

Entretien avec Gaëlle Bourges

Artiste associée au Centre chorégraphique national de Tours depuis septembre 2016, Gaëlle Bourges a reçu, de la part de Thomas Lebrun, la proposition de créer un spectacle jeune public. Attachée à creuser la relation entre spectacle vivant, histoire de l'art et histoire critique des représentations, Gaëlle Bourges a choisi pour cette nouvelle création de traiter de la nudité. À partir de célèbres scènes intimes du 16^e siècle, liées à la toilette de femmes, *Suzanne au bain* du Tintoret et *Le bain de Diane*, d'après François Clouet, elle montre, en mêlant récits et images, que l'on demande, encore aujourd'hui, à notre regard de ne pas trop s'attarder sur des corps nus. Seuls les peintres bénéficient de ce privilège, de ce droit à pouvoir pénétrer dans l'intimité de leurs modèles, et à la dévoiler. Comme l'étymologie le dit, est « intime » ce qui est le plus au-dedans, « ce qui se trouve à l'extrême d'un mouvement de pénétration dans l'intérieur d'une chose ». À travers cette question de l'intimité, intrinsèquement liée au corps, à la nudité, Gaëlle Bourges réussit à déclencher, par l'ingénieuse idée de manipulations de poupées, la nostalgie de nos jeux d'enfant et à réactiver à notre insu les pulsions secrètes de nos sens. Cette création, à l'instar des précédentes, participe à aiguïser notre regard et à mettre en lumière la manière dont une œuvre, qu'elle soit vivante ou d'un siècle passé, « se lève » et « fait acte de présence ».

L'attention aux jeunes spectateurs n'est pas nouvelle dans votre parcours. Vous avez fondé et animé durant plusieurs années une compagnie de comédie musicale pour et avec des enfants. Pouvez-vous nous parler de cette expérience et des motivations qui vous ont conduite à travailler très tôt pour ce type de public ?

Le premier métier que j'ai exercé, c'est animatrice en centre de loisirs. J'ai commencé vers 18 ans, et le centre où j'avais été embauchée sans expérience m'a payé une formation pour que j'obtienne vite le BAFA. Je travaillais tous les mercredis et toutes les vacances scolaires avec des enfants, et je m'occupais aussi de l'aide aux devoirs pendant la garderie tous les soirs après l'école. Cela me permettait de suivre en journée les cours de danse de l'école professionnelle dans laquelle j'étais inscrite, puis plus tard les cours de l'école de théâtre, tout en gagnant un peu ma vie. J'ai fait ça assez longtemps je crois, sept ou huit ans en tout. La création du Théâtre du Snark, une troupe de comédie musicale pour enfants, a été impulsée par une bande d'animateurs de ce centre de loisirs – bande dont je faisais partie. Nous mettions en scène des spectacles avec les enfants qui fréquentaient assidûment le centre, notamment l'été. Nous arrivions à fabriquer des choses assez réussies, avec décors et costumes – je me souviens qu'on avait réussi à construire des palmiers en carton extrêmement hauts – et les enfants étaient tellement contents de participer à cette effervescence – jouer, danser, construire, peindre, etc. – que nous avons décidé, poussés par certains parents enthousiastes, de créer notre propre association de comédie musicale. L'un d'entre nous était fan de comédies musicales américaines. Nous faisons tout nous-mêmes, en nous répartissant les tâches : écriture de pièces de théâtre spécialement pensées pour les enfants, création de la musique

et des paroles des chansons, chorégraphie, mise en scène, création lumière. Les premières années, je n'ai pris en charge que les chorégraphies et l'écriture de certaines chansons, puis ensuite j'ai eu plus confiance en mes capacités de metteuse en scène, et j'ai fabriqué seule deux pièces de A à Z. Le Théâtre du Snark existe toujours aujourd'hui, dirigé encore par un des membres fondateurs, et je sais que quelques jeunes formés là sont devenus comédiens professionnels, créateurs lumière ou son. Le Théâtre du Snark a vraiment donné le goût de la scène à plusieurs générations d'enfants.

Depuis 2009, vous avez créé, au sein de l'association Os, douze pièces dont *Lascaux* (2015), un voyage dans les profondeurs de la grotte préhistorique croisé à vos souvenirs de jeunesse, lorsque vous viviez notamment aux États-Unis, et à votre expérience de danseuse dans un théâtre érotique. De cette création, vous est venue l'idée d'en faire une version pour le jeune public, *Revoir Lascaux*. Qu'est-ce qui vous a mené à décliner précisément cette pièce-là pour de jeunes spectateurs ?

Lascaux traite aussi, en filigrane, de la découverte de la grotte éponyme : ce sont quatre jeunes gens qui l'ont découverte dans les collines de Montignac, dans le Périgord noir, et c'est pour cette raison que nous sommes quatre performeurs/faiseurs d'images sur le plateau. Je savais déjà, en créant cette version « adulte », que l'on pourrait faire une version jeune public, en réduisant le faisceau d'informations données en voix off à la découverte de la grotte. Il me semble en effet que les enfants aiment qu'on leur raconte des histoires où il est question d'enfants justement, surtout quand ce sont des histoires vraies, même si dans le cas de *Lascaux*, ce sont des adolescents qui ont été les découvreurs. J'aurais adoré être l'un de ces quatre jeunes, et je pense que beaucoup d'entre nous, petits ou grands, rêvent encore de découvrir un trésor. La version jeune public a conservé la même structure que la pièce pour les grands : récit de la découverte de la cavité, apparition « dansante » des animaux sur les parois en projection grâce à la fonction « torche » de nos téléphones portables, tandis qu'un texte en voix off déroule une narration avec ellipses et circonvolutions. J'ai respecté l'esprit du premier spectacle - entrelacement d'images et d'un récit - et je n'ai rien voulu simplifier, sous prétexte que nous nous adressons à un « jeune public ». J'ai simplement enlevé les références qui ont un rapport trop resserré au seul monde des adultes - la conception de l'érotisme chez Georges Bataille par exemple, ou encore mon expérience dans un théâtre érotique. Le reste du récit est resté identique, c'est-à-dire assez littéraire globalement. Je fais le pari que quelque chose arrive jusqu'à l'enfant aussi bien quand il comprend que quand il ne comprend pas. Qui comprend toujours tout, de toute façon ?

Vous avez créé récemment une pièce pour le jeune public, *Le bain* (à partir de 6 ans). Contrairement à *Revoir Lascaux*, cette création est inspirée de deux figures légendaires et mythiques de l'histoire de la peinture : *Suzanne au bain* contemplée par deux vieillards (*Suzanne au bain* du Tintoret) et *Le bain de Diane*, d'après François Clouet. Est ce la thématique qui vous a conduite vers le choix de ces deux tableaux du XVI^e siècle ou au contraire sont-ce ces tableaux qui vous ont inspiré le sujet de cette nouvelle pièce ?

Ce sont les tableaux qui ont guidé mon choix. D'abord une *Diane au bain* du musée de Tours. Quand Thomas Lebrun m'a proposé de créer une pièce jeune public, j'ai tout de suite eu envie de m'appuyer sur une œuvre qu'on peut voir dans la ville où se trouve le CCN auquel je suis associée. Je savais que cela constituerait une bonne raison pour les professeurs des écoles et/ou les parents d'emmener les enfants tourangeaux au musée voir le tableau en vrai ! Ensuite une programmatrice de danse m'a soufflé l'idée de mettre la Diane de Tours en rapport avec un deuxième tableau, visible dans un musée à proximité de son théâtre. J'ai alors choisi une *Suzanne au*

bain du Louvre–Lens. En entendant le titre des deux œuvres, on sait immédiatement quelque chose des corps qu'ils représentent : ils se baignent, donc potentiellement ils sont nus. Cela m'intéressait beaucoup de voir comment je pourrais traiter la nudité dans un spectacle pour jeune public, et comment je pourrais aborder l'histoire de la peinture européenne qui est si fournie en nus féminins, grâce notamment aux scènes de bain. Je savais que le spectacle n'aurait aucun avenir si les performeuses sur le plateau étaient nues, comme c'est le cas dans *À mon seul désir* par exemple. J'ai donc dû biaiser : qui mettre nu ? La réponse m'est apparue assez rapidement : des poupées feraient l'affaire – des poupées qui ressembleraient aux modèles des tableaux, et qu'on pourrait mettre nues sans provoquer trop de remous. Enfin cela reste encore à vérifier... On m'a déjà demandé jusqu'à quel point les poupées seront nues !

***Revoir Lascaux et Le bain* mettent, me semble-t-il, en scène le franchissement d'une limite : celle de s'autoriser à voir. Comme vous le précisiez, la grotte périgourdine fut découverte par quatre jeunes adolescents. Ils se sont autorisés à franchir ensemble le seuil d'une cavité souterraine jamais visitée. Il y a là un dépassement de l'interdit tout comme l'histoire d'Actéon et de Diane ou encore celle de Suzanne et des deux vieillards. Ils se retrouvent à leur insu ou de manière préméditée dans une situation qui les incite à voir ce qu'ils n'auraient pas dû voir. Pouvez-vous nous parler de l'importance que revêt le regard dans votre travail et pourquoi est-ce si important de replacer ce sujet, même s'il n'est pas central, au cœur d'une pièce destinée aux jeunes spectateurs ?**

Je pense que le regard est en fait central dans *Le bain*, parce qu'il y a un glissement progressif de ce qu'on est en train de voir : d'abord trois performeuses, qui posent des objets sur scène. On se dit : d'accord, il y a trois performeuses, et ce sont elles qui sont au centre de l'attention. Mais ensuite, elles sortent trois poupées cachées derrière une table, et alors là on peut se dire : ah finalement, elles manipulent les poupées, alors ce sont les poupées qui sont importantes. Et puis le récit en voix off raconte que les poupées sont en fait des femmes peintes dans un tableau, un tableau du XVI^e siècle, qui est dans tel musée de telle ville, etc. Bref, les enfants sont capables de sentir tous ces glissements du regard : qu'est-ce que je suis en train de regarder finalement ? Des performeuses, des poupées, des tableaux ? Il me semble même qu'ils glissent très facilement d'un niveau à l'autre sans trouver le tout bizarre. Les enfants sont plus entraînés que les adultes à glisser. Je crois qu'on ne sait pas toujours ce qu'on est en train de voir vraiment. Et quelquefois, on voit mieux en franchissant une limite. Ce franchissement est peut-être simplement le passage du regard à la vision. J'ai l'impression que l'acte volontaire de regarder fossilise quelque chose, et que cette fossilisation abîme notre capacité à voir ce que les œuvres émettent. Combien de personnes voient les détails d'une chose, par exemple ? Pourtant ce sont souvent les détails qui révèlent d'autres sens possibles, qui opèrent même un glissement du sens tel que notre perception en est littéralement retournée. Les enfants voient bien les détails. C'est une petite fille de huit ans qui a vu les bêtes peintes au plafond en 1879 dans la grotte d'Altamira : elle crapahutait pendant que son père, archéologue amateur, fouillait le sol. Il passait des heures à ausculter le bas, tandis qu'elle, qui cherchait tout et rien à la fois, a levé les yeux vers les bisons polychromes. Je m'exerce donc plutôt à voir qu'à regarder, parce que le sens de la vue est plus large que l'acte de regarder, plus périphérique aussi, et donc moins écrasant. Il me semble que c'est seulement lorsqu'on cultive la vue que des visions peuvent surgir – des bêtes peintes au plafond d'une grotte, une grenouille observant les deux vieillards lubriques qui espionnent Suzanne dans le tableau du Tintoret, etc.

En découvrant *Le bain*, j'ai pensé à La Poupée d'Hans Bellmer au sens où grâce à cette créature artificielle, il a su déployer toute une réflexion personnelle sur le corps - des spirales de l'intimité aux rouages de la mécanique du désir. Pouvez-vous nous parler des sources qui sont venues nourrir le processus de création de *Le bain* ?

Les sources sont multiples : certaines sont issues directement des tableaux. Les histoires qu'ils illustrent, d'abord - *Les Métamorphoses* d'Ovide pour Diane, et l'*Ancien Testament* pour Suzanne ; la présence de l'eau, qui conduit à la chanson *À la claire fontaine*, interprétée a cappella sur scène pendant le spectacle. De *la claire fontaine*, on a glissé au rossignol, qui y fait une apparition (« sur la plus haute branche, un rossignol chantait... »), et ainsi de suite. C'est un mode de fabrication par emboîtements, à la façon de « trois petits chats, chapeau de paille, paillason », etc. Une source en appelle une autre, qui en appelle une autre. Sans compter celles qui ne sont pas conscientes, puisque j'oublie au fur et à mesure ce qui a été important pour moi à certaines périodes. J'avais oublié les poupées de Hans Bellmer par exemple, merci donc de les faire revenir à ma mémoire. Elles m'avaient beaucoup marquée lorsque j'avais une vingtaine d'années. Puis les poupées de Bellmer avaient été recouvertes par le travail d'Unica Zürn, dessinatrice et écrivaine, et son travail m'avait encore plus intéressée que le sien. Il y a certainement une trace de cette superposition, doublée d'un effacement, qui subsiste dans mon choix d'utiliser des poupées, pour ce à quoi elles peuvent renvoyer au public adulte en tout cas : un objet fétiche, potentiellement sexuel, et excessivement féminisé dans le contexte du spectacle (nos poupées « fille » de 35 centimètres n'ont pas d'équivalent « garçon » de cette taille dans le commerce d'ailleurs). Ces poupées sont standard en réalité - rien à voir avec les géographies du plaisir variables à l'infini chez Bellmer : ce sont des jeunes filles miniatures maquillées, aux cheveux longs et souples, avec des sourcils- qui semblent épilés, etc. Elles m'ont intéressée car elles peuvent très facilement ressembler aux modèles féminins des tableaux : elles correspondent complètement, malgré la distance qui nous sépare du XVI^e siècle, aux stéréotypes de la beauté européenne blanche et lisse, totalement hégémonique dans la peinture. Il m'a semblé donc très important d'opérer un autre glissement dans le spectacle, en introduisant des poupées noires dans un des deux tableaux, pour faire voir soudainement la sous-représentation des corps féminins noirs - encore et toujours glisser d'une source à l'autre. Ce deuxième set de poupées est presque aussi stéréotypé en termes de beauté (les petites jeunes filles sont encore jeunes, belles et souriantes), mais c'est le « presque » qui change tout : elles sont noires.

Comme dans *La belle indifférence* (création 2010), *Le bain* mêle récits et images. On retrouve aussi trois performeuses au cœur d'une série d'actions bien orchestrées. Et cette même structure formelle : tableaux renaissants sous nos yeux, tables drapées, plis d'étoffes, chevelure, courbe des corps, substances liquides, précision du détail, accessoire de toilette (la brosse à cheveux)... Pouvez-vous nous faire part de votre manière de penser le plateau à partir d'une image ? Vous semblez à chaque fois, à la manière d'une archéologue, suivre des traces pour faire apparaître, en mobilisant conjointement les notions d'Histoire, d'histoire personnelle et de performativité, votre vérité...

Il y a des citations explicites à plusieurs de mes pièces dans *Le bain* : *La belle indifférence*, mais aussi *À mon seul désir* : énumération de fleurs, marche lente pour déposer les accessoires, masques d'animaux, etc. Mon travail de composition des images débute toujours par deux questions primordiales : quel espace et quelle échelle ? Chaque pièce est une réponse à ces questions, puisque les choix que je fais induisent ensuite l'espace d'action et l'échelle à laquelle l'œuvre choisie va se construire peu à peu sur la scène du théâtre. On n'est jamais à l'échelle d'origine :

ce que nous créons est fatalement toujours plus petit ou toujours plus grand que l'original. C'est pour cette raison que je travaille beaucoup avec le lointain ou le très proche sur un plateau, car c'est une façon très simple pour que les corps des performers rapetissent et/ou grandissent dans le cadre de vision du spectateur - comme on peut voir de « petits » arbres au fond d'un paysage peint. Les objets miniatures (comme les animaux en plastique dans *Revoir Lascaux* ou les poupées dans *Le bain*) permettent encore de complexifier les rapports d'échelle. C'est exactement un même travail d'échelle et d'espace que je mets en branle pour le récit : je navigue entre données objectives que l'histoire me permet de convoquer, et les histoires personnelles que ma mémoire invite à la table d'écriture pendant le temps de création. De vérité, il n'y a que celle, historique, des faits récoltés et analysés par les historiens - l'espace objectifiable du récit : le tableau de « Diane au bain » a bien été spolié par les nazis pendant la Seconde Guerre mondiale, il porte donc la mention MNR ; Le Tintoret a bien peint sa Suzanne au XVI^e siècle à Venise, il appartient aujourd'hui au musée du Louvre, etc. Qu'un rossignol des bois ne se soit pas remis de la mort d'Actéon quand il meurt sous les crocs de ses chiens, c'est l'espace d'invention du récit ; mais c'est ce rapport entre plusieurs espaces qui crée une différence d'échelle et donc de sensation d'emboîtements sans fin de sens. Car il n'y a pas un lieu de vérité sèche qui s'opposerait à un lieu de l'émotion : j'ai l'impression que c'est l'enchâssement des deux qui peut réveiller une part, même infime, de ce qu'émet l'œuvre dont on traite.

Vous avez choisi trois jeunes performeuses pour *Le bain*. Toutes les trois témoignent d'un parcours personnel éloigné des modèles de formations en danse contemporaine. Comment choisissez-vous les personnes avec qui vous travaillez ?

Je suis en effet à l'aise avec des personnes qui ne sont pas danseurs, ce qui est le cas des performeuses du *Bain*, mais c'est en fait le cas pour toutes mes pièces : l'équipe est toujours constituée de danseurs et de non danseurs. Je travaille plutôt au sein d'un milieu hétéroclite, et selon le projet des danseurs très expérimentés côtoient de jeunes comédiens, des étudiants, des techniciens, etc. Cela demande une grande faculté d'adaptation de part et d'autre - adaptation de « vision » justement : vision de soi, de son camarade de plateau, de la façon de concevoir le mouvement, et même le spectacle vivant en général. C'est quelquefois source de tensions - d'abord dans les corps, évidemment, dans la rencontre des corps dans le travail. Chaque nouvelle équipe doit créer une langue sans avoir un alphabet commun comme base. C'est plus compliqué, plus déroutant, mais ce qu'il reste d'hétéroclite dans le spectacle est bizarrement la part qui contribue le plus à rendre l'œuvre (le tableau, la tapisserie, la grotte, etc.) vivante. Pour *Le bain*, tous mes compagnons habituels étaient pris par *Conjurer la peur*, il fallait donc que j'ouvre de nouvelles collaborations. Or je ne conçois pas de travailler avec des personnes que je ne croise qu'une fois, lors d'une audition par exemple, puisque je n'en organise jamais. Je ne peux me projeter sur plusieurs semaines de création qu'avec une équipe avec laquelle il sera non seulement agréable de travailler, mais aussi de manger, discuter, etc. Donc, inévitablement, j'ai besoin de connaître un peu les personnes que j'invite sur un projet. Et comme je rencontre beaucoup de performers et/ou danseurs, jeunes et moins jeunes, dans le cadre de mon travail, il m'est ensuite facile de proposer à quelqu'un de se lancer dans le chantier d'une nouvelle pièce.

L'historien Patrick Boucheron disait, à l'occasion d'une rencontre à vos côtés autour de *Conjurer la peur* (création 2017) en décembre dernier à l'Université de Tours, qu'il faisait avec l'art quelque chose qui n'était pas de l'histoire de l'art (en référence à son livre éponyme). Est-ce une réflexion que vous pourriez vous approprier à propos de votre travail ?

J'aime beaucoup cette définition du travail de Patrick Boucheron sur les images anciennes, je trouve que c'est tout à fait juste. On pourrait appliquer cette formule à propos de mon travail, sauf que ce serait moins juste, puisque je ne suis pas historienne, on ne peut donc pas attendre que je ne fasse pas de l'histoire de l'art avec de l'art ! Hum.... Qu'est ce que je fais donc ? Bonne question... Je donne corps aux corps des images anciennes. C'est un peu alambiqué comme formule, je reconnais... Pour faire plus simple : je fais revenir des images.

Gaëlle Bourges a bénéficié pour *Le bain* d'une résidence de création au Centre chorégraphique national de Tours / direction Thomas Lebrun du 8 au 19 janvier 2018.

Création de *Le bain*,

les 23, 24, 25 et 26 janvier 2018 au CCNT.

+ d'infos : www.gaellebourges.com

www.ccntours.com

MARION LEMAITRE