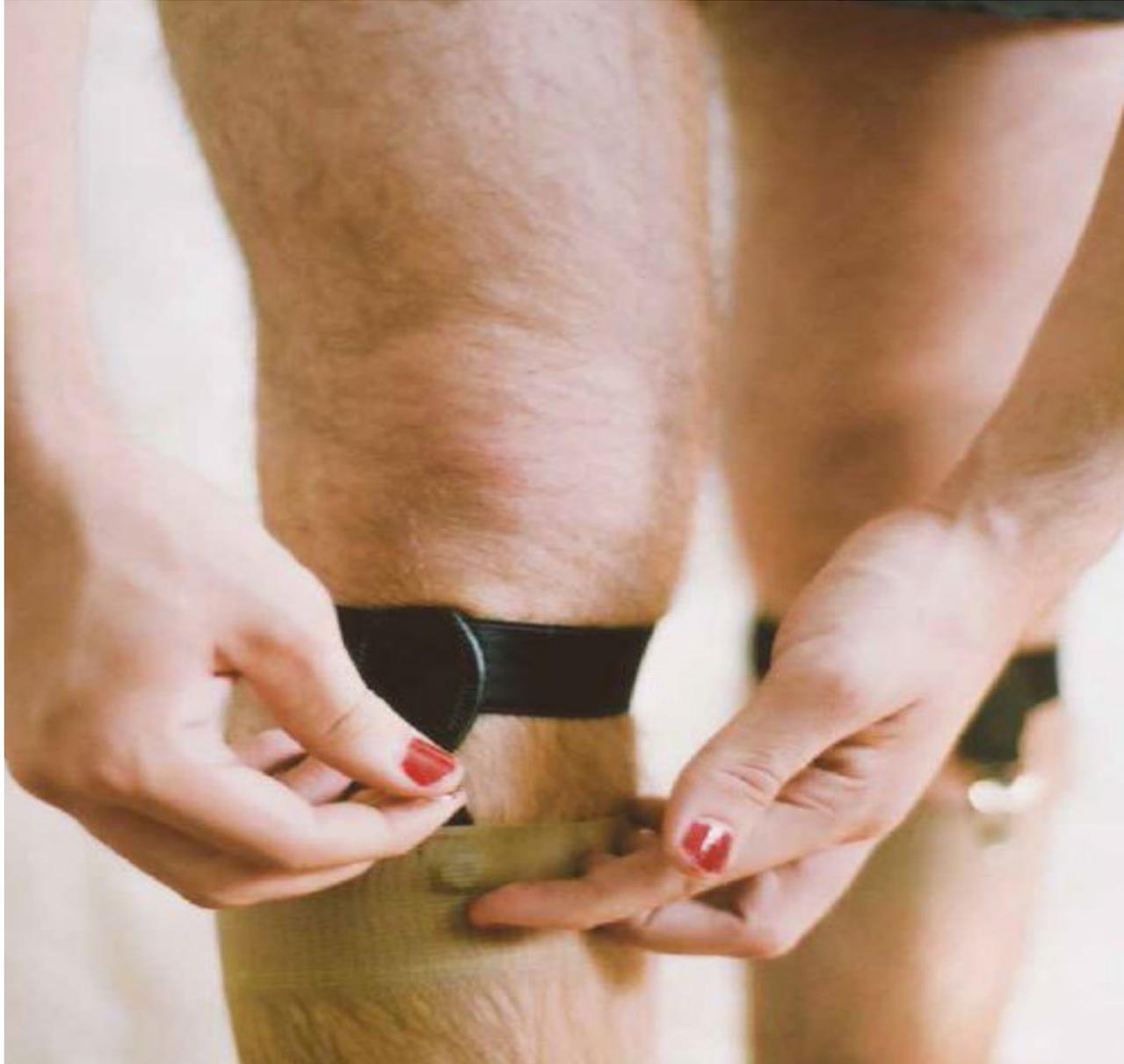


# ENTRETIEN AVEC GAELLE BOURGES PUBLIÉ DANS LA REVUE LAURA N°18

---



# EN

# AVEC

# GAËLLE BOURGES

APRÈS AVOIR PRÉSENTÉ *LA BELLE INDIFFÉRENCE* (TOURS D'HORIZONS, JUIN 2012) ET CO-PRODUIT *LE VERROU* (*FIGURE DE FANTAISIE ATTRIBUÉE À TORT À FRAGONARD*, 2013), LE CENTRE CHORÉGRAPHIQUE NATIONAL DE TOURS A SOUTENU, DANS LE CADRE DE L'ACCUEIL STUDIO, LA DERNIÈRE CRÉATION DE GAËLLE BOURGES, *À MON SEUL DÉSIR*. PROGRAMMÉE LES 4 ET 5 JUILLET DERNIERS DANS LE CADRE DU FESTIVAL «RAYONS FRAIS», CETTE PIÈCE CREUSE, DANS LA CONTINUITÉ DES DEUX PRÉCÉDENTES, LA RELATION ENTRE SPECTACLE VIVANT, HISTOIRE DE L'ART ET HISTOIRE CRITIQUE DES REPRÉSENTATIONS.

**Nadia Chevalérias :** Vous signez des pièces depuis près de vingt ans. Votre travail de création a d'abord commencé au sein de la Compagnie du K, puis du Groupe Raoul Batz au début des années 2000 où vous avez inventé et signé de manière collective une série de performances. Il se poursuit aujourd'hui avec l'association Os, créée en 2005 avec Monia Bazzani et Carla Bottiglieri. Il y a une chose singulière dans votre parcours, c'est que vous n'hésitez pas à associer dans la signature de vos pièces ou des textes qui les accompagnent vos compagnons de route comme si l'acte de création n'existait qu'en partage. Comment définissez-vous votre travail de chorégraphe ?

**Gaëlle Bourges :** Mon travail consiste à donner une forme à un faisceau de pensées, ou plutôt ce faisceau se condense en une chose qui pourrait s'appeler un spectacle. Je peux travailler seule, cela m'arrive régulièrement, mais j'aime aussi l'association avec d'autres. Or travailler en association – c'est-à-dire se réunir à plusieurs autour d'un projet pour ouvrir une collaboration – me paraît très complexe, et même de plus en plus complexe. Il me semble en effet que l'on partage toujours l'acte de création quand on travaille en équipe, et à la fois jamais. C'est très ambivalent, cette chose (créer). Co-signer le texte ou la danse me paraît donc être un moindre mal : rendre visible la place qu'ont eue les associés dans la réalisation d'un projet. Mais c'est assez banal tout de même, car la part de l'autre (tous ceux qui ne signent pas la conception de la pièce) dans le processus global reste inmanquablement en souffrance : elle est toujours beaucoup plus grande que ce que les documents signalent, elle bute toujours à mes limites (d'écoute, d'ouverture, d'accueil), et même à la place que je peux lui faire réellement dans le travail. J'ai la sensation quelquefois qu'elle reste comme tapie dans l'obscurité après les saluts. Chorégraphe pour moi, c'est peut-être me sentir capable de trouver une réponse possible – une forme donc – pour qu'une association d'individus puisse coexister à un temps T, dans telle configuration et avec tels moyens de production.

**N. C. :** On a l'impression que *Je baise les yeux*, conférence/démonstration sur la pratique du striptease créée en 2009, est la pièce qui a rendu visible votre travail. En quoi cette pièce est-elle différente de celles précédemment présentées ?

# TRETIEN

**G. B. :** Ce n'est pas une impression, *Je baise les yeux* est bien la pièce qui a rendu visible mon travail. Pourtant, je ne trouve pas qu'il y ait une rupture avec ce que faisait le Groupe Raoul Batz (le GRB) : les mêmes préoccupations se sont simplement radicalisées. Entre 2006 et 2009, j'ai exercé comme stripteaseuse, et j'ai eu le temps de goûter pleinement à la relation entre œil et exposition du corps nu – ce dont traitaient toutes les pièces du GRB. Ce qui changeait dans le théâtre érotique, c'est la nature de l'œil. Ou plutôt, l'œil a là le droit de s'exciter : l'exposition du corps est même faite pour ça. *Je baise les yeux* décrit donc les techniques d'excitation dans la relation œil / corps nu, l'expérience d'un travail, d'un savoir-faire. C'est un objet très simple et droit : une vraie conférence, avec démonstrations à l'appui. Mais c'est aussi une réponse formelle à la question de comment s'associer : *Je baise les yeux* réunit Alice Roland, Marianne Chargois et moi-même, qui officions dans le même théâtre érotique, ainsi que Gaspard Delanoë, qui n'y officiait pas du tout – une équipe assez dépareillée comme je les aime, composée de deux danseurs et de deux non-danseurs d'horizons tout à fait divers. Il fallait trouver une forme qui puisse rassembler et soutenir ce groupe-là. Pour finir, je sais que deux éléments ont joué en notre faveur : grâce à Alice et Marianne, la première a eu lieu dans un grand festival rempli de programmeurs ; la pièce traite de striptease, et il semblerait que le striptease excite plus que la renaissance italienne (dont le GRB traitait).

**N. C. :** *Je baise les yeux* a donné suite à deux autres pièces : *La belle indifférence* et *Le verrou* (*figure de fantaisie attribuée à tort à Fragonard*). Elles composent aujourd'hui un triptyque où ce qui est donné à voir est toujours accompagné par la puissance expressive des mots. Les images créées sont envisagées comme des combinaisons subtiles oscillant entre écriture fusionnelle et écriture fictionnelle : écriture fusionnelle dans le sens où les récits que l'on entend dans *La belle indifférence* éclairent la représentation des tableaux choisis pour l'occasion – tous, issus de la peinture européenne, figurent des nus féminins ; écriture fictionnelle parce que *Le verrou* met en scène avec distance et dérision quatre interprètes livrant leur analyse toute personnelle de ce célèbre tableau du 18<sup>e</sup>. La présence, prégnance même, si forte du texte dans vos pièces, invite naturellement à vous demander le statut que vous lui accordez...

**G. B. :** Je parle volontiers de *langue* plutôt que de *texte*. D'abord parce qu'il s'agit de langue parlée : on entend avant tout des voix – qu'elles soient pré-enregistrées ou directement présentes sur le plateau. J'écris, nous écrivons pour lire à voix haute. Je ne sais pas si cela fait une différence avec l'écriture à lire « dans sa tête », peut-être. Bizarrement pourtant, je n'écris pas pour une « oralité », l'écriture précède non seulement toujours la parole mais la langue se constitue surtout dans l'exercice de l'écrit – nous ne faisons pas d'improvisations par exemple, que je consignerai par écrit ensuite. Le terme de *langue* me paraît pertinent aussi parce qu'il désigne plusieurs choses : à la fois un lieu du corps, « l'organe charnu et musculéux placé dans la bouche », selon la définition du Petit Robert, mais aussi l'organe à proprement parler de la parole, et encore un « système d'expression et de communication commun à un groupe social (communauté linguistique) », et pour finir une « chose plate et allongée », comme une langue de terre. Cela me semble bien circonscrire la complexité de sens dans laquelle j'aime travailler : « la » langue n'est jamais qu'un entrelacs de langues singulières, de mondes multiples, et pourtant elle est compréhensible par un certain groupe. La langue que je suis capable d'écrire et de parler, qui est comme le sillon de mon histoire, est traversée, informée par celle de plein d'autres (compagnons de scène, historiens de l'art, philosophes, écrivains...), et reste intelligible. C'est peut-être parce que la langue peut soutenir vite les infiltrations, déformations, dynamitages sans cesser d'être vivante et mouvante que j'ai recours à elle dans chaque pièce, interpénétrant les corps. Mais pas uniquement : ce sont les agencements qui m'intéressent, les agencements d'actes et de paroles, d'images et de mots, de choses et de discours, pas le corps seul. Il n'y a d'ailleurs pas de corps seul, isolé, qui vivrait en dehors du langage, à l'extérieur d'une histoire des représentations. C'est cela que je traque sans doute : l'articulation entre représentation des corps et discours sur le corps, constitutive d'une époque. Suivant la ligne ouverte par la pensée d'un Michel Foucault passée au crible de la pensée féministe et post-féministe – Gayle Rubin, Beatriz Preciado, Silvia Federici, pour ne citer qu'elles – mon travail est une lente dissection des composés qui rendent cette articulation possible – composés qui ne sont ni éternels, ni absolus, mais pourtant souvent perçus comme « naturels » ou comme « naturellement » intégrés. Il s'agit donc, pièce après pièce, de mettre le *naturel* à la question.



A mon seul désir - Copyright : François Berthon.

N. C. : Votre dernière pièce *À mon seul désir* s'inspire de la série des six tapisseries *La Dame à la licorne*, réalisée à la fin du 15<sup>e</sup> siècle et visible au Musée national du Moyen-Âge à Paris. Les deux premières parties de la pièce se déroulent à l'avant de la scène, près des spectateurs. Les quatre interprètes sont nues. Trois d'entre elles, à tour de rôle, par le simple port de masques, imitent les positions et gestes des animaux présents dans ces tapisseries. On y retrouve le lion, le lapin, le renard et la licorne. La nudité est une constance de votre travail. « 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. » Cette citation dite au début de la pièce fait écho, me semble-t-il, à votre manière d'envisager la nudité, au sens où en neutralisant tout voyeurisme de la part du spectateur, c'est par elle et avec elle que s'élabore, progresse ou s'arrête le récit de la chorégraphie...

G. B. : Le voyeurisme n'est pas un problème pour moi, et si les spectateurs venaient uniquement pour se rincer l'œil parce qu'ils savent qu'il y a des gens nus sur le plateau, cela ne me dérangerait pas. Il faut bien avoir une motivation pour venir voir un spectacle ! Il n'y en a pas de honteuse. Mais je pense que nous ne sommes pas à la hauteur d'une excitation sexuelle de toute façon ! Parce qu'effectivement l'articulation qui immédiatement s'opère entre œil, corps et discours vient interrompre un flux habituel – ou naturel – du rapport spectacle / spectateur de danse : la voix qu'on entend dès le noir initial capture la vision et informe la présence des corps qui apparaissent peu à peu dans la pénombre. Cela ne veut pas dire que ce n'est pas excitant, mais c'est excitant différemment ! Le spectateur peut tout à fait entamer son opération de projection, quelle qu'en soit la forme, mais la projection est saisie par le discours, à moins de se boucher les oreilles. Ou plutôt l'image que nous produisons – les corps nus, la lumière, le rideau de velours rouge – entre instantanément en dialogue avec une langue vivante qui tisse et détisse l'assemblage que le cerveau fait ; et inversement : ce que font les corps appuie ou dément ce que la langue déploie. Il y a donc pour moi, dans la construction de la pièce, un travail de conduite de l'écoute et de l'œil – entre resserrement et écart – à élaborer minutieusement par le déroulement des actions ; et pour le spectateur, un travail d'attention et d'inattention successives qui lui permet d'aller et venir à sa guise, écoutant ou n'écoulant pas, regardant ou ne regardant pas, tout ou rien à la fois. En ce qui concerne le nu : on ne peut pas s'attaquer à l'histoire du savoir sans prendre de front l'histoire du voir, puisqu'ils sont imbriqués l'un dans l'autre : s'il y a bien un ordre du discours, il y a évidemment un ordre du voir ; le nu en est un des composés, et sans doute la pierre d'achoppement. L'histoire oscille en effet entre nus acceptables, qui soutiennent l'ordre et font même propagande, et nus « inregardables », qui créent une rupture dans l'ordre (je pense aux photographies des corps nus dans les camps de concentration). Le nu me semble pivot dans l'histoire des corps, qu'il y soit compris ou banni. Notamment le corps nu des femmes.

N. C. : *À mon seul désir* peut faire penser à *La Licorne* de Rebecca Horn. Dans cette performance, l'artiste est nue ; elle porte au dessus de sa tête une longue corne blanche ; celle-ci est reliée à son corps par des attaches qui forment une sorte de corset. Avant le lever du soleil, elle commence une lente marche à travers la nature. Ce que vous donnez à voir dans le tableau final de votre chorégraphie relève, comme pour Rebecca Horn, d'une distanciation du mythe. Rebecca Horn rassemblait par sa performance virginité et virilité, féminité et animalité. Vous laissez sous-entendre, dans votre dernier tableau, un épisode supplémentaire en quelque sorte inédit, une possible perte de la chasteté de notre « Dame »... Quels sont les enjeux d'un tel final ?

G. B. : Les cinq premiers panneaux de *La Dame à la licorne* figurent les cinq sens. Le sixième, baptisé « À mon seul désir » au regard de la devise qu'on peut y lire, reste ambivalent : on ne sait pas si la « Dame » est en train de choisir un des bijoux présentés à

elle dans un coffre ou si au contraire elle y dépose définitivement son collier, dans un geste de dénuement. De quel "seul désir" s'agit-il donc ? L'abondance de bêtes représentées sur l'ensemble des tentures est une possible réponse à la question, celle qui m'a tentée le plus en tout cas pour figurer un sixième sens : un devenir animal proliférant, et plus précisément un devenir lapin, puisque la tapisserie comporte trente-cinq lapins en tout – des bêtes réputées pour leur capacité à se reproduire vite – et dont la représentation exhaustive vient troubler le signe de chasteté incarné par la licorne. Mais le Moyen-Âge pratiquait l'ambivalence avec passion, d'où la cohabitation de symboles contraires. Ce n'est donc pas tant que la jeune fille n'est pas ou plus chaste : comme le texte de la pièce nous y invite, il s'agit de retourner l'image, de voir le *derrière* : celui de la Dame, que l'on distingue parfaitement effectivement, puisque sa robe n'a pas de dos ; celui de la pensée (de la virginité, de l'immaculée conception) ; celui du désir (de chair, d'esprit). Bref, retourner la tapisserie. On apprend alors que le dos de la tapisserie est comme la face, en raison d'une technique de tissage particulière. Si on passe de l'autre côté, comme Alice avec le miroir dans Lewis Carroll, il y a juste une inversion de l'image : la droite devient la gauche. C'est tout (et c'est énorme : un monde de gauchers – il y a ce magnifique texte de Deleuze sur Carroll\*). Aucune profondeur. Que reste-t-il donc le long de cette surface ? Les mêmes animaux, dont la jeune fille (l'*Alice* de Carroll encore, qui parle d'égal à égal avec les bêtes) – la jeune fille étant pour nous un animal comme les autres : dans le cinquième tableau, Alice laisse collier et robe par terre pour chausser le masque du chien (une véritable Alice, Alice Roland, qui figure la jeune fille). Puis elle file sur un autre à-plat, celui du fond de scène, où s'amusent en file indienne lapins, lion, chien. Un plan au lointain, mais sans profondeur, où la licorne chante à dessin quelques bribes de « The end », des Doors, que j'ai choisies après avoir revu *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola. L'enjeu d'un tel final est, me semble-t-il, énoncé dans le dernier texte que l'on entend pendant le cinquième tableau, la vue : « Dans ce panneau, la jeune fille tient un miroir dans sa main – or les peintres médiévaux représentaient souvent la pécheresse dans sa chambre, justement un miroir à la main. Comme dans la tapisserie de l'Apocalypse. Ici, la jeune fille ne se regarde pas : elle est assise, un petit chien poilu à sa gauche, et elle tend le miroir à la licorne. A croire que ce sont les licornes qui sont des putes. Ou que les putes sont des licornes. Ça me plaît assez : des licornes, des chiens poilus, des putes et des monstres fabuleux. Sans compter les trente-cinq lapins lubriques. Pas vraiment métaphysique, mais un bon programme politique. » *La Licorne* de Rebecca Horn n'est sans doute pas très loin (même si j'ai plus d'acointance avec le travail de Judith Chicago, Valie Export, Carolee Schneemann, Annie Sprinkle...) : elle et nous marchons nues, mais tandis qu'elle marche dans la nature, nous marchons dans la culture que nous faisons passer pour de la nature : sur scène, le corps n'est jamais dans la nature. Mais l'est-il jamais ?

\* « C'est bien là le premier secret du bête ou du gaucher : non plus s'enfoncer, mais glisser tout le long, de telle manière que l'ancienne profondeur ne soit plus rien, réduite au sens inverse de la surface. C'est à force de glisser qu'on passera de l'autre côté, puisque l'autre côté n'est que le sens inverse. »

Gilles Deleuze, in *Logique du sens*

#### À propos de Gaëlle Bourges :

www.gaellebourges.com

*À mon seul désir* : 2 & 3 décembre 2014, Paris, Ménagerie de Verre, « Les Inaccoutumés » ; 3 février 2015, Armentières, Le Vivat, « Vivat la danse ! » ; du 26 au 29 mars 2015, Roubaix, Ballet du Nord/CCN de Roubaix Nord Pas-de-Calais, « Jouvence ».