Dans les coulisses

DESSINS, DÉCORS DE SCÈNE ET COSTUMES DE FRANÇOISE PÉTROVITCH

Ill. 1. *La Renarde*, performance dansée d'Élise Ladoué, chorégraphie de Julie Desprairies, Musée de l'Abbaye, Saint-Claude, 2012

« Je ne croirai qu'en un dieu qui danse », déclarait Vaslav Nijinski en citant Nietzsche au début du XXe siècle. La phrase prononcée par le célèbre danseur illustre la manière dont, à partir de ce moment-là, le corps dansant a acquis une telle importance qu'il est devenu l'un des moteurs des avant-gardes artistiques. Si le corps en mouvement a constitué un objet artistique dès l'époque lointaine des peintures sur les parois rupestres, sur les tombes et les vases, c'est assurément le XXe siècle européen qui a expérimenté de nouveaux modes de représentation du corps, modifié par la science et la technique.

La danse et le ballet contemporains ont proposé, et proposent encore, le corps humain en performance comme matériau, comme support, comme territoire expérimental. Le corps qui danse est le moyen choisi récemment par Françoise Pétrovitch pour traduire en gestes et en expressions ses recherches plastiques. Le passage au spectacle vivant advient de manière spontanée après avoir produit les grandes installations vidéo à échelle humaine et avoir introduit à partir de 2012 des performances dansées dans ses expositions (ill. 1). « Les choses viennent les unes après les autres, s'engendrent, s'augmentent. Au bout d'un certain temps, je ne pense plus aux médiums, je passe de l'un à l'autre : tout est lié, superposé, c'est fluide[1]. »

Le premier spectacle, réalisé en 2019 avec Sylvain Prunenec et Hervé Plumet, s'intitule *Se laisser pousser les animaux* ; il s'agit de l'expérience d'une métamorphose entre le végétal, l'animal et l'humain, qui cohabitent et fusionnent. Dans une atmosphère hypnotique de lumières et de sons, la chorégraphie se base sur les caractéristiques propres au danseur : postures très personnelles, gestes figés et fragmentés réfutant toute tentation de narration. Les positions plus statiques alternent avec des instants d'énergie pure, comme un animal qui surgit du néant dans une explosion de force primitive. Derrière lui défilent, projetés en grand sur un support en tissu, les dessins de l'artiste, animaux, créatures hybrides et fantastiques. Les lumières colorées et le son ordonnent les scènes, le regard du spectateur est libre de se déplacer à sa guise : « Je lutte contre la narration, je propose

Ill. 2. *Se laisser pousser les animaux*, spectacle et performance dansée, en collaboration avec Sylvain Prunenec et Hervé Plumet, Centre Pompidou, Paris, 2019

Ill. 3. Nathalia Goncharova, dessin préparatoire pour le costume de Kaschkei pour *L'Oiseau de feu*, 1926, Dansmuseet, Stockholm

Ill. 4. *Adolescent*, pièce chorégraphique de Sylvain Groud, Centre Chorégraphique National, Roubaix, 2019

des blocs d'images, je ne veux pas d'une histoire qui se referme. Si on dit tout, il n'y aura plus rien à penser. »

L'installation est enrichie par la présence d'éléments mystérieux qui s'ajoutent comme des prothèses au corps du danseur : le monde qui se déploie ici est celui d'une nature dérangée où des vestiges d'animalité – os, queue de renard argenté, gant-patte démesuré – sont abandonnés (ill. 2). Cette figure d'homme chimérique que Pétrovitch nous présente possède des affinités surprenantes avec l'homme-faune interprété par Vaslav Nijinski dans *L'Après-midi d'un faune* (1912) et de manière plus générale avec certains costumes dessinés pour les ballets russes de Serge de Diaghilev. Le phénomène des « peintres au théâtre » s'est affirmé dans le cadre de ces ballets grâce à Diaghilev, qui eut l'idée de collaborer avec des artistes qui bouleversèrent la conception traditionnelle des toiles de fond, des costumes et des coulisses. Certaines esquisses de Natalia Gontcharova réalisées pour les ballets russes représentent des costumes d'hommes métamorphosés en animal et nous ramènent à l'univers hybride de Françoise Pétrovitch (ill. 3).

Après l'obscurité de la salle de *Se laisser pousser les animaux*, on s'immerge dans le blanc immaculé d'*Adolescent*, spectacle créé en 2019 avec le chorégraphe Sylvain Groud. De la présence d'un unique danseur, on passe à une danse chorale, à un monde peuplé exclusivement d'adolescents illustrant le passage difficile de l'âge de l'innocence à l'âge adulte. Au fur et à mesure que les tensions et les conflits se manifestent entre les jeunes gens, les coulisses et les costumes se maculent d'un rouge sanguin, couleur de l'amour et de la beauté comme de l'orgueil, de la colère et de la violence (ill. 4).

À propos de ce spectacle aussi on peut parler de métamorphose : le corps change, les excroissances poussent, elles se font visibles. Les sentiments fluctuent, les apparences sont trompeuses. Il s'agit ici également d'un corps élémentarisé, réduit à l'essentiel, vulnérable. Pétrovitch ne crée jamais de figures de pouvoir, ce qui l'intéresse, ce sont plutôt les figures de résistance, les gens en colère. Le résultat génère un certain trouble, un sentiment d'incertitude qui caractérise souvent l'adolescence et que l'artiste réussit à rendre avec une sincérité totale : « Ils veulent que je danse des choses gaies. Je n'aime pas la gaieté. J'aime la vie[2] », déclarait encore Nijinski.

En 2020, Pétrovitch se mesure avec *L'Abrégé des merveilles de Marco Polo*, œuvre pour quarante voix d'enfant composée par Arthur Lavandier, pour laquelle elle dessine les costumes et peint une toile de fond monumentale de trente mètres de large (ill. 5). Dans l'histoire de l'art moderne, seuls quelques grands artistes comme Marc Chagall, Pablo Picasso ou Natalia Gontcharova se sont risqués à peindre des toiles de cette dimension. L'espace du cadre est ici ouvert et démultiplié, ce qui implique pour l'artiste de prendre beaucoup de décisions au moment de la réalisation, car le trait doit être continu. Il s'agit d'un paysage où l'on perçoit une multitude de points de vue. C'est le voyage de Marco Polo à travers des terres inconnues où apparaissent des « drapeaux sur hampe, un éléphant, un navire, des volutes, des oiseaux, un enfant de profil comme un portrait renaissant, des palmiers, un lama, une sirène de dos, des chevaux montés, un jeune homme mélancolique, des larmes, des animaux indéfinissables, des oiseaux, encore des oiseaux... Les images se succèdent et animent les espaces oniriques du panorama[3] ».

Marco Polo est un peu plus qu'un adolescent ; son image s'inspire du *Portrait de jeune homme* de Masaccio (1425) ; il est seul et triste, la présence de larmes sur la toile de fond traduit son état d'âme. Il cherche un réconfort en dialoguant avec sa mère au loin, car la mission qu'il doit accomplir le mènera à travers des terres inconnues. Le livret écrit par Frédéric Boyer est une ode à la grandeur du monde, mystérieux, terrible et merveilleux à la fois, comme celui que nous retrouvons dans l'œuvre de Françoise Pétrovitch.

Lucia Pesapane

ill. 5 . Françoise Pétrovitch au centre du décor de *L'Abrégé des merveilles de Marco Polo*, Opéra de Rouen, 2020

1 Entretien avec l'artiste, décembre 2020.
2 Vaslav Nijinski, *Cahiers. Le sentiment*, traduit du russe et annoté par Charles Dumais-Lvowski et Galina Pogojeva, Arles, Actes Sud, 2000, p. 30.
3 Françoise Pétrovitch, mars 2019.