant un long travail de fabrication. Peu à peu, « fil après fil », la tapisserie s'anime, retissée sous les yeux du spectateur.

INCARNATION

La tapisserie représente une flore et une faune nombreuses, qui entourent une figure féminine centrale, accompagnée d'une seconde protagoniste dans quatre des six panneaux. Or, il n'y a que quatre corps en scène, nus. Leur nudité permet de neutraliser toute interprétation : en ce début de spectacle, les danseuses ne représentent rien de plus qu'elles-mêmes, c'est-à-dire quatre corps féminins nus. Elles procèdent à des actions précises pour faire apparaître la tapisserie et restent ainsi en dehors de l'image.

Peu à peu, elles s'incorporent au fond rouge garance, en revêtant des masques à l'effigie d'animaux de la tapisserie et, pour l'une d'entre elles, en endossant le costume de la dame à la licorne. Elles se prêtent alors à un étrange jeu de métamorphoses. Pendant que le texte décrit le bestiaire, les danseuses adoptent tour à tour la démarche caractéristique d'un animal dont elles affichent la physionomie pour illustrer le texte. Par exemple, la voix *off* dit que le renard est considéré comme un animal fourbe parce qu'il ne marche qu'en zigzag¹³ et, aussitôt, la femme-renard se déplace de quelques pas en zigzag. Le masque, qui peut être vu, selon les mots d'Hans Belting, comme « une métonymie de la métamorphose [...] [du] corps dans une image¹⁴ », présente une incarnation sous sa forme la plus édulcorée ; elle est presque naïve, voire enfantine : le port du masque d'un singe suffit à créer la présence du singe. Puis, le texte décrit les caractéristiques du personnage féminin central et une des quatre danseuses se fige, immobile, le regard droit, tandis que les trois autres l'habillent avec une robe similaire à celle que porte la dame à

13 Pastoreau Michel, *Bestiaires du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 130-131.

14 Belting Hans, *Pour une anthropologie des images*, trad. de J. Torrent, Paris, Gallimard, « Le Temps des images », 2004 [2001], p. 49.

la licorne dans le panneau de *L'Ouïe* et lui attachent un collier avec un souci de fidélité aux cinq premières tapisseries dans lesquelles elle est toujours présentée ornée d'un collier voyant. Comme pour les animaux, par le simple port du costume, la danseuse devient l'image de la jeune fille. Elle se déplace ensuite sur scène. Le regard toujours fixe, le menton haut, elle longe le plateau lentement de manière parallèle à la salle, dans une démarche peu naturelle. Ce déplacement en ligne droite parallèle permet de jouer avec la représentation de la tapisserie, qui est une image en deux dimensions : elle n'a pas de « verso », elle n'est qu'une surface.



FIG. 1 – Gaëlle Bourges, *À mon seul désir*, 2014, photographie, © Danielle Voirin.

Le spectacle ne vise pas à « dramatiser » les enjeux de la tapisserie : l'image devient mouvante, mais elle reste une image, sans qu'une psychologie ou une quelconque illusion y soit intégrée. Les danseuses peuvent ainsi être assimilées à des figures. Dans le champ théâtral, la notion est introduite par Maurice Blanchot à propos des personnages de Samuel Beckett, décrits comme des « fantômes sans substance¹⁵ ». La figure a été récemment réinvestie par Julie Sermon dans ses travaux¹⁶.

15 Blanchot Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1986 [1959], p. 289.

16 Et notamment dans sa thèse de doctorat : voir Julie Sermon, *L'Effet-figure. États troublés du personnage contemporain* (Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle

Dans un article, la chercheuse rappelle que la notion a longtemps été réservée aux arts plastiques – elle y désigne la représentation d'un être humain – et qu'elle invite « à opérer un déplacement important » : « [La figure] pose la question du personnage comme entité qui s'offre à la vue, manifestation sensible, forme de représentation, avant de le considérer comme une identité substantielle¹⁷ ». Ainsi, la déambulation lente, l'incarnation minimaliste et l'artificialité de la gestuelle participent à créer l'impression de corps vidés d'intériorité, presque mécanisés. Comme l'indiquait la voix *off* en début de représentation, les jeunes filles « sont à la fois concentrées et absentes » : l'attention est portée sur leurs déplacements, sur leurs gestuelles – lorsque les trois danseuses habillent la dame à la licorne, par exemple – et, en même temps, une absence de toute émotion est palpable dans les incarnations des animaux et de la jeune fille, comme si les corps étaient de simples surfaces sans consistance, des corps de peinture sans souffle de vie. Un trouble s'instaure alors dans la perception de cette image incarnée.

LE JEU DE L'IMMOBILITÉ

Ce trouble est accentué lors de cinq moments d'immobilisation, pendant lesquels les danseuses se figent dans des postures évoquant les cinq premiers panneaux. Ce jeu rappelle le régime de représentation du tableau vivant, mais la reproduction est cependant partielle ici, car il n'y a que quatre corps en scène pour un nombre beaucoup plus important de protagonistes sur chaque tapisserie. Gaëlle Bourges a sélectionné les gestes les plus emblématiques de chaque panneau : par exemple, dans le tableau vivant reprenant *La Vue*, la jeune fille, entourée d'un lion et d'un lapin, tend un miroir à la licorne, comme dans l'image originelle. Chaque tableau nécessite une mise en place particulière – des masques d'animaux précis, des accessoires (un panier, un tabouret, un miroir...).

Renaude), thèse de doctorat en études théâtrales, sous la direction de J.-P. Ryngaert, Université Paris 3–Sorbonne Nouvelle, 2004.

17 Sermon Julie, « Le théâtre des figures : une histoire de (la) représentation », in *Théâtre contemporain. Écriture textuelle, écriture scénique*, sous la direction de Cl. Chabot, *Théâtre! Public*, n° 184, Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, janvier 2007, p. 84.

Ces éléments sont disposés sur les côtés de la scène, à la vue du public. En montrant la fabrication de l'image, la mise en scène se dévoile de nouveau au spectateur en une artificialité ostentatoire.

Un jeu d'éclairage vient envelopper et cadrer les scènes immobiles, projetant une lumière cendrée sur les corps figés. Les lumières permettent d'instaurer des jeux de contrastes, voire des moments de surprise au sein d'une représentation : ici, cette lumière blanchâtre créée comme un *flash* photographique, un instantané, comme une condensation de l'image, un *climax*. L'effet semble similaire à celui des tableaux vivants historiques, à propos desquels Carole Halimi écrit qu'ils permettaient de « laisser une trace indélébile de la représentation dans l'esprit du public¹⁸ ». De surcroît, la lumière crée un « effet chromatique déréalisant » qui « dénie l'impression réaliste de la chair¹⁹ ».

Dans cette première partie, la mise en scène est divisée en deux mécanismes principaux : la fabrication de l'image, à l'aide de gestuelles et de déplacements lents ; puis, la fixation des corps en cinq tableaux vivants, qui peuvent être interprétés comme les points d'aboutissement de cette construction. L'alternance de l'immobilité et du mouvement semble rejouer un des fonctionnements centraux de la pantomime, cette « peinture des mouvements²⁰ » appelée de ses vœux par Denis Diderot et décrite par Arnaud Rykner « moins [comme] un art du mouvement qu'un art de *l'image animée* » : la pantomime « anim[ait] ce qui se donn[ait] ailleurs comme un catalogue d'images arrêtées²¹ » et le mécanisme du tableau vivant, en une cristallisation momentanée des corps, pouvait être considéré comme le « point d'orgue²² » de celle-ci. À *mon seul désir*, par sa chorégraphie minimaliste, essentiellement gestuelle, ainsi que par son caractère silencieux – les danseuses ne prononcent aucun mot –, évoque cette forme artistique muette, contemporaine des tableaux vivants, qui peut être vue comme un procédé d'animation de l'image fixe.

18 Halimi Carole, « Tableau vivant et Néo-classicisme : un genre pour un style », *Travaux et Recherches de l'UMLV*, n° 10, octobre 2004, p. 96.

19 Vouilloux Bernard, *Le Tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Flammarion, « Champs », 2015 [2002], p. 105.

20 Diderot Denis, *Discours sur la Poésie dramatique*, « XXI. De la pantomime », in *Œuvres esthétiques*, textes établis, avec introductions, bibliographies, notes et relevés de variantes par P. Vernière, Paris, Garnier, « Classiques Garnier », 1976 [1758], p. 271.

21 Rykner Arnaud, « Pantomime et tableau vivant. Le "faire tableau" du corps muet », in *Le Tableau vivant ou l'image performée*, *op. cit.*, p. 156.

22 Bloc-notes parisien du *Gaulois*, 23 octobre 1894, cité par Arnaud Rykner (*ibid.*, p. 159).



FIG. 2 – Gaëlle Bourges, *À mon seul désir*, 2014, capture d'écran.

LE SIXIÈME PANNEAU

Après le dernier tableau vivant, la dame à la licorne se déshabille, enlève son collier et se met à convulser sur le sol du plateau, comme prise d'une crise épileptique. Elle arrache la toile et se mêle à la trentaine de corps-lapins, qui vont se livrer à une sorte de farandole, accompagnés d'une lumière stroboscopique et du morceau *The End* des Doors. La danse ici n'est pas particulièrement plus rapide que les gestes effectués plus tôt mais la démultiplication soudaine des corps, les lumières brutes et violentes caractéristiques des effets stroboscopiques, tout en noir et blanc, qui se substituent à l'atmosphère chaude véhiculée par le rouge de la tenture, créent une rupture brutale dans la représentation.

La déambulation devant la tenture donnait à voir des corps empêchés par l'aire de jeu réduite et contraints d'entrer dans le cadre de la tapisserie. Dans la première partie, seule la « surface » était visible, à l'exception d'une scène où la dame à la licorne dévoilait son dos dénudé au

public en effectuant un lent tour sur elle-même. Son costume incomplet permettait de suggérer visuellement la thèse de Gaëlle Bourges selon laquelle la vierge ne serait vierge que de face : « Une fois au moins, il faudrait retourner l'image, voir l'envers de la vierge, voir l'envers du monde chrétien²³ ». Le passage de l'autre côté de la tenture donne un accès aux mystères cachés de l'œuvre, entrevus avec ce premier indice, et il permet aux corps de se libérer durablement de ce cadre oppressant.

La rupture d'*À mon seul désir* peut être éclairée par les couples de catégories élaborés par Heinrich Wölfflin, qui visent à rendre compte de l'évolution entre représentation classique et représentation baroque : « [l]a beauté des surfaces planes est remplacée par la beauté de la profondeur²⁴ ». Le baroque rompt avec les principes d'unité et d'harmonie de la peinture classique, il s'affranchit de la règle pour ouvrir l'espace en donnant à voir une forme illimitée – « cette beauté de l'infini²⁵ » qui introduit une forte impression de mouvement. Ici, la lenteur des déplacements des corps ne contraste pas avec ce qui précède : c'est la lumière qui vient conférer à l'espace une impression de frénésie. Notons que l'harmonie de l'art classique suscite une « atmosphère solennelle²⁶ », ce qui rappelle ce que la chorégraphe relève à propos de la tapisserie dans le texte de la voix *off* : « C'est l'espace vide entre les choses qui préserve leur pureté²⁷ ». Dans la première partie du spectacle, les corps se maintiennent espacés les uns des autres, reproduisant l'impression de solennité et de calme qui se dégage de la tapisserie ; les trente-cinq corps sont ensuite indifférenciés dans la masse qu'ils constituent. Ce sixième tableau vivant épileptique et « baroque » substitue une « tension passionnée » et des « émotions violentes²⁸ » à l'harmonie précédente.

À mesure que la peinture se développe, elle s'émancipe du cadre²⁹. Au-delà de la question de la virginité, du contexte et de la fable de *La Dame à la licorne*, la rupture mise en scène par Gaëlle Bourges peut être interprétée comme une mise en abyme de l'évolution des représentations

23 Bourges Gaëlle, *À mon seul désir*, texte de la voix *off*.

24 Wölfflin Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, traduction de l'allemand par C. et M. Raymond, Marseille, Parenthèses, « Eupalinos. Architecture et urbanisme », 2017 [1915], p. 97.

25 *Ibid.*, p. 175.

26 *Ibid.*, p. 154.

27 Bourges Gaëlle, *À mon seul désir*, texte de la voix *off*.

28 Wölfflin Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, *op. cit.*, p. 183.

29 *Ibid.*, p. 179.

du corps, et particulièrement du corps féminin. La déambulation devant la tenture donne à voir des corps soumis à l'image, des corps contraints d'entrer dans le cadre de la tapisserie, de s'incorporer au support immatériel. La dernière séquence montre des corps qui s'échappent du cadre, qui s'émancipent de la surface pour se réapproprier leurs sensations – ou leur « *désir* ».

Ainsi, *À mon seul désir* propose une intermédialité originale, qui transpose la propriété inanimée de l'œuvre-source en une animation propre à la scène. La progressive fabrication de l'image, superposée à la lenteur, peut susciter une attente chez le spectateur, avide de voir la tapisserie. Le texte informe et oriente le regard sur l'œuvre, en s'attachant à donner des clés de compréhension au spectateur sur le contexte de la tapisserie et sur ses symboliques, tandis que l'action scénique convoque un ensemble d'images qui se superposent au récit pour l'illustrer. *La Dame à la licorne* est le socle d'un lent processus de spectacularisation presque magique : les figures figées de la tapisserie prennent vie, incarnées par les danseuses, et le spectateur est comme invité à pénétrer l'œuvre.

Si l'image se trouve vivifiée par la réalité des corps, la combinaison de la référence et de la présence conduit le vivant aux frontières de l'image en opérant une déréalisation des corps, autrement dit une « expropriation du corps par son édification imaginaire³⁰ » : par la référence, le corps s'abstrait de lui-même. Ce processus renvoie à cette « absence-présence³¹ » caractéristique du théâtre, où l'acteur est une « interface³² » entre le réel et la fiction mais il est accentué ici par les propriétés de l'image-source, inorganique et immatérielle, à laquelle on offre un nouveau support d'incarnation. Ces propriétés semblent comme « déteindre » sur le nouveau médium, comme si la scène était « contaminée » par les qualités de la tapisserie, par la représentation inorganique et irréaliste qu'elle constitue. De surcroît, l'aire de jeu réduite, ainsi que les déplacements lents, effectués majoritairement de manière parallèle à la salle, reproduisent la bidimensionnalité de l'œuvre originelle.

30 Noudelmann François, *Image et absence. Essai sur le regard*, Paris, L'Harmattan, « L'Ouverture philosophique », 1998, p. 59.

31 Abirached Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, « Tel », 1994 [1978], p. 81.

32 Biet Christian et Triau Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2006, p. 443.

Le spectacle rejoue les images iconiques de l'art présentant des corps artialisés, lissés, disciplinés qui véhiculent une image fantasmatique de la femme paisible et impassible. En transgérant ces corps idéals en présences réelles sur scène, la mise en scène dévoile leur caractère factice en une incarnation irréaliste, voire inquiétante. L'arrachement de la tenture est un geste ~~savage~~ ^{savage}, une pulsion, dont la dame à la licorne se saisit pour se réappropriier son corps. À travers deux images successives et opposées, Gaëlle Bourges révèle ainsi les tensions implicites qui parcourent les représentations traditionnelles de la femme, soumise au regard masculin et à la bienséance. La perfection aseptisée est détruite au point de la dernière image montrant des lapins qui dansent sur un air chanté par une licorne, en une explosion de sens jubilatoire.

F . 3 – Gaëlle Bourges, À mon seuil (2014), photographie, © Thomas Greil.

Armande S